РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 1 Историко-литературный журнал 1997

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Д. М. Буланин. Дмитрий Сергеевич Лихачев и русская культура конца двадцатого века ... 3
О. И. Федотов. О метрическом составе «Песен западных славян» ... 14
Н. Н. Мостовская. «Пушкинское» в творчестве Тургенева ... 28
Е. К. Ромодановская. К вопросу об источниках «Сказания о гордом царе Аггее» В. М. Гаршина ... 38
Р. Н. Поддубная (*Украина*). Музыка и фантастика в русской литературе XIX века (развитие сквозных мотивов) ... 48
С. Ю. Ясенский. Проблематика свободы воли в новеллистике Брюсова и Андреева 66
Рита Джулиани (*Италия*). Л. Н. Андреев и Октябрьская революция, или Революция как Апокалипсис ... 78

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

В. И. Сахаров. Масонские оды П. И. Голенищева-Кутузова и Н. Ф. Остолопова ... 94
Ф. А. Раскольников (*США*). Поэт и политик в пушкинском «Арионе» ... 102
И. В. Лукьянец. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина и традиция французского мемуарного романа XVII—XVIII веков ... 106
М. Ю. Карушева. К цензурной истории драмы К. С. Аксакова «Освобождение Москвы в 1612 году» ... 113
Э. Г. Гайнцева. Николай Аполлонович Майков и его воспоминания (из круга общения И. А. Гончарова) ... 123
О. В. Евдокимова. Еще раз о том, как Н. С. Лесков оценивает своих героев («Справедливый человек. Полунощное видение») ... 149
Е. З. Тарланов. К. М. Фофанов в итальянской русистике ... 158
А. А. Донсков (*Канада*). Письма Т. М. Бондарева к Л. Н. Толстому ... 163

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»

А. А. Бовкало. Д. А. Крючков и Петроградский Богословский институт 182
А. М. Грачева. Алексей Ремизов и Пушкинский Дом (статья первая. Судьба ремизовского «музея игрушек») 185
Елена Максимова (*США*). О миниатюрах И. А. Бунина («Страшный рассказ» — 1926 год) 215
В. В. Перхин. К истории ареста и реабилитации Д. П. Святополк-Мирского (по архивным материалам) 220

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Я. С. Билинкис. О творческом методе Гончарова (к выходу «Избранных трудов» Б. М. Энгельгардта) 238
М. Д. Эльзон. Ф. И. Тютчев в Комитете цензуры иностранной: новые материалы .. 239

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Ю. Д. Левин. Библиография «русского Вольтера» 244
Р. Ю. Данилевский. Неисчерпаемый Тургенев (материалы Международной конференции тургеневедов) 247
В. П. Муромский. Все дальше от канона (новые труды о Горьком) 250
Хоанг Ван Кан (*Вьетнам*). Лирика Пушкина во вьетнамских переводах 256
Ю. В. Стенник, А. Е. Шашкова. Русская интермедия в контексте традиции итальянской комедии dell'arte 262

Д. С. Лихачев, Н. Н. Скатов, С. И. Николаев. Академик Александр Михайлович Панченко (к 60-летию со дня рождения) 268

ХРОНИКА

М. А. Федотова. XX Малышевские чтения 271
М. В. Рождественская. Праздник, который с нами 274
А. М. Любомудров. Первые Зайцевские чтения 278
Т. М. Двинятина. Международная научная конференция «Леонид Андреев и мировая культура» 279

От редакции Трудов Отдела др.-рус. лит-ры. 286

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

© Коллектив авторов

lib.pushkinskijdom.ru

© *Д. М. БУЛАНИН*

ДМИТРИЙ СЕРГЕЕВИЧ ЛИХАЧЕВ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА КОНЦА ДВАДЦАТОГО ВЕКА

28 ноября 1996 года Дмитрию Сергеевичу Лихачеву исполнилось девяносто лет. Девяностолетие Д. С. Лихачева дает повод пожелать патриарху отечественной филологии еще много лет бодрости и здоровья, повторить общеизвестные факты, указывающие его заслуги перед академической наукой, а также задуматься, каково значение юбиляра для судеб русской культуры в целом. Действительно, привычка отмечать юбилеи, круглые даты, вошедшая в плоть и кровь современного человека, заключает в себе не только много хорошего, но и много плохого. Хорошо то, что юбилей является предлогом, чтобы определить свое отношение к чествуемому феномену, будь то человек, событие или предмет. Плохо то, что изрекаемые по поводу юбилея слова и даже рождающиеся в связи с ним мысли подчинены раз и навсегда установленному ритуалу, скрадывающему неповторимую индивидуальность предмета торжеств. Вот и теперь, нет ли опасности, что в пышном букете поздравительных слов и приветствий, который преподносится Д. С. Лихачеву к его девяностолетию, останется незамеченной происшедшая на наших глазах смена декораций? Готовы ли те, кто поздравлял сегодняшнего юбиляра с его семидесятилетием и восьмидесятилетием, к нынешнему празднику? Все ли осознали, в каком направлении эволюционировал герой сегодняшних торжеств за истекшие десять-двадцать лет и каково теперь его место в современной русской культуре?

Конечно, юбилейный ритуал дает много возможностей уклониться от серьезных размышлений на эти темы. Например, мы не погрешим против истины, сказав, что за прошедшее время (десять, двадцать, тридцать... лет) научный авторитет Д. С. Лихачева еще больше возрос, что его научные труды получили еще большее признание, и пр. и пр. Справедливость подобных утверждений не меняет того прискорбного факта, что они верны в отношении *любого* крупного ученого, чей жизненный путь достиг *любой* круглой даты. Живой человек на то и живой, чтобы ломать стереотипы, в прокрустово ложе которых пытаются его уместить юбилейные поздравления. Пожалуй, Д. С. Лихачева это касается больше, чем кого бы то ни было другого. Поэтому ошибочно было бы замалчивать то обстоятельство, что личность и творчество нашего юбиляра не укладываются в рамки академических панегириков. За последние десять-двадцать лет его деятельность стала фактором, определяющим своеобразие всей русской культуры конца века. Какую же роль играет Дмитрий Сергеевич Лихачев в этой культуре?

Думаю, что я не сильно ошибусь, если определю его новую роль как роль наставника, учителя жизни. Достаточно беглого знакомства с книгами, статьями, выступлениями и интервью юбиляра, вышедшими за последние годы, чтобы признать правомерность моего определения. По-

lib.pushkinskijdom.ru

скольку «нет пророка в отечестве своем», активность Д. С. Лихачева в его новом амплуа вызывает у коллег юбиляра по академическим занятиям неоднозначную реакцию. Иные с интересом прислушиваются к его проповедям, иные досадуют, что почтенный академик изменил чистой науке. Не будем спешить безоглядно присоединяться к адептам нового учителя или к его критикам. Не будем вместе с тем закрывать глаза и делать вид, что все осталось по-прежнему. И еще: вспомним о многочисленных предшественниках Д. С. Лихачева, вызывавших такую же досаду тем, что они не хотели удовлетвориться своим естественным — с точки зрения стороннего наблюдателя — призванием. Вспомним Пушкина, которому почему-то мало было поэтической славы, но понадобилось стать историографом, как впоследствии Гоголю — богословом, Тютчеву — политиком, Фету — помещиком... Если жизнь — это сцена, почему актера не хотят выпускать на нее в новой роли?

Учение Д. С. Лихачева, как и надлежит быть этическим теориям, предельно просто. Он призывает свою аудиторию обратиться к русскому культурному наследию и утверждает, что восприятие этого наследия пробуждает в человеке национальную гордость и благотворно влияет на его нравственное чувство. Патриотизм, как его понимает Д. С. Лихачев, делает человека открытым для всех культурных ценностей, через любовь к своей культуре он познает культуру мировую. Патриотизм в такой форме — чисто национальная черта: в России, по крайней мере в историческом своем выражении, он всегда был патриотизмом включения, а не патриотизмом выключения, предполагающим взаимное отчуждение и неприязнь (как это иногда бывает у малых народов). Я не собираюсь обсуждать относительные достоинства нравственного учения Д. С. Лихачева, и тем более эффективность его проповеди. Последнее — вообще бесполезное дело: удивительное нежелание человечества перевоспитываться не остановило еще ни одного проповедника.

Стоит задаться другим вопросом. Для того чтобы стать учителем, мало внутреннего убеждения в справедливости своего учения, мало одного только желания объявить его во всеуслышание. Нужна соответствующая реакция со стороны наставляемых, нужно, чтобы проповедника согласились слушать, чтобы за ним признали *право* учить других. Право это может быть получено вместе с саном (например, саном священника), но может быть завоевано самим проповедником. Достойно удивления не содержание лихачевского учения. Достойно удивления то, что современное русское общество согласилось с его *правом* проповедовать это учение. Все газеты и журналы, все радио- и телевизионные станции открыты для Д. С. Лихачева как учителя жизни. Его выступления и нравственные заповеди запоминаются и обсуждаются. Из уст некоторых людей, особенно старшего поколения, можно услышать: «Лихачев — совесть русского народа», «Лихачев — последний русский интеллигент» и т. д. Нет смысла соглашаться или спорить с подобными утверждениями. Они интересны прежде всего тем, что показывают *правомочность* выступлений Д. С. Лихачева в роли учителя жизни, и тем еще, что помещают его как наставника в определенную культурную традицию. Исторические корни этой традиции и ее актуальность в конце двадцатого века и являются предметом наших размышлений. Только наличие данной традиции и соответствие Д. С. Лихачева представлениям, сложившимся в русле этой традиции, заставили русское общество обратить свой слух к его проповедям. Итак, нижеследующие заметки — отнюдь не очерк академической, научно-общественной или политической карьеры юбиляра. Это робкая

lib.pushkinskijdom.ru

попытка найти национальные корни учительной деятельности Д. С. Лихачева.

Россия — крестьянская, а значит, весьма консервативная страна. Поэтому истоки любой русской традиции приходится искать в глубине веков. В Древней Руси существовал институт духовного отцовства.[1] Каждому православному надлежало иметь своего духовника — личного религиозного наставника, круг обязанностей которого был достаточно широким. На духовном отце лежала ответственность за догматическую и нравственную чистоту вверенной ему Богом православной души. Духовный отец должен был уберечь своего подопечного от всевозможных внешних и внутренних искушений, регулярно его исповедовать, налагать на него епитимию в зависимости от провинностей, допускать к причастию и наставлять в православной вере. Учительная миссия духовника была тем более значительной, что в Древней Руси вплоть до середины XVII века отсутствовала церковная проповедь. Ее заменяло индивидуальное наставление духовного пастыря. Подлинная христианизация Руси является заслугой именно духовных отцов, ибо через них абстрактное христианское учение сделалось личным духовным подвигом каждого верующего.[2] Та домашняя, почти семейная форма взаимоотношений между пастырем и его духовными чадами, которую предполагал институт духовного отцовства, была, конечно, несовместима с идеей петровских реформ, поставивших под государственный контроль религиозную жизнь каждого подданного Российской империи. Вероучение, бывшее прежде внутренним делом каждой духовной семьи, стало государственной религией. Строгая отчетность всех священнослужителей, вплоть до нарушения тайны исповеди, разрывала прежние интимные узы и формализовала отношения духовных отцов и духовных детей. Россия по-прежнему нуждалась в духовных учителях, но все меньше могла надеяться найти их в уполномоченных «святейшего правительствующего Синода». Бюрократизированная церковь, смысл существования которой заключался в надзоре за нравственностью низших сословий, не могла ответить на духовные запросы образованных слоев русского общества, шедших не в православные храмы, а в масонские ложи. Религиозные искания мыслящей России и привели к тому, что значение наставника жизни, пришедшего на смену духовнику, было признано за литературой.

Сложный и противоречивый процесс осознания русской классической литературой уготованной ей миссии — миссии наставницы жизни едва ли можно представить на нескольких страницах. Слишком много факторов определяло ход этого процесса, рассмотрение которых увело бы нас в сторону от предмета размышлений. Не вызывает, например, сомнений тот факт, что восприятие литературой ее учительной функции происходило параллельно профессионализации литературного труда. Чтобы стать учителями, литераторы должны были получить определенную культурную автономию. И здесь мы сталкиваемся с одним из исторических парадоксов. Само усвоение словесностью учительной, т. е. в сущности священнической, функции является ярким проявлением консерватизма русской культуры, архаичности движущих сил, определявших ее развитие. Дело в том, что в средневековой Руси не было и не могло быть профессиональ-

---

[1] *Панченко А. М.* 1) Русская культура в канун Петровских реформ. Л., 1984. С. 26—31; 2) Церковная реформа и культура Петровской эпохи // XVIII век. СПб., 1991. Сб. 17. С. 3—16.

[2] *Смирнов С.* Древнерусский духовник: Исследование по истории церковного быта. М., 1913. С. 133—164.

lib.pushkinskijdom.ru

ных литераторов. Славянская средневековая письменность была духовной письменностью, в ней отсутствовали религиозно нейтральные тексты. Смысл деятельности писателя заключался в том, чтобы донести до просвещаемых истину о неизреченных делах Божьих. Писатель, таким образом, оставался лишь посредником — медиатором между бесконечной мудростью Бога и бесконечным невежеством человеческого рода. Роль писателя и не могла быть иной: проявление личного творчества означало бы посягательство на недостижимую мудрость Творца, т. е. было бы манифестацией непомерной гордыни дерзнувшего на такое творчество. Между тем дар слова рассматривался как Божья благодать, нисходящая на избранника за его благочестие и смирение. Благочестие и смирение суть главные добродетели инока, так что творчество писателя оказывалось разновидностью иноческого подвига, особой формой молитвы. Естественно поэтому, что русскими средневековыми писателями были по преимуществу представители черного и белого духовенства.

Свой учительный пафос русская классическая литература унаследовала от этого именно средневекового духовно-утилитарного отношения к слову и к его творцам — писателям. Парадокс заключается в том, что русская писательская община, с большим трудом добившаяся признания литератора общественно значимой профессией, тем самым ущемила свободу литературного творчества. Оказалось, что русскому литератору мало владеть искусством сочинять хорошие романы или хорошие стихи. Оказалось, что эти романы и стихи должны пройти своего рода духовную цензуру, признававшую или не признававшую их учительное значение. Такую негласную цензуру осуществляла образованная часть русского общества, представители которой, давно уже ходившие в церковь и исповедовавшиеся духовнику лишь по долгу службы, требовали от литературы религиозных откровений. Они принимали в ней только то, что отвечало их нравственным запросам, т. е. религиозным потребностям в широком смысле слова. Столь серьезная ответственность, возлагавшаяся на литературу со стороны ее потребителей, предполагала наличие нравственного императива и у создателей этой литературы. Неудивительно, что присущей русской классической литературе нравственной чистоты, в смысле отсутствия суетности и пошлости, мы не найдем ни в одной национальной литературе последних двух веков.

Ошибочно, конечно, примитивизировать ситуацию и представлять себе дело так, будто делегация, снаряженная каким-то дворянским собранием, обращалась к писателю или поэту и предлагала схему, по которой тому надлежало составить беллетризированный катехизис. Истинный поэт отверг бы подобные поползновения на его свободу примерно такими словами:

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас!

Речь идет о подспудных культурных процессах, когда испытываемая обществом жажда в духовном врачевании возбуждала стремление врачевать и у духовных наставников. Может быть, впервые по-настоящему проявилось это взаимное влечение писателя и мыслящей части России, когда она прощалась на Мойке со своим непревзойденным поэтом. Считаю нужным подчеркнуть, что рассматриваемый процесс относится к русским писателям в целом, независимо от того, какого художественного направ-

lib.pushkinskijdom.ru

ления придерживался данный литератор. При более детальном анализе нельзя, впрочем, не учитывать, что романтическая поэтика давала писателю больше возможностей выступить с прямым нравоучением, чем, скажем, поэтика бытописательного романа.

Однако все это частности. Главное же заключается в том, что восходящее к далекому прошлому распределение ролей между писателем и читателем, когда первому дано *право* учить, а второму вменено в обязанность учиться, никогда не утрачивало актуальности для русской литературы. Средневековый привкус, ясно ощущающийся в дополнительном распределении функций между создателями и потребителями литературы, выразился, например, в том, что русская классическая литература, много и охотно рассуждавшая на соответствующие темы, так и не создала «искусства для искусства». Для «русского Парнаса» не было места в обществе, ждавшем от литературы религиозных и нравственных откровений.

Русская классическая литература стала единственной носительницей национальной идеи, бесцеремонно вторгаясь в сферы, находившиеся в компетенции других искусств, будь то живопись (передвижники) или музыка («могучая кучка»). Она воспрепятствовала развитию в России отвлеченного богословия и классической философии, сама погрузившись в бездны страстного богоискательства и бесстрастной логики («Мы любим все — и жар холодных чисел, и дар божественных видений»). Национальное самосознание облекло писателя той властью над душами, которую прежде получал священник при поставлении в сан и которая давала ему право на духовную проповедь. Только то учение, которое рождалось в недрах литературы, могло рассчитывать на внимание общества. Такова культурная родословная русских учителей жизни — Гоголя, Достоевского, Толстого.

Функциональное тождество писателя и священника имело разнообразные и далеко идущие последствия в том, что касается литературного воплощения авторской личности. Каждое читающее общество создает свой нормативный образ писателя, который реализуется в тексте его произведений в виде более или менее обязательных общих мест — топосов, характеризующих этот нормативный образ. Например, в литературе Древней Руси писатель обыкновенно декларировал свое убожество, свою необразованность и указывал на компилятивный характер соответствующего литературного текста. Тем самым он подчеркивал свою роль посредника, выступающего не от своего лица, но от лица Всевышнего.[3] Нормативный образ писателя включает необходимые и достаточные его атрибуты, позволяющие носителям данной культуры опознать соответствующего индивидуума как писателя, а не parvenu. Разумеется, эти атрибуты, складывающиеся в нормативный образ, должны быть достаточно емкими, чтобы не ограничивать литератора в его стремлении обнаружить свое авторское начало. И все же слишком явные отклонения от этикета, принятого в рамках данной культуры, могут отрицательно сказаться на взаимопонимании писателя и его читателей или даже привести к неприятию литературного творчества того, кто нарушил канон. Вот характерный пример. Средневековая поэтика не допускала обособления лирического героя как самостоятельного субъекта повествования. Представление о литературном тексте как о прямом обращении составителя этого текста к своей аудитории сохранилось в русской литературе от средневековой эпохи и при-

[3] См., в частности: *Буланин Д. М.* Античные традиции в древнерусской литературе XI—XVII вв. München, 1991. С. 217—263. (Slavistische Beiträge, Bd 278).

lib.pushkinskijdom.ru

водило к ошибочному восприятию многих произведений, когда свойства лирического героя произвольно переносились на автора. На этот факт ссылался П. А. Вяземский, указывая на неправильное понимание поэзии К. Н. Батюшкова: «О характере певца судить не можно по словам, которые он поет ⟨...⟩ Неужели Батюшков на деле то, что в стихах? Сладострастие совсем не в нем».[4]

Из многочисленных образов, созданных в мировой литературе для описания творческого процесса, могут быть выстроены два смысловых ряда: образы первого ряда представляют литературный труд как тяжелую и изнурительную работу, в то время как образы второго ряда показывают его как развлечение, отдых ума («otium» в терминологии итальянских гуманистов). Архаические идеи о призвании писателя, укоренившиеся в русской культуре, допускали лишь серьезное отношение к литературной деятельности. Наметившийся было, например в ранней лирике А. С. Пушкина, мотив стихов-безделушек, плодов праздности, никогда не развился в полную силу.[5] Следствием функционального отождествления писателя и священника явилась разветвленная образная система, изображающая автора церковнослужителем и описывающая весь процесс литературного творчества в терминах богослужения. Разумеется, разрабатывая эту систему, писатели опирались на многовековую литературную традицию, ибо образы писателя-пророка и писателя-жреца относятся к числу самых древних тропов. И все же тотальный перенос на литературу церковной терминологии в стихах какого-нибудь поэта-народника нельзя понять в рамках исторической поэтики.

Подлинный пастырь, облечен он духовным саном или общественным призванием, как в случае с русскими писателями, должен быть готов положить свою душу за вверенное ему Богом словесное стадо. Отсюда, из представлений о пастырском долге, развилась характерная для русской культуры идея писателя-мученика. Та или иная реализация этой идеи стала почти обязательным атрибутом нормативного образа русского писателя. Действенность учительного слова, которого общество ждало от писателя, обеспечивалась страданиями, перенесенными этим писателем. На поверку оказывается, что источник его страданий — социальные ли это коллизии (презрение равнодушной и невежественной толпы, клевета завистников, правительственные гонения) или субъективные факторы (смертельная болезнь, разочарование в жизни) — не является релевантным в оценке соответствующего литератора. Принимаются все объяснения, позволяющие приравнять литературную стезю к крестному пути. Случается, что писатели проговариваются, и довольно откровенно, указывая на ритуальную необходимость страданий их собрата по перу. Таковы стихи Н. А. Некрасова, в которых он оглядывается на судьбу Т. Г. Шевченко: «Не предавайся особой унылости: случай предвиденный, чуть не *желательный*». «Комплекс мученичества», регламентировавший реальную биографию писателя, стал со временем прочным литературным атрибутом его нормативного образа и получил при этом мощную генерирующую силу, свойственную всякому топосу.[6] Одним из примеров может служить небезызвестное стихотворение Н. А. Добролюбова:

---

[4] Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 1: Переписка князя П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. 1812—1819. СПб., 1899. С. 382.

[5] Ср.: *Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Л., 1982. С. 44—45.

[6] О диалектическом взаимодействии литературной топики и реальности см.: *Лихачев Д. С.* Литература — реальность — литература. Л., 1984.

lib.pushkinskijdom.ru

Милый друг, я умираю
Оттого, что был я честен;
Но зато родному краю,
Верно, буду я известен.

Писателю-демократу пристало пасть жертвой социальной борьбы, что и подчеркивает лирический герой, как мы помним, отождествлявшийся в русской традиции с личностью автора. Реальная биография поэта, как известно, умершего от чахотки, безразличной к вопросам «чести», подчиняется литературной топике.[7] «Комплекс мученичества» давал широкий простор для литературных пародий (много примеров у Козьмы Пруткова).

Какова же дальнейшая судьба по необходимости кратко очерченной здесь литературной традиции? Многие атрибуты, которыми национальное самосознание наделило русских писателей и которые они волей-неволей должны были воплощать в жизни и творчестве, унаследовала русская интеллигенция, заявившая о своем бытии с конца прошлого века (ср. высказывания о Д. С. Лихачеве как «последнем русском интеллигенте»). Кто же они такие — интеллигенция и составляющие ее интеллигенты? «Интеллигент» — собственно русское понятие, как собственно русским является и само слово. Сходство его с соответствующими эквивалентами других европейских языков, где это слово является прилагательным со значением «умный», — сходство чисто внешнее и ограничивающееся использованием одного и того же латинского корня. Как утверждает этимология, слово «интеллигент» образовалось на русской почве от существительного «интеллигенция». Последнее является заимствованием из польского языка, где оно означает «понятливость, смышленость».[8] В разряд социальной лексики слова «интеллигенция» и «интеллигент» вошли именно в России. Вместе с тем было бы грубой ошибкой рассматривать слово «интеллигент» как terminus technicus, использующийся для обозначения людей умственного труда. Будь это так, от социологического термина не смогло бы появиться качественного прилагательного — «интеллигентный (человек)». Между тем «интеллигентный человек» есть человек, наделенный свойствами «интеллигента». Пренебрежение этими семантическими нюансами ведет к тому, что, например, в «Словаре современного русского языка» слово «интеллигент» характеризуется исключительно как социальный термин («лицо, принадлежащее к интеллигенции»), в то время как соответствующее прилагательное («интеллигентный») определяется прежде всего как прилагательное качественное («умственно развитый; образованный, культурный»).[9] Таким образом, понятие «интеллигентности», того, что присуще «интеллигентам», независимо от их социального статуса, предполагает наличие какой-то осмысленной («интеллектуальной») нравственной нормы, действительной — добавим сразу же — на уровне обычного права. Языковой узус отражает своеоб-

---

[7] Расхождения между поэтической декларацией и фактами биографии делают почти комичными следующие строки стихотворения: «И тебя благословляю: шествуй тою же стезею». В оправдание Н. А. Добролюбова можно сказать, что сама чахотка отчасти воспринималась как профессиональная болезнь писателей:

Ему судьба готовила
Путь славный, имя громкое
Народного заступника,
Чахотку и Сибирь.

[8] Этимологический словарь русского языка. 1980. Т. 2. Вып. 7. С. 93—94.

[9] Словарь современного русского литературного языка. 1956. Т. 5. Стлб. 387—389.

lib.pushkinskijdom.ru

разие русской истории, тот факт, что русская интеллигенция стала на рубеже веков носительницей национальной идеи.

Выход русской интеллигенции на историческую арену был вызван рядом причин, из которых не последнее значение имела многочисленность этого новообразованного слоя русского общества. Бурное развитие капитализма создало острую необходимость в значительном контингенте людей умственного труда, который формировался из разных сословий, способствуя тем самым ликвидации прежних социальных барьеров. Внесословный статус русской интеллигенции проявился и в том, что сам термин превратился в культурную и этическую, а отнюдь не социальную характеристику. Он же, этот внесословный статус, позволил интеллигенции сделаться одним из главных факторов исторического развития России.

Многочисленное сообщество интеллигентов, включавшее особенно активную на первых порах техническую интеллигенцию, отказалось признать единственными выразителями национальной идеи прежних учителей жизни — русских писателей. Если воспользоваться оправданным русской историей уподоблением писателей священнослужителям, можно констатировать, что пополнившийся новыми адептами приход был не удовлетворен прежней священнической церковью и заменил ее евангелической церковью. Важно, однако, что новоявленные реформаторы не собирались отменять существовавшую до них систему ценностей, на которой основывалось религиозное единомыслие творцов русской классической литературы и их читателей. Напротив, весь комплекс нравственных идей русской литературы, включая устоявшийся в ней нормативный образ писателя, заложен в том понятии «интеллигентности», которое придала ему русская история. Нормативный образ интеллигента рубежа веков мало чем отличается от нормативного образа писателя, каким его видели образованные слои русского общества предыдущих поколений. Вслед за писателем-наставником прежней эпохи интеллигент воспринимал свой труд как священнодействие, как тот, он готов был претерпеть гонения за свои идеи, а иногда даже, в соответствии с «комплексом мученичества», стремился стать жертвой этих гонений и т. д. Отсюда — из атрибутов, составлявших нормативный образ русского писателя, а если смотреть на них в исторической перспективе — из атрибутов средневекового духовника — сложилось собственно русское представление об интеллигенте как рыцаре без страха и упрека. Но этим дело не ограничилось: осознав себя наследницей прежних учителей жизни, интеллигенция не только приняла на себя их обязанности, она также заявила о своих претензиях на их *право* — *право* учить современное общество. И что самое главное — русское общество признало за интеллигенцией это право, *право* на нравственную проповедь.

В каком-то смысле именно признание прежних прав за новыми учителями жизни явилось тем роковым шагом, который предопределил русскую историю двадцатого века. В интеллигенции видели наследников Толстого и Достоевского. Между тем времена изменились: *право* учить мир получило весьма неоднородное в социальном и культурном отношении сообщество людей, нравственное учение их с течением времени дробилось и мельчало. В исторической перспективе единство интеллигенции оказалось фикцией. Если одна ее часть использовала свое моральное *право* для утверждения моральных заповедей, то другая часть могла злоупотребить этим правом, могла затеять переделку реального мира в угоду своим абстрактным фантазиям. Не будем, впрочем, отвлекаться в сторону: для

lib.pushkinskijdom.ru

понимания культурной подоплеки, обусловившей общественное признание Д. С. Лихачева в конце двадцатого века, достаточно констатировать тот факт, что интеллигенция начала века обладала общепризнанным *правом* на нравственную проповедь.

Вообще в рассуждениях о русской интеллигенции как культурном феномене давно уже пора отказаться от недифференцированных характеристик. В ее адрес бросали и бросают много обидных упреков, обвиняющих интеллигенцию в самоуверенности, лицемерии и трусости. Учитывая социальную и культурную неоднородность этого слоя дореволюционного общества, мы не можем не признать подобные упреки односторонними. Историку русской общественной мысли еще предстоит внести ясность в то, какова была универсальная аксиоматика русской интеллигенции и в чем проявилась эфемерность ее единомыслия. Для нас сейчас важно, что именно она, русская интеллигенция, отказалась отделять знание («интеллект») от нравственности и благодаря этому стала к началу двадцатого века носительницей национальной идеи. Мысль об этичности знания, лежащая в основе нравственного учения Д. С. Лихачева, связывает его учение с основным постулатом русской интеллигенции как исторического феномена. Беру на себя смелость утверждать, что именно эта связь гарантирует *право* Д. С. Лихачева на роль учителя жизни.

Ошибочно было бы думать, что для восприятия этических аксиом русской интеллигенции необходима особенная историческая интуиция. Культурная дистанция, отделяющая интеллигенцию начала века от тех, кто пытается удержать ее нравственные нормы в конце века, не столь велика, как обыкновенно предполагается. Учтем хотя бы то, что интеллигенция и культивируемый в ее среде кодекс чести вовсе не были напрочь уничтожены первой волной революционного террора. До последней войны живы были многие представители интеллигенции, особенно технической, достигшие известности в дореволюционную эпоху. Хотя эта культурная элита заметно поредела и измельчала, принадлежавшие к ней сохраняли прежние цеховые связи и не смешивались с культурными нуворишами, с «красной профессурой». Более того, обыски, аресты и расстрелы внесли мало изменений в жизненную рутину культурной элиты: представители ее по-прежнему жили в комфортабельных квартирах, могли себе позволить держать прислугу, собирались друг у друга на вечера («понедельники», «вторники»...) и т. д. Даже в послевоенные годы можно было увидеть немало остатков «прежней» жизни и кое-кого из «прежних» людей (определением «прежний» выделяли интеллигентов дореволюционного поколения).

Рассуждая о культурной дистанции, не забудем и того, что еще десять лет назад мысли и чаяния интеллигенции начала века были близки нам, как вчерашний день. Именно как вчерашний, а не позавчерашний или многолетней давности. Временную аберрацию создавала сама коммунистическая власть, которая оставляла за собой культурный вакуум и побуждала в поисках идеалов обращаться к последнему «досоветскому» периоду в истории русской культуры. Пускай объективно этот период уходил в прошлое, субъективно он продолжал оставаться актуальным. Еще десять лет назад стихи и проза так называемого «серебряного века», написанные более полувека назад, читались как современная русская литература. Ситуация более чем естественная: нельзя же было, в самом деле, довольствоваться современной литературой в буквальном смысле слова, той, которая создавалась по канонам социалистического реализма. Именно временная аберрация объясняет известный феномен, заключаю-

lib.pushkinskijdom.ru

щийся в том, что до недавнего времени Россия была самой читающей страной в мире. Любой книге, обращающейся к «досоветскому» времени, был обеспечен успех у читающей публики. Лишенная современности, Россия жила историей. Любопытно, что следы нарушения временной перспективы, характерного для советской культуры, в Европе и Америке до сих пор сохраняются в университетских программах, действующих в славистических институтах. Там Александра Блока, Николая Гумилева, Леонида Андреева и прочих по-прежнему числят по разряду современных русских писателей. За последние десять лет увлечение литературой «серебряного века» успело в России достигнуть апогея и пройти. Мерки советской эпохи сохраняются только за пределами России, подтверждая известную закономерность: культура метрополии доходит до периферии с большим опозданием.

Все сказанное имеет целью показать, что Д. С. Лихачеву, провозглашающему на исходе века культурные и нравственные идеалы русской интеллигенции, не было нужды извлекать эти идеалы из архивных источников. Они подспудно присутствовали в самой советской культуре, недоставало лишь человека, которого современное общество признало бы *правомочным* их провозвестником. Следует подчеркнуть, что Д. С. Лихачев заработал свое право стать таким провозвестником: его печатные и устные выступления, его пристрастия в науке и жизни, даже его манера поведения — все ориентировано на культуру тех, кого история сделала носителями национальной идеи. Иногда заметно даже, что Д. С. Лихачев искусственно приближает к себе культуру дореволюционной интеллигенции, например обращаясь к воспоминаниям об артистической атмосфере Петербурга начала нашего века. Позволительно усомниться, чтобы десятилетний мальчик, каким застал нашего юбиляра октябрьский переворот, многое мог впитать в этой атмосфере. Однако недостаток личных впечатлений легко восполняется, в том числе воспоминаниями современников старшего возраста (той же Анны Ахматовой), чтением книг и т. д. Главное — это желание пережить чужое как свое, мысленно пройти крестный путь русской интеллигенции классической эпохи. Главное — это сохранить уверенность во вневременном значении того кодекса чести, который заключен в понятии «интеллигент».

Национальное самосознание признало Д. С. Лихачева учителем жизни, потому что за его спиной стоит русская интеллигенция как историко-культурный феномен. Пускай эту интеллигенцию обвиняют во всех смертных грехах. Может быть, на весах истории многие ее грехи будут искуплены одной и несомненной добродетелью: она, эта интеллигенция, не отдала вверенную ей русскую культуру на потеху третьему сословию и не снизошла до китча, — пожалуй, самого страшного порождения буржуазной цивилизации и города как среды обитания буржуа. Россия сохранила свою культурную девственность до конца двадцатого века во многом благодаря интеллигенции. Нужно, конечно, помнить, что Россия не дожила до подлинного капитализма, а потому соблазны его верного спутника — массового искусства были не столь сильны. И все же примечательно, что даже такой мощный всплеск массовой культуры, как стиль «модерн», прошел в России почти незамеченным (даже в городской архитектуре он не обладал монополией). Примечательно и то, какой непрочной оказалась советская массовая культура. Впрочем, в последнем случае этот термин можно использовать с большими оговорками, ибо культура для массы — не то же, что массовая культура; китч определя-

lib.pushkinskijdom.ru

ется не содержанием (советским или антисоветским), а особым, именно потребительским отношением к духовным ценностям.[10]

От массовой культуры Россию уберегли не только глубинные крестьянские корни (ведь народная культура не знает китча), но и выросшее на этих корнях религиозное благоговение перед созданиями человеческого духа, прежде всего перед человеческим словом. Пиетет перед словом, понимаемым как учительное слово, который был присущ средневековой эпохе, унаследовала от нее русская классическая литература, а от этой последней явившаяся ей на смену русская интеллигенция. *Правопреемником* интеллигенции и выступает Д. С. Лихачев в русской культуре конца двадцатого века.

Можно не соглашаться с нравственным учением Д. С. Лихачева и даже сомневаться в том, что классические идеалы интеллигенции являются подходящей формой выражения для «совести русского народа». Но что еще, если не кодекс чести русской интеллигенции, может быть противопоставлено массовой культуре, грозящей водрузить на место Аввакума, Пушкина и Толстого McDonalds, Pepsi-Cola и Snickers? Можно не признавать Д. С. Лихачева «последним русским интеллигентом». Но кому еще, если не Д. С. Лихачеву, за которым признано *право* учителя, позволено будет объявить, что все эти идолы консуматоров — McDonalds, Pepsi-Cola и Snickers — вырождение мировой культуры?

---

[10] Непонимание этой истины ведет к досадным недоразумениям, когда, например, явлениями массовой культуры признаются жития святых. См.: *Берман Б. И.* Читатель жития (агиографический канон русского Средневековья и традиция его восприятия) // Художественный язык Средневековья. М., 1982. С. 159—183.

lib.pushkinskijdom.ru

© О. И. ФЕДОТОВ

О МЕТРИЧЕСКОМ СОСТАВЕ «ПЕСЕН ЗАПАДНЫХ СЛАВЯН»

Если в 1916 году Б. Томашевский сетовал на редкое единодушие в метрической интерпретации пушкинских «Песен западных славян» (ПЗС): «Все... определения сходятся между собой в том, что „Песни" написаны стихом „вольным", т. е. не разлагающимся на однообразные стопы, и что в каждом стихе — три ударения»,[1] то к настоящему времени накопилось столько разных, порой противоположных, мнений, что приходится усомниться в идентичности фактического материала. Сославшись на догадку барона Д. Г. Гинцбурга, что почти во всех русских стихах — три ударения,[2] Б. Томашевский заключает: «Троичность ударений — это просто фикция, основанная на том, что в русской литературе еще не выяснено точно, что такое метрическое ударение, т. е. ударение, учитывающееся при сложении стиха».[3]

Что же остается? Вольность в распределении ударных и безударных слогов. Однако живое ощущение и элементарные подсчеты подсказывают нам, что вольность эта весьма относительна. Недаром на определенном метрическом профиле основы, от которой Пушкин «должен был сделать отступления», чтобы сохранить силу сербского подлинника, твердо настаивали С. Бобров и несогласный с ним Б. Томашевский. Первый склонялся к метрической схеме 3-стопного анапеста, второй — 5-стопного хорея. У каждого были свои резоны. Обоих впоследствии примирил акад. А. Н. Колмогоров, статья которого «О метре пушкинских „Песен западных славян"» была написана в поддержку аргументов Боброва: «...обилие трехстопных анапестов и пятистопных хореев является автоматическим следствием тенденции к десятисложности, обязательности анапестической анакрузы, допускающей дополнительные ударения только на первом слоге, и заданной изменчивости первого и второго междударного промежутка (0/3 и 1/3). Десятисложные стихи при перечисленных условиях могут быть только трехстопными анапестами или пятистопными хореями».[4]

В самом деле, при константном ударении на 3-м и 9-м слогах, при устойчивой тенденции к отягощению 1-го слога в анапестической анакрузе и избегании постановки двух ударений подряд, 10-сложник гибко, почти автоматически варьирует две выявленные эмпирическим путем каденции. Механизм такой метрической амбивалентности хорошо просматривается в искусственно смоделированных примерах:

---

[1] *Томашевский Б.* О стихе. [Л.]: Прибой, 1929. С. 64.

[2] *Гинцбург Д. Г.* О русском стихосложении. Пгр., 1915.

[3] *Томашевский Б.* Указ. соч. С. 65.

[4] *Колмогоров А. Н.* О метре пушкинских «Песен западных славян» // Русская литература. 1966. № 1. С. 103.

lib.pushkinskijdom.ru

Все три тома в одном переплете
∪ ∪ —/∪ ∪ —/∪ ∪ — ∪ Ан3
Все три тома в синем переплете
— ∪/— ∪/— ∪/∪ ∪/— ∪ Х5

Т. е. 5-сложный промежуток между ударными константами (3-м и 9-м слогами) съеживается до 3-сложного, поскольку 4-й и 8-й слоги, подчиняясь естественному табу на нулевые междударные промежутки, акцентуации избегают; следовательно, ударными могут быть один или два из оставшихся трех: 6-й или 5-й и 7-й.

Несколько в иных, уточняющих, терминах описывают метрику ПЗС Н. С. Трубецкой: «Трехстопный вольный стих с двусложной концовкой», в котором «число необязательно ударяемых слогов в промежутках между обязательно ударяемыми слогами колеблется от нуля до четырех, и только перед первым — обязательно ударяемым — слогом допускается от нуля до двух необязательно ударяемых»,[5] и М. Л. Гаспаров, проецирующий свою гипотезу о тактовиковой природе русского народного стиха и на его литературные имитации. Проанализировав тот же материал, что и С. Бобров, исследователь установил: стих ПЗС с максимальной полнотой укладывается в схему тактовика (93.2 % всех стихов), при следующем соотношении основных составляющих его ритмических групп: на хорей приходится 33.5 %, на «анапесты» — 32 %, на «чистый тактовик» (с междуиктовыми интервалами 2/3 слога) — 19.5 % и на «дольники» — 15 %.[6]

Наконец, составители метрического и строфического справочника поэта М. Ю. Лотман и С. А. Шахвердов дают итоговую метрическую формулу — 3-иктный тактовик, большинство строк которого соответствует схеме:

$$2 \frac{\cdot}{-} 1/3 \frac{\cdot}{-} 1/3 — 1$$

«Метрической константой стиха „Песен" является ударение на предпоследнем слоге каждой строки; доминантой — двусложность анакрусы; тенденциями — трехударность и десятисложность».[7]

Таков идеальный образ метра, от которого, создавая стих ПЗС, поэт значительно отступал.

Пушкин, как известно, всегда живо интересовался стиховедческой проблематикой, хотя и не считал себя теоретиком. В его черновых рукописях нередко можно встретить метрические схемы, в его библиотеке сохранились книги по истории и теории стиха, на протяжении всей своей поэтической жизни он писал «стихи о стихах», свидетельствующие о теоретических поисках как одном из активных творческих стимулов. Наконец, иногда он непосредственно касался тех или иных проблем современного ему стиховедения в письмах, рецензиях, критических или историко-литературных статьях.

В историю русского стиха Пушкин вошел как блистательный мастер и канонизатор прежде всего классических форм силлаботоники. Но подобно большинству его предшественников и современников, он не был в этом

[5] *Трубецкой Н. С.* К вопросу о стихе «Песен западных славян» А. С. Пушкина // Избр. труды по филологии. М., 1987. С. 361—362.

[6] *Гаспаров М. Л.* Русский народный стих в литературных имитациях // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1975. Т. XIX. № 2. С. 77—107.

[7] *Лотман М. Ю., Шахвердов С. А.* Метрика и строфика А. С. Пушкина // Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 152.

lib.pushkinskijdom.ru

отношении однолюбом. Как показал С. М. Бонди, при всем консерватизме пушкинского метрического репертуара, виртуозном умении поэта извлекать максимальный ритмический эффект из традиционных метрических форм, единственным его новаторским прорывом можно считать освоение параллельно с народной проблематикой имитаций народного стиха. Среди первых опытов такого рода исследователь называет лицейские стихотворения 1814—1815 годов — «Казака» (Х4—3, имитация украинского стиха), «Бову» (подражание «Бове» Радищева и «Илье Муромцу» Карамзина), эпиграмму «На Стурдзу» («Вкруг я Стурдзы хожу...»), интерпретируемую как 1-стопный анапест с безударным трехсложным окончанием; две песни из «Евгения Онегина» («Девицы-красавицы...» — Х3 с дактилическими окончаниями и сохранившаяся в рукописи «Вышла Дуня на дорогу...» — Х4—3 с женскими окончаниями).

Катализатором этих опытов служили как оригинальные народные песни, так и их отражение в литературной поэзии.

То, что исследователи именуют стихом ПЗС, в сознании Пушкина сохраняло неразрывную связь с классическими размерами первых литературных имитаций народного стиха, по большей части хореических. Недаром пять стихотворений цикла ПЗС выполнено 4-стопным хореем, а одно из них — вольный перевод из сборника Вука Караджича «Соловей» — отличается ритмическими перебоями, живо напоминающими русские народные песни. Ср.:

Вы копайте мне могилу
Во поле, *поле* широком,
В головах мне посадите
Алы цветики-цветочки,
А в ногах мне проведите
Чисту воду ключевую.
Пройдут мимо красны девки,
Так сплетут себе веночки.
Пойдут мимо стары люди,
Так воды себе зачерпнут.
(«Соловей»)

Без поры-то, безо время
Стала травка сохнуть,
Без причины друг Ванюша
В *иную* влюбился,
Волюшки лишился.
Ох ты воля моя, воля,
Воля дорогая,
Девка молодая.
Девка по саду гуляла,
Косу-то теряла,
Косу девка теряла,
Калину ломала.[8]

Этот же ритмический ход использован Пушкиным в «Истории села Горюхина», где выведен образ местного стихотворца Архипа-Лысого, о творениях которого сказано: «В нежности не уступят они эклогам известного Виргилия, в красоте воображения далеко превосходят они идиллии г-на Сумарокова»:

Ко боярскому двору
Антон староста идет, (2)
Бирки в пазухе несет, (3)
Боярину подает...

Имя Сумарокова упомянуто здесь не случайно, хотя и пародически невпопад: приведенное «сатирическое стихотворение» никак не сопоставимо ни с эклогами Вергилия, ни с идиллиями Сумарокова.

Зато Сумароков был одним из пионеров литературных имитаций используемого в данном стихотворении народного стиха. В частности, его «Другой хор ко превратному свету» несомненно отозвался в метрическом

[8] Собрание народных песен П. В. Киреевского. Л., 1977. Т. 1. № 354. С. 233—234. Курсив здесь и далее мой. — *О. Ф.*

lib.pushkinskijdom.ru

комплексе ПЗС, прямо или косвенно, через посредничество А. Х. Востокова.[9]

Если заглянуть еще глубже, Пушкин, конечно же, опирался в своих версификационных новациях и на «Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», второе издание которых, 1818 года, имелось в его личной библиотеке, и на «Повесть о Горе-Злочастии», которую, по мнению М. Л. Гаспарова, «даже трудно назвать имитацией народного стиха — скорее это прямое и непрерывное продолжение традиции народного стиха, переходящее из устного творчества в письменное».[10] При этом поэт не копировал ритмику «Горя», Кирши Данилова, Сумарокова и Востокова буквально, но лишь руководствовался общим принципом присущей им всем ритмической свободы на фоне жесткой дисциплины, доведенной им до предельного совершенства силлаботоники.

Несмотря на неверную датировку и на расширительно-дольниковую интерпретацию интересующего нас цикла, составители первого метрического справочника Пушкина Б. И. Ярхо, И. К. Романович, Н. В. Лапшина удивительно точно устанавливают водораздел в творческой жизни поэта — 1825 год, по одну сторону от которого остается верность классическому канону с аккуратными попытками его преодоления, а по другую — свободное овладение новыми формами.

Стих ПЗС — важная веха на этом пути. Тем важнее проследить обстоятельства и внутреннюю логику эволюции Пушкина от силлаботоники к тонике.

* * *

В 1814—1815 годах в Вене вышел двухтомник «Мала простонародна Словено-сербска Песнарица». Это был сборник народных песен, собранных выдающимся сербским филологом Вуком Стефановичем Караджичем. В 1823—1824 годах Караджич переиздал свои песни в Лейпциге уже в трех томах под названием «Народне Српске Пјесме, скупио и на свијет издао Вук Стеф. Караџић...». Все три тома в одном переплете имеются в личной библиотеке Пушкина. Б. Л. Модзалевский сообщает о них следующее: «В т. I закладочки из бумаги между С. 80—81 и 308—309. Заметок нет. Ср. переводы Пушкина из сборника Караджича; для некоторых он пользовался этим изданием».[11]

В первом томе Пушкин мог прочитать и «Предговор» (Предисловие), о чем свидетельствует наличие в его библиотеке сербско-немецко-латинского словаря того же автора,[12] также со следами работы (между страницами 52—53, 324—325 и 884—885 закладки).[13]

В Предисловии песни подразделяются на «мужские» и «женские»; последние поются не только женщинами и девушками, но и мужчинами, особенно парнями, нередко по двое на один голос. Исполнение женских песен более похоже на пение, тогда как мужские скорее напоминают мелодекламацию. Подробнее же всего описаны правила сербского народного стихосложения:

---

[9] *Трубецкой Н. С.* Указ. соч. С. 360.

[10] *Гаспаров М. Л.* Указ. соч. С. 99.

[11] *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина (библиографическое описание). СПб., 1910. С. 261.

[12] *Вук Стефановић.* Српски рјечник. Истолкован њемачким и латинским ријечма. Wien, 1818.

[13] *Модзалевский Б. Л.* Указ. соч. С. 343.

//pushkinskijdom.ru

«Все наши мужские (юнацкие) песни насчитывают 10 слогов или 5 трохеических стоп, с цезурой после 2-й стопы:

Пōдӣ жē ся̄ / Ц̄рнŏ ēвӣħ Ӣвŏ...

Правда, в некоторых стихах произносится долгий слог вместо краткого и краткий вместо долгого, например:

Ӣ пōнĕсĕ / трӣ тōвăрă блāгă
Јă кāд тāкŏ / свāдбӯ ӯрēдӣтĕ;

так *говорится*, так *читается* и так *произносится*; но когда *поется*, тогда оказываются трохеи:

Ӣ пōнēсĕ / трӣ тŏвāрă блāгă
Јā кăд тāкŏ / свāдбӯ ӯрĕдӣтĕ.

Таким образом, все юнацкие песни сложены по одной мере, но женские имеют различия».[14]

Караджич выделяет десять метрических разновидностей женских лирических песен; они варьируются по числу слогов (от 5-сложного до 14-сложных), по чередованию однородных (трохеических) и разнородных (трохеических и дактилических) стоп, по месту цезуры и по конфигурации клаузул (женские, дактилические и амфимакры). В том числе упоминаются 4-стопные трохеические с цезурой посредине:

Бōгă мōлӣ / млāдă мōмăн.[15]

Какие выводы мог сделать из разъяснений Караджича Пушкин и какие, вслед за ним, сделаем мы?

Познакомившись с теоретическими выкладками сербского фольклориста, с соответствующими песенными образцами и, отметим, забегая вперед, первыми их переводами в исполнении А. Востокова, поэт, в полном согласии со стопной теорией, на которой он был воспитан, мог убедиться в том, что народный стих свободнее литературного прежде всего за счет непостоянства членящих его стоп. Здесь он мог опереться, помимо уже ставших традиционными дактило-хореических имитаций античных гекзаметров, на востоковский «Опыт о русском стихосложении» (СПб., 1817), который также сохранился в его библиотеке со следами активного чтения.

Мера русских стихов, утверждает А. Х. Востоков, состоит в следующем: «В них считаются не стопы, не слоги, а *прозодические периоды*, т. е. ударения, по коим и должно размерять стихи старинных Русских песен».[16] В дальнейшем изложении, однако, выясняется, что под прозодическим периодом понимается все же разновидность переменной стопы, насчитывающей теоретически от 2 до 8, а практически от 2 до 6 слогов, из которых один произвольно имеет ударение. Обыкновенно «стих Русский состоит из 2 либо 3 прозодических периодов ⟨...⟩ так что самый большой стих Русский о 3-х ударениях имеет редко более 13 слогов, и, следовательно, величиною будет с 6-стопный ямбический. Стих же о 2-х ударениях соответствует 4-стопному. Кроме сих есть еще короткие стихи об одном ударении, кои также довольно употребительны» (С. 106).

---

[14] Народне Српске Пјесме... Липисци, 1823—1824. Кн. I. S. LIII.

[15] Ibid. S. LIV.

[16] *Востоков А. Х.* Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817. С. 105—106. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте. В пушкинском экземпляре книги страницы с 29 по 105 не разрезаны; зато, видимо, внимательно изучены С. 105—153 и 162—167, на которых Востоков и излагает свои идеи о русском народном стихосложении.

lib.pushkinskijdom.ru

Далее Востоков говорит о различии стихосложения песенного и сказочного, подразделяя «стихи наших старинных песен на лирические (песенные) и на эпические (сказочные)»; «главное свойство тех и других есть равночисленность ударений; но песенные стихи бывают при том по большей части равносложны и имеют (по большей же части) порядок ударений неизменяющийся, подобно как у Греков лирические стихи имеют неизменяющийся порядок стоп: в сказочных же изменяется как число слогов, так и порядок ударений, в чем они также сходствуют с греческим экзаметром» (С. 107—108).

Основной формой сказочного, или повествовательного, стиха Востоков считает «стихи о трех ударениях с дактилическими окончаниями» (С. 142), в которых первые два ударения не имеют постоянного места, но переставляются по произволу, а «третье или последнее ударение имеет непременное свое место на 3-м от конца слоге: — ∪ ∪ (редко на 4-м — ∪ ∪ ∪ ⟨...⟩)» (С. 144—145); он оговаривает несколько «пиитических вольностей»: употребление акцентных дублетов (серебро́, се́ребро, деви́ца, де́вица), увеличение или сокращение слогового состава стихов за счет внутренних и внешних «наполнительных частиц» и усечений и, наконец, констатирует резкое несовпадение пения с размером стихов.

Ознакомившись с образцами сербских народных песен, а главное, с их теоретической формулой, выведенной Караджичем, Востоков обнаружил их ритмическую близость русским аналогам во всем, кроме женской клаузулы. Не случайно именно ему принадлежит первенство в реализации их эквиметрического перевода.

Правда, еще в 1820 году редактор «Вестника Европы» М. Каченовский опубликовал статью «О сербских народных песнях», в которой с большим сочувствием отзывается о «не чужом нам» «историческом народе», скудном произведениями отечественной словесности, но чрезвычайно богатом народными песнями, рецензирует венское издание Караджича, подробно пересказывает содержание некоторых самых примечательных песен, как мужских, так и женских. «Всегда правильное, гармоническое и разнообразное» стихосложение, ощутимое даже без знания «голосов» (напевов), иллюстрируется им лирической песней «Моман и девойка» («Парень и девушка»). Текст песни предваряется метрической схемой 5-стопного хорея, хотя реальные ударения совсем необязательно совпадают с сильными нечетными слогами:

— ∪— ∪/— ∪— ∪ — ∪

Ой, девойко питома ружице!
Кад си расла, на што си гледала?
Ил' си расла на бор гледаючи,
Ил' на елу танку поноситу,
Ил' на мого брата наймладьега?
Ой, юначе, мое ярко сунце!
Нит самъ расла на бор гледаючи
Ни на елу танку поноситу,
Нит на твога брата наймладьега —
Вечь самъ млада прама теби расла.[17]

5-стопный хорей, таким образом, гармонизирует не столько словесный ряд, сколько музыкальный; именно ему, наравне с 3-стопным анапестом, суждено было стать метрическим эталоном сербского 10-сложника.

[17] Вестник Европы. 1820. № 13. С. 120—121.

lib.pushkinskijdom.ru

Пять лет спустя в альманахе «Северные цветы» за 1825 год по просьбе его редактора Антона Дельвига А. Востоков опубликовал три своих перевода из Сербских песен: «Братья Якшичи», «Смерть любовников» и «Свадебный поезд», еще один перевод «Строение Скадра» появился в том же альманахе за 1826 год. Примечательно, что в обеих книжках «Северных цветов» были опубликованы стихотворения Пушкина — обстоятельство, гарантирующее его знакомство с востоковскими переводами.

В каком же виде предстали перед ним русифицированные сербские песни?

Переводчик сопроводил тексты примечанием, где указал источник: «Выше помещенные песни взяты из Собрания народных Сербских песен Вука Стефановича, кн. III № 3, кн. I № 137 и 313» и определил метрическую неадекватность перевода и оригинала: «В Сербском подлиннике размер хореический пятистопный с пресечением на второй стопе: —∪ –∪/—∪ —∪ —∪. Чтобы сохранить силу подлинника, переводчик не счел за нужное рабски подражать сему размеру, неупотребительному у нас, и для Русского слуха, может быть, несколько утомительному. Он предпочел Русский размер о трех ударениях с хореическим окончанием».[18] Востоков сконтаминировал свою модель русского народного стиха с сербской версией Вука Караджича. Существенной разницы между мужской (повествовательной) и женской (лирической) модификацией при этом не видно:

Братья Якшичи

Месяц журил звезду денницу:	9	4—6[19]
Где ты была, звезда денница?	9	4—6
Где ты была, где губила время	10	4—7
Три белых дня? — В ответ денница:	9	2—6
Пробыла я, провела я время	10	3—7
Над белокаменным Белградом,	9	4—7
Глядя на великое чудо,	9	1—5
Как делили отчину братья	9	3—5
Якшичи братья, Дмитрий с Богданом.	10	1—4
Отчину дружно они поделили,	11	1—4
Все города и земли без спору;	10	4—6
Пополам разделили Белград.	9	3—6
Спор у них вышел только за малость:	10	1—4
Конь вороной и сокол, чьи будут?..	10	1—4

Свадебный поезд

Сестра звала на солнышко брата:	10	4—6
Выйдем, братец, на солнышко ярко;	10	3—6
Солнца яркого теплом насладимся,	11	3—7
И дивной красоты наглядимся,	10	2—6
Как едут разубраны сваты!	9	2—5
Счастлив дом, к которому пристанут!	10	3—5
В чьем-то доме их ожидают?	9	3—5
Чья-то мать их будет дарити?	10	3—5
Чей-то брат им вина подносити?	10	3—6
Чьей сестре-то меж ими быти?	9	3—6
Брат сестре отвечает с улыбкой:	10	3—6
Будь же, сестрица, веселенька!	9	1—4
В нашем доме их ожидают,	9	3—5

[18] Северные цветы за 1825 год. С. 337.

[19] В первой колонке — количество слогов в стихе, во второй — номер двух первых слогов.

lib.pushkinskijdom.ru

Наша мать их будет дарити,	9	3—5
Я им буду вина подносити,	10	3—6
Тебе невестой меж ими быти.	10	2—4

Востоков вполне сознательно отказывается от утомительной для русского уха хореической каденции, более или менее выдерживает омотонию (по три фразовых ударения на стих), откликаясь на тенденцию постановки 1-го ударения на нечетном слоге (20 — из 30), и неукоснительно соблюдает женские («хореические») окончания как фирменный знак сербского подлинника.

Следующим, не имеющим, однако, реального значения в интересующем нас плане стимулом пушкинского обращения к «сербскому» стиху явилась мистификация Проспера Мериме, знаменитый сборник которого «La Guzla» (Strasbourg, 1827) также значится в библиотеке поэта.

Выяснив, кто был мистификатором, Пушкин захотел узнать, «на чем основано изобретение странных сих песен»; по его просьбе С. А. Соболевский «писал о том к Мериме, с которым он был коротко знаком, и в ответ получил» соответствующие разъяснения в письме, датированном 18 января 1835 года.

Французы, как известно, по традиции переводят стихи прозой, слегка ритмизируя ее. Таковы же и мистифицированные «переводы» П. Мериме в сборнике «Гюзла». Конечно, Пушкин, используя их в качестве источника, меньше всего обращал внимание на структурные особенности французской прозы; ему достаточно было сюжетных, характерологических и, в известной мере, стилистических уровней. С точки же зрения версификации, он опирался на сербские переводы А. Востокова, на традиции имитаций русского народного стиха и, не в последнюю очередь, на собственные опыты в этом роде.

Если Востоков довольно значительно отступал от силлабо-тонических стандартов, господствовавших в русской поэзии первой трети XIX века, то идущий следом за ним Пушкин предпочитал менее радикальные способы подражания фольклорной ритмике. Небезынтересно сопоставить приблизительно равные порции «сербских песен», написанных А. Востоковым и Пушкиным. Востоковская порция в нашем материале включает в себя первые 14 стихов из стихотворения «Братья Якшичи», первые 15 стихов из «Строения Скадра», первые 19 стихов из стихотворения «Марко Кралевич в темнице», а также стихотворения «Смерть любовников» и «Свадебный поезд» полностью (22 и 16 стихов), т. е. в общей сложности 86 стихов. Три пушкинские порции составили: первое стихотворение ПЗС «Видение короля» — 82 стиха (оно представляет группу «Песен» из 11 стихотворений, источником для которых послужила мистификация П. Мериме); 119 стихов «Сестры и братьев», которые можно рассматривать как вольный перевод из сборника Вука Караджича (Т. I, 1824 года); наконец, 96 стихов «Яныша Королевича» — непосредственная стилизация самого Пушкина, обнаруживающая сюжетную перекличку с его неоконченной драматической поэмой «Русалка». Для сравнения приведем обобщенные цифры, полученные М. Л. Гаспаровым в результате статистического обследования более репрезентативного материала, а именно: 461 стиха «Горя-Злочастия», XVII века — произведения, стоящего на пороге устной народной поэзии и профессиональной письменной литературы, 92 стихов также близкого песенному фольклору «Другого хора ко превратному свету», 1763, 486 стихов из востоковских переводов 1825—1827 годов с женскими окончаниями и 722 стихов ПЗС:

lib.pushkinskijdom.ru

	Горе-Злочастие	Сумароков	Востоков	Пушкин ПЗС	Востоков I—V	Пушкин			
						Видение короля	Сестра и братья	Яныш Королевич	В среднем
	по Гаспарову								
Х	79 / 17.1	42 / 54.6	55 / 11.3	228 / 31.6	14 / 16.3	25 / 30.5	37 / 31.1	41 / 42.7	103 / 34.7
Я	43 / 9.3	– / –	39 / 8.0	3 / 0.4	4 / 4.6	– / –	1 / 0.8	1 / 1.1	2 / 0.7
Д	4 / 0.9	11 / 12.0	3 / 0.6	2 / 0.3	3 / 3.5	2 / 2.4	1 / 0.8	– / –	3 / 1.0
Ам	37 / 8.0	2 / 2.2	46 / 9.5	6 / 0.8	1 / 1.2	– / –	– / –	– / –	– / –
Ан	66 / 14.3	– / –	91 / 18.7	207 / 28.7	17 / 19.8	21 / 25.6	36 / 30.3	20 / 20.8	77 / 26.0
Дл	74 / 16.0	2 / 2.2	77 / 15.8	92 / 12.7	29 / 33.7	9 / 11.0	9 / 7.5	15 / 15.6	33 / 11.1
Тк	66 / 14.3	35 / 38.0	152 / 31.3	134 / 18.6	12 / 14.0	20 / 24.4	25 / 21.0	13 / 13.5	58 / 19.5
Ак	92 / 20.0	– / –	23 / 4.7	50 / 6.9	6 / 7.0	5 / 6.1	10 / 8.4	6 / 6.3	21 / 7.0
Всего	461 / 100.0	92 / 100.0	486 / 100.0	722 / 100.0	86 / 100.0	82 / 100.0	119 / 100.0	96 / 100.0	297 / 100.0
	49.6 / 50.3	59.8 / 40.2	48.1 / 51.8	61.8 / 38.2	45.4 / 54.7	58.5 / 41.5	63.0 / 36.9	64.6 / 35.4	62.4 / 37.6

Примечание: в числителе — количество стихов, в знаменателе — процентное соотношение. В последней графе — процентное соотношение классических и неклассических метров.

Как легко убедиться, статистика — вещь обоюдоострая. Далеко не всегда значительные массы фактического материала предпочтительнее локальных, легкообозримых, укладывающихся в рамки отдельного произведения. Особенно это касается такого специфического материала, как ритмическая структура наиболее свободных модификаций тонического стиха, где частотность тех или иных ритмических форм оказывается в конечном итоге менее важной, чем их композиция.

Излюбленный прием Пушкина, имитирующего народный стих, — создать устойчивую ритмическую доминанту из наиболее стабильных форм 10-сложного тактовика с ударными константами на 3-м и 9-м слоге, т. е. из 3-стопного анапеста и 5-стопного хорея, и резко нарушить создавшуюся инерцию асимметричной формой дольника, тактовика или даже аномального акцентного стиха, естественно, не без содержательной мотивировки:

Тут он видит чудное виденье:	Х5
На помосте валяются трупы,	Ан3
Между ими хлещет кровь ручьями,	Х5
Как потоки осени дождливой.	Х5
Он идет, шагая через трупы,	Х5
Кровь по щиколку ему досягает...	Тк3
Горе! В церкви турки и татары	Х5
И предатели, враги богумилы.	Тк3
На амвоне сам султан безбожный,	Х5

lib.pushkinskijdom.ru

Держит он наголо саблю,	ДЗ
Кровь по сабле свежая струится	Х5
С вострия до самой рукояти.	Х5
Короля незапный обнял холод:	Х5
Тут же видит он отца и брата.	Х5
Пред султаном старик бедный справа,	Тк4
Униженно стоя на коленах,	Тк3
Подает ему свою корону...	Х5

Последовательное чередование легко трансформирующихся друг в друга 5-стопного хорея и 3-стопного анапеста обеспечивает относительно ровное ритмическое движение, естественное и необходимое для объективного повествования; на его нейтральном фоне подчеркнуто, курсивно звучат 4- и 3-иктный тактовик, 3-стопный дактиль. Так, в заключительном стихе первой тирады «Кровь по щиколку ему досягает...» (Тк3) инородная метрическая структура семантически активизирует зловещую гиперболу. Во втором стихе второй тирады тем же способом подчеркивается противоестественность присутствия в церкви наряду с мусульманами, турками и татарами, предателей «богумилов», как называет их в комментариях Пушкин, «иллирийских раскольников»; здесь синтаксическая однородность взрывается ритмической и семантической контрастностью. Особняком стоит четвертый стих второй тирады «Держит он наголо саблю...» (ДЗ), в котором нулевая дактилическая анакруза заметно динамизирует и ритм, и создаваемую с его помощью образную картину. Наконец, в заключительной, третьей тираде ровное хореическое движение ритма нарушается сразу двумя тактовиковыми стихами, к тому же с разным количеством иктов и с нарушением во втором случае ведущей ритмической доминанты (пропуском ударения на 3-м слоге). Такой сильный ритмический перебой мотивирован эмоциональным потрясением короля, увидевшего убитого им и братом отца:

Пред султаном старик бедный справа,
Униженно стоя на коленах,
Подает ему свою корону...

Исключительный интерес, с точки зрения ритмической композиции, вызывают три заключительные тирады «Видения короля»:

При сем имени церковь задрожала,	Тк3
Все внезапно утихнуло, померкло, —	Тк3
Все исчезло — будто не бывало.	Х5
И король ощупью в потемках	Ак3
Кое-как до двери добрался,	Дл3
И с молитвою на улицу вышел.	Тк3
Было тихо. С высокого неба	Ан3
Город белый луна озаряла.	Ан3
Вдруг взвилась из-за города бомба,	Ан3
И пошли бусурмане на приступ.	Ан3

Каждая тирада представляет собой определенное тематическое и ритмическое единство: в первой два тактовиковых стиха фиксируются хореическим, живописуя переход действия из ирреального режима в реальный; вторая сочетает все три формы тонического стиха, вернее, чисто тонический акцентный стих, передающий ритмическим жестом судорожное дви-

lib.pushkinskijdom.ru

жение короля, потрясенного видением своей грядущей участи, подхватывается дольниковой и тактовиковой каденцией следующих двух стихов, в которых сообщаются подробности его возвращения в реальность; наконец, третья, заключительная тирада состоит из четырех откровенно объективных 3-стопных анапестов, фиксирующих акустические, колористические и событийные детали реального плана. Ритмическая корреляция заключительной строки первой тирады с третьей тирадой целиком удивительным образом поддерживается лексическим подхватом, знаменующим исчезновение видения в церкви и — с выходом короля на улицу — возвращение его к действительной жизни: «Все исчезло — будто *не бывало...*» → «*Было* тихо. С высокого неба...».

Но вернемся к нашей таблице, многие подразделения которой нуждаются в комментариях и иллюстрациях.

Первое, что бросается в глаза, — довольно большой разброс данных в зависимости от объема учтенного материала. Особенно это касается редко представленных метрических форм. Поэтому раздельное рассмотрение трех разнородных по творческому импульсу произведений в составе ПЗС весьма плодотворно.

Соотношение стихов, представляющих классические и неклассические метры (последняя строка таблицы), — один из важнейших параметров фольклорных имитаций. Львиную долю первой половины составляют почти автоматически отливающиеся 5-стопный хорей и 3-стопный анапест, т. е. метрический компонент литературного происхождения; вторая половина, если описывать ее в современных терминах, складывается из дольников, тактовика и акцентного стиха, с преобладанием тактовика, — метрический компонент, призванный расшатать мерное движение силлабо-тонической каденции, сообщив ему специфический «народный» колорит. Здесь следует солидаризироваться с Н. С. Трубецким: «Пушкин не имел вполне отчетливого представления о степени различия отдельных славянских поэзий. Народные поэзии разных славянских народов представлялись ему как разновидности одной поэзии. Индивидуальные различия этих поэзий казались ему незначительными, а так как из всех славянских народных поэзий он хорошо знал одну лишь великорусскую, то все прочие „сливались" для него в одном „русском море"〈...〉 При таких условиях не подлежит сомнению, что в намерения Пушкина мог входить перевод сербских песен русским народным размером»,[20] т. е. «сумароковско-востоковским вольным стихом», которым написаны стихотворные отрывки, указанные Б. В. Томашевским.[21]

Полученные нами цифры не только подтверждают, но и уточняют это предположение ученого. Минуя свежий прецедент востоковских переводов, отличающихся резкой экспансией неклассической метрики (54.7 %), Пушкин использовал более отдаленный по времени, но более близкий ему по духу сумароковский опыт («Другой хор ко превратному свету», 1763). Решительное заключение М. Гаспарова: «Прямых влияний стиха Сумарокова на стих Востокова, Пушкина и т. д. обнаружить не удалось»,[22] не должно нас смущать, поскольку речь, конечно, идет не о прямом, а о косвенном, вернее, частичном влиянии. Сумароков играет на просодически близких тактовиковых и хореических формах (стоит в 10-сложном 5-стопном хорее пропустить один слабый слог, появляется 3-иктный тактовик):

[20] *Трубецкой Н. С.* Указ. соч. С. 367, 369.
[21] *Томашевский Б. В.* Указ. соч. С. 77 и сл.
[22] *Гаспаров М. Л.* Указ. соч. С. 91.

lib.pushkinskijdom.ru

За морем подъячие (та) честны,	9	Тк3
За морем писать они умеют,	10	Х5
За морем в подрядах (та) не крадут,	9	Тк3
Откупы (та) за морем не в моде,	9	Тк3
Чтобы не стонало государство,	10	Х5
Завтрем там истца (та) не питают,	9	Тк3
За морем почетные (та) люди,	9	Тк3
Шеи (та) назад не загибают,	9	Тк3
Люди (та) от них не погибают...	9	Тк3

Если Сумароков в «Другом хоре» совершенно равнодушен к анапесту, компенсируя его частично дактилем (12 %) и амфибрахием (2.2 %), то Пушкин «восстанавливает справедливость», активно насыщая ПЗС 3-стопным анапестом за счет все тех же дактилей и амфибрахиев. Причины такой «рокировки» очевидны: Пушкин более тщательно соблюдал 10-сложность (62.8 %), имел перед собой пример А. Востокова и был знаком с первоисточником.

Стих пушкинских ПЗС в общем виде, т. е. по соотношению классических и неклассических метрических форм, гораздо ближе к сумароковской модели, нежели к востоковской. «Так как ритмическое чутье у Пушкина, — согласимся с Б. И. Ярхо, — было, очевидно, острее, чем у Востокова, то он, даже не зная сербского текста, понял, что стихи Востокова слишком прозаичны, что и при проведении неравномерного распределения ударений необходима была более прочная силлабическая сдержка».[23]

Пушкин, однако, не смешивает классические и неклассические формы как попало, а располагает их контрастно, «нарочито „сбивает" читателя, подавая ему то правильные двудольные, то правильные трехдольные размеры вперемешку со стихами совершенно „неправильными". Таким образом, ощущение стиха все время поддерживается, но ритмическая инерция не образуется».[24] В этом, по-видимому, и заключалась его конечная цель.

Не меньший интерес для комментатора представляют цифры, дифференцирующие усредненные показатели (кстати, почти совпадающие у Гаспарова и автора данной работы: $61.8/38.2 \approx 62.4/37.6$) соответственно трем разным побудительным мотивам создания «Видения короля», «Сестры и братьев» и «Яныша Королевича». Трудно сказать, в какой последовательности они вышли из-под пера поэта, так как черновиками мы не располагаем, но закономерное увеличение хореев и анапестов и, соответственно, уменьшение тонических форм от «Видения» к «Янышу» вполне очевидно. Не прослеживается ли здесь определенная логика в эволюции творческого сознания Пушкина, создавшего оптимальную модель русского народного стиха?

В первом случае Пушкин опирался на прозаическую мистификацию П. Мериме, т. е. импровизировал на основе готового сюжета, используя собственный опыт оригинальных произведений в народном стиле, отчасти отголоски Горя-Злочастия и сумароковского «Другого хора», поэтическую практику и теорию А. Востокова, его же переводы из сборника Вука Караджича и, наконец, поверхностное ознакомление с лейпцигским 3-томным изданием сербских песен. Наиболее подходящим версификационным образцом для него на этот раз оказался сумароковский «Хор». Может

[23] *Ярхо Б. И.* Свободные формы у Пушкина // Ars Poetica, 1928. С. 179.
[24] *Трубецкой Н. С.* Указ. соч. С. 363.

lib.pushkinskijdom.ru

быть, «Видение короля» открывает ПЗС еще и потому, что было написано первым из 17 стихотворений цикла.

14-й по счету оказалась песня «Сестра и братья», о которой в авторском примечании сказано: «Прекрасная эта поэма взята мною из Собрания сербских песен Вука Стефановича». Здесь, конечно, также принимались во внимание все вышеперечисленные источники, но опорным был несомненно текст сербской песни, переданный по-русски, правда, довольно далеко от оригинала. Повышенный процент (30.3 %) анапестических форм косвенным образом свидетельствует о том, что Пушкин прислушивался к звучанию сербского «десетерца», например в самом точном переводе А. Востокова «Марко Кралевича в темнице», где неукоснительно соблюдаемая 10-сложность почти автоматически штампует 5-стопный хорей или 3-стопный анапест:

...Туда лазят змеи скорпионы.	Х5
Приползут змеи высосать очи,	Ан3
Залить ядом лице скорпионы;	Ан3
До колен отпадут резвы ноги,	Ан3
До рамен молодцу белы руки.	Ан3
Вопит Марко несчастный в темнице,	Ан3
Вопит жалобно, гласно взывает.	Ан3
Смотрит Марко на площадь Азацку,	Ан3
Не увидит ли кого своих там:	Х5
Никого-таки своих не видит,	Х5
А увидел красную девицу,	Х5
Милу дочь краля земли Азацкой...	Х5

Точно такую же картину мы наблюдаем в 10-сложных, по преимуществу, стихах пушкинского вольного перевода, как и у Востокова группирующихся в монолитную анапестическую тираду:

Люто страждет молода Павлиха;	10	Х5
Говорит она своему господину:	12	Дл4
«Слышишь ли, господин ты мой, Павел,	10	Ак3
Сведи меня к золовкиной церкви,	10	Тк3
У той церкви авось исцелюся».	10	Ан3
Он повел ее к сестриной церкви,	10	Ан3
И как были они уже близко,	10	Ан3
Вдруг из церкви услышали голос:	10	Ан3
«Не входи, молодая Павлиха,	10	Ан3
Здесь не будет тебе исцеленья».	10	Ан3
Как услышала то молодая Павлиха,	13	Ан4
Она молвила своему господину:	12	Ак3
«Господин ты мой! Прошу тебя богом,	11	Тк3
Не води меня к белому дому,	10	Ан3
А вяжи меня к хвостам своих коней	11	Тк3
И пусти их по чистому полю».	10	Ан3

Имеющий следующий порядковый номер «Яныш Королевич» также снабжен авторской пометой, отсылающей нас к сербскому первоисточнику: «Песня о Яныше королевиче в подлиннике очень длинна и разделяется на несколько частей. Я перевел только первую, и то не всю». Однако ни в первом, ни во втором сборнике Караджича, ни в каких-либо других известных изданиях текста этой песни обнаружить до сих пор не удалось. Не исключено, что Пушкин, по примеру П. Мериме, мистифицирует читателя, выдавая за перевод свою собственную стилизацию, разрабаты-

lib.pushkinskijdom.ru

вающую уже знакомый сюжет «Русалки» 1832 года. Ритмически мнимый перевод ближе всего эталонному стиху из «5 трохеических стоп», который Вук Стефанович полагал обязательным для «всех юнацких песен». Лишь две вольности позволил себе «переводчик»: несоблюдение цезуры после 2-й стопы и отклонения в 1—2 слога от 10-сложного стандарта, с уже знакомыми нам метрическими возмущениями. Впрочем, как и в предыдущем случае, Пушкин охотно прибегает к своему излюбленному приему: разгоняет однородную массу, допустим, 5-стопных хореев и неожиданно «сбивает» читателя вкраплением контрастных тонических стихов:

Рано утром, чуть заря зарделась,	10	Х5
Королевич над рекою ходит;	10	Х5
Вдруг из речки, по белые груди,	10	Ан3
Поднялась царица водяная,	10	Х5
И сказала: «Яныш королевич,	10	Х5
У меня свидания просил ты:	10	Х5
Говори, чего еще ты хочешь?»	10	Х5
Как увидел он свою Елицу,	10	Х5
Разгорелись снова в нем желанья,	10	Х5
Стал манить ее к себе на берег.	10	Х5
«Люба ты моя, млада Елица,	10	Х5
Выдь ко мне на зеленый берег,	9	Дл3
Поцелуй меня по-прежнему сладко,	11	Тк3
По-прежнему полюблю тебя крепко».	11	Ак3

Итак, анализ стиха ПЗС показал, что универсальной метрической формулой для него является 3-иктный тактовик с константными женскими окончаниями; исключительно широкая и емкая метрическая форма, она синтезирует в себе частные ритмические модификации, представляющие собой разнообразные размеры классического и неклассического стиха. Соотношение силлабо-тонического и тонического компонентов в метрическом профиле каждого отдельно взятого стихотворения позволяет уточнить сам процесс становления в сознании поэта оптимальной модели имитации народного стиха, общего, как ему казалось, для всех славянских народов. Пушкинская модель образовалась на перекрестье нескольких генетических слагаемых: от Горя-Злочастия она взяла сам принцип сочетания разнонаправленных ритмических инерций, от Сумарокова — отчетливое предпочтение хореической доминанты и относительный изосиллабизм, от Востокова — внимание ко второй по значимости ритмической доминанте — анапестической — и смелость столкновения классических и неклассических модуляций ритма, от мистификации Мериме — интерес к первоисточнику ПЗС, от собственно сербских песен — дисциплинирующую силу 10-сложности и ударных констант на (1-м), 3-м и 9-м слогах, от Предговора Караджича — представление о теоретической модели эпических и лирических песен сербского народа и о возможном расхождении реального распределения ударений с произношением, корректируемым напевом.

Синтезировав этот разнородный материал, пушкинский гений сотворил удивительно гибкий метрический инструмент, сочетающий выразительные возможности литературного и народного стиха, как восточно-, так и южнославянского извода.

lib.pushkinskijdom.ru

© *Н. Н. МОСТОВСКАЯ*

«ПУШКИНСКОЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ ТУРГЕНЕВА

Давно известно, что для Тургенева-художника во все времена Пушкин неизменно оставался «высшим проявлением русского поэтического гения».[1] «...Это мой идол, мой учитель, мой недосягаемый образец — и я, как Стаций о Виргилии, могу сказать каждому из моих произведений: „Vestigia semper adora"[2]», — писал он в одном из писем М. М. Стасюлевичу в 1874 году (П, т. 10, с. 213).

Действительно, и в юношеских поэмах («Параша», «Помещик»), и в повестях и романах, и в «Стихотворениях в прозе», и в многочисленных предисловиях к французским переводам стихотворений Пушкина, его драматических сочинений, неизданной главы из «Капитанской дочки», и в предисловии к его письмам к жене, и в лекциях о Пушкине, и в известной речи на открытии памятника поэта в Москве, и в переписке присутствует мир Пушкина как неотъемлемая часть духовной культуры Тургенева.

И дело не в обилии пушкинских реминисценций, образов, пушкинских коллизий в системе повествования Тургенева, его стилистике. Для большого писателя обращение к опыту своих великих предшественников и современников естественно и закономерно. Учениками Пушкина считали себя и Гоголь, и Достоевский, и Гончаров, и Л. Толстой. И хотя сам Тургенев заявлял: «...мое высшее литературное честолюбие состоит в том, чтобы быть со временем признанным за хорошего его ученика» (П, т. 13, кн. 2, с. 118), литературные связи между этими художниками меньше всего сводятся к формуле «учитель и ученик». Неверно было бы говорить о «влиянии» Пушкина на Тургенева или только о пушкинских традициях в творчестве писателя, что упрощает проблему, так как «имеет прямое отношение к очень сложным явлениям — явлениям литературной или, шире говоря, культурной традиции».[3]

Творческая близость Пушкина и Тургенева кроется в сходстве их эстетических идеалов, в родственности самой природы их талантов, что неоднократно отмечалось современниками. «...Ты поэт более, чем все русские писатели после Пушкина, вместе взятые», — писал Тургеневу Некрасов в 1857 году.[4] Иными словами, но об этом же говорил М. Е. Салтыков после смерти писателя: «Тургенев был человек высокоразвитый, убежденный и никогда не покидавший почвы общечеловеческих идеалов. Идеалы эти он проводил в русскую жизнь с тем сознательным постоянством, которое и составляет его главную и неоцененную заслугу перед

---

[1] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1968. Т. 15. С. 109. Далее ссылки в тексте с указанием: С (Сочинения), П (Письма).

[2] Всегда благоговей перед следами прошлого (*лат.*).

[3] *Ветловская В. Е.* Проблема источников художественного произведения // Русская литература. 1993. № 1. С. 105.

[4] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1952. Т. 10. С. 328.

lib.pushkinskijdom.ru

русским обществом. В этом смысле он является прямым продолжателем Пушкина и других соперников в русской литературе не знает».[5]

О Пушкине и Тургеневе не раз писали в научной литературе, выясняя природу преемственности, находя творческие переклички, аналогии.[6] По сути, это одна из центральных проблем, вбирающая в себя роль пушкинского творчества в развитии русской литературы. Оставляя в стороне всю сложность этой многообъемлющей темы, остановлюсь лишь на некоторых наблюдениях, связанных с большой насыщенностью тургеневских текстов скрытыми и явными пушкинскими источниками как характерной особенностью поэтики тургеневской прозы.

Природа поэтичности тургеневской прозы не обойдена вниманием исследователей. Она объяснялась многими причинами: ритмичностью, лиризмом, элементами романтизма, присущими художественному методу писателя, музыкальностью повествования, насыщенностью композиции и стиля тургеневского творчества музыкой в буквальном смысле слова («Певцы», «Затишье», «Рудин», «Дворянское гнездо», «Отцы и дети», «Песнь торжествующей любви», «Клара Милич (После смерти)» и др.), обилием поэтических пейзажей и прежде всего стихами классиков, больших и малых (стихами, принадлежащими часто и самому Тургеневу). Среди них стихи Пушкина, в том числе о поэте и поэзии, из «Евгения Онегина» и многие другие занимают первое место, так же как и стихотворные строки Шекспира и Гете. И это объясняется не только любовью к Учителю и Мастеру.

В основе пушкинского творчества лежит полнота и цельность художественного и исторического сознания, что ощущается и в поэтическом стиле Тургенева, несмотря на то что его творчество приходится на иную эпоху общественной дисгармонии. Близко Тургеневу стиховое слово Пушкина, рожденное, как замечено исследователем, «чувством полного обладания, полного равновесия между смыслом и выражением».[7] Корни творчества этих художников так близки, что создается впечатление подлинного литературного родства. По-видимому, потому типы, образы, аллюзии пушкинской поэзии явились для Тургенева естественной формой собственных поэтических раздумий и воплощений. Совершенно очевидно, что у Тургенева свое видение художественного мира Пушкина и безоговорочное приятие пушкинского «классического чувства меры и гармонии» (С, т. 15, с. 73).

И еще одно наблюдение. Если Л. Толстому была ближе проза Пушкина, то в творчестве Тургенева на всем его протяжении живет и ассимилируется поэзия Пушкина. Она присутствует в его творениях в разных ипостасях: и как эталон поэтического мастерства, и как утверждение естественности и автономности искусства «среди прочих законных проявлений общественной жизни» (С, т. 15, с. 75), и как органическое слияние реального и идеального в искусстве, отражение в нем трагического, философского и лирически просветленного.

Обратимся к некоторым текстам Тургенева.

---

[5] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1970. Т. 9. С. 457.

[6] См.: *Батюто А. И.* Тургенев-романист. Л., 1972. С. 367—388; *Курляндская Г. Б.* И. С. Тургенев и русская литература. М., 1980; *Маркович В. М.* И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30—50-е годы). Л., 1982; *Zviguilsky A.* Le talisman pouchkinien: la place et le sens du secret dans trois nouvelles de Tourguéniev // Cahiers. 1987. № 11. P. 27—33; *Natov N.* «L'Antchar» de Pouchkine et «Les Eaux Tranquilles» de Tourguéniev // Ibid. P. 16—26.

[7] *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. Л., 1969. С. 169.

lib.pushkinskijdom.ru

Чтение Пушкина тургеневскими героями — самый излюбленный и часто повторяемый прием во всех тургеневских произведениях. «Герои Тургенева вообще много читают и спорят о литературе» (М. П. Алексеев). Пушкинские строки создают особую поэтическую ауру, превращают тургеневский язык в орудие тончайшей артистической мысли. При этом важна не мозаика пушкинских цитат, а логика художественного мышления Тургенева, осуществленная на их основе.

Пушкинские строки «Что было, то не будет вновь» (из поэмы «Цыганы») в повести «Андрей Колосов» не только «строительный материал» автобиографического повествования, но как бы его лейтмотив. Здесь Тургенев словно расставался с собственным юношеским романтизмом, с молодостью, с друзьями из кружка Станкевича. А потому чтение «из Пушкина» в этой повести — непременная черта всех тургеневских произведений — своеобразный символ времени и прежде всего образ поэзии мастера, не только существующий в художественном сознании писателя, но и во многом определяющий его.

«Дневник лишнего человека» заканчивается перефразированием пушкинских строк из стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». Последние слова Чулкатурина: «Я умираю... Живите, живые!» (С, т. 5, с. 232) завершаются финальными строками стихотворения Пушкина:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять!
(там же)

С одной стороны, эта реминисценция знаменует готовность героя смириться и мужественно принять неизбежное. Трагический мотив смерти звучит здесь по-пушкински светло и мужественно. С другой — следующее затем «Примечание издателя» в стиле Козьмы Пруткова (у Тургенева оно дано курсивом) снижает высокий настрой финала и создает комический эффект, неизбежно возникающий при смешении трагического и комического. Приведу текст, следующий за пушкинской цитатой: «*Примечание издателя.* Под этой последней строкой находится профиль головы с большим хохлом и усами, с глазом en face и лучезарными ресницами; а под головой кто-то написал следующие слова:

Сѣю рукопись. Читалъ
И Содѣржаніе Онной Нѣ Одобрилъ
Пѣтръ Зудотѣшинъ
М М М М
Милостивый Государь
Пѣтръ Зудотѣшинъ.
Милостивый Государь мой».
(там же, с. 232)

Так, очевидно, Тургенев преднамеренно снижал трагизм темы лишнего человека, переключая ее в иную смысловую и стилистическую плоскость.

Пушкинские реминисценции, аллюзии выполняли в тургеневских текстах самые разные назначения: они служили характеристикой героев (чтение стихов Пушкина Николаем Петровичем Кирсановым и реплики Базарова по этому поводу — «Отцы и дети»;[8] Наталья Ласунская знала

[8] Одно из упоминаний стихов Пушкина Базаровым, нарочито пародийное, перевернутое наизнанку, особенно примечательно для характеристики восприятия поэта глазами «ниги-

lib.pushkinskijdom.ru

наизусть всего Пушкина и часто «загадывала по Пушкину» — «Рудин»), являлись они и знаком жизненных ситуаций (в которые попадали те или иные герои), осуществляя при этом структурообразующие смысловые функции.

Так философская тема бесприютного русского скитальца («Рудин») раскрывается в романе сложно: в неуловимой, едва приметной на первый взгляд эволюции героя и свободной апелляции к «чужому» слову. Пушкинское стихотворение «Телега жизни» нигде не названо у Тургенева. Но ассоциации с его метафорическим смыслом отчетливо возникают в самой кульминационной точке развития сюжета (задолго до сцены у Авдюхина пруда и тем более в финальных строках).

Метафорический смысл дороги, просвечивающий в нескольких эпизодах (беседы Рудина с Натальей Ласунской, в споре о Рудине в доме Лежнева и в заключительной встрече Рудина с Лежневым), равно как и соотнесенность его с мотивами пушкинской «Телеги жизни» уже отмечались в литературе.[9] В самом деле. Тема русского скитальца («Я родился перекати-полем ⟨...⟩ Я не могу остановиться». Ср. с репликой Лежнева: «...может быть, тебе и следует так вечно странствовать, может быть, ты исполняешь этим высшее, для тебя самого неизвестное назначение: народная мудрость гласит недаром, что все мы под Богом ходим» — С, т. 6, с. 366, 367) раскрывается в романе Тургенева аллюзией и скрытными реминисценциями из Пушкина. Иными словами, соотносится с философским смыслом стихотворения Пушкина, словно прочитана сквозь его поэтическую призму.

Приведу несколько пушкинских строф:

С утра садимся мы в телегу;
Мы рады голову сломать
И, презирая лень и негу,
Кричим: пошел! ...

Но в полдень нет уж той отваги;
Порастрясло нас; нам страшней
И косогоры и овраги;
Кричим: полегче, дуралей!

Катит по-прежнему телега;
Под вечер мы привыкли к ней
И дремля едем до ночлега —
А время гонит лошадей.[10]

Ср. у Тургенева в заключительной XII главе: «...в одной из отдаленных губерний России тащилась, в самый зной, по большой дороге, плохенькая

листов»-шестидесятников. В разговоре с Аркадием Кирсановым Базаров насмешливо замечает: «Кстати, он, должно быть, в военной службе служил. ⟨...⟩ Помилуй, у него на каждой странице: На бой, на бой! за честь России!» (С, т. 8, с. 325—326). При этом Базаров спокойно соглашается с тем, что это «небылица» и «клевета» («Клевета? Эка важность!» — там же). Источником же подобного «прочтения» Пушкина явился отзыв Н. Успенского, который в одно из посещений Тургенева в Париже в 1861 году «счел долгом бранить Пушкина, уверяя, что Пушкин во всех своих стихотворениях только и делал, что кричал: „на бой, на бой за святую Русь"» (П, т. 4, с. 182). И не только он один. С суждением Базарова и Н. Успенского перекликались и некрасовские строки: «Иди в огонь за честь отчизны...» («Поэт и гражданин»). Ощутима здесь и контаминация стихотворных строк как из «Поэта и гражданина», так и из пушкинских «Бородинской годовщины», «Клеветникам России» и даже «Полтавы».

[9] См.: *Маркович В. М.* И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30—50-е годы). Л., 1982. С. 122—124.

[10] *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1974. Т. 1. С. 217. Далее ссылки в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

рогожная кибитка, запряженная тройкой обывательских лошадей. На облучке торчал, упираясь искоса ногами в валек, седой мужичок в дырявом армяке и то и дело подергивал веревочными вожжами и помахивал кнутиком; а в самой кибитке сидел, на тощем чемодане, человек высокого роста, в фуражке и старом запыленном плаще. То был Рудин. Он сидел понурив голову и нахлобучив козырек фуражки на глаза. Неровные толчки кибитки бросали его из стороны в сторону, он казался совершенно бесчувственным, словно дремал» (С, т. 6, с. 351).

Переклички с пушкинским стихотворением неожиданно возникают и ранее, когда, казалось, ничто не предвещало ни безысходности, ни примирения Рудина, ни признания им себя «неоконченным существом». Впервые заговорив с Натальей Ласунской о счастье, о любви, Рудин замечает, почти перефразировав пушкинское стихотворение: «Эта сторона жизни для меня уже исчезла. Мне остается теперь тащиться по знойной и пыльной дороге, со станции до станции, в тряской телеге... Когда я доеду, и доеду ли — Бог знает...» (С, т. 6, с. 306).

Так пушкинское стихотворение создавало музыкальный и смысловой фон романа Тургенева, в известной мере предопределяя его философскую наполненность и композиционный строй.

Мотив духовного прозрения, вызванного безотрадным переживанием (состояние Натальи Ласунской после получения покаянного письма Рудина), не только соотносится с пушкинскими стихами из «Евгения Онегина» (глава 1, строфа XLVI), но ими выражается. Наплакавшись холодными, скупо льющимися слезами, Наталья сожгла письмо Рудина, пепел выкинула в окно. «Потом она раскрыла наудачу Пушкина и прочла первые попавшиеся ей строки (она часто загадывала так по нем). Вот что ей вышло:

Кто чувствовал, того тревожит
Призрáк невозвратимых дней...
Тому уж нет очарований,
Того змея воспоминаний,
Того раскаянье грызет...»

(С, т. 6, с. 339)

Так строфа, принадлежащая к наиболее пессимистическим в творчестве Пушкина, послужила Тургеневу заключительным аккордом и для характеристики состояния героини, ее тревожного душевного настроя, и намеком на будущую судьбу Рудина.

Обращение к Пушкину у Тургенева вариативно. Иногда это ассоциации, ведущие в мир пушкинских образов: «Телега жизни» в «Рудине», описание дуэли в «Затишье», особенно в «Отцах и детях», где есть определенная преемственная зависимость от описания дуэли в «Евгении Онегине», и многое другое. Порой это скрытые цитаты и коллизии.

Чаще всего Тургенев прибегает к прямому цитированию Пушкина. И в этом случае открытые реминисценции выполняют разные смысловые функции. Самой «пушкинской» под этим углом зрения является повесть «Затишье». Здесь трижды цитируется стихотворение «Анчар», в повествование включены стихотворение «Кто знает край, где небо блещет...» и «маленькая трагедия» «Каменный гость». Каждое из этих пушкинских произведений в художественной структуре повести полифункционально.

На первый взгляд, это только круг чтения героев, разное восприятие ими пушкинской поэзии. По существу же пушкинское слово выполняет роль авторской характеристики, символизирует трагическую ситуацию, является как бы кульминацией сюжетного развития.

lib.pushkinskijdom.ru

«Анчар» — одно из сильных метафорических стихотворений Пушкина. По той значимости, которую оно несет в повествовании Тургенева, оно антиномично названию повести: «Затишье». «Здесь у нас... не то, чтобы захолустье, а затишье, право, затишье, уединенный уголок», — говорит любовно один из героев (С, т. 6, с. 90). На фоне этого благодатного затишья возникает извечная человеческая трагедия, знаком которой и служит пушкинское стихотворение. В примечании к названию «Анчар» Пушкиным помечено: «Древо яда» (т. 2, с. 160). Работая над повестью, Тургенев первоначально назвал это стихотворение «Дерево смерти». Название это повторяется (вместе с разными цитатами из стихотворения) семь раз на протяжении второй—четвертой глав (в повести всего семь глав).

В окончательном тексте осталось «Анчар». Стихотворение это и явилось эмоционально-психологическим ключом к внутреннему пробуждению и осознанию своей судьбы героини (Марии Павловны). Стихов она до этого не читала, не нравились ей никакие стихи, «даже Пушкина». Как пояснил ее родственник, в доме которого она жила, «она не только стихов... и вообще ничего сладкого терпеть не может» (С, т. 6, с. 108).

Впервые оно прочитано целиком Владимиром Сергеевичем Астаховым, «человеком положительным» (как сказано о нем иронически автором), притом прочитано совершенно случайно. «Он сам не много стихов знал на память, особенно не сладких» (С, т. 6, с. 108). Затем оно переписывается и потом многократно читается, но все-таки остается как бы за кадром. Между прочим в подтексте оно сразу же становится лейтмотивом повествования, а его символика предопределяет трагическую участь героини и развязку повести. То, что Тургенев придавал особое значение этому стихотворению, видно по правке в черновом автографе. В вариантах неоднократно меняются цитаты из него. Вначале было процитировано четверостишие:

Природа жаждущих степей
Его в день гнева породила
И зелень мертвую ветвей
И корни ядом напоила.

И наконец оно сменяется более значимыми для Тургенева строками:

И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки...

(С, т. 6, с. 430; ср. с. 126)

Они и остались в окончательном тексте, так же как и строки:

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом...

(С, т. 6, с. 111)

Образность и прикровенный смысл той и другой пушкинских строк соотносились с напряженным душевным состоянием героини, предвещая безысходность, катастрофу, хотя, на первый взгляд, в повести мало рассказывается об истории ее любви. И даже сравнения Марии Павловны с Бобелиной, «Милосской Кипридой» (цитируются строки из пушкинского стихотворения «Кто знает край, где небо блещет...» — С, т. 6, с. 125), «волоокой Герой», Медеей, с Церерой или Юноной остаются внешними и преувеличенными штрихами, словно нарочито противостоящими трагической символике «Анчара». Не случайно во французском переводе повести,

http://b.pushkinskydom.ru

вошедшем в сборник 1858 года «Scènes de la vie Russe», «Затишье» было издано под названием «L'Antchar», а текст стихотворения Пушкина был приведен Тургеневым в прозаическом переводе полностью.

П. В. Анненков заметил по поводу повести, что Тургенев «еще не вполне дописывает свои лица и образы, отчего им и не достает совершенной очевидности и слишком много в них предоставлено отгадке читателя».[11] Замечание это относится, пожалуй, не к недостаткам, а к особенностям художественной манеры писателя.

В самом деле, пушкинское стихотворение акцентирует глубинный подтекст повести и снимает всякую необходимость «дописывать» или разъяснять характер Марии Павловны подробнее. Эстетическим знаком ее духовного облика (вполне сложившегося и видимого читателю) служит «Анчар», символизирующий жертвенность, рабство в любви и в конечном счете ее гибель.

Уже в раннем творчестве сложилась особая тургеневская концепция любви: «В любви нет равенства, нет так называемого свободного соединения душ и прочих идеальностей, придуманных на досуге немецкими профессорами... Нет, в любви одно лицо — раб, а другое — властелин, и недаром толкуют поэты о цепях, налагаемых любовью. Да, любовь — цепь, и самая тяжелая. По крайней мере я дошел до этого убеждения, и дошел до него путем опыта, купил это убеждение ценою жизни, потому что умираю рабом» (повесть «Переписка» — С, т. 6, с. 190). И в этом заключении ощутима ассоциативная связь с метафорическим смыслом пушкинского стихотворения.

Иная концепция жизни раскрывается обращением к другому пушкинскому слову, точнее, перефразированием сцены ночного свидания Дона Карлоса с Лаурой в «Каменном госте». Речь идет о диалоге Марии Павловны («странное существо») с Веретьевым («талантливой натурой») в утреннее свидание «невдалеке от оврага, посреди лужайки».

Загадочный смысл «Анчара», так полюбившийся героине, остался вполне внятным Веретьеву. Он даже серьезно заметил: «Он («Анчар». — *Н. М.*) к Вам идет», имея в виду не форму, а суть стихотворения.[12] Но в то же время он как бы отмахнулся от суровой жизненной философии Марии Павловны, говоря шутливо «просурьезничаете всю вашу жизнь», т. е. погубите свою жизнь, и противопоставил ей свою жизненную позицию, как наслаждение молодостью — эпикурейство. И опять Тургенев обращается к пушкинскому слову: Веретьев пересказывает по-своему, но близко к пушкинскому тексту сцену из «Каменного гостя», диалог Дона Карлоса с Лаурой. «Они оба выходят на балкон, ночь удивительная, — повествует Веретьев. — Лаура любуется, а Карлос вдруг начинает ей доказывать, что она со временем состарится. „Что ж, отвечает Лаура, теперь, может быть, в Париже холод и дождь, а здесь у нас «ночь лимоном и лавром пахнет»". Что загадывать о будущем? Оглянитесь, Маша, разве и здесь не прекрасно? Посмотрите, как все радуется жизни, как все молодо. И мы сами разве не молоды?» (С, т. 6, с. 123). И Веретьев просит Машу улыбнуться. Это уже не только пересказ, но и комментарий героя к философскому пассажу Пушкина.

---

[11] *Анненков П. В.* О смысле в произведениях изящной словесности // Современник. 1855. № 1. Отд. III. С. 20.

[12] Ср.: *Кедрова М. М.* Пушкинские реминисценции на страницах Тургенева (повесть «Затишье») // А. С. Пушкин. Проблемы творчества. Калинин, 1987. С. 119, где высказана противоположная точка зрения.

lib.pushkinskijdom.ru

Ср. в «Каменном госте» (в сцене II) Лаура возражает Дону Карлосу:

...Зачем
Об этом думать? что за разговор?
Иль у тебя всегда такие мысли?
Приди — открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух...

(далее Тургенев почти дословно цитирует Пушкина даже в переложении героя)

Я требую, чтоб улыбнулся ты...
— Ну то-то ж!
(т. 4, с. 299—300)

Так собственные переживания, раздумья, тревоги тургеневских героев, даже их жизненные позиции воспроизводятся через художественный мир Пушкина. Опираясь на пушкинские образы, Тургенев переносит философское, трагедийное содержание повести в глубину подтекста. На поверхности остается традиционная заземленно реальная сюжетная канва, лишь косвенно затрагивающая основную тургеневскую тему, присущую всему его творчеству: смертная тоска по недостижимому человеческому счастью, любовь и смерть.

Этими мотивами проникнуты самые поэтичные тургеневские «Три встречи», «Фауст», «Переписка», романы «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети» (хотя злободневно-общественная проблематика русской жизни 60-х годов здесь как будто превалирует), «Стихотворения в прозе».

В «Затишье» нет ничего загадочного, но пушкинское слово (реминисценции, цитаты) усиливало эмоционально-психологическую тональность повести, ее скрытый смысл, художественную многомерность.

Так и философски-медитативный подтекст, символическая энергия «таинственных повестей», в том числе «Песни торжествующей любви» и особенно «Клары Милич (После смерти)», «Стихотворений в прозе» не явились неожиданными в творчестве писателя. Совершенно очевидно, истоки поэтики позднего Тургенева отчетливо прослеживаются в его ранних повестях.

Почти ту же конструктивную функцию, что и «Анчар» в «Затишье», выполняет в «Кларе Милич (После смерти)» томик стихов Пушкина и чтение героиней «письма Татьяны» на литературном утре. Текст письма-исповеди неоднократно обыгрывается в повести, читается целиком, приводятся и цитаты из него: «Я к вам пишу... чего же боле?»; «Другой!.. Нет, никому на свете не отдала бы сердца я»; «Вся жизнь моя была залогом свиданья верного с тобой» (С, т. 13, с. 88). Дома Аратов перечитал Пушкина и «убедился, что та „цыганка" совсем не поняла настоящего смысла этого письма» (С, т. 13, с. 92).

Пушкинские реминисценции — «письмо Татьяны» и связанная с ним поэтическая коллизия (центральная у Пушкина) — используются Тургеневым (так же как и «Анчар» в «Затишье») как своеобразный композиционный прием. По сути, им означено непонятое тургеневским героем то, от чего он боязливо и равнодушно отмахнулся и за что понес кару. Пушкинская высокая коллизия воспроизводится в повести кратко, нарочито буднично, с травестийными интонациями. Так же буднично, почти случайно вводится в тургеневский текст загадочный «Анчар» («Затишье»), обретая смысл иносказания. Одно из повторных чтений его Астаховым было названо Веретьевым «слишком напыщенным...»: «Вы не довольно

lib.pushkinskijdom.ru

просто читаете. Дело говорит само за себя» (С, т. 6, с. 118). Пушкинское слово говорит само за себя и в повести «Клара Милич (После смерти)». Иногда это отзвуки пушкинских строк, ощутимых в мучительных раздумьях Аратова после злополучного свидания с Кларой: «Точно ли он оказал Кларе презрение?» (С, т. 13, с. 104). У Пушкина читаем: «Теперь я знаю, в вашей воле меня презреньем наказать» (т. 4, с. 60). В тургеневском тексте просматривается и ряд сюжетных деталей, словно перенесенных из «Евгения Онегина», но при этом заведомо переиначенных: «странность» героини (любимый прием Тургенева) и «идеальность» Аратова (у Пушкина «идеальна» Татьяна, чертами «странности» отмечен Онегин) и многое другое. Так, сцена свидания на Тверском бульваре образует очевидную параллель объяснению Онегина с Татьяной в саду (в четвертой главе). Особенно характерна аналогия «чудного» (или «зловещего») сна Татьяны с «необычным, угрожающим» сном Аратова, окрашенным почти в мистериальные тона.

Пушкинские аллюзии, очевидные, иногда едва уловимые, но всегда творчески продуманные, выполняли назначение своеобразных поэтических кодов. Погруженные в другое время, художественно переосмысленные, они углубляли многозначный смысл повести. Так, ассоциации с «Евгением Онегиным» усиливали тему трагизма человеческой судьбы («А счастье было так возможно, так близко!..» — т. 4, с. 160), раскрываемой Тургеневым в неуловимо причудливом сближении обыденного и таинственного, реального и фантастического.[13]

Тургенев всегда свободно, иногда, возможно, и непроизвольно, опирался на логику художественного мышления Пушкина, а потому «пушкинское» в его творчестве естественно и органично.

Так же естественно и органично писатель апеллировал к Пушкину, защищая свободу творчества в пушкинском понимании слова. Известно, что он часто цитировал стихи из стихотворения «Поэту», считая, что их «каждый начинающий писатель должен вытвердить наизусть и помнить, как заповедь:

> ...дорогою *свободной*
> Иди, куда влечет тебя *свободный* ум...»
>
> (статья «По поводу „Отцов и детей"» — С, т. 14, с. 107)

А другими пушкинскими строками из этого же стихотворения: «Услышишь суд глупца и смех толпы холодной...» — Тургенев собирался воспользоваться в качестве эпиграфа к «Нови», роману, которым он намеревался завершить свою литературную деятельность, «раскланяться с читателем». Так, уже после выхода в свет романа он писал М. М. Стасюлевичу 17 февраля (1 марта) 1877 года из Парижа: «Что касается до „Нови" — то я Вам когда-нибудь покажу, что́ 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. 12, кн. 1. с. 99—100).

---

[13] Подробно об этом см.: *Мостовская Н. Н.* Повесть Тургенева «После смерти (Клара Милич)» в литературной традиции // Русская литература. 1993. № 2. С. 137—148.

lib.pushkinskijdom.ru

Почему Тургенев отказался от этого желания, остается загадкой. Не исключено, что этот эпиграф оставлен в стороне из-за его откровенно полемического смысла. Возможно, потому что уже тогда возник замысел стихотворения в прозе «Услышишь суд глупца...», посвященного судьбе писателя и общества, апофеозу свободы творчества, которую Тургенев-художник неизменно исповедовал и отстаивал по-пушкински.

lib.pushkinskijdom.ru

© *Е. К. РОМОДАНОВСКАЯ*

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОЧНИКАХ «СКАЗАНИЯ О ГОРДОМ ЦАРЕ АГГЕЕ» В. М. ГАРШИНА

Сюжет древнерусской Повести о царе Аггее, «како пострада гордости ради», получил широкое признание в русской и украинской литературе XIX—начала XX века. Его обработками занимались такие писатели, как Лев Толстой и Иван Франко, Василий Щурат и Алексей Ремизов. Однако самым ранним и самым известным явилось «Сказание о гордом Аггее», опубликованное В. М. Гаршиным в 1886 году и во многом определившее судьбу и других сочинений на тот же сюжет. Так, «Оповідання про царя Аггея» Франко — это попросту перевод гаршинского «Сказания» на украинский язык; пьеса Л. Н. Толстого, над которой он работал в том же 1886 году, не была окончена именно в связи с появлением гаршинской публикации.

Особенностью рассказа Гаршина по сравнению с древнерусским текстом было изменение концовки: как известно, царь у него отказывается от престола и уходит с нищими, в то время как в любых рукописных вариантах Аггей, исправившись, возвращается на трон. Влиянием Гаршина можно объяснить и концовку рассказа А. М. Ремизова «Царь Аггей», где герой также отказывается от престола; правда, он не уходит «в народ», поскольку его убивают разбойники, мечтающие найти золото в суме «мехоноши», но эти особенности не скрывают общую с гаршинским героем мечту быть «в жестоком мире среди беды и горя, стражда и алча со всем миром».[1] Именно поэтому вопрос об источниках «Сказания» В. М. Гаршина представляет первостепенную задачу в исследовании данного сюжета в новой литературе.

К 1885—1886 годам, когда В. М. Гаршин работал над «Сказанием», уже было опубликовано три варианта древнерусской повести: по рукописи из собрания Даля в составе «Русских народных легенд» А. Н. Афанасьева, куда вошла также сказка «Гордый богач», использованная позднее Л. Н. Толстым;[2] М. Шугуровым по рукописи XVIII века из собрания Григоровича[3] и, наконец, А. Н. Веселовским по двум рукописям Публичной библиотеки — XVII и XVIII веков.[4] Эти публикации представляют разные варианты повести: Первоначальную редакцию (у Шугурова), Основную (издание Веселовского) и контаминацию Основной редакции с Северодвинским вариантом (список Даля).

Вопрос о том, какой из опубликованных вариантов мог знать

---

[1] См.: *Dahlke M.* Das Sujet vom stolzen Kaiser in den Ostslavischen Volks — und Kunst Literaturen. Amsterdam, 1973. S. 137—140.

[2] *Афанасьев А. Н.* Русские народные легенды. М., 1859. С. 84—87, 172—176. 2-е изд.: Казань, 1914. С. 148—155.

[3] Русский архив. 1865. № 9. Стлб. 14—18.

[4] *Веселовский А. Н.* Разыскания в области духовного стиха. V. Новые данные к истории Соломоновских сказаний // Сборник ОРЯС. СПб., 1881. Т. 28. С. 147—150.

lib.pushkinskijdom.ru

В. М. Гаршин, решался Г. А. Бялым и М. Дальке. Г. А. Бялый считал, что писатель знал сборник А. Н. Афанасьева, но мог пользоваться и публикацией А. Н. Веселовского.[5] Мартин Дальке после детального сопоставления текстов пришел к выводу, что Гаршин в первую очередь опирался именно на публикацию А. Н. Веселовского, хотя знал, по-видимому, и другие варианты, прежде всего сборник А. Н. Афанасьева.[6] Расхождения в этих наблюдениях по сути нет прежде всего потому, что опубликованные редакции не имеют коренных различий между собой, генетически они несомненно связаны.[7]

Итак, основной древнерусский сюжет был известен Гаршину всего в трех близких вариантах. Правда, Г. А. Бялый надеялся в свое время на то, что писатель мог знать какой-либо рукописный текст, где, в частности, изменен конец повести, и предпринимал поиски его в ленинградских рукописных собраниях; однако надежды его не оправдались, и в настоящее время, когда изучено более двухсот списков «Аггея», с уверенностью можно говорить, что в рукописной традиции не существовало версии, близкой к гаршинской.[8] Я уверена даже, что подобная концовка (царь отказывается от престола и уходит «в народ») противоречит не только жанру древнерусской повести-притчи, но и самой сути народного представления о божественной справедливости. По этому представлению, воздаяние состоит как в наказании за прегрешения (здесь — потеря престола), так и в награде за искреннее раскаяние, за перенесенные испытания (возвращение на трон). Следовательно, изменение концовки в «Сказании о гордом Аггее» было внесено самим Гаршиным, и стоит задуматься, какие он имел для этого основания.

Сам писатель не мог объяснить причин появления новой концовки. По свидетельству современников, в конце марта—начале апреля 1886 года, перед публикацией «Сказания» в «Русской мысли», он читал его текст в заседании Неофилологического общества при Петербургском университете, как пишет И. А. Шляпкин, «в не особенно людном заседании», но — что важно — «при покойном академике А. Н. Веселовском».[9] Этот факт явно говорит о том, что публикацию Веселовского Гаршин не мог

---

[5] *Бялый Г. А.* В. М. Гаршин и литературная борьба 80-х годов. М.; Л., 1937. С. 203.

[6] *Dahlke M.* Op. cit. S. 50—86. У меня вызывает некоторое возражение методика сопоставлений, примененная М. Дальке, поскольку исследователь ищет «материального» обоснования для любой детали в художественном переосмыслении сюжета и приводит такие доказательства: в публикации Веселовского говорится «славен есмь на земли и богат зело» — и у Гаршина «славен я и богат», у Афанасьева же «Аз есмь богат зело и славен» (S. 82). На основе подобных сопоставлений и делаются выводы. Между тем, как известно, текстология писателей нового времени должна учитывать не только «материальные соответствия» разных вариантов, но и возможность «мысленного» перешагивания через варианты и их объединения *в сознании* до выражения в письменном слове. Этот путь характерен для *авторского* сознания, в отличие от работы редактора, что было великолепно показано Н. С. Демковой на примере авторских редакций Жития протопопа Аввакума (см.: *Демкова Н. С.* Житие протопопа Аввакума. Творческая история произведения. Л., 1974).

[7] См.: *Ромодановская Е. К.* Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII—XIX вв. Новосибирск, 1985.

[8] Два варианта концовки (возвращение царя на престол или отказ от него) в сказаниях о подменном царе отмечал С. Х. Бейлин в своей книге «Странствующие или всемирные повести и сказания в древнераввинской письменности» (Иркутск, 1907. С. 23—46). Однако пользоваться этим наблюдением нельзя: С. Х. Бейлин совершенно не обращается к древнерусской традиции Повести о царе Аггее, не учитывает даже существовавшие к тому времени ее публикации, а все выводы строит на знакомстве с двумя ее поздними переработками — украинской сказкой о гордом царе (см.: *Рудченко И.* Народные южнорусские сказки. Киев, 1870. Вып. 2. С. 159—164) и рассказом В. М. Гаршина (!). Круг, таким образом, замкнулся.

[9] *Шляпкин И. А.* Памяти В. М. Гаршина // Современники о Гаршине: Воспоминания. Саратов, 1977. С. 167.

lib.pushkinskijdom.ru

не знать. Судя по воспоминаниям Шляпкина, «дебаты по поводу окончания» повести «возникли по предложению автора», причем это окончание несколько отличалось от известного нам текста: царь, «узнав сладость бедной, но независимой жизни, решил остаться бедняком до конца своей жизни, каясь в своих грехах» — только позднее «конец был изменен, и Аггей оказался поводырем слепых». В ходе дебатов «молодежь спорила с Всеволодом Михайловичем и указывала, что это буддизм, что это личный эгоизм и что он как мудрый царь больше бы мог внести добра в жизнь, чем как простой нищий».[10]

По свидетельству второго очевидца, Ф. Д. Батюшкова, Гаршин «не принимал участия в прениях по поводу допустимости или уместности такого изменения сюжета. Но, выходя из собрания, он сказал ⟨...⟩» (на эту запись слов Гаршина обычно ссылаются, когда пишут об истории создания «Сказания»): «⟨...⟩ он сказал мне: „Я не знаю, как у меня сложился другой конец. Это делается бессознательно. Сюжет мне запал в голову, я пережил его и не мог закончить иначе. Просто мне кажется, что это выше"».[11]

Это высказывание Гаршина важно для понимания творческого процесса: здесь наиболее точно передана психология автора-художника, не обязанного, попросту говоря, помнить свои источники и те впечатления, которые послужили основой будущего творчества, тем более если они не сиюминутные.

Обратимся к вопросу о возможных дополнительных (помимо древнерусской повести) источниках «Сказания о гордом Аггее»; можно высказать предположения, что именно подтолкнуло писателя к переосмыслению древней легенды.

Прежде всего необходимо обратиться к «литературной семье» древнерусской Повести о гордом Аггее. Еще А. Н. Веселовский связывал ее с большой группой международных сказаний о «подменном царе», причем в этой группе четко различаются две ветви: сюжет о *наказании* царя (как правило, за гордость, за неверие в Священное писание и т. п.), когда по поручению Бога его подменяет ангел, и сюжет собственно о *подмене*, когда трон захватывает узурпатор, а истинный государь вынужден скитаться. И тот и другой тип сюжета широко известны в русской литературе и фольклоре, но первый из них по преимуществу имеет книжный характер (в устной традиции он распространен почти исключительно на Украине), второй же — прежде всего фольклорный, легендарный (легенды о Петре I, подмененном в «Стекольне» например). Легенды о подмененном царе тесно смыкаются, а часто и переплетаются еще с одним родственным сюжетом — о скрывающемся и возвращающемся императоре (царе); как известно, именно этот сюжет лежит в основе многочисленных социально-утопических легенд, послуживших «идеологическим основанием» для феномена самозванчества в русской истории XVII—XVIII веков. Эти легенды детально рассмотрены К. В. Чистовым, проследившим этапы зарождения, расцвета и угасания каждой из них,[12] причем исследователь подчеркивает, что для них, как и для любой легенды, характерно повествование «о событиях или явлениях, которые воспринимались исполнителями как продолжающиеся в современности», и только с прекращением веры в такое продолжение они могли «превратиться в рассказы

[10] Там же. С. 168.

[11] *Батюшков Ф.* Памяти Гаршина // Современный мир. 1908. Кн. 4. С. 99.

[12] *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. М., 1967.

lib.pushkinskijdom.ru

о прошлом, т. е. исторические предания».[13] Я хочу обратиться к тому типу сюжета о скрывающемся императоре, который назван К. В. Чистовым, но почти не рассмотрен, поскольку, по его словам, не является социально-утопической легендой, так как «с героем ее не связывались никакие социально-утопические надежды»,[14] — а именно к легенде о старце Федоре Кузьмиче и родственным с нею.[15]

Легенда о Федоре Кузьмиче, широко известная и до сих пор вызывающая бурные споры по поводу личности своего главного героя, представляет типичный пример сюжета о скрывающемся императоре — в том варианте, который получил распространение в России XIX века. Его особенность прежде всего в том, что сюжет как бы усечен и сохраняет лишь первую свою часть: намерение царя осуществить социальные преобразования, его отстранение, чудесное спасение, странствие и узнавание его по приметам или знавшими его ранее людьми. Легенды же о самозванцах продолжаются такими элементами, как возвращение «избавителя», осуществление им социальных преобразований, пожалование сторонников, наказание изменников и т. д.[16] Добровольный отказ от возвращения на престол, добровольное пребывание в глуши, в Сибири, в облике старого крестьянина — наиболее известные эпизоды рассказов о Федоре Кузьмиче. Они четко соотносятся с теми вариантами легенды об Александре I, когда царя Александра не насильно удаляют от трона (мотив, распространенный не только в легендах, но и в песнях — «Царя требуют в Сенат»), а он добровольно уходит «в темноту».[17] Именно эти, очень характерные черты легенды заставили обратить на нее внимание в связи с рассказом Гаршина, герой которого также предпочитает нищету и неизвестность богатству и престолу.

Однако сопоставление «Сказания о гордом царе Аггее» с легендой о Федоре Кузьмиче сразу же вызывает вопрос: мог ли Гаршин знать эту легенду? Насколько широко была она известна к 1880-м годам?

Многочисленные публикации, излагающие биографию таинственного старца, появились позднее — в конце 1890-х—1900-х годах, уже после смерти писателя, но разговоры о нем, слухи и толки существовали гораздо раньше. С. Н. Чернов видел зародыш легенды уже в записях Ф. Федорова — дворового человека помещика Ф. И. Зембулатова, который с 25 декабря 1825 года по май 1826 года вел тетрадь, названную им «Московские новости, или Новые правдивые и ложные слухи». Под № 20 там читаем: «Государя везут совсем не его, а подделанный», потому «народу показывать не будут»; под № 10 и 11 — Александр жив и «продан в рабство» или же «бежал за море» в легкой шлюпке.[18] Следовательно, легенда об Александре — скрывающемся императоре формируется уже в 1820-х годах. Позднее, в 1836—1864 годах, она сменяется новой легендой — о живущем в Сибири старце Федоре Кузьмиче. Именно в этот период «толки и слухи» о старце приобретают широкое распространение. Новый пик связан с многочисленными публикациями рубежа веков.

---

[13] Там же. С. 6, 7.

[14] Там же. С. 7.

[15] При анализе легенды использованы материалы, собранные Н. М. Баган.

[16] *Чистов К. В.* Указ. соч. С. 30—32 (схема сюжета).

[17] *Кузьмин Н. Н.* Неразгаданная тайна // Колокол. 1909. № 1060. Сент. С. 3. (Указано Н. М. Баган.)

[18] *Чернов С. Н.* Слухи 1825—1826 гг. // С. Ф. Ольденбургу: К 50-летию научно-общественной деятельности. Л., 1934.

lib.pushkinskijdom.ru

Однако, по-видимому, мы не должны ограничиваться учетом лишь одной легенды. Одновременно с «Александровской» зарождается и получает чрезвычайно широкое распространение еще одна версия легенды о скрывающемся императоре — «Константиновская». Если в Александровской большинство пишущих о ней видело прежде всего реальный факт и реального человека (все равно — Александра, «черного» Уварова или кого-то еще), то Константиновская изучена прежде всего литераторами и фольклористами — помимо К. В. Чистова к ней обращались Ю. Г. Оксман, Д. Л. Мордовцев, Н. Е. Ончуков, Л. В. Домановский, В. Г. Базанов и др. Константиновская легенда проходит те же этапы формирования и развития, что и Александровская. Как пишет К. В. Чистов, «выявленные до сих пор материалы дают возможность считать, что она сформировалась в 1825—1826 гг. и продолжала оставаться популярной до 1861—1863 гг., причем на фоне этих четырех десятков лет особенно выделяются 1825—1827, 1831—1834, 1845 и 1861—1862 гг.».[19] Как видим, период активного распространения двух легенд совпадает.

В отличие от Александровской, которая, испытав влияние агиографии юродивых, постепенно переросла в Житие Федора Кузьмича, Константиновская легенда является типичной социально-утопической. Она сохраняет все элементы выделенной К. В. Чистовым схемы. Вместе с тем в ней впервые появляется мотив добровольного оставления престола (существуют варианты, где Константин сам отказывается от царства, наряду с насильственным его отстранением); кроме того, для этой легенды не характерно узнавание царя по «царским знакам».

Развиваясь параллельно, Александровская и Константиновская легенды в значительной мере влияют одна на другую, пока первая не вытесняется из обихода новой — о старце Федоре Кузьмиче.

Сходство Александровской и Константиновской легенд, присутствующий и в той и в другой мотив добровольного отказа от трона позволяют предположить, что Гаршин, скорее всего, знал именно Константиновскую, поскольку уже в начале 1870-х годов появились связанные с нею публикации. Я имею в виду прежде всего исследование Д. Л. Мордовцева[20] и статью Г. К. Репинского «Народные толки о цесаревиче Константине Павловиче», опубликованную в 9-м номере «Русской старины» за 1878 год (там же в 1880 году, № 11, была опубликована и статья Н. С. Голицына «Народная легенда об Александре-отшельнике»). Именно Репинский, в частности, зафиксировал слухи о том, что цесаревич обещал «народу даровать вольность и освобождение от податей» (С. 135), что цесаревич скрылся во Франции, а вместо него «похоронена в С.-Петербурге восковая фигура» (С. 138), что сходного с ним человека «недавно видели где-то в корчме, во время борьбы его с другим человеком» (С. 138), что он «придет войною на Россию с французскими и другими войсками, сухим путем и морем, и будет требовать царства от императора Николая Павловича» (С. 135), а пока, когда он «приехал на судне в Одессу», часовой узнал его «в партикулярном платье», но князь назвался купцом и дал часовому 25 рублей ассигнациями, чтобы тот его не выдал (С. 139). В свою очередь у Мордовцева можно было прочитать сцену «открытия» царской личности солдату (С. 149) и приписываемые Константину слова: «Гвардейцы хотели, чтобы я был государем ⟨...⟩ я же от

[19] *Чистов К. В.* Указ. соч. С. 199.

[20] *Мордовцев Д.* Один из лже-Константинов // Мордовцев Д. Политические движения русского народа. СПб., 1871. Т. 2. С. 126—179.

lib.pushkinskijdom.ru

престола отказался для брата, поелику видел, что брат мой способнее меня, и тем нажил много врагов и себе, и брату своему, благополучно ныне царствующему государю императору. Сие и заставляет меня укрываться от врагов моих, дабы оные не проведали, где я».[21] Как видим, уже эти две публикации давали весьма полное представление о сути легенды. Особенно, с учетом всех элементов, важен рассказ Мордовцева о добровольном отказе от трона.

Эти публикации Гаршин, скорее всего, читал. Именно в период создания «Сказания о гордом Аггее», в 1886—1887 годах, он «стал готовиться к работе, мысль о которой давно его занимала, — он мечтал написать роман из эпохи Петра Великого. Он стал изучать литературу об этом времени, и читал все, что знал, что мог достать или купить по истории Петра и XVII—XVIII веков».[22] Если «читал все» — то непременно и «Русскую старину», наряду с «Русским архивом» широко публиковавшую документы, — без нее историческому писателю не обойтись. И Мордовцева должен был знать — с его исследованием истории самозванчества. Очень интересно, кстати, что И. И. Ясинский, близко знавший В. М. Гаршина, ставит «Сказание о гордом Аггее» в круг исторических интересов писателя: «Гаршин уже начинал привязываться к историческим темам. „Сказание о гордом Аггее", хотя и носит фантастический характер ⟨...⟩ однако все же повествование это может быть причислено к типу исторических произведений».[23]

Впрочем, у Гаршина была и другая возможность познакомиться с народными легендами о царях. Этот вид народного творчества имел очень специфическую сферу распространения. Как показали исследования А. Н. Пыпина, Н. Е. Ончукова и других, «*солдатская* среда особенно интересовалась придворной жизнью в Петербурге».[24] Это вполне объяснимо: именно «крестьянин в солдатской шинели», живущий в казарме рядом с дворцом, посещающий дворец на дежурстве и в карауле, много *видит* дворцового быта и каких-то внешних отношений высшего света, но мало *знает* о сути истинных событий. Именно солдат приносит переосмысленные и домысленные рассказы о том, что видел, в родную деревню и городским знакомым. Мало того: солдат — непременный герой песен о царях — см., например, песни о смерти Александра I и его жены Елизаветы Александровны: «Курьер сообщает о смерти Александра I», «Хоронят Александра I», «Солдат оплакивает Александра I», «Солдат плачет по Елизавете», песня об устранении Александра — «Царя требуют в Сенат»[25] и т. п. Он — непременный участник и легендарных рассказов о скрывающемся императоре: именно он спасает царя, когда его лишают трона, часто при этом жертвуя собой, он провожает императора, когда тот добровольно уходит «в темноту», он же и узнает царя в обыкновенном человеке — узнает, потому что ранее многократно видел во дворце членов царского семейства. Так что песни и легенды о царях вполне можно назвать «солдатским» фольклором. Создав его, солдатская среда более всего его и потребляла.

---

[21] Там же. С. 162.

[22] *Фаусек В. А.* Памяти Всеволода Михайловича Гаршина // Современники о Гаршине. С. 79. О работе Гаршина над историческим романом см.: *Бекедин П. В.* О работе В. М. Гаршина над романом из Петровской эпохи // Русская литература. 1992. № 1. С. 115—134.

[23] *Ясинский И. И.* Всеволод Гаршин: Опыт характеристики // Гаршин В. М. Полн. собр. соч. СПб., 1910. С. 519.

[24] *Ончуков Н. Е.* Запрещенные песни о Константине и Анне // Изв. по РЯС. 1929. Т. 1. Кн. 1. С. 273.

[25] Исторические песни XIX века. Л., 1973.

lib.pushkinskijdom.ru

Солдатскую среду В. М. Гаршин узнал достаточно близко во время русско-турецкой войны. Поступив в русскую армию вольноопределяющимся, он прошел трудный путь пешком, с полной выкладкой, наравне с рядовыми. Мемуаристы вспоминают, что Гаршин стремился не выделяться среди солдат, не пользоваться «дворянскими» привилегиями и т. д. Общий труд и общий быт — главное, что сближает людей. Именно здесь он мог слышать многие рассказы, которые, не будучи записанными (матери он постоянно пишет, что «материала хватает и на целую книгу», но «совершенно не работает голова, не придумаешь, что и писать»; «Хотел что-то писать, но не пишется. Устал ужасно, да и некогда, надо ружье чистить»[26]), могли вспомниться в общих чертах потом, когда возник замысел сходного по типу сюжета. Возможность разговоров на «царскую» тему в солдатской среде подкрепляется и наблюдениями историков: именно во второй половине 1870-х годов, когда Гаршин находился в армии, «особенно заметно стали распространяться» слухи политического содержания, разговоры о характере царя и о властях предержащих. Материалы «об оскорблении величества», отложившиеся в следственных делах, свидетельствуют о множественности подобных разговоров, далеко не всегда дошедших до суда и квалифицированных как преступление.[27] Рост числа «политических дел», связанных с крестьянскими высказываниями по адресу правящего государя, как правило, сопровождается активизацией более общих рассуждений о «истинных» и «неистинных» царях, среди которых свое место занимает и тема «скрывающегося императора».

* * *

Можно думать, что «Сказание о гордом Аггее» связано с воспоминаниями Гаршина о войне гораздо больше, чем считалось до сих пор. Почти все исследователи, писавшие о «Сказании», считали это произведение переломным в творчестве писателя, свидетельством его перехода на позиции толстовства. Наиболее четко это выразил Г. А. Бялый: «„Сказание о гордом Аггее" и по назначению («Посредник»), и по жанру, и по стилю, и по содержанию вполне соответствует толстовским принципам. По жанру — это религиозно-учительная легенда, по стилю — „народный рассказ", построенный на реалистической детализации фантастического сюжета, с ангелом, чудесами и т. п., по содержанию — выражение идей смирения, самоусовершенствования, отказа от общественной деятельности».[28] Несколько осторожнее Е. И. Кийко,[29] но о толстовстве Гаршина в связи со «Сказанием» говорится и в новейших работах.[30]

Между тем сам Гаршин, как известно, к толстовству относился достаточно критично.[31] Вместе с тем в «Посреднике» были опубликованы все

---

[26] *Гаршин В. М.* Полн. собр. соч. С. 485.

[27] *Виноградов В. А.* Источники для изучения мировосприятия пореформенного крестьянства // Источниковедение отечественной истории. 1979. М., 1980. С. 168—170.

[28] *Бялый Г. А.* Указ. соч. С. 141.

[29] *Кийко Е.* Гаршин // История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1956. Т. 9. Ч. 2. С. 306—307.

[30] См.: *Латынина А.* Всеволод Гаршин: Творчество и судьба. М., 1986; *Бекедин П. В.* Религиозные мотивы у В. М. Гаршина // Христианство и русская литература. СПб., 1994. С. 347—351.

[31] В. М. Гаршин писал брату 4 апреля 1887 года: «Защищать драму Толстого и признавать его благоглупости и особенно „непротивление" — две вещи совершенно разные. Очень любя Черткова, я в теоретических рассуждениях ни в чем с ним и с Толстым не схожусь. Многое в их речах мне прямо ненавистно (...) если ты этого не знал, можешь спросить у Черткова при случае: он скажет тебе, что меня „ихним" считать невозможно» (цит. по: *Кийко Е.* Указ. соч. С. 307).

lib.pushkinskijdom.ru

его рассказы — и не только «Сказание о гордом Аггее» и «Сигнал», которые традиционно связываются с началом толстовства у Гаршина. Таким образом, оказывается, *все* творчество Гаршина, начиная с первых произведений, «соответствовало» направлению этого издательства. Тогда был ли перелом в его творчестве? И что могло связывать с этим направлением писателя, не признававшего толстовские «благоглупости»?

Мне кажется, что наиболее точно на этот вопрос ответил в свое время И. И. Ясинский. Возражая против мысли о том, что Гаршин следовал за толстовским учением, он писал: «Гаршин ничего не мог бы написать и воссоздать на основании корреспондентских реляций и по преемству от Льва Толстого, *из уважения к своему перу*».[32] Вместе с тем И. И. Ясинский отметил и сходство позиций двух писателей: «Всеволод Гаршин вслед за Толстым проторил путь к ненависти к войне».[33]

Именно тема ненависти к войне в наибольшей степени объединяет Л. Толстого и Гаршина, и для последнего она более важна, чем тема непротивления злу. Можно думать, что тема войны, потрясшая его воображение в молодости, не отпускала его всю жизнь. Помимо того что Гаршин периодически возвращался к ней в более поздних рассказах о войне, она присутствует и в наиболее «толстовских» его сочинениях: в «Сказании о гордом царе Аггее» — как отзвук солдатских разговоров, изменивший концовку сюжета, в «Сигнале» — как постоянное сопровождение главного героя, Семена Иванова, который «девять лет тому назад (...) побывал на войне: служил в денщиках у офицера и целый поход с ним сделал».[34]

Так что Гаршин — писатель одной, притом собственной темы, лишь в чем-то совпавший с «толстовским» направлением в литературе.

* * *

Завершая разговор о специфике концовки в «Сказании о гордом Аггее», хочется обратить внимание на одну деталь, не затронутую ни одним из исследователей творчества В. М. Гаршина. Речь пойдет о смене имени героя; как известно, при встрече с царем-ангелом гаршинский царь-изгнанник называет себя Алексеем: «Люди Алексеем кличут». Позднее то же имя повторяет уже автор, заключая рассказ о судьбе героя: «И пошел поводырь Алексей со своими двенадцатью слепыми, и работал всю жизнь на них и на других бедных, слабых и угнетенных, и прожил так многие годы до смерти своей».[35]

Смена имени — необходимая черта легенд о скрывающемся императоре, и сам по себе этот факт не заслуживал бы особого упоминания. Гораздо существеннее *выбор* этого имени. Остановившись на варианте «Алексей», Гаршин как бы воскресил древнюю праоснову древнерусской повести.

Мне уже приходилось писать о том, что одним из важнейших источников Повести о царе Аггее явилось Житие Алексея человека божия.[36] Сопоставление этих памятников несомненно свидетельствует о внутренней перекличке двух текстов, оппозиционной по своей сути. Создается ощу-

---

[32] *Ясинский И. И.* Указ. соч. С. 509.
[33] Там же. С. 508.
[34] *Гаршин В. М.* Полн. собр. соч. С. 368.
[35] Там же. С. 366—367.
[36] См.: *Ромодановская Е. К.* Указ. соч. С. 82—84, 96—99.

lib.pushkinskijdom.ru

щение, что Житие Алексея человека божия, его общая идея и фабула присутствовали в сознании автора Повести об Аггее, заставляя соответственно рассчитывать сюжетные ходы собственного произведения, но с обратным знаком. Действительно, в обоих случаях герой (добровольно или вынужденно) лишается своего высокого положения; в обоих случаях он занимает место ниже последнего нищего, его преследуют и обижают собственные слуги и бездомные бродяги. Однако судьба Алексея человека божия — это его добровольный духовный подвиг, символ мужественного самоотречения и самоотверженности, а судьба Аггея — *наказание* ему за кощунство и самовозвышение. Поэтому контрастна реакция героев на свою судьбу: человек божий «с радостию и усердием и терпением вся приимаше и терпя все то»,[37] царь же Аггей при всех испытаниях «плачася и рыдая в горести сердца, все вспоминая евангельское слово».[38]

Соотнесенность Жития и Повести можно отметить и в более частных деталях. Так, если жена и родители *узнают* Алексея только по его собственноручному письму, то Аггей также пытается обратиться с письмом к царице, но та, в ужасе и гневе, *отказывается его узнать*. При этом Аггей пишет об их общих *тайных* мыслях и делах — сходным образом Алексей при прощании с новобрачной говорит: «Буди Бог межи мною и тобою, дондеже благоволит Бог *делеса тайнаа наю*».[39] Наконец, и в Повести и в Житии важную роль играют пиры для нищих, которые устраивают Еуфимиан (отец Алексея) и царь-ангел, одинаково прислуживающие нищим и угощающие их с собственного стола.

Впрочем, ассоциации с Житием Алексея человека божия в «Сказании» Гаршина возникают не только из-за смены имени героя, но и из-за изменения концовки произведения. У Гаршина происходит слияние скрывающегося императора со скрывающимся праведником, что вполне закономерно: в народном представлении царь изгнанный или же добровольно оставивший трон — всегда, в противовес реально правящему государю, предстает царем истинным и праведным,[40] Алексей же человек божий, судя по Житию, скрывается не только из собственного дома, но и от любой возможности прославиться или прослыть праведником как от возвышения над людьми.

В таком слиянии типа скрывающегося императора с образом святого праведника, происшедшем, скорее всего, бессознательно, и заключена, на мой взгляд, причина гаршинского мнения о невозможности другого конца. Вспомним снова, как Ф. Батюшков передает слова писателя: «Я не знаю, как у меня сложился другой конец. Это делается бессознательно. Сюжет мне запал в голову, я пережил его и не мог закончить иначе. Просто *мне кажется, что это выше*».[41]

Вместе с тем «Сказание о гордом Аггее» должно вписаться и в идейные споры своего времени. Как известно, образ Алексея человека божия очень важен для творчества Ф. М. Достоевского;[42] в его «Бесах» возникает и

---

[37] *Адрианова В. П.* Житие Алексея человека божия в древней русской литературе и народной словесности. Пгр., 1917. С. 487.

[38] *Ромодановская Е. К.* Указ. соч. С. 288.

[39] *Адрианова В. П.* Указ. соч. С. 465.

[40] *Чистов К. В.* Указ. соч.

[41] *Батюшков Ф.* Указ. соч. С. 99. Курсив мой. — *Е. Р.*

[42] См.: *Ветловская В. Е.* 1) Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых» (Житие Алексея человека божия и духовный стих о нем) // Достоевский и русские писатели: Традиции. Новаторство. Мастерство. М., 1971. С. 325—354; 2) Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.

lib.pushkinskijdom.ru

по-своему разрабатывается идея скрывающегося царя, но царя-самозванца. Очень возможно, что Гаршин, критически воспринимавший многие идеи Достоевского,[43] и в данном случае спорил с ним всей системой художественных образов. Но это уже тема отдельной работы.

---

[43] См.: *Якунина А. Э.* Традиции Ф. М. Достоевского в творчестве В. М. Гаршина // Вестник МГУ. 1981. № 4. Филология. С. 17—24; *Николаев О. Р., Тихомиров Б. Н.* Эпическое православие и русская культура (к постановке проблемы) // Христианство и русская литература. С. 5—49.

lib.pushkinskijdom.ru

© *Р. Н. ПОДДУБНАЯ* (*Украина*)

МУЗЫКА И ФАНТАСТИКА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

(РАЗВИТИЕ СКВОЗНЫХ МОТИВОВ)

Мне музыкальный звукоряд
Отображает мирозданье

А. Белый

Я различаю на мгновенье
За скрипками — иное пенье

А. Блок

Духи ада любят слушать эти царственные звуки

Н. Гумилев

Свой сон записывал Шопен
На черной вырезке пюпитра

Б. Пастернак

Среди сюжетов и мотивов, связанных с разными гранями романтической концепции музыки, своеобразное место занимает мотив музыкального звучания или предвестия фантастического мира. Он не принадлежит к числу ведущих и, в отличие от ряда других (например, трагической судьбы творца — композитора или музыканта), практически не привлекал внимания. Между тем многообразные смысловые оттенки и функции делают мотив заметным явлением в романтизме и обусловливают долгую литературную жизнь за его пределами.

«Другой мир» должен был обрести у романтиков свое звучание уже в силу некоего функционально-эстетического подобия его музыке. Гофман писал в «Крейцлериане»: «Музыка — самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное. Лира Орфея отворила врата ада. Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению».[1] Романтическая фантастика тоже открывала человеку «неведомое царство» его собственного духа или «духа народа», фантасмагории современной жизни или универсальных основ мироздания, т. е. в любом случае — сферу, имеющую мало общего с «внешним», окружающим его миром и прикосновенную к «бесконечному».

Подобие музыки и фантастики упрочивалось за счет представлений романтиков об особом «языке» музыки, отсвечивающем гармонией выс-

---

[1] *Гофман Э. Т. А.* Крейцлериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. Л., 1972. С. 41.

lib.pushkinskijdom.ru

шей и обращенном к душе и сердцу человека. В.-Г. Вакенродер писал: «Но музыку я считаю самым чудесным из всех этих изобретений (изящных искусств), потому что она описывает человеческие чувства сверхчеловеческим языком, ибо она показывает все движения нашей души в невещественном виде, вознося их над нашими головами в золотых облаках эфирных гармоний, ибо она говорит на языке, которого мы не знаем в нашей обыденной жизни, которому учились невесть где и как и который кажется языком одних лишь ангелов».[2] Сквозь восхищенное обожествление музыки, свойственное Вакенродеру, здесь отчетливо проступает общее для романтиков убеждение в том, что музыкальная гармония благотворно воздействует на дух творца и слушателей и что она служит человеку внерациональным путем постижения мироздания.

О целительной и очищающей власти гармонии, музыкальной и поэтической, из русских художников проницательнее других сказал Е. Баратынский («Болящий дух врачует песнопенье...», 1835), а о соприродности музыки и фантастики — Ф. Достоевский. Он писал Тургеневу 23 декабря 1863 года по поводу того «реального», которым пронизана его фантастическая повесть «Призраки»: «Это „струна звенит в тумане", и хорошо делает, что звенит. „Призраки" похожи на музыку. А кстати: как Вы смотрите на музыку? Как на наслаждение или как на необходимость положительную? По-моему, это тот же язык, но высказывающий то, что сознание *еще* не одолело (не рассудочность, а все сознание) ...»[3] Суждение Достоевского знаменательно: высказанное по поводу повести, генетически связанной с романтической фантастикой, оно как бы *закрепляет* свойственное той созвучие с музыкой, но *формулой эстетического смысла* выводит художественный потенциал такого созвучия за пределы романтической системы.

Движению эстетической мысли сопутствовало развитие в литературе ряда сквозных мотивов, обладающих на каждом этапе специфическими смысловыми значениями, но сохраняющих некое общее структурно-художественное «ядро».

Для романтиков музыка, будучи чудом и магией (как иначе может родиться это «изумительное явление духа» из просверленного дерева, проволоки струн и паутины нотных счислений?[4]), сама способна творить чудеса и быть магической силой. Так возникает мотив *волшебной музыки*, вплетающийся и в фольклорную, и в психологическую фантастику.

В новелле-сказке Л. Тика «Бокал» (1811) есть эпизод, когда то ли алхимик, то ли чародей Альберт, обещая предсказать будущее влюбленному юноше, ставит перед ним на стол золотой бокал изумительной работы и начинает делать над ним пассы: «Спустя немного Фердинанду почудилась музыка, но, казалось, она звучала где-то в стороне, на далекой улице; скоро, однако, звуки приблизились, они становились слышнее и слышнее, они отчетливее раздавались в воздухе, и, наконец, у него не осталось никаких сомнений, что они лились из кубка. Все больше и больше крепли звуки, набираясь такой силы, что сердце юноши трепетало, а к глазам подступали слезы». Все это время руки Альберта носились во все стороны над бокалом, и за их движением вспыхивали разноцветные искры, рассыпались, «светясь и звеня», сновали за пальцами и соединялись в мерцающие нити. «И когда они таким образом были связаны, он

[2] *Вакенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 163.
[3] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 2. С. 61.
[4] *Вакенродер В.-Г.* Указ. соч. С. 162.

lib.pushkinskydom.ru

снова описал над краем круг, музыка отступила, становясь все тише и тише, а светящаяся сеть дрожала, точно в испуге. ⟨...⟩ Тут стало возникать видение...»[5]

В этой сцене музыка не столько сопровождает, сколько творит волшебство. Как бы вызванная из бокала волею чародея, она созидает чудесную сеть, которая способна вызвать-уловить видение «призрачной женщины» — возлюбленной Фердинанда. А когда сеть готова, музыка стихает.

И самое тайнодействие, и роль музыки в нем вполне отвечают философско-эстетической концепции «магического реализма» Новалиса, согласно которой магия есть искусство духовно воздействовать на «чувственный мир», силою духа и «волшебного слова» (мелодии) творить чудо,[6] ибо они, эти слово и мелодия, становятся отзвуками «вечной творческой музыки вселенной».[7] Такое истолкование магии (и соприродного ей творчества) побудило Новалиса заметить: «Чем более велик маг, тем более произвольны его действие, его заклинания, его средства. Каждый делает чудо по своему собственному подобию».[8]

Последнее замечание позволяет по-иному взглянуть на не раз отмечавшиеся переклички между «подробностями сцен колдовства» в «Бокале» и «Страшной мести» Гоголя (1832).[9] Из числа «подробностей» выделим не привлекавшую особого внимания звенящую мелодию, пронизывающую всю сцену в гоголевской повести: «Казалось, с тихим звоном разливался чудесный свет по всем углам, и вдруг пропал, и стала тьма. ⟨...⟩ И опять с чудным звоном осветилась вся светлица розовым светом, и опять стоит колдун неподвижно в чудной чалме своей, звуки стали сильнее, гуще, тонкий розовый свет становился ярче, и что-то белое, как будто облако, веяло посреди хаты...»[10] «Чудный звон», то тихий, то нарастающий, является здесь такой же магической музыкой, рожденной колдовством или его рождающей, как и в «Бокале», а неотделимые от нее переливы волшебного света аналогичны чудесной, светящейся и звенящей сети у Л. Тика. В обоих случаях музыка творит чудо — вызывает видение «воздушных красавиц». Но сходство сцен *этически расподобляет* «магов»: Альберт хотел помочь молодому другу, а страшный колдун кощунственно и преступно вызывает душу Катерины, чтобы мучить и соблазнять ее.[11]

Мотив магической музыки, казалось бы, в полном структурно-смысловом объеме повторен в «таинственной» повести Тургенева «Песнь торжествующей любви» (1881). Здесь тоже есть герой, окруженный ореолом экзотической тайны и обладающий таинственно-странным знанием Востока, — то ли неведомым европейцам, то ли действительно колдовским. Есть и обряд, который совершает Муций под покровом дружеского гостеприимства: он возлагает на Валерию жемчужное ожерелье, облада-

---

[5] Немецкая романтическая повесть: В 2 т. М.; Л., 1935. Т. 1. С. 216—217.

[6] Об этой концепции см.: *Габитова Р. М.* Философия немецкого романтизма. Фр. Шлегель. Новалис. М., 1978. Гл. 5.

[7] См.: *Иванов В. И.* О Новалисе // Мировое древо. 1994. № 3. С. 174.

[8] Цит. по: *Габитова Р. М.* Указ. соч. С. 178.

[9] См.: *Данилевский Р. Ю.* Людвиг Тик и русский романтизм // Эпоха романтизма. Л., 1975. С. 94—95, примеч. 10, 11.

[10] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 1. С. 164—165.

[11] С новеллами Л. Тика Гоголь был знаком. Но характер перекличек между «Страшной местью» и «Бокалом» (или «Вечером накануне Ивана Купала» и «Чарами любви») свидетельствует об аналогах, а не заимствованиях. Произведения немецкого романтика могли послужить «творческим стимулом» (Р. Ю. Данилевский) или своего рода «катализатором» для родственной, но вполне самостоятельной и самобытной художественной мысли Гоголя.

lib.pushkinskijdom.ru

ющее «странной теплотой»; угощает друзей золотисто-зеленым ширазским вином, разливающим по членам «ощущение приятной дремоты»; играет на индийской скрипке с верхом, обтянутым голубоватой змеиной кожей, и смычком, увенчанным заостренным алмазом, от лучистого сияния которого невозможно было отвести взор. Есть, наконец, «дивная песня», страстная и сильная, широко и красиво изгибавшаяся, «как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх», и горевшая такой торжествующей радостью, что Валерии и Фабию «стало жутко на сердце и слезы выступили на глаза».[12] И конечно, есть колдовское действие мелодии, против воли и желания бросающей сонно-сомнамбулическую Валерию в объятия Муция.

Однако повесть не случайно стилизована под средневековую рукопись-легенду. Для ее героев, Валерии и Фабия, мелодия является *магической*, т. е. непостижимой и злой силой, рожденной чародейством и грозящей разрушить их личности, счастье, жизнь. В авторской же концепции повести магическое всевластие музыки сопряжено с таинством любви, ее стихийной и внерациональной природой, с бессознательными проявлениями страсти.[13] Да и обряд Муция, оставаясь таинственным, очевидно двоится между собственно колдовским («„уж не чернокнижник ли он?" — подумалось Валерии...») и обладающим гипнотическим воздействием или по крайней мере тормозящим работу сознания. При формальной близости к романтической фольклорной фантастике мотив магической (волшебной) музыки становится в повести «языком», говорящим о сложном соотношении сознания и бессознательного во внутреннем мире личности, что трудно поддается «рационализации» и во многом продолжает быть таинственным.

С такого рода таинственными явлениями связана еще одна вариация волшебной музыки у Тургенева, входящая в ночную сцену «Клары Милич» (1883). Аратову, лежащему в темноте и пребывающему на пограничье сна и яви, начинают чудиться звуки, связанные с Кларой и как бы обещающие ее появление: сначала шепот, который потом переливается в бессвязную речь, где нельзя разобрать ни слова, затем постепенно пробивается голос, в чьей принадлежности герой не сомневается, и затем: «Чьи-то пальцы пробежали легкими арпеджиями по клавишам пианино... Потом голос опять заговорил».[14]

Эти «легкие арпеджии» могут быть рождены духовно-эмоциональным состоянием Аратова, являться полусонным «звучанием» его души и воображения, захваченных властью любви умершей девушки. Но, как и аналогичная деталь в тематически близкой «Вере» Вилье де Лиль-Адана (1874), музыкальная фраза в тургеневской повести остается *двойным «знаком»* — феномена духовного (силы чувства или бессознательного психологического «творчества») и онтологического (явления Клары из-за черты смерти).

Такая функциональная разновидность волшебной музыки восходит к знаменитой новелле Гофмана «Дон Жуан» (1813). Ее герой-рассказчик возвращается ночью в ложу театрального зала при гостинице, на сцене которого вечером звучала опера Моцарта с совершенно покорившей его исполнительницей партии Донны Анны. Герой погружен мыслями в

---

[12] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1967. Т. 13. С. 57—59.

[13] См.: *Курляндская Г. Б.* Структура повести и романа Тургенева 1850-х годов. Тула, 1977. С. 246—259; *Зельдхейи-Деак Ж.* «Таинственные повести» Тургенева и русская литература XIX века // Studia Slavica. Budapest, 1973. T. 19. F. 1—3. P. 347—364; *Муратов А. Б.* Тургенев-новеллист. Л., 1985. С. 65—89.

[14] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. Т. 13. С. 121—122.

lib.pushkinskijdom.ru

музыку и исполнение, которое было гораздо бóльшим, чем только мастерство и талант. «Бьет два часа ночи! Теплое насыщенное электричеством дуновение коснулось меня — я слышу аромат тонких итальянских духов... Вот в оркестре зазвенели фортепьянные струны. Мне почудился голос Анны...»[15] То, что «почудилось» герою, было отзвуком действительных событий. Новелла завершается разговором гостиничных постояльцев, один из которых говорит, что «нынче под утро, ровно в два часа, сеньора скончалась».[16]

Очевидные переклички духовно-психологических ситуаций в «Дон Жуане», «Кларе Милич» и «Вере» сопровождаются функционально сходной музыкальной «фразой» (арпеджио, аккорды, звон струн), являющейся «знаком» необъяснимого и внерационального, но духовно истинного «знания», а также столь же необъяснимого соприкосновения с «другим миром».

Оттенок магического всевластия сохраняется и в другой разновидности мотива, которую условно назовем «музыкальным звучанием фантастического мира». Чтобы проследить развитие этого мотива, вернемся к творчеству Гоголя, у которого вариации «чудного звона» являются постоянной приметой переключения изображения из реальности в фантастику.

В «Вие» (1833—1835) звенящая мелодия как бы замыкает волшебный мир, открывшийся Хоме Бруту во время полета, и воплощает всю гамму переживаний, испытанных тогда героем: «Видит ли он это, или не видит? Наяву ли это, или снится? Но что там? Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какою-то нестерпимою трелью...»[17]

Для Ю. М. Лотмана эта музыка — одна из деталей, проявляющих подвижность, изменчивость фантастического мира у Гоголя, его «способность к внутренним превращениям», когда «все может перейти во все: месяц отражается в воде (которая вовсе не вода, а трава) солнцем, ветер не отличить от музыки».[18] Однако мы имеем дело не с деталью, а с мотивом, пронизывающим всю сцену полета.

Полет, вознеся бурсака на высоту и перемещая с большой скоростью, позволил ему, может быть впервые в жизни, *увидеть* и «робкое полночное сияние», что, «как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось по земле», и «леса, луга, небо, долины», «как будто спящие с открытыми глазами», — весь *космос*, вполне реальный, но по-ночному таинственный и одухотворенный. Эта часть полетного пейзажа своей поэтичностью, масштабностью и «магическим освещением» («обращенный месячный серп») может служить образчиком той «всемирной лирики», пронизанной музыкой, которую Н. Берковский справедливо называл характерной приметой романтических пейзажей.[19] Вместе с тем поэтический лик ночного мира и точка зрения, с которой он увиден, существенно отличают полет Хомы от других вознесений у Гоголя, но предвещают поэтику соответствующих сцен в «Воскресших богах» Д. Мережковского и «Мастере и Маргарите» М. Булгакова.[20] Автор же «Вия» специально подчеркивает:

---

[15] *Гофман Э. Т. А.* Крейцлериана. С. 26.

[16] Там же.

[17] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 163—164.

[18] *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 280.

[19] См.: Немецкая романтическая повесть. Т. 1. С. 458—459.

[20] В отличие от Хомы, Кассандра и Маргарита упиваются даруемой полетом свободой и обещанием чуда. Поэтому высота и скорость (точка зрения в «Вие») становятся для них наслаждением, а также призмой, сквозь которую увиден мир. У Д. Мережковского читаем: «То подымалась в высоту: черные тучи громоздились под нею, и в них трепетали голубые

lib.pushkinskijdom.ru

«Такая была ночь, когда философ Хома Брут скакал с непонятным всадником на спине». Почему же «непонятным», если уже прежде понял бурсак: «Эге, да это ведьма?» Потому и непонятен «всадник», потому и «*такая* ночь», что вызвали они в душе философа не только и не в первую очередь страх, а нечто иное: «Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу». Гоголевский герой еще не способен, подобно Маргарите, пережить пьянящую радость освобождения («невидима и свободна!»): он и «видим», и подневолен в полете, и плоть от плоти своего «автоматизированного» мира (Ю. М. Лотман). Но полет, подняв *ввысь*, разрушил привычную систему координат (не только пространственных) — и томление подступило к сердцу, а глаза обрели способность видеть.

Только тогда распахнулся перед Хомою волшебный мир: «Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко, и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря; по крайней мере он видел ясно, как он отражался в нем вместе с сидевшею на спине старухою. Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели. Он видел, как из осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к нему — и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пеньем вторгавшимися в душу, уже приближалось к нему, уже было на поверхности и, задрожав сверкающим смехом, удалялось, — и вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной окружности. Вода в виде маленьких пузырьков, как бисер, обсыпала их. Она вся дрожит и смеется в воде...»[21]

Если в реальном космосе был подвижен Хома, то фантастический — сам бесконечно подвижен, ибо все его пространственные приметы утратили устойчивость, стали зыбкими, заструились. Теперь бурсак как бы *завис неподвижно* над миром, развернувшимся «глубоко и далеко» вниз, но оставшимся тут же под ногами, отделенным от философа прозрачной толщей воды, но способным мгновенно приблизиться, как лицо русалки. Если «верхний» космос замер и как будто спит с открытыми глазами, то «нижний» переполнен движением и яркой жизнью, пронизанной блеском солнца и воды. В этом мире русалка не бесплотно-призрачна, как в

молнии. Вверху было ясное небо с полным месяцем, громадным, ослепительным, круглым, как мельничный жернов, и таким близким, что, казалось, можно было рукою прикоснуться к нему. ⟨...⟩ И вот уже мчалась так близко к земле, что сонные травы в болоте шуршали, блуждающие огни освещали им путь, голубые гнилушки мерцали, филин, выпь, козодой жалобно перекликались в дремучем лесу» (*Мережковский Д.* Воскресшие боги. Леонардо да-Винчи. М., 1990. С. 104—105). Эта сцена дает ощущение простора, объема воздушного пространства, но не космоса. Полет же Маргариты космичен, что достигается во многом за счет «закручивания» пространства из-за невероятной скорости и «кувырков» метлы: «Маргарита сделала еще один рывок, и тогда все скопище крыш провалилось сквозь землю, а вместо него появилось внизу озеро дрожащих электрических огней, и это озеро внезапно поднялось вертикально, а затем появилось над головой у Маргариты, а под ногами блестела луна. ⟨...⟩ После этого раза два или три она видела под собою тускло отсвечивающие какие-то сабли, лежащие в открытых черных футлярах, и сообразила, что это реки. ⟨...⟩ И, очень замедлив ход, пошла к самой земле. ⟨...⟩ Земля поднялась к ней, и в бесформенной до этого черной гуще ее обозначились ее тайны и прелести во время лунной ночи» (*Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. М., 1988. Гл. 21. «Полет»).

[21] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 163.

lib.pushkinskijdom.ru

«Майской ночи», а сияет совершенством юного тела. «Вся созданная из блеска и трепета», она увлекает, манит, — уже почти и не русалка, а сирена. В отличие от «Страшной мести» или «Вечера накануне Ивана Купала», волшебный мир в «Вие» не мрачен и не грозен, — напротив, радостен, светел, прозрачен, весь сверкает и *звучит*. Здесь звенят «голубые колокольчики, наклоняя свои головки»; с дрожащим блеском воды сливается «сверкающий смех» русалки; «с пеньем» вторгаются в душу ее глаза, «светлые, сверкающие, острые». Так что музыка, пронзившая «нестерпимою трелью» душу бурсака, рождена фантастическим миром и является его «знаком».

Этим «знаком» отмечена и метаморфоза ведьмы, переданная через изменение мелодики ее голоса: «Дикие вопли издала она; сначала были они сердиты и угрожающи, потом становились слабее, приятнее, чище, и потом уже тихо, едва *звенели, как тонкие серебряные колокольчики*, и заронялись ему в душу...»[22] Но здесь возникает парадоксальная ситуация: не старуха со странно сверкающими глазами (признак инфернальности), а как бы высвобожденная из-под ее обличья молодая красавица с голосом приятным и мелодичным, как серебряные колокольчики, оказывается соприродной прекрасному волшебному миру.

Серебряные колокольчики уже звенели в «Вечере накануне Ивана Купала»: «Но вот послышался свист, от которого захолонуло у Петра внутри и почудилось ему, что трава зашумела, цветы начали между собою разговаривать голоском тоненьким, будто серебряные колокольчики; деревья загремели сыпучею бранью...»[23] Но здесь разговор-перезвон цветов, чуть окрашивая мрачно-грозный колорит фантастического преображения природы, не выливается в мелодию.

Мелодия возникает в «Золотом горшке» Гофмана (1814), когда из «странного шелеста и шуршанья» травы и листьев бузины «вдруг раздался какой-то шепот и лепет, и цветы как будто зазвенели, точно хрустальные колокольчики». Этот хрустальный звон, то превращавшийся «в тихие, едва слышные слова» «дурманящей речи», то громко, как оркестровая партия, рассыпавшийся «в грациозных аккордах», то, наконец, «оборвавшийся резким диссонансом», пронизывает всю сцену соприкосновения Ансельма с волшебным миром золотисто-зеленой змейки. Красота и поэзия этого мира роднит его с открывшимся Хоме и вызывает в душе Ансельма противоречивые чувства: когда «два чудных темно-голубых глаза» змейки-Серпентины взглянули на него «с невыразимым влечением», «неведомые доселе чувства высочайшего блаженства и глубочайшей скорби как бы силились разорвать его грудь».[24] Но волшебный мир Серпентины прекрасен в силу идеальности, и эмоции Ансельма отражают типично романтическое противоречие между устремленностью к идеалу и недостижимостью его или изначальное и вечное противоборство между светом и тьмою и в душе, и в бытии человека.[25]

Гоголевским Хомою тоже овладевают «неведомые ранее», «странные, новые чувства». Но их странность состоит в нерасчленимой этической двузначности: «неприятное и вместе сладкое чувство» подступило к сердцу бурсака в начале полета; потом музыка «вонзилась» «в душу какою-то нестерпимою трелью»; наконец, герой испытал «бесовски сладкое чувство», «какое-то пронзающее, какое-то томительно страшное наслаждение».

---

[22] Там же. С. 164. Курсив мой. — *Р. П.*

[23] Там же. Т. 1. С. 50.

[24] *Гофман Э. Т. А.* Золотой горшок. М., 1991. С. 7—8.

[25] См. об этом: *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. Л., 1976. С. 286—289.

lib.pushkinskijdom.ru

Подобная противоречивость сближает Хому с героями «страшных» произведений Гофмана (типа «Песочного человека» или «Эликсиров сатаны»), где фантастический мир был воплощением не поэзии и идеала, а хаотической, демонической, «ночной» стороны бытия и злой судьбы.[26] Таков в общем-то и фантастический мир «Вия». Однако герою он *открывает красоту* и *сам поначалу открывается в ней*. Бурсак, соприкоснувшись с этим миром (став случайной жертвой ведьмы), попадает в противоречиво-странную ситуацию избавителя и убийцы одновременно: спасаясь от «демонского наваждения», он высвобождает красоту панночки, но тем самым отбирает у нее жизнь. Наконец, двузначна сама эта красота, ибо сквозь совершенную гармонию проступало в ней «что-то страшно пронзительное», уловив которое, почувствовал Хома, «что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе».[27]

Это музыкальное сравнение отлично от прежней мелодии своим фольклорно-песенным характером, а «песня об угнетенном народе» упомянута настолько неожиданно, что долгое время заставляла искать в фантастике повести социальный подтекст. На самом деле упоминание о такой песне понадобилось Гоголю для наиболее острого и эмоционально-действенного контраста с «вихрем веселья» танцующей толпы. *Тип* контраста здесь тот же, что использовал пушкинский Моцарт, поясняя Сальери смысл «безделицы», сочиненной ночью, когда «бессонница томила»:

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой —
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...

Но если Моцарту понадобился контраст эмоционально-этических ситуаций, чтобы пояснить музыку, то Гоголь использовал музыкально-мелодический контраст, чтобы дать представление о болезненном отклике души бурсака на «страшную, сверкающую красоту» панночки-ведьмы — инфернальную красоту. Однако такой отклик не случаен: он как бы вбирает в себя все то «неприятное», «пронзающее», «бесовское», что вместе со «сладким» чувством рождал в душе Хомы фантастический мир, его красота и его звучание.

Как видим, функции мотива в «Вие» усложняются. Музыка, сохраняя часть своей магической силы (захватывая душу и вызывая в ней новые эмоции и переживания), становится лейтмотивным «знаком» и фантастического космоса (его вторжения или принадлежности к нему), и его инфернальности. Функциональная специфика мотива сопрягает гоголевскую повесть с одним концептуально важным явлением в романтизме.

«Творческим стимулом» для мотива инфернальной музыки в «Вие» мог послужить роман Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец» (1820), русские переводы которого появились в 1831—1833 годах,[28] а увлечение им Гоголя приходится на время «от „Кровавого бандуриста" до „Портрета" включительно, т. е. 1832—34 гг.».[29]

---

[26] Там же. С. 289.

[27] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 175.

[28] См.: *Алексеев М. П.* 1) Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. Л., 1976. С. 652—656; 2) Чарлз Роберт Метьюрин и русская литература // От романтизма к реализму. Л., 1978. С. 15—30.

[29] *Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 45—46.

lib.pushkinskijdom.ru

У Метьюрина признаком связи заглавного героя с извечным злом, помимо «неистового смеха» и неестественного блеска глаз, является музыка. Она сопровождает появление Мельмота и слышна лишь его будущим жертвам. Так, Стентону в театре «послышались звуки музыки, тихой, торжественной и пленительно нежной; они доносились откуда-то из-под земли и, распространяясь вокруг, постепенно нарастали, становились сладостней и, казалось, заполняли собою все здание».[30] Однако эта, по определению М. П. Алексеева, инфернальная музыка не зависит от воли демонического героя.[31] Мельмот спрашивает «сдавленным и невнятным голосом» у Иммали-Исидоры, губить которую не собирается, «не случалось ли ей когда-нибудь слышать музыку перед его появлением, не раздавались ли в это время в воздухе какие-то звуки».[32] В вопросе звучит тревога, хотя не вполне ясно, вызвана она опасением за жизнь девушки или за то, что сорвется дьявольское «венчание» с нею. Непроясненность эмоций Мельмота и независимость музыки от его воли могли бы свидетельствовать о том, что музыка вовсе не является инфернальной, но, напротив, своей пленительной нежностью и гармонией — признаками небесного, божественного — она *предупреждает* о вторжении дьявола во плоти.

Ведь в фольклорно-легендарных представлениях, опосредуемых романтиками, инфернальный мир (ад, пекло, шабаш) звучит — по контрасту с небесными сферами — подчеркнуто дисгармонично. Таков, скажем, близкий к фольклорному, но иронически сниженный вариант инфернальной «музыки» в «Пропавшей грамоте» Гоголя: «...музыканты тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в валторны».[33] В неомифологическом романе Д. Мережковского дисгармония проявлена по-другому — мертвенность резких и глухих звуков, издаваемых весьма специфическими инструментами: «Тонко и сипло пищали волынки из выдолбленных мертвых костей; и барабан, натянутый кожею висельника, ударяемый волчьим хвостом, мерно и глухо гудел, рокотал: „туп, туп, туп"».[34] Правда, мифология и фольклор знают и чудесную музыку инфернальных существ: чарующее пение сирен, воспринимавшихся в доклассическую эпоху как музы иного (подземного, мертвого) мира;[35] волшебную музыку эльфов, прервать которую человек не в силах; пленительную музыку, которою рыцарь в балладах о Галевине увлекал девушек, чтобы погубить их.[36]

Но романтики творили свою «новую мифологию», в составе которой небесная гармония инфернальной музыки явилась отражением «реабилитации» (С. С. Аверинцев), а точнее, «метаморфозы сатаны» (М. Праз),[37] начатой «Потерянным раем» Дж. Мильтона.[38]

---

[30] *Метьюрин Ч. Р.* Мельмот Скиталец. С. 44.

[31] *Алексеев М. П.* Метьюрин и его «Мельмот Скиталец». С. 611.

[32] *Метьюрин Ч. Р.* Мельмот Скиталец. С. 414.

[33] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 95.

[34] *Мережковский Д.* Воскресшие боги. Леонардо да-Винчи. С. 106.

[35] Мифы народов мира: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 438.

[36] Мифологический словарь. М., 1991. С. 634, 139.

[37] См.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 414. *Praz M.* La carne, la morte e il diavolo nella litteratura romanica. Roma, 1942. P. 2.

[38] Не случайно эту поэму называют одним из вероятных источников мотива инфернальной музыки у Метьюрина (см.: *Алексеев М. П.* Метьюрин и его «Мельмот Скиталец». С. 612). Что касается другого источника, каким исследователи считают готический роман миссис Бирн «Зофлойя, или Мавр», написанный в подражание «Монаху» М. Г. Льюиса, то его можно смело исключить, поскольку Метьюрин прекрасно знал оригинал, упомянутый на первых же страницах «Мельмота Скитальца». А в «Монахе» (что не отмечено исследователями) дважды

lib.pushkinskijdom.ru

Именно у Мильтона сатана впервые предстал «мятежным Властелином» — личностью гордой и богоравной, безмерно тоскующей из-за поражения, но не сломленной и сохранившей величие и красоту архангела. Да и воинство его «блистает богоравной красотой, с людскою — несравнимой». Созидание «отверженными Духами» своей «блистательной столицы» в поэме сравнено с рождением в органе «божественного хорала», а сопровождается оно прекрасной музыкой:

Подобно пару, вскоре из земли
При тихом пенье слитных голосов
И сладостных симфониях восстало
Обширнейшее зданье, с виду — храм...

У Мильтона инфернальная музыка *остается небесной* в силу богоравности обитателей ада. Те из них, что «кротче нравом», «поют распевом ангельским, под звуки арф»:

Хотя
Пристрастны песни эти, но такой
Гармонией пленительной полны
(Но разве может по-другому хор
Бессмертных петь?), что даже Ад умолк...[39]

«Потерянный рай», послуживший для романтиков истоком мотивов инфернальной музыки и красоты, раскрыл, так сказать, концептуальный генезис их смысла и органической взаимосвязи. Романтизм упрочил взаимосвязь мотивов уже тем, что свойственное ему «обожествление красоты не свободно было от демонического ореола», хотя для большинства художников подразумевало «тождество красоты и добра».[40] Вместе с тем духовно-этическая корректировка демонического начала, особенно ощутимая на русской почве, сказалась и на таких его атрибутах, как красота и музыка.

Если в «Вие» неотрывность мелодии фантастического космоса от его красоты полностью вписывается в традиции «новой мифологии», то противоречивость эмоционального отклика на них в душе героя *разрушает* романтическую утопию красоты. «Бесовски сладкое» чувство, охватившее Хому во время полета над прекрасным миром, а также «странное волнение и робость», испытанные при взгляде на погубленную красавицу, отражают и притягательность инфернальной красоты, и внеположность ее добру.

появление дьявола сопровождается снопами света, благоуханием и *музыкой* — «живой, но торжественной, которая, проникая сквозь своды подземелья, заполняла все собою и рождала в душе монаха благоговение, смешанное со страхом». Эпизод со Стентоном у Метьюрина столь очевидно восходит к этому фрагменту IV главы «Монаха», что производит впечатление сознательной или невольной цитаты. Гармония инфернальной музыки соответствует у М. Г. Льюиса облику дьявола, представшего перед изумленным Амброзио в виде не отвратительного монстра, а ослепительно красивого юноши, с ясною звездою во лбу и пурпурными крыльями за спиною. И только что-то дикое в глазах и печать тайной меланхолии на лице выдавали в этом неземном красавце, окруженном атрибутами божественности, *падшего ангела* (глава VII). Роман М. Г. Льюиса — более вероятный источник мотива инфернальной музыки у Метьюрина, нежели подражательная «Зофлойя». Но творческим импульсом для создания «Монаха» послужило пребывание молодого автора в Европе, увлечение «Фаустом» и немецкими романтиками. Так что написанный в 1796 году и опубликованный в 1808 году, оказавший колоссальное влияние на последующую европейскую литературу «Монах» был бы без нее невозможен.

[39] *Мильтон Дж.* Потерянный рай / Пер. А. Штейнберга. М., 1976. С. 36, 43, 47, 67.

[40] См.: *Тертерян И.* Романтизм как целостное явление // Вопросы литературы. 1983. № 4. С. 171.

lib.pushkinskijdom.ru

Перекличка ситуаций «Хома с ведьмой на плечах» и «Медард с двойником Викторином на спине» («Эликсиры сатаны» Гофмана)[41] вовсе не превращает панночку-ведьму в двойника философа. Тем более что та же гоголевская ситуация перекликается с эпизодом из романа А. Вельтмана «Святославич, вражий питомец», когда русалка, оседлав священника, до изнеможения гоняет его по храму.[42] Но некий оттенок искушения души инфернальной красотой в столкновении Хомы с фантастическим миром все-таки есть.

Другое дело, что в развитии сюжета «страшной мести» ведьмы бурсаку инфернальный космос утрачивает все атрибуты красоты. На смену пронизанному солнцем блеску приходит мрак ночи, а вместо звенящей мелодии нарастают от ночи к ночи зловещие и мертвенные звуки: свист рассекаемого гробом воздуха; «хрипло всхлипывающие», как «клокотанье кипящей смолы», слова заклятий, которые произносит ведьма «мертвыми устами»; «страшный шум от крыл и царапанья когтей»; наконец, тяжелые шаги «железного человека» Вия. Инфернальный мир постепенно обретает *подлинное* лицо (не забудем это «клокотанье кипящей смолы»!), где нет места красоте, музыке, свету и добру.

Если «Вий» как бы подытожил романтическое звучание инфернальной музыки, то «Записки сумасшедшего» (1833—1835) переосмыслили мотив. Звенящая мелодия возникает здесь в фантастическом полете Поприщина, в котором безумная деформация «географического» пространства сочетается с не менее поэтичным, чем в «Вие», ликом земли: «Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вот и русские избы виднеют». Прав был Достоевский, услышав за этой «струной в тумане» звенящую тоску и боль человека, в безумии прозревшего безумие мира и свою подлинную человеческую природу.[43] А потому страстный порыв «мудрого безумца» к спасению-избавлению от невыносимых мучений перерастает в скорбь гонимого, которому «нет места» в этом мире: «Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеся, кони, и несите меня с этого света!»[44]

Полет Поприщина действительно пронизывает «головокружительный порыв за пределы бытия», что позволяет усматривать в нем (полете) «мифологические аллюзии» — «ассоциации с преодолением границ миров, с вознесением души, освобождающейся от бремени всего земного».[45] Такие аллюзии-ассоциации подкрепляются музыкой полета, в которой звук «струны в тумане» сливается с интонациями народного плача-причитания[46] и звоном колокольчика фантастической тройки-мечты, уносящей героя «с этого света».

В «Записках сумасшедшего» музыка и впрямь становится «языком»,

---

[41] См.: *Левинтон А. Г.* Роман Гофмана «Эликсиры сатаны» // Гофман Э. Т. А. Эликсиры сатаны. Л., 1984. С. 276.

[42] См.: *Вацуро В. Э.* Из наблюдений над поэтикой «Вия» // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 310—311.

[43] И. П. Золотусский считает, что Поприщин не только возвышен «до смутного сознания своего высшего назначения, ибо слышит „струну в тумане", но соотнесен — через этот образ-„мысль" — с романтическими гениями» (*Золотусский И. П.* Монолог с вариациями. М., 1980. С. 277—278).

[44] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. С. 193.

[45] *Маркович В. М.* Петербургские повести Гоголя. Л., 1989. С. 79—80.

[46] См.: *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. М., 1959. С. 319.

lib.pushkinskijdom.ru

говорящим то, «что сознание еще не одолело», — воплощением боли личности и ее устремленности за пределы трагической (или пошлой) действительности к чему-то иному, ей противостоящему. Потенциал гоголевских новаций развивают — в движении литературы — вполне реальные мелодии, подготавливающие полеты-порывы героинь Д. Мережковского и М. Булгакова.

Кассандра в «Воскресших богах» томится в монотонно-пошлой обыденности, где ничего не происходит и изо дня в день повторяется одно и то же: пономарь ловит несуществующую рыбу, дядя-алхимик пытается добыть золото, тетка уговаривает выйти замуж за лошадиного барышника, а в кабаке «дребезжит заунывная лютня». Трижды повторенная во 2-й главе 4-й книги романа, эта лютня, с назойливыми, заунывно дребезжащими звуками, превращается в символ мертвящей повседневности и рожденной ею «тяжелой тоски», что «подкатывалась комом к горлу, душила, сжимала виски, так что хотелось плакать, кричать от скуки, как от боли». Потому-то особенно неудержим порыв Кассандры лететь на шабаш: там «не скучно» и «ничего не стыдно, как во сне, как в раю, — там все позволено».[47] Парадоксальное (но значимое для философской концепции романа) уподобление героиней шабаша раю, казалось бы, разрушается инфернальной музыкой: ведь «тонкие» и «сиплые» звуки волынки ничем не отличаются от дребезжащей лютни. Однако преображение Ночного Козла в прекрасного юношу-бога Диониса, а дьявольского шабаша — в божественную оргию Вакха изменяет мелодику сцены.

Булгаковская Маргарита томится и тоскует не менее Кассандры, хотя по другой причине: с исчезновением Мастера ее жизнь утратила смысл, наполнилась нескончаемой тревогой и страданием. Надежда что-либо узнать о любимом и, может быть, помочь ему заставила женщину принять странное предложение Азазелло. Но вот втерт его крем, и радость наполнила Маргариту, вдруг ощутившую себя «свободной от всего», «с совершенно облегченной душой», готовой принять самое невероятное как естественное. «В это время откуда-то с другой стороны переулка, из открытого окна, вырвался и полетел громовой виртуозный вальс...» Сливаясь с состоянием радостной свободы и ожидания чуда, вальс сопровождает начало полета, уже почти неотличимый от него: «...она вылетела в окно. И вальс над садом ударил сильнее»; «„Невидима, невидима", — еще громче крикнула она и между ветвями клена, хлестнувшими ее по лицу, вылетела в переулок. И вслед ей полетел совершенно обезумевший вальс».[48] Об этом «громовом, виртуозном» и «совершенно обезумевшем вальсе» хочется сказать названием стихотворения Б. Пастернака — «вальс с чертовщиной». Недаром же он будет подхвачен оркестром под управлением Штрауса (кого же еще!) на балу у Воланда.

Эмоциональный контраст ситуаций в романах и смысловое различие мифопоэтического начала в них не может затмить функционального сходства мотива. Музыка в обоих случаях является «знаком» духовной устремленности героинь к «другому миру», при том, что «другой мир» получает у писателей существенно иное, нежели у романтиков, философско-эстетическое звучание и значение.

Духовно-поэтические возможности мотива как способа воплощения глубинного состояния личности и того в ее бытии, «что сознание еще не

---

[47] *Мережковский Д. С.* Воскресшие боги. Леонардо да-Винчи. С. 91—92, 93, 102, 108.
[48] *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. С. 226, 228.

lib.pushkinskijdom.ru

одолело», блистательно раскрылись в реалистическом, но «загадочном» «Черном монахе» Чехова (1894).

Как известно, Чехов не раз называл свою повесть «медицинской», а Д. Шостакович воспринимал ее как «одно из самых музыкальных произведений русской литературы». Однако клиническая верность изображения мании величия магистра Коврина служит всего лишь основой для философского смысла повести, а попытки увидеть в ее поэтике «сонатную форму»[49] так же мало убедительны, как и форму серенады.[50]

К тому же авторские суждения доктора Чехова не так однозначны, как принято полагать. 18 декабря 1893 года он писал А. С. Суворину: «В январской книжке „Артиста" найдете изображение одного молодого человека, страдающего манией величия».[51] И почти в тех же словах 15 января 1894 года М. О. Меньшикову: «Это рассказ медицинский, historia morbi. Трактуется в нем мания величия».[52] Но все это — ироническое предуведомление того же типа, что и в отношении «Бабьего царства» («описание одной девицы»). И совсем по-другому звучит письмо А. С. Суворину от 25 января 1894 года, когда повесть уже прочитана адресатом и его близкими: «Кажется, я психически здоров. Правда, нет особенного желания жить, но это пока не болезнь в настоящем смысле, а нечто, вероятно, преходящее и житейски естественное. Во всяком разе если автор изображает психически больного, то это не значит, что он сам болен. „Черного монаха" я писал без всяких унылых мыслей, по холодном размышлении. Просто пришла охота изобразить манию величия. Монах же, несущийся через поле, приснился мне, и я, проснувшись утром, рассказал о нем Мише».[53] Здесь упор на «медицинский интерес» и личный сновидческий опыт, очевидно, пресекает дальнейший разговор, вульгарно перетолковывающий произведение и его соотношение с духовной жизнью автора.

Сон о монахе, сухо упомянутый в письме, на самом деле произвел на Чехова чрезвычайно сильное впечатление.[54] Ощущение чего-то таинственно-тревожного, оставленное этим странным и «страшным сном», созвучно эмоциональной атмосфере, всегда окружавшей фигуру черного монаха в восприятии писателя.[55] Вот это «впечатление», «ощущение», «настроение», «переживание», трудно передаваемое словами, но очень значимое для внутренней жизнь личности, пронизывает всего «Черного монаха» и создает его музыкальность.

Б. Пастернак писал о «неподдающейся цитированию общей музыке» «Гамлета»: «Ее нельзя привести в качестве отдельного ритмического примера. Несмотря на эту бестелесность, ее присутствие так зловеще и вещественно врастает в общую ткань драмы, что в соответствии сюжету ее невольно хочется назвать духовидческой и скандинавской. Эта музыка состоит в мерном чередовании торжественности и тревожности. Она сгущает до предельной плотности атмосферу вещи и позволяет выступить тем полнее ее главному настроению».[56] Размышления Б. Пастернака как

---

[49] См.: *Фортунатов Н.* Пути исканий. М., 1974. С. 109—134.

[50] См.: *Рев М.* Специфика новеллистического искусства Чехова («Черный монах») // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 222—223.

[51] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1977. Т. 5. С. 253.

[52] Там же. С. 262.

[53] Там же. С. 265.

[54] Там же. С. 518.

[55] См.: *Полоцкая Э.* Чехов: Движение художественной мысли. М., 1979. С. 21—22, 24, 30—31.

[56] *Пастернак Б.* Избранное: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 308.

lib.pushkinskijdom.ru

нельзя более отвечают и «общей музыке» чеховской повести, тоже «бестелесной», но «вещественно врастающей» в ткань повествования, тоже сгущающей «до предельной плотности» «атмосферу» и «настроение» и тоже «духовидческой». Конечно, тональность и характер «мерности» в повести иные, нежели в драме Шекспира, а камертоном «главного настроения» служит реальная музыка — «известная серенада Брага», трижды вторгающаяся в повествование и отмечающая поворотные моменты в судьбе героя.

Впервые она звучит во 2-й главе, когда Таня с гостями разучивала после вечернего чая мелодию, так часто звучавшую летом 1893 года в мелиховском доме. Коврин, читавший на балконе, долго не мог разобрать слов, но, наконец, «вслушавшись внимательно, он понял: девушка, больная воображением, слышала ночью в саду какие-то таинственные звуки, до такой степени прекрасные и странные, что должна была признать их гармонией священной, которая нам, смертным, непонятна и потому обратно улетает в небеса».[57]

«Почти точно» пересказав слова,[58] Чехов все-таки видоизменяет сюжет по сравнению с «Валахской легендой» Брага. Там больная девушка слышит в бреду доносящуюся до нее с неба песнь ангелов и просит мать, которая ничего не слышит, выйти на балкон и посмотреть, откуда льются звуки. Чеховский вариант серенады утрачивает однозначность и, словно возвращая в эпоху «Мельмота Скитальца», *двоит* «прекрасные и странные» ночные звуки между гармонией «священной» и инфернальной. Замена бреда «болезнью воображения» вносит психологическую мотивацию таинственной мелодии и колеблет ее «знаковость» между сферой духовной и онтологической.

Серенада не просто усиливает «игру воображения» магистра Коврина, как полагает большинство исследователей, но провоцирует перерастание его (воображения) в духовную реальность, неотличимую от истинной. «Болезнь воображения», неосознаваемо для Коврина и неприметно для окружающих, уже захватила героя и *породила легенду*, целый день занимавшую его мысли. Странная и по-своему прекрасная, как бы невесть откуда всплывшая в памяти, эта легенда подобна таинственной ночной музыке в серенаде Брага: она тоже прикасает Коврина к гармонии, непонятной «смертным», и через символические планы образа черного монаха *двоит* эту гармонию между апостольской и апокалиптической («священник Бога и Христа», пророк избранничества — «черный человек», предвещающий смерть; суровый вестник последнего суда).[59] Столь глубокое созвучие превращает серенаду в музыкальный «знак» — предвестие и обещание — реализации «странного миража», вторжения его в жизнь героя.

Музыка продолжает звучать, когда погруженный в легенду Коврин уходит на закате в парк: «В доме опять запели, и издали скрипка производила впечатление человеческого голоса». Тему и эмоциональный строй серенады подхватывает пейзаж-настроение, который создается особой атмосферой обрыва над рекой, куда спускается герой («и всегда тут было такое настроение, хоть садись и балладу пиши»), и охватившим его на ржаном поле ощущением возможности невозможного, прикосновения к сокровенным тайнам мироздания («и кажется, что тропинка, если пойти

---

[57] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 8. С. 232—233.
[58] См.: *Рев М.* Указ. соч. С. 221.
[59] См.: *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики Чехова. Л., 1987. С. 108—110.

lib.pushkinskijdom.ru

по ней, приведет в то самое неизвестное загадочное место, куда только что опустилось солнце»; «и кажется, весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его»).[60] Своей поэтичностью, «бестелесной» музыкальностью и распахнутостью в мироздание этот пейзаж-настроение сродни «всемирной лирике» романтических пейзажей. А импрессионистические обертоны («и кажется», «и кажется») придают всей «балладно»-романтической картине еще и оттенок пейзажа души, приуготовленности ее (души и вечереющей земли) ко встрече с таинственно-неизведанным.

Не поддающееся цитированию, но очень ощутимое развитие музыкальной темы, заданной серенадой, делает почти неизбежным появление черного монаха, как бы постепенно *материализующегося* из волнующейся в полумраке ржи, «глухого ропота сосен» и «высокого черного столба», «точно вихрь или смерч» поднявшегося на горизонте и помчавшегося навстречу Коврину.

О духовно-психологическом и художественно-эстетическом звучании сцены можно сказать словами А. Белого: «Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души — вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке чары. Музыка — окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия».[61]

Но в отличие от символиста А. Белого Чехов подчеркивает духовно-психиатрическую природу видения своего героя и позволяет ему частично осознать это. В первом разговоре с Ковриным (т. е. в «раздвоенном монологе»)[62] черный монах говорит ему: «Легенда, мираж и я — все это продукты твоего возбужденного воображения». В предшествующей диалогу сцене точно изображен «механизм» психического продуцирования призрачной фигуры: «Едва он вспомнил легенду и нарисовал в своем воображении то темное привидение, которое видел на ржаном поле, как из-за сосны, как раз напротив, вышел неслышно, без малейшего шороха, человек среднего роста с непокрытою седою головой, весь в темном и босой, похожий на нищего, и на его бледном, точно мертвом лице резко выделялись черные брови». Но «механизм» не заработал бы, а «возбужденное воображение» не создало бы такую яркую в иллюзорной достоверности фигуру, если бы не повторилась эмоциональная ситуация ее первого появления: «Когда вечерние тени стали ложиться в саду, неясно послышались звуки скрипки, поющие голоса, и это напомнило ему про черного монаха».[63]

Начало 5-й главы воспроизводит в «снятом» виде внутреннее движение 2-й: вечером Коврин выходит в парк, сгущающиеся тени и отдаленное звучание серенады возвращают его в тогдашнее настроение-ожидание, напоминая о легенде, а ее духовное созидание («нарисовал в своем воображении то темное привидение») тотчас «материализуется».

Черный монах магистра Коврина — такая же галлюцинация, как черт Ивана Карамазова. Но Достоевский недаром позволил черту высказать свое собственное убеждение о соприродности снов и галлюцинативных образов художественным: «...в снах и особенно в кошмарах, ну, там от расстройства желудка или еще чего-нибудь, иногда видит человек такие художественные сны, такую сложную и реальную действительность, такие

---

[60] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 8. С. 220, 234.

[61] *Белый А.* Символизм как миропонимание // Поэтические течения в русской литературе конца XIX—начала XX века. М., 1988. С. 70.

[62] См.: *Громов М. П.* Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) // Чехов и его время. М., 1977. С. 49—50.

[63] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 8. С. 241.

lib.pushkinskijdom.ru

события или даже целый мир событий, связанный такою интригой, с такими неожиданными подробностями, начиная с высших ваших проявлений до последней пуговицы на манишке, что, клянусь тебе, Лев Толстой не сочинит...»[64]

Дело не в том, что «скрытой цитатой» из тирады черта звучит «физиологическое» объяснение Чеховым своего «художественного сна» в письме А. С. Суворину: «Стало быть, скажите Анне Ивановне, что бедный Антон Павлович слава богу еще не сошел с ума, но за ужином много ест, а потому и видит во сне монахов».[65] И даже не в том, что неизменная *ласковость* черного монаха — более явная, хотя тоже «скрытая» цитата-отзвук отношения черта к Ивану.[66] Главное заключается в том, что, при всей психиатрической точности, «кошмары»-галлюцинации героев Достоевского и Чехова являются вдвойне «художественными»: и потому, что воплощают «продуктивную способность воображения» (И. Кант) Ивана Карамазова и Коврина, творческую и творящую силу их сознания; и потому, что в художественной ткани произведений они перерастают в мифопоэтическую реальность со свойственными ей законами.

В плане духовно-личностном легенда, мираж и черный монах — это обостренное болезнью *неосознаваемое «художественное» творчество* Коврина. Оно как бы «овнешняет» и переводит в плоскость диалога вполне реальную *проблему познания*, вставшую перед магистром: сможет ли он «понять мир», будто ожидающий от него такого дерзновения. Не мания величия, а «фаустовская ситуация» («никто не знает настоящей правды, но стремление к ней неотъемлемо от человека»)[67] породила в духовной реальности Коврина легенду, герой которой манит-искушает его избранничеством.

Как мифопоэтическая реальность, легенда Коврина перекликается с легендами о докторе Фаусте и Агасфере,[68] что придает развитию «фаустовской ситуации» оттенок дьявольского искушения.

Чеховский черный монах как бы вбирает в себя обличье Мефистофеля, которому и в народной книге, и в трагедии Кр. Марло Фауст приказывает «появляться к нему в образе и одежде францисканского монаха»,[69] и судьбу «вечного странника» Агасфера. Правда, тысячелетние скитания чеховского монаха не связаны с наказанием за грехи, а его почти одновременное появление в разных местах напоминает, скорее, Мельмота Скитальца, т. е. литературную вариацию легенды об Агасфере. Да и «знак» инфернальности монаха — черные брови, резко выделявшиеся «на бледном, точно мертвом» лице, — ближе по типу к неестественно сверкающим глазам Мельмота, чем к пламенной отметине на лбу Агасфера.

В контексте таких перекличек большее основание получает уже отмеченное созвучие между таинственной и прекрасной ночной музыкой в серенаде Брага и той в романе Ч. Р. Метьюрина, что предвещала явление Мельмота его будущим жертвам. Но это созвучие оставалось бы всего лишь ассоциацией, если бы не эпизод из народной книги о Фаусте, где

---

[64] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 15. С. 74.

[65] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 5. С. 265.

[66] Ср.: *Гореликова М. И.* Семантические оппозиции в поэтике позднего Чехова: реальное — ирреальное, идол — идолопоклонство (анализ повести «Черный монах») // Филологические науки. 1991. № 5. С. 43.

[67] *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 97—98.

[68] См.: *Катаев В. Б.* Чехов и мифология нового времени // Филологические науки. 1976. № 5. С. 73; *Семанова М. Л.* Современное и вечное (легендарные сюжеты и образы в произведениях Чехова) // Чеховиана: Статьи. Публикации. Эссе. М., 1990. С. 120, 121—122.

[69] Легенда о докторе Фаусте. М., 1978. С. 42, 198.

lib.pushkinskijdom.ru

разнообразные «прельщения» героя завершаются музыкой: «Наконец, приятно заиграли инструменты — сперва орган, потом фисгармония, потом арфы, лютни, скрипки, литавры, флейты, гобой, трубы и другие, каждый в четыре голоса, так что доктору Фаусту возомнилось, что он не иначе как попал на небо, а он был с чертом. ⟨...⟩ И здесь можно видеть, какие прельстительные зрелища дьявол представляет, чтобы Фауст в своем отступничестве не мог воротиться назад, более того, чтобы он еще веселее мог предаваться своему делу и думал: вот, я ничего еще злого и мерзкого не видел, но много радости и веселья. После этого вошел дух Мефистофель к доктору Фаусту в комнату в образе и обличии монаха».[70]

В литературную судьбу мотива этот эпизод легенды о Фаусте может быть включен в качестве одного из источников романтической интерпретации прекрасной музыки, которая человеку кажется гармонией небесной, но является принадлежностью или орудием инфернального мира. По отношению же к чеховской повести эпизод выглядит своего рода моделью-аналогом сюжета «Коврин — черный монах» и двоения его смысла (несовпадения значений) в духовной и мифопоэтической реальностях.

В духовной реальности Коврина сюжет означает счастливое разрешение «фаустовской ситуации», наполнившее героя радостью избранничества, счастливой верой в безграничность своих творческих возможностей, любовным «пересозданием» мира. В составе этой реальности развитие музыкальной темы (от серенады Брага — через пейзаж-настроение — к появлению фигуры черного монаха) предстает и духовно-психологической мотивацией, и духовно-эстетической сферой воплощения неосознаваемого «художественного» творчества героя. Но мифопоэтическая реальность, со свойственными ей смыслами, превращает тот же сюжет в историю искушения («прельщения») магистра Коврина избранничеством, а музыкальную тему — в «знак» вторжения «темного привидения» в жизнь героя, в орудие «обольщения» его духа и сознания.

Расчленимые при анализе, эти реальности (и их значения) существуют в художественной ткани повести в нерасчленимом единстве. Скажем, тот факт, что, упрочившись в очертаниях и образной плоти, черный монах обретает известную самостоятельность и начинает появляться вне ситуации, его породившей (в столовой Песоцких, в спальне Коврина), отвечает законам и психиатрии, и художественных созданий, и мифопоэтики. Но музыка, сад и ржаное поле, даровавшие Коврину радостное предощущение прикосновения к высшему познанию, вестником чего видится ему монах, настолько неотрывны от его фигуры, что создают финальный феномен.

Магистра вылечили от нервного расстройства, а наследственной чахотки он не боится. Но вместе с болезнью ушли из его жизни радость творчества, игра воображения и ощущение причастности к мирозданию, исчезла красота и замолкла музыка — и реальная, и «бестелесная». Попытка искусственно вернуть «прошлогоднее настроение» осталась бесплодной: коль скоро герой гулял по саду, «не замечая роскошных цветов» (а тема красоты цветников возникает в повести пять раз и «только в теме Коврина»),[71] то и «сосны с мохнатыми корнями» «теперь не шептались, а стояли неподвижные и немые, точно не узнавая его».[72]

Но вот в номере севастопольской гостиницы Коврин читает отчаянное

[70] Там же. С. 44.

[71] См.: *Гореликова М. И.* Указ. соч. С. 33.

[72] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 8. С. 250, 252.

lib.pushkinskijdom.ru

письмо Тани, проклинающей его за смерть отца, гибель сада, собственные разочарование и боль. Как бы ни было трагично это письмо, оно заставило магистра заново пережить события и «настроение» двухлетней давности. И когда «в нижнем этаже под балконом» заиграла скрипка, а нежные женские голоса запели о девушке, больной воображением, давно забытая «чудесная, сладкая радость» стеснила его сердце, а на другой стороне бухты показался «черный высокий столб, похожий на вихрь или смерч». И Коврин, умирающий под звуки серенады и ласковый шепот черного монаха, «звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна».[73]

Что стоит за финалом повести, помимо рецидива болезни: радость избранничества, наполняющего жизнь высоким смыслом, пусть и иллюзорным, или крушение «вертикального (иерархического) мышления» (И. Н. Сухих) во имя самой жизни? И зачем Коврину звать «парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле», т. е. все то, что родило черного монаха, если он рядом и его искусительный шепот сливается с мелодией Брага?

Структура финальной части 9-й главы не просто варьирует внутреннюю динамику 2-й и начала 5-й, но переключает ее в план «настроения»: письмо Тани, заставившее вспомнить-пережить прошедшее, вызвало похожее на страх беспокойство — ощущение полного (почти вселенского) одиночества и опасливого ожидания «неведомой силы»; мелодия серенады перевела эти эмоции в другой регистр, превратила в «чудесную, сладкую радость», а та вновь вызвала «странный мираж». Предсмертный «зов» Коврина не столько об избранничестве, сколько о радости творческого состояния, без которого нет ни красоты, ни счастья, ни полноты жизни. Речь идет вовсе не о прозрении магистра, а о прикосновении его финального мироощущения к той гармонии целого, которая воплощена в повести авторским ее совершенством.[74]

В литературной судьбе мотива «Черный монах» является неким пограничьем: он вбирает в себя все многообразие предшествующего художественного опыта, как бы замыкая литературу XIX века; но, преобразуя этот опыт, повесть открывает пути к философии музыки XX века, без которой невозможен весь широчайший спектр прозы от «Симфоний» А. Белого до «Доктора Фаустуса» Т. Манна и от «Игры в бисер» Г. Гессе до «Альтиста Данилова» Вл. Орлова.

---

[73] Там же. С. 256—257.

[74] Об авторской эстетической гармонии как «норме» жизни в «Черном монахе» см.: *Гиршман М. М.* Литературное произведение: Теория и практика анализа. М., 1991. С. 150—152.

http://pushkinskijdom.ru

© С. Ю. ЯСЕНСКИЙ

ПРОБЛЕМАТИКА СВОБОДЫ ВОЛИ В НОВЕЛЛИСТИКЕ БРЮСОВА И АНДРЕЕВА

Существенной особенностью воплощения писателем образа человека является то, в какой мере сочетается в позиции героя свободная воля и власть обстоятельств, личная прихоть и совокупность внешних, тяготеющих над персонажем сил.

Литературная ситуация начала века вновь обострила эту проблему. В целом в художественном движении рубежа веков налицо поворот к романтическому миропониманию с его акцентом на активное, волюнтаристское положение героя, свободно реализующего свою волю, свой каприз. С другой стороны, поворот к романтической традиции не означал ни в коей мере полного разрыва с традицией реалистической, напротив, вся сложность пограничного положения писателей-новаторов начала века заключается в том, что романтический герой рисуется в контексте реалистической художественной мысли — остраненно, аналитически, в духе исследования, а не апологии, в результате чего положение романтического героя предстает сложным, многофокусным и многоаспектным. На первый план в творчестве ряда писателей — и тех, кого сближают с реализмом, и тех, кто по литературной школе принадлежал к символизму, что не мешало контакту с иными художественными направлениями, — выходит жанр «рассказа положений», в котором герой ставится в исключительную «лабораторную» ситуацию, «пытующую», по словам Александра Блока, «естество». Выдающееся место среди этих художников занимают Леонид Андреев и Валерий Брюсов.

Показательно то, что Андреева в отдельных произведениях (например, в рассказах «Бездна», «В тумане») можно сблизить с натурализмом, а Брюсова — с декадансом, по-своему в историко-литературном плане это даже закономерно, поскольку и Андреев и Брюсов в какой-то мере наследники и продолжатели той сложившейся во Франции во второй половине XIX века и унаследованной Россией ситуации, когда параллельно развивались два направления в изображении человека: одно (натурализм), утверждавшее безграничную власть обстоятельств (социальных, исторических, психологических, биологических) над личностью и ее поведением, и — другое (декаданс), с не меньшим упорством заявлявшее безграничную свободу личности от всего и вся, жизнь по ту сторону добра и зла, и парадоксально сходившееся с натурализмом в изображении того, что человек находится во власти неконтролируемых природных, социально-биологических импульсов.

Андреев и Брюсов, каждый в своей художественной манере, в своей «температурной шкале», поставили эти проблемы на русской почве, в пору острейшего социально-исторического кризиса, отразившегося в их произведениях в преломленной — порою причудливой — форме.

Следует подчеркнуть, что проблематика свободы воли была в высшей

lib.pushkinskijdom.ru

степени характерна для русской общественно-философской мысли рубежа веков. В условиях кризиса традиционного религиозного сознания шел процесс «автономизации» человека, процесс, разрешавшийся в социальном, духовном, нравственном плане. Умонастроение общества отличало осознание «высвобождения» человеческой личности из-под опеки высшего начала, высшей воли. Это осознание для одних было оптимистичным и даже эйфорическим («Человек — это звучит гордо!»), для других мучительным, порождающим поиск «нового религиозного сознания» или оккультных, мистических таинств. В авторитетнейшем для русского общества народническом движении проблематика свободы воли находила выход в культе героической личности, примиряющей индивидуальное начало с коллективным и в то же время нисколько не умаляющей себя в этом акте самопожертвования. Широкое хождение нашли в России идеи Ницше о «сверхчеловеке», имевшие у нас как аристократическую, так и демократическую огласовку. В целом разброс решений данной проблематики был весьма широк, ментальный поиск имел серьезную проекцию на социально-историческую судьбу России XX века, в которой парадоксальнейшим образом самое коллективистское и эгалитарное течение социал-демократической мысли привело к утверждению жесточайшего «культа личности». Для нас важно зафиксировать проблематику свободы воли в русском обществе рубежа веков, чтобы указать на всю неслучайность ее самобытного преломления в творчестве Брюсова и Андреева.

В данной статье в рассмотрении того, каким путем проблематика свободы воли воплощалась в новеллистике Брюсова и Андреева, мы в основном ограничимся 1907 годом, проанализировав произведения, включенные Брюсовым в сборник «Земная ось», первый и концептуально наиболее законченный сборник писателя, и хронологически близкие рассказы Леонида Андреева.

* * *

Рассказы Брюсова во многом построены на коллизии противостояния свободного человеческого духа и власти обстоятельств над ним: коллизии, разрешающейся то в ту, то в другую сторону, но — главное — неизменной, извечной, неотменимой. Уже вводный рассказ сборника «В подземной тюрьме» задает эту ситуацию как своего рода эпиграф к книге, содержащий неоднозначное решение темы.

В подземном заточении аристократка Джулия и простолюдин Марко в нечеловечески тяжелых обстоятельствах поднимаются на вершины любви, которая выше всяких условий материального существования. Они демонстрируют высшую духовную свободу, перед которой бессильны тягчайшие законы земного бытия. Однако вот все испытания позади, узники освобождены и — все возвращается на круги своя. Герои вновь разделены непререкаемыми условностями социальной жизни, и в ней — тогда, когда, казалось бы, все преграды пали — между ними нет и не может быть ничего общего. Еще важнее социальной проблематики оказывается для Брюсова мысль о том, что именно в экстреме человек реализует себя наиболее полно и необычно. Дух свободен перед тяжелейшими испытаниями и — бессилен перед простой обыденностью, нормой существования. Между двумя этими полюсами и находятся герои — одновременно и безгранично свободные, и полностью закрепощенные. Таково содержание рассказа, который задает первоначальный импульс всей книге как целому.

Психопатологический рассказ «В зеркале» повествует о раздвоении

lib.pushkinskijdom.ru

личности, о борьбе свободного разумного «я» с темным подсознательным началом, которое стремится подчинить человека хаосу иррациональных инстинктов. Мучительное заигрывание героини рассказа со своим подсознанием сопровождается утратой душевного равновесия, существованием на грани психического автоматизма и в то же время прихотливой сменой капризов. Героиня рассказа, испытав все приключения игры с «двойником», как будто бы одерживает победу, все же сохранив внутреннюю цельность, хотя и на грани душевного расстройства. Однако психологические похождения героини не проходят для нее даром — ее неудержимо тянет вновь вступить в тайную игру: сознание ее уже загипнотизировано влечением к двойной жизни. Проблематика рассказа вновь предстает в неоднозначном решении: свобода и рабство, каприз и принуждение неразрывно дополняют друг друга. И снова речь идет о самых глубинных вопросах человеческой жизни, фактически о самой природе человека.

Эксперимент над этой природой ставит Брюсов в рассказе «Теперь, когда я проснулся...». «Бывают мгновения, — рассуждает герой рассказа, — когда человеческая душа освобождается от власти ее тяготения, от всех цепей, наложенных на нее наследственностью и воспитанием, от всех внешних влияний, обычно обусловливающих нашу волю, от страха перед судом, от боязни общественного мнения и т. д. В эти мгновения наши желания и поступки подчиняются лишь первобытным, естественным влечениям нашего существа».[1] В это состояние безграничной свободы герой рассказа погружается во сне, в котором он упивается безобразными видениями сцен жестокости и насилия. Наконец герой однажды теряет грань между сном и реальностью и, думая, что находится в сонных грезах, убивает любимую жену. Попытка раздвоить свою жизнь на реальность и сон оборачивается кошмаром: тайные желания героя вырываются наружу и воплощаются во всей своей отвратительной наготе. Зависимость от извращенных желаний, которую герой думал обуздать, дав ей возможность воплощаться только в грезах, оказывается тотальной и перекрывает собой саму действительность. Финал рассказа насквозь безысходен и реализует в данном случае мысль о том, что демоны, вырвавшиеся из души человека, овладевают им целиком. Повинуясь своим капризам и прихотям, человек постепенно становится их рабом и непременно гибнет. Так своеволие — как будто бы крайняя свобода — может обернуться полной зависимостью, поскольку оно не одухотворено высшим нравственным началом.

Следует сразу же оговориться, что предложенная трактовка может и даже должна показаться спорной. Дело в том, что в тексте рассказа нет авторского критерия, позволяющего оценивать описываемое с точки зрения гуманистических ценностей. Весь текст представляет собой повествование от лица героя, и авторская оценка прямо в тексте не явлена. Однако судить о рассказе как об апологии садизма или эстетизации психологических извращений также нет никаких оснований: все происходящее опять-таки лежит в зоне повествования от первого лица и остранено от позиции автора. Закономерно предположить, что перед нами аналитическая конструкция, показ извращенного сознания изнутри — в какой-то мере, возможно, близкий декадансу, в духе протеста против позитивистского истолкования человека, однако апеллирующий к нравственному чувству читателя. Ему предлагается самому судить о произошедшем, и

[1] *Брюсов Валерий.* Земная ось. Рассказы и драматические сцены (1901—1907 гг.). 2-е изд., доп. М., 1910. С. 24—25. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

при этом на традиционную систему ценностей автор (и в этом отличие от подлинного декаданса) ни в коей мере не покушается. Он только стремится раздвинуть традиционные представления о человеке как о полностью сознательном и контролируемом разумом существе и указать на то, что в природе человека может присутствовать и разрушительное начало. Такое остраненно-аналитическое построение текста как модели чужого сознания, показанного изнутри, вообще оказалось весьма плодотворным для литературы XX века, часто чуждающейся прямых и даже косвенных авторских оценок и в высшей степени актуализирующей роль читателя как реципиента текста, вносящего в него свою нравственную оценку.

Особое положение автора в брюсовской новеллистике уже отмечалось учеными. Так, К. Мочульский писал: «За вымышленными рассказчиками лицо автора тщательно спрятано. В книге нет ничего личного: она анонимна и эклектична».[2] Ему вторит другой исследователь: «В „рассказах положений" ⟨...⟩ автор ⟨...⟩ не ответственен за высказывания героев, они действуют сами по себе, независимо от его воли. Читатель может самостоятельно судить о характере и поступках действующих лиц. В максимальном удалении автора от происходящего видел Брюсов способ преодоления субъективности повествования».[3]

Аналогичным рассказу «Теперь, когда я проснулся...» образом построен рассказ «Сестры». В нем фантасмагория видений, бреда и призраков, в которой невозможно отделить реальное от мнимого, вдруг оборачивается жуткой действительностью: одно из видений оказывается реальным и греза приобретает очертания факта из газетной уголовной хроники, все герои убиты, противоестественный мир болезненных фантомов воплотился в реальность. Характерной особенностью рассказа является то, что иррациональный фантасмагорический мир рисуется Брюсовым сугубо рациональным образом, сцепления событий подчинены авторской логике, что производит впечатление произвольно сконструированной комбинации фактов. На эту особенность брюсовской поэтики обратили внимание современники писателя. Так, Корней Чуковский писал: «Прочтите Брюсовскую прозу; она поражает цепкостью логики и крепкою хваткой здравого смысла».[4] Еще резче и определенней высказалась Зинаида Гиппиус: «Брюсов не таинственен в своих рассказах, в какие бы таинственные „положения" он ни ставил своих героев, сколько бы ни лил он их крови, сколько бы ни жег их страстью и огнем. Атрибуты мага, но магии нет».[5] Действительно, рассказы Брюсова похожи на театральное ружье, которое стреляет в точно рассчитанную автором минуту пятого акта, в них нет или почти нет свободы самодвижения художественной мысли и логика «положений» довлеет над логикой характеров. Историческая дистанция позволяет увидеть здесь не столько недостаток, сколько особенность интеллектуализированной прозы с ее математическим расчетом и пафосом холодного экспериментирования над загадками душевного мира персонажей.

Важной темой книги является тема призрачности человеческого существования, размытой грани между сном и явью, мечтой и действитель-

---

[2] *Мочульский К.* Валерий Брюсов. Paris, 1962. С. 130.

[3] *Удонова З. В.* Творческие искания Брюсова-прозаика (Человек и действительность) // Метод, стиль, поэтика литературы XX в. Вып. II. Владимир, 1977. С. 70.

[4] *Чуковский К.* От Чехова до наших дней. Литературные портреты. Характеристики. 3-е изд., испр. и доп. Пб.; М., 1908. С. 231.

[5] Антон Крайний [З. Гиппиус]. Литературный дневник (1899—1907). СПб., 1908. С. 378.

lib.pushkinskijdom.ru

ностью. В связи с проблематикой свободы воли существенным моментом здесь представляется то, что Брюсов усматривает в современном сознании кризис воли как таковой: пограничное положение человека между воображаемым и реальным, такую утонченность духа, которая делает действительность чем-то мнимым, а воображение и грезы, напротив, актуализирует, переводит в фактический план. Свободная воля человека зачастую бессильна помочь ему определиться в жизни, выбрать между призраками и реальностью, предпочесть одно другому. В предисловии ко второму изданию сборника «Земная ось» Брюсов писал: «Кроме общности приемов письма, „манеры", эти одиннадцать рассказов объединены еще единой мыслью, с разных сторон освещаемой в каждом из них. Это — мысль о том, что нет определенной границы между миром реальным и воображаемым, между „сном" и „явью", „жизнью" и фантазией. То, что мы обычно считаем воображаемым, — может быть, внешняя реальность мира, а всеми признанная реальность, — может быть, самый страшный бред» (VII).

Сознание и действительность в новеллистике Брюсова равновелики, а бытие человека наклонено в сторону воображаемого, власть которого над жизнью души оказывается поистине огромной. Такова, по-видимому, реакция человеческого сознания на грубо детерминированную действительность, не предоставляющую ему истинной свободы выбора. Отсюда уход в мир грез, где все возможно, где человек чувствует себя поистине свободным. Об этом рассказы «Бемоль», «Мраморная головка». За, казалось бы, камерной, имманентно психологической темой кроется проблематика, легко окрашенная в социально-исторические тона: реальность XX века выталкивает человека в мир воображаемого, где он чувствует себя уютнее, чем в грубой действительности, полной жестких детерминант. С другой стороны, и мир сна, в котором воплощено жестокое историческое прошлое (рассказ «В башне»), может быть враждебным человеку. Тогда исходу для него нет и в воображаемом.

Кризис человеческой воли может находить в новеллистике Брюсова и иное воплощение. Так, в рассказе «Первая любовь» герой порабощен ролью влюбленного, которая и ненавистна, и противна ему, однако становится на какое-то время его сущностью, избавиться от этой роли стоит ему немалого труда. Психологическая зависимость подчиняет себе свободную волю героя. Это тем более остро, что речь идет о самом свободном и спонтанном волеизъявлении человека — о его первой любви, которая причудливым образом оказывается воплощением не свободы, а ролевой функции, добровольно взятой на себя героем.

Развернутой метафорой представления о том, что человеческая природа крайне противоречива и полна разрушительных инстинктов, явился рассказ «Республика Южного Креста». Брюсов по сути дела создал притчу о том, что хаотическое начало, живущее в душе человека, грозит вырваться на свободу и поставить род человеческий на грань самоистребления. Жителей Звездного города поражает психическое заболевание, которое уничтожает все разумное в человеке и отдает его во власть извращенных желаний. Они, по-видимому, всегда наличествовали в людях, и болезнь только проявляет их вполне. «С поразительной быстротой обнаружилось во всех падение нравственного чувства. Культурность, словно тонкая кора, наросшая за тысячелетия, спала с этих людей, и в них обнажился дикий человек, человек-зверь, каким он, бывало, рыскал по девственной земле. Утратилось всякое понятие о праве — признавалась только сила. ⟨...⟩ Какие-то темные, атавистические чувства оживали в

lib.pushkinskijdom.ru

душах этих городских обитателей, и полунагие, немытые, нечесаные, они плясали хороводами пляски своих отдаленных пращуров, современников пещерных медведей, и пели те же дикие песни, как орды, нападавшие с каменными топорами на мамонта» (77—78).

Брюсов косвенным путем указывает на то, что «возникновению и распространению роковой эпидемии» немало способствовало общественное устройство Республики Южного Креста. «При кажущейся свободе, жизнь граждан была нормирована до мельчайших подробностей. Здания всех городов Республики строились по одному и тому же образцу, определенному законом. ⟨...⟩ Все получали одинаковую пищу в одни и те же часы. Платье, выдававшееся из государственных складов, было неизменно, в течение десятков лет, одного и того же покроя. После определенного часа, возвещавшегося сигналом с ратуши, воспрещалось выходить из дома. Вся печать страны подчинена была зоркой цензуре. Никакие статьи, направленные против диктатуры Совета, не пропускались. Впрочем, вся страна настолько была убеждена в благодетельности этой диктатуры, что наборщики сами отказывались набирать строки, критикующие Совет» (65).

«Беспощадная регламентация всей жизни страны», представляющая собой апофеоз механистической цивилизации, оказывает, по мысли Брюсова, такое давление на природу человека, которого она не выдерживает, реагируя самым причудливым образом. Ответом на тотальную регламентацию служит взрыв не находящих выхода в социальной жизни, подавленных иррациональных импульсов, которые, взбунтовавшись, подчиняют себе все существо человека. Таково предупреждение, которое Брюсов делает своим рассказом. Свободная человеческая воля, как явствует из произведения, служит не меньшей опорой существования человека, чем разумное следование законам цивилизации, и для того чтобы человечество выжило, необходима гармония между свободой, волей и разумом в человеческом существе. Свобода должна быть одухотворена разумом, но и разум должен быть одухотворен свободой — такова антиномическая концепция рассказа.

В рассказе «Последние мученики» Брюсов делает предположение о том, к чему может привести разлад между утонченной культурой, опирающейся на культ прошлого, и порывом человеческого духа к свободе и обновлению, устремленному к будущему. Аристократы духа, герои рассказа, неотвратимо гибнут, унося с собой тысячелетия человеческой культуры, а пришедшие на их место революционеры остаются строить свой мир на голой земле. Несомненно рассказ, написанный в 1906 году, содержит аллюзии на современную революционную действительность. Брюсов предрекает великие катастрофы грядущей эпохи. В философском аспекте в рассказе важно трагическое раздвоение человеческого духа (аристократическая культура и революционная воля), неслияние этих двух начал бытия грозит многими бедами историческому движению человечества.

На основе проанализированных рассказов вырисовывается следующая картина: новеллистика Брюсова, как она представлена в сборнике «Земная ось», отмечена острым конфликтом между свободной волей героя и тяготеющей над ней предопределенностью ее различными факторами, обусловливающими эту волю. Герой Брюсова находится между двумя полюсами детерминант: с одной стороны, это жестко детерминирующая человека социальная, историческая, бытовая действительность, с другой же стороны, и в первую очередь, это зависимость человека от самого себя, от своей прихотливой природы.

lib.pushkinskijdom.ru

В мире Брюсова свобода предстает и манящей возможностью, правом, за которое человек борется и которое он отстаивает, и — что особенно характерно — как осуществленная «дурная бесконечность» желаний, капризов и прихотей, не одухотворенных нравственным началом и внутренне бесплодных. И действительность, и природа человека в мире Брюсова искажены, что и окрашивает книгу в пессимистические тона. Однако причиной этого является не только воля автора, но и исторические механизмы, которые он стремится приоткрыть. Александр Блок писал о «Земной оси»: «Историческая среда, — в которой возникла эта книга, — безумный мятеж, кошмар, охвативший сознание передовых людей всей Европы, ощущение какого-то уклона, какого-то полета в неизведанные пропасти; оглушенность сознания, обнаженность закаленных нервов, которая превратила человеческий мозг в счетный аппарат; мозг человеческий в гулах вселенной исчисляет и регистрирует удары молота по наковальне истории с безумной точностью, которая и не снилась науке; более чем когда-нибудь интуиция опережает науку, и нелепый с научной точки зрения факт — налицо: восприятие равно мышлению и обратно».[6]

Проблематика рассказов Брюсова при всей ее резкой характерности не была узкоиндивидуальной: это была проблематика эпохи, и в этом нас убеждает обращение к творчеству другого великого писателя начала века — Леонида Андреева.

* * *

В рассказах Леонида Андреева на разные лады варьируется ситуация зависимости человека от разнообразных внешних и внутренних закономерностей и — преодоления этой зависимости.

Ранние событийно-бытовые рассказы («Баргамот и Гараська», «Из жизни штабс-капитана Каблукова», «На реке», «Гостинец», «Праздник») характеризуются фабульными ситуациями, в ходе которых совершается резкое изменение во внутреннем мире героя. Таковы прежде всего пасхальные рассказы Андреева, в которых сюжетное превращение — в соответствии с жанровой традицией — есть способ изображения раскрепощенного и обновленного человеческого сознания. От описания заурядной повседневности Андреев в этих рассказах переходит к изображению необычных ситуаций, реализующих нерастраченный душевный потенциал героев. Преодоление неблагоприятных обстоятельств силой гуманистического акта в событийно-бытовых рассказах относится всецело к сфере психологических коллизий. В основе же мотивировок сюжетного превращения героя лежат его индивидуальные — нравственные — качества, открывающие возможность духовного взлета над обыденностью.

В рассказах «философского настроения» «Жили-были», «Ангелочек», «В подвале» также показывается радостное обновление человеческого сознания. Напротив — для других рассказов этой группы («Бездна», «Молчание», «В тумане») и философско-мировоззренческих рассказов «Рассказ о Сергее Петровиче», «Жизнь Василия Фивейского», «Губернатор» характерно изображение роковых перемен в жизни и душе героя. Власть обстоятельств начинает преобладать над способностью героя противостоять условиям существования (как бытового, так и бытийного, философски переживаемого). Андреев постепенно от психологического

[6] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 637—638.

lib.pushkinskijdom.ru

изображения индивидуального сознания переходит к анализу общих философско-этических проблем действительности, таких как катастрофичность современной жизни, разрушение социального уклада, кризис межличностных отношений. «Что-то порвалось, что-то лопнуло, колесо соскочило с рельсы, песчинка попала в механизм... люди не знают, что будет завтра, всего ждут — и все возможно», — писал Андреев в феврале 1902 года.[7] Смысл сюжетного переворота стал выражать не свободу человека от условий среды, но — зависимость от различных внешних по отношению к человеку закономерностей. В. В. Вересаев, вспоминая о встречах с Андреевым в начале 900-х годов, писал: «Общее было в то время, обоих сильно и глубоко мучившее, — „чувство зависимости", — зависимости „души" человека от сил, стоящих выше его, среды, наследственности, физиологии, возраста; ощущение непрочности всего, к чему приходишь „разумом", „мыслью"».[8]

Обнаженная проблемность, раскрытие жизненных противоречий в момент сюжетной катастрофы, плакатная резкость изображения характеризуют такие рассказы «философского настроения», как «Бездна», «В тумане». Сюжет в этих рассказах выступает как средство проверки определенной злободневной тезы. Так, в «Бездне» — произведении решительно полемичном по отношению к пасхальным рассказам — Андреев стремится показать, как мгновенно может обернуться ужасным исходом противоречивость современного человека. Рассказ намекал на неблагополучие общества в целом. Индивидуализация характеров героев «Бездны» и «В тумане» специально снижена. Автор стремится подчеркнуть, что на месте Немовецкого, Павла Рыбакова может быть любой их сверстник. В. Я. Гречнев писал о рассказе «В тумане»: «Дело не в том, что отец „начиняет сына прописными истинами", а в том, что и общество в целом не способно ответить на вопрос: как быть с этим „диссонансом", с тем, что человек издавна жил и продолжает жить как бы в двух сферах, двойной жизнью».[9] Иными словами, конфликт имеет не индивидуальный (психологический), но обобщенный (социально-философский) характер. Соответственно психологическое объяснение ситуации во многом перекрывается ее философско-публицистическим анализом.

Различные виды зависимости человека от тяготеющих над ним внешних — «роковых» — сил и внутренних мотивов поведения (особенно — идеи, или мании, овладевающей человеком изнутри) анализирует Андреев в философско-мировоззренческих рассказах.

В рассказах «Рассказ о Сергее Петровиче» и «Мысль» в центре внимания — личность героя, история его сознания, данная изнутри, в виде записок героя («Мысль»), или извне, с точки зрения, приближенной к самосознанию, самоощущению персонажа («Рассказ о Сергее Петровиче»). В этих рассказах Андреев создает новый для своего творчества тип героя, основанный на использовании острой философско-этической рефлексии. При этом герой является мономаном; он идентифицирован с определенной философской тезой в целях ее полемически парадоксального раскрытия. Мера условного в построении и обосновании образа героя увеличивается; он ассоциирован прежде всего с идеей, а не с социально-психологическими характеристиками.

Уже в «Рассказе о Сергее Петровиче» этот тип героя заявлен вполне

---

[7] Лит. наследство. Т. 72. 1965. С. 139.

[8] *Вересаев В. В.* Воспоминания. М., 1946. С. 447.

[9] *Гречнев В. Я.* Русский рассказ конца XIX—XX века (Проблематика и поэтика жанра). Л., 1979. С. 138—139.

lib.pushkinskijdom.ru

определенно. Сергей Петрович еще дан как представитель среды, как вариант социально-психологического типа «маленького человека». В то же время этот в высшей степени заурядный человек представляет собой и совершенно исключительное явление по глубине переживания своего общественного статуса, по остроте философского осознания своей личности. Это своего рода гений страдания, возникающего в результате бескомпромиссного осмысления личной посредственности и социальной ущербности. Художественная условность образа несомненна, хотя бы потому, что в самоанализе герой обнаруживает незаурядный ум и духовное мужество, поднимающие его много выше ординарного уровня. В своем философско-мировоззренческом рассказе Андреев исследует судьбу мысли, ищущей ответа на вопрос о причинах непригодности человека в обществе, невозможности для него индивидуального счастья. Автор имеет своей целью дать феноменологию самого явления заурядности. Для этого он и ставит своего героя в необычное и несколько искусственное положение. Герой балансирует на границе, разделяющей посредственность и исключительность: «Мозг Сергея Петровича стоял на той грани, которая отделяет глупость от ума и откуда одинаково хорошо видно в обе стороны: можно созерцать и высшее благородство могучего интеллекта и понимать, какое счастье дает он своему обладателю, и видеть жалкую низость самодовольной глупости, счастливой за толстыми черепными стенами, неуязвимой как в крепости».[10]

Рисуя судьбу героя, Андреев показывает, как парадоксально, но неотвратимо догматический принцип абсолютной индивидуалистической свободы оборачивается полной зависимостью человека от антигуманной идеи. Делается это тонко, без нажима, так как в системе индивидуальной этики Андреев видит и элементы, революционизирующие сознание. Смысловое пространство заполняется встречным движением двух мнений — Сергея Петровича о себе и — окружающих о нем. В первом есть субъективная правда человека, который «ранен природой» и социальными условиями жизни; во втором объективируются причины и следствия его отчуждения от мира. Их взаимодействие образует смысловое единство произведения.

В «Рассказе о Сергее Петровиче» Андреев рисует воздействие индивидуалистических принципов на доброго и честного человека, который «не мог украсть, как не мог и убить». В «Мысли» главный герой не знает этических пределов, индивидуализм вошел в его плоть и кровь, выработан и утвержден им самим, а не воспринят извне. Излагая свои взгляды, герой не ищет ничьей солидарности, однако же не в силах утвердиться в своей правоте и вынужден прислушаться к встречному мнению, опровергающему его жизненную позицию.

В рассказе, написанном в исповедальной форме записок героя, личное мнение персонажа о себе и происходящем становится почти тотальным; оно перекрывает всю зону повествования. И тем не менее и в эту монологическую структуру внедрено встречное мнение, воплощенное в образе героя — оппонента рассказчика. Произведение принимает характер философско-этического спора двух жизненных позиций, двух типов мироотношения. В расстановке персонажей своеобразно то, что главному герою — рассказчику актуально противостоит периферийный персонаж, почти бессловесный, не участвующий в сюжетных событиях. Сюжетная интрига построена на столкновении доктора Керженцева с писателем

[10] *Андреев Л.* Полн. собр. соч.: В 8 т. СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1913. Т. I. С. 64—65. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Савеловым и его женой Татьяной Николаевной. Однако между ними по сути дела нет противоборства. Керженцев торжествует и действенно — убивая Савелова и не раскаиваясь в этом, и идейно — создавая представление о нем как о ничтожестве, не заслуживающем ничего, кроме презрения. У читателя фактически нет оснований для того, чтобы судить, прав Керженцев в своей оценке Савелова как человека и писателя или нет, так как предвзятая точка зрения Керженцева проведена последовательно, а никакой иной информации о личности Савелова не поступает. Аналогично дан образ Татьяны Николаевны, которую Керженцев аттестует как милую, но недалекую женщину, уничтожая мысль о возможности какого-либо идейного поединка с ней. Отношения Керженцева с Савеловым и его женой по большей части принадлежат сфере психологических коллизий любви, ревности и мести, хотя здесь и намечена (но не развита) идейная противоположность рационалистически мыслящего доктора Керженцева и импульсивно, интуитивно живущего писателя Савелова, которая в «Моих записках» будет развернута в идейный спор доктора математики и художника К.

Между тем психологическая история любовного соперничества Керженцева и его приятеля служит лишь канвой для рассказа о похождениях мысли главного героя произведения. Именно здесь, в сфере идейной судьбы персонажа лежит смысловой нерв его исповеди. И в идейном плане Керженцев встречает оппонента, которого не может победить заочным словом о нем. Сиделку тюремной больницы Машу рассказчик спешит охарактеризовать как «сумасшедшую». Однако по отношению к ней он не может удержать тона безапелляционной определенности, который сопровождает его оценки Савелова и Татьяны Николаевны. Керженцев осознает, что в душе Маши живет догмат добра, которого он начисто лишен. Керженцев не может истолковать его чисто рационалистически, поскольку это начало в сознании Маши существует вне категорий причины, следствия и цели. Он пытается унизить нравственный императив, которым фактически руководствуется Маша, указанием на ее интеллектуальную неразвитость, однако затем сам с тоской вспоминает о еще более бессознательном существе — «крохотной девочке».

Аморалистической мысли Керженцева автор противопоставляет вечные ценности жизни: доброту женщины и простоту ребенка. В их живом мерцании интеллектуальный блеск Керженцева тускнеет и становится очевидной беспочвенность его антигуманных умственных блужданий.

Если в «Рассказе о Сергее Петровиче» и «Мысли» Андреев анализирует внутренние силы, овладевающие человеком (идея, ставшая манией), то в «Жизни Василия Фивейского» предметом его анализа становятся внешние метафизические силы, стоящие над человеком, который пытается обрести свободу и смысл жизни в безвыходной («роковой») ситуации. Настойчиво подчеркивая роковое в жизни и сознании героя, автор в то же время всем сюжетно-композиционным строем произведения показывает попытки героя освободиться от власти зла, понять его реальные корни в окружающей действительности. Произведение принимает характер притчи о борьбе человека с ударами судьбы, о духовном сопротивлении силам зла. В качестве субъекта этического выбора Василий Фивейский показан не пассивной жертвой обстоятельств. Духовный рост героя заключается в том, что он переосмысляет свою жизненную ситуацию как знак общего неблагополучия, царящего в мире. О. Василий бросает вызов социально-исторической и метафизической несправедливости существования и, таким образом, вызывает огонь на себя. Герой обречен на гибель, так как он

lib.pushkinskijdom.ru

делает ставку на чудо (попытка воскресить мертвого). Точное объяснение причин гибели Фивейского дал М. А. Рейснер: «Василий Фивейский только потому не может подняться до высоты полного сверхчеловечества, что в его бунте смешаны рабство перед чудом и бунт пробуждающейся личности, а последняя так и не может стать самоцельной и свободной, отбросившей всякие подпорки извне, снаружи, из недр сверхъестественного мира. Философия сказала бы, что Фивейский потому не имеет в себе признака личности, что его воля не автономна, а гетерономна, поставлена в зависимость от высшей преобладающей воли».[11]

В композиционном решении темы важное значение имеет сопоставление Фивейского с церковным старостой Копровым. Воля Копрова вполне автономна, он делает ставку только на себя. Сам «рок» бессилен по отношению к Копрову: «В одном страшном железнодорожном крушении, где погибло много народу, он потерял только фуражку, засосанную глиной» (III, 25). В то же время Копров проигрывает духовный спор с несчастным, замученным жизнью попом, поскольку является ограниченным, довлеющим себе человеком, безразличным к чужой беде. В со- и противопоставлении Фивейского и Копрова, с одной стороны, приоткрываются причины обреченности о. Василия, а с другой стороны, утверждается значение его бунта.

Роковой Закон-Мститель тяготеет над жизнью и судьбой героя другого рассказа Андреева — «Губернатор». Отношение к этому безличному закону жизни («кровь за кровь») Андреев тщательно анализирует в рассказе, предлагая разные варианты расстановки позиций: как коллективной (народной) точки зрения, так и частной (совесть губернатора) и индивидуальной (милосердие отдельной личности). Преступление губернатора потрясло нравственное чувство народа; в сознании народных масс губернатор — уже не просто представитель власти, а преступник, убийца безоружных людей, женщин и детей. Это мнение проникает в представления губернатора о содеянном. Его начинают терзать мысли о крестах, которые были на Иванах и его тезках Петрах. Это и означает, что он почти бессознательно приобщается к точке зрения народных низов на злодейство, совершенное по отношению к братьям по вере и крови. Формула воздаяния за содеянное — «кровь за кровь», образ Закона-Мстителя выражают веками складывавшееся в коллективном народном сознании представление о неотвратимости кары за убийство.

Губернатор сам идет навстречу возмездию, и оно совершается. Композиционное решение темы, однако, указывает на то, что высшая справедливость, по мысли Андреева, заключается не в этом акте насилия, который неизбежно повлечет за собой ответные репрессии. Андреев предлагает традиционно-гуманистическое решение проблемы. Смысловой акцент падает на последнюю фразу рассказа: «Гимназисточка плакала». Девушка, писавшая в письме губернатору: «Вы тоже несчастный человек, достойный сожаления», представляет другую важную грань народной совести: милосердие, отзывчивость к мукам раскаявшегося преступника. Ее отклик на убийство губернатора знаменует собой убеждение в том, что замкнутый круг насилия может и должен быть разорван.

В мире Андреева проблема свободы и необходимости стоит необычайно остро. Герой Андреева живет и действует под жестоким прессом внешних и внутренних сил, пригнетающих его долу. Это могут быть силы интел-

---

[11] *Рейснер М. А.* Леонид Андреев и его социальная идеология: Опыт социологической критики. СПб., 1909. С. 139.

lib.pushkinskijdom.ru

лекта и своеволия, которые, вырвавшись из-под контроля нравственности, приобретают огромную разрушительную мощь. Это могут быть и роковые силы, обрушивающиеся на человека извне: социально-историческая или метафизическая стихия, которые мечут человека как пылинку. Признавая бесспорное значение этих сил в жизни человека, Андреев все же не превращается в автора, холодно анализирующего воздействие необходимости на человека: он делает ставку на личные качества героя, позволяющие ему вырваться к подлинной свободе, несмотря ни на что, наперекор всем обстоятельствам. Трагедия у Андреева поднимает человека над землей и утверждает его в самой смерти. Позицию писателя можно было бы охарактеризовать как героический стоицизм. Он сочетается с объективной аналитичностью, тщательно регистрирующей разнообразные формы воздействия на человека враждебных сил.

* * *

Художественный поиск Валерия Брюсова и Леонида Андреева шел во многом параллельно. Тяготение писателей к острому философско-этическому экспериментированию воплощалось в создании исключительных ситуаций, в которых шла «лабораторная» проверка идей, воплощавших в себе дух кризисной эпохи. В поэтике Брюсова и Андреева категория события, ситуации более значима, чем категория характера. Это связано с творческим стремлением к острому экспериментированию с чрезвычайными положениями, испытующими человеческую природу. В предисловии к первому изданию сборника «Земная ось» Брюсов дал жанровую дифференциацию, которая, отражая собой движение жанров в начале века, приложима и к поискам Андреева: «Как драмы, так и рассказы могут быть — „рассказами характеров" и „рассказами положений". В первых все внимание автора сосредоточено на исключительных (хотя бы, напр., «типических») характерах. „Действие", описываемое событие имеет здесь лишь одно значение: дать возможность действующим лицам полнее раскрыть свою душу перед читателями. В других, напротив, все внимание автора устремлено на исключительность (хотя бы тоже «типичность») события. Действующие лица здесь важны не сами по себе, но лишь в той мере, поскольку они захвачены основным „действием"».[12]

Абстрагируясь от конкретно-индивидуальных, подробно разработанных характеров, Андреев, как и Брюсов, шел путем обобщения положений, выражающих собой особенности эпохи рубежа веков и переживания этой эпохи человеком. Писатели обращали особое внимание на власть обстоятельств, на зависимость человека от разнообразных внешних сил и стремились понять человека через общее — «роковое» — в его судьбе. Такова была реакция художников на события войны и революции: менялось понятие индивидуальной судьбы. Творчество Брюсова и Андреева при всем том, что центральное ядро, широкий контекст у каждого писателя были отличны друг от друга, представляло собой варианты поиска новых средств воплощения человека в новых исторических обстоятельствах.

---

[12] *Валерий Брюсов.* Земная ось. М., 1907. С. VIII.

lib.pushkinskijdom.ru

© *РИТА ДЖУЛИАНИ* (*Италия*)

Л. Н. АНДРЕЕВ И ОКТЯБРЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ, ИЛИ РЕВОЛЮЦИЯ КАК АПОКАЛИПСИС*

> Погибает Леонид, с каждым шагом вперед он опускается куда-то вниз. Меня не удивит, если он напишет нечто в духе «Бесов».
>
> (М. Горький[1])

Последний период жизни и творчества Леонида Андреева долго оставался малоизвестным и малоизученным. Но уже во второй половине 80-х годов наметились изменения: были вновь опубликованы произведения, которые ни разу не перепечатывались с тех пор, как появилось их первое издание, увидели свет и некоторые ранее не издававшиеся работы, в том числе и дневник 1914—1919 годов.[2] В то же время наблюдался всевозраставший интерес со стороны критики к последним годам художника. Этот интерес получил выражение на состоявшемся в 1990 году в Англии IV Международном симпозиуме ICSEES, одна из секций которого была посвящена теме «Последний период жизни и творчества Л. Н. Андреева».[3]

Среди вновь опубликованных в последние годы произведений Андреева особую ценность представляют политические статьи: речь идет о 23 статьях, появившихся в 1916—1917 годах на страницах петроградской газеты «Русская воля», о двух неизданных, 1917 года, и двух опубликованных после Октябрьской революции, в 1919 и 1920 годах, статьях.[4]

---

* Данная статья представляет собой текст доклада, прочитанного на V Международном симпозиуме ICCEES (Варшава, 6—11 августа 1995 года) на секции, посвященной теме «Творчество Л. Андреева и Библия».

[1] Из письма к Е. П. Пешковой (цит. по: Русская литература конца XIX—начала XX в. 1908—1917. М., 1972. С. 411).

[2] См.: *Андреев Л.* Перед задачами времени. Политические статьи 1917—1919 годов / Сост. и подготовка текста Ричарда Дэвиса. Benson (USA), 1985; Два неизвестных письма Л. Андреева к П. Н. Милюкову / Публикация Р. Дэвиса // Минувшее. Исторический альманах. 1987. № 4. С. 338—366; *Андреев Л.* Спасите наши души! (Статья и письма) // Вопросы литературы. 1991. № 7. С. 165—198; *Андреев Л.* «Верните Россию!» / Сост. И. Г. Андреевой. М., 1994. См. также: *Андреев Л.* 1) Драматические произведения: В 2 т. Л., 1989; 2) Собр. соч.: В 6 т. М., 1990, — где впервые после первого издания переопубликованы драмы «Самсон в оковах», «Собачий вальс», «Реквием» и много прозаических произведений. В 1994 году вышел сб.: *Андреев Л.* S.O.S. Дневник (1914—1919); Письма (1917—1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918—1919) / Ред. и вступит. статья Р. Дэвиса и Б. Хеллмана. Эта книга, в издании которой принял участие Р. Дэвис, директор Русского Архива города Лидса, который уже много лет с неутомимым усердием собирает и публикует андреевские материалы, представляет собой самый важный вклад в исследование последних лет жизни писателя.

[3] Председателем секции был Р. Дэвис (Лидс), докладчиками — Б. Хеллман (Хельсинки), В. Беззубов (Тарту), Л. Иезуитова (Ленинград), оппонентом — автор данной статьи (Рим). Тезисы выступлений Б. Хеллмана и Л. Иезуитовой опубликованы в сб.: Abstracts. IV World Congress for Soviet and East European Studies. Harrogate, 21—26 July 1990. Croydon, 1990. P. 57, 61.

[4] См.: *Андреев Л.* 1) Перед задачами времени. Политические статьи 1917—1919 годов; 2) «Верните Россию!» (где добавлены 11 статей из «Русской воли» к тем, что были опублико-

lib.pushkinskijdom.ru

Этот материал нужен как литературоведу, так и историку культуры, поскольку, с одной стороны, он позволяет установить, существует ли прямая связь между предыдущим творчеством и последними произведениями писателя, с другой стороны, добавляет еще один штрих к той сложной и разнообразной картине, которую представляет собой реакция русской интеллигенции на Октябрьские события. Статьи Андреева требуют от исследователя размышлений над разными составляющими их слоями, среди которых важнейшие: художественная обработка, политический комментарий, историографический подход к действительности. На наш взгляд, последнее представляет наибольший интерес, поскольку в публицистике Андреева ясно вырисовывается катастрофичное, апокалипсическое понимание истории, к тому же в ней обнаруживаются сильные интертекстуальные связи со Священным писанием на уровне лексики, тематики, образности. В самом деле, интертекстом данных статей оказывается Библия.

Переняв у иудаизма характерное для него катастрофо-апокалипсическое понимание истории, христианство ввело его в национальные культуры, среди которых оно распространилось. Согласно этому пониманию, история человечества развивается по линейной, а не по циклической схеме и движение вперед осуществляется резкими «скачками», т. е. посредством разрушительных кризисов и последующих восстановлений, в результате которых из пепла старого мира неизбежно возродится новый, лучший мир. Апокалипсис же является предвещаемым небесными знамениями переломом, «откровением» неисповедимого будущего, путь к которому драматичен.

В основе подобного понимания истории — и убежденность в божественном вмешательстве как ее предпосылке, и уверенность в том, что она испещрена небесными знамениями, и, наконец, мысль, что отмеченное печатью упадка настоящее готовится к отрицающему его будущему. Это понимание истории вступило в кризис в конце XVIII века. Кризис был преодолен (или, по крайней мере, так казалось) в XIX веке, благодаря успехам философии Гегеля и ее диалектическому взгляду на историю, перенятому затем марксизмом. Тогда утвердилась позитивистская идея исторического процесса как неудержимого прогресса, творцом которого является человек со своими собственными способностями, что исключало необходимость божественного вмешательства и небесных знамений.[5]

С немалой долей драматизма, в идеологической борьбе «славянофилов» и «западников» утвердилась в России вера в прогресс, которая все более принимала черты какой-то новой «религии», отождествляемой — по выражению критика Е. Золлы — с «тупыми лозунгами ⟨...⟩ „Прогресс, общественность, общественность, прогресс"».[6] Вопреки тому, в конце XIX—начале XX века апокалипсическое понимание истории проявляет в России удивительную жизнеспособность и обусловливает расцвет «апокалипсической» литературы в широком смысле.

ваны Р. Дэвисом в 1985 году). С тех пор как распался Советский Союз, отдельные статьи Андреева, особенно «S.O.S.», постоянно перепечатываются как в журналах, так и в сборниках и публикациях о писателе.

[5] О катастрофо-апокалипсическом понимании истории см.: *Placanica A.* Segni dei tempi. Il modello apocalittico nella tradizione occidentale. Venezia, 1990. О линейном и о циклическом времени см.: *Успенский Б. А.* История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья вторая // Труды по знаковым системам. XXIII. Тарту, 1989. С. 31—37 (Уч. зап. ТГУ. Вып. 855).

[6] *Zolla E.* La morte dell'intelligencija // Zolla E. Uscite dal mondo. Milano. P. 226.

lib.pushkinskijdom.ru

Сильная своим вековым присутствием как в высоких слоях культуры, так и в народном воображении, обновленная апокалипсической мыслью Достоевского и тех, на кого он оказывал прямое влияние (В. Соловьева и его последователей),[7] апокалипсическая парадигма в начале XX века вновь появилась в русском литературном сознании. Это обусловили и широко распространившееся предчувствие конца настоящей эпохи, и исторические события, которые, в силу своей необычайности, воспринимались как «знамения времен», предвестники предстоящей катастрофы. Устойчивость апокалипсической парадигмы в России, несомненно, была связана и с укоренившимся дуальным видением мира, характерным для культуры этой страны: «дуальной моделью» назвали Ю. Лотман и Б. Успенский представление мира посредством радикальных противоположностей, что исключает категорию «срединности», лишает его нейтрального пласта ценностей.[8]

Большинство современников увидело в Февральской революции (а позднее и в Октябрьской) эпохальное потрясение. Это не только в силу ее политического значения, но и в силу того, что ей предшествовала война, которая из-за новейшей военной техники, масштаба военных действий и числа вовлеченных в войну государств считалась необыкновенной, иной, чем все предыдущие конфликты. В этой связи апокалипсический подход дает ключ к пониманию не только исторических, но даже литературных явлений. И действительно, при наложении апокалипсической парадигмы на русские события, из национального явления революция превращается в явление космическое, прочитанное в хилиастическом ключе как начало «последних времен». В то время как одни увидели в современной им действительности прежде всего «знамения» (разрушения, нашествие «варваров», смерть) предвещанного в «Откровении» эсхатологического сражения между Христом и Сатаной, другие уже заметили на горизонте за этими грандиозными «знамениями времен» «новое небо и новую землю» (Откр. 21, 1), а именно: «новую землю» коммунизма.

Тенденция к восприятию событий в библейском ключе явилась общей почти для всей интеллигенции, и необычайно широкое распространение получила в русской литературе символика и образность «Откровения» святого Иоанна, этой удивительной книги, автор которой, как писал С. Булгаков, «свой еврейский стиль, образность, темперамент передал и сохранил, как вселенский, всечеловеческий, и этот своеобразный текст местного и частного *обобщил* во всенародный».[9]

Жизнеспособность апокалипсической модели проявится в русской литературе и далеко за хронологическими пределами Октябрьской революции.[10]

---

[7] См.: *Аскольдов С.* Религиозно-этическое значение Достоевского // Ф. М. Достоевский. 1881 — 100 — 1981. Лондон, 1981. С. 47—48.

[8] *Лотман Ю., Успенский Б.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Труды по русской и славянской филологии. XXVIII. Литературоведение. Тарту, 1977. С. 4—5. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 414). См. также: *Аверинцев С. С.* Византия и Русь: два типа духовности. Статья вторая // Новый мир. 1988. № 9. С. 234—235. О понятии и характере революции в бинарных социальных структурах см.: *Лотман Ю.* Механизм смуты. К типологии истории русской культуры // Всемирное слово. 1995. № 8. С. 5—9.

[9] *Булгаков С.* Апокалипсис Иоанна (Опыт догматического истолкования). Париж, 1948. С. 11.

[10] См.: *Bethea D. M.* The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction. Princeton (New Jersey), 1989. P. 269—276; см. также: *De Michelis C. G.* I nomi dell' Avversario. Il «papa Anticristo» nella cultura russa. Torino, 1989. P. 64—74. О понятии апокалипсиса в начале XX века см.: *Hansen-Löve A. A.* Utopija / apokalipsa // Pojmovnik ruske avangarde, 9 / Uredili : A. Flaker i D. Ugrešić. Zagreb, 1993. С. 9—40; *Гришин А. С.* Миф об антихристе в русской истории и литературе конца XIX—XX веков // Антихрист. Антология. М., 1995. С. 400—414.

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

Первый номер «Русской воли» вышел 15 декабря 1916 года. Андреев опубликовал в нем за своей подписью статью «Горе побежденным!» и «Открытое письмо гг. членам Государственной Думы». Во время работы в газете (особенно после января—февраля 1917 года) писатель не мог заниматься ничем иным. В ноябре 1917 года он жалуется своему другу И. А. Белоусову: «Беллетристику я давно бросил, забыл, как пишется, пьес не делаю, дом весь в дырах, штаны тоже...»,[11] а вскоре доверительно пишет А. Измайлову: «Газета и политика убивают искусство».[12]

Андреев был непоколебимо уверен в необходимости продолжать войну, от которой он ждал радикальных политических и социальных перемен. В отличие от большинства русских интеллигентов, именно в надежде на ближайшее возрождение писатель восторженно приветствовал вступление России в войну, о чем свидетельствуют его многочисленные газетные статьи[13] и два литературных произведения: драма «Король, закон и свобода» (1914) и роман «Иго войны» (1916); в них писатель намеревался «пойти на исповедь и покаяние... поднять душу и наполнить ее крестными страданиями».[14]

Созвучно своему мировоззрению, художник видит революцию как борьбу двух начал, как космический, титанический поединок между Добром и Злом, между Революцией и Бунтом, между Разумом и Инстинктом, между Каином и Авелем. Его осмысление и восприятие мира при помощи противоположностей отражается в его понимании политической борьбы и приводит к переносу метафизического пафоса литературных произведений в публицистику.

Поэтому неудивительно, что Февральская революция переполнила Андреева энтузиазмом: это было осуществление его ожиданий, это было «воскресение России из лика мертвых народов»,[15] как он писал 5 марта 1917 года в статье «Памяти погибших за свободу». В появившуюся три дня спустя статью «Путь красных знамен» писатель включил отрывок из своего дневника от 26 августа 1914 года, написанный на одном дыхании сразу же по получении известия о том, что Россия вступила в войну: «Это только пишется „война", а называется революцией. В своем логическом развитии эта „война" приведет нас к свержению Романовых и закончится не обычным путем всех ранее бывших войн, а европейской *революцией*. В свою очередь эта европейская революция приведет к уничтожению милитаризма, т. е. постоянной армии, и к *созданию европейских соединенных штатов*» (21—22). И добавлял: «Вся Европа ⟨...⟩ превратится в единое братское целое и на развалинах старых городов, монархий, каст и привилегий будет созидать новую человеческую свободную жизнь» (23).

Здесь со всей очевидностью проявляется как эсхатологическая перспектива, в которой Андреев видит недавние исторические события — например войну, идущую «не обычным путем всех ранее бывших войн» (21), так и ожидание, а скорее, уверенность в том, что вслед за неслыханными страданиями придет светлое будущее для Европы. И именно

---

[11] *Андреев Л.* S.O.S. // Андреев Л. S.O.S. Дневник (1914—1919)... С. 206.

[12] Там же. С. 236 (письмо от 25 марта 1918 года).

[13] См.: *Иезуитова Л. А.* Л. Н. Андреев-публицист в канун революции // Русская литература. 1989. № 3. С. 201—208.

[14] *Андреев Л. Н.* Письмо к В. И. Немировичу-Данченко от 24 февраля 1915 года // Учен. зап. Тартуск. ун-та. Т. XVIII. Вып. 266. С. 263.

[15] *Андреев Л.* Перед задачами времени. С. 13. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, курсив наш. — *Р. Д.*

lib.pushkinskijdom.ru

катастрофо-апокалипсическая парадигма вселяет в писателя твердую веру в то, что разрушение старого / зла (царский режим) повлечет за собой созидание нового / добра (правового государства в составе европейской конфедерации). Эта идея, согласно которой исторический процесс развивается в ходе болезненных кризисов, через разрушение к созиданию, глубоко коренилась в сознании Андреева. Еще в 1904 году он писал Горькому о философии Шопенгауэра: «Все стремится, все желает расшириться, овладеть миром, властвовать — какая красота в этом стремительном потоке, где камень, растение, человек, все рвется вперед, разрушая, созидая, и снова разрушая. Вперед!»[16]

Во время Февральской революции в Андрееве вновь пробуждается и никогда не угасавшее русское мессианство. Тон его высказываний становится созвучным современным пророчествам «скифов», что особенно заметно, когда он утверждает: «Молодая русская революционная армия должна поднять на свои плечи свободу народов и, не сгибаясь, нести ее в мир. Великая задача, благородная задача! Ибо осуществление ее несет новую жизнь всей старой Европе» (27).

Перед глазами писателя разворачивается широкая картина Европы, в которой больше нет крепостей, казарм, оружейных заводов, что совершится, когда «снизойдет на Европу вечный мир» (28). И действительно, любая апокалипсическая мечта завершается образом лучшего, чем прежний, мира, нового Иерусалима, где «смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет» (Откр. 21, 4). Это окончательный мир, который — как предвещается в «Откровении» Иоанна (21, 4) — наступит вслед за победой Добра.

Чувство простосердечного восторга охватило Андреева после свершения Февральской революции: «блестящая бескровная революция» (34), «трезвая и чистая» (47), каких никогда до сих пор не было («Цели войны и задачи Временного правительства», 28 марта 1917 года). Причиной тому явилось, однако, глубокое недоразумение: писатель всегда боготворил *идею* Революции, но весьма скептическим было его отношение к историческим исходам революций. Уже осенью 1905 года, когда идея начинающейся революции кружила ему голову, Андреев выразил свой исторический пессимизм в рассказе о Французской революции «Так было». Несмотря на общепринятое толкование рассказа, совсем иное, противоположное нашему, почти буквальное воспроизведение в лейтмотиве рассказа («так было, так будет») одного стиха «Экклезиаста» («что было, то и будет», 1, 9) с предельной ясностью, на наш взгляд, раскрывает отношение писателя не только к Французской революции, а и к революции вообще.[17]

---

[16] Цит. по: Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. С. 218. (Лит. наследство. 1965. Т. 72). В письме к Н. К. Рериху от 25 ноября 1918 года Андреев утверждал свое понимание исторического прогресса: «Мне трудно это объяснить, но как будто в этом движении и сдвигах, в фатальных взрывах и разрушениях я смутно различаю те *величавые* истинные пути, по которым идет человеческий мир» (*Андреев Л.* S.O.S. Дневник (1914—1919)... С. 264). О роли «взрывов» в динамике русской культуры см.: *Лотман Ю.* Культура и взрыв. М., 1992.

[17] Теме «Андреев и революция 1905 г.» посвящена масса критических работ, из которых назовем самые крупные: *Иезуитова Л. А.* Творчество Леонида Андреева. 1892—1906. Л., 1976. С. 187—239; *Бабичева Ю. В.* Драматургия Л. Андреева эпохи первой русской революции. Вологда, 1971. По поводу этой темы следует заметить, что вообще советское литературоведение подвергло политические взгляды Андреева той же самой «оптимистической цензуре», за которую сам писатель упрекал Горького в 1913 году (см.: *Андреев Л.* Письма о театре. СПб., 1914. С. 38 (репринт: Letchworth, 1974)). Тогда Горький яростно обрушился на Немировича-Данченко за его намерение поставить в театре инсценировку «Бесов», считая этот замысел неуместным с общественной точки зрения. О рассказе «Так было» см.: *Ясенский С. Ю.*

lib.pushkinskijdom.ru

Утопическим грезам писателя было суждено разбиться в течение нескольких недель. Уже в конце апреля 1917 года гордость и оптимизм исчезли при появлении первых беспорядков: слишком много оружия кругом затмило солнце, пишет Андреев в статье «Призыв» 22 апреля, вступило в бой «безумие», пожиная первые жертвы. Он прилагает все усилия к тому, чтобы разъяснить, почему «новая воскресающая Россия» (66) нуждается в заботе, во внимании. Статье от 30 апреля Андреев дает заглавие «Гибель» и, верный своей обычной манере олицетворять абстрактные понятия, обращается к библейской образности, говоря о свободной России как о «юной невесте в белых цветах... не погибнуть бы ей на пороге к брачному торжеству!» (82).

По этим немногим цитатам уже обнаруживается еще одна особенность публицистики Андреева: постоянное присутствие реминисценций из Священного писания, что тесно связывает эти газетные статьи с предыдущими литературными произведениями писателя. В самом деле, во всем творчестве Андреева, уже с самых ранних его произведений, ясно прослеживается присутствие элемента сверхъестественного. Писатель вступает с ним в отношения борьбы, часто оттененные романтическим титанизмом, но это отнюдь не «убежденное богоборчество»,[18] которое приписывала ему критика. В этой связи весьма показательна одна из многочисленных фотографий Андреева: на ней обнаженный по пояс писатель стоит, опираясь на распятие, как на меч.[19] Этот снимок красноречиво свидетельствует о том, что отношения с божественным у Андреева, как у многих представителей русской интеллигенции его поколения, имели и эстетический характер.

Вопрошая о судьбах человека, ставя эти «проклятые вопросы», писатель не мог пройти мимо проблемы существования Бога, той роли, которую Бог играет в жизни человека. Этой теме, а также обработке библейских сюжетов и проблеме Добра и Зла посвящает он ряд повестей и рассказов («Жизнь Василия Фивейского» (1904), «Бен Товит» (1905), «Елеазар» (1906), «Иуда Искариот» (1907)), драмы «Анатэма» (1909) и «Самсон в оковах» (1916), роман «Дневник Сатаны» (1918—1919). Впрочем, подобные ссылки и размышления весьма часто встречаются на протяжении всего литературного творчества Андреева. Но гораздо менее известно, что он ведь и рисовал картины на библейские сюжеты, например: «Иуда Искариот», «Христос, искушаемый Сатаной» и «Цари иудейские», где изображены вместе Христос и Иуда.[20] И это неудивительно: уже в 1908 году на первое место среди оказавших на него наиболее сильное влияние художественных произведений и писателей Андреев ставил Библию.[21]

Всю жизнь писатель тяготел к сверхъестественному. Наверное, к нему можно отнести афоризм христианского мыслителя Блеза Паскаля, гласящий, что Бог «прячется от того, кто искушает его, а открывается тому,

---

Рассказ Леонида Андреева «Так было» // Великая французская революция и русская литература. Л., 1990. С. 397—406; о типологии его жанра см.: *Rolet S.* «Tak bylo» de Leonid Andreev // Revue des Etudes Slaves. 1991. T. LXIII. № 4. P. 753—764. Что касается восприятия Андреевым Октябрьской революции, то только недавно появились первые критические статьи на эту тему; см.: *Ясенский С. Ю.* Леонид Андреев: от февраля к октябрю (Публицистика 1917—1919 гг.) // Литература и история (Исторический процесс в творческом сознании русских писателей XVIII—XX вв.). СПб., 1992. С. 251—262.

[18] *Бабичева Ю. В.* Леонид Андреев толкует Библию // Наука и религия. 1969. № 1. С. 39.

[19] См.: *Davies R.* Leonid Andreev. Album di famiglia. Ritratti inediti della Russia prerivoluzionaria. Milano, 1989. P. 32.

[20] См.: Ibid. P. 28, 30; *Андреев Л.* S. O. S. Дневник (1914—1919)... С. 40, 103, 143, см. также черно-белую ненумерованную иллюстрацию.

[21] См.: *Беззубов В.* Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984. С. 81.

lib.pushkinskijdom.ru

кто его ищет».[22] Дело в том, что Андреев ищет Бога не в повседневности, а в необыкновенном, запредельном, ищет его с гордыней Разума и, равно как и его герои, постоянно «искушает» его. И Бог прячется от него и от его героев; может быть, поэтому его произведения изобилуют гордыми, сатанинскими личностями. Львов-Рогачевский справедливо назвал Андреева «Иваном Карамазовым русской литературы».[23]

В написанных после апреля 1917 года статьях явственно ощущаются все нарастающие тревога и страх, что соответствующим образом отражается и на стиле Андреева: его слог становится напыщенным, приукрашенным, пересыпанным риторическими тирадами, испещренным восклицательными знаками. За исключением некоторых ярких образов (таких, например: «...но разве Революция — легкое дело, подобное летнему качанию в гамаке?» (182), замечание, что союзники «проглотили» оскорбления большевиков «как подсахаренный ананас» (157)), сравнения и метафоры оказываются лишенными воображения и многоцветности, уступая элементам жуткого и кроваво-красному цвету. Перед читателем — океаны крови, бесчисленное множество протянутых рук, горы трупов. Постоянно олицетворяются абстрактные понятия, одни за другими чередуются словесные и образные повторы: «ужас», «страшно», «кровь», «кровавый», «ложь», «лживый», «трупы», «безумие», «безумный», «хаос», «рабство» и т. д.

Поражение Февральской революции и постепенное установление власти большевиков положили конец мечте Андреева о русском возрождении и явились для него началом долгого кошмара, литературным и идейным выражением которого и на этот раз, но с гораздо большей силой, служат мотивы ветхозаветные, евангельские и апокалипсические.

С мая 1917 года на страницах «Русской воли» Андреев комментирует уже не политическую борьбу, а совершающееся у него на глазах второе и последнее эсхатологическое сражение между силами Зла и Добра, между Сатаной и Разумом, представляющим гуманистические и гражданские просветительские ценности. Будучи сыном просвещения, веря больше в Разум, чем в Бога, выросши под сенью лозунгов Французской революции «свобода, равенство, братство» (26), писатель видит в приближающемся большевизме смертельную угрозу хаоса, анархии, разгула первобытных инстинктов, безумия. И восклицает в неистовом отчаянии: «Сама Революция есть Разум» (138).

Его статьи поражают нас неожиданным сходством со статьями, которые Максим Горький в те же месяцы печатал в газете «Новая жизнь» под заглавием «Несвоевременные мысли». За несколько дней до смерти Андреев признавался в своем интервью: «Я вовсе не считаю Горького страстным большевиком ⟨...⟩. Но ведь он всегда был революционером. Из-за своих идеализма и утопичности он не заметил зверства большевиков. Это мое мнение».[24] Но это было не так: в 1917—1918 годах Горький прекрасно видел и критиковал в своих политических комментариях эти «ужасы». Несмотря на разделявшие их политические убеждения, в публицистике революционной эпохи два старых друга-соперника были выразителями одной и той же романтической идеализированной идеи револю-

---

[22] «Il est vrai tout ensemble qu'il se cache à ceux qui le tentent, et qu'il se découvre à ceux qui le cherchent» (*Pascal B.* Pensées de Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets. Paris, [s. d.] P. 145).

[23] *Львов-Рогачевский В. Л.* Новейшая русская литература. М.; Л., 1925. С. 214.

[24] *Андреев Л.* S. O. S Дневник (1914—1919)... С. 358. Текст дается в переводе с финского оригинала (Leonid Andrejevia haastattelemassa // Uusi Suomi. 1919. 29 elokuuuta. № 197. S. 1—2).

lib.pushkinskijdom.ru

ции и тревоги деятелей культуры, которые в успехах ленинской политики усматривали со всевозрастающим беспокойством предзнаменование наступления хаоса и анархии и угрозу разрушения культуры.

15 сентября 1917 года под саркастическим названием «Veni, Creator!» Андреев печатает статью, полностью посвященную Ленину. В статье доминирует библейская образность, которой предназначается функция издевательства над Лениным: лексика возвышенная, священная, часто встречаются библейские цитаты, парафразы и параллелизмы. С их помощью автор приговаривает к вечному проклятию большевистского лидера. Ленин наделен божественными атрибутами («державный лик», «божественно прекрасный», «народный избранник»), но речь идет об ужасном божестве, презирающем людей и обладающем сатанинской гордыней («ты сам есть великое презрение, ставшее над землею», «ты почти Бог, Ленин», 117).[25] Ленин-«полубог» триумфально шествует среди трупов и крови, как герой андреевской драмы «Царь-Голод» (1908), с которым он отнюдь не случайно сравнивается писателем (121). Обращение к «Откровению» в образах и высокой лексике (звуки труб, мрак, «шестикрылые серафимы»), воспроизведение слов и выражений Священного писания постоянно в статье. Например, многократно повторяется первая часть призыва Церкви к Христу в преддверии Его второго пришествия (парусии): «Ей, гряди, Господи Иисусе» (Откр. 22, 20), что соответствует «Veni, Domine Iesu» латинской Библии. Андреев же создает необычный коллаж, включая «Veni» в заглавие статьи, а выражение «Гряди, победитель» в текст (надо заметить, что определение «creator» не засвидетельствовано в тексте «Откровения»). В свою очередь и обращение «победитель» обнаруживает интертекстуальную связь с Апокалипсисом, поскольку отсылает к стиху «Откровения», где говорится о том, что при открытии первой печати появляется всадник на белом коне («и сидящий на нем имел лук, и дан был ему венец; он шел, *как* победитель и чтобы победить», Откр. 6, 2). Кроме того, «Veni, Creator» — это первые слова старинного и популярного гимна Святому Духу. Этот гимн, автором которого считается Рабанус Маурус (784—856), до сих пор используется в Троицын день в латинской церкви.[26]

С апокалипсической сочетается и мессианская образность: «Не тронь того ⟨...⟩, кто ныне на осляти вступает в свой Иерусалим!» (119). Может быть, Ленин — «только предтеча?» (121). Может быть, он совсем не тот, ожидаемый всеми Мессия? — спрашивает себя писатель, сжато излагая евангельский текст: «Идущий за мною сильнее меня. Он будет крестить вас огнем, и соберет пшеницу в житницу, а солому сожжет огнем неугасимым. Идущий за мною сильнее меня» (121; ср. Лк. 3, 16—17; Мф. 3, 11—12).

У Андреева Ленин — это зеркальный сатанинский Мессия (не зря его атрибутом является «черная рука» (121)): и действительно, Антихрист обычно предстает в обличье Агнца, прячется под личиной Мессии.

Странный парадокс истории: среди книг, которые находились в кремлевском кабинете Сатаны-Ленина, оказался «Дневник Сатаны» Андреева, последняя книга писателя.

---

[25] Андреев снова сделал акцент на презрении Ленина к человеку в своем дневнике в феврале 1918 года: «Вообще, я думаю, Л[енин] относится к человеку с величайшим презрением и видит в нем только материал, как видели все революционеры, тот же Петр В[еликий]. И разница между Петром В[еликим] и Лениным не в революционном духе и страсти, одинаковых у обоих, а в уме. Будь Л[енин] умнее, он стал бы Преобразователем России, сейчас — он ее Губитель» (*Андреев Л.* S.O.S. Дневник (1914—1919)... С. 36).

[26] «Veni, Creator Spiritus, / mentes tuorum visita: / imple superna gratia / quae Tu creasti pectora» (это — первая из семи строф гимна).

lib.pushkinskijdom.ru

И вот когда страна, как кажется, едва удерживается на краю пропасти, в глубине русского сознания вновь возникает фигура Наполеона как злого духа, никогда не исчезающего из исторической памяти русского народа, того Наполеона, грозного призрака русской литературы, которого Д. Мережковский считал наивысшим современным воплощением Антихриста и о ком он пространно писал в своем исследовании «Толстой и Достоевский» (1902). За два месяца до того, как Горький на страницах «Новой жизни» назвал Ленина и его соратников «Наполеонами от социализма» (10 ноября 1917 года),[27] Андреев писал: «Ты ⟨Ленин⟩ осуществил то, что не удалось и Наполеону: завоевал Россию, под нози свои бросил всякого врага и супостата» (120). Этот последний образ еще больше усиливает в пародийно-ироническом плане сопоставление Ленина и Христа: и действительно, речь идет о свободном цитировании места из Первого послания святого Павла к коринфянам (1 Кор. 15, 24—25). За ним следует образ, напоминающий своей гиперболичностью те, которые мы встречаем у Маяковского, Есенина или в кошмарном сне гоголевского Ивана Федоровича Шпоньки: Ленин начинает расти вширь и в высоту и разрастается до таких огромных размеров, что нависает над всем Петроградом «как дымное облако пожара» (120), к которому прямо обращается писатель: «Вот ты уже, как черная туча, простираешься за горизонт и закрываешь все небо» (Там же). «Сгущается бездонная тьма, кромешный мрак. Ни единого огня, ни единого голоса — безмолвие и тьма. Мне страшно» (121), — пишет Андреев от первого лица.

Это — глубинное безмолвие «эпохэ» («эпохэ» по-гречески значит приостановление, перерыв, временное прекращение): история, жизнь останавливаются, застывают на мгновение перед лицом события, которое изменит ход исторического процесса, перед лицом надвигающейся катастрофы. Это «эпохэ» воцаряется в «Откровении» при открытии шестой печати, когда тьма сокрывает солнце и небо отступает (6, 12—13), это «эпохэ» наступило при смерти Христа, когда сделалась тьма по всей земле, солнце померкло и завеса храма разодралась пополам (Лк. 23, 44—46; Мф. 27, 45—51). Такое космическое «эпохэ» наступает и при пришествии Ленина, когда жизнь замирает и небесные знамения (тьма и безмолвие) предвещают необычайное событие. За месяц до Октябрьской революции с пророческой прозорливостью Андреев почувствовал исключительность этого исторического момента, кануна великого переворота. Но в ощущении писателя этот момент чреват лишь смертью и разрушением и не несет с собой новой жизни: перефразируя библейское изречение «глас вопиющего в пустыне» (Ис. 40, 3), Андреев заменяет слово «пустыня» словом «мрак» («Густится мрак, и во мраке я слышу голос ⟨...⟩», 121).

После закрытия газеты «Русская воля» (25 октября 1917 года)[28] публицистические статьи Андреева становятся чрезвычайно редкими. Он уезжает в свой дом в Ваммельсу, в Финляндию, где живет в нужде и в полном уединении. Неуравновешенный по характеру, он то вынашивает идею самоубийства, то берет уроки пения и убивает время, танцуя кейк-уок и матчиш.[29]

Не прошло и месяца после свершения Октябрьской революции, как 19 ноября 1917 года писатель пишет И. А. Белоусову: «Да и никто не подозревал, и вся Россия еще пребывала в уверенности, что большевики — вздор и хлестаковщина, хотя и кровавая, но хлестаковщина. А что

---

[27] *Горький М.* Несвоевременные мысли. Париж, 1971. С. 112.

[28] О причинах закрытия газеты см.: *Андреев Л.* S.O.S. Дневник (1914—1919)... С. 196—197, 443, 451, 470.

[29] См.: *Андреев Л.* Спасите наши души! Статьи и письма. С. 196.

lib.pushkinskijdom.ru

вышло?»[30] Андреев считал, что за упрочение власти большевиков несут ответственность слабые и несостоятельные демократы, Керенский, которого писатель очень уважал как человека, хотя и видел в нем признаки роковой обреченности. Он так писал о Керенском в одной незаконченной статье в октябре 1917 года: «Очень возможно, что для историка, а еще больше для будущего Шекспира, этот печальный и жуткий образ „обреченного" представит огромный интерес и ляжет в основу гениальной трагедии» (186).

В дневнике, в переписке и в политических статьях Андреева революционных лет прозвучит тот же страх, то же отчаяние перед победой большевизма, та же оценка этого явления. Большевизм сразу же показался ему ужасным и только один раз послужил поводом для шутки: в письме к И. А. Белоусову от 31 октября 1917 года, рассказывая о поросенке Аполлоне, который тогда жил у них дома, он написал: «Орет же тот поросенок, как большевик».[31] Мысль о победе нового режима приводила писателя в отчаяние и вскоре стала навязчивой идеей. В его понимании большевистская революция не что иное, как мировое переломное событие, которое дает ему право говорить о «старом докатастрофичном мире».[32] Но и в личной жизни писателя большевистская революция оказалась началом конца, и это не только из-за финансовых, деловых, жизненных трудностей, которые она привела с собой. Андреев предчувствовал, что революция — настоящий апокалипсис как для России, так и для него самого. В тишине своего финского дома 23 июля 1918 года он записывает в дневнике: «В России „последние дни", и редкие голоса оттуда звучат, как из ада. Большевизм, убийства, голод и холера, как в средние века, а здесь — умеренное хамство, кое-какая еда, тишина и вечно прекрасная природа. Для меня все отравлено болезнью, я чувствую себя *обреченным*...»[33] В марте 1919 года он замечал в письме к В. Л. Бурцеву: «Большевизм, как яд, сидит в почках, печенке и мозгу».[34]

В том же месяце текст памфлета Андреева «S.O.S» был передан по телеграфу в Париж и напечатан на французском и русском языках, а несколько дней спустя вышел в свет в Англии с предисловием П. Милюкова, а затем — в Америке.[35]

«S.O.S.» — это отчаянный призыв к союзникам, чтобы они не рассматривали большевиков как возможных партнеров политических переговоров на мирной конференции, созванной американским президентом Вильсоном на Принцевых островах. Этот очерк — захлебывающийся вопль, в котором еще бьется слабая надежда уже не на союзные правительства, а на народы земли. По прошествии полутора лет со дня прихода к власти большевиков Андрееву было все ясно: большевики — «дикари Европы, восставшие против ее культуры, законов и морали» (154). Они превратили Россию «в пепел, огонь, убийство, разрушение, кладбище, темницы и сумасшедшие дома» (155). Декреты Ленина — «мычание

---

[30] *Андреев Л.* S.O.S. Дневник (1914—1919)... С. 204.

[31] Там же. С. 198.

[32] Там же. С. 33 (дневник от 27 февраля 1918 года).

[33] Там же. С. 108—109.

[34] Там же. С. 279.

[35] См.: *Andreev L.* Russia's Call to Humanity: «Save Our Souls»: an Appeal to the Allies / Introduction by Prof. P. N. Miljukov. [London]: Russian Liberation Committee and Union of the Russian Commonwealth, [1919]. Этот текст был перепечатан с предисловием П. Милюкова 26 июля 1919 года в США, в нью-йоркской еженедельной газете «Struggling Russia: A Weekly Magazine Devoted to Russian Problems». Предисловие Милюкова было недавно вновь опубликовано в журнале «Российский Литературоведческий журнал» (1993. № 1. С. 189—197; публикация О. В. Сергеева). О публикации «S.O.S.» на разных языках см.: *Андреев Л.* S.O.S. Дневник (1914—1919)... С. 508—510.

http://pushkinskijdom.ru

пьяного», Троцкий — «кровавый шут» (Там же). Это неистовый, написанный, как в угаре, текст, в нем отождествляются искусство и жизнь: жизнь, Россия превратились в одну из сцен драмы «Черные маски» (1908), где царят безумие, ложь и смерть. И здесь писатель прибегает к библейским образам во всей их силе: Россия сравнивается с Христом, а американский президент Вильсон с Пилатом, который посылает ее с веревкой на шее от одного судьи к другому. «Ходи и ты, Россия, пока доходишься до креста» (161). Люди и небо равнодушны к подобным страданиям: «Как раскрывать уста для молитвы, когда престолослужительствует сам пьяный Сатана?» (169). Утрата веры в человеческую и божественную справедливость приводит к безумию, отчаянию и — остается «лишь тонкая грань» — к самоубийству (171).

Теперь большевистская революция уже полностью демонизирована: это — «настоящий ад ⟨...⟩, над которым безраздельно господствуют злые и страшные силы» (168). Андреев призывает всю землю бороться во имя человека за победу над зверем-большевизмом: «Ибо настало время, когда не за кусок земли, не за господство и деньги, а за *человека*, за его победу над зверем, должны бороться люди всей земли» (173).

Это не что иное, как последняя, эсхатологическая борьба, в которой сражаются не за установление небесного Иерусалима, а во имя человека и разума. Изречение «настало время» отражает радикальный характер поединка между Добром и Злом, раскрывает мессианские устремления писателя, видящего роковую неизбежность этой схватки: иначе мир постигнет окончательное разрушение. Апокалипсическая парадигма проявляется и в убеждении, что высшее Зло обязательно вызовет Добро на несущее ему самому погибель сражение во вселенском масштабе. Так же как надежда на возрождение была универсальной, теперь и отчаяние приобретает космический размах, потому что, как объясняет автор, происходящее в России и в Германии — это не революция, а это — «Хаос и Тьма, вызванные войною из своих черных подполий и тою же войною вооруженные для разрушения мира» (173). Без особой веры в победу Разума Андреев все-таки обращается к нему, пусть даже тот и дремлет.

Воодушевленный успехом «S.O.S.» и мнением тех, кто находит в нем «единственный голос России, который может быть всюду слышим; ⟨...⟩ герольда новой возрождающейся России»,[36] поздней весной 1919 года писатель решает непосредственно вступить в политическую борьбу и стать во главе комитета антибольшевистской пропаганды. В 1910-е годы он был близок к кадетам, но долго отстаивал свое право не участвовать ни в одной из партий, сохраняя полную идеологическую самостоятельность.[37] Теперь же Андреев готов пожертвовать — но лишь до четко определенного предела — своей принципиальной независимостью и отдает себя в распоряжение «Политического Совещания» генерала Н. Н. Юденича. Писатель устанавливает связи с П. Н. Милюковым, с А. В. Карташевым. Поговаривают о том, чтобы доверить ему Министерство народного образования и пропаганды,[38] но это предложение остается в силе недолго. При формировании Северо-Западного правительства, возглавляемого Юденичем (1919), Андреев вновь предлагает свои услуги, но за последний оставшийся ему месяц писателю удается освободиться от иллюзий и начать лелеять другой замысел: поехать в Соединенные Штаты с циклом пропагандистских лекций. Признав себя неспособным понять политические интриги

[36] Два неизвестных письма Леонида Андреева к П. Н. Милюкову // *Андреев Л.* S.O.S. Дневник (1914—1919)... С. 341.

[37] См.: Там же. С. 338—339.

[38] См.: Там же. С. 343.

lib.pushkinskijdom.ru

(«искусство политики, как и черная магия, столь темное и тонкое дело», 160), Андреев решает продолжать борьбу против большевиков единственным средством, которым безоружный «словесник» (116—117) располагает, — «словом».[39] 6 сентября 1919 года он пишет П. Н. Милюкову: «Я не политик; моей задачею, как публициста-лирика (если можно так выразиться), было непосредственное воздействие на души».[40] Писатель видел свое призвание в том, чтобы разоблачать ложь, показывать правду вслед за своим учителем Достоевским.[41] Еще в апреле 1906 года он писал В. В. Вересаеву: «Революция тем хороша, что она срывает маски, — и те рожи, что выступили теперь на свет, внушают омерзение».[42] А в августе 1919 года в письме к В. Л. Бурцеву так выражал свое восхищение его деятельностью: «Я смотрю, как Вы идете по этому зловещему маскарадному залу, где все убийцы и мерзавцы наряжены святыми, и с непогрешимой правильностью отделяете овец от козлищ, срываете маски, уничтожаете призраки и ложь».[43]

Последняя публицистическая статья Андреева, оставшаяся незаконченной по причине внезапной смерти автора, называлась «Европа в опасности». В нее он включил большие отрывки из уже опубликованной в «Русской воле» статьи «Во имя революции» (17 октября 1917 года), которая, по-видимому, казалась ему еще актуальной. И здесь со всей полнотой раскрывается характерное для писателя полярное восприятие мира: он видит в России арену борьбы между «Бунтом» и «Революцией», этими близнецами, родившимися в роковой день 27 февраля 1917 года. Но если первый стремится «к полной и *неограниченной* свободе», то второй — «к *большей* свободе» (192). Между ними существует — по мнению Андреева — и еще одно, основное различие: *мысль*, ведущая революцию, *мысль*, которой лишен бунт. Его слова о революции исполнены романтического идеализма. «⟨Она⟩ бескорыстна и все цели ее в будущем», что подсказывает ему райские видения, вселяет мечту о земле обетованной («она думает не о себе, а о тех грядущих, кто счастливо войдет в уготованный ею вертоград», 195). Это является зеркальным в идеологическом плане отражением образа «земли обетованной», которая описывается в финале тогда же созданной пьесы В. Маяковского «Мистерия-буфф» (1918). Идея революции у Андреева всегда была священной, имела сакральный характер. 22 апреля 1918 года он записал в дневнике: «Большевики не только опоганили революцию, они сделали больше: быть может, навсегда убили *религию* революции. Сто с лишком лет революция была религией Европы, революционер — святым в глазах друзей и *врагов*. ⟨...⟩ и ушел Бог из революции, и перестала она быть религией для мира, и превратилась она — в занятие».[44]

В статье «Европа в опасности» отмечается постоянное присутствие апокалипсических образов: «...в октябрьском тумане и тучах закатилось солнце Революции, победоносный Бунт вступил в управление Россией, и настало *их царство*» (101). Чье царство? Андреев ничего не добавляет (статья обрывается в самом начале подглавки, названной «Их царство»), но из контекста совершенно очевидно, что речь идет о царстве тьмы, поскольку автор видит в сложившейся в России ситуации «дантовский ад, воплощенный в действительную жизнь» (190). Кстати, в дневнике от

---

[39] См.: Там же. С. 351.

[40] Там же. С. 355.

[41] О значении, которое придавал политике Достоевский, см.: *Аскольдов С.* Указ. соч. С. 58—59.

[42] Цит. по: Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. М., 1930. С. 164.

[43] *Андреев Л.* S.O.S. Дневник (1914—1919)... С. 308.

[44] Там же. С. 42—43.

lib.pushkinskijdom.ru

29 апреля 1918 года он записывал: «Большевики сделали жизнь худшую, нежели в аду. И если я буду когда-нибудь писать истинный ад, то откажусь от благодушных предрассудков и за образец возьму Ленинское царство».[45]

В статье противопоставлены мессианство Революции, которая «непрерывно» жертвует «собою, своею кровью и жизнью для блага грядущих» (196), и большевизм, скопление всех зол. Охваченный безумным страхом, Андреев, однако, способен интуитивно постигать и трезво оценивать характерные черты противника, о котором пишет: «...с цинизмом, достойным сатаны или идиота, первую свою газету он ⟨большевизм⟩ назвал „Правда"» (197), или: «И слово *человек* было выкинуто из большевистского словаря» (199). Писатель подчеркивает присущую большевизму нетерпимость, сравнивая его с папой Римским, который отлучает и изгоняет из церкви тех, кто думает иначе (200). И этим сопоставлением еще раз подтверждается оценка Андреевым большевизма как Антихриста, дьявольского порождения; в самом деле, особенностью Антихриста в его русском «варианте» было как раз его отождествление с папой Римским.[46] Но в борьбу, кроме Антихриста, вступил и сам Сатана: это произошло, по мнению писателя, как только Революция начала предавать себя самое и своих друзей:

«И это было началом того необыкновенного периода, когда в русскую Революцию вступил новый герой — Дьявол.

Нет, я не шучу, когда говорю о Дьяволе, живущем в людях, об этом великом мастере лжи и обмана, знаменитом комедианте, устроителе беспримерных исторических маскарадов, где его любимою маскою является костюм святого. Это он ослепил и запутал, смешал все карты ⟨...⟩ и в противоестественном союзе сочетал жертву — Революцию и ее убийцу — бессмысленный, стихийный, кровавый русский Бунт» (201).

Но люди не узнали Сатану, и Керенский попросил помощи у большевиков, чтобы спасать революцию от Корнилова, — это было все равно что позвать Каина спасти Авеля (см. 202). Прибегнув к обману и обольщению Дьявола, Бунт оказался победителем, а с ним и большевизм. Он не только порождение Сатаны, но и Самозванец и, таким образом, смыкается со всей долгой традицией русского «бунтарства»: это «Тушинский вор», Стенька Разин, Емельян Пугачев. (Жаль, что нельзя остановиться подробнее на двойственности символа Пугачева в революционную эпоху: для одних — первый настоящий русский революционер, для других — злополучный бунтарь!) Сейчас победил Каин — так думает Андреев — и убил Революцию своей «тяжелой дубинкой» (203), и теперь «глумливая улыбка Сатаны переходит в громкий и зловещий смех — над Разумом» (202).

В демонизации Андреевым большевизма нельзя не уловить, на наш взгляд, отголоски пророческих размышлений Достоевского о метафизических основах революционного движения, нашедших свое выражение в романе «Бесы».[47] В последние годы жизни Андреева влияние, оказанное на него великим русским писателем, становится все сильнее; в 1916 году он признался: «Из ушедших писателей мне ближе всех Достоевский. Я считаю себя его прямым учеником и последователем».[48]

---

[45] Там же. С. 61—62.

[46] См.: *De Michelis C. G.* Op. cit. С. 75.

[47] См.: *Степун Ф.* «Бесы» и большевистская революция // Ф. М. Достоевский. 1881 — 100 —1981. С. 159, 168.

[48] Цит. по: *Беззубов В.* Указ. соч. С. 113. Еще в 1913 году Андреев утверждал, что именно с постановкой Немировичем-Данченко спектакля «Николай Ставрогин» на сцене Художественного театра началось возрождение этого театра и русского театра вообще. Во втором

no.pushkinskijdom.ru

В статье «Европа в опасности» Андреев снова яростно нападает на Ленина: тот никогда не был «великим социальным реформатором» и «все, что он сумел добиться — это стать только Пугачевым» (203) и «единственным в истории повелителем царства нищих духом» (204). Писатель продолжает: «Ни одному народному вождю не удавалось собрать под свои знамена столько воров, убийц, злых выродков, такую колоссальную армию тупых и зверских голов!» (204).

Образ этой «армии» по-настоящему многозначен: в нем и самоцитирование, и литературные реминисценции, и ассоциации со Священным писанием. И действительно, он отсылает нас к андреевской теме города отверженных и преступников, о котором говорится в драме «К звездам» (1905), напоминает о толпах обездоленных и человеческом отребье, которые идут за Царем-Голодом. В этом образе слышны отзвуки и «Откровения», где говорится о тех, кто останется за стенами небесного Иерусалима («а вне псы и чародеи, и любодеи, и убийцы, и идолослужители, и всякий любящий и творящий ложь!», Откр. 22, 15). Та же тема встречается и в произведениях некоторых западных представителей экспрессионизма, например в романе «Die andere Seite» (Другая сторона, 1909) Альреда Кубина.[49]

Незаконченная статья Андреева прерывается на этом, последнем абзаце: «Двадцать пятого октября 1917 г. русский стихийный и жестокий Бунт приобрел голову и подобие организации. Это голова — Ульянов-Ленин. Это подобие организации — большевистская Советская власть» (202).

За три дня до смерти, 9 сентября 1919 года, Андреев писал В. Л. Бурцеву: «Конечно, как двухголовый теленок, как всякий монструм, биологически нелепый, большевизм должен погибнуть, но когда это будет? ⟨...⟩ А какой вид будет иметь Россия, когда уйдут большевики! Страшно подумать».[50]

Пророческие слова.

* * *

В заключение можно сформулировать несколько итоговых соображений о публицистике Леонида Андреева революционной эпохи.

В годы революции и особенно при становлении большевистской власти писатель не сомневался в том, что он «не может молчать». Удаленному от центра событий, не имеющему доступа к достоверной информации, ему кажется, что он один по-настоящему понимает смысл происходящего и что он имеет могучие средства для идеологического сопротивления большевизму: мужество, популярность и авторитетность у читающей публики и такую силу слова, которая могла бы разоблачить большевистскую систему.

Этими психологическими мотивами во многом объясняется и его участие в социально-политической жизни: преобладающий интерес к публицистике, решение возглавить антибольшевистскую пропаганду, намерение — с той же целью — ехать в Америку. Этими же мотивами обусловлен и *пафос* его политических статей («Моя сила не в языке и

«Письме о театре» Андреев подчеркивает, что благодаря этой постановке «театр уже поднялся на новую высочайшую вершину, называемую Достоевский» (*Андреев Л.* Письма о театре. С. 38). В 1916 году он пишет драму «Милые призраки», где прообразом главного героя является молодой Достоевский.

[49] См.: *Giuliani R.* Leonid Andreev. Firenze, 1977. P. 78—79.

[50] *Андреев Л.* S.O.S. Дневник (1914—1919)... С. 331.

lib.pushkinskijdom.ru

остроумной болтовне, а в *пафосе*, который естественно может проявляться только в исключительные минуты и по исключительным вопросам»[51]). Этот пафос — пророческий, пафос *откровения*, проявляющийся в библейском образности, тональности, ритмике, синтаксисе, лексике. Тот же пафос глубоко пронизывает и текст «Дневника Сатаны», последнего романа Андреева.

С тематической и формальной точек зрения рассмотренные тексты позволяют нам установить их очевидную связь со всем предыдущим литературным творчеством писателя, который не отказывается от своей обычной художественной манеры и проявляет неизменное внимание к священному, к метафизическому. Отличительной чертой этих текстов является и систематическое транскодирование мест из Священного писания, и постоянная литературная медиация библейских тем: статьи испещрены цитатами, ссылками на великий «Библион», где изложена и предвосхищена вся история человечества, на этот «Великий код искусства», как сказал о Новом и Ветхом завете английский поэт Уильям Блейк.[52]

Но для Андреева Бог остается за пределами человеческой истории и не может служить надежным ориентиром. Бог для него — пустой звук, полая фонетическая оболочка, и, во всяком случае, Бога нет в жизни человека. А Дьявола тоже нету: после того как жизнь стала настоящим адом, человек, подобно персонажу Магнусу в романе «Дневник Сатаны», имеет право кричать: «Если ты Сатана, то ты и здесь опоздал. ⟨...⟩ Надо было приходить раньше, а теперь земля выросла и больше не нуждается в твоих талантах».[53]

Небо над Андреевым — замкнутый свод, и пусть не вводят нас в заблуждение редчайшие отрывки из его статей, где страстно утверждается могущество и власть Бога: «Не о помощи *Народу Русскому* я его прошу. Это слишком велико: *Народ Русский*, чтоб спасать его... Над его жизнью и смертью властен только Бог!» (167).

Эти строки нужно понимать не как признание веры в Бога, а как высший акт веры в Россию и нерушимость ее ценностей, как вспышку гордости Россией, которая на мгновение озаряет мрачный небосвод писателя.

Если же оценивать публицистику Андреева с историографической точки зрения, то можно прийти к выводу, что в ней обнаруживаются присутствие и жизнеспособность катастрофо-апокалипсического понимания истории, которое до сих пор — насколько нам известно — еще не отмечалось в исследованиях о творчестве Андреева. В его газетных статьях содержатся прошедшие теперь проверку историей и оказавшиеся прозорливыми предсказания, наряду с немалой политической близорукостью и наивной и абстрактной схематичностью. Благодаря своему глубинному апокалипсическому восприятию истории, к тому же обостренному апокалипсической мыслью Достоевского, пророческими размышлениями, которым тот предался в романе «Бесы» о метафизических основах «большевизма», Андреев интуитивно воспринимает богоборческую природу большевистской революции, ее антихристианский характер, который впоследствии стал очевидным.[54]

---

[51] Там же. С. 237.

[52] «The Old & New Testaments are the Great Code of Art» (*Blake W.* Poetry and Prose. Bloomsbury, 1932. P. 766).

[53] *Андреев Л.* Дневник Сатаны // Андреев Л. Анатэма. Избр. произв. Киев, 1989. С. 444.

[54] Об антихристианском характере большевистской революции см.: *De Michelis C. G.* Op. cit. P. 64—66; см. тезисы И. Ю. Юрьевой, А. Я. Куклина, И. И. Земцовского, Л. Г. Муратова в сб.: Русская культура 20-х годов XX века. Диалог мировоззрений. Тезисы докладов. 10—11 февраля 1992 г. СПб., 1992. С. 5—6, 8, 19—20.

lib.pushkinskijdom.ru

Таким образом, писатель, оставаясь верным себе, своему духовному и литературному опыту, исходя из собственных мировоззренческих позиций, в то же время повторяет русскую парадигму художественного мышления, которая проявляется, во-первых, в апокалипсичности восприятия истории и, во-вторых, в апокалипсичности стиля, переходящего естественные границы художественности, как, например, в поздних произведениях Гоголя, Достоевского, Толстого.

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© *В. И. Сахаров*

МАСОНСКИЕ ОДЫ П. И. ГОЛЕНИЩЕВА-КУТУЗОВА И Н. Ф. ОСТОЛОПОВА

Русская масонская поэзия XVIII—начала XIX века, как и вся литература ордена вольных каменщиков, многослойна, зашифрована, пронизана сложной орденской символикой, служит целям этого тайного общества.[1] Большинство произведений поэтов-масонов относилось к вполне цензурной, дозволенной литературе и публиковалось в журналах, альманахах и авторских сборниках. Но существовала и чисто ритуальная поэзия, использовавшаяся при орденских обрядах (например, в праздничных и траурных ложах, в виде речей мастера стула и т. п.) и для печати не предназначенная. Такие сокровенные стихотворения в основном принадлежали к жанру «духовной», или философической, оды, составляли тайну ордена, часть его «сокровищ» и хранились в архивах масонских лож. Эту бесцензурную поэзию отличали гораздо большая свобода высказывания авторских мыслей и определенная оппозиционность.

Среди потаенных масонских стихотворений есть и оды Павла Ивановича Голенищева-Кутузова (1767—1829) и Николая Федоровича Остолопова (1783—1833). П. И. Голенищев-Кутузов — литератор, масон высших степеней, наместный мастер московской ложи «Нептун», тесть поэта-масона Ф. Н. Глинки; одну его речь-оду мы уже публиковали.[2] Н. Ф. Остолопов также был известным поэтом и крупным чиновником, автором фундаментального «Словаря древней и новой поэзии» (1821), имел репутацию сторонника классицизма, упорного архаиста. Но об активном участии поэта в тайных работах ордена вольных каменщиков до сих пор не было известно. Тем более интересны его «барочные» масонские оды, весьма смело критикующие «самовластие» за неправедные гонения на вольных каменщиков и многое разъясняющие в литературном облике и судьбе Остолопова-поэта.

Тексты первой оды П. И. Голенищева-Кутузова и двух од Н. Ф. Остолопова публикуются по рукописям из собрания С. С. Ланского (РГБ. Ф. 147. Ед. хр. 132. Л. 20—24, 7—8, об., 52—52, об.). Вторая ода Голенищева-Кутузова печатается по рукописи из его личного архива (Государственный архив Тверской области. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1169. Л. 19—20).

П. И. Голенищев-Кутузов

Ода на торжество дня святого Иоанна Крестителя[3]

День светозарный, день священный,
Любви и дружбы торжество!
В который души съединенны
В одно слиянны существо,
Направленны к единой мете,

---

[1] См.: *Сахаров В. И.* Русская масонская поэзия XVIII века (к постановке проблемы) // Русская литературa. 1995. № 4. С. 3—26.

[2] *Бронникова Е. В., Сахаров В. И.* Листки из масонской «архивы» // Российский архив. М., 1994. Т. V.

[3] День св. Иоанна Крестителя, покровителя ордена вольных каменщиков, праздновался 24 июня.

lib.pushkinskijdom.ru

В одном огне, в едином свете,
Что им от вечности возжен,
Да видят мудрость в нем высоку
Ведущу к высшему востоку.
О буди ввек благословен.

* * *

Будь в духе празднуем ты ныне;
Да торжество родится в нас,
Да мы во внутренней пустыне
Услышим вопиющий глас:
Стопы пред Господом исправьте,
В себе духовный Храм восставьте,
Устройте вы живый чертог,
Где б чистый фимиам курился,
Где б дух с дарами водворился,
Где б жил во век превечный Бог.

* * *

Нам древность самая глубока
Сквозь мрачный сумрак вопиет:
Что изливался от востока
Премудрости, любови свет,
Что свет сей вечный и нетленный,
Не гиблющий и неизменный
Был обоюдуострый мечь,
Преодолевший все преграды.
О мысль исполненна отрады!
Свет тек! — И вечно будет течь.

* * *

Мы зрим свидетельств миллионы,
Что свет сей и до нас достиг;
Ни все беды, ни все препоны,
Ни козни всех орудий злых
Сей вечный свет не угасили;
Что даже неудобны были
Священну цепь поколебать;
Она над Адом торжествует,
Она доныне существует
И будет ввек существовать.

* * *

Лучей сих вечных светозарность
Когда сподоблены мы зреть:
Какая ж к Богу благодарность
Должна в сердцах у нас гореть?
За то, что мы живем и дышим,
Что глас любви небесной слышим,
Что собраны в сем храме мы
К свершению работ священных,
Где в силах вкупе съединенных
Растут и души и умы.

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

Но благодарность чем же боле
Творцу мы можем изъявить?
Как, следуя святейшей воле,
Святый закон его хранить;
Исправить наши злые нравы
И строго исполнять уставы,
Которы орден нам дает
Для каждого в сей жизни шагу;
Он нас готов вести ко благу,
Он нам обильно свет лиет.

* * *

О ты, священнейший порядок!
Сошедший с небесе небес!
Ты столь величествен и сладок,
Вмещаешь столько ты чудес,
В тебе такие сил богатства,
Что естьли знаем цену братства,
То вкусим сладкие плоды
Любви, покоя, совершенства,
И постоянного блаженства
В себе увидим мы следы.

* * *

Тогда духовная свобода
Исполнит нас благих даров,
Тогда, тогда сама природа
Для нас расторгнет свой покров;
Явятся из ее средины
Все тайные ее пружины,
Чрез кои действует она;
Дух сокровенный развернется,
Когда наш дух его коснется
И нам представит письмена.

* * *

Так письмена живые ясны
Текущи огненной струей;
В которых тоны все согласны
С гармонией Природы всей;
Она внутри нас ощутится,
Небесным хором повторится
И землю с небом съединит;
Тьма будет светом поглащенна;
И сущность Райская нетленна
В лучах краснейших возблестит.

* * *

Сии плоды толь превосходны
Сберем, о братья, от работ,
Коль в духе прямо став свободны,
Мы бодро свой направим ход
К светящу солнцу от востока,
Премудрость светла и высока

lib.pushkinskijdom.ru

Лучи свои на нас прольет.
Ее паряща быстротечность,
Последуя за нами в вечность,
От силы в силу нас введет.

* * *

Пребудем верны неизменно
Мы духу бдящему о нас;
Его учение священно
Да в нас твердится каждый час,
Да нашу цепь скрепит вовеки,
Пусть мир падет, иссякнут реки;
Но цель священна в небесах
В духовном мире будет зрима,
Крепка, светла, неколебима,
И вечно возгорит в огнях.

* * *

Отцы и пастыри почтенны!
Хоть вас телесно с нами нет;
Но все мы твердо убежденны,
Что вы на нас лиете свет.
Что столько мы благополучны,
Что в духе с нами неразлучны,
Вы с нами вместе в праздник сей;
Сим духом нас приосеняйте,
Нам свет с востока проливайте,
Держите цепь в руке своей.

* * *

А ты, Строитель всемогущий,
Свет всех светов, Дух всех духов!
Внутри и вне повсюду сущий,
Внемли Ты глас Твоих рабов,
Прикрой их слабости любовью,
Омой грехи бесценной кровью,
Блеснуть в нас свету повели!
Дай действовать без преткновенья
И по скончании теченья
Нас в чистый, светлый мир всели.

(1809)

Речь при открытии работ в учрежденном вновь Храме

Любови с чувством благодатным,
О благодарность, съединись
И фимиямом ароматным
Превыше облак вознесись.
В молитве сердца умиленной
Прославим мы Творца вселенной.

*

Своим он гласом всемогущим
Из тьмы и праха нас извел

lib.pushkinskydom.ru

И нам, в рассеянии сущим,
В соединеньи быть велел.
Он рек — и чрез едино слово
Святилище возникло ново.

*

Он рек: Да паки воссияет
Свет сладостный священных уз,
Да более не возмущает
Коварство братский ваш союз.
Да видят ясно человеки,
Что вашу цепь креплю на веки.

*

О храм, не блещущей корою,
А простотой сияй своей,
И яко Солнце пред луною
Будь центром новых нам лучей.
Тебя да злоба не коснется,
В тебя Премудрость да прольется.

*

Профану кажешься ты тьмою,
Но истину хранишь и свет,
Что верных братий всех к покою
И к чистым радостям ведет.
О свет, пребуди вечно с нами
И грей нас кротости лучами.

*

Свершилось Творческое слово,
Из пепла Храм как Феникс встал,
Святилище возникло ново,
Глас злобы скрылся, замолчал.
Да храм духовный многи лета
Распространяет Царство света.

*

Уж нас сиянье озарило,
О братья, совершим обет,
Всем смертным будем во светило,
Нашед внутри самих нас свет.
За то Творцу в благодаренье
Возжем мы чистое куренье.

*

Когда потомство воспомянет
О братских чувствах и делах,
Оно благословлять нас станет,
И наш облобызает прах.
А мы во век Творца прославим,
В духовном мире хор составим.

(2 ноября 1814 г.)

lib.pushkinskijdom.ru

Н. Ф. Остолопов

Ода на всерадостнейший день рождения Государя императора Александра 1-го

12 дек⟨абря⟩ 1821 ⟨г.⟩[4]

Ликуй, о сонм друзей священный!
Сей день на радость обречен!
В сей день монарх наш несравненный
Для блага подданных рожден!
В сей день Природа торжествует!
Она ярчайший свет дарует
Полночным счастливым странам!
И мрак скрывается ужасный,
И солнца луч крестообразный
Скорей является очам!

Не исчислять твои деянья,
Благословенный царь сердец,
Не обращать других вниманья
На твой бессмертия венец,
Сияющий в звездах эфира —
Моя стремится ныне лира!
Ей не достичь сей высоты!
Хочу в сердечных выраженьях
Вещать о тех благотвореньях,
Какие нам являешь Ты.

Судьбы всегда непостижимы!
Почто от первых мира лет
Бывали мудрые гонимы?
Ужели ненавистен свет,
Нам обличающий пороки?
Ужель высокие уроки —
Любить и ближних и творца,
И отгонять зловредны страсти —
Могли вовлечь людей в напасти,
В развратповергнуть их сердца?

О! памятны еще те годы,
Возлюбленные братья, вам,
Как не было и здесь свободы
Масонам посещать свой храм!
Как Суеверье угрожало
Простерти ядоносно жало
На круг избраннейших мужей!
И как в обмане Самовластье
Ввергало с радостью в несчастье
Сих доблестных опор властей.

Но днесь... угодно Высшей воле,
Да нас ничто уж не страшит!
Днесь с АЛЕКСАНДРОМ на престоле
Сама Премудрость восседит!
Она свой взор к нам обращает
И с видом благостным вещает:
«Я знаю ваших цель работ!

[4] День рождения императора Александра I — 12 декабря.

lib.pushkinskijdom.ru

Она священна и полезна;
Вас не постигнет участь слезна:
От прежних бед я вам оплот».

Как Мореходец, от волненья
Обретший в пристани покой,
Лишь чувствует восторг спасенья,
Благословляя жребий свой;
Так мы забудем все страданья...
Прешли годины испытанья —
И радость, радость наш удел!
Связуйся крепче, узел братства!
Мы счастливы! Нам нет препятства
Для добрых и великих дел.

Какое же благодаренье
Мы АЛЕКСАНДРУ воздадим?
Ему не нужно прославленье...
Он славным подвигам своим
Причину свыше полагает,
И — фимиамы отвергает!
Одно осталось нам: молить,
Да дни Его Миров Строитель,
Монархов добрых Покровитель,
Для нас благоволит продлить.

А мы любовь Его, щедроты
Вполне потщимся оправдать!
Усилим, братия, работы,
Чтоб храм начатый окончать!
Да чрез сие созданье храма
Воздвигнем падшего Адама
И воскресим здесь век златой;
И наконец... Великий Боже!
Отверзи двери нам к той ложе,
Что освещается Тобой!

Стихи на 24-е число июня

Во век благословен Вселенныя Строитель!
Мы паки притекли в сей храм,
Да славословится Масонов Покровитель...
Но, братья! Принесли ль мы должный фимиам,
Не исчезающий в эфире,
Не порожденный веществом?
Достойным праздновать сей день, великий в мире,
Обычным торжеством?

* * *

Мы соблюдаем ли святое поученье,
Чрез мудрых преданное нам?
Познали ли себя? Познали ль чрез творенье
Творца, жизнь давшего незримым существам?
Попрали ль бренности оковы?
На смерть привыкли ли смотреть?
И можем ли сказать: мы чисты, мы готовы
Для жизни умереть?

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

Безмолвие! — Но кто в туманном отдаленьи
На камне мшистом восседит?
Я зрю: он в сладостном, духовном умиленьи!
И мыслью в горняя к Единому парит!
И светом ярким озарился!
И свет среди пустынных стран!
Восстал — и к нам грядет. О братья! Се явился
Пред нами Иоанн!

* * *

Внемлите глас его: «О чада дерзновенны,
Забывшие Господень страх!
В страстях, в пороках усыпленны!
Бог силен, справедлив! — Единый миг, и в прах
Он ваши сонмища повергнет,
Разврат ваш гневом прекратит;
Он грянет — и никто от кары не избегнет:
Он злобных не щадит.

* * *

И тот в Его очах виновный без сравненья,
Кому свет истины открыт,
Кто может следовать закону обновленья;
Но света он бежит, но им закон забыт!
Хоть млат трикраты ударяет —
В порядок не приходит он!
Так, так! в Его очах виновнее бывает
Всех грешников — масон!

* * *

Страшитесь! — Близок час! — Свершится наказанье!..
Но нет! Вам щит — Любовь Его!
Вас хочет Он спасти — и средство: покаянье!
Творцу ли смерть нужна творенья своего?
Покайтесь в ваших преступленьях!
Примите, чада, сей совет!
Вы узрите себя в тех радостных селеньях,
Где виден полный свет».

* * *

Умолк — и воспарил в страну обетованья!..
Но, Благодетель наш! Твой глас —
Глас высочайшего к виновным состраданья,
Раздался внутрь сердец, органы их сотряс!
Ты нашу чистую природу
Магически восстановил,
Как некогда чрез дух, чрез животворну воду
Адама обновил.

* * *

Внемли ж раскаянью и клятве возвращенья
Под мудрый ордена закон:
Отныне будем жить для бедных вспоможенья,

lib.pushkinskijdom.ru

Мы будем укрощать страдальцев жалкий стон;
И путь мы преградим гордыне,
Да не коснется наших врат;
И нет неравенства! И будет нам отныне
Любезен каждый брат!

* * *

О чувства доблестны — обет и покаянье!
Возрадуйтесь работе сей,
О братия! она готовит воздаянье!
И празднуйте сей день: вы праздны от страстей!
Так! Вы от них освободились,
Рассеялась их мрачна тень;
Вы светом истинным, полдневным озарились —
Благословен сей день!

1822

© *Ф. А. Раскольников (США)*

ПОЭТ И ПОЛИТИК В ПУШКИНСКОМ «АРИОНЕ»

Исследователи творчества Пушкина не раз обращались к его стихотворению «Арион», написанному 16 июля 1827 года и впервые напечатанному — без подписи — в 1830 году в «Литературной газете». Определены источники стихотворения (древнегреческий миф о певце Арионе и его чудесном спасении, рассказанный впервые Геродотом в «Истории», а затем Овидием в «Фастах»), а также выявлены западноевропейские и русские писатели, использовавшие этот миф. Исследованы история создания «Ариона» и его черновые редакции. Указаны многочисленные отступления от древнегреческого источника и возможные мотивы, побудившие Пушкина сделать эти отступления (соображения цензурного характера). Проведены интертекстуальные параллели между пушкинским текстом и стихами Горация, А.-В. Шлегеля, Л. Тика, А. Шенье и др. Наконец, утвердились интерпретация содержания этого стихотворения Пушкина и его место в биографии и творчестве поэта.[1]

Эта интерпретация рассматривает «Арион» как политическое стихотворение, в котором Пушкин пишет о своей близости к декабристам и о своей верности их идеалам после поражения восстания. Такое истолкование «Ариона» идет еще от В. Е. Якушкина, который в 1899 году писал: «Аллегорически, в поэтической картине изобразил Пушкин, в немногих строках, вкратце всю историю своих отношений к заговорщикам, их судьбу и свое последующее одиночество ⟨...⟩

[1] Об «Арионе» существует обширная критическая литература. См.: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина: 1826—1830. М., 1967. С. 153—160; *Глебов Г. С.* Об «Арионе» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. С. 296—304; *Mikkelson Gerald E.* Puskin's «Arion»: A Lone Survivor's Cry // Slavic and East European Journal. Vol. 24. № 1 (Spring 1980). P. 1—13; *Смирнов А. А.* Романтическая концепция «судьбы поэта» в стихотворении А. С. Пушкина «Арион» // Вестник МГУ. 1987. № 3. Сер. 9 (Филология). С. 8—12; *Суздальский Ю. П.* «Арион» Пушкина // Литература и мифология. Л., 1975. С. 3—21; *Vickery W.* «Arion»: An Example of Post-Decembrist Semantics // Alexander Pushkin: A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth / Ed. by Andrej Kodjak and Kiril Taranovsky. New York University Slavic Papers. 1. New York, 1976. P. 71—84; *Немировский И. В.* Декабрист или сервилист? (биографический контекст стихотворения «Арион») // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994. С. 168—184; *Leighton L. G.* Puškin and Marlinskij: Decembrist allusions // Russian Literature. 1983. № 14. P. 351—381.

lib.pushkinskijdom.ru

Несмотря на аллегорию, картина по отношению к Пушкину вполне верна истине. Он был только певцом тех идей, которые лежали в основе общественного движения 20-х годов и деятельности тайных обществ. Катастрофа 14 декабря поглотила передовых деятелей, певец же уцелел, буря случайно его пощадила».[2]

Уверенность в исчерпывающей полноте и правильности этого истолкования, которое по-разному варьируется подавляющим большинством русских исследователей, настолько велика, что один из них вообще закрыл эту тему, написав: «Аллегорический смысл „Ариона" досконально исследован советскими литературоведами и может считаться в достаточной степени выясненным».[3] Правда, и в России, и на Западе появились статьи, в разной степени ревизующие эту интерпретацию (Дж. Миккельсон, А. А. Смирнов), но она по-прежнему доминирует в пушкинистике. Хотя в этой «биографической» интерпретации много убедительного, она представляется мне упрощенной и заслуживающей серьезного пересмотра.

В отличие от Дж. Миккельсона, сосредоточившего свое внимание на форме стиха «Ариона» и сделавшего ряд интересных и тонких наблюдений, я полагаю, что ключом к пониманию содержания этого стихотворения является анализ его композиционной структуры. С этой точки зрения оно делится на две равновеликие части: 1) краткая экспозиция и описание плавания «челна» до бури и 2) буря (кульминация) и ее последствия для «пловцов» и для Ариона (развязка).[4] Каждая из этих частей состоит из семи с половиной стихов, и «водораздел» между ними подчеркнут резким переносом (enjambement) в середине восьмого стиха. Обращает на себя внимание и то, что в первой части стихотворения пять стихов посвящено «пловцам», причем половину этого пространства занимает описание «кормщика умного» (особое значение этого персонажа подчеркнуто еще одним переносом — в четвертом стихе), в то время как Ариону уделено лишь полтора стиха. Во второй же части главный персонаж — Арион: ему уделено пять стихов, в то время как о судьбе и «кормщика», и «пловцов» рассказывается только в одном стихе. Таким образом, если в первой половине стихотворения на первом плане «пловцы» и их лидер, то во второй (которая, как и всякая концовка стихотворения, особенно важна) на первом плане — «таинственный певец». Соответственно меняется и рифмовка: как заметил Дж. Миккельсон,[5] в первом катрене ведущую роль играют мужские рифмы, а в последнем — женские.

Сопоставление «певца» и «пловцов» во главе с «кормщиком» и их судьба — это тема стихотворения, которая, как будет показано ниже, решается далеко не однозначно. С одной стороны, «певец» вместе с «пловцами», что подчеркивается и местоимением «нас», и паронимом «певец—пловец», и, конечно, сюжетной ситуацией: они плывут в одном челне. С другой стороны, «певец» очевидно отделен и от «пловцов», и от «кормщика». Более того, он им противопоставлен. На это указывают и противительный союз «а», и ряд контрастов. Один из них — контраст между тяжелым трудом и молчанием «пловцов» и «кормщика» и «беспечным пением» Ариона, который как бы не участвует в общем труде. Другой — между множественностью команды «челна» и одиночеством «певца». Эти контрасты усиливаются инструментовкой стиха: там, где речь идет о «пловцах», доминируют

---

[2] Цит. по: *Глебов Г. С.* Указ. соч. С. 302.

[3] *Суздальский Ю. П.* Указ. соч. С. 3. Представление об «Арионе» как о политической аллегории привело Д. Д. Благого к заключению о том, что в этом стихотворении Пушкин использует «эзоповскую форму». «Если угодно, — пишет он, — „Арион" — это тоже басня⟨...⟩ но без⟨...⟩ дидактической концовки» (*Благой Д. Д.* Указ. соч. С. 156).

[4] Дж. Миккельсон делит стихотворение на три части, выделяя 8—10 стихи (описание бури) в отдельную часть. По его мнению, 10-я строка, являющаяся особенно трудной для истолкования, «возможно, определяет самую суть стихотворения». Отсюда он делает вывод, что преобладающее настроение «Ариона» — «ужас и отчаяние» (*Mikkelson Gerald E.* Op. cit. P. 9). Мне эта точка зрения представляется спорной.

[5] *Mikkelson Gerald E.* Op. cit. P. 4.

lib.pushkinskijdom.ru

резкие «пр», «др», «р», «гр» и стих звучит тяжело, а там, где фигурирует «певец», стих звучит легко и мягко, чему способствуют «б», «в» и особенно «л».

Чем это можно объяснить? Дело не в том, что в челне существует своего рода разделение труда: «пловцы» гребут, «кормщик» правит челном, а «певец» поет. Главное в том, что «певец» не такой, как другие: они заняты практической деятельностью и сосредоточены исключительно на ней, в то время как он с этой деятельностью совершенно не связан. Особого внимания в связи с этим заслуживает контраст между Арионом и «кормщиком», прототипом которого исследователи не без оснований считают Пестеля.[6] Именно «кормщик» и «певец» — главные фигуры стихотворения, и «ум» первого и «беспечная вера» второго суть основные элементы противопоставления.

Во второй части стихотворения происходит развязка. В результате бури гибнут и «пловцы», и «кормщик». Ни физическая сила, ни дружба, ни — что особенно важно — ум «кормщика» не помогают им избежать катастрофы. Спасается лишь Арион (у Пушкина слово «лишь» имеет противительное значение, очень близкое к союзу «а» в первой части стихотворения), хотя, казалось бы, он должен был погибнуть первым, так как ему не свойственны ни сила «пловцов», ни ум «кормщика». Что это: случай? чудо? Ответ на эти вопросы дает эпитет «таинственный», которым Пушкин наделяет своего героя, указывая на иррациональность его спасения и его судьбы.

«Словарь языка Пушкина» определяет слово «таинственный» как «непостижимый, стоящий за пределами человеческого понимания, сверхъестественный» и указывает на то, что Пушкин употребляет его, говоря о «высших, божественных силах, провидении». Это слово, являющееся ключевым в «Арионе», — знак избранничества поэта, его особой духовной природы. Чудесное спасение лирического героя стихотворения лишь внешне выглядит случайным; на самом деле в контексте стихотворения оно закономерно, потому что, согласно Пушкину, поэт родствен стихии жизни, образом которой в «Арионе» является море, то спокойное, то бурное, но всегда иррациональное, непостижимое человеческим разумом.[7] Поэт и его «таинственный» дар принадлежат этой стихии. Именно поэтому в начале стихотворения лирический герой «беспечной веры полн», а в конце он — единственный — «на берег вынесен грозою». Таким образом, как верно заметил А. А. Смирнов, «объяснение дается в чисто романтическом ключе: решающая роль в благоприятном исходе судьбы принадлежит поэзии».[8]

В «Арионе», однако, есть еще один важный аспект, связанный с образом «кормщика умного». В отличие от «беспечного» певца, он внутренне чужд изменчивой стихии, его ум бессилен перед нею: «кормщик» не в состоянии ни предвидеть «вихорь шумный», ни спасти себя и своих товарищей. Так обнаруживается несостоятельность «ума», т. е. рационалистического мышления, перед лицом иррациональной стихии жизни. Этот вывод тоже вполне согласуется и с новым отношением Пушкина к рационализму, и с романтическим мировосприятием вообще.

Вопреки широко распространенному мнению, А. А. Смирнов совершенно справедливо заметил, что обращение Пушкина к античному сюжету было вызвано вовсе не только, а может быть, и не столько желанием зашифровать политическое содержание «Ариона» (выражение солидарности с декабристами), сколько стремлением придать этому стихотворению обобщенно-универсальный характер. Именно

---

[6] См. запись Пушкина в его дневнике от 9 апреля 1821 года: «Утро провел с Пестелем; умный человек во всем смысле этого слова ⟨...⟩ Он один из самых оригинальных умов, которых я знаю» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. VII. С. 16).

[7] Образ моря, как и другие образы, олицетворяющие стихию жизни или связанные с нею, часто встречается у Пушкина и заслуживает специального рассмотрения.

[8] *Смирнов А. А.* Указ. соч. С. 11.

lib.pushkinskijdom.ru

с этим связана переработка Пушкиным мифа об Арионе и удаление из него всех бытовых и психологических подробностей, которые содержатся в «Истории» Геродота и других источниках. Отсечение всего лишнего нужно было Пушкину ради главной идеи стихотворения — «подтвердить романтическую концепцию поэта как существа, наделенного особой судьбой и высокой функцией идеального преобразования жизни».[9] Этой же цели служит и архаизированный язык стихотворения, а также объективный, уравновешенный тон.

В этой связи можно сопоставить «Арион» с «Посланием в Сибирь» (1827). Сторонники «биографического» истолкования «Ариона» обычно указывают на сходство этих стихотворений. Между тем различий между ними не меньше, чем сходства. «В Сибирь» — лирическое послание, проникнутое чувствами любви и сострадания к сосланным декабристам, в его языке мало архаизмов, и «тема поэта» отсутствует. «Арион» же — антологическое стихотворение, в котором Пушкин выражает не свои чувства, а свои представления о функции и судьбе поэта. И «я» в «Арионе» — это не только Пушкин, а и любой поэт вообще. Поэтому «Арион» гораздо менее биографичен, чем «В Сибирь». То же самое относится и к «Акафисту Екатерине Николаевне Карамзиной» (1827), который также является лирическим посланием, адресованным конкретному лицу.

В «Арионе» обращает на себя внимание не только обобщенность, но и некоторая (по-видимому, намеренная) неопределенность. Как замечает А. А. Смирнов, «тайна поэтической судьбы остается принципиально нераскрытой».[10]

Значит ли все это, что традиционное истолкование «Ариона» как политического стихотворения в корне неверно? Отнюдь нет. «Арион» действительно имеет автобиографическую основу, и в нем действительно идет речь об отношении Пушкина к декабристам. Однако, как видно из сказанного выше, это отношение было очень непростым. Конечно, Пушкин сочувствовал многим идеям декабристов, и многие из них были его друзьями и товарищами, но он формально не был членом тайного общества, что дало Николаю I юридический предлог освободить Пушкина от наказания. Еще важнее другое: несмотря на свой либерализм, Пушкин был не таким, как декабристы. Он был не политиком, не деятелем, а поэтом, и это спасло его от гибели на провиденциальном уровне, точно так же, как это произошло с Горацием в пушкинском стихотворении 1835 года «Кто из богов мне возвратил»:

Но Эрмий сам незапной тучей
Меня покрыл и вдаль умчал
И спас от смерти неминучей.[11]

Не противоречит ли этому выводу 13-й стих «Ариона» («Я гимны прежние пою»), в котором сторонники традиционной интерпретации стихотворения видят выражение Пушкиным верности идеям декабристов? Этот стих действительно имеет большое значение: недаром, судя по черновикам, Пушкин переделывал его четыре раза. Однако его смысл может быть истолкован иначе, чем это обычно делается.[12] Во-первых, в «Арионе» ничто не указывает на то, что песни Ариона как-то связаны с деятельностью «пловцов» (они всего лишь его слушатели). Во-вторых, у Пушкина «гимн» — это, согласно «Словарю языка Пушкина»,

---

[9] Там же. С. 8.

[10] Там же. С. 12. Это относится и к загадочному концу стихотворения: «И ризу влажную мою Сушу на солнце под скалою». Что подразумевал Пушкин под «скалою»? Идет ли здесь речь о покровительстве Николая I, как полагает Д. Д. Благой, или о чем-нибудь другом, остается неясным. Ясно лишь то, что, по Пушкину, поэт находится под высоким покровительством, позволяющим ему оставаться верным своему дару.

[11] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. III. С. 309.

[12] «Именно эта строка, — пишет Д. Д. Благой, — в окончательном ее виде придает стихотворению все его значение ⟨...⟩ делает его декларацией верности поэта освободительным идеям ⟨...⟩» (*Благой Д. Д.* Указ. соч. С. 159).

lib.pushkinskijdom.ru

«торжественная, хвалебная песнь», связанная не с политической тематикой, а с именами Аполлона и Диониса (по Геродоту, Арион был создателем жанра дифирамба). В этой связи уместно обратиться к стихотворению Пушкина «Близ мест, где царствует Венеция златая», написанному вскоре после «Ариона» (17 сентября 1827 года). Герой этого стихотворения, одинокий певец

поет⟨...⟩ для забавы,
Без дальных умыслов; не ведает ни славы,
Ни страха, ни надежд, и, тихой музы полн,
Умеет услаждать свой путь над бездной волн.[13]

Пушкин недвусмысленно проводит параллель между этим певцом и собой:

На море жизненном, где бури так жестоко
Преследуют во мгле мой парус одинокий,
Как он, без отзыва утешно я пою
И тайные стихи обдумывать люблю.[14]

Плавание по «жизненному морю», «жестокие бури», певец и его одиночество, «тайные стихи» (в «Арионе» «таинственный певец»), «тихой музы полн» (в «Арионе» «беспечной веры полн») — все это, вплоть до почти буквальных совпадений, напоминает «Арион» и помогает понять, о каких «гимнах» идет в нем речь. В свете этого можно согласиться с замечанием Дж. Миккельсона о том, что «Арион», скорее, соотносится с такими пушкинскими стихотворениями, как «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830). К ним можно добавить элегию «Андрей Шенье» (1825) и первую импровизацию итальянца из «Египетских ночей» (1835) — «Поэт идет — открыты вежды».

Сказанное помогает понять, что содержание «Ариона» гораздо шире и глубже, чем это принято думать. Это стихотворение и о сложных отношениях Пушкина с декабристами, и о разнице между поэтом и политическим деятелем, и о роли ума и поэтической интуиции в восприятии жизни.[15] В формальном же плане это стихотворение — свидетельство своеобразного и весьма характерного для Пушкина (особенно в конце 1820-х—начале 1830-х годов) «романтического эллинизма», т. е. «неожиданного возрождения внутри романтизма неоклассического стиля».[16]

[13] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В. 10 т. Т. III. С. 24.
[14] Там же.
[15] Пушкинский подход к теме политика и поэта, поэтического и рационалистического восприятия жизни можно обнаружить в замечательном стихотворении одного из лучших русских поэтов второй половины XX века Д. Самойлова «Пестель, поэт и Анна» (1965). См.: *Самойлов Д.* Равнодействие. М., 1972. С. 142—146.
[16] *Смирнов А. А.* Указ. соч. С. 9.

© *И. В. Лукьянец*

«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА» А. С. ПУШКИНА И ТРАДИЦИЯ ФРАНЦУЗСКОГО МЕМУАРНОГО РОМАНА XVII—XVIII ВЕКОВ

В библиотеке Пушкина французские мемуары XVII—XVIII веков, как подлинные, так и беллетризованные, представлены довольно широко. Здесь и воспоминания кардинала де Ретц, и мемуары Ларошфуко, и романы Кюртиса де Сандра, признанного мастера в жанре романов-мемуаров, и др.[1] Сыграли ли художествен-

[1] *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание. М., 1988.

lib.pushkinskijdom.ru

ные открытия, сделанные некогда французскими авторами в этих жанрах, какую-либо роль в творчестве Пушкина?

Известен интерес Пушкина к историческому документу, к мемуарам, так же как и его позиция в дискуссии 30-х годов по поводу исторической прозы. Между прочим, обсуждая достоинства и слабые стороны европейского и отечественного романа, Пушкин говорит о необходимости исторической достоверности, которая подразумевает и историческую стилизацию. Он замечает, что главная прелесть романов Вальтер Скотта в том, что мы знакомимся с прошедшим временем совершенно домашним образом.[2] В рецензии же на роман Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» Пушкин сетует на то, что авторы русских исторических романов «в век, в который хотят они перенести читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений» (т. 11, с. 92). Исторический анекдот, живой документ времени для Пушкина всегда обладали необычайной важностью в создании атмосферы эпохи, в постижении ее сути.

История французской литературы знает несколько всплесков интереса к документальности, живой, иногда бытописательной, что связано было прежде всего со стремлением к точности и исторической достоверности. Это стремление могло быть аргументом в полемике исторической и художественной. Один из подъемов интереса к документальности приходится на начало XVIII века и связан с интенсивными эстетическими поисками, в основном в жанре романа. Авторы романов стремились к жизненному правдоподобию, прежде всего психологическому, и часто скрывались под маской случайных посредников между читателем и подлинным автором мемуаров, дневников, писем.[3] Именно в это время следом за блестящими образцами подлинных мемуаров возникает новый вид повествовательной литературы — романизованные воспоминания или романы-мемуары. Первыми образцами этого жанра стали романы Кюртиса де Сандра (1644—1712), например знаменитые «Мемуары д'Артаньяна, капитана королевских мушкетеров», или роман аббата де Вилье (1648—1728) «Мемуары о жизни графа де..., записанные г-ном де Сент-Эвремон» (1708). Эти романы закладывали основы для развития в дальнейшем новых возможностей исторической прозы, которая так блестяще расцветет во Франции в первую половину XIX века.

Опыт романов-мемуаров будет учитывать и Виньи («Сен-Мар», 1826), и Мериме, который писал в «Хронике царствования Карла IX», что отдал бы Фукидида за подлинные мемуары Аспазии или раба Перикла, потому что «только мемуары, представляющие собой непринужденную беседу автора с читателем, способны дать изображение человека...».[4] Несомненно, Пушкин мог учитывать традицию романов-мемуаров XVII—XVIII веков не только прямо, но и косвенно, знакомясь с современной ему французской литературой и размышляя над проблемами современного исторического романа.

Остановимся на одном из французских романов-мемуаров «Мемуары графа де Грамона» (1701) Антуана Гамильтона (1645—1720).[5] О Гамильтоне Пушкин упоминает в предисловии к «Запискам капитана Брезана де Маро» (перевод издан в 1837 году, после смерти Пушкина). Пушкин пишет, что слог де Маро тяжеловесен и лишен прелести записок Гамильтона или Казановы. Что касается «Капитанской

---

[2] См.: *Пушкин.* Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 12. С. 195. Далее ссылки на это издание в тексте.

[3] См., например: *Разумовская М. В.* Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов. Л., 1981; *Coulet H.* Le roman jusqu'à la Révolution. Paris, 1967; *Barguillet F.* Le roman français au XVIII siecle. Paris, 1981.

[4] *Мериме П.* Хроника царствования Карла IX. М., 1968. С. 29.

[5] О Гамильтоне см.: *Михайлов А. Д.* Три шедевра французской прозы XVIII столетия // Гамильтон Антуан. Мемуары графа де Грамона. М., 1993. С. 3—17; *Etiemble J.* Preface // Hamilton A. Mémoires de la vie du comte de Gramont. Paris, 1960; *Clark R.* Antony Hamilton, his life and works. London, 1921.

lib.pushkinskijdom.ru

дочки», то еще в 1922 году А. И. Белецкий обратил внимание на бросающееся в глаза нескрываемое, почти пародийное сходство характеров сурового слуги де Грамона и Савельича, а также эпизодов карточного проигрыша в обоих повествованиях.[6] Брэнон столь же сурово бранит своего господина за карточный проигрыш, как и Савельич, он распоряжается деньгами и имуществом молодого хозяина, в нем та же патриархальная исключительная преданность слуги, которая предполагает некоторую фамильярность с хозяином, что и у Савельича. Само собой разумеется, что природа этой преданности и исторически и психологически иная, чем у Савельича, однако форма ее выражения удивительно похожа.[7]

Думается, что возможность сопоставления романа Гамильтона и «Капитанской дочки» на этом не исчерпывается. И в том и в другом случае перед нами история, увиденная глазами частного лица, история, которая переплетается с событиями его личной жизни, окрашивается его оценкой. Возможно, именно стремление к исторической стилизации сказывается в выборе Пушкиным для своей повести, может быть, немного архаичной для XIX века структуры повествования: роман-испытание.

В европейской традиции роман-испытание берет свое начало в средневековой литературе, в рыцарском романе, отчасти пародируемом Гамильтоном.[8] Традиция романа-испытания, а позднее и восходящего к нему романа-воспитания предполагала определенную последовательность: возмужание, инициация, любовь. Последовательность эта соблюдается Гамильтоном и Пушкиным очень четко, особенно в начале повествования. Есть нечто общее уже в иронической интонации, связанной с подчеркнутой традиционностью изложения событий. И Пушкин, и Гамильтон пародируют некую модель, хотя материал для пародии у них несколько различается. За записками Гринева, кроме западноевропейской, стоит и неповторимая национальная традиция — и фольклорная, и мемуарная. Но сама по себе традиционность иронична и у Гамильтона, и у Пушкина.

Героя Гамильтона и героя Пушкина отделяет от событий, которые произошли когда-то, примерно равный отрезок времени длиною как раз в человеческую жизнь от юности до преклонных лет. Иронически-пародийное повествование в обоих случаях связано и с этой дистанцией, отделяющей читателя-современника от прошлого, которое еще хорошо помнят, но тем живее ощущают его невозвратность. Де Грамон — герой века семнадцатого, но увиденный глазами следующего столетия, так же как и Гринев для читателя Пушкина, — человек уходящих, но еще памятных времен. Эта игра дистанцией обогащается у Пушкина еще одним временным пластом — эпохой, к которой принадлежит отец Гринева.

Итак, начало судеб героев Пушкина и Гамильтона во многом сходно. Де Грамон рассказывает о том, как его отправили в колледж По, дабы ввести в лоно церкви, но так как у него «была только игра в голове, наставник и регент теряли время даром со своей латынью. Старый Брэнон, служивший мне и лакеем и гувернером,

---

[6] *Белецкий А. И.* К истории создания «Капитанской дочки» // Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып. 38—39. С. 191—197.

[7] Любопытно, что некоторые типологические черты характера слуги, много лет преданного дому, повторил в своем романе «Сен-Мар» и Альфред де Виньи, наделив слугу Сен-Мара Граншана не только исключительной верностью, но и ворчливой суровостью к молодому хозяину (см.: *Виньи Альфред де.* Сен-Мар, или Заговор во времена Людовика XIII. СПб., 1992. С. 22).

[8] Рыцарский роман как пародируемый материал не раз появляется в романе Гамильтона. Верный Брэнон сравнивается с рыцарским оруженосцем, а дружеская пара де Грамон и Матта — с рыцарями Круглого стола. «Они пустились в путь в поисках приключения, любви и чудес, совсем как Амадис и дон Галаор после посвящения в рыцари. Право, они стоили двух легендарных братьев, так как если они не умели разить великанов, увозить на крупах коней красавиц, храня при этом молчание, зато они умели играть в карты, чего не умели Амадис и Галаор» (*Hamilton A.* Mémoires de la vie du comte de Gramont. Paris, 1960. P. 47. Далее ссылки на это издание в тексте, перевод мой).

lib.pushkinskijdom.ru

напрасно грозил мне гневом матушки, я учился только тогда, когда мне это нравилось, то есть почти никогда» (с. 35). Как тут не вспомнить Петрушу Гринева, который приделывает мочало к географической карте, пользуясь беспробудным пьяным сном своего доброго воспитателя Бопре. Рассказ о выборе жизненного пути обоими героями имеет сходный иронически-драматический характер. У де Грамона две возможности: «Держась за церковь, вы будете обладать великими благами ничего не делая, в противном же случае, то есть на пути военного, нужно будет подставлять под удар руки и ноги, чтобы стать fructus belli бесчувственного двора с тем, чтобы добиться в конце жизни маршальского жезла, стеклянного глаза и деревянной ноги» (с. 35).

Выбор карьеры Петруши Гринева — выбор между свободой и удовольствиями петербургской жизни («Я воображал себя офицером гвардии, что по мнению моему было верьхом благополучия человеческого» — т. 8, с. 281) и трудами и скукой в стороне глухой и отдаленной. Воля Петруши в выборе почти не участвует, да и психологические свойства герои проявляют совершенно разные: сыновнее смирение — Гринев и крайнее своеволие — де Грамон. Независимость, своеволие де Грамона объясняется не только тем, что он отпрыск одной из самых знатных французских фамилий, но и общими особенностями нравов и психологии французского дворянина. Первое появление де Грамона при дворе произвело фурор, так как он явился представляться Ришелье в сутане, но в сапогах со шпорами.

И для Гринева, и для де Грамона главным доводом в выборе судьбы становится честь. И в том и в другом случае честь дворянская — каноническая, связанная с традиционной государственной ролью дворянина. Требования ее, с точки зрения иных наблюдателей (Ришелье, Швабрин), архаичны, но удивительно привлекательны для читателя.

Нравственные идеалы служилого дворянства в России формировались во многом с учетом западноевропейского опыта, что естественно и своеобразно сочеталось с мощной национальной нравственной традицией. Известно, что Пушкин не раз размышлял об особой судьбе дворянства в России, не знавшей рыцарства. В XVIII веке в России распространяются и переводятся некоторые французские трактаты по вопросам нравственности, прежде всего нравственности светской.

Дворянская мораль начинает занимать умы отечественных читателей.[9] Во Франции же спор о светском идеале, «порядочном человеке», не утихает в течение почти двух столетий. Эта дискуссия способствовала тому, что к концу XVII столетия были выработаны довольно строгие правила — своего рода кодекс, который предписывал «порядочному человеку» целую систему не только поведения, но и взгляда на мир.[10]

Если мы сравним требования, которые предъявлялись к «порядочному человеку» в таких известных в XVII—XVIII веках сочинениях, как «Порядочный человек, или Искусство нравиться» Н. Фаре (1630) или «Портрет порядочного человека» аббата Гуссо (1694), трактат Ж. Пика «Обязанности гражданской жизни» (1682), труды А. Мере, со свойствами героя романа Гамильтона, то обнаружим, что де Грамон может считаться совершенным воплощением «порядочности». Он награждается эпитетами «блестящий», «великолепный», «обходительный», что предполагает обращение к какой-то норме. Такой нормой и было на рубеже XVII—XVIII веков понятие «порядочный». «Веселый, живой, он в главных

---

[9] Например: Рассуждения о том, что может нравиться и не нравиться в светском обращении, написанные г. аббатом Беллегардом. Перевод с французского. СПб., 1787; *Бертран Эли.* Основания всеобщего нравоучения, или Картина должностей человека, рассматриваемого во всех отношениях. М., 1796.

[10] *Faret N.* L'honneste homme ou l'art de plaire à la court. La Haye, 1630; *Goussault, abbé.* Le portrait d'un honneste homme. Paris, 1694; *Pic J.* Les Devoirs de la vie civile. Paris, 1682; *Mere A.* Oeuvre complet. Paris, 1930. См. также: *Оссовская М.* Рыцарь, буржуа: Исследования по истории морали. М., 1987; *Benichou P.* Morales du grand siecle. Paris, 1948; *Gaxotte P.* La France de Louis XIV. Paris, 1900.

lib.pushkinskijdom.ru

своих делах всегда был порядочным человеком» (с. 47), — пишет о своем герое Гамильтон.

Хорошее происхождение — неизменное качество героя французского романа вплоть до середины XVIII столетия — Фаре вслед за Кастильоне, автором знаменитого итальянского трактата «Придворный», очень популярного во Франции, считает непременным свойством «порядочного человека». Зачатки добра и зла передаются, по его мнению, по наследству. Самое главное для Фаре то, что «хорошее происхождение обладает могучим очарованием, которое помогает завоевать расположение тех, кому мы хотим понравиться». Желание и умение нравиться для многих моралистов — главная цель «порядочного человека» и, кстати, основное свойство де Грамона.

Идеал порядочного человека в моралистике XVIII века имел стоические черты. Это всегда герой, стоящий выше обстоятельств. Никакие препятствия, опасности, денежные затруднения не могут обескуражить де Грамона. Даже в частностях де Грамон соответствует кодексу порядочности. Например, Фаре утверждает, что порядочный человек не должен уставать. Де Грамон, проведя ночь в седле, не спешит отдохнуть, но продолжает демонстрировать королевской армии, осаждающей Аррас, чудеса храбрости и неутомимости.

В то же время в моралистике конца XVII—начала XVIII века происходит дегероизация идеала «порядочности». Это имело серьезные причины общественного и философского характера: изменение положения дворянина в государстве, постепенно устанавливающиеся в философии представления о зависимости человека от внешних обстоятельств. Из литературы и моралистики постепенно уходит герой — рыцарь, который воплощал свободу воли, легко решал свою и чужие судьбы. Возможно, с этим связана та ироническая интонация, с которой Гамильтон говорит о своем герое. Непременный для героя-рыцаря рассказ де Грамона о своей генеалогии его друг Матта встречает с насмешкой и просит избавить его от подробностей. А пикарескную историю о том, как де Грамона ограбили в Лионе, Матта также не случайно сравнивает с рыцарским романом. Иногда масштаб приключений де Грамона комически контрастирует с его блестящими качествами. Например, для того чтобы обыграть в карты графа Камерана, он строит грандиозный военный план, а дабы предупредить гнев графа — посылает в засаду роту гвардейцев.

Можно ли говорить о том, что и Гринев соответствует правилам порядочности в каноническом ее понимании, связанном с европейской традицией? Рыцарское отношение к даме, обращение с врагом — Швабриным («Я не хотел торжествовать над уничтоженным врагом...» — т. 8, с. 359), безукоризненное выполнение военного долга делают его совершенным «порядочным человеком». Одно лишь на первый взгляд разрушает каноничность поведения Гринева — отношения с Пугачевым. В связи с этим обратим внимание на один из эпизодов романа Гамильтона, который рисует поведение образца «порядочности» де Грамона в отчасти схожей ситуации.

Действие происходит сразу после поражения Фронды (1649—1652). Конде (1622—1686), руководитель и вдохновитель Фронды, во главе испанской армии пытается вернуть себе Аррас. Де Грамон сражается на стороне королевских войск. Его посылают вестником во вражеский лагерь. Вот как происходит встреча де Грамона с Великим Конде. «Возможно ли, сказал он (Конде. — *И. Л.*), — что передо мной шевалье де Грамон и он в лагере моих противников? — Но ведь и вас я вижу в таком же положении, — отвечал де Грамон, — и спрашиваю себя вслед за вами: чья же это вина, моя ли, что мы не на одной стороне. — Надо признать, — заметил Конде, — что если многие предали меня как неблагодарные ничтожества, то ты оставил меня так, как это мог бы сделать и я сам, то есть как порядочный человек, который думает, что поступает по правде» (с. 74). Де

lib.pushkinskijdom.ru

Грамон добавляет, что его цель — спасти Конде, и тот понимает его. После дружеской беседы Конде показывает де Грамону укрепления и расположение войск, демонстрируя тем самым полное доверие, и задает изысканно вежливый вопрос: «Итак, шевалье, когда же мы будем иметь честь увидеть вас вновь?» (с. 75). Вопрос двусмыслен, ведь речь идет о времени начала атаки. Ответ де Грамона: «Будьте готовы за час до рассвета», — дал основание Жоржу Дюамелю, писателю двадцатого столетия, обвинить де Грамона в предательстве, а Сент-Беву заявить, что «с моральной точки зрения мы стоим больше, чем все эти люди».[11] В действительности же ответ де Грамона продиктован прежде всего требованиями рыцарского поведения, которое требует открытого нападения; к ответному жесту его также обязывает доверие Конде. Рыцарственность де Грамона, правда, несколько противоречит современным ему правилам ведения войны, недаром он лукавит со своим командиром, знаменитым де Тюреном, и, когда тот недоумевает, откуда Конде мог знать о времени наступления, отвечает: «Так ведь от вас, великих полководцев, ничего не скроешь» (с. 75).

Разумеется, Фронда, «война в кружевах», и Пугачевский бунт — явления очень непохожие, а Конде и Пугачев — фигуры исторически несопоставимые. Конде и де Грамон — люди одного круга. У них много общих друзей и родных, оба они королевской крови, да и сама по себе принадлежность к той или иной партии не означала бесчестья. Между Гриневым же и Пугачевым, кажется, непреодолимая пропасть. Но есть общее в положении Гринева и де Грамона: оба хотели бы спасти своих врагов-друзей, оба участвуют в войне с тем, с кем связаны симпатией. И главное отличие де Грамона от Гринева заключается в том, что его честь — в гармонии с этой симпатией, в то время как в душе Гринева честь офицерская, дворянская соотносится гораздо более сложным и мучительным образом с душевным сочувствием.

Происхождение приязни Гринева и Пугачева имеет не кодексный, а совершенно естественный характер. «Неправильность» этой симпатии — свойство восприятия окружающих. Естественная благодарность Гринева Вожатому плохо воспринимается Савельичем; Пугачев, милуя Гринева, идет против своих «енералов», скрывает от них обман Гринева. Гринев даже не пытается не только суду, но и своему приятелю Зурину объяснить природу своих отношений с самозванцем. Эта приязнь удивительно сочетает в себе естественность и необычность. Она не соответствует представлению об офицерской чести у Гринева, и о разбойничьей — у Пугачева. Ведь Пугачев у Пушкина разбойник не романтический, как Сбогар у Нодье или Кондар у Байрона, а настоящий, кровавый. Потому и милость Пугачева к Гриневу не может объясняться обычными для романтического разбойника причинами.

Гринев самому себе не может объяснить свою симпатию к Пугачеву. Она нарушает строй его мыслей и чувств, и сам Гринев с удивлением ощущает ее, называя «странной». «Между тем, странное чувство отравляло мою радость: мысль о злодее, обрызганном кровию стольких невинных жертв, и о казни его ожидающей, тревожила меня поневоле» (т. 8, с. 364).

Важно то обстоятельство, что Гринев и Пугачев встретились не как функциональные фигуры — офицер и разбойник, а как два человека — терпящий бедствие и спасающий, и что бы в дальнейшем ни произошло, родовая общность этих людей незабываема. Помощь Пугачева вводит обоих в круг нерасторжимых моральных обязательств спасенного и спасителя. Природа этих обязательств довольно сложна. Это прежде всего христианские правила. «Жаловать, так жаловать» Пугачева сродни евангельскому «не семь раз, а семижды семь надо прощать брата своего». Гринев для Пугачева, может быть, последняя возможность оправдания перед Богом и перед людьми: «Ты видишь, что я не такой еще кровопийца, как говорит обо мне ваша братья» (т. 8, с. 352). Если же мы обратимся к рыцарской этике как

[11] *Etiemble J.* Op. cit. P. 19.

lib.pushkinskijdom.ru

первоисточнику дворянской, что стоит за Гриневым, то увидим, что и там милость к спасенному занимала достойное место. Так, например, в одном из самых известных рыцарских романов Европы «Тристане и Изольде» Тристан предстает пред судом ирландского короля за убийство ирландского богатыря, брата королевы Морхольта, уже после того как его, Тристана, спасли от смертельной раны. Именно то, что Тристан был сначала спасен ирландцами, и стало главной причиной его оправдания, так как нельзя губить спасенного.

Представления о добре и зле у Гринева и у Пугачева часто совпадают. Для Пугачева внятны честность, смелость, защита слабого, стойкое приятие своей участи. Несмотря на совсем уж полную чужеродность разбойников Пугачева Гриневу, даже у них есть правила созвучные душе Гринева. Так, Хлопуша действует согласно своим представлениям о чести, которые в чем-то созвучны правилам Гринева: «...я губил супротивника, а не гостя...». Но совпадения эти частичны, почти мгновенны, так как продолжение фразы Хлопуши («...на вольном перепутье да в темном лесу, не дома, сидя за печью; кистенем и обухом, а не бабьим наговором» — т. 8, с. 349) совсем уже не из мира Гринева. Да и сила притяжения Гринева к Пугачеву в какой-то момент превращается в силу отталкивания. Это превращение происходит в минуту наивысшей откровенности двух героев. Удивительно, что и Гринев, и Пугачев ни с кем так не откровенны, как друг с другом. Гринев таит свои планы от Маши, не открывается он до конца и приятелю своему Зурину. Тот узнает от него лишь внешние черты приключения, да и реакция его («Все это, брат, хорошо; одно не хорошо; зачем тебя черт несет жениться?» — т. 8, с. 362) поверхностна. Пугачев тоже не верит своим приближенным и самую суть своих отношений с судьбой приоткрывает именно Гриневу (притча о вороне). И вот тут-то оба и наталкиваются на черту непреодолимую. «„Но жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину". Пугачев посмотрел на меня с удивлением...» (т. 8, с. 353). «Удивление» Пугачева сродни «странности» чувств Гринева. Их глубокая близость, близость «порядочности», правила — лишь одна из множества красок их судеб, столь разных.

Во французском романе XVII—XVIII веков кодекс часто управляет героем, определяет его существование. Правило, порядок, кодекс, должное не могли не быть интересными для Пушкина, который много думал и писал и об «обычае, деспоте средь людей» и о «проторенных дорогах», где обретают счастье. То, как в «Капитанской дочке» кодекс порядочности входит в сложнейший моральный мир героев, что он значит для их судьбы и жизни, приоткрывает еще одну грань размышлений Пушкина о сложнейшей категории нравственности — чести.

В романе Гамильтона кодекс порядочности — залог гармонии мира. Существуют правила, которые обеспечивают справедливость, читатель вправе ожидать выполнения условий, и он не бывает обманут: порядочное поведение обеспечивает правильный результат. У Пушкина в «Капитанской дочке», казалось бы, та же последовательность: храбрость, любовь, верность вознаграждены, Швабрин повержен, кровавый злодей казнен. Почему же нет у Гринева, да и у читателя чувства покоя? Может быть, потому, что в повести цепь порядочности разорвана — в конце концов спасенный не избавил спасителя от лютой смерти. А может быть, и потому, что жизнь, которая создает правила и кодексы, все же не подчиняется им, и Пушкин это прекрасно знает. Последний кивок Пугачева Гриневу становится точкой, завершающей круг встреч и расставаний Гринева и Пугачева, но еще более говорит он о трагизме жизни, которая разрушает порожденные ею же правила.

lib.pushkinskijdom.ru

© *М. Ю. Карушева*

К ЦЕНЗУРНОЙ ИСТОРИИ ДРАМЫ К. С. АКСАКОВА «ОСВОБОЖДЕНИЕ МОСКВЫ В 1612 ГОДУ»

К. С. Аксаков (1817—1860), пламенный апологет славянофильского учения, известный в большей степени как публицист, пробовал свои силы и в драматургии. Главное драматическое произведение Аксакова — пьеса «Освобождение Москвы в 1612 году» (написана в 1848 году) имеет отчетливо выраженный политический смысл и целиком подчинена излюбленным идеологемам Аксакова-историка. Драма посвящена событиям великой русской Смуты конца XVI—начала XVII века. Тема Смуты была весьма популярна среди русских драматургов начиная с последней трети XVIII века. К. Аксаков, изображая действия польских интервентов, предателей-бояр, земское движение, взятие Москвы силами Второго земского ополчения, предлагает свою, славянофильскую интерпретацию событий Смутного времени. Восстановление русской государственности он связывает с общинными, соборными основами жизни России. По мысли Аксакова, земля и государство — два различных начала, образующих в совокупности своей монолит национального бытия. Земля — глубинная почва, жизнь народная. Государство — изменчивые формы, придающие ей стройность, упорядоченность. Жизнетворческая мощь России заключена в земле, в толще народной жизни, земстве, поэтому народ в пьесе Аксакова выступает как главное действующее лицо, единая коллективная личность, мудрая и цельная, направляющая ход истории. Драма была написана в пропагандистских целях: автор думал пробудить патриотические чувства, чувство братского единения с народом, довести до сознания правящих сословий свои представления об отечественной истории как «житии» русского крестьянства. Пьеса такого направления могла встретить серьезные препятствия при рассмотрении ее в цензурном комитете. Тем не менее к общему изумлению родных и друзей драма «Освобождение Москвы» осенью 1850 года успешно прошла театральную цензуру и была разрешена к постановке на сцене московского Малого театра.

Премьера спектакля состоялась 14 декабря 1850 года, прошла бурно и обещала широкий общественный резонанс. К. Аксаков восторженно делился впечатлениями от премьеры с другом и единомышленником Ю. Ф. Самариным: «Драма сыграна; театр был набит битком; слушали с величайшим вниманием и просидели все пять действий. Многие говорят, что успех огромный. И точно в том, что я сказал сейчас, конечно уже заключается успех. Пьеса была услышана, пьеса произвела впечатление, ни одного слова не было пропущено мимо ушей. С другой стороны, и впечатление выразилось разно. Причисляющие себя к аристократии озлобились, и по этому случаю нашлись много новых (слово неразб. — *М. К.*) аристократов, которые повторяли: это на нас, бояр».[1] Демократически настроенные зрители бурно аплодировали, аристократы шикали. В письме Аксакова к Н. В. Гоголю, интересовавшемуся сценическим успехом «Освобождения Москвы», читаем: «Толки о драме, впрочем, главные происходили от раздраженного аристократического чувства. Обозлились считающие себя потомками бояр за то, что им не польстили, что крестьянин — их брат».[2] Идеи внесословного единства и братства высказывает один из главных героев пьесы Прокофий Ляпунов. Его центральный монолог и вызвал гнев партера, «первых рядов кресел». В ответ на речь Ляпунова представители дворянских фамилий, по словам Аксакова, «закричали: коммунизм!».[3]

Демократический пафос драмы, обличение боярства, изображение народа как главного субъекта исторического движения, известная самостоятельность полити-

[1] РГАЛИ. Ф. 10. Оп. 4. Ед. хр. 97 (1). Л. 91.
[2] Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 110.
[3] РГАЛИ. Ф. 10. Оп. 4. Ед. хр. 97 (1). Л. 91, об.

lib.pushkinskijdom.ru

ческой мысли славянофилов, вызывавшая давние подозрения правительства, недовольство зрителей-аристократов, усмотревших в пьесе опасные уравнительные тенденции («коммунизм»), — все это весьма печально сказалось на дальнейшей сценической судьбе «Освобождения Москвы». Возмущение части зрителей не утихло и после премьеры. Аксаков с тревогой сообщает Самарину: «...начались толки и продолжаются до сих пор; много в них комического, много отвратительного, злонамеренного и невежественного. Драма остановлена и послана бумага в Петербург ...»[4] Над пьесой нависла угроза запрета. В письме-«отчете» о премьере, адресованном Гоголю, С. Т. Аксаков, отец драматурга, свидетельствует о большом раздражении среди сановных зрителей, высокопоставленных особ, присутствовавших на первом представлении «Освобождения Москвы»: «Мнимая русская аристократия и высшее дворянство, не знаю почему, изволили обидеться и боятся донельзя, особенно Трубецкие и Салтыковы. Я имел счастие услышать, про моего Константина говорили те же речи, какие я слыхал про вас после „Ревизора" и „Мертвых душ", то есть: „В кандалы бы автора да в Сибирь!"

Пиеса остановлена до разрешения из Петербурга, но, вероятно, не будет представляться. Да и в самом деле, зачем предлагать публике душеспасительную духовную пищу, если она производит в ней тошноту и рвоту».[5] Печальные ожидания мудрого и дальновидного С. Т. Аксакова сбылись в точности: отстоять пьесу не удалось. Немедленный запрет на постановку «Освобождения Москвы» положил конец ее общественному воздействию, в котором благонамеренные умы усмотрели дух революционности. Преобладание в драме демократических тенденций сбило с толку аристократию и высшее чиновничество, шокированных возвышением в пьесе политически самостоятельного и равноправного с боярством народа. Вообще исторические сочинения всякого рода подвергались особенно строгому рассмотрению в цензурных комитетах. Так, С.-Петербургскому цензурному комитету 6 мая 1847 года было дано распоряжение: «Обращено особое внимание цензоров сего комитета на журнальные и другие статьи об отечественной истории, для предотвращения в оных рассуждений о вопросах государственных и политических, которых изложение должно быть допускаемо с особенною осторожностию и только в пределах самой строгой умеренности. Особливой внимательности требует тут стремление некоторых авторов к возбуждению в читающей публике необузданных порывов патриотизма, общего и провинциального, стремление, становящееся иногда если не опасным, то по крайней мере не благоразумным по тем последствиям, какие оно может иметь».[6] После бурных европейских событий 1848 года произошло ужесточение цензурного устава. В 1849 году в первом номере журнала «Современник» появилась статья С. М. Соловьева об эпохе Смуты конца XVI—начала XVII века, в которой автор коснулся и событий восстания И. Болотникова. Статья вызвала неодобрение министра народного просвещения кн. П. А. Ширинского-Шихматова, на российские смуты обратили особое внимание. В 1854 году было сделано специальное распоряжение о произведениях, посвященных событиям Смутного времени: «Сочинения и статьи, относящиеся к смутным явлениям нашей истории, как-то: ко временам Пугачева, Стеньки Разина и т. п. и напоминающие общественные бедствия и внутренние страдания нашего отечества, ознаменованные буйством, восстаниями и всякого рода нарушениями государственного порядка, при всей благонамеренности авторов и самых статей их, неуместны и оскорбительны для народного чувства и оттого должны быть подвергаемы строжайшему цензурному рассмотрению и не иначе быть допускаемы

[4] Там же.

[5] Переписка Н. В. Гоголя... С. 108—109.

[6] Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год. СПб., 1862. С. 240.

lib.pushkinskijdom.ru

в печать, как с величайшею осмотрительностью, избегая печатания оных в периодических изданиях».[7]

В такое-то горячее время и была поставлена драма К. Аксакова, вызвавшая бурный энтузиазм райка и недовольство аристократии. Последствия понятны. Дело о пьесе К. Аксакова, проходившее через цензурное ведомство Третьего Отделения, закончилось категорическим запретом на дальнейшие постановки ее на сцене. Драма осталась пьесой для чтения и едва ли имела широкий круг читателей. Тем не менее она заняла важное место в литературном наследии К. Аксакова и интересна как точное отражение особенностей мировоззрения драматурга-славянофила, как славянофильская интерпретация важнейшей эпохи русской истории.

Материалы Российского государственного исторического архива С.-Петербурга иллюстрируют цензурную историю пьесы после нашумевшей премьеры, помогают уяснить демократические тенденции «Освобождения Москвы», особенности изображения крестьянства и казачества, а также характер требований, предъявлявшихся цензурой к драматическим произведениям исторического характера в середине XIX века. Ниже публикуются материалы РГИАЛ, ф. 780, оп. 2, ед. хр. 80 — переписка официальных лиц (представителей городских властей Москвы, управления императорскими театрами, цензурного ведомства Третьего Отделения) по поводу премьеры драмы «Освобождение Москвы в 1612 году» К. С. Аксакова и ее дальнейшей сценической судьбы.

1. Секретное отношение генерал-адъютанта графа А. А. Закревского генерал-адъютанту графу А. Ф. Орлову

25 декабря 1850 г.

Милостивый государь
граф Алексей Федорович.

14го сего декабря на здешнем императорском театре представлено было в первый раз в пользу актера Леонидова «Освобождение Москвы в 1612 году», драма сочинения Константина Аксакова.

Драма эта заключает в себе исторические события, совершившиеся в России во время междуцарствия, с 1611 до половины 1612 года. — Кроме главных лиц, Ляпунова, Минина и кн. Пожарского, в ней выставлены как все помогавшие словом и делом спасению отечества, так равно и те из бояр, кои обесславили себя в истории нашей и потомство которых продолжается и доныне. Поступки сих бояр описаны столь яркими красками и на сцене до такой степени резки, что возбуждают самое неприятное впечатление. Драма г. Аксакова поражает еще и тем, что о положении государства рассуждает не совет бояр, а толпа народа, до самого появления на сцену Минина с Пожарским, так народ судит о том, что не следовало присягать польскому королевичу Владиславу,[1] что хотя и присягнули, но как поляки не соблюли договора,[2] который они все (народ) знают, то и присягу можно нарушить и проч.

Театр, как обыкновенно случается при первых представлениях и бенефисах, был полон, и при каждом монологе Ляпунова, Минина и Пожарского, произнесенном с жаром, публика в купонах и верхней галерее аплодировала до исступления, во время же сцен, представлявших заговор и поступки бояр, державших сторону Польши, а также козни поляков и казаков, в публике слышен был как бы ропот.

Драма «Освобождение Москвы в 1612 году» вышла в свет и цензурована еще в 1848 году, но ныне, по случаю выбора ее актером Леонидовым для своего бенефиса, вторично представлена была в С.-Петербургский цензурный комитет и 30 минувшего октября одобрена оным к постановке на сцену. — Автор ее

[7] Там же. С. 298.

lib.pushkinskijdom.ru

Константин Аксаков, как известно Вашему Сиятельству, один из самых усердных славянофилов и находится под особым моим секретным надзором.

Препровождая к Вашему Сиятельству составленную по моему приказанию выписку неуместных на сцене выражений и суждений из драмы г. Аксакова, честь имею присовокупить, что по духу этой пьесы, льстящей самолюбию низшего класса общества, и по поводу произведенного ею невыгодного впечатления на публику, я воспретил повторение оной впредь до дальнейшего разрешения.

О распоряжении, какое Вам угодно будет сделать по сему предмету, не оставьте, Ваше Сиятельство, почтить меня уведомлением.

Примите, милостивый государь, уверение в моем истинном к Вам уважении и совершенной преданности.

Граф А. Закревский

20го декабря 1850 г.

---

[1] Владислав (1595—1648) — сын польского короля Сигизмунда III, во времена Смуты претендент на русский престол.

[2] В 1611 году в лагере Сигизмунда III под Смоленском представителями боярства был заключен договор с поляками, по которому последние обязались способствовать установлению мира в Русском государстве, а Москва предоставляла царский престол сыну Сигизмунда Владиславу. Сигизмунд предательски нарушил договор, начав штурм Смоленска.

2. Выписка из драмы К. Аксакова «Освобождение Москвы в 1612 году»

Неуместные на сцене выражения относительно религии

Страницы

3 Не уцелеет и Успенский собор, не уцелеют и Божии церкви.

6 Святейший патриарх[1] благословляет. Святейший Ермоген говорит.

7 Святейший патриарх осенил его крестом. — Крестное знамение против окаянного ножа твоего.

24 Ох, всего труднее с патриархом сладить: его не попятишь.

69 Хороша пожива с Божиих церквей, да с бедных крестьян.

117 Отдать Божии церкви на поругание ляхам.

147 Бояре и воеводы, о том Всещедрого Бога и Пречистой Его Матери милости просим.

149 Мы все единодушно у милосердого, в Троице славимого Бога нашего, милости просим.

163 И мы чаем милосердого, в Троице славимого, Бога нашего милости.

Резкие места о народе и равенстве состояний

4 Старая собака, король, не хотел прислать нам своего щенка.[2]
— Русь такая невеста, что мы скоро найдем ей жениха.

5 Присяга не в присягу. — Прежде не знали, оттого и присягнули, а узнали, так какая тут присяга. Тут ее как и не бывало. Дело. Так и всегда, так было и будет.

10 Потерпим. Покуда есть терпение. Но надолго ли его станет? Насколько станет.

11 Народ посматривает невесело. Народ того и гляди вспыхнет.

17 Ведь народ глуп; гроза ему нужна. — Глуп или не глуп, а как зашумит, так унять его трудно.

24 Польскую дружину собери; мужики что-то очень хмурятся.

28 Погоди! еще впереди много бурь-то будет.

30 А мужичье-то, пан, что-то затевают. Ах, да перебить их мошенников.

33 Где же народ? Вот он стоголовый зверь. — Эй вы, мужичье! Расходитесь!

lib.pushkinskijdom.ru

Марш! Эй вы, оглохли! Долой с площади! Нех вас вшистки дьябли ... (народ молчит и не расходится).

34 Ах вы москали проклятые! Молчат в пучки. Долой с площади, москали! С нашей площади да нас же и гонят. (Поляки кидаются на народ с саблями).

55 Чего другого (усмехаясь), а терпенья у русского человека довольно.

56 Терпенье терпенью рознь, да и конец ему бывает.

60 Да! им бы (боярам) хотелось, как в малолетство царя Ивана Васильевича крамольничать, а старого гласа народного, гласа Божьего не слышать.

70 Виноваты много бояре. Много возгордились они. На черных людей свысока смотрят, их только хрестьянами называют: видимое дело, что сами уж стали не хрестьяне. Горько это: забыли стало, что все мы братья и все хрестьяне; все мы одной матери дети; все мы братья и сродники по Христовой вере и по русской земле. Пусть один боярин — при нем его боярство; пусть другой воин — при нем его воинство; пусть еще третий земледел — при нем его земледелие. Да ведь сегодня он земледел, а завтра боярин; а боярин завтра земледел. Это все как случится, и как приведется, и какой талант, и что Бог даст; а непременное и вечное то, что все мы, сколько нас ни есть, все братья, православные христиане и русские люди. А это-то мы и забыли; не как братья стоим друг за друга; возвысились одни перед другими гордостию. Бог нас и карает. Презрели и вы, бояре, братство и землю.

71 Эй, не забывайте земли русской и народа. Больше правды в простом народе. Так народа-то вы, бояре, не презирайте и над народом не высьтесь; ведь этим вы и сами себя осуждаете и от братства себя отрываете. Не разрывайте земского союза, не забывайте народа — тогда и вам будет хорошо, и вы родной земле нашей полезны будете, — а без того нет. Ведь все мы, от мала до велика, все христиане православные и русские люди, все братья.

107 Не на то мы братья, не на то в единой купели крестились.

136 Как будет он (К. Пожарский) в съезжей избе, — так в тесноте, как понадавят со всех сторон, так тут его ножом; а там, в толпе-то, доискивайся поди, тут не до тебя будет; тут все к нему кинутся, суматоха.

138 Так смотрите же: в съезжей избе, как будет тесно, так тут; а берусь я. — Хорошо.

143 Ты молчи, смотри; только ты и другие, давку сделайте побольше, как нужно будет.

192 Голодная Литва просит боярынь и всех баб выпустить из Кремля-города. Что ты? Ишь, говорит, бабы едят много, всех крыс переели, одни мыши остались; так мышей-то уж сами они есть хотят, не дадут бабам. Затем их и выпускают.

193 Ну, держитесь, боярыни.

Выражения, оскорбительные для казаков

5 Не ссорьтесь с казаками. Это разбойники; их надо бы прочь совсем.

61 Хорошо это христолюбивое воинство! Сущие разбойники. Право, не знаешь, с кем бы драться надо: с ляхами и изменниками или с ними?

62 Остерегайся казаков: мы точно знаем, что у них воровские заводы.

69 Да и твои казаки, князь, — тоже грабят, а ты им потакаешь.

80 Казаки зовут тебя на суд. Хорош суд разбойничий!

128 Да эти воры казаки хуже поляков. Ведь эти казаки бездельники, им только чужое брать; живут не как православные христиане. Не работают, а кто другой наработает — отнимут. Дома не знают; ходят по свету, по чужим домам да грабят.

129 А казаки эти только того и смотри, как бы жечь да грабить.

140 Ворам казакам верить нельзя. Уж мало ли они зла наделали, да и теперь делают.

lib.pushkinskijdom.ru

166 Поспешите к Москве. Терпим утеснение великое от казаков. Мы пришли под Москву — против изменников да поляков, а тут казаки да еще хуже их, зло над нами чинят. Слышите, — что творят безбожные казаки?

175 (Один казак). Эко дьявольское счастье, оголил ты меня, — мало ли еще на Руси золота осталось? Еще есть, брат, монастырей довольно; да и в Кремле казна. Эх, да на это только надежда и осталась. Ну давай, давай!

176 (Пьяный казак поет):

Воля наша воля,
Счастливая доля,
Пей да бей,
Бей да пей,
Да гуляй!

(Несколько казаков) Дело, дело. (Пьяный казак опять запевает) Пей да бей! — (Один из казаков) — Не паши и не сей! — (Второй казак к головам) Вас-то бы, вас-то бы нам распахать. (Третий) Семка, что ты? не трогай; это народ добрый; они за нас посеют, за нас сожнут, а наша братья сожгут. — (Четвертый) За нас наживутся, за нас разбогатеют, а мы возьмем. (Пятый) Они построят, а мы разорим. (Шестой) Они на нас работники. (Седьмой) Эх, казацкая сабля, танцуй себе!

177 (Казак) Мы стоим за церковь. (Голова) Да и грабите церкви.

187 И казаки усовестились, помогли. Говорят, им Аврамий[3] казну монастырскую посулил.

189 Мы боимся от казаков злого умысла. — Вместе становиться с ними (казаками) не надо и затем еще, что как станут люди добрые, православные, с его разбойниками казаками?

194 Что вы? Грабить? прочь, разбойники! Не дадим! Убирайся, князь — всему помеха! — Убирайся, не твое дело! Убирайтесь сами вы, бездельники! Молчи, сухая рука! Прочь, воры! Ну, коли так, мы вас наперед перещупаем. Ну, суньтесь, воры! Ну! — Ишь, сами богаты, так нам поживиться не дают. Поживиться, разбойники! Своих грабите, да еще жен слабых.

195 Ну ты расхныкался. Ну так что же? Суньтесь! Мужики эти все наперекор. — Ступайте землю пахать! Траву косить. Хлеб жать. Снопы молотить! Вот мы вас вспашем! Подкосим вам ноги! Сожнем вас всех! Да и отмолотим. Ишь забияки, — добро!

199 Бояре сейчас выйдут. Ну, этих мы не выпустим так.

Выражения, оскорбительные для древних дворянских родов

7 А изменник-то Михайло Салтыков[4] кинулся на него с ножом.

10 Вот идут бояре изменники: князь Федор Иванович,[5] князь Иван Семенович,[6] Федор Иванович Шереметев.[7] Сердечные, не грех вам продавать землю русскую? Не грех вам робеть и шататься? Бедные, жалко вас! Не хватило бы что ли тебя, князь Федор Иванович, на то, чтобы лечь головою за русскую землю? Кажется, не раз бывал ты изрублен в битвах. Или одной храбрости мало?

13 Против нас и всех нас пачкает эта паршивая овца, дьявол этот Салтыков.

15 Салтыков! — Черт бы его побрал.

23 Пусть меня ругают, кричат: Михайла Салтыков анафема, проклят! а на своем-то уж все я поставлю.

42 Изменник Михайло Салтыков! Предатель! Зажег дом свой!

43 Москва горит!..

46 Трубецкой[8] и дурак и плут.

59 Знатные роды! Видишь! — их не позорь! Нет, знатные-то роды и виноваты;

lib.pushkinskijdom.ru

они разорились, раздобрели, тяжелы стали. Еще им потакать и молчать? Да ни во веки веков. Не похожи они на бояр бывалых, как в старые времена. Бывало, боярин так боярин: не меньше всякого работает. Нет, растолстели вы! Бога забыли. Бояре-то наши поиспортились; нос подняли; в простом человеке брата не узнают. Теперь что стало боярство! Коли боярин, так уж и почитай что крамольник или лентяй, тунеядец.

69 Разве не бояре все изменники? Разве не Салтыков, не Куракин, не Мстиславский, не Шереметев, не Лыков[9] предают веру и землю? Это настоящие знатные роды, а вон как они шатаются и предательствуют. Так их не корить? Нет, стоят укора и поношения в роды и роды!

103 Тут Трубецкой с Заруцким[10] да изменники.

104 Казаки его, преступив крестное целование, убили Ляпунова.

105 Чего ждать от Трубецкого да Заруцкого, а они только с казаками под Москвой и остались.

106 Кто Москву теперь достает? Разбойники Трубецкой да Заруцкий.

199 Что Трубецкой сам нейдет? Да кто его знает; не хочет, чай, при всем народе казакам потакать. Ведь он плут, да и размазня.

---

[1] Ермоген (Гермоген) (ок. 1530—1612) — с 1606 года патриарх Московский и всея Руси. Во времена Смуты известен патриотическими выступлениями против иноземного вмешательства во внутренние дела Русского государства. Умер в 1612 году в Москве в заточении у польских интервентов.

[2] Сигизмунд не решился отпустить королевича Владислава в охваченную гражданской войной Россию. Кроме того, он сам желал занять русский престол.

[3] Аврамий (Авраамий) Палицын (ум. 1625) — келарь Троице-Сергиевой лавры. Известен как энергичный деятель-патриот в годы Смуты, автор «Сказания об осаде Троице-Сергиева монастыря от поляков и Литвы и о бывших потом в России мятежах».

[4] Салтыков Михаил Глебович (ум. 1618) — боярин, сторонник Владислава и Сигизмунда, противник земского движения.

[5] Мстиславский Федор Иванович (ок. 1550—1622) — боярин, сторонник Владислава, глава семибоярщины — боярской комиссии из семи человек, взявшей на себя управление государством после свержения Василия Шуйского.

[6] Куракин Иван Семенович (ум. 1631) — боярин, сторонник Владислава.

[7] Шереметев Федор Иванович (ум. 1650) — боярин, находился в осажденной поляками Москве, выступал на стороне польского ставленника.

[8] Трубецкой Дмитрий Тимофеевич (ум. 1625) — участник временного земского правительства 1611 года, один из руководителей национально-освободительного движения во времена Смуты.

[9] Лыков Борис Михайлович (ум. 1644) — боярин, воевода, член семибоярщины.

[10] Заруцкий Иван Мартынович (ум. 1614) — атаман донских казаков. Входил в Совет земли, но вел двойную политику: организовал покушение на жизнь Д. М. Пожарского, вел тайные переговоры с польским гетманом Ходкевичем.

3. Отношение директора императорских театров А. М. Гедеонова управляющему Третьим Отделением Л. В. Дубельту

1 января 1851 г.

Милостивый государь
Леонтий Васильевич!

По отношению Вашего Превосходительства от 25 ч. сего декабря за № 4850[м] препровождая при сем драму сочинения г. Аксакова *«Освобождение Москвы в 1612 году»*, имею честь присовокупить, что пьеса эта при представлении ее в первый раз в декабре месяце сего года в Москве в бенефис актеру Леонидову, успеха не имела; и хотя в самой пьесе, по мнению моему, нет ничего из недозволяемого к представлению, но по безуспешности ее в приеме публики, она снята вовсе с репертуара.[1]

---

[1] Едва ли А. М. Гедеонов не был осведомлен о шумном успехе драмы К. С. Аксакова. По всей видимости, он выдвигает благовидную причину запрета пьесы, чтобы снять с себя ответственность за политически неблагонадежное произведение.

lib.pushkinskijdom.ru

4. Отношение генерал-адъютанта графа А. Ф. Орлова генерал-адъютанту графу А. А. Закревскому

Милостивый государь
граф Арсений Андреевич!

Получив отношение Вашего Сият^ва от 20 минувшего декабря, № 1735, с препровождением выписки из драмы г. Аксакова *«Освобождение Москвы в 1612 году»*, я тотчас приказал снестись с дирекциею императорских театров о доставлении ко мне помянутой пьесы и потребовал от цензуры 3 Отд. Собст. Е. И. В. Канцелярии объяснения по предмету пропуска оной.

Имея честь препроводить при сем к В. С.^ву представленное мне цензурою объяснение, считаю обязанностью сказать в оправдание оной, что цензура во всех случаях действует с чрезвычайною строгостью и если ею была пропущена драма *«Освобождение Москвы в 1612 году»*, то это произошло потому, что все подобного рода пьесы имеют совершенно другой успех и производят соверш. различные впечатления на сцене С.П.бургской и Московской. Из самого уже объяснения цензуры В. С.^ство изволит усмотреть, что она руководствуется при одобрении или запрещении пьесы, кроме общих правил, бывшими примерами и данными на пропуск подобных же сочинений Высочайшими разрешениями.

Тем не менее, передавая В. С.^ству оправдание цензуры, собственно для сведения Вашего, я не могу умолчать, что так как драма г. Аксакова, по замечанию Вашему, не произвела благоприятного впечатления на московскую публику, то я нахожу запрещение оной Вами к представлению совершенно правильным. Тем более что и самая дирекция театров сняла ее в то же время с своего репертуара.

Примите, милостивый государь, уверения т. д.

Подписал граф Орлов.
Верно Прохоров

5. Оправдательный документ цензурного комитета Третьего Отделения

Г. Московский военный генерал-губернатор в игранной 14го декабря на тамошнем театре с разрешения 3го Отделения драме г^на Аксакова: *«Освобождение Москвы в 1612 году»* заметил до 60^ти выражений, кои признав непозволительными, разделил на следующие категории:

1. Неуместные на сцене выражения относительно религии;
2. Резкие места о народе и равенстве состояний;
3. Выражения, оскорбительные для казаков; и
4. Выражения, оскорбительные для древних дворянских родов.

Кроме того, граф Закревский заметил, что драма г. Аксакова поражает еще и тем, что о положении государства рассуждает не совет бояр, а толпа народа, до появления Минина, Ляпунова и Пожарского.

Противу сего обвинения цензура осмеливается изложить следующее:

1. Для убеждения в том, что *все замеченные выражения насчет религии* сказаны в наилучшем духе, стоит только сообразить оные с предыдущими или последующими словами. Так, например, выражение:

«Не уцелеет и Успенский собор,
Не уцелеют Божьи церкви!»

Слова, конечно, не только неуместные, но даже преступные.

Но неуместны ли они или преступны, если читают их в связи с предыдущею речью:

Андрей. Вот вам; вот и присягнули Владиславу. Что? Ляхи в Кремле; ляхи в стрелецком приказе; ляхи у пушек на стенах.
Что?

lib.pushkinskijdom.ru

Иван. И не то еще будет; не уцелеет и Успенский собор; не уцелеют Божьи церкви; не уцелеет и русская земля.

Что же касается до неуместности вообще выражений о религии на сцене, то оправданием цензуры служит, что точно такие и еще сильнейшие выражения встречаются в драме г. Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла», которую Государь Император изволил Сам читать и разрешить для представления.[1]

В представляемом при сем экземпляре этой драмы означены таковые места. Тут упоминаются слова «Трисвятый, Божья Матерь и — присяга во имя Отца и Сына и Святого Духа» (стр. 15, 30, 59).

2. Граф Закревский полагает *резкими и льстящими самолюбию народа следующие выражения*:

«народ посматривает невесело»;

«мужичье что-то затевают»;

«мужики что-то очень хмурятся»;

«вот он, народ, стоголовый зверь»; и проч.

Слова эти произносятся поляками и, следовательно, в прямом их смысле никому не могут казаться предосудительными, ибо оными поляки и изменники выражают опасения насчет противудействия им народа. Если же толковать так, что выражения эти льстят самолюбию простого класса, то не говоря о том, что похвала эта основана на исторической истине, цензура в оправдание свое должна сказать, как и в 1 пункте, что в драме г. Кукольника Государь Император изволил разрешить подобные же выражения, как-то: «Минин говорит к народу: (с. 12)

Вы забыли,
Как по церквам мы клятву приносили:
Побить врагов законного царя;
Как с женами и дочерьми прощались,
Без слез, нижегородцы, да, без слез!
И женщины при нас не смели плакать.
Как вышли на врага широким рядом,
Как эту саранчу угнали в поле,
Повесить воеводу? Вы забыли!
Вы помните, как шел из Астрахани
К Москве боярин Федор Шереметев?
Не ждали мы его, нижегородцы,
Чтоб укротить понизовые земли.
Сами собой мы бросились в соседство
И Балахну к присяге привели,
И верностью вернейших удивили!»

В другом месте Ржевский говорит: (с. 92)

«Святая Русь стеклась со всех сторон!
По улицам несметные толпы
Готовятся к избранию царя [2]
Бояре не решат, решит народ».

Граф Закревский полагает, что следующие слова намекают *на равенство состояний*:

Ляпунов говорит боярам:

«Забыли, стало, что все мы братья и все хрестьяне; все мы одной матери дети; все мы братья и сродники по христианской вере и по русской земле. Пусть один боярин — при нем его боярство; пусть другой воин — при нем его воинство; пусть еще третий земледелец — при нем его земледелие. Да ведь сегодня он земледелец, а завтра боярин, а боярин завтра земле-

lib.pushkinskijdom.ru

делец. Это все как случится, и как приведется, и какой талант, и что Бог дает; а непременное и вечное то, что все мы, сколько нас ни есть, все братья, православные христиане и русские люди. А это-то мы и забыли».

Цензура смотрела на эти слова с другой точки зрения: Ляпунов, дворянин и глава войска, умерший за отечество и законную власть, не мог бы проповедовать боярам, не изменяя истории и славе его имени, равенство состояния, и приведенные слова суть с его стороны ни что иное как упрек боярам за их поведение и непомерную спесь, ввергнувшие отечество в погибель. Выражение, что боярин может сделаться земледельцем и наоборот, заключает не намек на равенство состояний, а только относится до изменчивости вообще судьбы человеческой; а если искать глубже, то сверх того в смысле этих слов просвечивает зерно настоящего мудрого законодательства нашего, по которому, с одной стороны, путь чести открыт всем состояниям, а с другой, нет стыда дворянину сделаться купцом или заняться обработанием куска своей собственной земли.

3. Граф Закревский признает *оскорбительными для казаков* выражения:

«Казаки воры, казаки разбойники»,

«казаки изменники» и тому подобные.

Такие же выражения встречаются и в драме г. Кукольника, как-то:

«Вмешались вы (казаки) изменники, и Русь облилась братней кровью; — Мы не позволим рассылать для грабежа казачьи отряды; — стыд для них и от стыда казаки не отступят» (стр. 55, 58 и 74).

Кто читал историю, знает, чем были казаки тому назад слишком два столетия, и если при произнесении приведенных слов находились случайно в театре казаки, то они, вероятно, не оскорблялись, но чувствовали признательность к России за их переобразование.

4. *Выражений, оскорбительных для древних дворянских родов*, выписано графом Закревским пятнадцать, из коих большая часть относится вообще к боярам-изменникам, без означения имен, а личные почти все к Михаилу Салтыкову, который действительно выставлен преступным, как описывает его и история. На Шереметева, Куракина и Мстиславского указывается в двух местах как на изменивших отечеству, а Трубецкой обвиняется в сообщничестве с Заруцким.

Эти 15 замеченных выражений раскинуты в 5 действиях, и характеры, ими очертанные, служат противуположностью чувствам высокого патриотизма и християнских доблестей, каковыми Ляпунов, Минин и Пожарский наполняют большую часть сцен и которым, как пишет граф Закревский, рукоплескали до исступления.

Сверх того цензура приводит в свое оправдание следующие выражения в драме Кукольника:

«А кто не допустил жечь города дальше? Не воеводы наши, а Пожарский; больно трудно их верности поверить. — Мне сдается, что все они изменщики, злодеи. — Бояр не слушать, всем заодно на Польшу и Литву; — своих людей не выдавать боярам; — нас призвали злодействовать бояре: те вас призвали, те позволяли грабить Русь и жечь, мы не позволяем: — готовятся к избранию царя... Бояре не решат, решит народ» (стр. 5, 13, 55, 56 и 92).

По правилам цензуры личности не допускаются, но в исторической драме порицание предка, совершившего преступление за два столетия тому назад, не может быть признано личностью для его потомства.

Наконец, что касается до замечания, что в пьесе г. Аксакова толпа народа, а не совет бояр, рассуждает о положении государства, то цензура в оправдание

lib.pushkinskijdom.ru

свое представляет, что тут нет вечи народной, а простые люди толкуют о беде матери России, грустят и размышляют как бы ей помочь и освободиться от присяги, вынужденной обманщиками поляками.

В драме г. Кукольника *три* первые сцены состоят из подобных же разговоров лиц простого народа.

Для оправдания, или по крайней мере для извинения недостатка строгости цензуры 3го Отделения при рассмотрении драмы Аксакова, некоторым образом может служить и то, что таковая была одобрена к напечатанию общею цензурою.

Директор Императорских театров, действительный тайный советник Гедеонов уведомил, что хотя, по мнению его, в самой пьесе г. Аксакова нет ничего из недозволенного к представлению, но что по безуспешности ее в приеме публикою, она снята вовсе с репертуара.

---

[1] Пьеса Н. В. Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла» (1834) получила статус образцового произведения официального направления русской исторической драматургии. Это было связано прежде всего с тем, что драма была одобрена Николаем I, пройдя его непосредственную цензуру. Премьера «Руки Всевышнего» превратилась в апофеоз царствующей фамилии.

[2] Имеется в виду избрание на царство Михаила Федоровича Романова земским собором в феврале 1613 года.

© *Э. Г. Гайнцева*

НИКОЛАЙ АПОЛЛОНОВИЧ МАЙКОВ И ЕГО ВОСПОМИНАНИЯ

(ИЗ КРУГА ОБЩЕНИЯ И. А. ГОНЧАРОВА)

В течение почти четырех десятилетий Гончаров был близок с художником Николаем Аполлоновичем Майковым (28 авг. 1794[1]—23 авг. 1873[2]). Двадцатитрехлетним молодым человеком он вошел в его семью и навсегда сохранил к ней родственное отношение. Мастерская художника влекла Гончарова. Позднее, в

---

[1] В современных изданиях чаще всего утверждается, что Н. А. Майков родился в 1796 году. См.: *Алексеев А. Д.* Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова. М.; Л., 1960. С. 339; Русские писатели. 1800—1917. Биограф. словарь. 1800—1917. М., 1994. Т. 3. С. 453. Авторы справок в названных выше изданиях, как видно, ориентировались на родословную Майковых, составленную Л. Н. Майковым, где указан 1796 год (см.: ИРЛИ. № 9130. Л. 3, об.). Однако дата эта приходит в несоответствие с фактами, приведенными Гончаровым в некрологе Н. Майкова (см.: Голос. 1873. 29 авг. (10 сент.). № 238. С. 2. Без подписи. Далее ссылки на эту статью специально не оговариваются). Некролог открывает строка: «23 августа скончался на 79-м году от роду...», т. е. автор и редакция газеты считали, что Н. Майков родился в 1794 году. С этой датой согласуется хронология не только некролога, но и публикуемых воспоминаний. Подтверждается она и документально. В «Копии с Дворянской родословной книги Санкт-Петербургской Губернии, составленной за трехлетие с 1839-го по 1842-й год», в которой год рождения отсчитывается от 1841 года, сказано: «Майор и кавалер Николай Апполлонович Майков от роду 47-ми лет...» (РГИА. Ф. 1343. Оп. 51. Ед. хр. 461. Л. 136). Примечательно, что в ряде справочных изданий указывается именно 1794 год. См.: Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1896. Т. XVIII. С. 378; Императорская Санкт-Петербургская Академия художеств. 1764—1914. Т. II. Часть биографическая. Список русских художников. К юбилейному справочнику Имп. Академии художеств / Составил С. Н. Кондаков. [СПб., 1914]. С. 118. Эту дату называют и некоторые современные издания. См.: *Дубин А. С.* Новодевичье кладбище (Московский проспект, 100) // Исторические кладбища Петербурга. Справочник-путеводитель / Сост. А. В. Кобак, Ю. М. Пирютко. СПб., 1993. С. 393.

[2] В списке «Исторические захоронения на Новодевичьем кладбище» (Петербург) описание могилы Николая Майкова значится под № 134: «Мраморный пьедестал; крест утрачен. Средняя часть, между дор. 5 и 6, уч. 48» (*Дубин А. С.* Указ. соч. С. 393).

lib.pushkinskijdom.ru

начале семидесятых годов, он эскизно воспроизвел образ жизни и обстановку студии Майкова: «...женитьба, и вообще семейная жизнь ⟨...⟩, помогли ему устроить среди семьи артистическое гнездо, где он провел всю свою долгую жизнь, то теряясь между полотнами, моделями, слепками, гравюрами и картинами в своей мастерской, то отдыхая за книгой или в кругу семейных лиц». Набросанный Д. В. Григоровичем портрет Майкова передает его облик в годы, последовавшие после смерти сына Валериана: «Отец Ник⟨олай⟩ Апол⟨лонович⟩ принадлежал к числу людей, о которых говорят: „Не от мира сего", — но только в лучшем смысле. Как теперь вижу его прекрасное старческое лицо, с падающими вдоль щек длинными поседевшими волосами, перевязанными на лбу ниткой, чтоб они не мешали ему работать; день свой проводил он в мастерской перед мольбертом с кистью в руке; письмо его отличалось мягкостью и колоритом, напоминавшим старых венецианских мастеров».[3]

Почти все творческие начинания Гончарова — от ранних опытов до «Обрыва» — так или иначе связаны с семьей Николая Аполлоновича. В пору работы над своим последним романом, 20 июля (1 августа) 1860 года он сообщал из Дрездена: «О Вас, друг мой, Николай Аполлонович, думаю часто, потому что в иных главах моего романа приходилось говорить о живописи и артистах, и Вы мне беспрестанно являлись на ум; все не умею вообразить себе горячего, поглощенного искусством художника иначе, как в Вашем лице, — так и вижу Вашу мастерскую, Вас, Ваши гнусные, замасленные платья, вижу темноту и как Бы, закопавшись сами в разный хлам, сидите задумчиво перед какой-нибудь голой девочкой и... так и дышите на нее».[4] В свое время письмо это позволило А. Г. Цейтлину сделать вывод: «Помимо Боткина и Виельгорского, одной из моделей для Райского мог быть и Н. А. Майков...»[5]

Однако творческая биография Николая Майкова, его профессиональная среда не восстановлены, родословная документально не изучена, скудные сведения о нем разбросаны по различным источникам, фрагментарны и нуждаются в тщательном исследовании, его место и роль в художественной жизни не осознаны. Авторы немногочисленных словарных справок чаще всего пересказывают факты, извлеченные из посвященного ему некролога Гончарова.[6] Тем более интересны публикуемые воспоминания Майкова о почти неизвестном периоде его жизни, связанном с Отечественной войной 1812 года (он оставил службу в армии лишь весной 1821 года[7]), с Москвой и первыми годами в Петербурге.

---

[3] *Григорович Д. В.* Литературные воспоминания. М., 1987. С. 106—107.

[4] ИРЛИ. Ф. 166. № 1367 (д). Авт. паг.: Л. 2; Л. (арх.) 41, об. Впервые эти строки опубликованы А. Г. Цейтлиным в кн.: И. А. Гончаров. М., 1950. С. 472. В 1860 году Майков, если следовать принятой хронологии, работал над портретом Гончарова (Ульяновский обл. краеведческий музей). См.: *Алексеев А. Д.* Летопись... С. 115.

[5] *Цейтлин А. Г.* Указ. соч. С. 472.

[6] См.: Биографические сведения о членах Академии и вообще художниках, умерших в 1870—1873 гг. СПб., 1874. С. 29—32; с некоторыми дополнениями перефразирован в статье о Н. А. Майкове в Энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (подпись: А. С-въ), публикациях Д. Д. Языкова «Жизнь и труды А. Н. Майкова. Материалы для истории его литературной деятельности» (отдельный оттиск из журнала «Русский вестник». [М.], 1898. С. 2—3, 10), М. Л. Златковского «Аполлон Николаевич Майков» (2-е изд. СПб., 1898. С. 8—12). В сущности, в пределах сведений, сообщенных Гончаровым и А. В. Старчевским (см. сноску 26), остались: *Mazon A.* Un maître du roman russe. Ivan Gontcharov. 1812—1891. Paris, 1914. P. 51—53, 422, 425—426; *Ляцкий Евг.* 1) Гончаров. Жизнь, личность, творчество. Критико-биографические очерки. 3-е изд. Стокгольм, 1920. С. 110, 113—115; 2) Роман и жизнь. Развитие творческой личности И. А. Гончарова. Прага, 1925. С. 110—111, 126—131, 136—137, 356 (в свете темы статьи в этой книге представляет интерес материал из рукописных альманахов семейства Майковых, характеризующий душевно-психологический облик Н. Майкова); *Kowalczyk W.* Twórczość Apollona Majkowa i jej konteksty kulturowe. Lublin, 1991 (Uniwersytet Marii Curie — Skłodowskiej). S. 20—21.

[7] В копии с формулярного списка Н. Майкова, востребованного из Инспекторского Департамента Военного Министерства в связи с внесением семьи Майковых в Дворянскую родослов-

lib.pushkinskijdom.ru

Воспоминания Николая Аполлоновича (изначально — устные рассказы, обращенные к родным и близким) помогают шире представить мир, в котором духовно формировались не только сыновья Майковых — поэт Аполлон,[8] литературный критик и публицист Валериан, журналист и переводчик Владимир, ученый-филолог, академик, вице-президент Академии наук Леонид, но и Гончаров. Сравнительный анализ воспоминаний и посмертной статьи Гончарова о Майкове-старшем убеждает в их несомненной связи. Одним из источников некролога, как видно, были беседы с Николаем Майковым. Впрочем, сам Гончаров мельком заметил: «Незадолго до смерти, он, еще смеясь, рассказывал, как он, с каким-то товарищем, задумал тогда уйти в Италию,[9] эту всемирную академию, и тайком готовился в дорогу...»

Московский — послевоенный — период творческой жизни Майкова в некрологе Гончарова характеризуется как ученический: «В Москве он копировал картины лучших мастеров, где только их находил, между прочим, в галереях юсуповских дворцов». Свидетельство Гончарова перекликается с анонимной заметкой столичного корреспондента «Московского наблюдателя», посвященной запрестольному образу работы Майкова в Измайловском соборе. Автор заметки, как следует из ее содержания, неплохо осведомленный в биографии художника, писал: «...всякая картина его, написанная вчера, кажется, старою. До такой степени он изучил и постиг оригиналы мастеров древних!»[10]

Воспоминания Николая Майкова очерчивают круг его общения и, в частности, подтверждают факт личного знакомства с князем Николаем Борисовичем Юсуповым. Коллекция картин Юсуповых (начало положено в 1770 году[11]) уже в первой четверти XIX века была одним из значительных частных собраний живописи не только в России, но и в Европе. Основу юсуповской коллекции составляла французская живопись (Буше, Грез, Лемуан, Робер, Давид и др.). Менее полно, хотя и произведениями высокого уровня, было представлено искусство итальянское (Корреджо. «Женский портрет»; Дж. Б. Тьеполо. «Встреча Антония и Клеопатры», «Пир Клеопатры», «Смерть Дидоны» и др.). В собрание также входили произведения фламандских и голландских мастеров. После покупки в 1810 году подмосковного имения Архангельское Юсупов перевез туда из Москвы и из петербургского дворца свое собрание произведений искусств. Майкову, вероятно, были доступны не только картины, находившиеся в московском особняке Юсупова, но и в архангельской коллекции. Копирование картин старых мастеров из собраний московских коллекционеров стало для него своего рода творческой школой.

ную книгу Санкт-Петербургской губернии, сказано, что он уволился со службы 1 апреля 1821 года из ротмистров Гусарского принца Оранского полка в чине майора (РГИА. Ф. 1343. Оп. 51. Ед. хр. 461. Л. 136, об.).

[8] При крещении — Аполлоний. См. «Копию с Дворянской родословной книги Санкт-Петербургской губернии...» (Л. 136, 137).

[9] Поездку в Италию Майкову удалось совершить много позже. Из уведомления Канцелярии (отд. 3) Министерства имп. двора от 21 июля 1842 года, за подписью П. М. Волконского, президенту Академии художеств: «...Академику Майкову Высочайше дозволено отправиться в Германию, Францию и Италию на два года». См.: Дело о Высочайшем повелении Академику Нефу отправиться за границу для усовершенствования в живописи; тут же о позволении ехать за границу Академику Майкову. Нач. 6 мая 1842 года. Конч. 12 ⟨мая 1842 г.⟩ // РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Ед. хр. 2675. Л. (арх.) 2. Одновременно заграничный отпуск оформлял Аполлон Майков. Из «Формулярного списка о службе Младшего Цензора Комитета Цензуры Иностранной ⟨...⟩. Составлен в октябре 1855 года»: «Был уволен в отпуск по Высочайшему повелению за границу с 9 июля 1842 г. Из отпуска возвратился 8 марта 1844 г.» (РГИА. Ф. 1349. Оп. 3. Ед. хр. 1346. Л. (арх.) 110). Фактически Н. Майков и его сын выехали 19 августа 1842 года.

[10] ⟨Без подписи⟩. Новая картина // Московский наблюдатель. 1835. Год первый. Часть II. Май. Кн. II. С. 365. В конце заметки: (Сообщено из Петербурга).

[11] О Н. Б. Юсупове см. сноску 112.

lib.pushkinskijdom.ru

Николай Майков переехал в Петербург в 1834 году, когда и в городе, и в загородных императорских резиденциях шло интенсивное строительство. «Никогда архитектура в России, — сообщала «Художественная газета» в 1837 году, — не была столь богата произведениями, как ныне...»[12] Столица открыла художнику большие возможности. Уже первый заказ, связанный с оформлением нового, каменного Троицкого собора Измайловского полка, сооружавшегося по личному распоряжению Николая I, принес ему звание академика живописи. 29 мая 1835 года Совет Академии художеств определил внести имя Майкова в список академиков.[13] Однако в журнал заседаний совета это решение было записано под датой «Марта 29 числа»: «...Государь Император Высочайше повелеть соизволил: отставному Маиору Майкову за написанный им запрестольный образ в церковь Св. Троицы Лейб-Гвардии Измайловского полка дать звание Академика».[14]

Яркое, хотя и пристрастное, описание полотна Майкова «Вознесение Богоматери», помещенного в главном алтаре собора, оставил корреспондент «Московского наблюдателя»: «Картина его имеет около восьми аршин в вышину и около пяти в ширину. На ней изображено более пятидесяти фигур, из которых половина во весь рост. На этом огромном размере, в этом множестве лиц вы не встречаете ни одной погрешности при самом строгом обзоре. Везде видна кисть художника ловкого и опытного, художника, знающего свое дело и искренно чувствовавшего избранный им предмет. Взгляните на лица: с каким благоволением Господь Бог опустил свои взоры на Деву! с каким непритворным веселием одни из Ангелов, милые, беззаботные дети, торжествуют славу Пречистой, а другие, более нежные и более тихие, восхваляют ее в песнях согласных! Лицо самой Богородицы есть идеал неземной красоты. Нельзя было лучше выразить священную радость, которую ощущала она, восходя на небо для вечного соединения с возлюбленным своим Сыном. Головы Апостолов превосходны: вы видите в них ясное выражение чувства, которое преисполняло учеников Спасителя в эту торжественную минуту, чувства удивления, смешанного с доверенностью и благоговением к Божией воле».[15] Интерес представляют и другие современные описания запрестольного образа Майкова. Вскоре после освящения Троицкого храма историк Петербурга Иван Пушкарев писал о произведениях Майкова, принадлежавших, по его мнению, к числу «особенно примечательных»: «*Образ*, в главном олтаре, на горнем месте, „Взятие на небо Божией Матери", с изображением Апостолов, взирающих на сие,

---

[12] ⟨Без подписи⟩. Художественная летопись // Художественная газета. 1837. Авг. № 16. С. 259.

[13] См. «Дело по Высочайшему повелению о возведении в звание Академика Майора Майкова. 1835 г.», в котором представлено, в частности, отношение Волконского от 27 мая 1835 года (за № 1998) на имя президента Академии: «Государь Император Высочайше повелеть соизволил: отставному Майору Майкову за написанный им запрестольный образ в церковь Св. Троицы Лейб-гвардии Измайловского полка дать звание Академика. Сию Высочайшую волю я имею честь сообщить Вашему Высокопревосходительству для надлежащего исполнения». Из письма (набросок) президента к Майкову: «...Совет Императорской Академии Художеств в собрании своем сего 29 Мая определил: во исполнение таковой Монаршей воли внести Ваше имя в список Академиков, и по изготовлении на сие звание диплома, представить оный к подписанию для доставления по принадлежности». Под текстом письма: № 283, 29 мая 1835 (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Ед. хр. 1955. Л. (арх.) 3, 3, об.). В «Копии с Дворянской родословной книги Санкт-Петербургской губернии...» передано содержание этого отношения Оленина от 29 мая 1835 года (за № 283) (Там же. Ф. 1343. Оп. 51. Ед. хр. 461. Л. 136—136, об.).

[14] Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования / Изд. под ред. П. Н. Петрова и с его примеч. СПб., 1865. Ч. II. С. 325. Дате записи в журнале академического совета соответствует резолюция на отношении Волконского от 27 мая 1835 года: «Исполнение по журналу 6 и 29 Марта сделано при подписании оного» (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Ед. хр. 1955. Л. (арх.) 2). См. там же копию определения Совета Академии от 6 марта 1835 года. (Л. 1).

[15] ⟨Без подписи⟩. Новая картина. С. 364.

lib.pushkinskijdom.ru

и ангелов, окружающих Божию Матерь, в большом размере, в позолоченной раме, писанный Академиком Майковым.⟨...⟩ Его же *три образа*, на царских вратах: „Благовещение", и два местные: „Спасителя" и „Божией Матери", Высочайше ему порученные, на место образов Профессора Шабуева».[16] Впечатление, производимое картиной Майкова на прихожанина, передал в своем описании церкви Измайловского полка Дренякин 2-й: «Алтари ⟨...⟩ возвышены от полу на три ступени, отчего при входе в храм иконостас главного алтаря поражает своим величием, в особенности, когда открываются Царские врата. Запрестольным Образом большого размера, взятие Божией Матери на небо (писанным академиком Майковым), оканчивается тридцатисаженная перспектива. Иконостас между Образов сквозной, в память церквей первого Христианства; везде резьба тонкая, нежная и ярко позолоченная».[17]

Судя по этим описаниям, «Вознесение Богоматери» Майкова восходит к одной из самых известных картин Тициана, вошедшей в сознание его почитателей также под названием «Assunta» (1516—1518), из венецианской церкви Санта-Мария Глориоза деи Фрари. Корреспондент «Московского наблюдателя» обратил внимание именно на этот момент: «Горизонт Петербургский озарился недавно новым приятным явлением. Это картина г. Майкова, изображающая Вознесение Богоматери, — копия с знаменитой картины Тициана, находящейся в Венеции».[18] Однако сам автор заметки оценил картину Майкова как оригинальное произведение. Создавая живописное полотно, художник, по его мнению, самостоятельно решал целый ряд сложных творческих задач, по существу используя только линейно-пространственную композицию картины Тициана, воспроизведенной на гравированном эстампе. «Расположение красок, освещение, колорит должны быть изобретены самим копирующим художником, а от них-то и зависит все достоинство исполнения в картине, — писал рецензент, — ⟨...⟩ все это написано красками свежими, яркими, которые в самых густых и темных тенях обнаруживают ясно и определительно цвет свой, как будто это не краски, а самые предметы в натуре. Колорит жив и тепел, воздух прозрачен, расположение цветов сделано с таким вкусом, что даже и не входя в подробности картины, нельзя не любоваться ее красотою».[19]

Всеобщий интерес и в Европе, и в России к картине Тициана «Взятие Божией Матери на небо» был возбужден событиями 1817 года. В этом году президент Венецианской Академии граф Леопольдо Чиконьяра перевез заброшенное и потускневшее от времени полотно из церкви в академический зал. Очищенное от грязи, при ярком освещении оно предстало перед зрителем в новом блеске. Обращаясь к присутствующим на публичном собрании Академии, граф Чиконьяра, по словам автора «Художественной газеты», с необыкновенным красноречием исчислил достоинства вновь обретенного шедевра. «Слава *новой* картины Тициана быстро распространилась по всей Европе, — сообщалось в той же статье, — Король Английский, Великий Герцог Тосканский пожелали иметь с нее копии; для последнего копировал Франческо Сабателли, но его копия сделана в четвертую долю размера картины; прочие копии не выше аршина; Маттеини, Тоски и многие другие снимали с нее рисунки; Скиавони, Нарделло, Вивиани, Бординьон, Далла Брунна — гравировали».[20] В 1832 году при поддержке петербургского Общества

---

[16] *Пушкарев И.* Описание Санкт-Петербурга и уездных городов С. Петербургской губернии: [В 4 ч.]. СПб., 1839. Ч. I. С. 198. Уточнение: «Благовещение» Майков написал взамен образа, выполненного ранее А. Е. Егоровым, три образа — Саваофа, Спасителя и Богоматери — вместо В. К. Шебуева.

[17] Историческое описание церквей лейб-гвардии Измайловского полка. 1730—1850 / Сост. Дренякиным 2. СПб., 1851. С. 67.

[18] ⟨Без подписи⟩. Новая картина. С. 361.

[19] Там же. С. 363—365.

[20] ⟨Без подписи⟩. Тициано Вечеллио. Ст. 1. Взятие Божией Матери на Небо // Художественная газета. 1836. Сент. № 4. С. 63.

lib.pushkinskijdom.ru

поощрения художников (позже материальную помощь ему оказала и Академия художеств) Я. Ф. Яненко отправился в Венецию, где впервые скопировал картину Тициана в размере оригинала.[21] Подаренная Академии художеств, копия осенью 1836 года была показана широкому зрителю на академической выставке во Второй Античной галерее (одновременно в так называемом «Зале Егорова» демонстрировались работы Н. Майкова[22]). В отчете Академии за 1835—1836 год, зачитанном на торжественном акте 27 сентября 1836 года, отмечалось, что труд Яненко, ставший событием в художественных кругах России, «заслужил особенные похвалы от любителей и знатоков Италии, знающих картину оригинальную, и был предметом многих лестных отзывов в иностранных журналах».[23] Именно копию Яненко имел в виду петербургский автор рецензии о запрестольном образе Майкова, когда писал в заключение своей рецензии: «Русский живописец Яненко, живущий в Италии, скопировал „Вознесение Богородицы" с самого подлинника. Любопытно сравнить эти две картины, из которых одна сделана в отечестве изящного, со всеми пособиями искусства, прямо с бессмертного оригинала, а другая написана под угрюмым небом Севера, с бедного эстампа, который не дает об оригинале почти никакого понятия».[24]

История запрестольного образа для Троицкой церкви стала в близкой Николаю Майкову среде своего рода легендой, вариант которой передал А. В. Старчевский: «Однажды он [Майков] отправился на толкучку Апраксина двора, где прежде была масса деревянных лавочек с книгами, рисунками, картинками и картинами, писанными масляными красками, стал перебирать разные рисунки, и вдруг ему попалась небольшая картинка, вырезанная на стали и представляющая известную католическую Virgo immaculata,[25] или что-то в этом роде, где Пресвятая Дева попирает ногою змея... Н⟨иколай⟩ А⟨поллонович⟩ купил эстамп и принялся писать с него картину масляными красками. Вскоре готов был чудный образ, который, несмотря на то, что в живописи Н⟨иколая⟩ А⟨поллоновича⟩ проглядывал самоучка, был одобрен государем Николаем Павловичем и помещен запрестольным образом в Троицком соборе, — что в Измайловском полку, — оконченном к тому времени. Вот случай, окончательно сделавший Н. А. Майкова живописцем. Вскоре после того им были написаны еще некоторые образа для Троицкого Измайловского собора...»[26]

Гораздо сдержаннее говорит об этой картине Гончаров в некрологе художника: «Труды его заметил император Николай Павлович и поручил ему значительные работы: сначала для церкви Св. Троицы в Измайловском полку, где, между прочим, особенно замечателен запрестольный образ (кажется, копия с картины Тициана, сделанная с гравюры) его работы, по блестящему колориту...»

Петербург принес Майкову и другие успехи. Его картины «Спящая женщина», «Портрет художника», «Вакханка» (один из его излюбленных сюжетов) были показаны на выставке Академии художеств 1836 года. Там же впервые демонстрировалось (в незавершенном виде) ставшее событием в художественной жизни Петербурга полотно Григория Чернецова «Парад и молебствие по случаю окончания

---

[21] См.: Дело о принесенной в дар Академии от Общества поощрения художников копии с картины Тициана работы Академика Яненко. 1836 // РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Ед. хр. 1987.

[22] См.: Краткий предварительный обзор выставки художественных произведений в Императорской Академии художеств // Первое прибавление к «Художественной газете». 28 сент. [1836]. С. 10 (картина Яненко под № 330), С. 11 (картины Н. Майкова под № 417, 418). На 13 с. сообщалось о прибытии еще одной картины Майкова.

[23] *Григорович В. И.* Отчет Императорской Академии художеств за 1835—1836 академический год... // Второе прибавление к «Художественной газете». 15 окт. [1836]. С. 6.

[24] ⟨Без подписи⟩. Новая картина. С. 365—366.

[25] Непорочная дева (лат.).

[26] *Старчевский А. В.* Один из забытых журналистов (Из воспоминаний старого литератора) // Исторический вестник. 1886. № 2 (февр.). С. 375.

lib.pushkinskijdom.ru

в Царстве Польском военных действий в 1831 году на Марсовом поле» («Парад на Царицыном лугу»). На переднем плане обширного холста расположился «весь Петербург» — от членов царской фамилии до представителей балканских и кавказских народов в экзотических костюмах. В правой части полотна, в группе литераторов были изображены, написанные с натуры в 1832 году, А. С. Пушкин, И. А. Крылов, В. А. Жуковский, Н. И. Гнедич (именно эскиз этого фрагмента картины воспроизводится чаще всего). Ближе к центру Чернецов изобразил художников — ректора Академии «по живописи» В. К. Шебуева, скульптора В. И. Демут-Малиновского, живописцев Ф. А. Бруни, А. Г. Варнека, П. В. Басина, архитекторов А. П. Брюллова, К. А. Тона и др. Николай Майков занял место в этой группе бок о бок с будущим строителем храма Христа Спасителя, и, вероятно, не случайно создатель картины позднее написал рядом себя и своего родного брата, художника Никанора Чернецова.[27] Среди зрителей парада, близ группы писателей, изображен и П. П. Свиньин, принимавший, как известно, горячее участие в судьбе создателя картины, и его супруга — Надежда Аполлоновна Свиньина, родная сестра Николая Майкова.[28]

К 1836 году относится также скульптурный портрет Н. А. Майкова, исполненный И. П. Витали (ГРМ).[29] Созданный скульптором образ достаточно индивидуален, но в то же время наделен существенной мерой условности: поворот головы, характер прически в сочетании с помещенными у основания бюста атрибутами — саблей, кистью и палитрой, позволяют связать его с иконографией «артиста» и «воина-героя», прошедшего Отечественную войну (ср., к примеру, групповой портрет братьев Коновницыных работы К. К. Гампельна (1825. Бумага, итальянский карандаш, сангина. ГРМ), где старший брат в офицерском мундире представлен с инструментами художника).

По завершении работ в Троицком соборе Николай Майков был привлечен к восстановлению Малой придворной (семейной) церкви Сретения в Зимнем дворце[30] после катастрофического пожара 17 декабря 1837 года. Главные залы, парадная лестница, обе церкви восстанавливались по проектам и под руководством архитектора В. П. Стасова, интерьеры жилых покоев — А. П. Брюлловым. Майков трудился над иконостасом и интерьером Малой церкви вместе с художником Т. А. Неффом. Ему были поручены два образа — «Поклонение волхвов», «Богоявление», и плафон, представляющий «Сошествие Св. Духа на Апостолов».[31] По свидетельству А. Башуцкого: «От старого иконостаса не осталось и признаков: он сгорел совершенно; спасены были все образа нижнего ряда и один только из верхнего (образ Симеона). Нынешние образа: Три святителя и Иаков, брат Божий, работы Нефа, превосходны и по рисунку и по живописи; его же работы — образа в иконостасе и прекрасная, хотя весьма небольшого размера, Тайная Вечеря. — Поклонение волхвов и Крещение Спасителя — на стенах, так же, как Сошествие

---

[27] В «Списке портретам, помещенным в большой картине г. Г. Чернецова...» Майков под № 102 (Первое прибавление к «Художественной газете». 28 сент. [1836]. С. 15).

[28] В «Списке портретам, помещенным в большой картине г. Г. Чернецова...» Свиньины под № 199, 200 (Там же. С. 16). По сложившейся версии, Свиньин, проезжая через городок Луху в Костромской губернии, обратил внимание на талантливого самоучку Григория Чернецова, привез его в Петербург и рекомендовал Обществу поощрения художников. При материальной поддержке Общества Чернецов стал посещать Академию. См.: *Лебедев Г.* Пушкин и его современники на картине Г. Чернецова «Парад на Царицыном лугу» // Искусство. 1937. № 2. С. 129.

[29] Романтизм в России. [СПб.]: Palace Edition, [1995]. С. 360. № 350. (Гос. Русский музей).

[30] Майков как участник работ в Зимнем дворце упоминается в статье: ⟨*Баранович Л. М.*⟩ Возобновление Зимнего Дворца после пожара 1837 года // Русский архив. 1895. Кн. 4. С. 460.

[31] См.: ⟨*Григорович В. И.*⟩ Отчет Императорской Академии художеств за 1837—1838 академический год // Художественная газета. 1838. 31 сент. № 18. С. 579.

http://b.pushkinskydom.ru

Св. Духа, в плафоне, — работы художника-любителя Майкова».[32] Современные исследования позволяют представить место полотен Майкова в общей системе декорировки помещения: «Иконостас исполнил замечательный умелец — резчик Василий Бабков. Фигуры ангелов, расположенные над северными и южными вратами, и верхние группы иконостаса Стасов заказал скульптору Иосифу Герману. На стенах разместили двенадцать трехсвечных бра, шесть из которых сохранились от Большой церкви, остальные изготовили по рисунку Стасова. Плафон в центре потолка, написанный художником Н. А. Майковым по эскизу Т. А. Неффа, был обрамлен плетенкой, исполненной, как и орнамент на падугах, из „битой" меди».[33]

Высокую оценку заслужили плафоны, медальоны дверей и десюдепорты (живописные полотна над дверными проемами) в доме княгини З. И. Юсуповой (урожд. Нарышкиной (1809—1893)) на Литейном проспекте (№ 42), которые Николай Майков в пятидесятые годы выполнил совместно с художником К. И. Полем.[34] Д. В. Григорович считал эти работы Майкова «лучшими его произведениями».[35]

Одновременно Майков продолжал писать картины на евангельские сюжеты и образа для церковных иконостасов. В 1836—1837 годах — запрестольный образ «Моление о чаше» для графини С. В. Паниной в церковь подмосковного села Марфино.[36] По заказу Кабинета его императорского величества в 1839—1840 годах два образа — «Христа Спасителя» и «Божией Матери».[37] Икона его кисти значится в списке исторических захоронений в Лазаревской усыпальнице при Александро-Невской лавре (СПб.; датирована 1860 годом).[38] Среди убранства Воскресенской церкви петербургского Волковского кладбища, сохранявшегося там до 1917 года, современные историки называют картину Майкова «Свидание Богоматери и преподобной Елизаветы».[39] Священник Н. Вишняков писал о ней: «Из икон замечательна большая икона-картина Свидание Божией Матери с Елизаветою, работы академика профессора Майкова. Она помещается на стене, с правой стороны, за клиросом и пожертвована в память погребенной здесь в 1856 году девицы Елизаветы Лихачевой. На иконе прав. Елизавета изображена не пожилою, а совсем молодою женщиной, лет 25—30».[40] В первой половине пятидесятых годов Майков

---

[32] *Башуцкий А.* Возобновление Зимнего Дворца в Санкт-Петербурге. СПб., 1839. С. 91—92. Ср.: *Антонов В. В., Кобак А. В.* Святыни Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия: В 3 т. СПб., 1994. Т. 1. С. 126; *Шульц С.* (мл.). Храмы Санкт-Петербурга. История и современность. СПб., 1994. С. 133.

[33] Эрмитаж. История и архитектура зданий / Науч. ред.: В. И. Пилявский, В. Ф. Левинсон-Лессинг. Л., 1974. С. 144. О Неффе см. сноску 133 нашей публикации.

[34] В соответствии со списком работ Майкова, составленным историком искусства Н. П. Собко (материалы готовились им для словаря русских художников), в особняке Юсуповой художник работал в 1854—1858 годах. См.: РО РНБ. Ф. 708. № 870. Л. (арх.) 633.

[35] *Григорович Д. В.* Литературные воспоминания. С. 107. Ср. с Гончаровым: «...но более всего в этом роде известны его плафоны и медальоны дверей в доме княгини Юсуповой (на Литейной), останавливавшие на себе внимание многочисленных и русских, и иностранных гостей княгини».

[36] См.: (*Григорович В. И.*) Отчет Императорской Академии художеств за 1836—1837 академический год, читанный... 26 сент. 1837 г. // Художественная газета. 1837. Сент. № 17 и 18. С. 282.

[37] См.: РО РНБ. Ф. 708. № 870. Л. (арх.) 632.

[38] В списке «Исторические захоронения в Лазаревской усыпальнице» см. № 32: «Марченко Василий Романович. 1782—1840. Государственный деятель. Напольная плита и пристенный мраморный киот с бронзовыми деталями. Мастер А. Дипнер, 1842 г. Икона — худ. Н. А. Майков, 1860 г.» (*Пирютко Ю. М.* Лазаревская усыпальница // Исторические кладбища Петербурга... С. 166).

[39] См.: *Кудрявцев А. И., Шкода Г. Н.* Волковское православное кладбище и некрополь-музей Литературные мостки (Расстанный проезд, 7-а; Расстанная улица, 30) // Там же. С. 317.

[40] Историко-статистическое описание Волковско-православного кладбища / Составил священник Н. Вишняков. СПб., 1885. С. 81.

lib.pushkinskijdom.ru

работал над иконостасами и «священными картинами» для двух храмов Севастополя — Св. Владимира и Св. Николая Чудотворца,[41] а в 1858 году завершил иконостас для русской церкви в Мадриде.[42]

Известность снискали светские картины Майкова. По свидетельству Гончарова, он «всякую свободную минуту посвящал исполнению своих собственных любимых художнических задач — голов, фигур и тела женщин. Конечно, многие помнят и знают его вакханок,[43] являвшихся на выставках и рассеянных в частных домах». В частности, Гончаров упоминает картину в Елагинском дворце, в центре которой фигура женщины, «поражающая теплотой и жизненностью колорита».[44] В списке работ Майкова, составленном Н. П. Собко, помимо уже упомянутых «Вакханки» и «Спящей женщины», называется пожалованная Академии художеств императором Николаем I «Женская головка» (1828—1830),[45] в отчете Академии за академический 1836—1837 год зафиксирована картина, изображающая девочку с гитарой.[46]

Сотрудничество с петербургской Академией художеств открыло перед Майковым большие возможности. В соответствии с материалами Собко, в отчетах Академии 1835—1836 года называются девять его работ, 1836—1837 — две, 1839—1840 — две, в 1844—1845 — четырнадцать картонов для образов Исаакиевского собора, в 1846—1849 и в последующие годы — образа для Исаакиевского собора (без указания количества работ), в 1850—1852 — тридцать два образа для севастопольского храма во имя Св. Николая Чудотворца и пр.[47] Звание академика позволило Майкову показывать свои работы на регулярных выставках в стенах Академии художеств.

Однако положение Майкова в Академии было изначально неблагополучным. Дело не только в том, что в мгновение ока, по высочайшему повелению, он получил

---

[41] См.: Дело относительно заключения условия с художником Майковым и купцом Скворцовым, принявшим на себя обязанности: 1-й — написать образа, а 2-й — сделать иконостас для нового Адмиралтейского Собора в Севастополе во имя Св. Николая. Нач. 18 мая 1850 г. // РГИА. Ф. 789. Оп. 2. Ед. хр. 91. На квартире Майкова (в тексте повестки для приглашенных указан адрес: Большая Садовая ул. против Юсупова сада, в доме Адама № 20) 10 июля 1851 года состоялось заседание Совета Академии художеств, который положительно оценил его иконы для севастопольских церквей Св. Николая и Св. Владимира, а также запрестольный образ «Распятие Христа Спасителя» для церкви Св. Николая (Там же. Л. 14—14, об., 15, 16). Работа над запрестольным образом для храма Св. Николая была специально оговорена в обращении Хозяйственного Комитета Южного округа Морской строительной части (г. Николаев) (Там же. Л. (арх.) 1).

[42] «Мама, Маша, Оля и я ездили сегодня в Лигово, к Майковым. ⟨...⟩ Семейство Аполлона Николаевича тоже уж здесь, а Николай Аполлонович еще в городе; он кончает иконостас в русскую церковь в Мадрите» (*Штакеншнейдер Е. А.* Дневник и записки. Academia, 1934. С. 209. Запись от 18 мая 1858 года).

[43] В ГРМ хранится «Вакханка с чашей» Н. Майкова, поступившая в 1925 году из Гатчинского дворца-музея. См.: Государственный Русский музей. Живопись. XVIII—начало XX века. Каталог. Л., 1980. С. 187 (№ 3259).

[44] Вероятно, эта картина в документах архива Министерства императорского двора фигурирует под названием «Лежащая женщина». 14 февраля 1836 года она была доставлена из комнат императора в Мастерскую Эрмитажа, а затем перевезена в Елагин дворец. См.: ⟨Дело⟩ О поставленной в большом Зеленом Кабинете в Елагиноостровском Дворце, Его Величества, поступившей в Мастерскую Эрмитажа, картине Майора Майкова, представляющей Лежащую женщину. Нач.: 18 февр. 1836. Конч.: 12 июня 1836 // РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Ед. хр. 352.

[45] РО РНБ. Ф. 708. № 870. Л. (арх.) 32 (вложен между 631 и 632 арх. л.). См. также сноску 118.

[46] ⟨*Григорович В. И.*⟩ Отчет Императорской Академии художеств за 1836—1837 академический год, читанный... 26 сентября 1837 года... С. 282. Картина была куплена Николаем I. Из письма Волконского от 29 апреля 1837 года Кабинету его имп. величества: «...за представленную Его Величеству Майором Майковым картину, изображающую девочку с гитарою, заплатить ему тысячу двести рублей из Кабинета» (РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Ч. I. Ед. хр. 527. Л. 139).

[47] См.: ОР РНБ. Ф. 708. № 870. Л. (арх.) 631—633.

lib.pushkinskijdom.ru

звание, к которому другие, следуя принятому в академиях всего мира порядку, шли годами. Признание императора вызвало затяжной и, можно предположить, изнурительный конфликт с Академией, поскольку взлет художника-самоучки был связан с унижением ее верхушки — художников не ярких, но безусловно заслуженных. Вольно или невольно назначение Майкова в Академию выразило высокомерное отношение императора к профессионалам и, естественно, не было забыто. 7 июня 1839 года жена Майкова, Евгения Петровна, писала В. А. Солоницыну: «Благодарю за участие в подвигах моего художника, уверена, что оно искренно! Вы очень справедливое сделали замечание насчет академических врагов его: они такими глазами смотрят на успех его, что готовы, кажется, растерзать на части и бросить в добычу диким зверям...»[48]

26 мая 1835 года министр императорского двора П. М. Волконский обратился к президенту Академии художеств А. Н. Оленину с письмом (за № 1985), в котором передал недовольство Николая I работами академических художников для Троицкого собора: «Государь Император Высочайше повелеть соизволил объявить, чрез посредство Вашего Высокопревосходительства, Ректору Академии Художеств Шебуеву и Профессору Егорову, что Его Величество остался весьма недовольным образами их, писанными для новой Церкви Св. Троицы — как в отношении колорита, так и самой рисовки, и только один из них, образ Св. Николая, писанный Егоровым, изволил найти сносным. Что касается до образов прочих художников Академии, то Его Императорское Величество, равномерно и оные, находит дурно написанными. Сию Высочайшую волю я имею честь сообщить Вашему Высокопревосходительству для надлежащего исполнения».[49] Вслед за этим сообщением из Канцелярии Министерства императорского двора пришел приказ от 27 мая: «...Ректору Академии Художеств Шебуеву, Профессору Егорову и прочим художникам, писавшим образа в иконостас Церкви Св. Троицы, за худое исполнение заказанной им работы объявить от имени Его Величества выговор, с присовокуплением, что писанные ими образа делают им стыд, внеся выговор сей в протокол Академии».[50] Одновременно предписывалось финансовое наказание — вернуть образа без оплаты, полученный аванс взыскать, на возвращенную сумму сделать заказ другим художникам.

Распоряжения эти, поступившие одновременно с высочайшим повелением о возведении отставного майора Майкова в академики,[51] положили начало делу, тянувшемуся около шести лет — до начала 1841 года, ставшему причиной тяжких переживаний и унижений художников, на головы которых пал гнев Николая I. 28 мая 1835 года, сообщая Волконскому, что на следующий день «повеление о возведении по Высочайшей воле Г. Майкова в Академики будет читано в созванном по сему случаю Совете», а выговор провинившимся художникам — внесен в протокол Академии, Оленин, не скрывая смятения и боли за своих коллег, писал: «...долгом своим поставляю довести до сведения Вашей Светлости и, если Вы изволите рассудить, и до сведения самого Государя Императора, действие, произведенное сими Высочайшими повелениями.[52]

Не в качестве заступника буду рассказывать о том, что происходило при объявлении сих Высочайших повелений, но единственно как свидетель того, что я при том видел и слышал.

Призвав к себе трудившихся в писании образов в Соборе Св. Троицы, что

---

[48] ИРЛИ. РІ. Оп. 17. № 138. Л. 45.

[49] Дело о написании образов для Троицкой церкви, что в Измайловском полку, Шебуевым, Егоровым и другими и о взыскании с них за неисправное исполнение полученных за работу денег. Нач.: 26 мая 1835 г. Конч.: 12 февр. 1841 г. // РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Ед. хр. 1894. Л. (арх.) 1—1, об.

[50] Там же. Л. (арх.) 4. Предписание за № 2000.

[51] От 27 мая 1835 г., за № 1998. См. также сноски 13 и 14.

[52] Т. е. повелениями за № 1985 и 2000.

lib.pushkinskijdom.ru

Лейб-Гвардии в Измайловском полку, Гг. художников: Шебуева, Егорова, Иванова, Сухих и Сазонова, я объявил им изъявленное Г⟨осударем⟩ И⟨мператоро⟩м неудовольствие за худое исполнение образов для помянутой Церкви. Сей Царский гнев столь был для них неожидан и столь чувствителен, что по выслушании данных мне предписаний Гг. Шебуев и Егоров едва могли промолвить слово. Лица их побледнели, и они сделались как истуканные; — в особенности их поразило повеление внести Царский выговор в протокол Академии.

Несколько опомнившись, они просили меня убедительно довести до сведения Г⟨осударя⟩ И⟨мперато⟩ра посредством Вашей Светлости, что они сию работу производили с тем же и даже с большим еще тщанием, нежели прежние их работы, — и не щадили трудов и издержек, желая от искреннего сердца угодить Г⟨осударю⟩ И⟨мператор⟩у и себя прославить. Если же в том не успели, то, конечно, это произошло не от нерадения или небрежности, но от того, что лучше не умели сделать. Образа в мастерских, где они были писаны, казались весьма цветными, но по установке их в иконостас совершенно переменились и потеряли всю свою цветность (coloris), от того уповательно, что иконостас не освещается прямым светом, но одним отблеском (reflet) от белых колонн и стен. Впрочем, они все эти обстоятельства представляют не в оправдание, а единственно для помилования их, в уважение тридцатилетней ревностной и усердной службы и некоторых их успехов в прошедшие годы по части живописи».[53]

29 мая, в день, когда Совет Академии внес выговор художникам в протокол,[54] а Майков был утвержден в звании, вице-президент Кабинета его величества Н. С. Гагарин направил в Академию еще одно предписание: ранее выплаченные художникам деньги взыскать, полученную же сумму доставить в учрежденную при Кабинете Строительную Комиссию, ведавшую сооружением церкви в Измайловском полку.[55] В ответ Шебуев в рапорте к президенту от 18 июня 1835 года, вновь пытаясь объяснить неудачу техническими причинами, сообщал о затруднительном материальном положении своей многочисленной семьи и униженно просил о снисхождении: «Будучи обременен огромнейшим семейством и не в состоянии внести ныне выданных мне в задаток 8000 руб. из Кабинета Его Императорского Величества, которые употреблены на платеж натурщикам, манекены, материалы и проч., я приемлю смелость предать себя Милосердию Всеавгустейшего Монарха нашего в надежде, что Его Величество во внимание 37-летней усердной службы — трудов и произведений, и по всегдашним ко мне милостям, соизволит простить того, кто душевно, стараясь угодить, имел несчастие заслужить негодование!»[56] С подобными же письмами обратились к президенту Егоров и Сазонов. В результате художники получили право выплачивать выданные им вперед деньги по частям.[57] В ответ Оленин писал властям предержащим: «Призвав к себе сего же дня Гг. заслуженного Профессора Егорова и Академика Сазонова, я объявил им с подписками милость Его И⟨мператорски⟩м В⟨еличество⟩м оказанную, и ими с благоговением принятую, что же касается до Г. Ректора Шебуева, то он сделался так болен, что уже не мог явиться по моему призыву, — как я осведомился, он страждет сильными нервическими припадками».[58]

Заказ на образа, взамен отклоненных, по распоряжению Николая I был передан

---

[53] Дело о написании образов для Троицкой церкви... Л. (арх.) 2, об. — 3. Письмо Оленина — черновой набросок.

[54] См. соответствующую запись в «Сборнике материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии Художеств за сто лет ее существования... Ч. II» (С. 326).

[55] См.: Дело о написании образов для Троицкой церкви... Л. (арх.) 7—8. Предписание под № 533.

[56] Там же. Л. (арх.) 10, об. — 11.

[57] См. отношение Волконского президенту Академии художеств от 28 июня 1835 г. за № 2455 (Там же. Л. 16—16, об.).

[58] Там же. Л. (арх.) 18—18, об. Черновой набросок письма.

lib.pushkinskijdom.ru

Майкову. 30 декабря 1835 года Строительная комиссия направила президенту Академии художеств оповещение: «Господин Министр Императорского Двора от 21 сего Декабря объявил сей Комиссии, что Государь Император высочайше повелеть соизволил: написанный Академиком Майором Майковым образ Благовещения Пресвятыя Богородицы для Царских дверей Троицкой Церкви Л⟨ейб⟩-Г⟨вардии⟩ Измайловского полка поставить, по надлежащем освящении, на место; прежний же, по доставлении в Комиссию, отослать для возвращения художнику, писавшему оный, наблюдая, чтобы и прочие образа таким же образом заменяемы были новыми, по мере изготовления и доставления их в Измайловскую Церковь».[59] Комиссия сообщала: по освящении образ Благовещения поставлен на место, т. е. в Царские врата собора, прежний же — препровожден для возвращения Егорову. К исходу лета 1836 года Майков представил еще три образа, о чем комиссия оповестила Оленина: «Оконченные Майором Майковым три образа: Саваофа, Спасителя и Божия Матери в Церковь Св. Троицы Лейб-Гвардии Измайловского полка, по надлежащем освящении, в Иконостас вложены; вынутые же из онаго три прежних Образа ⟨...⟩ Строительная Комиссия имеет честь препроводить ⟨...⟩ для возвращения Ректору Императорской Академии Художеств Г. Шебуеву, писавшему оные...»[60] Долгая унизительная бюрократическая процедура, включавшая финансовый контроль за жалованием мастеров, прекратилась лишь в начале 1841 года. Еще не все образа, вызвавшие высочайший гнев, заменены были в иконостасе Троицкого собора, как последовало повеление императора — иконы, выполненные Егоровым и Сазоновым, сохранить на отведенных им местах, а оставшийся к тому времени долг художников казне — простить.[61]

Скандальное дело получило огласку. 13 июня 1835 года А. В. Никитенко записал в дневнике: «Двум первоклассным живописцам нашим, ⟨А. Е.⟩Егорову и ⟨В. К.⟩Шебуеву, заказаны образа для иконостаса церкви в Измайловском полку. Образа были написаны, одобрены назначенною для того комиссиею и поставлены в церковь. Приезжает министр имп⟨ераторского⟩ двора и находит образа не по своему вкусу: он ли сам это нашел или какой-нибудь флигель ⟨-адъютант⟩ — любитель изящного — неизвестно. Только следует приказ: „Отдать образа обратно Егорову и Шебуеву за то, что они дурно написаны, а деньги, если оные уже выданы им, взыскать с них в казну; если же не выданы, то и не выдавать и внести это в их послужные списки"».[62] Дело просочилось на страницы печати. «Московский наблюдатель» достаточно прозрачно выразил его суть, доведя до сведения читателей весть не только о присуждении Майкову звания академика, но и о лестном заказе на образа для Троицкого собора вместо ранее написанных другими должностными художниками.[63]

В справочнике Академии художеств Майков традиционно характеризуется как «Отставной майор. Художн⟨ик⟩-любит⟨ель⟩».[64] Автор заметки в «Московском

---

[59] Там же. Л. (арх.) 24—24, об. Письмо на бланке под № 986. От руки под текстом бланка: «С возвращением Образа Благовещения Пресвятыя Богородицы...» Подписан Н. С. Гагариным. См. также черновой набросок письма президента Академии художеств к Егорову от 11 января 1836 года (Там же. Л. (арх.) 25, об.), а также его письмо в Строительную комиссию, помеченное этим же днем (Л. (арх.) 25).

[60] Там же. Л. (арх.) 28—28, об. На бланке под № 204 — 25 августа 1836 г. Под текстом бланка от руки: «С препровождением трех Образов, писанных Г. Ректором Шебуевым». Подпись Н. С. Гагарина.

[61] См. отношение Волконского президенту Академии художеств от 20 января 1841 г. (под № 225) (Там же. Л. (арх.) 39—39, об.). От руки под текстом бланка: «О сложении взыскания с Шебуева, Егорова и Сазонова». Однако дело завершилось лишь 20 февраля 1841 года, когда Кабинет его имп. величества сообщил Академии художеств о получении взысканного с Шебуева и Егорова долга (Там же. Л. (арх.) 45).

[62] *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. М., 1955. Т. 1. С. 172.

[63] См.: ⟨Без подписи⟩. Новая картина... С. 365.

[64] Императорская Санкт-Петербургская Академия художеств. 1764—1914. Т. II. Часть биографическая... С. 118.

lib.pushkinskijdom.ru

наблюдателе», скорее всего был одним из первых, кто положил начало формированию этого образа любителя—артиста божией милостью: «...надо сказать, что Г. Майков занимается живописью только как любитель, в часы досуга; он не учился ей с малолетства как художник; ⟨...⟩ Писать масляными красками начал он после, без всякого наставления, по одному вдохновению природы, которая создала его артистом вопреки судьбе, бросившей его на военное поприще».[65] Любителем, но с явным оттенком снисходительности, аттестуется он и в рецензии Н. Кукольника на академическую выставку 1836 года.[66]

Общество неизменно воспринимало Майкова в роли художника-любителя. П. А. Плетнев 3 марта 1842 года сообщал Я. К. Гроту: «Майков — сын известного живописца, сделавшегося артистом из артиллерийского офицера. ⟨...⟩ Это фамилия талантов».[67] Много позже, в своих предсмертных записках, поэт и переводчик Н. В. Берг с иронией назвал его «самоучкой-академиком».[68]

Самородком («самородным талантом»), к которому не следует относиться «с строгою художественною критикой, подводить его труды под уровень академического воззрения и тем определять степень его значения в искусстве», считал его и Гончаров. «Колорит — вот в чем, и почти в одном этом, была вся сила артиста», — писал он. Старчевский вторил Гончарову: «Колорит у него был неподражаем, и хотя рисунок и композиция грешили многим, но за колорит ему отдали работы по Исаакиевскому собору».[69]

Картины Майкова на выставках 1830-х годов привлекали публику. Именно на это обстоятельство опирался Д. Струйский в полемике с Кукольником. Мера творческого успеха и мастерства живописца, в его представлении, внимание зрителей, а не оценка присяжных критиков, художническая фантазия и свобода самовыражения, а не ремесло или соответствие формальным критериям школы. «Система и гений — вода и огонь! — писал он. — Вот почему французские журналисты не видели никакой красоты в „Последнем дне Помпеи". Нас хотят уверить, что недоброжелательство и зависть всему виною. Нисколько: простое несогласие в образе воззрения на предмет — вот единственная причина. Например, почему те же самые любители художеств, которым накрахмаленная и подсиненная глина в некоторых произведениях кажется изяществом и натурою, те же самые с каким-то непостижимым предубеждением смотрят на прекрасную живопись Майкова? В печатном каталоге выставки не было указано ни на одну из его картин; но публика судила по-своему и проходила мимо тех, о коих во всех журналах было по нескольку раз напечатано: „смотрите, мм. гг., вот она! вот она! важное создание!" У всех есть и глаза, и чувство к прекрасному; в одном оно развито более, в другом менее, но в общей массе всегда есть более толку, чем во

---

[65] ⟨Без подписи⟩. Новая картина... С. 365.

[66] «Говоря о произведениях Г. Майкова, не должно забывать, что он занимается Художеством как любитель, почему критика не имеет права со взыскательною строгостью преследовать его рисунок, перспективу или сочинение, которое он большею частью заимствует; но с другой стороны, как не отдать справедливости его теплому приятному колориту, особенно в „Спящей женщине". Если бы Г. Майков с самого детства имел возможность посвятить себя изучению Художеств, в которых механизм становится на одну доску с талантом и заводит вечную дружбу, по невозможности жить друг без друга, то при теплоте чувств и тонкости вкуса, которыми так щедро одарен Г. Майков, он бы мог иметь одно из почетнейших мест в среде наших живописцев. Случай не допустил к этому Художника, и мы, не скажу, должны быть снисходительны к его недостаткам, но благодарны за достоинства, которые он умел приобрести в Художествах трудом и любовью» (⟨Без подписи⟩. Выставки художественных произведений в 1836 году. С. Петербургская выставка в Императорской Академии художеств // Художественная газета. 1836. Дек. № 9 и 10. С. 149).

[67] Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым: [В 3 Т.] / Издана под ред. К. Я. Грота. СПб., 1896. Т. 1. С. 498.

[68] Посмертные записки Николая Васильевича Берга // Русская старина. 1890. № 2 (февр.). С. 303.

[69] *Старчевский А. В.* Один из забытых журналистов... С. 375.

lib.pushkinskijdom.ru

всех рецензентах».[70] Спор Струйского с Кукольником перекинулся на страницы «Северной пчелы». Противопоставив «толпу», идущую на поводу у доктринеров, «публике», интуитивно отличающей подлинные произведения искусства, Струйский выстроил красноречивый ряд, который открывался именем недавно скончавшегося О. А. Кипренского, включал К. П. Брюллова и Ф. А. Бруни. Последним в этой череде «великих талантов» он назвал Майкова. «Знатоки и публика оценили живопись Майкова, — считал он, — пора бы и всем последовать этому примеру».[71]

Успех Майкова у зрителя («публики») был закономерен. Он определялся — помимо особенностей дарования самого художника и той конкретной ситуации, когда общество с особенным пиететом принимает отмеченного царской милостью артиста, — самим характером эстетики и поэтики романтического, интуитивного искусства, в котором колорит превалировал над рисунком и скульптурной, пластической формой, драматические контрасты освещения — над ровным нейтральным светом классицистических композиций. Рисунок — условный в своей монохромности и линеарности, абстрагирующий форму, воспринимался как знак школы, умозрительной доктрины, а колорит, подчеркивающий красочное единство полотна, выявляющий взаимодействие цветов и предполагающий прежде всего эмоциональное восприятие, становился воплощением природной естественности, непосредственности. Зритель был готов простить технические погрешности, предпочитая эффектное цветовое решение точности рисунка, общее впечатление — скрупулезности воссоздания деталей, и в конечном счете «аматора» — профессионалу.

В среде же, следующей господствующей академической эстетике, для которой главными критериями мастерства художника были рисунок и уровень его соответствия восходящей к Рафаэлю классической традиции, Майков мог восприниматься и оцениваться лишь как артист-самоучка. Материалы Академии художеств отразили коллизии, закономерно возникавшие при его соприкосновении с профессиональной академической средой, тем более что счет академиков к своему новому собрату имел не только эстетический характер, но осложнялся борьбой самолюбий. Так, в протоколе общего собрания академиков и профессоров Академии художеств от 3 октября 1840 года об образах «Божией Матери» и «Христа Спасителя», исполненных Майковым «по заказу Кабинета Его Императорского Величества для благословления Его Императорского Высочества Наследника Цесаревича», сказано: «...по рассуждении об образах Г. академика Майкова, Гг. присутствующие в заседании профессоры и академики живописи полагали, что, как всякое суждение о произведениях художественных может быть только относительное, сообразно степени дара и искусства художника, то вследствие сего Гг. Члены были того мнения, что требовать от него, Г. Майкова, искусства высшей степени невозможно; а потому и сделали следующее заключение:

Ныне представленные Г. Майковым образа по сравнению с другими его работами имеют достоинство, и именно: ⟨1)⟩ образ Богородицы в расположении и в общем тоне красок; но нельзя не заметить, что в фигуре Пречистыя Девы должно исправить рисунок и пропорцию левой ноги, особенно же головы и фигуры ангелов. Сверх сего замечено, что, если два ангела на первом плане помещены не на основании требования, чтобы они были непременно, то, уничтожив их и заменив облаками и головками, а внизу сделав в глубине небо, образ выиграл бы, и тем более, что последние нарисованы в перспективном отношении не соответственно с фигурами Богородицы и младенца Иисуса. 2) Что касается до образа Спасителя,

[70] *Струйский Д.* Отрывки из путевых записок по Италии и Германии, и замечания о последней выставке С.-Петербургской Академии художеств (Окончание) // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду» на 1837 год. № 8. С. 74. Ответ Н. Кукольника см.: Художественная газета. 1837. Февр. № 4—5. С. 72—85. О Майкове — с. 83.

[71] *Струйский Д.* Литературные заметки // Северная пчела. 1837. 12 мая. № 104. С. 416.

lib.pushkinskijdom.ru

то, если это должен быть «нерукотворный образ», — не следует изображать шеи и плеч; собственно же в голове нужно сбавить лоб и затем, найдя овал, отчетливее выполнить лице в отношении к лепке и характеру».[72]

Собрание определило: «О всем вышеписанном объявить Г. Майкову с тем, чтобы для окончательного решения представил сии образа по исправлении».[73]

Противоречия Майкова с Академией художеств наиболее остро выразились в процессе его работы в Исаакиевском соборе, которой он отдал свыше десяти лет жизни. Отбор живописцев состоялся в начале 1843 года. Среди приглашенных был и Майков.[74] Он получил заказ на образа в иконостас придела Св. Александра Невского (левый иконостас, к северу от главного алтаря). Приступив в 1843—1844 годах к выполнению своего задания, Майков закончил его к 1855 году.[75]

Однако, когда исполненные на картонах живописные образа в Исаакиевском соборе стали заменяться мозаичными копиями, работы Майкова были признаны неудобными для воспроизведения в мозаике и заменены оригиналами других художников. В октябре 1865 года, узнав, что его образа «производятся мозаикой», Майков, как объяснялось им в прошении (написано в третьем лице), адресованном графу Ю. И. Стенбоку, «отправился посмотреть эти работы в Мозаическое Отделение Академии Художеств и, к крайнему своему удивлению, увидел, что для иконостаса Св. Александра Невского, в замену его, Майкова, образов делаются мозаические копии с других, ему не известных оригиналов, и — главное — в совершенно другом стиле, — в византийском, вместо общеевропейского, в котором выстроено все здание. Не имея никаких сведений о причине и поводе к такому замещению своих образов другими оригиналами, Майков имеет честь обратиться к Вашему Сиятельству с покорнейшею просьбою почтить его уведомлением: на каком основании и по чьему распоряжению лишается он чести видеть свои произведения в соборном храме, — чести, которой он был удостоен покойным Государем Императором».[76]

Заявление Майкова, несмотря на его апелляцию к воле Николая I и напоминание о пожалованном при освящении собора ордене Св. Станислава 2-й степени, не возымело действия.[77] В соответствии с документами Правления Академии художеств, еще в 1861 году от императора Александра II было получено согласие в процессе перевода образов Исаакиевского собора в мозаику выполнять их с новых оригиналов, устранявших недостатки прежних. Именно об этом идет речь в

---

[72] Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования... Ч. II. С. 407—408. В рукописном тексте документа фраза: *и плеч; собственно же в голове нужно* — отсутствует. См.: Журнал Общего собрания Императорской Академии художеств. Октября 3. 1840 года // РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Ед. хр. 1679. Л. (арх.) 1—1, об.

[73] Журнал Общего собрания... Л. (арх.) 1, об. На тексте протокола собрания — подпись Майкова, означающая, что он ознакомился с его содержанием.

[74] См.: ⟨Без подписи⟩. История и достопримечательности Исаакиевского собора. СПб., 1858. Майков указан на с. 31. Николай Майков в письме к сыну Аполлону от 5 апреля 1843 года сообщал: «...и меня поместили в числе тех, кот⟨ор⟩ые будут работать в Исакиевскую; дело теперь у Государя, сижу у моря и жду погоды, надеюсь, что чрез несколько дней узнаю наверное, утверждена ли мне работа, и, не медля ни минуты, напишу тебе, — да, хорошо бы было! — мне назначен весь левый иконостас, состоящий из 18 образов, цена 52 тыс. — готово должно быть к генварю 1845, — время довольно» (ИРЛИ. 17376. Л. 5, об.). См. также приписку к этому письму от 8 апреля (Л. 6).

[75] См.: РО РНБ. Ф. 708. № 870. Л. (арх.) 632—633.

[76] Дело Правления Императорской Академии художеств. Майков // РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Ед. хр. 9-м. Л. 1, об. Дата под письмом — 14 октября 1865 г. Резолюция на прошении Майкова: «К сведению».

[77] А. Сперанский в своем «Путеводителе по Исаакиевскому кафедральному собору» (СПб., 1898) отразил процесс постепенной замены образов Майкова на образа других мастеров в иконостасе «левого придельного алтаря во имя святого благоверного князя Александра Невского» (см. с. 19—20). Однако все этапы этого процесса на документальной основе не изучены.

lib.pushkinskijdom.ru

документе Правления под № 360 от 28 февраля 1868 года: «Государю Императору благоугодно было в 1861 году лично выразить ⟨...⟩ желание, чтобы с образов Исаакиевского Собора, назначенных к исполнению в мозаике, были сделаны копии с изменениями и исправлениями недостатков оригиналов, так как образа работы профессора Федора Брюллова, Дузи и Майкова написаны слишком слабо и небрежно для того, чтобы увековечить их существование мозаикою. Вслед за сим в Мае 1862 года Ее Императорское Высочество Президент Академии Великая Княгиня Мария Николаевна письменно повторила Высочайшую волю Государя Императора, предложив ⟨...⟩ тогда же делать при исполнении копий изменение в семи образах, которые в настоящее время уже и окончены в мозаике».[78]

Общение с Николаем Майковым, возможно, было одним из источников интереса Гончарова к психологии художника, в частности художника-любителя, к соотношению непосредственной энергии природного дара и профессионализма (школы, технической выучки, дисциплины, культурной рефлексии), к диалектике стихийно-интуитивного и рационально-рефлексивного в творческом процессе.

Майков олицетворял, в глазах писателя, артиста стихийного, творящего по побуждению собственной природы. «Этому таланту только, да необыкновенной, всепоглощающей страсти к искусству, — писал Гончаров в некрологе, — он был обязан тем положением, которое занимал в живописи. Это был один из последних могикан, любивших искусство для искусства, также как он был одним из последних ветеранов Отечественной войны». Таким его воспринимали и близкие. В письме к В. А. Солоницыну от 12 октября 1835 года Евгения Петровна писала: «Николай все рисует в Эрмитаже, дорожит туманным светом дня. Он, точно, артист в душе; кажется, весь мир, всю Вселенную забывает, когда предается живописи; как мне больно, что он не мог до сих пор исполнить своего желания побывать в Италии; эта мысль томит его».[79] Однако энергия Майкова, по мнению Гончарова, сдерживалась отсутствием «школы», выучки, профессиональной дисциплины, что в конечном счете оборачивалось внутренней несвободой: «Отсутствие серьезной, методической подготовки не могло не чувствоваться во всей деятельности художника, не давая полного простора его фантазии, стесняя обилие творчества трудностями технического исполнения. Рисунок не всегда служил могущественным и послушным пособием кисти».

Противоположный тип мастера встретил писатель в И. Н. Крамском. В одном из набросков к статье «Нарушение воли» (1889), поводом к которой послужил выход в свет подготовленных В. В. Стасовым и А. С. Суворины писем Крамского, он охарактеризовал своеобразие его творческого процесса. Строки эти несомненно отразили раздумья самого писателя: «Ума, логики, — страсть сколько было у Крамского — это видно из книги, и на мой взгляд (может быть, я разрешусь парадоксом), этот избыток ума, этот непрестанный анализ, рефлексия — вредили ему самому, как художнику, охлаждали его к своему созданию. Между ним и создаваемым им образом всегда становилось облако его ума, сквозь которое он — может быть — видел контуры, но не ясно видел теплоту и свет, внутреннее выражение созданного образа. Я был с ним в старых приятельских отношениях — и мы подолгу беседовали с ним — конечно, более всего о любимом им искусстве. Я помню, что в разговорах о его последней, большой неконченной картине — он много говорил, много рассуждал, сознавал, взвешивал и более подчинялся указаниям ума, чем непосредственному художественному инстинкту. Он был слишком вдумчив, и некоторые поклонники его таланта замечали, что в первых ударах кисти у него было больше огня, правды: потом наступала рефлексия — и образ что-то терял от этого. Это отчасти совершилось с моим портретом».[80]

---

[78] РГИА. Ф. 789. Оп. 6 (1867). Ед. хр. 106. Л. 12.

[79] ИРЛИ. РІ. Оп. 17. № 138. Л. (арх.) 23. О поездке в Италию см. сноску 9.

[80] *Суперанский М.* И. А. Гончаров об И. Н. Крамском // Бирюч Петроградских государственных театров. 1919. Март. № 15—16. С. 235—236. Речь идет о картине Крамского

lib.pushkinskijdom.ru

Иными словами, творческая жизнь Николая Аполлоновича Майкова возбуждала интерес Гончарова к самой природе творчества, к тем эмоционально-психологическим состояниям и социально-историческим отношениям художника, которые в конечном счете определяют смысл, содержание и своеобразие его искусства.

* * *

Публикуемые воспоминания[81] состоят из двенадцати сюжетно замкнутых фрагментов, можно сказать, новелл, в основу которых положены устные рассказы Николая Аполлоновича. Его сын, Леонид, не просто их записывал (иногда роль рассказчика переходит к нему), но, очевидно, сообщал им формальную завершенность. Копия текста сделана внучкой Николая Аполлоновича — дочерью В. Н. Майкова и Екат. П. Майковой-Калиты — Евгенией Владимировной Майковой. В 1887 году Аполлон Николаевич Майков и его жена Анна Ивановна (урожд. Штеммер) в письме от 28 мая послали эту копию своим сыновьям Владимиру Аполлоновичу и Аполлону Аполлоновичу, служившим в ту пору в Константинополе. Анна Ивановна при этом писала: «Посылаю обещанные рассказы, или „воспоминания" дединьки; воспользовалась пребыванием Жени у нас, она очень охотно их переписала; Вам чтение это доставит, конечно, удовольствие и Вы сохраните эти воспоминания; может, Леонид еще что-нибудь припомнит со временем».[82]

Орфография и пунктуация текста воспоминаний, при сохранении некоторых особенностей авторской манеры, приведены в соответствие с современными нормами.

⟨Н. А. Майков⟩
⟨ВОСПОМИНАНИЯ⟩

I

Со мною в корпусе были два брата Благово.[83] Однажды они поссорились, и сильно: проходит месяц, другой, третий, наконец год, — они все в ссоре. Их мирили шутками, угрозами, ротный командир вмешивался, — не мирятся. Так и вышли из корпуса. Просятся в разные полки и даже в разные дивизии. Определили их. Один попал в одну дивизию со мной. Только через год, перед самым Бородиным, я узнаю, что та дивизия, где был другой брат, находится тут же. Мне и пришла мысль помирить их. Это было 24-го числа. Я пошел к нашему Благово и позвал его идти куда-то вместе — играть в банк. А прежде того я узнал, где балаган другого брата. Пошли мы, идем скоро, только как дошли до этого балагана, я и втолкнул туда нашего-то. А там — другой брат. Они увидели друг друга, сперва остолбенели, потом бросились обниматься, разнять нельзя было.

«Хохот (Радуйся, царю иудейский!)» (конец 1870-х—1880-е), а также о портрете Гончарова, который был написан в 1874 году по заказу П. М. Третьякова (сейчас в ГТГ), но дорабатывался позднее.

[81] ИРЛИ. № 16999. Л. (авт., двойные) 1—5. Арх. — 67—75. Текст указан Н. В. Гавриловой.

[82] Там же. Л. (арх.) 35.

[83] В «Именном списке выпущенным в офицеры из воспитанников Артиллерийского и Инженерного Шляхетного и 2-го Кадетского Корпуса с 1765 и по 1862 год» среди выпускников 1811 года значится Благов Степан, направленный в армию прапорщиком. В составе выпускников 1812 года — Благов Николай, также получивший назначение прапорщиком в армию. См.: ⟨Ломан Н., Слуцкий С.⟩. Историческое обозрение 2-го Кадетского Корпуса. СПб., 1862. С. XXXVI, XXXVIII.

lib.pushkinskijdom.ru

Я их оставил: так и помирились. Ну, и уж потом все вместе, один от другого не отходит. А 26-го числа одного из братьев убили.

II

Я учился во 2-м кадетском корпусе,[84] образование получил ничтожное. Нас должны были выпустить в артиллерию; но император Александр вздумал формировать новую, 27-ю дивизию,[85] и потому велено было укомплектовать ее офицерами из тех, которые предназначены были к выпуску в артиллерию.

Я поступил в Тарнопольский егерский полк.[86] Приехал в полк 17-летним мальчиком и попал в компанию кутил и пьяниц. Но меня знал наш полковой командир Титов[87] и перевел меня в эскадрон к Степановскому. Это был очень замечательный человек — дельный, храбрый и чрезвычайно прилежный. Он спас меня от кутежей. Я выучил его французским буквам, и с этого начала[88] он изучил французский язык, да так, что знал наизусть весь лексикон Татищева.[89]

III

В 1811 году[90] нашу 27-ю дивизию формировали в Москве; она состояла из четырех полков: Одесского, Тарнопольского, Симбирского и еще четвертого, —

---

[84] Второй кадетский корпус — привилегированное среднее военно-учебное заведение закрытого типа, сформировавшееся в 1762 году на основе Инженерной и Дворянской Артиллерийской школ под названием Артиллерийский и Инженерный Шляхетный корпус (С.-Петербург). С марта 1800 — Второй Кадетский корпус (см.: *Жерве Н. П.*, *Строев В. Н.* Исторический очерк 2-го Кадетского Корпуса. 1712—1912 гг. СПб., 1912 (вышел только первый том)). Майков 1-ый Николай значится в «Именном списке выпущенным в офицеры из воспитанников Артиллерийского и Инженерного Шляхетного и 2-го Кадетского Корпуса с 1765 по 1862 год» (см: Историческое обозрение 2-го Кадетского корпуса. С. XXXV). Определен подпоручиком в армию в составе выпуска 1811 года (Там же). В «Копии с Дворянской родословной книги Санкт-Петербургской Губернии...», на основании копии с формулярного списка Майкова из Инспекторского Департамента Военного Министерства, сказано: «...в службу вступил Кадетом 1801 Декабря 2-го во второй Кадетский Корпус, Унтер офицером ⟨1⟩810 Августа 25-го, Подпоручиком ⟨1⟩811 Ноября 27-го в Тарнопольский пехотный полк, Поручиком ⟨1⟩812 Мая 13-го, Штабс-Капитаном ⟨1⟩812 Декабря 21-го...» (РГИА. Ф. 1343. Оп. 51. Ед. хр. № 461. Л. 136, об.).

[85] 27-я пехотная дивизия была сформирована в Москве в соответствии с Высочайшим указом на имя военного министра от 6 ноября 1811 года. См. текст указа в кн.: *Попов Ф. Г.* История 48 пехотного Одесского полка: В 2 т. М., 1911. Т. 1. С. 12—13.

[86] 27-я дивизия состояла из пехотных Одесского, Виленского, Тарнопольского, Симбирского и двух Егерских 49 и 50-го полков. В 1815 году Тарнопольский полк переименован в Житомирский. См.: *Попов Ф. Г.* Указ. соч. С. 11, 14.

[87] Полковник Титов, шеф и командир Тарнопольского полка. См.: *Поликарпов Н. П.* К истории Отечественной войны 1812 г. Забытые и неописанные военной историей сражения Отечественной войны 1812 года, вызвавшие своим ходом решительное (генеральное) сражение 26 августа 1812 года при селе Бородине: В 3 вып. М., 1912. Вып. III. С. 104.

[88] Вместо *начала* было: *времени*.

[89] Французско-русский словарь, составленный по изданию «Лексикона французской Академии» и умноженный вновь введенными словами писателем, переводчиком, чиновником Коллегии иностранных дел (с 1779 г. — московский почт-директор) И. И. Татищевым (1743—1802). Первое анонимное изд. — СПб., 1786; 2-е — под криптонимом Т. — СПб., 1798; в последующие годы выдержал еще несколько изданий. О Татищеве см: Русский биографич. словарь / Издание Имп. Рус. Историч. общества. СПб., 1912. Т. 17. С. 350.

[90] Н. Майков, как и все воспитанники 2-го Кадетского корпуса 1811 и 1812 годов, был выпущен досрочно (см. сноску 84). В «Историческом обозрении 2-го Кадетского корпуса» дается объяснение этому факту: «В конце 1811 и в 1812 году, когда опасность, угрожавшая России, потребовала чрезвычайных вооружений и для вновь формируемых войск нужно было большое число офицеров, из 2-го Кадетского Корпуса в течение нескольких месяцев было выпущено 100 человек прапорщиками в артиллерию и до 200 человек подпоручиками и прапорщиками в армию. Многие из них несовершенно успели кончить курс наук, но все получили достаточное военное образование» (С. 173).

lib.pushkinskijdom.ru

какого не помню.[91] Полковой командир наш был Титов, бригадный — Сависский[92] и дивизионный — Неверовский.[93] Корпусом командовал Багратион.[94] Когда мы пошли к Вильне, то велено было ретироваться. В Смоленске мы стояли два дня. Дивизия наша не была в деле; но Титов пригласил меня с собою «пострелять». Без всякой надобности мы спустились в ров крепости, взяли у убитых ружья и стали стрелять по французам, точно охотники какие! За эту шалость нам крепко могло достаться от бригадного, потому что мы оставили свой пост во время дела. Однако обошлось. 24-го августа велено было представить к награде всех, кто был под Смоленском. Между тем мы уже расположились у Бородина. Я тоже был в списке представленных; но Стависский вычеркнул меня. Титов узнал об этом и сказал мне. Я разгорячился и объявил, что пойду жаловаться к корпусному. Титов советовал мне то же. 25-го августа, ночью, я пошел к палатке Багратиона. Прошу адъютанта доложить обо мне. Тот спрашивает меня: какое у меня дело; но я не говорю и твержу одно — что мне нужно лично видеть князя. Адъютант пошел. Багратион с генералами стоял у костра. Я остался шагах в 20 от них. Когда адъютант доложил, генералы переглянулись между собой в недоумении, а Багратион велел меня позвать. Я подхожу. Он спрашивает: что мне угодно? Я отвечаю, что пришел жаловаться на бригадного, который вычеркнул меня из наградного списка. При этом я рассказал подробности; меня обступили и рассмеялись моим словам. Багратион обещал разобрать дело. На другой день, рано утром, едва начались движения войск, подъезжает к нашему полку Неверовский, приглашает Стависского, созывает всех офицеров и спрашивает: «Есть ли между вами Майков?» «Есть». «Достоин ли он быть представленным вместе с другими?» Все отвечают: «Достоин, как же не достоин!» Тогда Неверовский от лица Багратиона просит Стависского извиниться передо мною. 26-го августа я был ранен в обе ноги; меня отнесли на бурке и положили на большой дороге, с краю; потом отправили в какую-то деревню по направлению к Москве, куда отсылали всех раненых. В той же избе, где меня положили, лежал и Титов, раненый,[95] а через несколько времени — смотрю — входит в нее и Стависский; он тоже претендовал на рану — в пятку, но кажется, пуля попала ему просто в каблук.[96] Тут я не вытерпел и

---

[91] См. сноску 86.

[92] После *Сависский* следует: (*Стависский?*). Далее сохраняется написание — Стависский. На самом деле Ставицкий, Максим Федорович (1778—1841) — участник кампании 1805—1807 годов. Во время войны 1812 года командовал 1-й бригадой, входившей в 27-ю дивизию (состояла из Тарнопольского и Одесского полков). Пять раз ранен. За отличие под Бородином произведен в генерал-майоры, позднее — генерал-лейтенант. См.: *Михайловский-Данилевский А. И.* Император Александр I и его сподвижники в 1812, 1813, 1814, 1815 годах. Военная галерея Зимнего Дворца. СПб., 1846. Т. 3. Гл.: М. Ф. Ставицкий; также: *Глинка В. М., Помарнацкий А. В.* Военная галерея Зимнего Дворца. Л., 1981. Разд.: Портреты, находящиеся в галерее.

[93] Неверовский Дмитрий Петрович (1771—1813). К моменту Бородинского сражения генерал-майор, затем — генерал-лейтенант. Формировал в Москве 27-ю дивизию. Весной 1812 года вывел дивизию к западной границе и через 10 дней после начала войны присоединился под Новогрудком к армии Багратиона. Прославил 27-ю дивизию бой 2 августа под Красным. Утром следующего дня Неверовский соединился с передовыми частями корпуса Раевского. Смертельно ранен в битве при Лейпциге. В 1912 году прах его перевезен в Россию и захоронен на Бородинском поле у Багратионовых флешей, рядом с памятником 27-й пехотной дивизии. См.: *Михайловский-Данилевский А. И.* Указ. соч. Т. I. Гл.: Д. П. Неверовский; также: *Глинка В. М., Помарнацкий А. В.* Указ. соч. С. 142—143.

[94] Очевидно, Майков имел в виду не корпусного, но командующего армией Петра Ивановича Багратиона (1765—1812), князя, генерала от инфантерии, в 1812 году возглавлявшего 2-ю Западную армию, в которую входила 27-я дивизия.

[95] В списке раненых в сражении 24 августа 1812 года при деревнях Доронине и Шевардине назван полковник Титов. См.: *Поликарпов Н. П.* Указ. соч. Вып. III. С. 96.

[96] В указанном выше списке раненых значится также полковник Ставицкий, командир бригады 27-й пехотной дивизии. См.: Там же. С. 95. 24 августа в сражении при Шевардине Ставицкий был контужен. В сражении 26 августа — ранен: пуля раздробила кость левой ноги и он почти на год расстался с армией. См.: *Михайловский-Данилевский А. И.* Указ. соч. Т. 3. Гл.: М. Ф. Ставицкий. С. 4.

lib.pushkinskijdom.ru

закричал ему: «Здравствуйте, Михаил Федотович,[97] теперь уж нельзя вычеркнуть меня из списка».[98]

IV

26-го августа, в Бородинском деле, папенька был ранен. Случилось это так: кто-то из начальников послал его передать какое-то распоряжение в другой отряд. Папенька поскакал верхом на лошади, которую очень любил; лошадь эту ранило в ногу, так что ехать на ней было невозможно. Папенька слез с нее, и случившийся близко, может быть, сопровождавший его, солдат поймал ему французскую лошадь, бегавшую в поле без седока. Папенька сел на нее и поскакал; оглянулся и видит — его собственный любимый конь, сильно хромая, старается бежать следом за ним. Между тем ранило и ту французскую лошадь, на которой ехал папенька; он должен был соскочить и с нее и продолжать свой путь уже пешком. Тут пуля ударила ему в правую ногу в бедро, прошла насквозь и засела в левой ноге. Когда на перевязочном пункте пришлось вынимать эту пулю, доктор Маркус[99] — в то время еще молодой врач — долго возился и ничего не мог сделать. Папенька выхватил у него ланцет и сам вырезал себе пулю.

Впоследствии эта пуля, обделанная в золотую оправу, на цепочку, хранилась у маменьки.

V

После раны в Двенадцатом году я долго лечился. Потом, наконец, отправился в армию в наш Тарнопольский полк, который уже был за границей. Велено было всех догонявших армию остановить на Западном Буге, где формировались резервы (у кн. Михаила Алексеевича Горчакова[100]). Здесь я пробыл несколько месяцев; стало скучно, и я махнул потихоньку в Петербург. Приехал к отцу.[101] «Ты как?» «Да так, приехал без спросу проситься в действующую армию». Отец понял, что за такую штуку мне может достаться, и бросился к военному министру, князю

---

[97] Правильно — Максим Федорович.

[98] За участие в сражении при Бородине Н. Майков 19 декабря 1812 года пожалован кавалером ордена Св. Владимира 4-й степени с бантом. См.: Копия с Дворянской родословной книги Санкт-Петербургской губернии... // РГИА. Ф. 1343. Оп. 51. Ед. хр. 461. Л. 136.

[99] Маркус Михаил Антонович (1790—1865), лейб-медик. Окончил С.-Петербургскую медико-хирургическую академию. Во время Отечественной войны — штаб-доктор 27-й дивизии. В момент, когда под Бородином судьба свела Маркуса с Николаем Майковым, ему было всего двадцать два—двадцать три года. Позже — исполнял обязанности главного доктора русских больниц во Франции. С 1819 года работал в Москве как врач-практик и издавал (1827—1829) «Врачебные записки». С 1834 года — в Петербурге (лечащий врач вел. кн. Елены Павловны, с 1837 года — императрицы Александры Федоровны). С 1841 — президент медицинского совета. В Петербурге основал больницу Св. Ольги для неизлечимых больных. Автор ряда медицинских книг. Яркий портрет Маркуса оставил лично знавший его А. В. Никитенко. См.: *Никитенко А. В.* Дневник. Т. 1. С. 281 (запись от 23 марта 1844 г.).

[100] Горчаков Михаил Алексеевич (1768—1831), князь, генерал-майор, отец известного дипломата А. М. Горчакова.

[101] Майков Аполлон Александрович (1764—1838), действительный статский советник, камергер, литератор и театральный деятель. До 1796 года служил в армии. В 1802 году по высочайшему указу определен в Дирекцию Императорских театров в помощь Главному Директору по экономической части, а затем назначен членом Дирекции по хозяйственной части. В 1810 году стал управляющим московским императорским театром. В 1812 году эвакуировал театр из Москвы. По возвращении деятельно восстанавливал его: уже 30 августа 1814 года открыл сезон на сцене школьного театра в доме Апраксина на Знаменке. С 24 декабря 1821 года Директор Театральных зрелищ в Москве и Петербурге. 23 февраля 1822 назначен присутствующим в Комитете «по делам Театрального ведения». Уволен от должности 31 августа 1825 года. См.: Формулярный список о службе Действ. Ст. Советника, Камергера и Кавалера Апполона Александрова, сына Майкова. 1825 года. Копия // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 8158. Л. 3—6. В 1836 году Н. Майков написал портрет отца. См.: Государственный русский музей... С. 187 (№ 3246). Вариант хранится в музее ИРЛИ.

lib.pushkinskijdom.ru

Алексею Ивановичу Горчакову;[102] тот обещал и велел, чтоб я сам к нему явился. Я являюсь; думал, что все решено, но Горчаков встречает меня сердито: «Как это ты, сударь!..» Ну, я объяснил, что желаю в действующую армию. Он сказал: «Поезжай домой и дожидайся; я пришлю распоряжение». Действительно, вскоре дается знать, что я должен ехать в действующую армию при адъютанте Волконского[103] Рамбурге, — знаешь? — так, «с будущим». Вот мы и поехали. На Рейне, близ Мангейма,[104] мы выпили по бутылочке рейнвейну; хотим садиться в экипаж, а коляску дали нам очень маленькую; у нас было три чемодана: как положили их, стало тесно. Мы их привязали сзади коляски. Поехали. Ночь. Мы заснули. Приезжаем в Оппенгейм;[105] Рамбург будит меня: «Майков, вставай, чемоданы отрезали». А мы условились поочередно расплачиваться на станциях: очередь была его. Ну, я встревожился, выскочил из коляски: в самом деле чемоданы отрезаны. Только стал я обходить коляску, смотрю: под кузовом один из чемоданов. Я зову Рамбурга, кричу, что нашел чемодан. Всех их было три: один — его, другой — мой, третий — с казенными вещами, подарками, деньгами. Я кричу, что нашел чемодан, только не знаю, чей. «Ну, дай Бог, чтобы казенный». И в самом деле, казенный уцелел. Знаешь, старинные коляски были на двух дрогах; как стали резать веревки, которыми подвязаны были чемоданы, казенный-то съехал по дрогам под кузов, да там и остался. Так как у нас не стало наших денег, мы должны были взять из казенных; дали знать атаману — и должны были просидеть в Опенгейме несколько дней. А ехали мы одетые кое-как: понадобилось сшить платье. Заказали немцу; он мне сшил пресмешное — какие-то красные штаны и мундир из светлозеленого сукна.

Когда мы приехали в армию, Париж уже был взят: на три дня опоздали.[106] Я явился к моему бригадному, Дмитрию Васильчикову;[107] тот не узнал меня, думал, что идет какой-то иностранный офицер; но я объяснил ему все, как было; он рассмеялся. Так я и не был при взятии Парижа.

VI

Папенька стоял со своим полком не в самом Париже, а где-то в его окрестностях. Однако ездил в Париж на побывку. Одна из этих поездок стоила ему всех денег, какие при нем были; но в эту же поездку он купил — кажется, по совету своего камердинера, француза Антуана — сухие краски не в порошке, а в каких-то лепестках, которые всыпаны были в маленькие стеклянные баночки, а баночки эти все помещались в особой шкатулке. Папенька в то время еще не занимался живописью, а разве только рисовал немножко для развлечения. Однако, посещая Париж, он проводил уже много времени в Лувре. Несколько лет краски эти оставались у папеньки без употребления, и только после женитьбы своей в 1820 г.,[108] когда он

---

[102] Горчаков Алексей Иванович (1769—1817), князь, генерал от инфантерии, в 1812 году — генерал-лейтенант, с августа 1812 года — военный министр.

[103] Волконский Петр Михайлович (1776—1852), светлейший князь, генерал-фельдмаршал, с 1801 года — генерал-адъютант Александра I, с декабря 1812 — начальник Главного штаба при Кутузове, с весны 1813 — Главного штаба Александра I, позднее — министр Императорского двора и уделов.

[104] Мангейм (Mannheim) — город в Германии, на правом берегу Рейна при впадении р. Неккар, в земле Баден-Вюртемберг.

[105] Оппенгейм (Oppenheim) — город в долине Рейна между Вормсом и Майнцем.

[106] Союзные армии вошли в Париж 19(31) марта 1814 года.

[107] Васильчиков (2-й) Дмитрий Васильевич (1778—1859), генерал-майор. С ахтырскими гусарами был в походе 1809 года, в 1812 году командовал Ахтырским гусарским полком в армии Багратиона. Позже принимал участие в заграничном походе. С 1816 года командир 1-й Уланской дивизии. С 1822 года — в отставке.

[108] Ср. с некрологом Гончарова: «В Париже, в числе первых покупок, он купил масляные краски и мечтал об уединении и артистическом труде». Николай Майков вступил в брак с

lib.pushkinskijdom.ru

вышел в отставку[109] и поселился в своей маленькой подмосковной — Никольском,[110] ему вздумалось употребить парижские краски в дело. Первым опытом его в живописи масляными красками был собственный портрет. Остатки парижских красок он долго берег на память, и я видел их в детстве, в сороковых годах.

VII

Тончи?[111] Я его знал. Князь Юсупов[112] просил меня сделать копию с одной головки Корреджио.[113] Оригинал ее был у князя Голицына.[114] Разумеется, о плате

Евгенией Петровной Гусятниковой 30 июля 1820 года. См.: РГИА. Ф. 1343. Оп. 51. Ед. хр. 461. Л. 137.

[109] В отставку Н. Майков вышел 1 апреля 1821 года. См. сноску 7.

[110] Никольское — сельцо в Московской губернии, близ Троице-Сергиевой лавры. В служебных формулярах А. А. Майкова, отца Николая Майкова, на вопрос, есть ли у его родителей, у него самого, у жены родовое или благоприобретенное недвижимое имение, ответ: «Не имеет». См.: Формулярный список о службе... Апполона Александрова, сына Майкова. 1825 года. Копия. Л. 3, об. Однако в 1832 году на этот же вопрос Майков ответил: у жены «благоприобретенное. В Московской губернии 92 души» (РО РНБ. Ф. 452. Оп. 1. Ед. хр. 452. Л. 1, об.). Вероятно, Никольское принадлежало матери Николая Майкова — Наталье Ивановне Серебряковой.

[111] Тончи Сальватор (Tonci Salvator; Тончий Николай Иванович. 1756—1844), поэт, певец, живописец. Род. в Риме, получил, по словам Я. Грота, отличное образование. См.: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. 2-е академич. изд. СПб., 1869. Т. 2. Ч. II. С. 254—255. Жил в России с 1797 года (в каталоге Гос. Третьяковской галереи 1952 года — с 1796 года), женат на княжне Н. И. Гагариной. С 1815 года служил в экспедиции кремлевского строения (позже — московская дворцовая контора), под началом кн. Н. Б. Юсупова участвовал в учреждении архитектурной школы (позже — дворцовое архитектурное училище), в которой более двадцати пяти лет служил инспектором рисовальных классов. В живописи Тончи был любителем, что, возможно, и привлекало Н. Майкова. Грот писал: «Живописью Тончи занимался, по большей части, как средством для жизни, хотя и обладал в ней замечательным талантом: уверяют, что никогда ни у кого не брал уроков в рисовании, а изучил искусство сам, по картинам Рафаэля. Главным призванием своим он считал поэзию и в ней думал обессмертить себя» (Указ. соч. С. 255—256). В память спасения России от нашествия французов в 1812 году, по свидетельству Я. Грота, написал для Владимирского собора икону «Крещение Руси», позже — запрестольный образ в Вознесенском монастыре Кремля (см. сноску 116). Тончи принадлежат портреты А. В. Суворова, Ф. В. Ростопчина, Г. Р. Державина и др.

[112] Юсупов Николай Борисович (1751—1831), князь, действительный тайный советник, сенатор, член Государственного совета, дипломат, министр Департамента уделов. С 1792 года сосредоточил в своих руках управление фарфоровым и стеклянным заводами, шпалерной мануфактурой. С 1791 года — Директор театров. С 1797 года получил «в свое ведение Эрмитаж». См.: *Левинсон-Лессинг В. Ф.* История картинной галереи Эрмитажа (1764—1917). Л., 1986. С. 124—125. Основатель частной картинной галереи. Почетный любитель Академии художеств. После 1812 года — начальник кремлевской экспедиции (см.: Старая Москва. Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы М. И. Пыляева. СПб., 1891. С. 279).

[113] Корреджо Антонио Аллегри (Correggio Antonio Allegri) (1489—1534), создатель многочисленных алтарных картин, произведений на мифологические сюжеты и церковных росписей. Живопись Корреджо отличалась специфической изощренностью и в то же время ясностью композиции, мастерским использованием эффектов ракурса и освещения, услаждающим глаз колоритом и подчеркнутым изяществом образов, подчас балансирующих на грани благочестия и эротизма. К началу XIX века Корреджо уже давно входил в пантеон великих художников, его картина «Поклонение пастухов», известная под названием «Ночь» (ок. 1530. Дрезден. Галерея старых мастеров), принадлежала к числу наиболее популярных произведений мировой живописи. В то же время имя его стало нарицательным и как таковое утратило конкретность, будучи синонимом великого живописца вообще (ср.: «Ах, отчего мне дивная природа / Корреджио искусства не дала?..» (*Пушкин.* Монах. 1813)). Следует также иметь в виду, что в пору, когда Майков учился живописи, атрибуции произведений искусства не имели научного основания, опирались зачастую на традицию, и потому произведения, приписываемые Корреджо в коллекциях XVIII—XIX веков, как правило, были впоследствии отнесены к творчеству других художников.

[114] Скорее всего, Голицын Сергей Михайлович (1774—1859), князь, действительный тайный советник, член Государственного совета, с 1807 года попечитель и главный директор

lib.pushkinskijdom.ru

не условливались, но я согласился писать с уговором, чтобы мне позволили сделать другую копию для меня самого: «Которая будет лучше, ту, ваше сиятельство, и возьмите». Я писал в доме у Юсупова. Раз как-то сижу за работой и слышу — кто-то подошел сзади и смотрит. Я думал, что какой-нибудь лакей, — тут всегда много народу ходило; только оглядываюсь, какой-то высокий мужчина с седой курчавой головой, лицо строгое, серьезное, но очень красивое, похоже на какого-нибудь Геркулеса или, лучше сказать, на Фавна. Я посмотрел на него и говорю: «Vous êtes monsieur Tonci?» Я его никогда прежде не видал, а тут сразу догадался. Он говорит: «да», и стал смотреть на мою работу. Потом говорит: «Vous avez la même manière que moi, mais seulement vous faites au rebours»,[115] то есть, что я сперва кладу густые краски, а потом прозрачные, а он наоборот. И в самом деле, я потом смотрел его запрестольный образ в церкви у Спасских ворот:[116] действительно та же манера, только наоборот.

VIII

В первый раз я видел Николая в Москве.[117] Мы еще тогда там жили. Волконский — он знал меня — хотел непременно показать ему мою работу. Это

московской Голицынской больницы, в которой располагалась коллекция известных любителей искусств дипломатов князей Голицыных — Александра Михайловича (1723—1807) и Дмитрия Михайловича (1721—1793). См.: *Голицын Н. Н.* Род князей Голицыных: В 2 т. СПб., 1892. Т. 1. О Сергее Мих. — № 104; Алекс. Мих. — № 57; Дм. Мих. — № 53. О галерее в Голицынской больнице см. в кн. С. П. Жихарева «Записки современника. Воспоминания старого театрала» (В 2 т. Л., 1989. Т. 1. С. 49 (запись от 12 февр. 1805 г.)). В коллекции Голицыных, как видно, был Корреджо. См. печатный «Указатель Голицынского музея» (М., 1882): под № 15 (Зал I. Картины. Итальянская школа.) — «Ант[о]нио Аллегри, прозв. Корреджо (р. 1494, у. 1534). Богоматерь с младенцем Спасителем. На холсте» (С. 4). В 1886 году большая часть голицынского собрания картин поступила в Эрмитаж. См.: *Левинсон-Лессинг В. Ф.* Указ. соч. С. 217.

[115] У Вас та же манера, но только Вы делаете наоборот (фр.).

[116] У Спасских ворот, по правую руку, на территории Московского Кремля располагался женский Вознесенский монастырь (на Вознесенской площади; до 1817 года назывался Стародевичьим), основанный в 1387 году (по др. данным в 1407 году) инокиней Евфросиньей (в миру вел. княгиней Евдокией, женой Дмитрия Донского). Посреди монастырского двора, в центре его, стоял каменный собор Вознесения Господня — место захоронения княгинь, а затем цариц. Во время войны 1812 года разграблен. По уходе французов реставрирован и вновь освящен в 1814 году. Снесен в 1929 г. См.: Сорок сороков. Краткая иллюстр. история всех московских храмов: [В 4 т.] / Собрал П. Паламарчук. М., 1992. Т. 1. С. 121—126. Н. Майков, очевидно, видел исполненный Тончи запрестольный образ в Вознесенском соборе.

[117] Еще летом 1830 года Волконский по повелению Николая I препроводил в дар Академии художеств копию Николая Майкова с картины Пармиджанино, изображающей трех амуров. См.: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. № 1241. По свидетельству Аполлона Николаевича Майкова, в начале сороковых годов Николай I лично посетил мастерскую его отца в Петербурге. Этот визит воспроизведен им в «Автобиографии», написанной от третьего лица: «Вскоре по выходе из университета, 20 лет, в 184⟨2⟩ [в копии — 1841], напечатали первую книжку его стихов, и Гос⟨ударь⟩ Ник⟨олай⟩ Павл⟨ович⟩ отправил его за границу, выдав 1000 р. Он же потом, увидав в мастерской отца его, его картину Распятие, пожелал взять ее для устраивавшейся католич⟨еской⟩ капеллы для бракосоч⟨етания⟩ В⟨еликой⟩ К⟨няжны⟩ Марии Никол⟨аевны⟩, как запрестольный образ, и так как Майков отказался от платы, Государь прислал ему бриллиантовый перстень в 1500 р. Близорукость заставила бросить живопись...» (ИРЛИ. № 17304. Л. 1). Однако «Распятие» Николай I, скорее всего, увидел раньше. 24 июня 1839 года Волконский обратился к Кабинету Его Императорского Величества с распоряжением: «По Высочайшему повелению предлагаю Кабинету доставить ко мне бриллиантовый перстень в 1500 рублей для подарка Студенту С.-Петербургского университета Аполлону Майкову за картину его работы, изображающую Распятие, взятую для католического алтаря, устраиваемого в Зимнем дворце к предстоящему Бракосочетанию Ее Величества Великой Княжны Марии Николаевны» (РГИА. Ф. 468. Оп. 5. Ед. хр. 161 (1839). Л. 92). О дальнейшей судьбе картины см.: *Врангель Н.* Искусство и государь Николай Павлович // Старые годы. 1913. Июль—сентябрь. С. 73. В эту же пору, в 1840 году, Николай Майков работает над

lib.pushkinskijdom.ru

была небольшая головка.[118] Я принес ее во дворец, представил Николаю. Он спрашивает: «С натуры?» Головка действительно напоминала лицо Семеновой.[119] «Никак нет, Ваше величество!» «Хорошо, хорошо; это делает тебе честь». Он не поверил моему ответу, но похвалил мою скромность, предполагая, что я не хочу сказать правду и ему. Но впрочем, картина не была писана с Семеновой.

Потом я работал в Таврическом дворце; Волконский дал мне там ателье. Я писал там копии с некоторых картин. Здесь Николай опять видел мои работы, между прочим «Благовещение», которое я начал с эстампа Тициана.[120] Тут же приходил раз Стависский, но мы с ним не разговаривали.

IX

Когда строили Измайловский собор,[121] Волконский хотел поставить запрестольным образом гобеленевскую работу; но Николаю это не понравилось, и он приказал поставить образ, писанный масляными красками. Не знаю, кто из них — сам ли Николай, или Волконский (они были в то время в Москве) вспомнил, что у меня начата большая картина — Благовещение, — та самая, которую я писал в ателье, отведенном мне в Таврическом дворце. Сейчас же дали знать в Петербург, чтобы спросить у меня, готова ли она, а если нет, то как скоро может быть кончена. А освящение собора было назначено через две, три недели. Вот, однажды, сижу я у себя в мастерской, — приезжает Стасов,[122] который строил собор. Спрашивает: «Вы писали образ Благовещения?» «Я». «Он кончен?» «Нет, далеко не кончен». «А, ну так ничего не может быть!» И хочет уходить. Я его допрашиваю: что, зачем? Он мне объясняет, что ищут запрестольного образа для Измайловского собора, и что он по приказанию Государя приезжал узнать: написано ли начатое мною «Благовещение»? Ну, меня, знаешь, забрало, я спрашиваю: «Сколько сроку?» «Нет, да что, Вы не поспеете, всего две, три недели». «Я Вам обещаю, что все будет готово» «Нет, да как же?» Однако я убедил его; сейчас же заперся в своем ателье, засел и, в самом деле, окончил дня за два до срока.[123] Тут

портретом Николая I (см.: Государственный Русский музей... С. 187. № 3252). Позднее Берг подчеркивал участие Николая I в жизни семьи Майковых: «Государь никогда не забывал этой фамилии» (Посмертные записки Николая Васильевича Берга... С. 304).

[118] Возможно, речь идет о картине, которая в упомянутом списке Собко называется «Женская головка». В Отчете Академии художеств хронологически она связана с 1828—1830 годами. Против названия этой картины и картины «Группа Амуров» (с Пармиджанино) запись Собко — пожалованы Академии императором Николаем I (ОР РНБ. Ф. 708. № 870. Л. (арх.) 32 (вложен между 631 и 632 арх. л. дела № 870)).

[119] Семенова Екатерина Семеновна, по мужу княгиня Гагарина (1786—1849), драматическая актриса. С 1805 года (дебют в Петербургском театральном училище в 1803 году) играла на сценах Петербурга в трагедиях В. А. Озерова, Я. Б. Княжнина, Ж. Расина, Вольтера и др. Покинула сцену в 1826 году. Отличалась редкой красотой. См.: *Каратыгин П. А.* Записки: [В 2 т.]. Л.: Academia, 1929—1930. Т. 1. С. 193. Облик ее запечатлен О. А. Кипренским, К. П. Брюлловым, М. Шеламовым (рисунок), Н. И. Уткиным (гравюра по рисунку Кипренского) и др.

[120] Неточность. С картины Тициана Майков писал запрестольный образ на евангельский сюжет — Вознесение Богоматери (см. вступит. статью).

[121] Троицкая церковь была заложена 13 мая 1828 года, через четыре года строительство подошло к концу. Однако в связи с тем, что ураган сорвал купол, завершение здания отодвинулось и собор был освящен лишь 25 мая 1835 года.

[122] Стасов Василий Петрович (1769—1848), архитектор. С 1817 года руководил дворцовым строительством в Петербурге и загородных резиденциях. В столице построил, помимо Троицкого (Измайловского) собора, Спасо-Преображенский собор, казармы Павловского полка, Нарвские и Московские триумфальные ворота и др. С 1826 года — член Строительного Комитета Исаакиевского собора.

[123] В данном случае Майков ведет речь о своей работе над запрестольным образом для Троицкого собора — Вознесение Богоматери (см. вступит. статью). Образ «Благовещение» был помещен не за алтарем («на горнем месте»), а на царских вратах собора.

lib.pushkinskijdom.ru

справляются. Стасов два раза приезжал. Я никому не показываю, только говорю: заказывайте раму. Наконец, образ кончен, я привез его, набивают его на раму, а все еще никто не видал его. Показываю: все в восторге. Между прочим, тут же был Росси (архитектор); он подходит ко мне и говорит: «Je ne m'attendais pas que vous puissiez faire quelque chose de si beau!»[124] (С этим Росси у меня тоже была прелюбопытная история). Наконец, перед освящением[125] приезжает в собор Николай, хвалит мой образ, а иконостасом недоволен: там были работы Егорова, Шебуева; Государь велит мне их переделывать; когда все было кончено, он велит меня спросить, что я хочу за работу. А Волконский уже спрашивал меня: я назначил четыре тысячи (ассигнациями). Он отвечает Николаю: «Четыре тысячи, Ваше величество, да больше и нельзя бы дать» (Он был скуп). «Как нельзя! Вдвое!» «Ваше величество, как...» «Втрое!» Тут вмешался Бенкендорф. «Позвольте, Ваше величество, мне уладить дело с князем. Майкову можно дать то, что он просит, а потом сделать ему богатый подарок». «Ну, хорошо, сделай так». Так и сделали.[126]

X

С Росси вот какой был у меня случай. Однажды приходит ко мне К., поверенный графини Орловой,[127] и предлагает мне заказ иконостаса для Юрьевского монастыря;[128] показывает эскизы какого-то итальянца и говорит, что я должен писать по нем. Я объясняю ему, что писать с чужих эскизов неловко, что я не имею права на это. Он ссылается на то, что эскизы принадлежат графине Орловой. Я отвечаю: «Смотрите же, это ваше дело», и беру работу. Еду в Новгород. Там работаю в церкви на помосте. Однажды слышу я сверху, что кто-то внизу спрашивает: «Кто это работает?» Я называю свою фамилию. «Да ведь это по эскизам такого-то?» Я объясняю, что так мне заказали. Это был Росси; он был архитектором у Орловой и обиделся за итальянца, которого он и рекомендовал. Так он допрашивал меня несколько раз, но я отстоял свое. Потом, уже несколько лет спустя, меня призывают в Кабинет. Прихожу; мне предлагают исправить иконостас, написанный для какой-то церкви этим же итальянцем. Я взялся и исправил. Волконский велит выдать мне деньги; я отказываюсь и говорю, что деньги следуют итальянцу; Волконский отвечает что его работа была забракована и что, стало быть, за нее и платить не надо. Я взял деньги и повез их к итальянцу. Застал его больным и деньги отдал. В это время входит Росси и, узнав в чем

---

[124] Я не ожидал, что Вы можете делать что-то так хорошо! (фр.).

[125] Собор освящен 25 мая 1835 года, следовательно, эпизод, воспроизведенный в этом рассказе, относится к весне 1835 года.

[126] В соответствии с распоряжением Николая I за запрестольный образ в Троицкую церковь Майков получил шесть тысяч рублей и в виде подарка перстень в две тысячи рублей. См. письмо Волконского Кабинету Его Имп. Величества от 27 мая 1835 года (№ 1997). На письме от руки: «Передать полученное 29 мая 1835» (РГИА. Ф. 468. Оп. 5. Ед. хр. 149. Л. 30).

[127] Орлова-Чесменская Анна Алексеевна (1785—1848), графиня, дочь генерал-аншефа Орлова-Чесменского Алексея Григорьевича (1737—1808), главнокомандующего морским флотом, одержавшего решающую победу при Чесме во время войны с Турцией 1770—1774 годов. Под влиянием прежде всего своего духовного отца настоятеля Юрьева монастыря архимандрита Фотия (1792—1838) возложила на себя обет послушания и из своих обширных средств благотворила церквам и монастырям, преимущественно Юрьевскому, близ которого и поселилась в небольшой усадьбе. См.: *Елагин Н.* Жизнь графини Анны Алексеевны Орловой-Чесменской. СПб., 1853. С. 97—133. О ее помощи монастырям также см.: Старая Москва... С. 204.

[128] Юрьев-Новгородский (мужской) монастырь — основан в 1030 году, в живописном месте у истока реки Волхов, в трех верстах от Новгорода. Пережил расцвет после 1824 года.

lib.pushkinskijdom.ru

дело, наговорил мне комплиментов. Итальянец через несколько дней умер. После Волконский узнал, что я отдал деньги итальянцу.

При этом рассказе папенька прослезился.

XI

Привезли картину Крюгера.[129] Она стояла в старом Эрмитаже;[130] я тогда там писал что-то. Когда ее там поставили, Николай пришел со свитой смотреть ее. Я пошел за ними. Тут был и Жуковский с Наследником. Стали смотреть картину. Жуковский что-то шепчет Наследнику, а Наследник обратился к Николаю и говорит: «Это фарс! Так не может лошадь скакать, чтобы был момент, когда она на одной ноге стоит». Николай посмотрел, а я вдруг выдвинулся из-за других и говорю: «Нет, Ваше величество, это совершенно верно: бывает так, что удары всех четырех подков слышны попеременно».[131] Николай взглянул на Наследника и сказал: «А что?», потом обратился ко мне и спросил: «А ты почему это знаешь?» Я отвечал: «Я служил в гусарском принца Оранского полку, Ваше величество».[132]

XII

Работы мои для Зимнего дворца были неудачны. Я должен был писать по эскизам Нефа,[133] в образах было много пейзажа; они не удались. А тут начались против меня интриги. Два мои образа велено было другому художнику переделать («Крещение» и еще один образ). После Николаю наговорили, что семейство Майковых — большие либералы. Когда была на выставке моя «Кардовиль», он

---

[129] Крюгер Франц (Kruger Franz. 1797—1857). Учился, работал и скончался в Берлине (с 1825 — профессор Берлинской Академии). Приезжал в Петербург. Почетный вольный общник Петербургской Академии художеств (с 1832). Батальными картинами Крюгера и К. Шульца увлекался Николай I. Подробнее о связях Крюгера с Россией см.: *Асварищ Б. И.* Крюгер в России // Проблемы изобразительного искусства XIX столетия. Межвуз. сб. Л., 1990. Вып. 4. (ЛГУ). С. 99—116.

[130] Весной 1852 года во вновь построенном вдоль Миллионной улицы здании (проект Л. фон Кленце, архитектор Стасов), получившем название Нового Эрмитажа, был открыт общедоступный музей. Приблизительно с этого времени здание, возведенное в 1787 году в линию с Зимнем дворцом по набережной Невы (арх. Ю. М. Фельтен), стало называться Старым Эрмитажем. См.: *Левинсон-Лессинг В. Ф.* Указ. соч. С. 5—6; также: Эрмитаж. История и архитектура зданий. Л., 1974.

[131] Речь шла о картине Крюгера «Император Александр I на коне», написанной им для Военной галереи 1812 года. В каталоге Эрмитажа картина названа: «Портрет Александра I верхом на лошади». Справа внизу подпись и дата: 1837 (см.: Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог: [В 2 т.]. Л., 1981. Т. 2. С. 219. № 7804). Таким образом, беседа Майкова с Николаем I произошла приблизительно в 1837—1838 годах.

[132] В копии с формулярного списка Н. Майкова из Инспекторского Департамента Военного Министерства сказано: «...переведен в Гусарский Принца Оранского полк в Штабс-Ротмистры ⟨1⟩813 июля 26-го, Ротмистром ⟨1⟩819 Декабря 8-го, в походах и сражениях находился...» (РГИА. Ф. 1343. Оп. 51. Ед. хр. 461. Л. 136, об.—137; см. также сноску 7); Вильгельм, принц Оранский (1792—1849), сын Вильгельма I, провозглашенного королем Нидерландов в 1815 году. Командовал нидерландскими войсками в битве при Ватерлоо. С 1840 — король Нидерландов (Вильгельм II). Супруг великой княжны Анны Павловны, сестры императоров Александра I и Николая I.

[133] Нефф (Неф) Тимофей Андреевич (1805—1876), живописец. Воспитанник Дрезденской Академии художеств. С 1826 года в Петербурге. В 1839 году получает звание академика за живописные работы для малой церкви Зимнего дворца (образ «Тайная вечеря», 1839), в 1849 — звание профессора за образа для Исаакиевского собора, с 1855 — профессор 2-й ст. при Академии художеств по живописи исторической и портретной, член совета Академии художеств. С 1864 года — заведующий Картинной галереей Эрмитажа. С 1865 — профессор 1-й ст.

lib.pushkinskijdom.ru

остановился перед нею и стал хвалить. (Он не любил обыкновенной академической манеры). Спрашивает: «Чья картина?» Ему говорят: «Майкова». Сейчас же повернулся и пошел дальше. Потом такой же случай был в Исакие. Он смотрел мои образа в эскизах. Монферан посоветовал мне поставить тут же одну мою «Мадонну». Николай заметил ее и остановился перед нею. В это время ему стало жарко, и он стал спускать с плеча шинель; я стоял подле и хотел подхватить ее; но Николай оглянулся на меня, отдернул шинель из моих рук и отошел.

© *О. В. Евдокимова*

ЕЩЕ РАЗ О ТОМ, КАК Н. С. ЛЕСКОВ ОЦЕНИВАЕТ СВОИХ ГЕРОЕВ

(«СПРАВЕДЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК. ПОЛУНОЩНОЕ ВИДЕНИЕ»)

Вопрос об оценке Н. С. Лесковым своих героев или, говоря по-другому, о формах выражения авторской точки зрения в произведениях писателя — один из наиболее существенных и для науки о Лескове, и для читателей Лескова.

Даже легендарные, вошедшие в национальное предание персонажи писателя, такие, в частности, как Левша или леди Макбет Мценского уезда, обычно наделяются настолько несовпадающими оценками, что в их свете выглядят явлениями разных творческих миров, созданиями разных авторов. Для одних, например, Левша — образ, вмещающий высокие национальные качества, для других он — своеобразная пародия на эти качества. Катерина Измайлова может быть воспринята и как обладательница трагического характера, и как безбожная преступница.

Проблема авторской точки зрения в произведениях Лескова носит глубоко содержательный характер. Во многом это связано с тем, что, имитируя в них нередко бытовые речевые жанры, писатель сознательно уклоняется от оценок прямых, линейных, в каком бы то ни было смысле завершенных, а такого рода поэтика не только создает особую многомерность, но и побуждает читателя к поискам авторской «меры вещей».

Рассказ «Справедливый человек» (около 1883—1884 годов) может быть воспринят как своеобразная реплика писателя в воображаемом диалоге об обозначенной в заголовке человеческой разновидности. Имитация бытовой речи достигается здесь за счет насыщения текста реминисценциями из различных сфер культуры. Чем плотнее его культурный слой, тем очевиднее «экспрессивный момент», если воспользоваться формулой М. М. Бахтина, то есть отношение говорящего к сказанному. В результате конструирования Лесковым высказывания как принадлежащего одновременно и потоку жизни, и искусству, читателю внушается представление о том, что́ есть «справедливость». Это внушение осуществляется при помощи механизмов работы памяти, являющейся, на наш взгляд, одним из фундаментальных элементов лесковской поэтики.

Автор-повествователь, рассказчик, герой, он же сочинитель произведения (повествование ведется здесь от первого лица), сочетающий в себе все эти роли, наблюдал «справедливого человека» где-то неподалеку от Петербурга, в компании «легконравного артиста». Прибыл он «на место» совсем по другим надобностям: «посмотреть одно большое религиозное торжество».[1] Точка зрения на увиденное

[1] *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 7. С. 306. Далее, за исключением особо оговоренных случаев, сочинения Лескова цитируются по этому изданию с указанием в тексте номера тома римской цифрой и номера страницы арабской.

lib.pushkinskijdom.ru

отличается в данном случае большой амплитудой оценки: от «религиозного торжества» до «актерства», «площадных сцен».

Место действия само по себе знаменательно: «Сад, куда мы пришли, был довольно большой для провинциального города, но более был похож на проходной бульвар. Впрочем, долевые входы в него по случаю происходящего в этот вечер платного концерта и представления были закрыты. Платящая публика входила только через один средний проход, сделанный в вогнутом полукруге. У ворот помещались дощатые будочки для продажи билетов, стояло несколько человек полицейских и несколько зевак, не имеющих возможности пройти в сад по безденежью» (VII, 306). Описание общественного сада в провинциальном городе, вполне «физиологическое», детализированное, несколько фотографическое, линейное, воспроизводящее описания «натуральной школы», как будто бы не содержит никаких подтекстов. И тем не менее картина реминисцирует. В экспозиции лесковского рассказа обыгрывается один из существенных, восходящих к ветхозаветному образу Эдема, признаков сада: его огражденность от остального мира. Сад, увиденный рассказчиком, действительно, огражден, но лишь на время представления; он больше похож на бульвар, по нему гуляют, проходят, а не пребывают в нем. Вход в сад отнюдь не потайной, а устроен и открыт, входит в него «публика», избранность которой состоит лишь в том, что за вход она может заплатить. Перед нами своего рода «устроенный», временный «рай». И тем не менее само называние этого места «садом», его отдаленность от мира подразумевают наличие некоего культурного контекста.

«Сад — это подобие Вселенной, книга, по которой можно „прочесть" Вселенную. Вместе с тем сад — аналог Библии, ибо сама Вселенная — это как бы материализованная Библия. Вселенная своего рода текст, по которому читается божественная воля. Но сад — книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности. Поэтому высшее значение сада — рай, Эдем. Сад можно и должно „читать", и поэтому главное занятие в саду — чтение книг»,[2] — так поясняет семантику «сада» в книге «Поэзия садов» Д. С. Лихачев.

«Вселенная», изображенная Лесковым, сохраняя семантику «сада-рая», наделена вместе с тем и совершенно противоположными значениями: «Перед входом в сад был маленький палисадничек, — неизвестно для чего здесь выращенный и огороженный. Он относился к саду, как предбанник к бане» (VII, 306). Баня в фольклорной традиции является нечистым местом и ассоциируется с адом, — именно это ее значение актуализирует, например, Ф. М. Достоевский в «Записках из Мертвого дома» (1860—1862). Место действия в лесковском «Справедливом человеке» представляет собой, таким образом, как бы и рай и ад одновременно. Читатель же волен вообще не усматривать здесь никаких культурных смыслов, а лишь представить себе один из многих провинциальных садов. Главным, по мысли автора, является то, чтобы читатель увидел и ощутил себя в саду, а на какой глубине он его «прочтет», почти второстепенно. Читатель должен вспомнить и о рае, и об аде благодаря непосредственному ощущению, может быть, даже мало осознавая вспомнившееся. Поэтому вполне закономерно, что Лесков в своем изображении следует за взглядом смотрящего.

Образ справедливого человека — гостя в саду — представлен через воспоминания о произведениях и авторах русской литературы: «Это Мартын Иваныч — дровяник, купец, зажиточный человек и чудак. В просторечии между своих людей именуется „Мартын праведник", — любит всем правду сказывать. Его, как Ерша Ершовича, по всем русским рекам и морям знают. И он не без образования — Грибоедова и Пушкина много наизусть знает, и как выпьет, так и пойдет чертить из „Горя от ума" или Гоголя» (VII, 308). Персонаж Лескова уподоблен герою

[2] *Лихачев Д. С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей: Сад как текст. СПб., 1991. С. 19.

lib.pushkinskijdom.ru

широко известной начиная с XVII века «Повести о Ерше Ершовиче», за которой в литературоведении нынешнего века закрепилось определение «демократическая сатира».[3] Ее герой в полном смысле слова является не просто популярным, но даже и легендарным. В разных редакциях «Повести...» содержатся порой взаимоисключающие оценки и характеристики Ерша Ершовича, с одной, правда, общей особенностью в отношении рассказчиков к материи повествования — эту историю воспринимают интимно. «Щетинник и ябедник, блудник и бражник», «лихая образина, раковые глаза, вострые щетины, бездельник, неподобный человек, ябедник, обмерщик, обворщик, лихой человек, постылая собака»,[4] — такими эмоционно окрашенными «эпитетами» награждается Ерш Ершович в большинстве редакций и списков. Но есть и другие суждения, противоположные, однако не менее характерные для национального сознания: «Ловкий ерш, заманивший осетра в невод, смело отвечающий судьям, отводящий всех свидетелей, был расценен не только как достойный порицания „вор, обманщик и ябедник", но он понравился именно своей смелостью, как в то же приблизительно время привлек сочувствие читателей Фрол Скобеев, обманом похитивший дочь стольника».[5] В сравнении Мартына Ивановича с Ершом Ершовичем и заключены скопившиеся за несколько веков представления о последнем. Актуализированы же Лесковым качества «известности» и «свойственности—родственности»: «Его, как Ерша Ершовича, по всем русским рекам и морям знают» (VII, 308). Авторская позиция в том и состоит, чтобы разнообразие читательских восприятий покоилось на некоторой константе. Читатель должен признать Мартына Ивановича за своего, то есть узнать или «припомнить».

Контекст «Ершу Ершовичу» в лесковской характеристике создают имена Пушкина, Грибоедова, Гоголя и название комедии «Горе от ума». Кроме того что все имена и произведения взяты из первого ряда русской литературы XIX века, они объединены с реминисценцией о Ерше Ершовиче и другими признаками и мотивами. Пушкин — ореолом общеизвестности и родственной принадлежности нации. Грибоедов и Гоголь — причастностью к сатирическому направлению в литературе. «Горе от ума», в частности, Чацкий — темой суда и справедливости. Все эти представления и связи лежат во многом на поверхности культурной памяти, являются культурными штампами.

Таким образом, читатель свободен в личной памяти, но «запрограммирован» в коллективной. Созданный Лесковым образ подается и берется в сложности разнохарактерных оценок и в однозначности содержания: «справедливый человек» в современной автору действительности.

К «Повести о Ерше Ершовиче» восходит и звучащая в рассказе Лескова тема игры, актерства, скоморошества. Писатель, по существу, реминисцирует законы смеховой культуры Древней Руси. Помимо того что Мартын Иванович вступает в диалог со знакомым актером, он дает единоличное представление — «оказательство» справедливости — перед «публикой». Наконец, в последнем акте «пьесы», уже пострадав за правду, препровождаемый в участок, герой стремится сыграть роль до конца и потому идет босиком, как и полагается гонимому праведнику.

Многоликость лесковского праведника, мастерство его лицедейства и истовость натуры подчеркнуты с помощью реминисценций: «Артист остановился перед Мартыном и, сняв шляпу, с улыбкой молвил:

— Вашей справедливости почет.

Мартын Иванович в ответ на это протянул ему руку и, сразу бросив его на смежный пустой стул, отвечал:

---

[3] См.: *Адрианова-Перетц В. П.* Повесть о Ерше Ершовиче // Адрианова-Перетц В. П. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М.; Л., 1937. С. 124—162.

[4] Там же. С. 146.

[5] Там же. С. 130—131.

lib.pushkinskijdom.ru

— „Прошу, — сказал Собакевич".

— А я не хочу, — проговорил мой приятель, но в эту минуту перед ним уже стоял стакан пуншу, и Мартын опять повторил ту же присказку:

— „Прошу, — сказал Собакевич".

— Нет, право, я не могу, — мне сейчас надо читать.

Мартын выплеснул пунш на землю и привел какую-то ноздревскую фразу.

Мне это не понравилось: я понял, почему все бежали от этого антика. Оригинал действительно был оригинален, но только мне казалось, что в нем сидит не один Собакевич, а и Константин Костанджогло, который рыбью шелуху варит. Только Костанджогло теперь подпил и с непривычки еще противнее хает весь свет. Он заговорил, что „все у нас подлецы", а когда публика опять потребовала скобелевский марш, вдруг беспричинно встал и зашикал.

— Чего это он? — спросил я отошедшего от него приятеля.

— Переложил немножко справедливости. А впрочем пора в театр» (VII, 308—309).

Дважды повторяемая в этом диалоге фраза: «Прошу, — сказал Собакевич» — воскрешает перед читателем образ гоголевского героя. Собакевич предстает как бы переросшим художественный образ, во всей реальности и плоти. Произносит герой «Мертвых душ» свое «прошу», как известно, часто, это «прошу» обращалось и к Чичикову с приглашением отобедать. Реминисценция отсылает не только к облику гоголевского героя, обеду, но и к диалогу между хозяином и гостем. Собакевич «режет правду» в ту «меру, как душа требует». У него свои представления о справедливости, можно сказать, первобытно-натуральные, как «бараний бок с кашей». Он ест, видит и говорит, не поддаваясь на подмены, игру и маски, распространившиеся, с его точки зрения, при начале просвещения от иностранцев (немцев и французов). Во всем городе Собакевич находит только одного порядочного человека — прокурора, но все же к характеристике его добавляет: «да и тот, если сказать правду, свинья».[6] Гоголевская фраза не только напоминает содержание «Мертвых душ», но даже никогда не читавшему это произведение дает возможность ощутить суть Собакевича.

Под пером Лескова текст Гоголя превращается в знак ментального. Образ Собакевича, реминисцируясь, вызывается из глубины читательской памяти. Кроме того, в гоголевской формуле, воспроизводимой Лесковым, как раз предстает поведение русского человека на уровне автоматизма.

Не менее, чем Собакевичу, Мартын Иванович сродни «историческому человеку» Ноздреву, являет собой и эту «ипостась» русской души. Представлен он автору как «сужект первого сорта» (VII, 308), страсть сразиться за справедливость возникает в нем с той же неизбежностью, с какой случались происшествия с Ноздревым. Но необычайно не только соединение «Собакевича» и «Ноздрева» в одной натуре. «Справедливый человек» вмещает в себя и Костанжогло, отнесенного в поэме Гоголя к другой, нежели «мертвые души», системе координат. У Лескова «Костанджогло» сближен с Собакевичем и Ноздревым темой «подпития», и потому что «хает весь свет» (VII, 309). Однако у «Костанджогло», с точки зрения автора-рассказчика, есть еще одна как будто бы индивидуальная черта: он «рыбью шелуху варит» (VII, 308—309). Последствия этого занятия, как известно, особенно поразили Чичикова, его восхищала способность гоголевского праведника из всякой дряни доход получать. У Лескова слова «рыбья шелуха» тоже характеризует личность «Костанджогло», но только в понимании другого человека. В этом выражении актуализируются смыслы «бросовости», «противности», «прилипчивости». Не только реминисценции, но и очевидное отрицательное отношение героя-рассказчика «Справедливого человека» к положительному персонажу поэмы Гоголя

[6] *Гоголь Н. В.* Мертвые души // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1985. Т. 5. С. 90.

lib.pushkinskijdom.ru

не дают усомниться в определенности лесковской оценки как героя, так и самого автора «Мертвых душ». Подтверждение этому обнаруживается в трактовке образа Констанжогло, которую Лесков дает в произведении, содержащем один из вариантов сюжета «Справедливого человека». В 1934 году Андрей Лесков извлек из рукописного архива писателя и опубликовал ранее неизвестный текст под заглавием «Дикая фантазия», имеющий тот же, что и в «Справедливом человеке», подзаголовок: «Полунощное видение».[7] Здесь в сходных обстоятельствах трактуются те же нравственные темы: справедливость и праведность. В комментариях к одиннадцатитомному собранию сочинений Лескова 1956—1958 годов Б. Я. Бухштаб высказал предположение, что «Дикая фантазия» была черновым, ранним вариантом позднейшего рассказа (VII, 547). События, герои, реминисценции в этом первом наброске лишены многозначности, которая свойственна им в окончательном тексте. «Дикая фантазия» и «Справедливый человек» соотносятся друг с другом как публицистическое и художественное произведения. Констанжогло назван в первоначальном варианте «резонером», монолог же лесковского праведника написан с ироническим переосмыслением многих мотивов в рассуждениях гоголевского героя. Мнение же рассказчика о Констанжогло выражено еще более резко и прямо:

«— Простой народ, простой народ, — говорил, раздувая щеки, Махров (первоначальное имя Мартына Ивановича. — *О. Е.*). — Что такое этот простой народ... Желал бы я видеть простой народ... Что вы такое ему прививаете... Подлецы могут быть во всяческом звании, но не поголовно... Ваша цивилизация вся ничего не стоит... Это всякий умеет кричать: надо просветить простой народ... Да ты, прежде чем просвещать мужика... ты прежде сделай его достаточным... чтобы у него было что есть... Щи чтобы у него были если не с говядиной, так хоть с салом... Это закон Божий и закон природы... Есть всякий должен... Я на том стою. Меня брали под арест, — обвиняли, что я опасный социалист, а в Летнем саду в буфете при всех говорил: мужику надо есть. Почему его так Бог создал... Что-с... Прекрасно, если это нельзя, но для чего мне бороду выщипывать...⟨...⟩

Он хотел представить, как и что „кричать", но для довершения своего сходства с Констанжогло закашлялся и плюнул.

Я никогда не переваривал Констанжогло в чтении, а отдаленное ему подражание мне было совершенно противно...».[8]

Реминисцируемые здесь темы говорят о том, что Лесков воспринимает гоголевский образ во всей сложности и спорит с его учительной сущностью и установкой. Темы мира как Божьего сада, природности высших потребностей жизни, человека-творца пародируются в лесковских произведениях не потому, что автор «Дикой фантазии» и «Справедливого человека» их не принимает. Лесков отрицает ту позицию героя и автора «Мертвых душ», которая столь концентрированно выражается во многих монологах Констанжогло и может быть названа исповедально-проповеднической. Выберем один из показательных монологов: «А если видишь еще, что все это с какой целью творится, как вокруг тебя все множится да множится, принося плод да доход, — да я и рассказать не могу, что тогда в тебе делается. И не потому, что растут деньги, — деньги деньгами, — но потому, что все это дело рук твоих; потому что видишь, как ты всему причина, ты творец всего, и от тебя, как от какого-нибудь мага, сыплется изобилие и добро на все. Да где вы найдете мне равное наслаждение? — сказал Констанжогло, и лицо его поднялось кверху, морщины исчезнули. Как царь в день торжественного венчания своего сиял он весь, и казалось, как бы лучи исходили из его лица. — Да в целом мире не отыщете вы подобного наслаждения! Здесь, именно здесь подражает Богу человек. Бог предоставил себе дело творения, как высшее всех наслажденье,

[7] См.: *Лесков Н. С.* Дикая фантазия. Полунощное видение (Неопубликованный рассказ) // Литературный современник. 1934. № 12. С. 89—100.

[8] *Лесков Н. С.* Дикая фантазия. С. 96.

lib.pushkinskijdom.ru

и требует от человека также, чтобы он был подобным творцом благоденствия вокруг себя».[9] Лесков не мыслит истинного устройства мира через отношения подражания, связывающие человека и Бога. В этом для него — одна из форм актерства, причем дурного: играющий, примеря личину знающего истину, превращается просто в «право имеющего». Поэтому закономерно, что темы игры, театра, актерства ограничивают в «Справедливом человеке» воспоминание о Костанжогло.

Актер — своеобразный двойник Мартына Ивановича. Он легко делает свое дело, доставляя наслаждение слушающим, а праведник, всерьез играя чужую роль, учиняет скандал и лишает «публику» уготованного ей «райского» препровождения времени.

Используя реминисценцию как прием, напоминая о Ерше Ершовиче, Пушкине, Грибоедове, Гоголе и его героях (Собакевиче, Ноздреве, Костанжогло), Лесков строит в восприятии читателя образ праведника, справедливого «по-русски». Перед читателем встает образ справедливости, взятой в одной из существенных национальных доминант. Сущность ее состоит в том, чтобы быть справедливым вопреки всему и всем, безжалостным и эгоистичным в своей справедливости, не сомневаться в собственной избранности на этом пути, идти против здравого смысла, законов истории, всего, что ни попадется под руку, и при этом искренне страдать, совершая подвиг праведности, однако и получать наслаждение от взятой на себя роли. Говоря современным языком, Лесков погружает читателя в самые глубины ментального, туда, где сознание проявляется на уровне автоматизмов поведения. Выбор реминисценций и их своеобразное использование высвечивают бессознательное, иррациональное в русском сознании.

Весьма существенно, что герой Лескова протестует против совершенной несправедливости, пользуясь не своими словами, а цитируя «из похвального слова Захарова Екатерине, которое находится в „Рассуждении о старом и новом слоге"» (VII, 309). Трактат А. С. Шишкова, да и он сам по-особенному запечатлены в национальной памяти. Отрывок из книги сенатора И. С. Захарова «Похвала Екатерине Второй» помещается в «Рассуждении...» как один из образцов «хорошего слога». Заступается герой Лескова не за кого-нибудь, а за А. В. Суворова, потому что ему марша не играют и публика не требует, чтобы играли, тогда как не устает слушать скобелевский марш. Суворов, его имя — знак военной славы, Екатерина — государственной, Шишков — образ языкового и литературного архаизма и политического консерватизма с оттенком чудачества и пережитка. В добытых Лесковым из недр культуры словах в едином образе — образе екатерининского века — явлены все названные смыслы: «— Суворов, рекла Екатерина, накажи! — Как бурный вихрь взвился он от стрегомых им границ турецких; как сокол ниспал на добычу. Кого увидел — расточил; кого натек — победил; в кого — бросил гром — истребил. Было и нет. Европа содрогнулась... и...» (VII, 309). Все в приведенном фрагменте должно говорить национальному чувству: гром побед, молниеносность и мощь Суворова, могущество и твердость Екатерины, даже архаичность слога, почти «шишковская». Одним словом, реминисценция воскрешает определенное состояние национального самосознания. Цитируя Захарова, Лесков достигает психологического эффекта, который зафиксирован многими мемуарами XVIII века. В. О. Ключевский описал его так: «Но когда они (мемуаристы. — *О. Е.*) отрывались от этих вседневных печально-привычных явлений своего быта и пытались, обыкновенно по поводу смерти Екатерины, бросить общий взгляд на ее век, отдать себе отчет в его значении, их мысль как бы невольно, с незамечаемой ею последовательностью, переносилась в другой, высший порядок представлений, и тогда они начинали говорить о всесветной славе Екатерины, о мировой роли России, о национальном достоинстве и народной гордости, об общем

[9] *Гоголь Н. В.* Мертвые души. С. 421.

lib.pushkinskijdom.ru

подъеме русского духа, и при этом речь их приподнималась и впадала в тон торжественных од екатерининского времени.

Они высказывали этот взгляд без доказательств, не как свое личное суждение, а как установившееся общепринятое мнение, которое некому оспоривать и не для чего доказывать. Очевидно, здесь читатель мемуаров имеет дело не с исторической критикой, а с общественной психологией, не с размышлением, а с настроением. Люди судили о своем времени не по фактам окружавшей их действительности, а по своим чувствам, навеянным какими-то влияниями, шедшими поверх этой действительности. Они как будто испытали или узнали что-то такое новое, что мало подняло уровень их быта, но высоко приподняло их самосознание или самодовольство...».[10] Смысл XVIII века и столетие спустя многие видели в осуществлении «национального призвания» и «национального творчества».[11]

Напоминая о произведении, отмеченном психологией и колоритом XVIII века, Лесков помещал читателя «Справедливого человека» в атмосферу высоких национальных состояний. Комический эффект, который создает разностилье в поведении и словах Мартына Ивановича, приводит, однако, и к качественно другим, прямо противоположным национальным состояниям. Кроме того, читатель с хорошей памятью может вспомнить, например, начало фразы, взятой из «образцового» сочинения Захарова, которое и без ситуативного комизма звучит устрашающе-смешно: «Но что? Польша под хоругвию Костюшки дерзает оскорблять повелительницу свою. Дерзает татьски убивать сынов ея? Дерзает угрожать рушением Посполитным?»[12] Лесков, конечно, не рассчитывает, что каждый читатель проделает филологические изыскания или наделен исключительной памятью. Писатель в основном обращается к иррациональному, ментальному в сознании читателя. Слова Захарова в устах «справедливого человека» порождают потребность в диалоге. Вспомнив век восемнадцатый, читатель с неизбежностью, просто по природе чувства и памяти, соотнесет прежнее с теперешним и обратит взор к состоянию современного для него национального самоощущения. В итоге Лесковым воссоздается и провоцируется процесс действия русского менталитета. Читатель такого произведения свободен в индивидуальных оценках, но «связан» в чувствах и в непосредственных реакциях: он в любом случае вспомнит, что такое «справедливость» в ее русском обличии и в какой степени он к ней имеет отношение.

Если принять мысль Д. С. Лихачева о «ложной» моральной оценке в произведениях Лескова,[13] то совершенно невозможно будет установить, что же отрицается в «Справедливом человеке». Что же здесь «ложно»? То, что Мартын Иванович являет собой справедливость по-русски? Или отношение к нему как к нравственному казусу, к «дикой фантазии»?

Отношение говорящего к сказанному еще более определенно на другом уровне сознания и памяти, внеположном культурной жизни человека. В той сфере, где нет ложных или верных этических оценок.

Увидев перед собой, «припомнив» лесковского «справедливого человека», читатель вынужден будет поставить вопрос о справедливости в ее универсальной и абсолютной сущности. Размышления об абсолютном смысле справедливости к тому же провоцируются мнениями свидетелей борьбы Мартына-праведника за истину, в частности, одним из таких мнений и заканчивается рассказ: «Когда я раздевался

---

[10] *Ключевский В. О.* Императрица Екатерина II (1729—1796) // Ключевский В. О. Исторические портреты: Деятели исторической мысли. М., 1991. С. 290.

[11] См.: *Струве П. Б.* Русская культура и оклеветанный век. К 200-летию рождения Екатерины II и к 100-летию кончины А. С. Грибоедова // Струве П. Б. Дух и слово: Статьи о русской и западноевропейской литературе. Париж, 1981. С. 151.

[12] Захаров в похвальном слове своем Екатерине Второй // *Шишков А. С.* Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. СПб., 1803. С. 417.

[13] См.: *Лихачев Д. С.* «Ложная» этическая оценка у Н. С. Лескова // Лихачев Д. С. Избр. работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 322—327.

lib.pushkinskijdom.ru

в своем номере, по коридору прошли, тихо беседуя, двое проезжающих; у соседней двери они стали прощаться и еще перебросились словом:

— А ведь как вы хотите, в его пьяном бреду была справедливость!

— Да была-то она была, только черт ли в ней.

И они пожелали друг другу покойной ночи» (VII, 312).

«Высказывание» Лескова, — если применить такое определение к рассказу в целом, — представляет собой не что иное, как «сократический диалог». Сближение возможно здесь прежде всего на основании того, что обе формы заключают в себе одинаковое понимание истины. С точки зрения М. М. Бахтина, «в основе жанра (сократического диалога. — *О. Е.*) лежит сократическое представление о диалогической природе истины и человеческой мысли о ней».[14]

«Реплика» Лескова не только требует ответа, но сама отвечает на предыдущее высказывание. В начале произведения мы читаем: «Какого рода справедливость требуется от „справедливого человека"? Требуется, чтобы он „при виде общественной несправедливости нашел в себе смелость и решимость во всеуслышание сказать людям: «Вы ошибаетесь и идете по пути заблуждений: вот где справедливость»".

Я цитирую это место из статьи одного публичного органа, который нет надобности называть. Я ручаюсь за одно: что приведенные мною слова напечатаны и что они очень многим казались глубоко верными; но я имел против них предубеждение. Я верил, что справедливый человек еще где-то уцелел, и я его действительно скоро встретил» (VII, 305—306).

В дальнейшем повествовании пред очи читателя действительно предстанет «справедливый человек» и как будто бы утвердится исходное понимание справедливости. Во всяком случае такое понимание получит конкретную пространственно-временную и субъектную локализацию: бытовое, повседневное сознание и память русского человека. Это-то и есть одна из модификаций абсолютной сущности справедливости, одна из точек зрения в «сократическом диалоге». В соответствии с ней другие тоже будут располагаться в пространстве культуры. Нельзя обойти прежде всего две из них — сократовско-платоновскую и христианскую.

Справедливость, по Платону, одна из основных добродетелей, необходимых для счастья. Сократ отказывается от бегства, от спасения, принимает смерть, так как не может ставить «ничего впереди справедливости — ни детей, ни жизни, ни еще чего-нибудь, чтобы, придя в Аид, ⟨...⟩ оправдаться этим перед тамошними правителями».[15] Конечно, Лескову близок взгляд на справедливость как одну из основ души. Мартын Иванович неистовствует не из идеи, а из душевной потребности. Однако трудно найти аргументы, чтобы утверждать, будто Лесков внушает читателю только «античное» понимание справедливости. Также нельзя доказать, что читатель получает христианское представление о справедливости. Определенные темы рассказа связаны с христианской точкой зрения — радость, которую переживает человек от справедливого поступка, возможность на этом поприще приобщиться к Богу (справедливость — сфера Бога). Но произведение Лескова не взывает только к точке зрения христианской, в каком бы изводе ее ни представлять. Например, хотя бы такой, которую исповедует архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской) в «Похвале справедливости», заканчивающейся словами: «Увидеть справедливость окружающих нас и свою справедливость в отношении людей — это большое счастье, так как высшая справедливость — выше справедливости, и имя ей — любовь».[16]

---

[14] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 184.

[15] *Платон.* Апология Сократа // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 110.

[16] *Архиеп. Иоанн Сан-Францисский (Шаховской).* Из книги «Московский разговор о бессмертии» // Архиеп. Иоанн Сан-Францисский (Шаховской). Избранное. Петрозаводск, 1992. С. 517.

lib.pushkinskijdom.ru

Пользуясь основными приемами «сократического диалога» — синкризой («сопоставление различных точек зрения на определенный предмет»)[17] и анакризой («способы вызывать, провоцировать слова собеседника, заставлять его высказать свое мнение, и высказать до конца»),[18] Лесков ведет читателя к сугубо индивидуальному восприятию существа справедливости.

В письмах автор «Справедливого человека» называет свой метод общения с человеком «сократическим», подчеркивая установку на извлечение из собеседника нужного впечатления, суждения или поступка. В сложной бытовой ситуации, которую писатель пытался разрешить с помощью другого, он с непосредственностью прибегнул к действию своего «сократического метода». Но испугавшись последствий, сделал своей корреспондентке Л. Веселитской характерное признание: «Однако я вчера нехорошо написал Вам, Лидия Ивановна, в ответ на вопрос Ваш о Л⟨ю⟩б⟨ови⟩ Як⟨овлев⟩не. В простоте моего „сократического метода" была своего рода коварность, недостойная не только Вашей чистоты, но и моего недостоинства. Полагаться на Ваш разум мне очень легко и выгодно, а Вам пришлось бы при этом себя неволить и „совокуплять суетная и ложная"» (XI, 541). Лесков спохватился потому, что его «сократический метод» мог не только успешно подействовать, но и моментально принести практические плоды, при этом адресат письма мог и не заметить приема автора. Точно такой же эффект порождает «сократический метод» в художественных построениях писателя. Читатель «Справедливого человека» вполне может в своих внешних реакциях ограничиться смехом над Мартыном Ивановичем или недоумением, а может быть, и восхищением по поводу его поступков. Однако включая воспринимающего в «сократический диалог», Лесков воздействует на его интуицию и память. На этой глубине читатель и вспоминает, что есть существо справедливости. Здесь автор императивен, он говорит то, что и хотел сказать, освободившись от слов и масок, а читатель несвободен.

Открытых форм авторской оценки (как, например, у Л. Н. Толстого) в лесковских произведениях немного. Но не только герой, а и читатель испытываются в том, насколько они отклонились от верного ответа на поставленный вопрос. По существу, в своем глубинном подтексте воля и интенция говорящего Лескова столь же непреклонны, аскетичны, как и у Толстого. А диалогическая природа его истины не отменяет того, что перед нами истина. В этом писатель XIX века исключительно близок к Сократу.

Термин «сократический диалог» применим к высказываниям писателя не для характеристики их литературного жанра, а для определения формы речи. Лесков воскрешает традиции, свойственные античной культуре, в самом искусстве диалога. В высшей степени присущее Сократу, но в немалой мере и греку вообще «искусство мыслить в подвижных формах живой беседы»[19] — природное лесковское качество, явственное в каждом его высказывании.

Жанровые границы высказывания Лесков обозначил, предпослав «Справедливому человеку» подзаголовок «полунощное видение» и тем поместив это произведение в пределы другой культурной традиции. «Видения» в массе своей возникли в эпоху средневековья. Тогда, по словам современного исследователя, они «воспринимались не как порождения литературной традиции, но как откровения и прорывы в трансцендентный мир».[20] Лесковский подзаголовок, конечно, несет в себе это содержание, равно как и другое: изображенное может предстать сном,

---

[17] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 186.

[18] Там же.

[19] *Аверинцев С. С.* Традиция греческой «диалектики» и возникновение рифмы // Контекст: 1976. М., 1977. С. 81.

[20] *Гуревич А. Я.* Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1977. Вып. VIII. С. 5.

lib.pushkinskijdom.ru

тем, что привидилось. «Генетически жанр видений восходит к сновидениям»,[21] — отмечает другой исследователь этого жанра.

Жанровое определение «полунощное видение» направляет восприятие изображенного в план бытовой реальности, сопричастности трансцендентному миру и конкретной художественной формы.

Для Лескова важно, что жанр «видений» дает возможность откликнуться на злобу дня, на современные тревоги. Своими высказываниями на тему справедливости писатель предостерегает от того, чтобы человек осмеливался впадать в «дикие фантазии», равняться с Богом и вершить суд справедливости. В этом смысле публицистически однозначна концовка первого варианта текста. «Полунощное видение» «Дикая фантазия» завершается предсказанием-предупреждением современнику: «И все думалось нам, что ведь и вправду Махров требовал какой-то справедливости, и в его смешном поступке были и правдолюбие и отвага.

Да; все это было, только невесть на какой оно сужект пошло.

Может быть, и еще немало где другие сему подобные правдолюбцы также ходят по свету да ловят у себя за спиною связанными руками свои дикие фантазии. Все сужекта удобного никак не выберут».[22]

Жанр «видений» не замкнут для Лескова на средневековой литературе. Он находил черты средневековой картины мира в сознании современного человека. Об этом свидетельствует хотя бы амбивалентная пара героев его рассказа — праведник/актер. Кроме того, подзаголовок к рассказам о справедливом человеке напоминает о том, что визионерство свойственно природе человека как таковой, хотя именно в средние века оно носило массовое и совершенное выражение. «Полунощное видение» Лескова, как и традиционные для средневекового человека «видения», совершает прорыв «высшей реальности в повседневную жизнь».[23] Откровением же для автора и читателя XIX века становится справедливость, существующая в интуиции, в памяти или в интимно-религиозном чувстве.

---

[21] *Прокофьев Н. И.* Видение как жанр в древнерусской литературе // Вопросы стиля художественной литературы. М., 1964. С. 47 (Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. Т. 231).

[22] *Лесков Н. С.* Дикая фантазия. С. 100.

[23] *Гуревич А. Я.* Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков. С. 10.

© *Е. З. Тарланов*

К. М. ФОФАНОВ В ИТАЛЬЯНСКОЙ РУСИСТИКЕ

Обращаясь к судьбе творческого наследия Константина Фофанова, нельзя не согласиться с тем, что само по себе изучение его художественной деятельности в XX веке неотделимо от парадоксов. Одной их стороной было длившееся несколько десятилетий молчание, которое прерывалось выходом однотомников 1939 и 1962 годов, другой — глубокий интерес к Фофанову итальянских исследователей 60-х—начала 70-х годов, особенно заметный на фоне выхода поэта из поля зрения историков литературы советского времени.

Еще до начала 70-х годов в Италии вышло несколько посвященных Фофанову работ, одна из которых принадлежала перу крупнейшего итальянского русиста Этторе Ло Гатто.[1] Тогда же в Венеции публикуется подборка итальянских пере-

---

[1] *Giusti W.* Il secolo d'oro della poesia russa. Napoli, 1961; *Leone S.* K. M. Fofanov, poeta // Annali di Ca Foscari. Venezia, 1966; *Lo Gatto E.* Fofanov // Storia della letteratura russa. Firenze, 1964.

lib.pushkinskijdom.ru

водов Фофанова, сделанных В. Джусти, и наконец в 1973 году там же выходит первая монография о поэте.[2]

Таким образом, число посвященных Фофанову работ итальянских русистов показывает, что заинтересованность его творчеством в Италии вовсе не является простой случайностью, тем более что книга Де Микелиса вышла в свет задолго до того, как имя поэта начало вызывать к себе устойчивый интерес отечественных литературоведов.

Монография Де Микелиса примечательна еще и тем, что автору удалось аккумулировать на ее страницах все значительные достижения итальянской русистики в изучении периода рубежа веков[3] и вписать яркую страницу в историю изучения литературных и культурных связей народов двух стран.

Целью книги, как прямо и недвусмысленно заявляет итальянский исследователь в первой ее главе — Предисловии, было стремление впервые в практике не только итальянской, но вообще русистики со времен Мережковского поставить Фофанова в точный историко-литературный контекст, т. е. «определить, проникнув сквозь лирический опыт Фофанова, некоторые черты нарождающегося русского декадентства, его теоретические и формальные архетипы» (7).

При этом в Предисловии справедливо констатируется важная истина, приложимая в особенности к фофановскому периоду истории русской лирики, — «своеобразная эмблематичность второго ряда, его своеобразная типичность, хотя и менее явственная, но достаточно полезная в некоторых случаях» (9).

Мысль об «эмблематичности» творчества Фофанова, бесспорно, принадлежит к числу наиболее проницательных догадок итальянского литературоведа, если учесть, что поэт, вступив на сцену в пору полного отсутствия на первом плане фигур, привычных по масштабам для предшествующих периодов русской поэзии, наиболее выпукло и ярко отразил тенденции, характерные даже не столько для него самого, сколько для эстетических позиций десятков представителей зарождающегося русского модернизма, принадлежавших к меньшим величинам.

Методологические принципы подходов к Фофанову уточняются и в первой главе книги Де Микелиса, красноречиво озаглавленной «Il labirinto delle etichette» («Лабиринт ярлыков»). «Прочтение Фофанова таким, какой он есть, без искусственных или предвзятых противопоставлений, следуя историко-филологическим или эстетическим побуждениям, — вполне резонно замечает исследователь, — конкретно означает необходимость считаться с шаткостью, противоречиями и слабостями его художественной практики» (22).

Исходя из этого автор книги предпринимает в третьей ее главе, «Le aporie del demonismo» («Загадки демонизма»), совершенно верную попытку объяснить творчество Фофанова через основные понятия его поэтики. При этом он приходит к выводу о двухслойности фофановского миропонимания: верхний слой, общедоступный и наиболее популярный, составляют образы звезд, цветов и «задумчиво-чудных сказок», нижний же, наиболее существенный в эстетическом отношении, — демонизм — «глубинная басовая партия (basso continuo) диссонирующей песни Фофанова» (45).

Этот подход позволяет, как указывает далее Де Микелис, говорить о том, что «демонизм и его атрибутика на тематическом уровне, возможно, представляют самую яркую из черт, связывающих культуру романтизма и декаданса» (45).

В этой гипотезе сказалась глубокая литературная и профессиональная интуиция итальянского историка литературы: избранный им путь в самых общих чертах

---

[2] *De Michelis Cesare G.* Le illusioni e i simboli: K. M. Fofanov. Marsilio Editori. Venezia; Padova, 1973. Далее ссылки в тексте, перевод мой.

[3] Помимо перечисленных ранее, Фофанову посвящено несколько статей без подписи в итальянских литературных энциклопедиях: Fofanov // Dizionario universale della letteratura contemporanea Milano, 1960. T. 2; Fofanov // Dizionario letterario. Bologna, 1957.

lib.pushkinskijdom.ru

оказывается совершенно правильным, в особенности тогда, когда интерес Фофанова к демонической тематике напрямую связывается с Бодлером (46).

Демонизм Фофанова Де Микелис трактует как схождение в единый узел мотивов зла, смерти и безумия в их эзотерических воплощениях, устремленное к тайне и направленное к тому, чтобы «определить и остановить текучесть неопределенного, „Ничто"» (60).

Таким образом, основное содержание итальянской интерпретации Фофанова сводится к представлению о наличии в его творчестве двух пластов: рассчитанного на массовое восприятие романтического штампа и «подводного течения» демонического характера, однотипного с европейским модернизмом.

Однако взгляд итальянского литературоведа на модернистские черты, при уже отмеченной общей верности, обнаруживает с позиций сегодняшнего дня и некоторую односторонность. Она сказывается прежде всего в том, что, при всей своей важности для генезиса русского модернизма, темы и мотивы потусторонних сил не определяют поэтику Фофанова в целом. Между тем, рассматривая, например, «Чудовище», Де Микелис не пытается дать объяснение категории закрытого горизонта, организующей самосознание фофановского лирического героя, необыкновенно важной для понимания обстановки 1880—1890-х годов.[4]

Подходы, заявленные и веско аргументированные в первых главах книги, позволили итальянскому историку литературы поставить впервые в практике мировой русистики проблему взаимодействия поэзии Фофанова с традициями «Парнаса» и, особенно, Бодлера, в высшей степени актуальную как для Фофанова в частности, так и вообще для «новой поэзии» 1880—1890-х годов. Эта сторона восприятия литературного наследия поэта рассматривается в главе «Французская культура» («La cultura francese»).

Надо сразу сказать, что большой заслугой Де Микелиса явилось умение видеть экскурсы Фофанова-интерпретатора в область иностранных литератур в надлежащем контексте, не поддаваясь соблазну сужения его художественного кругозора вслед за некоторыми мемуаристами. Так, рассматривая фофановские рецепции Леконта де Лиля, он замечает, что имитации русского поэта «представляют прецедент, интересный для сопоставления не столько с переводчиками типа Владимирова, Чюминой, Михайловой, сколько с Буниным, Анненским, Брюсовым, Гумилевым» (98).

На фофановскую версию баллады Леконта де Лиля «Собака Магнуса», носящую в русском варианте название «Герцог Магнус», обращается особое внимание как на «„романтическую средневековую балладу", типичную для всей русской культуры второй половины девятнадцатого столетия» (98),[5] к результатам лилевского влияния исследователь относит также «Дочь Рагуила» и «Искусителя», написанных в духе «Варварских поэм». Как указывает Де Микелис, типичнейший для Фофанова образ «иллюзий золотых» в конечном счете также соотносим с лилевской темой «высшей иллюзии» (Illusion supreme) из цикла «Трагические стихотворения» (110).

Проблема же бодлеровских влияний на русского поэта решается итальянским исследователем убедительно и доказательно, с привлечением текстовых параллелей. С полным основанием можно разделить его мнение о том, что «в метафизике болезни у Фофанова еще более, чем в отдельных темах и метафорах, скрывается бодлеровское начало» (109). При этом предпринимается небезынтересная попытка соотнести названия 16 бодлеровских стихотворений из «Цветов зла» с названиями

---

[4] Об этом см.: *Тарланов Е. З.* Константин Фофанов: Легенда и действительность. Петрозаводск, 1993. С. 114—122.

[5] См. также: *Тарланов Е. З.* Жанр баллады в поэзии К. М. Фофанова // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1988. С. 117—125.

lib.pushkinskijdom.ru

стихов Фофанова в следующей таблице, приводимой нами с некоторыми сокращениями (106):

Бодлер	Фофанов
«L'Horloge» («Старые часы»)	«Часы»
«Le vampire» («Вампир»)	«Вампир»
«La Muse malade» («Больная муза»)	«Музе»
«La mort des artistes» («Смерть художников»)	«Смерть шута»
«Harmonie du soir» («Гармония вечера»)	«Вечерний чай»
«Chant d' automne» («Осенняя песня»)	«Осенние мелодии»

«Обилие материала, — заключает итальянский русист, — подтверждает не только историческое, но и лингвистическое предположение о том, что Фофанов усвоил и использовал бодлеровские уроки одним из первых» (109).

Создавая целостную монографию о русском поэте, представитель итальянской литературной науки задался целью осветить все аспекты фофановской поэтики и биографии. Попытка создания такого очерка представлена Де Микелисом в двух главах — «L'epoca e i giorni» («Эпоха и дни»), где предлагается первый опыт его биографии по документальным источникам, и «L'eterocoscienza politica» («Политическое самосознание»). Последняя глава заслуживает особого внимания, так как в ней итальянский русист с полным основанием (и также впервые!) ставит чрезвычайно важную проблему взаимоотношений Фофанова и народнической эстетики. При этом обращает не себя внимание терпимый и корректный тон освещения вопроса, что выразило не только личную точку зрения Де Микелиса как специалиста, но и глубинные схождения русской народнической и итальянской веристской традиций.[6]

Однако ощущение типологического сходства ситуаций в литературных процессах двух стран тем не менее удерживает итальянского литературоведа от поспешных выводов относительно действительной роли Фофанова в 1900—1910-е годы. Проанализировав в этой части книги (123—125) документальные свидетельства современников (Н. Минского, А. Блока и др.), он задается вопросом о подлинных причинах его демократических симпатий. В этой связи, настаивает Де Микелис, необходимо ясно определить, были ли они его собственным мнением или же только следованием своеобразной демократической моде предреволюционной поры. Обращаясь к трактовке русской общественной ситуации 1905 года в демократических кругах, обрисованной с искренним сочувствием, делая реалистические выводы из биографического положения Фофанова тех лет, в силу которого поэт был просто не в состоянии принимать активное участие в общественной жизни, исследователь дает на этот вопрос отрицательный ответ. «Рассуждения в категориях вроде „самосознание", „последовательность" или „непоследовательность" в применении к поэту типа Фофанова, совершенно разрушенному алкоголем и сумасшествием, — заключает он, — лишь немногим менее, чем бессмыслица» (126). Закономерно поэтому, что разного рода демократические тяготения в его творческой практике предстают под пером Де Микелиса лишь последней из иллюзий (126).

Это мнение, сформировавшись под определенным влиянием популярного в народнической критике 1880—1890-х годов противопоставления «безыдейного» творчества Фофанова гражданской поэзии Надсона, в перспективе, однако, вполне

---

[6] *Vedi Venturi F.* Il populismo russo. Torino. Vol. 1,2. См. также замечание Б. Г. Реизова о веризме, современном Фофанову: «Страстная, почти мучительная симпатия, которую испытывает Верга к сицилийским рыбакам и крестьянам, пронизывает почти все творчество М. Серао и заставляет вспомнить о лучших произведениях наших народников» (*Реизов Б. Г.* Итальянская новелла (1860—1914) // Итальянская новелла. М.; Л., 1960. С. XXI—XXII).

lib.pushkinskijdom.ru

аргументированно опровергает сложившуюся в некоторых советских исследованиях тенденцию приписать творчеству Фофанова 1900-х годов не свойственное ему революционное наполнение.[7]

Оценивая работу итальянского русиста с современных позиций, необходимо сразу сказать, что книга Де Микелиса стала первой (и очень удачной для своего времени!) попыткой определения места Фофанова в литературном процессе рубежа веков, хотя некоторые проблемы, как, например, вопрос о связях его с французским символизмом, «Парнасом» и модернизмом, решались односторонне. Однако сочинение Де Микелиса начало медленно, но верно разрушать сложившуюся в народнической критике, а затем подхваченную социологическим литературоведением легенду о полной отрешенности Фофанова — эпигона позавчерашнего мещанского романтизма — от магистральных линий исканий русской и европейской литературы своего века (в Советском Союзе она просуществовала до конца 1980-х годов). Кроме того, разыскания Де Микелиса (24) явились значительным шагом вперед и по сравнению со статьей Г. М. Цуриковой,[8] и по сравнению с построенной на ее основе заметкой Серджио Леоне,[9] и в смысле значительности приближения творчества Фофанова к итальянской аудитории.

В первую очередь здесь надо отметить большое количество подстрочников, сопровождающих русские стихотворные цитаты, и во вторую — обширную и тщательно составленную библиографию печатных источников о Фофанове на русском, итальянском, немецком и польском языках, которые сделали монографию Де Микелиса полезным и значительным вкладом в мировую русистику.

Выходу в свет обстоятельной книги академического жанра в Италии, как уже говорилось ранее, предшествовала небольшая публикация переводов из Фофанова, сделанных В. Джусти и помещенных в сборнике «Annali di Ca Foscari» за 1966 год. Стихи для этой публикации были выбраны из однотомника 1962 года и давали весьма полное представление о стиле поэта, насколько было возможно в рамках непериодического издания.

Для перевода избирались такие программные для эстетики Фофанова вещи, как «Два мира» («I due mondi»), «Блуждая в мире лжи и прозы» («Vagando nel mondo della burgia e della prosa»), модернистские тенденции Фофанова представлял его подлинный шедевр «Прекрасна эта ночь...» («Maravigliosa questa notte con la triste bellezza»). Остальные переводы Фофанова из его итальянской публикации принадлежат к традиционно-романтической, интимно-лирической группе и привлечены составителем с целью обратить на творчество поэта внимание массового читателя.

К этой группе относятся переводы стихотворений «Мы любим, кажется, друг друга» («Ci amavamo, dicevamo l'un l'altro»), «Печально румянец заката» («Il rosso triste del tramonto»), «Последняя встреча» («L'ultimo incontro»), а также вольный перевод «Non ti lascero entrare nel mio giardino abbandonato», источником для которого послужило, по-видимому, стихотворение «Зашумел, закачался взволнованный сад...».

Отбор источников продемонстрировал глубокое понимание поэта его итальянским публикатором, сумевшим включить туда наряду с романтической лирикой и лирику психологическую («Прекрасна эта ночь»), изысканно сочетающую традиционно реалистический образ петербургской ночи с бодлеровским мотивом вселенской меланхолии, и, наконец, стихи, вплотную связанные с народнической тематикой — «Потуши свечу, занавесь окно» («Spegni le candele, chiudi le finestre»), а также элегию 1909 года «Папироса, еще и еще папироса», написанную Фофановым в заключении.

---

[7] Эту трактовку см.: *Черемисин Б. Е.* К. М. Фофанов (Основные этапы творческой эволюции). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1980. С. 12—15.

[8] *Цурикова Г. М.* К. М. Фофанов // Фофанов К. М. Стихотворения и поэмы. (Б-ка поэта. Большая сер.). М.; Л., Сов. писатель, 1962. С. 5—48.

[9] *Leone S.* Op. cit.

lib.pushkinskijdom.ru

Итак, творчество Фофанова было показано итальянскими русистами в общем и Джусти в частности достаточно разносторонне не только в смысле мотивов, но, что еще важнее, как диалектическое единство его художественных манер и решений. При этом еще одна более ранняя подборка Фофанова 1961 года, составленная тем же Джусти, осталась для нас, к сожалению, недоступной.[10]

В целом исследования итальянских русистов, безусловно, представляют собой новый шаг в изучении и осмыслении не только творчества К. М. Фофанова, но и всего периода рубежа веков в русской поэзии.

[10] *Giusti W.* Op. cit.

© *А. А. Донсков* (*Канада*)

ПИСЬМА Т. М. БОНДАРЕВА К Л. Н. ТОЛСТОМУ*

«В Библии сказано, как закон человека: „в поте лица снеси хлеб и в муках родиши чада". Мужик Бондарев, написавший об этом статью, осветил для меня мудрость этого изречения. За всю мою жизнь два русских мыслящих человека имели на меня большое нравственное влияние и обогатили мою мысль и уяснили мне мое миросозерцание. Люди эти были не русские поэты, ученые, проповедники, — это были два живущие теперь замечательные человека, оба всю свою жизнь работавшие мужицкую работу, — крестьяне Сютаев и Бондарев».[1]

Это несколько категоричное утверждение взято из трактата Л. Н. Толстого «Так что же нам делать?» (1886): речь идет о сочинении русского крестьянина Тимофея Михайловича Бондарева (1820—1898) «Торжество земледельца, или Трудолюбие и тунеядство».[2] Основная идея этого сочинения, законченного на рубеже 70—80-х годов, заимствована из «Книги Бытия»: «В поте лица твоего снеси хлеб твой, дондеже возвратитися в землю, от нея же взят» (III, 19).

Произведение Т. М. Бондарева, состоящее из 250 вопросов и ответов на них, страстно защищает тезис об обязательном для каждого честном крестьянском труде. Бондарев убежден, что люди грешат потому, что не соблюдают этого правила.

Как член секты субботников[3] (от которых он впоследствии отошел, сохранив свойственную сектантам непримиримость), Бондарев в 1867 году был сослан в

* Я хотел бы выразить глубокую благодарность старшему научному сотруднику Государственного музея Л. Н. Толстого в Москве Л. В. Гладковой за ее помощь в подготовке писем. Полностью переписка Л. Н. Толстого с Т. М. Бондаревым публикуется в издании: Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik. Bd. 29.

[1] В. К. Сютаев (1820—1892), крестьянин-мыслитель, единомышленник Л. Н. Толстого, оказавший довольно сильное воздействие на писателя. См. о нем: *Пругавин А. С.* Алчущие правды // Русская мысль. 1881. Кн. XII; *Пруцков Н. И.* Сибирская утопия Т. М. Бондарева «Торжество земледельца» // Очерки литературы и критики Сибири (XVII—XX вв.). Новосибирск, 1976. С. 132—135; *Косованов А. П.* Тимофей Бондарев и Лев Толстой. Абакан: Хакасское книжное издательство, 1958. С. 5—8.

[2] Нам известны сокращенные варианты сочинения Бондарева из публикаций в еженедельнике «Русское дело» (1888. № 12—13) с послесловием Толстого. В 1890 году благодаря содействию Толстого вышел французский перевод «Léon Tolstoï et Timothée Bondareff. Le travail» (Traduit du russe par B. Tseytline et A. Pagès. Paris). «Торжество земледельца, или Трудолюбие и тунеядство» также вышло в сокращенном виде в «Посреднике» в 1906 году. Т. М. Бондарев неоднократно жаловался и Л. Н. Толстому, и Г. И. Успенскому на плохой перевод его сочинения (обратный перевод по его просьбе был сделан местным переводчиком) и на многие сокращения. Его рукопись содержала около 200 листов.

[3] Бондарев был субботник, а не молоканин, как полагал Толстой. В XIX веке молокане раскололись на субботников (соблюдавших субботу) и воскресников (почитавших воскресный день). Многие субботники считали себя «Новым Израилем» и отрицали божественную приро-

lib.pushkinskijdom.ru

глухую сибирскую деревню на юге Минусинского округа Бейской волости.[4] Приехав туда с женой и детьми, он усиленно пропагандировал свои идеи, усердно работал над так называемой «проповедью». Жизнь для него была вдвойне сложна. Некоторые крестьяне считали его одержимым идеей фикс, а образованные люди видели в нем «отщепенца темной среды»; сам он, пытаясь найти примирение с таким положением дел, считал себя «великим мучеником». Разочарование от отказа властей дать разрешение на публикацию труда всей его жизни и появление в печати (при содействии таких доброжелателей, как Глеб Успенский[5] и Лев Толстой) урезанных отрывков его сочинения усилили чувство одиночества этого физически и нравственно уже подорванного человека. «Торжество земледельца, или Трудолюбие и тунеядство» все еще ждет своей публикации в полном объеме.

Л. Н. Толстой особенно заинтересовался работами Т. М. Бондарева и, что вообще было ему несвойственно, первым обратился к этому человеку. Их переписка продолжалась около 13 лет, начиная с письма Толстого к Бондареву в 1885 году. После статьи Г. И. Успенского «Трудами рук своих» (1884),[6] которая была написана, в частности, под влиянием сочинения Бондарева, Толстой направил в Минусинский музей просьбу выслать ему копию рукописи «Торжество земледельца». Получив ее от В. С. Лебедева, Л. Толстой отмечает в своем письме к нему: «Вчера я прочел эту рукопись в своем семейном кругу, и все встали после чтения молча и пристыженные разошлись. Все это как будто знакомо, но никогда не было так просто и ясно выражено, без того лишнего, что невольно входит в наши интеллигентные рассуждения.

Очень, очень вам благодарен за сообщение мне этой рукописи; она произвела на меня большое впечатление и будет иметь на мои работы большое влияние... Я хочу написать ему, но если не напишу, то скажите ему, что есть человек — я — совершенно, без всяких оговорок согласный с его учением и желающий посвятить остаток своей жизни на то, чтобы убедить в ней людей и словами и делом».[7]

В тот же день Толстой сообщает Л. Д. Урусову о своем впечатлении от сочинения Т. М. Бондарева: «Удивительно сильно. Вся наука экономическая ничего подобного не сказала»;[8] и кратко замечает в письме к В. Г. Черткову: «Удивительно верно и сильно».[9] С этого момента Л. Н. Толстой прилагает все усилия, чтобы опубликовать сочинение Т. М. Бондарева,[10] содействует его распространению и использует его в своих собственных работах, ведет переписку с

ду Иисуса Христа. В период военной службы, еще до своей ссылки в Сибирь в 1867 году, Бондарев вступил в секту. Над ним был совершен еврейский обряд обрезания, и он принял имя Давида Абрамовича.

[4] Даты биографии см.: *Белоконский И. П.* Тимофей Михайлович Бондарев // На сибирские темы. СПб., 1905; *Шохор-Троцкий К.* Сютаев и Бондарев // Ежегодник Толстовского музея. 1913; *Гусев Н. Н.* Толстой и крестьянин Т. М. Бондарев (1885—1898) // Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1881 по 1885 год: Наука, 1970. С. 428—450.

[5] Об отношениях Т. М. Бондарева с Г. И. Успенским см.: *Пруцков Н. И.* Указ. соч. С. 132—141.

[6] Там же. С. 136—137.

[7] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1958. Т. 90. С. 257.

[8] Там же. Т. 63. С. 275.

[9] Там же. Т. 85. С. 242.

[10] Толстой прикладывал большие усилия для распространения и опубликования сочинения Бондарева. В письме к Бондареву от 1—20 (?) марта 1886 года он сообщал: «Вашу проповедь я списал для многих моих друзей... С нынешней почтой пошлю в Петербург, в журнал „Русское Богатство", и приложу все старание, чтобы она была отпечатана так, как вы хотите, без всякого приложения и отнятия» (Т. 63. С. 332). 26 марта того же года — «я часто читаю вашу рукопись моим знакомым». Сохранилось письмо Л. Н. Толстого, относящееся к августу 1887 года (опубликовано: Яснополянский сборник. 1968. С. 176—177), из которого явствует, что Толстой отредактировал (сделал перестановки) сочинение «Торжество земледельца, или Трудолюбие и тунеядство», прежде чем передать рукопись известному богачу К. М. Сибирякову, давшему средства на заграничную публикацию. За предоставление приведенных данных приношу благодарность Л. Д. Громовой-Опульской.

lib.pushkinskijdom.ru

Бондаревым, которая длилась до смерти последнего. Некоторые из писем обоих корреспондентов утрачены. Известны лишь 11 писем Л. Н. Толстого к Т. М. Бондареву. 23 письма Т. М. Бондарева к Л. Н. Толстому хранятся в Государственном музее Л. Н. Толстого в Москве. Публикуем 7 из них.

Вся переписка Толстого и Бондарева пронизана взаимным чувством любви и уважения друг к другу («В целом мире и во всем свете один только искренний друг мой Лев Николаевич» — 1 декабря 1885 года; «Единственный в целом мире друг души и сердцу моему Лев Николаевич» — 9 сентября 1891 года; «...душа души моей Лев Николаевич» — 31 августа 1891 года; «Уважаемый друг и брат Тимофей Михайлович» — 1—20 (?) марта 1886 года; «Дорогой друг Тимофей Михайлович» — 19—26 августа 1895 года; «Братски целую тебя, Лев Толстой» — 12 ноября 1896 года).

Публикуемые ниже письма показательны для всей переписки. В их основе лежит обсуждение сочинения Бондарева, а также возможности его публикации; наряду с этим затрагивается и широкий круг жгучих социальных проблем и религиозных вопросов.

Л. Толстой согласен с точкой зрения Т. М. Бондарева на коррупцию правительственных чиновников, оба они чрезвычайно критичны в отношении высших классов, оба осуждают ограниченность и нетерпимость церковных властей, оба открыто выступают против милитаризма.

Сближает также Л. Толстого и Т. М. Бондарева их общая озабоченность проблемой безземелья крестьян. Л. Толстой давно интересовался этой проблемой как писатель и продолжал заниматься ею до конца своей жизни. Вспомним хотя бы его пьесу «Плоды просвещения» (1890), где тема безземелья крестьян звучит на протяжении всего произведения эхом от реплики-мольбы 3-го мужика: «Помилосердствуй, отец. Земля наша малая, не то что скотину, — курицу, скажем, и ту выпустить некуда. (Кланяется) Не греши, отец! (Кланяется)». Об этом «не греши» и важности земли для крестьян Л. Н. Толстой говорил и в своем письме к Т. М. Бондареву от 23 июня 1894 года, излагая суть проекта Генри Джорджа об освобождении земли «от ее похитителей, или, скорее, освобождении рабочих от рабства вследствие завладения землею теми, которые ее не работают...».

В письмах Л. Толстой много раз повторяет, что физический земледельческий труд — необходимое условие нравственной, счастливой и радостной жизни на земле. Со своей стороны Т. М. Бондарев неоднократно говорит о том, что хлебный труд является основным религиозным законом жизни. В письмах к Толстому Бондарев предстает колоритнейшей фигурой, этот русский крестьянин непоколебим в своих убеждениях, но чужд своей среде в силу проницательности его острого аналитического ума и логики суждений.

Лишенный по своему рождению права на образование, но, как очевидно из писем, страстно стремившийся к нему, постоянно гонимый, как всякий независимо мыслящий сектант, но вооруженный несомненным знанием Библии, Бондарев своими работами сумел живо заинтересовать писателей и мыслящих людей России, озабоченных положением русского крестьянства.[11]

---

[11] Интерес к произведениям Бондарева проявлял не только Г. И. Успенский; см.: *Косованов А. П.* Указ. соч. С. 18. Н. Н. Златовратский в своем письме от 7 мая 1886 года к Толстому (который передал ему рукопись Бондарева через М. А. Шмидт) писал: «Многоуважаемый Лев Николаевич. Рукопись я от г-жи Шмидт получил. От всей души благодарю Вас за нее. До сих пор я не могу освободиться от впечатлений, которые она произвела на меня. По-моему, это документ высокой важности. Впрочем, простите, что это я говорю Вам. Вы давно оценили его в тысячу раз лучше. Я позволю себе только напомнить Вам о Вашем намерении написать предисловие. Не будете ли Вы так добры сообщить мне, думаете ли Вы исполнить это намерение и как скоро, — или же оставили его? До 15-го мая я, наверное, пробуду еще здесь. Не забудьте нашего „Сборника" и нас. Желаю Вам всего, всего хорошего» (*Толстой Л. Н.* Переписка с русскими писателями / Сост. С. А. Розанова. М.: Художественная литература, 1978. Т. 2. С. 198).

lib.pushkinskijdom.ru

Степень влияния идей Т. М. Бондарева еще ждет своего объективного анализа, а интерес Л. Н. Толстого к этому мыслителю, служивший для Бондарева неиссякаемым источником вдохновения и самоутверждения, мог бы, без сомнения, послужить отправной точкой. Вероятно, нет смысла рассматривать их переписку в свете доминирующего влияния одного на другого.[12] Скорее нам следовало бы сосредоточить свое внимание не на сходстве, а прежде всего на различии их идей, а также на тех человеческих качествах, которые привлекают их друг к другу — т. е. на всем том, что взаимно обогащает и стимулирует их мысль.

Снова и снова Л. Н. Толстой возвращается к идеям Т. М. Бондарева. В 1904 году, работая над «Кругом чтения», Л. Н. Толстой включает в раздел «Месячные чтения» отрывок из работы Т. М. Бондарева с сопроводительной статьей о нем, написанной в 1895 году. В 1906 году он вновь упоминает имя Т. М. Бондарева в дневниковой записи:

«Совершенно ясно стало в последнее время, что род земледельческой жизни не есть один из различных родов жизни, а есть жизнь, как книга — Библия, сама жизнь, единственная жизнь человеческая, при которой только возможно проявление всех высших человеческих свойств. Главная ошибка при устройстве человеческих обществ, и такая, которая устраняет возможность какого-нибудь разумного устройства жизни, — та, что люди хотят устроить общество без земледельческой жизни или при таком устройстве, при котором земледельческая жизнь — только одна и самая ничтожная форма жизни. Как прав Бондарев!»[13]

Все вышесказанное свидетельствует о справедливости предположения «о допол-

---

[12] См.: *Косованов А. П.* Указ. соч. С. 26—28. Толстому и Златовратскому как народным писателям были близки идеи Бондарева, своевременно и убедительно выразившие «внутреннюю точку зрения», т. е. точку зрения самих крестьян. Однако к аналогичным выводам они пришли самостоятельно и независимо от Бондарева. Так, защищаясь от обвинения в значительных заимствованиях у Бондарева, Толстой пишет в письме к Феликсу Шредеру 21 мая 1893 года: «...в „Так что же нам делать?", желая привести разительный пример ничтожности влияния, произведенного на меня научной литературой, я где-то сказал, что ни одно писание в течение всей моей жизни не оказало на меня столько влияния, как мысли двух крестьян, которые едва умеют читать и писать. Это выражение было не только понято в буквальном смысле, но отсюда сделали вывод, что убеждения, которые я исповедовал, были заимствованы у Сютаева и Бондарева... Не то что я бы не хотел, чтобы меня считали последователем мужика, — я ничего не имею против этого, и во много раз предпочитаю, чтобы меня считали последователем мужика, чем какой-нибудь школы, слывущей научной, — но дело в том, что было бы по меньшей мере странно заимствовать мысли у ученика, когда имеешь перед собою учение учителя» (т. е. Христа) (Т. 66. С. 335—336). В несколько иной форме ту же мысль высказывает в своем письме (24 августа 1886 года) Златовратский, где он упоминает о воздействии сочинения Бондарева на его мировоззрение: «Многоуважаемый Лев Николаевич. От всей души благодарю Вас за Ваше любезное и доброе письмо. Несказанно рад я, что наши общие стремления и симпатии все более и более выясняются. Да и чем же порадовал, изумил меня и сам Бондарев, как не тем главным образом, что в нем с такой изумительной силой сказался могучий рост народного сознания и именно в том направлении, по которому, блуждая, ошибаясь, может быть, но неуклонно влекло меня в существенных чертах и мое собственное сознание, и мои неясные инстинктивные порывы. Порадовало и то, что Бондарев засвидетельствовал для меня многое из того, что я раньше уже — может быть опять-таки не с той уверенностью, с какой нужно было бы, — сам видел и чувствовал, когда сталкивался с „народной душой", были ли то томления народного пролетария или „устои" земледельца-общинника.

Но что еще более укрепило теперь мою энергию и подняло дух, это — предчувствие того высокого „творческого" момента, когда уж скоро-скоро все искренно чувствующее и мыслящее на Руси соединится чувством одних общих симпатий, одним общим коренным решением всех волнующих нас недоумений и тревог. Что может лучше и неотразимее свидетельствовать за это, как не факт одновременного и общего тревожного состояния всех сословий наших и классов, с одной стороны, и одновременно и в одном направлении сказавшийся порыв сознания — и у Вас — „вверху стоящего", — и у Бондарева — „стоящего у порога", — и у нас, разночинцев, мучившихся муками отчаяния в ужасном „средостении" между высшими и низшими» (*Толстой Л. Н.* Переписка с русскими писателями. С. 199—200).

[13] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 55. С. 212.

lib.pushkinskijdom.ru

нении друг друга», которое находит подтверждение и в письме Л. Толстого к Т. М. Бондареву от 26 марта 1886 года: «Прочел я и большую вашу рукопись и прибавление. И то, и другое очень хорошо и вполне верно... Я в этой рукописи со всем согласен, и сам только об этом и пишу, но только я смотрю на это с другой стороны... Первый закон: в поте лица снеси хлеб твой; но чтобы закон этот не нарушался, нужно, чтобы соблюдался и другой закон: не противься злому». И далее Л. Н. Толстой прямо говорит: «Я в вас нашел сильного помощника в своем деле. Надеюсь, что и вы найдете во мне помощника. Дело наше одно».[14]

[14] Там же. Т. 63. С. 337—338.

Т. М. Бондарев — Л. Н. Толстому

1

октябрь 1885 г.

Многоуважаемый Лев Николаевич,

С чувством великой благодарности купно же и радости получил я Ваше письмо 8 сентября, поданное Вами в половине августа сего 1885 г.[1] Откуду и как начать, где и как кончить отдавать Вам благодарность за принятие в столько великое уважение моей проповеди, я по своему тесно ограниченному разуму выразить как не знаю. А только покуду глаза мои закроются вечным мраком, буду умолять правосудие неба дабы оно ниспослало Вам как временных, так и вечных благ восприятие.

Теперь прошу и умоляю Вас, Л. Н., если Вы будете отсылать в редакцию мою проповедь для отпечатания, то означьте там мое имя-отчество, прозвание и место жительства в полном слоге и пришлите мне из того два экземпляра, мне нужно будет один отослать в Рассею на родину, а что они будут стоить, то я Вам деньги вышлю. И еще — пишите мои статьи без всякого приложения и отнятия, а если будет Вам угодно что-нибудь добавить, то пишите выше или ниже моего с указанием на мои статьи.

Вы, Л. Н., имеете у себя сокращение с моей рукописи.[2] Я знаю, что там только 15-я и даже меньшая доля со всех моих доказательств и притом ни начала, ни конца там нету. Началась эта моя беседа с падения Адамова, но не прошел я молчанием и преступление Евы, и сделал я там законные доказательства, что от Адама и Евы до преступления их в раю, прежде Каина родилось много людей, с которого потомства Каин и жену себе взял и с этими людьми выстроил Каин первый город на земле. И это все законно и справедливо доказано, никто не имеет права противоречить тому. Много и много есть у меня таковых, вечно никем не слыханных, доказательств того же первородного закона. 250 статей[3] в течение шести годов я написал, где и домик мой получил значительный толчок, не без расчету же я трудился. И все эти доказательства я брал только с допотопного времени, а ниже по закону я не спущался. А у Вас там в сокращении ничего того нету.

Отослать ли Вам всю полную мою рукопись — этого сделать нельзя, я останусь ни с чем, написать ли мне для Вас новую — и этого сделать сил у меня на то не достанет, затем что у меня семейство состоит только из четырех человек работников, т. е. я с женою и нам 65 годов — какие мы теперь работники, и сын с женою да у них трое детей маленьких. А мне, тихому писателю, плотно сидеть над ней нужно два месяца, да притом еще у нас по всей Сибири скот заразился: где заберется эта зараза, то начистую с сотни останется 5 или 6 штук не более, потому я со скотом живу в горах и в лесах верст за 15 от своей деревни.

lib.pushkinskijdom.ru

У Вас в Туле, я думаю, много есть последователей за Вами, т. е. так же, как и Вы, от всей души уважающих первородный закон Божий. Соберитесь Вы, прошу и умоляю Вас, и присоветуйте мне, что делать в таком тесном случае, как доставить Вам все это для отпечатания и для обнародования.

Не в силах ли Бог был в начале разыскать другой путь к произведению в свет хлеба, тут без малейшего сомнения видно то, что как эта вещь, т. е. хлеб, неизбежная для всякого и даже для самого Государя, он и наложил в ней епитимию за все грехи наши, т. е. как будто неволею влечет нас к покаянию или, верней сказать, к своим объятиям. Великие же люди еще от начала века взяли да и покрыли этот закон от очей всего мира, как ленивый Евангельский раб талант свой в землю, о которой потере мы, земледельцы, столько тысяч годов и не хватились, а теперь вот конец этой потере разыскали и на след напали, а что сделать, к кому обратиться за помощью? До Бога высоко, а до Царя далеко.

В 1883 году 18 июня, за № 1933 чрез Минусинскую почтовую Контору Енисейской Губер. подавал я об этом прошение Г. Министру внутренних дел, по прошествии же 10 месяцев не получивши на то никакого ответа, в 1884 году 30 марта за № 938 повторил это же прошение, на которое и по сие время, т. е. по октябрь месяц ответа нету. Оставил ли Г. Министр это без последствий? Этого думать нельзя, а они погибли где-то в другом месте.

Нужно же при этом знать, что эта первородная заповедь не белоручкам, а одним нам, земледельцам, самым Богом дана, великоименитые же люди или нагло у нас ее отняли, или тайно украли, или коварно присвоили, т. е. ни в каких писаниях и помину об ней не сделали. Как Вы думаете, Л. Н., представивши я все это пред умные души своей очи, не проходит ли обоюду вострой нож сквозь сердце мое да не убивает ли он печалью нестерпимою мою душу. И так, опять повторяю просьбу свою Вам, Л. Н., подайте Вы мне совет, как поступить в таком тесном случае, т. е. как доставить Вам полное мое сочинение для распространения да притом и скоро, потому что мне 65 год. И я одной только ногой стою на земле, а другой уже во гробе, а без меня что тогда будет, как была эта заповедь живая в гроб положена от начала века, так и оставаться ей там и до скончания века. И как страдали бедные люди в тяжкой нищете, так и страдать им навсегда и навсегда.

Итак, Л. Н., когда делать, так делать — нечего вожжаться с одним сокращением.[4] У меня много написано, а лучшие меня писатели с этого еще в 10 разов более умножат и выйдет из того громадная книга под названием трудолюбие, или радость земледельца. Тогда эти книги многие тысячи людей наперерыв расхватят, чем вознаградятся все Ваши труды и издержки десятирицею. А от Бога какая Вам за то будет награда, оценить ее выше нашего разума.

Тут как в зеркале ясно видно, что правосудное небо Вам, Л. Н., поручило вывести первородный закон из тьмы неведения на свет познания. И потому, Л. Н., напрягай все возможные силы привести все это в Богу угодный и людям полезный порядок.

Ваше письмо послужило для меня громовым ударом. Все знатные люди у нас как в Минусинске, так и в деревнях, как разъярившийся пес брошенный на него камень грызет зубами, так они эту мою проповедь ненавидят и гнушаются ею. А почему? По незнатности и по бедности моей. Я думал, что и везде будет так же, а теперь с Вашего письма увидал все противное тому. В С[вященном] П[исании] сказано, что пророк не бывает без чести — только в своем отечестве и в своем доме нету ему чести, а одно бесчестие.

Самая главнейшая язва в нашем земледельческом классе, неволею влекущая в нищету и убожество, это разделение братьев на разные семейства и на одиночество. Можно ли выразить этот вред на коротких словах? Нельзя. А всему тому причиною одно и то же. Если бы был этот закон разъяснен людям, тогда бы они жили по

lib.pushkinskijdom.ru

сту душ вместе, не считали бы они тогда один пред другим лишних шагов, а наперерыв один другого упреждали бы, да и не гордился бы тот, кто повелевает, да и не стеснялся бы тот, кто повинуется.

Умер ли из среды их муж или жена и у них осталось до десятка маленьких детей, в такой единодушной и единосердечной артели этот удар не очень значителен, у этих сирот там много отцов и матерей, много братьев и сестер, много покровителей и спасителей. А женщины, они вообще все милосердны, она своим детям не сделает столько блага, сколько сиротам, а как разделились, тогда и сотой доли не останется того желания к ним.

Если же в разделении останутся столько сирот с отцом или с матерью, тогда что?

Да если описывать весь вред, происходящий от разделения, и весь интерес, проистекающий от совокупности, то и на 10 листах поместить нельзя. Словом, этот закон все добродетели в себя забрал и все пороки отринул. Да не всуе же сказано: и виде Бог яко добро есть. А вы взяли да это добро и скрыли от очей всего мира.

Эх! Ах!.. Да на что же вы занимаете высшие места, да достойны ли вы того?

О, глупейший я человек! Да на что я сею доброе семя на каменистую и бесплодную землю, где трудов немало и убытков много, а вместо пользы получаю один вред. А еще диктую сам о себе, что я хороший земледелец, а разобрать, где хорошая земля, а где негодная, этого толку у меня нету. Это я говорю о поданном мною прошении Министру внутренних дел.

Когда Вы отпечатаете мое сокращение, не будет ли у Вас возможности довести это до сведения великого Министерства или Государя,[5] добиваюсь ли я этим себе похвалы — нет, на что она мне при самом конце жизни. Выстройте Вы себе памятник, который перейдет и в загробную Вашу жизнь. ОН ДОРОЖЕ ВСЕХ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ СВЕТА СЕГО, ПОТОМУ ЧТО ПЕРВОРОДНЫЙ.

Я намерен в Декабре месяце подать об этом же прошение Государю, но только с иной, с Томской Губернии, а с своей Енисейской хотя 100 подавай, все погибнут.

Т. М. Бондарев.

2

Апрель ⟨?⟩ 1886 г.

Лев Николаевич,

Посланное Вами ко мне письмо 9 февраля сего года в Минусинск, пришло 4 марта.[6] Но я живу от Минусинска 160 верст, потому имел счастье получить его 15 мар. и по особым причинам не успел написать Вам скоро, затем продлил несколько дней.

Сего же года 9 января отослал я Вам чрез Л. Н. Жебунева[7] (как он мне самый близкий друг) очень важных 15 вопросов для приложения к моей проповеди и при них письмо. Но эта наша посылка по расчету времени не захватила настоящего Вашего письма.

В первых числах прошедшего Марта отослал я к Вам описание своего жития и при нем портрет с себя,[8] тоже чрез Жебунева. И прошу Вас, Л. Н., приложите к моей проповеди то и другое, дабы последующие после нас роды не приписывали это все критике, т. е. скажут они — написал все это какой-нибудь белоручка, а как он прав не имеет писать о трудолюбии и тунеядстве, потому и сложил все это на крестьянина, который никому не известный. А портрет и житие выведут из сомнения все роды и роды. Но за портреты и за пересылку бумаг Жебунев отдавал свои деньги, а не мои.

lib.pushkinskijdom.ru

Благодарю Вас, Л. Н., за то, что Вы разослали с моей проповеди копии своим знакомым. Итак, она будет если не в печати, то хотя на писании распространяться, а со временем найдутся меры убедить к принятию ее и Государя.

В Сибирской газете 1884 года № 27 под названием Деревенская философия,[9] еще 1884 года журнал Русская мысль, год 5, книга 11, страница 301 отпечатано с моего сокращения по коротенькому отрывочку, которые нестерпимо едкие для тунеядца, и их же цензура пропустила. Поэтому я надеюсь, что и все мое произведение пропустит, да и нельзя же не пропустить, потому что правдивей этой правды, которая вытекает с первородного закона, правдивей ее нету, да и быть не может — ни на небе, ни на земле.

Твердо и твердо я уверяю Вас, Л. Н., что если бы эта моя проповедь представлена была Государю, то он прижал бы ее к сердцу своему, 1-е, потому что он этого от века не слыхал и не воображал, 2) эта заповедь основана и утверждена на том хлебе, который он ест, 3) вытекает все это с первородного закона, который дан человеку при сотворении неба и земли, 4) в ней избавление всей вселенной от тяжкой нищеты и от нестерпимого убожества, 5) в ней удержание от злодеяния, 6) невольное поощрение к добродетели, 7) она сильна, все веры, народы и все племена земные в едину веру, в едину церковь и в едину любовь связать.

У этой заповеди нету праведных, нету и грешных, богатых и убогих, умных и глупых, знатных и незнатных, и нету у ней разноверия — она не входит в эти наши глупости да в дребезги, она всю вселенную приняла в объятие и если бы знали о ней все народы, они все прижали бы ее к сердцу своему, да не всуе же сказал Бог при создании ее в свет: Добро есть.

Если бы была возможность представить мой подлинник Государю, тогда бы он все это вообразил, а коротенькие мои прошения, видал ли он их — едва ли. А если и видал, то можно ли допустить, чтобы крестьянин мог что-нибудь полезное написать, по пословице, может ли в Назарете что добро быти, разве в Иерусалиме. А потом осужденный всем светом Назарет родил Христа, а славим всею вселенною Иерусалим умертвил Христа.

Я слышал стороною, что Вам, Л. Н., так же, как мне, 66 годов от роду. Потому прошу Вас (на случай Вашей смерти), познакомьте меня письмом с кем-либо из близко знакомых Вам, а по случаю моей смерти у нас не с кем познакомить Вас, у нас в собаку брось камень, а в грамотного попадешь, а что же: ни больше ни меньше, животные.

Напишите Вы к моей рукописи копию и пришлите мне, также и из сокращения. А подлинник мой оставьте у себя, в случае будет какая-либо привязка к Вам со стороны правительства, Вы можете указать на то место и тем оправдаетесь. А ко мне они прав не имеют привязаться, потому что я для них, как отец и мать для маленьких детей, кормилец. Но только копию писать чисто и верно, а не как-нибудь и не абы как.

В вышеупомянутой газете и в журнале, насколько там ссудомлены, сковерканы и искомканы мои статьи, того и сам черт не разберет. Перепрыгивает да перескакивает, да вверх тормашками переворачивает, и ни начала ни конца нету. Словом, сделан бесконечный и безобразный хаос. Я из многого укажу хотя на два места, вот они.

У меня сказано: возьми в сто пудов камень и носи. А в журнале переведено это слово: возьми камень и коси (я сам тут горько улыбнулся). Да! Разве же камнем косют. И еще: слышу голос Иаковлев, осязаю руки, руки Исавовы — так сказано в С. П. и у меня так же написано, а в газете и в журнале написали (как будто сговаривались): слышу голос Иакова, осязаю Исава. И там этих насмешек, а не ошибок трудно языком рассказать, а не то чтобы пером описать.

И теперь вся вселенная положит эту смеху достойную укоризну не на перевод-

lib.pushkinskijdom.ru

чиков, а на меня. Недаром, скажут люди, недаром называется мужик (что слово значит дурак), так он мужиком и издохнет, видите ли какую околесную плетет. Избавь Бог, и у Вас, Л. Н., выйдет такая же чепуха, тогда куды мне и деваться от такого незаслуженного порока. Вот видите ли, Л. Н., откуду мы не чаем и откуду не ожидаем, оттуду приходит к нам горе.

Коротенькое сокращение, а они еще втрое сократили. Может статься, как они, переводчики, сверхестественно умные люди, то они нестерпимо противные закону статьи проходили. Нет: пять разов более едкие писали, а мягкие и великого уважения достойные, те проходили, чего подробно описывать нету возможности.

Я твердо надеялся и крепко уповал, что хорошие писатели более и более дадут этому закону блестящее развитие. А теперь пропала моя надежда, счезли упования.

Да я напрасно и сетую на переводчиков. Да не то что земным и всем небесным жителям известно, что этот закон не белоручкам, а одним нам, земледельцам, еще при сотворении неба и земли самым Богом дан, а о чужом добре, кроме владельца его, кто позаботится.

Белоручки для этого закона, а закон для них, или верней сказать, они для хлеба, а хлеб для них — смертные и вовеки непримиримые враги они друг другу. А я еще начинаю сетовать, что статьи мои скомкали. Потому я и просил М[инистерство] В[нутренних] д[ел], что требуй вместе с моим делом и меня к себе. Я заранее знал, что будет вот оно и из было перевели шило на мыло. А со временем и память о ней исчезнет с лица всей земли. И так был этот закон от начала века под спудом, так и оставаться ему там до скончания века.

Прошу Вас, Л. Н., если моя книга начнет издаваться, то не можно ли будет теперь же скоро к последующим изданиям приложить мое житие и портрет, и из этого издания пришлите мне книжек 5, а что они будут стоить, я Вам деньги вышлю.

Как там у Вас писаны мои статьи, я не знаю, а мне кажется, надо бы писать так: написавши один мой вопрос, ниже его сделать ему ответ, насколько он верный или ложный. Потом другой, и сделать ему оценку, насколько он дорог или дешев, полезен или вреден и т. д. Если я буду спрашивать у Вас на словах, Вы же обязаны ответ мне дать, почему же на бумаге не так. Остаюсь здоров много уважающий Вас

Т. Бондарев.

Прежде нам не давали никаких билетов или увольнений, а теперь во все концы Россеи дают. Потому прошу и умоляю Вас, Л. Н., не будет ли с Вашей стороны какой-либо возможности исходатайствовать у правительства, чтобы оно потребовало меня к Вам в Россею на короткое время. Это для казны немного будет стоить. Я [бы] и сам собою поехал, но у меня на то сил не достанет, а крайне нужно бы переговорить о многом с Вами на словах.

Можно же вообразить всякому начальнику, что я тружусь не для своей пользы, а для пользы всего мира. И при этом мне охота побывать на родине, с которой я удален вот уже 32 года. Если найдется у меня еще какое-либо добавление к распространению этого закона, прислать ли его к Вам или нет, может ли оно поместиться в будущих моих изданиях этого же закона или нет? Позволительно ли сеять добрые семена на каменистую и бесплодную землю или нет, мне кажется нет, а Вы что скажете?

Я выше просил, пришлите мне книжек 5, это тогда только, когда будет печататься одна только моя проповедь, небольшая и недорого стоящая книжка, а если будет она помещена в больших книгах, которые будут стоить до 5 руб., то более одной не высылайте, я ее сам мысленно прочту и на родину отошлю, а в деревне в нашей, чтобы и имени этого закона не было, как сказано: не бросай

lib.pushkinskijdom.ru

бисера перед свиньями и прочее. А потом смотря по обстоятельствам, если понадобится, тогда я деньги пришлю Вам, а Вы книги мне пришлите.

На кого жалуюсь я, тому и жалуюсь, с кем завел тяжбу, тому на разбирательство и даже на самое решение ее представляю. С тою-то целью и присовокупил Государя к своему земледельческому классу, т. е. уподобил Его пчельной матке, а другие приписывают это моей трусливости да всуеверным изворотам.

3

20 ноября 1889 г.

Лев Николаевич,

У нас в деревне, в которой 120 дворов, есть человек, Гаврила Петрович Федянин, и у него три сына от 30-ти до 40 год[ов], и притом не богат, а довольно зажиточный. Он один только со всем семейством вина не пьет и даже в дом не вносит, сам никого не угощает вином и ни от кого не принимает, за что многие ропщут на него, но он тому не внемлет.

И когда я прочитал ему присланные Вами книги о пьянстве[10] и притом уверил его, что эти книги Вы сочинили и напечатали, тогда он встал с кресла, на котором сидел, и поднял руку к небу и начал умолять Бога, чтобы послал Вам все желаемое, и потом низко поклонился Вам, обратившись в Вашу сторону, далее протянул руку и крепко пожал Вашу руку с пожеланием всего лучшего Вам.

Потом начал меня просить и всячески умолять написать Вам от имени его, это от Федянина, благодарственное письмо и дает мне один рубль сереб[ром], но я взял только 10 коп[еек] на марку. И это все происходило в доме моем в особой от людей комнате, где нас было только двое. И притом просил меня выразить в письме великую благодарность Вам. Но я не признал нужным это, мне кажется, довольно и того, что выше сказано.

И Вы, Л. Н., напишите, прошу Вас, ему, это Федянину, письмо и скажите в письме так: «Я получил известие о вашей крепкой трезвости, известие через некоторого минусинского знатного господина (а от кого именно — это не нужно), что вы вина и в дом не вносите». И при этом скажите ему, это Федянину, и всевозможное за то спасибо и затем скажите ему так: «О! лютая она (это вино) Ехидна, семиглавный змий, семиглавные и порождения ее. Первая голова у нее — бесславие, которое чернит доброе имя человеческое. Вторая — болезнь. Третья — тяжкая нищета и нестерпимое убожество. Четвертая — жене и детям, отцу и матери печаль и воздыхание. Пятая — врагам радость. Шестая — протаптывает дорогу в каторгу и делает жену вдовою, детей сиротами, дом вконец разоряет. Седьмая и последняя змеи голова — преждевременная смерть, что верно изследили доктора. И даже самое имя ее подобно змию страшно. Какое-нибудь преступление называется вина, и вино — вина. Пойдем говорить один другому: пойдем в кабак и выпьем вина, т. е. не в руки возьмем и не в карман положим, а в самую внутренность и на самое сердце сольем эту вину. Если назовем его и на малороссийском языке: горилка, и тут то же горе или горючая вещь, т. е. пожар. О! Какой страшный поступок! Сам для себя человек делается смертельным врагом. Не имущие смысла твари и те всевозможно убегают от зла. А человек, разумное Божие создание, сам неудержимо стремится на зло. Выпью вина — это преступление, я это пишу и сам с собою горько улыбаюсь, смотря на человеческое безумие. Выпью вина, одну рюмку выпить вина не грех и не беда — это всегдашняя поговорка у людей. Но я на это отвечаю так: рюмки, стаканы, полуштофы и штофы — такая родня, что всегда хотят быть вместе. Куда попросится одна рюмочка, от ней не отстанет и стакан, к стакану непрерывным канатом привязаны

lib.pushkinskijdom.ru

полуштоф и штоф, и от одной рюмки сделается такой пожар, что и сороковою бочкою не зальешь.

Но пьяница по то только время скачет и веселится, покуда не проспится, а с похмелья поутру грустить начинает и на него тяжко смотреть бывает. Кто его бил пьяного вчера, того не знает. Рожа у него вся опухла и пища в брюхе перетухла, и от свиньи такой вони нету, ежели кому в примету. Ах, добро мне было вчера гулять и веселиться, а теперь голова болит, да нечем и похмелиться. Дай-ка заложу хоть кафтан, ведь не провалится. А сам буду носить серый разодранный, да и тот с женою в приданое данный. Вот таково-то с похмелья всякому бывает, последнее продает или закладывает.

Да если бы я не один язык, а много языков у себя имел и говорить бы захотел, и тогда нельзя бы было подробно поведать горесть ту, и тогда нельзя изрещи все бедствия, происходящие от вина. Изнемогут всякие уста человеческие рассказать и изъяснить весь вред тот. Ах, лютая она ехидна семиглавная, от ней происходит и погибель!

Итак, читатели и слушатели сего, почитайте, прошу вас, и уважайте блаженнейшего изо всех человеков этого человека — кого же? Гаврилу Петровича Федянина, подражайте благочестивому житию его. Он желает избавить и спасти вас от всех вышеупомянутых бедствий. А слушаете ли вы его? Мне кажется, нет. Да позволительно ли быть самому для себя врагом? Если ты сам для себя враг, то кому же ты будешь доброжелатель?

Напишите, Л. Н., прошу Вас, напишите все сказанное мною и притом добавьте к этому, если только можно добавить, своего убеждения. Да при этом прошу Вас, Л. Н., не поставьте мне в позор и в порок то, что я даю Вам направление, как писать, то есть яйца курицу учат. Об этом стоит подумать.

И еще прошу Вас, пишите так, чтобы не то чтобы имени моего, Бондарева, в письме к Федянину не было, но и одного намека не означалось бы. Я при этом на одной почте в особом конверте послал Вам и свое письмо, а Вы отсылаете к нам письма через неделю одно от другого.

А если да узнают люди, что Вы пишете Федянину по моему ходатайству, тогда все это послужит нам не в пользу, а во вред. Вам известный закон всего мира: он не слушает, что говорят, а смотрит, кто говорит.

Как Федянин малограмотный, потому пишите ему четко, чтобы всякая буква походила сама на себя, тогда он будет сам прочитывать его людям.

О пьянстве белоручки имеют право увещевать и убеждать нас, но что касается труда: молчи глуха — меньше греха, и не пикни.

Никаких статей своего сочинения я от Вас не получал, которые Вы мне посылали.

Написавши это письмо, я прочитал его Федянину, он много и много доволен остался.

4

9 мая 1891 г. Минусинск, дер. Иудино

Лев Николаевич,

Сколько лет, столько и зим прошли между нами в молчании,[11] а теперь прерываю я это молчание следующею моею к Вам просьбою.

Известное Вам мое сочинение я переделал на иной лад, многое из него уничтожил, а еще более и более добавил, так что оно в сравнении с прежним удвоилось, настолько же и улучшилось.

Прошедшего лета случилось мне увидать Глеб Ивановича Успенского сочинение 89 года том 2-й, где на 814 странице статья «Трудами рук своих».[12] Но она писана

lib.pushkinskijdom.ru

не с полного моего сочинения, а с маленького из него отрывочка, где на всевозможные лады одобряет оное.

Потому я поехал в Минусинск для сдачи его на почту к Успенскому и там увидал социалиста, это политического, капитана Бубновского[13] (имя и отчество его не знаю), которому разрешено ехать на родину, в Петербург, и он меня твердо уверил, что лично знает Успенского, потому, говорит он, доверь мне это дело, я верно передам ему, Успенскому. И я в это время простосердечен явился и на неверные его слова положился, отдал. И вот уже 9 месяцев никакого известия о том не получаю. А Вам, Л. Н., известно, как сказано, «где сокровище ваше, там и сердце ваше». В течение этого срока я писал Успенскому два письма,[14] ответа нету.

А думаю, что Вы, Л. Н., часто бываете в Петербурге, потому с крепким заочно пожатием руки Вашей, именем Бога правды прошу и умоляю Вас, примите на себя труд, разыщите помянутого Бубновского и Успенского, узнайте о моем деле и напишите мне. Бубновскому пожить на родине один месяц, в Петербурге, а потом какое распоряжение последует, так сказано было в приказе. И спросите у его родных, не знают ли они что о моем деле и напишите мне.

У меня есть догадка такая, что по прочтении Бубновский передал его другому, а другой третьему и так далее, а потом найти не может да и к тому и не ищет.

Если бы я разыскал такое средство, что без понесения трудов можно быть богатым, тогда всякий бы уважил его, а у меня какая же глупость? «В поте лица снеси хлеб». Представьте, Л. Н., ну кто же из ваших белоручек будет с этим согласен? Из тысячи одного не найдется, поэтому и самое приличное место ей то, как выше сказано.

Поэтому, Л. Н., прошу Вас, если разыщете, то отберите и пришлите ее ко мне, а для удостоверения их в том, что я требую ее, покажите им это письмо и конверт, что это писано одним почерком и там же казенные штемпели.

Это для того, что соберу я все и все эти черновые бумаги, тут же ее свяжу в один пук, потом прикажу сыну своему так: когда я умру и положишь меня во гроб, положи и эти бумаги со мною.[15] А прошение, которое уже написано мною и в 60 копеек почтовая марка приложена к нему, вложи его в правую руку, с ними и погреби меня на непроходимые веки. Это прошение написано на 4 листах простой бумаги. К кому же и в какое место оно адресовано? В главнейшее небесное Министерство внутренних дел. В какой же силе главнейшее содержание в помянутом прошении? Жалоба на тех людей, которые прочитывали его, и никакого внимания на то не обратили. Почему? По незнатности рода моего. А более и более и еще более наиглавнейшее Министерство света сего.

Сколько много подавал я им прошений, ни на одно меня ответом не удостоили. Подавал на высочайшее имя (секретное), тут получил ответ такой: «По неосновательности сего ходатайства, соизволения не последовало». И притом прошу и умоляю небесное правительство, чтобы скоро после смерти моей потребовали бы на небесный суд и на личную со мной ставку всех помянутых противников.

Чем убедить и как умилостивить Вас, Л. Н., жалко, что говорить по-вашему красно да извито не умею, чтобы Вы постарались обо всем выше сказанном. Такой же величины написано у меня прошение к первородной заповеди и к хлебородной земле, которая противно первозданному постановлению в руках белоручек нестерпимо томится, то есть у того человека, который недостоин ногой наступить на нее. Об этом стоит подумать и притом вздрогнуть.

Сего дня получили, сего дня напишите и ответ мне, а иначе я буду сильно томиться. Спросите у Успенского, почему он из многого и сильно интересного напечатал мало. Мне кажется, потому что оно насколько справедливое, настолько и едкое для дармоедов, потому печатать нельзя.

lib.pushkinskijdom.ru

Я думаю, есть у вас в книжных магазинах помянутая здесь книга Успенского, пришлите мне ее, только с означением цены, тогда я деньги Вам вышлю.

А письма пишите мне не простые, заказные, а иначе не дойдут. У меня есть столько великий враг, как увидит, что на мое имя письмо, тут же порвет его на мелкие куски и бросит под ноги. А его рук письмо не минет.

5

1 октября 1893 г., д. Иудино[16]

Лев Николаевич. Как мне уже 74 год, да и Вам, кажется, близ этого же, из этого видно, что мы одной только ногой стоим на земле, а другой во гробе. Потому я в продолжение настоящего письма буду говорить Вам светлую истину. Вы, Л. Н., со всего мира и со всего света единственный друг мне. Не было, нету да и быть не может подобного Вам друга для меня, Бог свидетель между мною и Вами, что я истину говорю Вам.

А почему друг? Потому что потребили Вы с своей стороны все возможные меры обнародовать мою известную Вам проповедь, а если вселенная вся не приняла, а с омерзением назад за себя бросила, то Вы тому не причиною.

Я, Л. Н., чувствую в себе какое-то душевное расстройство, да притом и нешутейное, о котором или стыжусь, или боюсь объясниться Вам. В чем же состоит это мое расстройство? Вот оно.

Я веры иудействующей, именуемый субботник, утвержден на одном Ветхом завете (но талмудических преданий отнюдь не принимаю и даже крепко гнушаюсь ими), то есть иду по стопам жития Христова. Как по стопам его? Вот так!

Христос признавал единого Бога, а сделанных руками человеческими богов не имел и не поклонялся им, и я так же. Христос был обрезан, соблюдал субботу, ел законом уставленную пасху, и я так же, и так далее и далее. Христос говорит: «Да не мните яко прийдох разорити закон, не разорить, но исполнить дондеже прейдут небо и земля, иота едина и черта едина из закона мимо не пройдут». И я исполняю, насколько могу исполнить, законное.

У нас 130 дворов субботников и во всех них есть ненависть ко Христу, а спроси у него, за что ты Христа ненавидишь? Он отвечает: «Не знаю. Ничего я за ним не нахожу, а ненависть есть». Жиды же, у них сверхъестественная и выше всякой меры ненависть к нему.

Настойчиво спрашивал я великоученых жидов, за что, почему и откуду у вас столько великая ненависть к Иисусу сыну Мариину? «Он был незаконнорожден да к тому еще колдун и волшебник», — отвечают они. Да мало ли было незаконнорожденных колдунов и волшебников? — отвечаю я им. — Есть ли у Вас ненависть к ним? — спрашиваю я. — «Нету, — говорят они, — нету. Он сам себя Богом называл», — представляют они в свое оправдание, а в Его обвинение. Да что же тут важного, — говорю я им, — тут только стоит не поверить ему, а к злу никакой побуждающей причины нету. Да скажите же Вы мне чистую истину, как своему единоверцу, — притворившись ревностным последователем талмудических преданий, ⟨говорю я⟩, — скажите мне, то есть укажите мне на тот источник, откуду, почему и за что у вас столько великая ненависть к нему? «Да ведь мы сказывали», — отвечают они. Да в ваших тех сказаниях никакой истины нету, все-то только одна лживая клевета.

Величайшие в свете враги были для предков ваших как-то: фараон Навуходоносор, Антиох Епифан, Артиксарс и Аман, которые намеревались истребить весь род еврейский и истребляли, только до конца истребить не могли. Есть ли у вас на них ненависть? — спрашиваю я у них. «Нету, — отвечают они, — нету». Да это и при распятии Его видно, Варрава разбойник, который живых людей

lib.pushkinskijdom.ru

убивал, того велят отпустить, а Христос мертвых воскрешал, того, кричат, смерти предать.

Говорят христиане: ненависть их поджигается тою кровью Его, которую они приняли на себя. «Кровь Его на нас и на чадах наших». Нет, Л. Н., нет, эта догадка несправедливая, потому что они и до того слова были злы на Него, как это видно, что даже солнце стыдится смотреть на их поругание над Ним, в полудни скрывает лучи свои, земля, страхом трепещуще, трясется, горы колеблются, камни распадаются и завеса церковная от верхнего и до нижнего края надвое раздирается, и даже Пилат сколько ни жесток был и тот плачевным Его видом умягчился и вывел Его на показ всему миру с целью, не ощутят ли они какую перемену в сердцах своих, они же, увидавши Его, все единогласно закричали Пилату: «Возьми, возьми, распни Его». Это все было до того слова, что кровь Его на нас.

Пилат называл Его, Христа, праведником, а потом предает Его на распятие. За что? За одно только слово: «Не друг Кесарю», — мы будем на тебя крамольствовать.

Два Архиерея были Иисусу судьями: один Анна, а другой Каиафа. Когда говорит Христос, то не угодно Анне: «Архиерею ли Божию досаждаешь?» А когда молчит, то противно Каиафе, плюет Ему в глаза. Когда говорит, чтут Его за виновного, а когда молчит, признают за несмысленного. И это все было до сказанной крови.

Все муки, как-то: биение, поругание, разного рода злословия, багряницу, распятие, терновый венец, удары по щекам, прибитие рук и ног Его железными гвоздми ко кресту, пробитие в ребра Его копием — все это Он терпел и молчал, а когда слуга Архиерейский ударил Его по щеке рукою, ведь этот удар легкий и даже ничтожный в сравнении с сказанными муками, почему же Он его не вытерпел, а сказал: «За что ты меня бьешь? Если я зло сделал, то о зле свидетельствуй, а если добро, то за что же ты меня бьешь?»

Это, Лев Н(иколаевич), это, мне кажется, потому что все сказанные муки были на местах простонародных, на улицах иерусалимских, во дворе Пилатовом, на горе Голгофе, а по щеке ударил Его в доме Архиерейском и пред самым Архиереем, то есть где бы нужно правде процветать, а там беззаконие происходит. И это все было до помянутой крови.

Словом, от самого рождения Его злоба вспыхнула в сердцах их на Него, по поводу этой злобы побили 14 тысяч младенцев с целью, чтобы и Его в том же числе убить, а говорили ли они тогда, что «кровь Его на нас и на чадах наших»? Не говорили.

Как Он, Христос, не делал никаких чудес пред правительством, это видно из того, что когда Игемон потребовал Его к себе с целью, не сделает ли Он пред глазами его какое-либо чудо, но Он его и ответом не удостоил. Потому правительство ничего своими глазами не видало, а простонародным сказаниям можно верить или нет.

Да не призывало ли тогдашнее правительство к допросу всех тех, которых Он исцелял и из мертвых воскрешал, призывало, но они все страха ради отреклись: «Не знаем человека сего». Этой моей догадке Петр апостол свидетель, как это Вам известно, что пусть бы он принужден был от кого к тому, пусть бы его Архиерей или Пилат или Ирод с какими-нибудь угрозами спрашивали. Нет, одной той подлой женщины, Архиерейской служанки, он убоялся, да и та ему говорила: «Не ты ли был с Иисусом Назарянином?» И тут надобно ему стало с клятвой отрекаться.

Спрашивал я, Л. Н., спрашивал я сам у себя так: если бы евреи приняли Христа во объятие и не сделали бы с ним то, чего сделали, что бы тогда было? Все пророчества о Нем должны остаться во лжи, потому что Он тогда не пострадал и не умер, не воскрес и не вознесся, и никакого нынешнего православия не было

lib.pushkinskijdom.ru

бы, и осталась бы мало не вся вселенная во тьме древнего своего суеверия. Так спрашивал я сам у себя и никакого удовлетворительного ответа дать не мог, только сделал этому своему вопросу по силе своего разума решение такое, вот оно.

Как для Бога нету времени ни прошедшего, ни будущего, а все настоящее, то есть для нас прошли тысячи годов, а для Него они есть, для нас не пришли будущие тысячи годов, а для Него они есть. Потому неисповедимое и Ангельскому уму недоведомое определение Его прежде всех веков и вечностей постановило: в какое время и на каком месте, от кого и как пострадать и умереть Ему, Христу.

Да если бы и мы были в то время и на том месте и было бы определено, от нас Ему пострадать и умереть, в силах ли бы мы были обойти и миновать предел Его? Это невозможно. А если все сказанное положено Богом, то и нынешняя еврейская ненависть к Нему также неизбежна для них. А если все то Богом положено, поэтому тут никакой еврейской вины нету, потому что их поджигает к ненависти на Него то, о чем я выше говорил.

По всему сказанному прошу и умоляю Вас, Л. Н., соберите Вы рассеянные свои мысли по светским суетам и посоветуйте с ними и мне напишите, чем и как залечить сказаную язву души нашей, ненависть ко Христу. Можно ли обратить нас в православие? Нет, это немыслимо. Тут 1-я и 2-я из десяти заповедей, заповеди стоят на пути, ведущем нас в православие, непроходимою преградою. Один ли я болею сердцем об этом? Нет, многие у нас. Они-то и принудили меня обратиться к Вам, Л. Н., за лекарством от этой страшной душевной болезни.

Т. Бондарев.

У Вас, Л. Н., есть книга на французском языке, печатано мое сочин⟨ение⟩.[17] Пришлите мне ее, у нас есть кому прочитать и на русский язык перевести.

Или умней всех я или глупей всех, а только ни одного советника у нас мне нету, и великою скукою томлюсь я.

Чрез месяц будет Вам от меня же письмо с неприкосновенным к этому содержанием.

1 Октября 1893 года. д. Иудино

6

28 декабря 1896 г., д. Иудино[18]

Лев Николаевич.

Доношу до сведения твоего,[19] что посланное тобою ко мне письмо 12 ноября,[20] а я имел великое счастье получить его 2 декаб[ря] 96 года. Книгу моего сочинения на франц⟨узском⟩ языке, посланную тобою ко мне, я получил.

Как я сильно жалею о том, что сладко да красно и извито говорить не умею, потому не знаю и не знаю, откуду и как начать, где и как кончить за признательность твою ко мне.

Прошу и умоляю тебя, Л. Н., скажи ты мне откровенно, за что ты меня столько пламенно уважаешь? Ведь я пред тобою, известным всему свету человеком, нуль без единицы. Многие нешутейные шишки желали бы иметь с Толст⟨ым⟩ письменное знакомство, но не тут-то было. Т⟨олстой⟩ говорит: убирайтесь от меня, и отвечает им на их признательность крепким молчанием. А меня за что ты уважаешь? Даже и портрет мой показывает меня со всех 4-х сторон, сверху и снизу, изнутри и извне, что я по будням заношен, да, впрочем, и твой портрет никакой пышности не представляет, а показывает тебя в великих трудах изнуренного челов⟨ека⟩, одна рука за поясом, рубаха посконная, холщовая, на голове

lib.pushkinskijdom.ru

и на бороде волосы в беспорядке и несколько сгорблен. Что я говорил в особой от людей комнате ночью заочно с тобою, смотревши на твой портрет, мне кажется, что эти мои слова прозвучали по всему шару земному и прогремели по всему кругу небесному.

Собирай, Л. Н., рассеянные свои мысли по светским суетам и советуйся с ними, какие ответы давать мне на следующие мои вопросы.

Вопрос 1. В Евангелии где-то сказано: Видех сатану как молнию свержена с неба. Почему же так? Бог свою хату очистил от этой заразы, а в нашу хату согнал, да тут и оставил, и небесные жители теперь ходят по кругу небесному, руки заложивши в карманы, припевают да присвистывают — никаких соблазнов там нету. 2. Если бы мы все были настолько умны, как все белоручки, чего бы мы тогда ели? Умный человек согласится, лучше голодною смертью умереть, нежели ему одну соломинку хлебную в руки взять, чего бы мы тогда ели? 3. Мне кажется, что евреи невинные в распятии Христовом, потому что так Богом положено прежде век и свет, в какое время, на каком месте, какою смертью и от каких людей ему умереть. Если бы Бог определил, чтобы он от наших с тобою рук умер, в силах ли бы мы были миновать это Его постановление. Если это все по постановлению, то ныне они не принимают Х(риста) по определению. 4. Если бы евреи приняли Христа, тогда все пророчества о нем остались бы во лжи, потому что Он не пострадал и не умер, не воскрес и не вознесся, и никакого православия не было бы на свете. 5. Если Бог на всяком месте, а дьявол где? Где его место жительства? 6. Всякий человек работает Богу с корыстною целью, чтобы Ему дать мало, а от Него получить много, а такая работа не во спасение, а в великий грех, а ты, Л. Н., что скажешь на это? 7. Почему в Ветхом и в Новом завете все жиды и даже сам Бог, это Христос, жид, а с других народов ни одного нету? Почему это так? 8. О Боге свидетельствуют небо и земля, что Он есть, а о Христовом Божестве какое доказательство есть, кроме чернила и бумаги, которое есть дело рук человеческих? Это есть вопрос нешутейный. 9. Много видно в С(вященном) П(исании) таких людей, но я укажу хотя на двух: жена Лотова и Иоза за один маленький и ничтожный грех умерли. Спрашивается, почему же за многие и великие добродетели ни один с мертвых не встал? С этого, как в зеркале, ясно видно, что грех живой, а добродетель мертва. Развяжи, Л. Н., этот Гордиев узел, стесняющий грудь мою. 10. Я поставляю тебя, Л. Н., в настоящие минуты на месте государственного совета председателем, и ты предал ко уничтожению известную тебе мою проповедь с целью, чтобы наказать меня этим, за что? 1. за то, что я низкого происхождения, 2. мужик, да к тому бывший крепостной раб, холоп, 3. недостаток красноречия и хитростей, 4. худой мой почерк, 5. какая-то неправая вера моя в Бога и так далее. За все это ты наказываешь меня уничтожением моей проповеди о трудолюбии и тунеядстве. Как же ты, Г(осподин) председатель, не воображаешь того, что ты этим уничтожением наказываешь не меня, а миллионы и миллионы бедных людей, которые, услыхавши все сказанное мною, в короткое время зажили бы на свете фертом припеваючи, а теперь они должны оставаться в роды и роды живыми мертвецами. Если я столько много провинился пред тобою, как выше сказано, то ты находи другие меры наказания мне, а этот твой толчок, это уничтожение для меня нечувствительно, а миллионам бедных людей полусмертный удар.

Чем они пред тобою провинились и чего они худое тебе сделали? За что ты их так люто наказываешь? Напиши мне адрес в то место, куда оно следует. Я напишу им такое письмо. На все эти 10 вопросов с твердою надеждою жду от тебя, Л. Н., письменного ответа.

Помнится мне, будто бы я писал тебе такую статью или нет, не знаю, а если и писал, но не лишним признаю повторить ее.

При начатии важного дела или при отправлении в великую дорогу, если на

lib.pushkinskijdom.ru

первых шагах встретится несчастный случай, то знай, что не будет добра в предпринятом намерении. Этому закону вся вселенная несомненно верит.

При отправлении же в конца не имевшую дорогу человеческого рода на первом шагу встретился несчастный случай — это родился самым Богом проклятый Каин. Он первый ногою наступил на землю, первый занял владычество и старейшинство на свете (а Адам и Ева не рождены), а потом родился благочестивый Авель, которого он убил. Да не владычествовать ли ныне мысленному Каину в роды и роды и не убивать ли ему благочестивого иносказательного Авеля и до скончания века. В полном моем сочинении там ясно доказано, как процветал род проклятого Каина до самого потопа и как увянул и иссох род благословенного Сифа и как после потопа возвысился род проклятого Хама и как унизились роды благословенных Сима и Афета. Да на что я разъясняю, ведь ты видал это.

В православии 80 дней в году праздников и все в честь Христа, почему же в честь Бога ни одного дня нету? Это почему так, скажи мне на это что-нибудь.

Несосчитаемое множество у меня (да я думаю, что не менее и у тебя) врагов, которые на все возможные лады укоряют меня по поводу с тобою переписки и сочинение мое так же донельзя унижают, потому прошу и умоляю тебя, друг мой Л. Н., напиши ты всевозможную похвалу моему делу, я им швырну ею в бараньи их рожи, а как писать, в этом я тебе не наставник, только одно прошу, пиши похвалу на особом от письма листе. Нужна ли мне эта похвала? Нет, мне теперь уже 77 год⟨ов⟩ от роду, если не сегодня, то завтра подрежет меня смерть своею косою.

У меня есть догадка, что я своими письмами надоел тебе, если то так, то ты напиши мне отказ или ответа не давай мне. Хорошо мне с знатным человеком знакомство иметь, а ему со мною, с мужиком, как? Это для него унизительно.

Я думал, что ты признаешь загробную жизнь будущего века, оно нет. Я написал тебе что-то об ней и ты в ответ мне на то ни гу-гу. С этого видно, что ты не признаешь никакой жизни будущего века. Это не ладно.

Или более всех я знаю или менее всех, у нас в дер⟨евне⟩ 200 дворов, а поговорить мне не с кем. Ну, словом, животные четвероногие.

Я, Л. Н., осмеливаюсь не вражески, а дружески попенять тебе. По семисот страниц печатаешь ты книги, сколько там нужно пером исписать бумаги, топу? Нет, мало, а мне пишешь вот сколько, один маленький почтовый лист и все. А почему? Это загадка для меня не ладная. В таком случае или откажи мне писать или замолчи, чтобы и я замолчал.

К нам в Сибирь провели железную дорогу, и машина ходит до Красноярска, могла она идти и до Иркутска еще 800 верст, но чрез Енисей моста еще не сделали, а как его будут делать — это загадка нешутейная, река ужасно большая, глубокая и каменистая и притом быстрая. Как тут сделать мост? Это задача немаловажная. Пойдут весною кригы, это большие и толстые льдины, что с ними делать?

Сего дня получил ты это письмо, а завтра ответ пиши или никогда не пиши. Не получивши ответа на это, я не буду тебе писать.

Прощай, друг мой Лев Николаевич, желаю тебе всего на свете лучшего, пожелай и ты мне того же. Остаюсь здоров,

Т. Бондарев.

28 Декаб. 96 г.

lib.pushkinskijdom.ru

7

15 августа 1898 г.[21]

Лев Николаевич,

Много интересное письмо писал я тебе в начале Июля 97 года, на которое ответа не было и нету, а почему нету? Этот вопрос остается без ответа.

Ту книгу моего сочинения, которую прислал ты мне печатанную на французском языке, теперь перевели ее на русский язык пером,[22] и что же я там увидал? О, сколько много там не наилучшие, а наихудшие измены и какая темнота да запутанность. Я думал пользу принести как нынешнему всему миру, также и всем будущим родам, а оно вышло все противное тому и наоборот.

Именем Бога правды прошу и умоляю тебя, Л. Н., подай ты с своей стороны возможную для тебя помощь мне, в этой бездне зол утопающему. Какую же помощь? Вот она.

У меня есть эта же рукопись в сравнении с тою, которая у тебя была, вдвое сокращена и многими лучшими сказаниями добавленная.

У меня есть великое желание отослать ее к тебе, чтобы ты представил ее в ту редакцию, то есть заграницу, где эта книга печатана. Вот в чем все моление и прошение мое состоит к тебе.

Я и сам отослал бы ее туда, но причина состоит в том, 1) что я адреса не знаю, а второе более то, что как твое доброе имя, Л. Н., пролетело оно по всему шару земному, с этого как в зеркале ясно видно, что прогремело оно и по всему кругу небесному, поэтому они, это за границею, беспрекословно сделают все то, чего ты им напишешь, это верно и верно.

Итак, Л. Н., сегодня получил ты это письмо, а завтра пиши ответ мне,[23] то есть отошлешь мою рукопись заграницу или нет.

Я в половине октября с несомненной надеждой буду ждать от тебя ответа.

Много есть на примете кое-чего интересного сказать тебе, Л. Н., но в столько великом расстройстве духа, перо валится с руки. Остаюсь здоров, чего и тебе, Л. Н., от всей души желаю.

Т. Бондар⟨ев⟩.

Еще раз повторяю вышесказанное: сегодня получил это письмо, а завтра пиши на это ответ.

[1] Ответ на письмо Л. Н. Толстого (Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 63. С. 276—277). В своем письме от 15—20 (?) июля Л. Н. Толстой писал: «Доставили мне на днях вашу рукопись — сокращенное изложение вашего учения, я прежде читал из нее извлечения и меня они очень поразили тем, что все это правда и хорошо высказано... Желаю вам успеха в вашем деле, оно же и мое дело, и благодарю вас за ваше писание; оно мне было в большую пользу и радость».

[2] Закончив свое сочинение, Т. М. Бондарев передал рукопись в Минусинский музей, откуда, по всей вероятности, она была послана Г. И. Успенскому, который написал статью «Трудами рук своих» (Русская мысль. 1884. № 11). Очевидно, Толстой получил рукопись уже в сокращенном виде.

[3] Как было указано, Т. М. Бондарев построил свое сочинение (или «Проповедь», как он сам называл его) в форме вопросов и ответов, около 250 вопросов и ответов на них. В течение последующего времени он исключал одни вопросы и добавлял другие, что затрудняет определение канонического текста.

[4] Т. М. Бондарев, очевидно, был огорчен тем, что у Л. Н. Толстого оказался лишь сокращенный вариант его рукописи; последнее кажется странным, так как Л. Н. Жебунев (политический ссыльный, живший в Минусинске) писал Л. Н. Толстому 13 января 1886 года: «Прочитав внимательно ваше письмо к Бондареву, я заметил, что Вы извещаете его о получении „сокращенного изложения" его учения, тогда как я послал Вам в мае 1885 г. через редакцию „Русской мысли" полное изложение учения Бондарева» (Т. 63. С. 278).

[5] Т. М. Бондарев сделал множество копий со своей рукописи и разослал их многим высокопоставленным лицам, включая министра внутренних дел и самого царя. Разумеется, отве-

lib.pushkinskijdom.ru

тов он не получал. Толстой настойчиво советовал ему не обращаться во все эти инстанции и не надеяться на поддержку в опубликовании своего сочинения, предупреждая его, что это ни к чему не приведет. К этому Толстой добавил: «Первородный закон Божий люди должны исполнять не по принуждению, а по своей воле».

[6] Письмо Л. Н. Толстого, на которое отвечает Т. М. Бондарев, неизвестно.

[7] См. прим. 4.

[8] Фотография Т. М. Бондарева, снятого с группой минусинских ссыльных, пропала, а его портрет, написанный художником И. Волгужевым, находится в Государственном музее Толстого в Москве. См.: *Косованов А. П.* Указ. соч. С. 17.

[9] Т. М. Бондарев имеет в виду статью «Деревенская философия», опубликованную в «Сибирской газете» (Томск, 1884. 1 июля. № 27) с подзаголовком «Корреспонденция из Минусинска», где отмечена «оригинальность мысли, приемов и языка». Эта статья, подписанная инициалами А. Ш., предшествовала статье Г. И. Успенского в «Русской мысли»; см. прим. 2.

[10] Неизвестно, какое конкретное сочинение имел в виду Бондарев, однако мы знаем, что Толстой много писал о вреде пьянства как в своих художественных, так и в публицистических сочинениях.

[11] Предыдущее сохранившееся письмо Толстого относится к августу 1887 года. Было еще письмо, полученное Бондаревым в августе 1889 года, но оно остается неизвестным.

[12] В 1889—1891 годах вышел трехтомник сочинений Г. И. Успенского, с вступительной статьей Н. К. Михайловского. Сюда вошла серия статей 1884 года «Скучающая публика». В 4-й главе, как сказано выше, он обсуждает сущность учения Бондарева, а в следующей главе «Мечтания» говорит о некоторых попытках части интеллигенции «опроститься» и «заняться землей, хлебным трудом».

[13] Мне не удалось найти какую-либо информацию о нем.

[14] См. о двух письмах Т. М. Бондарева к Г. И. Успенскому (первое — его отклик на статью последнего «Трудами рук своих», второе — касающееся публикации его проповеди): *Пруцков Н. И.* Указ. соч. С. 132—134.

[15] Бондарев завещал своему сыну похоронить его и положить на могиле стол, чтобы в нем хранились его рукописи и чтобы каждый прохожий мог прочесть их и ознакомиться с его учением. Это действительно было сделано, но, как указывает А. П. Косованов (С. 16), истинные ценители творчества Бондарева передали рукописи в Минусинский музей. Т. М. Бондарев был похоронен на иудинском кладбище. В 1958 году деревня Иудино была переименована в Бондарево, а на могиле Т. М. Бондарева воздвигнут памятник.

[16] Ответ Л. Н. Толстого опубликован в Т. 66 (С. 437—439). Толстой здесь излагает свое мнение об отношении евреев и сектантов-субботников к Христу: «Христос, по моему понятию, не Бог и никогда не выдавал себя за Бога, а был великий и последний пророк еврейский, учивший не только евреев, но и всех людей тому, как надо служить единому истинному Богу, сознавая себя так же, как и всех людей, сыном Его. И потому евреи и субботники не только не должны ненавидеть Христа, а должны почитать его и следовать тому Божескому закону, который он открыл нам» (С. 438).

[17] Бондарев ссылается здесь на перевод его сочинения на французский язык, сделанный при содействии Толстого.

[18] На конверте помета Толстого: «Б⟨ез⟩ О⟨твета⟩».

[19] В своем письме к Т. М. Бондареву от 19—26 августа 1895 года Толстой предложил ему перейти на «ты»: «Дорогой друг, Тимофей Михайлович, Письмо твое — проще и приличнее нам, старикам, писать друг другу ты, а не вы...» (Т. 68. С. 143).

[20] В письме от 12 ноября 1896 года Толстой, отвечая на письмо Бондарева от 12 августа 1896 года, с приложением статьи «Польза труда и вред праздности», пишет: «Письмо твое я давно уже получил и прочел, и сам и своим друзьям читал и читаю „Пользу труда и вред праздности". В этом писании сказано то же, что и в большом твоем сочинении, хотя и с другой стороны, и читать его всегда полезно. Напечатать его в России нельзя теперь. Но придет время, и все твои мысли распространятся и войдут в души людей» (Т. 69. С. 203).

[21] На конверте помета рукой Л. Н. Толстого: «От⟨вечено⟩». Ответное письмо Л. Н. Толстого от 11 сентября 1898 года опубликовано в Т. 71 (С. 438).

[22] См. прим. 17. Т. М. Бондарев, ознакомившись со своей книгой, изданной во Франции, в обратном переводе (т. е. с французского), горько жаловался Д. П. Маковицкому на неточности французского издания. Сокращенный перевод с французского был сделан В. И. Кузьминым (впоследствии писавшим под именем В. А. Сагайского). См.: *Косованов А. П.* Указ. соч. С. 31.

[23] Л. Н. Толстой в своем письме к Т. М. Бондареву от 11 сентября 1898 года пытается утешить озабоченного старика: «Напрасно ты думаешь, что книга твоя переводом испорчена. Вероятно, тебе дурно ее перевели... В том виде, в каком она есть, книга делает и сделает свое дело, т. е. распространит между людьми сознание их греха и укажет им средства его искупить» (Т. 71. С. 438). Сын Бондарева подтверждает получение письма Толстого от 11 сентября 1898 года и сообщает Толстому, что его отец скончался 3 ноября того же года.

lib.pushkinskijdom.ru

©*А. А. Бовкало*

Д. А. КРЮЧКОВ И ПЕТРОГРАДСКИЙ БОГОСЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ

Одним из ярких, но почти неизвестных явлений в жизни Петрограда 1920-х годов была деятельность Петроградского Богословского института.[1] Его возникновение связано с большим интересом к религии и церкви в первые послереволюционные годы. «Наблюдение над общественной жизнью показывает, что интерес к религиозным вопросам все более и более увеличивается», — отмечал его ректор протоиерей Николай Чуков (1870—1955; впоследствии митрополит Ленинградский и Новгородский Григорий). Старых духовных учебных заведений уже не было, но в городе открылось немало различных богословских курсов и кружков, при церквах читались богословские лекции, преподавался Закон Божий. А в 1919 году, всего через несколько месяцев после прекращения деятельности Петроградской Духовной академии, был поднят вопрос о создании высшей церковной школы «с новой постановкой (...) богословского образования». Богословский институт — такое название было выбрано для нового учебного заведения — должен был дать возможность получить образование как мужчинам, так и женщинам, без ограничения возраста, а лекции в нем предусматривалось читать по вечерам, чтобы их могли посещать и те, кто днем занят на работе.

16 апреля 1920 года состоялось торжественное открытие института. С самого начала он объединил немало видных ученых. А через два года его корпорация насчитывала уже 30 человек. Здесь преподавали как наставники старых Духовных академий (А. И. Бриллиантов, И. С. Пальмов, Д. И. Абрамович, В. Н. Бенешевич, В. Б. Шкловский), так и сотрудники университета (Л. П. Карсавин,[2] Н. О. Лосский, И. М. Гревс, С. В. Меликова-Толстая). Совет института часто устраивал общедоступные лекции. Среди читавших их от имени института были С. Ф. Платонов, С. А. Аскольдов, В. В. Струве, О. А. Добиаш-Рождественская. Отметил институт и 40-летие со дня кончины Ф. М. Достоевского: была совершена панихида, а затем на торжественном собрании Н. А. Котляревский прочитал реферат о писателе.

Объединению верующей интеллигенции вокруг церкви должно было послужить и организованное Советом института Братство св. Софии, между членами которого вскоре установилась тесная духовная близость.[3]

Сначала в Богословский институт было принято 60 человек.[4] Затем число студентов и вольнослушателей постоянно росло. Многие из них имели высшее образование или учились в светских высших учебных заведениях. В институт поступили Б. А. Коплан, В. Я. Пропп,[5] брат видного поэта Серебряного века А. К. Лозина-Лозинского Владимир (и сам писавший стихи),[6] «соловецкий поэт»

---

[1] *Успенский Н. Д.* К истории богословского образования в Петрограде// Журнал Московской Патриархии. 1977. № 4. С. 6—13; *Бовкало А., Галкин А.* Был единственный выпуск. К 75-летию Петроградского Богословского Института// Вечерний Петербург. 1995. № 88. С. 3.

[2] См.: *Бовкало А.* Новое о Л. Карсавине// Вильнюс. 1994. № 4. С. 145—146.

[3] См. о нем: *Кассиан, епископ.* Родословие духа. (Памяти Константина Васильевича Мочульского)// Православная мысль. Париж, 1949. Вып. 7. С. 7—16; *Колеров М. А.* 1) Братство св. Софии: «веховцы» и евразийцы (1921—1925 гг.)// Вопросы философии. 1994. № 10. С. 143—166; 2) Новые материалы к истории Братства св. Софии (1918—1925)// Там же. 1996. № 4. С. 127—133.

[4] *Бовкало А. А.* Прием на I курс Петроградского Богословского института в 1920 г.// Российская интеллигенция на историческом переломе. Первая треть XX века. Тезисы докладов и сообщений научной конференции. Санкт-Петербург. 19—20 марта 1996 г. СПб., 1996. С. 134—137.

[5] *Бовкало А. А.* В. Я. Пропп и Петроградский Богословский институт// Кунсткамера. Этнографические тетради. Вып. 8—9. СПб., 1995. С. 173—175.

[6] См.: *Лозина-Лозинский В., прот.* Из Соловецких тетрадей/ Вступ. ст. и подг. текстов

lib.pushkinskijdom.ru

М. Н. Фроловский, близкая подруга Л. Д. Блок, актриса и сестра милосердия В. С. Врасская. Учились актриса И. А. Аполлонская-Стравинская, «пожизненный друг» М. В. Юдиной Е. О. Оттен-Тиличеева, немало выпускников университета, Бестужевских курсов, участников знаменитой «Вольфилы», учителей, врачей[7]...

Через год после открытия института прошение о приеме в него подал известный поэт-футурист Д. А. Крючков (1887—1938):

Его Высокопреподобию
Ректору Петроградского Богословского института
о. протоиерею Чукову

Дмитрия Александровича
Крючкова

ПРОШЕНИЕ

Сим покорнейше прошу Вас, о. ректор, зачислить меня в число студентов первого курса Петроградского Богословского Института с весны сего 1921 года. К прошению этому прилагаю и следующее краткое curriculum vitae. Я родился 14 апреля 1887 года в П(етрогра)де; все детство свое провел в семье чисто русской и православной, тщательно и строго соблюдавшей церковные обряды и обычай. Вследствие этого, а также и потому, что я в отрочестве несколько лет подряд прислуживал в церкви, читал и нередко самостоятельно исполнял все обязанности псаломщика (например, в церкви на станции Сиверской), у меня с юных лет выработались церковные навыки, и живая и тесная связь моя с Церковью Православной была крепка и неразрывна во всей моей жизни, исключая только крайне краткий период юношеских революционных увлечений 1905 года. Около этого времени я окончил полный курс русского отделения училища св. Анны в П(етрогра)де и затем поступил вольнослушателем на юридический факультет Петроградского университета. Затем оттуда я перешел в класс пения Петроградской консерватории, желая быть певцом. В это же время я вступил в брак и поступил на частную банковскую службу, где и оставался до войны 1914 года.[8] Это время я много работал и в области музыки, но отчасти из-за болезни (припадков падучей), отчасти по иным причинам оставил это поприще и перешел к занятиям литературой. С 1914 года я работал во многих газетах и журналах в качестве поэта, беллетриста и литературно-художественного критика. Еще до начала войны 1914 года я совершенно естественным путем пришел к тому, о чем упорно думал и много мечтал в детстве; искусство и литературная деятельность привели меня снова к сознанию насущной необходимости религиозного делания в строго церковном, православном духе. В эти годы я много ездил по России — по Волге, Каме, Онеге, Северной Двине, Белому морю и Ледовитому океану; побывав в Вологде, Устюге Великом, Каргополе, Ярославле, Владимире, Новгороде — этих хранилищах древнерусского церковного искусства, я был поражен его великолепием и красотою, а жизнь в Соловках, обители преп. Трифона Печенгского на Мурмане[9] и Белогорском монастыре на Урале[10] окончательно убедила меня в великом

Ф. О. Стукалова-Погодина// Учен. зап. Российского православного ун-та ап. Иоанна Богослова. М., 1995. Вып. 1. С. 188—199.

[7] См.: *Бовкало А. А.* Высшее женское богословское образование в России в 1910—1920-х годах// Духовное просвещение в России. Материалы международной конференции. Смоленск, 1995. С. 28—37.

[8] Биографию Д. А. Крючкова см.: *Никольская Т. Л.* Крючков Димитрий Александрович// Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 191—192.

[9] Трифоно-Печенгский монастырь в Кольском уезде Архангельской губернии был основан св. Трифоном Печенгским в XVI веке, закрыт в 1764 году, возобновлен в 1896-м.

[10] Белогорский Свято-Николаевский мужской монастырь в Пермской губернии был основан с миссионерско-просветительными целями и открыт в 1897 году. Возобновлен в 1990-м.

lib.pushkinskijdom.ru

значении русского монашества и его молитвенно-аскетическом подвиге. Пребывание на фронте в 1916 году только укрепило эту уверенность, и я, вернувшись в Петроград после начала революции, немедленно стал стараться осуществить эту мою давнишнюю мечту. Мне пришлось выступить на епархиальном съезде с речью относительно организации православной миссии; после нее я, по предложению покойного о. протоиерея Философа Орнатского,[11] был избран членом Миссионерского совета, а речь, по желанию съезда, напечатана в «Церковно-общественном вестнике». Затем приступил к практической миссионерской деятельности, работал в церкви св. Марии Магдалины на Малой Охте под руководством почившего ныне о. прот⟨оиерея⟩ Феодора Малова,[12] на Васильевском острове и участвовал в Братстве св. Софии. Последовавшее затем время было для меня крайне тяжело в материальном отношении и не давало мне возможности для каких бы то ни было систематических богословских занятий. В настоящее время я, приведя несколько в порядок мои личные дела, снова возобновил миссионерскую деятельность, начал вести, с благословения о. прот⟨оиерея⟩ Александра Введенского,[13] еженедельные беседы на св. Евангелие от Матвея в церкви св. и прав. Захария и Елизаветы. Однако мне было бы крайне желательно получить законченное, систематическое богословское образование, дабы иметь полную возможность специально и основательно заняться церковно-православною деятельностью. Вступив, после получения мною развода, в 1918 году, с благословения Святейшего Патриарха, во второй брак, я, к величайшему сожалению моему, лишен возможности, по причинам каноническим, принять на себя священный сан. Тем не менее мое твердое решение заключается в том, чтобы с помощью Божией отдать все мои силы, и духовные и телесные, на служение Церкви Православной. Обладая знанием новых языков, ораторскими и литературными навыками с достаточно обширною начитанностью в литературе религиозной и светской, я надеюсь применить дарованные мне Богом способности преимущественно в области миссионерства. Но для этого мною ощущается крайняя необходимость в пополнении и систематизации уже имеющихся у меня знаний и приобретении недостающих — испрашивая благословения Вашего, о. ректор, я покорнейше прошу Вас удовлетворить мою просьбу и вместе с тем предоставляю себя самого в Ваше полное распоряжение.

Дмитрий Александрович Крючков
Адрес 7⟨-я⟩ Рождественская ул., 6, кв. 33
Петроград, 25 февраля — 10 марта 1921 года.[14]

О пребывании Д. А. Крючкова в Богословском институте сведений сохранилось не так уж много. В первом летнем триместре 1921 года (с 30 мая по 12 августа) он посетил 46 учебных дней (110 лекций).[15] 2 июля он присутствовал на пострижении студента института Игоря Александровича Акулова в монашество с именем Епифаний в церкви б. Романовского подворья.[16] Участвовал он в работе семинара по Новому завету. «На библейском кружке читал доклад Крючков», — записала

[11] Орнатский Философ Николаевич (1860—1918). Окончил Санкт-Петербургскую Духовную академию (1885). В 1885 году рукоположен в сан священника, с 1913 года настоятель Казанского собора. Один из видных деятелей Общества распространения религиозно-нравственного просвещения в духе православной церкви. Погиб во время «красного террора».

[12] Малов Феодор Алексеевич — выпускник Санкт-Петербургской Духовной академии (1876). С 1876 года преподаватель Новгородской Духовной семинарии, с 1890 года священник, с 1902-го протоиерей, с 1906-го настоятель церкви св. Марии Магдалины на Малой Охте.

[13] Введенский Александр Иванович (1889—1946) — петроградский священник. Служил в церкви св. Захария и Елизаветы на Шпалерной улице. Один из идеологов и зачинателей «обновленчества». С 1924 года митрополит, с 1941-го глава Обновленческой церкви.

[14] ЦГИА СПб. Ф. 2279. Оп. 1. Ед. хр. 26.

[15] Там же. Ед. хр. 47. Л. 2.

[16] Там же. Ед. хр. 46. Л. 21.

lib.pushkinskijdom.ru

в своем дневнике Л. А. Мейер 27 января 1922 года. Он был посвящен разбору текста Евангелия от Матфея (X, 37—42). При обсуждении этого доклада Л. А. Мейер сказала: «⟨...⟩ мало по количеству и много по содержанию».[17] Еще одно сообщение Д. А. Крючков делал о святоотеческом толковании текста из Евангелия от Иоанна (XIII, 31—XIV, 31) и комментариях к нему.[18] Д. А. Крючков был переведен на II курс. Однако 20 декабря 1922 года Совет института постановил считать его «выбывшим ввиду непосещения лекций на II курсе».[19]

В декабре 1923 года Д. А. Крючков был арестован «как организатор и руководитель католических общин Ленинграда»[20] и отправлен в лагерь.

[17] РНБ. Ф. 601. Ед. хр. 1602. Л. 35, 39. Мейер Лидия Александровна (в замужестве Дмитриева; 1901—1993) — дочь философа А. А. Мейера. С 1920 года училась в Петроградском Богословском институте.

[18] ЦГИА СПб. Ф. 2279. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 11.

[19] Там же. Ед. хр. 46.

[20] *Никольская Т. Л.* Указ. соч. С. 192.

© *А. М. Грачева*

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ И ПУШКИНСКИЙ ДОМ

(СТАТЬЯ ПЕРВАЯ. СУДЬБА РЕМИЗОВСКОГО «МУЗЕЯ ИГРУШЕК»)

В повести А. М. Ремизова «По карнизам», отразившей тяжелые впечатления первых лет его эмиграции, есть следующее описание сна: «Слышу, музыка. Концерт. Я в раздевальню — там по стене шкапы — ящики, и в ящиках туго набито лежит под нумерками (нумерки зеленые) всякая одежда: тут и шубы, и дамские накидки, и непромокаемые плащи, тут же и шляпы, зонтики, тросточки. Я прицепил себе к ноге первый попавшийся нумерок и довольно легко впихнулся в ящик между каракулевым саком и мужским пальто на шелковой подкладке. И иду через стройку — раскопали землю, кладут фундамент — перепрыгиваю через рельсы. Это я домой иду, и, знаю, во второй уж раз. А заблудился. Навстречу Андрей Белый. „Ну теперь, думаю, как-нибудь дойдем вместе!" И идем с ним в „Пушкинский дом". Пустыри — все разрушено — и только маленький деревянный дом. Поднимаюсь на лифте. И все зеленеет и зеленеет».[1] Как всегда у Ремизова, развивающийся «сонный» сюжет построен на соединении фантазии и были, творческого вымысла и подлинных фактов. И именно из тогдашней жизни писателя пришло имя Пушкинского Дома, интерполированное в сон вместе с именами его друзей и знакомых. Повесть датирована 1924—1928 годами. Конец 1920-х годов — время тесных контактов Ремизова с Пушкинским Домом, связанных с судьбой его петербургского «музея игрушек».

Среди русских писателей начала XX века Алексей Ремизов был одним из тех, к кому наиболее часто применялось определение «мифотворец». Его литературный успех начался со сборника сказок «Посолонь» (1907), воскресившего мифологические образы, фрагменты языческих ритуалов, скрытые в детских играх, фольклорных обрядах, в забытых смыслах поговорок или отдельных слов. Слава сказочника прочно закрепилась за писателем, с одной стороны, помогая ему существовать литературным трудом, но с другой — накладывая на него определенные обязанности. С начала литературной карьеры в «поведении» (понимая под этим термином некую социо-эстетическую категорию) Ремизова непосредственность и естествен-

[1] *Ремизов А.* По карнизам. Белград, 1929. С. 52.

lib.pushkinskijdom.ru

ность сочетались с элементами сознательной эстетической игры. Это, в частности, проявлялось в моделировании писателем своего жизненного пространства.

Нелегкие материальные обстоятельства жизни Ремизова обусловили случайный характер меблировки его часто сменяемых квартир. Лишь в последней из них (Васильевский остров, 14 линия, д. 31, кв. 48) появилась такая «деталь интерьера», как стены, украшенные рисунками Ремизова, наклеенными на обои.[2] «Душу» жилища писателя составляли иконы — родительское благословение ему и его жене; коллекция бисера, принадлежавшая роду Довкгелло, а также домашний «музей» — собрание природных «курьезов» и детских игрушек, как кустарных, так и фабричных.

По воспоминаниям Ремизова, первые игрушки появились у него в пять лет и были памятью об умершем отце: «Из комнаты, где задыхался отец ⟨...⟩ вышла младшая сестра Надежда: она подала мне ⟨...⟩ игрушки — кроме кубиков, у меня ничего не было — единственная память об отце, я долго берег их».[3] Спустя много лет, в годы ссылки, у Ремизова оказалось несколько памятных сувениров (например, лапа орла), которые впоследствии он повсюду возил с собой. Настоящие детские игрушки вновь пришли к нему в 1904 году, после рождения дочери Наташи. С переездом в 1905 году в Петербург игрушки стали в доме Ремизовых органичной частью детского мира: и родители, и друзья семьи приносили их Наташе. Однако после того как девочку забрали к себе жить мать и сестра С. П. Ремизовой, ее оставшиеся в Петербурге игрушки соединились с природными «курьезами» — «памятками» самого Ремизова, начав новое существование в виде его «музея». Теперь друзья дарили игрушки уже самому писателю-сказочнику. Но в этом «музее» оставалась и тайная память о Наташе, о «странной семейной драме», как назвала историю разлуки Ремизовых с дочерью Н. В. Резникова.[4]

К началу 1910-х годов относится работа Ремизова над собранием своих сочинений в издательстве «Шиповник», куда, в частности, вошло расширенное и дополненное издание «Посолони» (СПб., 1911. Т. 6). В 1910—1911 годах появляются публикации, рассказывающие о ремизовском «музее». Наиболее детализированное описание дано в статье П. Кожевникова «Коллекция А. М. Ремизова. (Творимый апокриф)»:

«Вот он сидит в кресле перед письменным столом в своей петербургской квартире. Писатель невысок ростом, несколько сутуловат. Большой лоб; волосы над висками зачесаны кверху двумя характерными вихрами. Это придает ему вид рогатый. Сидит сгорбившись, жалуется на нездоровье, от которого не успел поправиться за лето. Но когда он говорит о своих вещах, любовно им собранных, о своем сказочном музее, который расставлен здесь же на столе и над столом развешан на стене, тогда он оживляется. ⟨...⟩ Собиратель, талантливый реставратор и создатель. Глубокая любовь, глубокий интерес и подлинное искусство. Нечто от старинного сказочника, от добродушно-тонкого лицедея и, пожалуй, даже от колдуна!..

Вещи А. М. Ремизова сами по себе все очень немудрые: детские игрушки, кустарные предметы, так называемая игра природы (древесные ветви с разными

---

[2] Ремизов, находясь в Петрограде, а затем в Париже, неоднократно просил М. Шкапскую организовать фотографирование «настенных рисунков» в квартире на 14 линии. См., например, сохранившуюся в архиве Шкапской сопроводительную записку Ремизова от 16 июля 1921 года, адресованную хозяйке квартиры В. Ф. Белокуровой: «Прошу разрешить сфотографировать мои рисунки. Алексей Ремизов» (РГАЛИ. Ф. 2182. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 2). Фотографии были сделаны и отосланы в Париж. Ныне хранятся в архиве Ремизова в Пушкинском Доме (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 54); опубликованы в книге «Алексей Ремизов. Исследования и материалы» (СПб., 1994; вклейка).

[3] *Ремизов А.* Подстриженными глазами // Ремизов А. Взвихренная Русь. М., 1991. С. 126.

[4] *Резникова Н. В.* Огненная память. Berkeley, 1980. С. 45.

lib.pushkinskijdom.ru

наростами, кора, олений мох и т. д.). Но когда о них рассказывает их хозяин, тогда они тоже оживают. Тогда они становятся таинственными существами, приобретают названия, облекаются образами из легенд и сказок и глядят со стола и со стены маленькими божками. ⟨...⟩

Мы позволим себе привести перечень предметов этой небольшой, но любопытной коллекции, с тем комментарием, который дает к ним сам владелец. ⟨...⟩

В центре коллекции, на столе, на картонном пьедестале находится „Марун" (от лат. слова mare) — сучок с наростом, недавно найденный писателем на скале, на острове Вандроке, чрезвычайно напоминающий собой фантастическую харю. Это морское существо, царь острова Бур-Буруна (или Вандрока). Под ним его меч и щит.

Рядом с „Маруном" — леший „Доримедошка", — лохматое существо на тонких ногах с мордой вроде конской. Был выставлен на выставке старинных игрушек, устроенной художником Бартрамом. „Он живет в старых помещичьих усадьбах, где есть старые бабушки и беседки. Я его сам встречал, бродит такой задумчивый. Но теперь, конечно, ему плохо".

Над „Доримедошкой" — икона старинного письма „4 праздника" времен Феодора Ивановича, подаренная писателю одним старообрядцем, которого звали Федор Иванович. Вокруг иконы: „Плакун-трава", которою можно „только вытираться", перо альбатроса с Варяжского моря и жемчужные раковины с Русского (Черного) моря. Старинный крест из Сольвычегодска и крест „для часа смертного".

Над иконой — рисунок в красках Добужинского: „У лисы бал" (репродукция напечатана в «Золотом Руне»). Далее вправо: „Змея — Скоропея" (Скорпион) — кустарная игрушка, — с красной разинутой пастью, из которой капает „яд". „Меч-самосек", „Олень-оленюшка" из „страны чародеев, Лапландии". И, наконец, „Заяц — малиновые усы". „У него медведь отъел хвост по доброте своей медвежьей и малиной усы вымазал. Заяц против силы не пойдет". Он спит одним глазом, а другим стережет рукописи писателя.

Влево от „Маруна" стоит медведь (папье-маше) с овсяным колосом и веретеном, „если об него уколешься, то заснешь навеки". Перед медведем — „бог Коловертыш" (голова на деревянном стержне). Он стоит „на камне сольвычегодском — всему помогает, ведьмин помощник". Тут же „Свинка-брюхатка" (фарфоровая) — караулит квитанции. На стене „Орлова нога" (орлиная лапа) с Печоры и „Мышкина лодка" (из коры), которую „медведь потопил".

Еще левее, на столе — три „Мудрых зверя" (картонные игрушки) — „мои советчики в делах": „Заяц-одноух", „Лютый зверь" и „Певун-лиса".

На стене — „Самоход-сапог", служивший мальчику-с-пальчик. Зверь „Вындрик" («индрик»). „Солнце по небу ходит, а Вындрик под землей. Ключами и источниками заведует. Когда пойдет неправильно, случаются землетрясения".

Над Вындриком — „трехликая солнечная дева" (сучок с наростами из «грибов»). Она в ожерелье из янтаря (вишневый клей). Потому что „Янтарь — это слезы людские, которые, когда падают, то застывают на солнце". Три маковые головки — жертвы девы, вместо голов человеческих.

Далее „Вековой гриб" (древесный), на котором „выросли козьи рога". Над ним „Птица — один клюв, Лунь-птица". „Когда она пролетает, начинает светить луна". „Зверь-тигр-железные-ноги" (живет в пустыне ледовитой). „Петушок-золотой-гребешок". Две лягушки: „Царевна-квакушка" и „Турлушка". „Красноглазая птица Строфиль", которая „молится Богу за морем". „Птица-Колполица" возила Ивана-царевича. Он отрезывал ей в пищу мясо от своих икр.

„Мышка-морщинка" и, наконец, две „каменные" (роговые) рыбы: „Симпа" и „Флюндра", на которых держится остров „Бур-Бурун"».[5]

---

[5] Утро России. 1910. 7 сент. № 243. С. 2.

lib.pushkinskijdom.ru

Совершив вместе с Ремизовым своеобразную экскурсию по «экспозиции» его собрания, критик пришел к выводу, что «коллекция А. М. Ремизова наводит на мысль о возможности создания крайне интересного музея *апокрифических ликов*, в котором боги мифологии, звери и птицы апокрифов, действующие лица и дивные чудовища сказок, получили бы определенное и яркое вещественное изображение. При том интересе к старине и сказкам, который в недавнее время обнаружили наши художники, такой музей легенды и грез, несомненно, вполне осуществим».[6]

Дополним описание «музея» Ремизова сведениями из статьи журналиста, скрывшего свое имя под литерой «А.», «В волшебном царстве. — А. М. Ремизов и его коллекция»,[7] причем отметим только те экспонаты, которые не были упомянуты в предыдущей публикации: «Вот *гребень Бабы-Яги* с огромной, как у лопаты, ручкой, с острыми ровными зубьями. Писатель достал его где-то на севере и выкупил у какой-то бабы. — Говорит, этим лен чешут. Ну, я сразу и догадался, что это — тот самый гребень, которым Баба-Яга косу расчесывает! ⟨...⟩ „Бросишь гребень — станет лес". ⟨...⟩ несколько других фигур. Они сделаны из старых перчаток, снабжены когтями. Вместо глаз — бусинки или древесная застывшая смола. „Один старый человек мне их делает, — поясняет Ремизов, — хорошо у него выходит".

Таков *Зажига рогатый* — „весь юлит, все время поджигает, а при нем много чертенят малых". Вверху налево в *ступе Баба-Яга* — старая, лица не разобрать. — Она и в сказке — безликая. Месяц стареет, и она стареет. Месяц молодеет, и она. ⟨...⟩ А ноги у Бабы-Яги — одна в лапоть обута, а другая — без ничего. ⟨...⟩ Снежевик — с ногами в снегу; Коловертыш Бабы-Яги, маленькое существо, которое вечно вертится около старухи; вот Нежить-зверь, приносящий удачу и неудачу. ⟨...⟩ Вот Коща, вот Змея-Скоропея. Внизу коллекции висит сказочная „хустка", та тряпица, которую если бросить — *озеро* станет».[8]

Многие сказочные экспонаты ремизовского музея являлись героями его сказок (так, например, в «Посолони» встречаем «Медведюшку», «Мышку-морщинку», «Зайчика Иваныча», «Маруна», «Коловертыша» и др.). При этом процесс «взаимодействия» между обитателями музея и ремизовских сказок был двусторонним. С одной стороны, пополняющие коллекцию игрушки получали имена уже существующих сказочных героев, а с другой — необычные экспонаты «музея» служили «порождающими моделями» для новых сказочных сюжетов. Так, М. Волошин в рецензии на книгу «Посолонь», в значительной степени также состоящей из описания ремизовских игрушек, отмечал это взаимовлияние. Как пример он привел ремизовский рассказ об одной из игрушек, фактически представляющий собой сюжетное ядро будущей сказки: «А вот это Наташин медведь — Наташа-то уехала, он и голову опустил. А раньше он все с ней был и в ванне с ней вместе купался. Лапы-то у него передние и отмокли. А вот здесь в брюхе у него веретено. Им Наташа уколется, когда ей будет шестнадцать лет, и заснет на три года».[9]

Еще с конца 1900-х—начала 1910-х годов собрание Ремизова приобрело не только камерное, но и общественное признание. Экспонаты его коллекции выставлялись в Кустарном музее при Московской губернской земской управе на временной выставке 1909 года «Игрушки прошлого и настоящего». Об этом свидетельствует благодарственное письмо из музея от 17 декабря 1909 года: «Милостивый государь Алексей Михайлович! Московская губернская земская управа, устроив при содействии художн⟨ика⟩ Н. Д. Бартрам⟨а⟩ в Кустарном музее в ноябре 1909 года выставку „Игрушек прошлого и настоящего", считает своим приятным

[6] Там же.
[7] Огонек. 1911. № 44. С. 10—11.
[8] Там же.
[9] *Волошин М.* Алексей Ремизов. «Посолонь» [Рец.] // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 510.

lib.pushkinskijdom.ru

долгом выразить Вам, милостивый государь, искреннюю благодарность за доставленные Вами предметы, содействовавшие успеху выставки».[10] Постепенно количество игрушек увеличивалось. Процесс роста «музея» зафиксирован, в частности, в воспоминаниях М. В. Добужинского, отнюдь не сочувственно относившегося к ремизовским «чудачествам»: «Квартира их была полна всевозможной курьезной чепухи, висели пришпиленные к обоям разные сушеные корни и „игры природы", вербные чертики и пр.⟨...⟩ В советское же время его квартира (тогда на Васильевском [острове]) превратилась уже совсем в колдовское гнездо, разный чудовищный вздор был развешан на веревках, и стены были самим Ремизовым расписаны по обоям чертями и кикиморами».[11]

В августе 1921 года, уезжая из России, писатель оставил в Петрограде все свое имущество: мебель, библиотеку, бóльшую часть творческих рукописей и подготовительных материалов к ним, собрание писем и, наконец, коллекцию игрушек. В посвященной памяти А. Блока статье «К звездам» Ремизов вспоминал предотъездное разорение своей квартиры, мысленно обращаясь к покойному поэту: «Пусто и жутко было в моей комнате: пустые полки, и игрушек не было, пустая зеленая стена с серебряными гнездышками, и ваша „ягиная черпалка" — помните, на Островах нашли? — убралась в жестяную довоенную коробку из-под бисквитов вместе с „гребнем ягиным", и только огонек перед образом неугасимый светил, как всегда, в последнюю ночь, разбирали последнее, как после похорон».[12] Основным распорядителем оставляемого имущества Ремизов назначил своего друга В. Я. Шишкова, которому поручил продать библиотеку, сохранить рукописи для последующего возврата автору и, насколько возможно, проследить за судьбой мебели и самой квартиры. Основную часть эпистолярия Ремизов сам отдал на хранение в Публичную библиотеку (письма до 1915 года) и в архив Дома Литераторов (письма 1915—1921 годов, неопубликованные рукописи и подготовительные материалы к ним). Верный друг писателя С. Я. Осипов, содействовавший переправке Ремизову части творческих рукописей и личных вещей из России в Германию, сообщал ему 6 января 1922 года: «Вашу библиотеку Вяч⟨еслав⟩ Я⟨ковлевич⟩ продал за два милл⟨иона⟩ 700 ты⟨сяч⟩ руб⟨лей⟩».[13] Сам же Шишков в письме от 26 ноября 1922 года писал Ремизову о судьбе оставленного имущества: «Не знаю, где и как живете. Приезжал Соколов (И. С. Соколов-Микитов. — *А. Г.*), кой-что рассказывал о жизни эмигрантов, но он много говорить не умеет. В конце октября я случайно разыскал у себя „Заповедное слово" (в Д⟨оме⟩ Л⟨итераторов⟩ среди Ваших бумаг найти не мог, а рылся тщательно). Передал Соколову для отправки Вам. Материалы к „Россия в письменах" хранятся в Д⟨оме⟩ Л⟨итераторов⟩ в 5-ти папках. Первую папку, очевидно, с материалами использованными, я передал Осипову С. Я., остальные же с материалами: а) XVII века б) XVIII в) XVIII—XIX и г) XIX века сейчас добыть нельзя, но при первой же возможности это будет сделано и передано тоже Осипову С. Я. Что касается Ваших шкафов, стульев, столов, — они все были еще летом закреплены за Байковым, большим чином в Высш⟨ем⟩ Сов⟨ете⟩ Н⟨ародного⟩ Х⟨озяйства⟩, как брошенное имущество. Он переехал на другую квартиру и все увез».[14] Если рукописи и письма были переданы Ремизовым на хранение в государственные учреждения, книги обречены на продажу, а остальные вещи — брошены на произвол судьбы, то две заветные коллекции (бисера и игрушек) остались у близких друзей. Собрание изделий из бисера сохранила родственница С. Я. Осипова, которая в 1920-е годы сумела, благодаря связям в советских дипломатических кругах, через Прибалтику пере-

[10] РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 3. Ед. хр. 16. Л. 1.

[11] *Добужинский М. В.* Воспоминания. М., 1987. С. 277.

[12] *Ремизов А.* Встречи. Петербургский буерак. Париж, 1981. С. 96.

[13] Центр Русской Культуры Амхерст-Колледжа (Далее: ЦРК АК). Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 1. Папка 3.

[14] Там же. Папка 8.

lib.pushkinskijdom.ru

править его в Париж. После смерти жены Ремизов подарил эту коллекцию давнему преданному другу их семьи — О. В. Андреевой, и ныне она хранится у ее дочери — художницы и писательницы О. В. Андреевой-Карлайль. Собрание игрушек осталось в Петрограде, и его дальнейшая судьба была сопряжена со сложными перипетиями последующей истории России.

Ремизов попросил сберечь игрушки поэтессу М. М. Шкапскую, которая познакомилась с ним в годы революции. Шкапской была понятна и близка по духу «игровая» природа мироощущения писателя. Она стала одной из первых писательниц, принятых в члены Обезвелволпала. Сохранилась ее Обезьянья грамота:

«Дана сия грамота Марии Михайловне Шкапской в знак возведения ее в кавалеры обез. вел. вол. палаты

21.X.1920 г⟨ода⟩

Асыка царь Обезьяний
собственнохвостно

великая вельможа и кавалер	Николай Александрович Шапошников
великая вельможа иностранная и кавалер	С. Каплун
Борода обез. вел. вол. пал. и кавалер	[Б. п.]
Конденсор обезвелволпал и кавалер	Наталья Григорьева
Вол. исполком обез. вел. вол. палаты	Н. М. Кузьмин
	Александр Л [Нрзб.]
Алконост	С. Алянский

Скрепил и деньги белой мукой и молоком получил бывший канцелярист политком обез. вел. вол. пала

Алексей Ремизов».[15]

Обстоятельства отъезда Ремизовых за границу, а также беспокойство об оставленной квартире и имуществе свидетельствуют о том, что первоначально они предполагали вернуться на родину. В их переписке со Шкапской эта тема постоянно соседствует с темой волшебных игрушек, ожидающих своего хозяина. «Не знаю уж, что и написать Вам такого ласкового, — писала Шкапская Ремизову 14 декабря 1921 года, — чтобы Вам теплее и радостнее стало. Вы ведь, вероятно, и сами верите в то, что долго без России не проживете? Вернетесь? Да? Все Ваше зверье по Вас тоскует и все поблекли и носики повесили, а караульщик и вовсе затосковал — караулить некого, не устерег своего хозяина».[16] В ответных письмах Ремизовы неоднократно упоминали о скором возвращении. При этом в Берлине писатель продолжал собирать игрушки и в дальнейшем пополнял свою коллекцию до самой смерти. В повести «По карнизам» он перечислил экспонаты этого нового «музея» по состоянию на середину 1920-х годов и упомянул, что «еще в первый год нашей берлинской жизни ⟨...⟩ у меня ⟨...⟩ начали появляться, как когда-то в России, и полезли на стену всякие гешпенсы».[17]

После переезда в конце 1923 года в Париж стало окончательно ясно, что в Петроград Ремизовы не вернутся. Шкапская продолжала хранить ремизовские игрушки у себя дома, но в 1926 году решила передать их в государственное хранилище. «Я почти дома не живу, скитаюсь по России, — писала она Ремизову 5 октября 1926 года, — а без меня некому следить, вытирать пыль и убивать моль, зверушки стали портиться, и я боялась их загубить, да и думаю, что им место скорее в Пушкинском Доме, чем у частного лица».[18]

---

[15] РГАЛИ. Ф. 2182. Оп. 1. Ед. хр. 140. Л. 20—21. Текст — рукой Ремизова, подписи — автографы перечисленных лиц.

[16] ЦРК АК. Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 1. Папка 1.

[17] *Ремизов А.* По карнизам. С. 22.

[18] ЦРК АК. Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 1. Папка 9.

lib.pushkinskijdom.ru

Со стороны Шкапской передача ремизовского «музея» игрушек в Пушкинский Дом была отнюдь не случайным шагом. С начала своего существования, и особенно после революции 1917 года, Пушкинский Дом стал уникальным центром по сохранению не только рукописей, но и других произведений искусства, а также бытовых вещей, связанных с жизнью и творчеством русских писателей. При комплектовании фондов сотрудники Пушкинского Дома не ограничивались реликвиями прошлого русской литературы, но старались сохранить и современные материалы. Его основателям был присущ подлинный историзм мышления. В собрание поступали рукописи и вещи как умерших, так и еще здравствующих писателей. Поэтому передача ремизовской коллекции игрушек была закономерностью собирательской деятельности Пушкинского Дома.

На основании сохранившихся свидетельств невозможно точно установить, сама ли Шкапская пришла к мысли о Пушкинском Доме как месте хранения ремизовской коллекции, или ее натолкнула на эту идею беседа с ученым хранителем Петром Митрофановичем Устимовичем, сыгравшим большую роль в дальнейшей истории «музея». Благодаря ему коллекция попала в Пушкинский Дом и впоследствии разделила его трагическую судьбу.

Биографические сведения о П. М. Устимовиче не полны. Известно, что он родился в 1867 году, окончил Варшавский университет, был юристом и какое-то время служил товарищем прокурора в Санкт-Петербургском окружном суде. С 1887 года началась его литературоведческая деятельность, посвященная пушкинской эпохе. С 1911 года Устимович стал нештатным сотрудником Пушкинского Дома, а в 1922 году вошел в штат. По списку штатных сотрудников на 1 сентября 1925 года Устимович числился научным сотрудником 2-го разряда, по разрядной сетке имел 14 разряд и официально служил в библиотеке, занимался ведением библиотечных работ по систематическому каталогу.[19] Но фактически он был одним из основных сотрудников, занятых комплектованием фондов Пушкинского Дома, поиском и научным анализом коллекций, включающих архивные документы и предметы писательского быта. Основным объектом научных интересов Устимовича было литературное краеведение и, конкретно, сохранение и музеефикация мест, связанных с А. С. Пушкиным. Он был активным членом Центрального Бюро Краеведения (ЦБК) и одним из главных вдохновителей и участников созданного при ЦБК Особого Совещания по научно-художественной охране Государственного заповедника «Пушкинский уголок», впоследствии заповедника «Пушкинские Горы». Устимович приложил много усилий по созданию Общества друзей Пушкинского уголка и передаче заповедника под юрисдикцию Академии наук, в ведение Пушкинского Дома. 30 июня 1926 года он сопровождал по окрестностям Михайловского наркома просвещения А. В. Луначарского, стараясь привлечь внимание властей к нуждам этих мест. В докладной записке Особому Совещанию при ЦБК Устимович подробно описал визит Луначарского: «Я приветствовал Наркома на территории парка в Михайловском следующими словами: „Находясь здесь в командировке, приветствую Вас, А⟨натолий⟩ В⟨асильевич⟩, от имени Пушкинского Дома Академии Наук СССР, Особого Совещания при ЦБК и вновь народившегося Общества Друзей Пушкинского заповедника. В Вашем приезде мы все хотели бы видеть залог того, что эти места, связанные с жизнью и творчеством величайшего русского поэта, будут, наконец, поставлены в надлежащие условия"».[20] Перечислив все подробности посещения Луначарским заповедника, Устимович заключил свою докладную записку словами, характеризующими его преданность делу спасения культурных ценностей: «Воспользовавшись случаем, я передал А⟨натолию⟩ В⟨асильевичу⟩ с его разрешения записку о печальном состоянии Лермонтовского

[19] РНБ. Ф. 585. Ед. хр. 799. Л. 1, об.
[20] ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 30. Ед. хр. 48. Л. 37.

lib.pushkinskijdom.ru

домика в Пятигорске».[21] Определение юридического статуса Пушкинского заповедника и создание Общества друзей Пушкинского уголка были основными направлениями деятельности Устимовича в то время, когда он занялся ремизовским «музеем игрушек».

Переписка Устимовича и Ремизова конца 1926—начала 1927 года — образец профессиональной музейной работы, которая проводилась Пушкинским Домом в 1920-е годы. Начавшись с официального выражения благодарности дарителю коллекции, эта переписка впоследствии плавно перешла в обмен дружескими посланиями. Постепенно между адресатами возникла особая психологическая атмосфера доверия и духовной общности — залог установления прочных контактов писателя с хранилищем наследия русских литераторов. Благодаря Устимовичу, в лице которого для Ремизова как бы персонифицировался сам Пушкинский Дом, писатель, начав с отсылки в Россию своих рисунков — образных «паспортов» для игрушек, вдохновился более масштабной идеей. Она была сформулирована в ремизовском письме от 5 декабря 1926 года: «Понемногу я вам буду посылать. Мне хотелось бы послать больше, чтобы соединить в Музее и игрушки, и рукописи, и книги».[22]

Ремизов принадлежал к тому типу писателей, которым было присуще осознание исторической значимости документа как свидетельства эпохи. Поэтому, в частности, он с бухгалтерской точностью собирал и подшивал в специальные альбомы-книги все получаемые им письма. В годы революции, когда Ремизов, очевидно, не счел нужным сберечь черновики собственных опубликованных произведений, он совсем иначе отнесся к сохранению своего эпистолярия. Оставив письма в Публичной библиотеке и в архиве Дома Литераторов, Ремизов и после отъезда за границу был обеспокоен их дальнейшей судьбой. Получая доброжелательные и полные искреннего научного энтузиазма письма Устимовича, писатель уверился в том, что именно Пушкинский Дом будет тем хранилищем, где он сможет сосредоточить все свое творческое наследие, как оставшееся в России, так и собираемое в Париже. Это желание Ремизов выразил в письме Устимовичу от 1 мая 1927 года: «Когда у вас будет полный каталог игрушек, хотелось бы мне *сложить у вас все вместе:* и архив писем, какие получил с 1902—1921 (5 авг⟨уста⟩). Когда-нибудь интересно будет — литературный быт ⟨...⟩ и заграницей собирал и храню».[23] «Очень хорошо будет,— отвечал ему Устимович, — если Вы Ваш Парижский литературный архив передадите со временем к нам в Пушкинский Дом».[24]

Летом 1927 года переписка Ремизова и Устимовича прервалась, так как последний был арестован и сослан в Туруханский край. Об обстоятельствах случившегося Устимович сообщил своему другу, ученому хранителю Пушкинского Дома В. Д. Комаровой, в письме от 1 августа 1927 года: «Мое дело № 811/27. Обвинение предъявлено по 58[11] ст⟨атье⟩ Угол⟨овного⟩ Код⟨екса⟩. Формулировка: 1) в том, что, состоя на службе в АН и будучи монархически настроен, вел противоправительственную пропаганду 2) в том, что будучи тов⟨арищем⟩ прок⟨урора⟩ Ок⟨ружного⟩ суда, выступал по делам печати. Меня допросили *один* раз (анкетный допрос 7/VII); в ночь на 11/VII было предъявлено под расписку *без опроса* приведенное выше постановление, 23/VII было объявлено постановление Лен⟨инградского⟩ ГПУ от 15/VII о высылке в Сибирь на 3 г⟨ода⟩ на жительство под надзором местного ГПУ. Это постановление обжалую во ВЦИК с места. Мотивы: предъявив обвинение в общих, а не конкретных выражениях, меня не опросили, признаю ли себя виноватым (допроса не было), и лишили возможности защищать-

[21] Там же. Л. 37, об.

[22] ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 11. Л. 4.

[23] Там же. Л. 7. Здесь и далее текст, выделенный нами курсивом, подчеркнут в подлиннике.

[24] ЦРК АК. Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 1. Папка 9.

lib.pushkinskijdom.ru

ся. Монархически я не настроен, ибо считаю монархию в последние годы дискредитировавшей себя окончательно. По отношению к сов⟨етской⟩ власти вел себя всегда *лояльно*. Удостоверить последнее может местком, Секция науч⟨ных⟩ раб⟨отников⟩ и, м⟨ожет⟩ б⟨ыть⟩, Президиум А⟨кадемии⟩».[25]

По заключению медицинской комиссии Устимовичу было разрешено остаться в Енисейске вследствие слабого здоровья. Там он неофициально, «на общественных началах» работал в местном краеведческом музее, существуя за счет скромных денежных переводов от жены и некоторых друзей. В музее он сделал описание коллекции книг на иностранных языках, составил картотеку газетных вырезок за шестьдесят лет, каталогизировал нумизматический отдел, начал составление словаря политической ссылки до 1917 года. Вместе с сотрудниками музея Устимович выезжал в глухие места, разыскивая следы сосланных в Сибирь декабристов. Он организовал в Енисейске краеведческое общество и связал его с Центральным Бюро Краеведения, которое в 1928 году избрало Устимовича членом-корреспондентом. А также занимался сбором фольклора, записал около 400 частушек, вел для Академии наук фенологические наблюдения. Об интенсивности этой музейной и краеведческой деятельности, не прерывавшейся в условиях ссылки, свидетельствуют письма Устимовича В. Д. Комаровой и директору Пушкинского Дома С. Ф. Платонову, который духовно и материально поддерживал своего ссыльного подчиненного. К сожалению, сохранились только письма Устимовича Платонову. Так, например, 29 октября 1927 года он писал: «Благодарю Вас за Ваше трогательное внимание к постигшей нас судьбе и за предоставление жене заработка.[26] ⟨...⟩ Здесь не предвидится абсолютно никакой возможности достать какое-либо занятие с вознаграждением. Сейчас с наслаждением привожу в порядок и систему книги на иностранных языках в музее, пишу карточки с мудреными латинскими названиями зверей, птиц и растений (на карточках) и помогаю заведующему размещать экспонаты в удобном для посетителей порядке и без загромождения ⟨...⟩ Слежу за всеми новостями по Академии и П⟨ушкинскому⟩ Д⟨ому⟩ по газетам и письмам и всегда и душою, и мыслью в П⟨ушкинском⟩ Д⟨оме⟩. ⟨...⟩ Прошу засвидетельствовать мое глубокое почтение Вашей супруге и передать сердечный привет всем Вашим и П⟨ушкинскому⟩ Д⟨ому⟩».[27]

Устимович неоднократно пытался добиться пересмотра своего дела, так как, подобно многим, рассматривал арест как результат «недоразумения». Он обращался за помощью к таким влиятельным лицам в среде политиков и литераторов, как А. В. Луначарский,[28] М. Горький[29] и В. В. Вересаев. В частности, в письме к

---

[25] РНБ. Ф. 362. Ед. хр. 41.

[26] В официальных документах ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН за 1927 год сохранилась машинописная копия (без подписи) прошения о предоставлении работы в Академии наук жене Устимовича: «Ввиду вызванного высылкой из Ленинграда ухода со службы научного сотрудника II разряда П. М. Устимовича, жена его Наталия Сергеевна Устимович осталась в настоящее время без всяких средств к существованию.

Н. С. Устимович окончила гимназию Таганцевой, свободно владеет французским, немецким, английским и испанским языками и умеет писать на пишущей машине. Имеет двухлетний стаж машинистки по иностранным языкам, каковой состояла в 1919—1921 гг. в одном из отделов Канцелярии Губисполкома (в Смольном), откуда перешла в одну из частных контор. В настоящее время Н. С. Устимович не имеет никакого заработка.

Ввиду вышеизложенных обстоятельств, представлялось бы крайне желательным придти на помощь Н. С. Устимович путем предоставления ей хотя бы временных занятий в соответствии с ее знаниями в одном из учреждений Академии Наук» (Архив РАН. Ф. 150. Оп. 1—1926. Ед. хр. 5. Л. 75).

[27] РНБ. Ф. 585. Оп. 1. Ед. хр. 4431. Л. 4.

[28] Черновик письма Устимовича Луначарскому случайно (использованный в качестве оборотного листа) сохранился в его архиве (ИРЛИ. Ф. 440. Ед. хр. 55. Л. 1—1, об.).

[29] Известно, что коллеги ходатайствовали за Устимовича во время посещения Горьким Пушкинского Дома в 1928 году. См. также письмо Горького Г. Ягоде от 30 марта 1928 года: «Дорогой товарищ и земляк — посылаю письмо Устимовича; я его не знаю, но слышал, что

http://pushkinskijdom.ru

Вересаеву от 11 сентября 1927 года Устимович сообщал подробности своего ареста: «Позволяю себе обратиться к Вам с просьбой в постигшем меня несчастье — если можете — помогите. В ночь на 11/VI т⟨екущего⟩ г⟨ода⟩ во время массовых арестов я был подвергнут личному задержанию в Ленинграде, привлечен в качестве обвиняемого по 58^5, 58^{10}, 58^{11}, 58^{13} и 84 ст⟨атьям⟩ Угол⟨овного⟩ Код⟨екса⟩ и выслан на три года в Сибирь. Так как мне фактически не было предъявлено обвинения (в конкретных фактах) и так как я *не был допрошен вовсе в качестве* обвиняемого и, т⟨аким⟩ о⟨бразом⟩, лишен возможности защищаться, я обжаловал постановление Ленинг⟨радского⟩ ГПУ во ВЦИК, в коллегию ГПУ (Москва) и прокурору республики. Абсолютно никакой вины за собою не знаю.

Просьба к Вам, нельзя ли заступиться за меня. Если Вы готовы мне помочь, не откажите снестись с Екатериной Павловной Пешковой (помощь политическим заключенным — Кузнецкий мост 16). У нее есть материалы по моему делу (№ 811/1927 Ленинг⟨радского⟩ ГПУ), и она Вам скажет, в какой форме можно было бы что-нибудь сделать для моего спасения.

Я прошу: 1) о пересмотре дела и о предании меня суду, если обвинение подтвердится (допросить меня в качестве обвиняемого и дать мне возможность защищаться) или о реабилитации 2) до пересмотра дела назначить мне место ссылки с более мягким климатом (меня предназначают к высылке в Туруханский Край) и с обеспеченною медицинской помощью.

Мне 60 лет, страдаю миокардом, атериосклерозом, расширением вен на ногах. Турухан с его жестокими морозами и без врачебной помощи — для меня гибель. Между тем на моем иждивении больная (нервно) жена и никаких средств к существованию, кроме заработка по Пушкин⟨скому⟩ Дому, ныне утраченного, нет».[30]

Первые ходатайства о пересмотре дела, предпринятые различными лицами, в том числе Е. П. Пешковой, были отклонены. Не была удовлетворена и просьба Устимовича разрешить ему работать в Якутской комиссии Академии наук СССР и проживать в г. Якутске. Однако, существуя только на скромные средства, получаемые от близких, он продолжал бескорыстную работу по разысканию материалов для фондов Пушкинского Дома. Сведения об этом сохранились в подробных письмах Устимовича Комаровой. Так, в письме от 1 октября 1928 года он сообщал о результатах своих поисков следов декабриста А. Якубовича. В глухой деревне — месте ссылки Якубовича Устимович нашел документы и вещи декабриста: «Вывез я оттуда один автограф Якубовича (пожертвовал 10 р⟨ублей⟩ на исправление ветхостей церковных 1844 г.), две исповедных записи за 1844—45 г., из коих видно, что „государственный преступник Александр Якубович был у исповеди и св⟨ятого⟩ причастия в 1844 и *не был* в 1845". — (был уже болен, а в IX 45. умер); три его серебряные ложки — столовую и две чайных с орнаментом (без меток) и иконку Спасителя с серебряной ризой, кот⟨орой⟩ он благословил в 40-ых гг. своего казачка на брак. Из этих вещей одну чайную ложечку передадим в П⟨ушкинский⟩ Д⟨ом⟩».[31] Забота о пополнении хранилища рукописей русских писателей видна, например, и в его письме от 29 сентября 1929 года: «В Красноярске я по просьбе музея разобрал истор⟨ико⟩-литер⟨атурные⟩ материалы по богатейшему архиву сибир⟨ского⟩ золотопромышленника и чудака Г. Юдина. Я отложил много рукописного материала для П⟨ушкинского⟩ Д⟨ома⟩ (соврем⟨енные⟩ списки стихов Пушк⟨ина⟩, Лерм⟨онтова⟩, «Горе от ума», статью о душевной болезни Батюшкова). Среди этого материала еще много эротики Баркова с иллюстрациями.

он весьма полезный работник по литер⟨атурным⟩ архивам Пушкинского Дома. Может быть, возможно удовлетворить его просьбу?» (Переписка М. Горького с Г. Г. Ягодой / Предисл., публ. и примеч. Л. А. Спиридоновой // Неизвестный Горький. М., 1994. С. 168).

[30] РНБ. Ф. 362. Ед. хр. 41.

[31] Там же. Ед. хр. 42.

lib.pushkinskijdom.ru

Всего будет 4—5 ящиков. При разборе надо иметь в виду, чтобы ящики со звездочкой „*" не разбирали барышни, ибо там будет Барков и тому подобное».[32]

Несмотря на неудачу первых попыток добиться пересмотра дела, Устимович не переставал предпринимать усилия для «восстановления» справедливости. И 29 мая 1929 года он получил телеграмму: «Справке ОГПУ вам Сибирь заменена минусом шесть на остальной срок. Пешкова».[33] Благодаря этому решению, Устимович смог переехать из Енисейска в Новгород. Однако его надежды найти какую-нибудь более или менее соответствующую квалификации или просто нормально оплачиваемую работу оказались тщетными. Он снова был в материальной нужде и безвозмездно трудился в местном краеведческом музее. Тем не менее Устимович и в Новгороде продолжал искать материалы для коллекций Пушкинского Дома. Так 21 мая 1930 года он сообщал Комаровой: «Вчера вернулся из поездки в Руссу. Нашел кое-что любопытное о доме Достоевского и видел два прекрасных портрета граф⟨ини⟩ Екат⟨ерины⟩ Александр⟨овны⟩ Стройновской, впоследствии Зуровой, выведенной Пушкиным в „Домике в Коломне". Уехал из Руссы под впечатлением этого обаятельного гордого образа. Эти портреты необходимо заполучить во что бы то ни стало П⟨ушкинскому⟩ Д⟨ому⟩. Нашел в музее переписку об этих портретах за подписью Сер⟨гея⟩ Фед⟨оровича⟩ (Платонова. — *А. Г.*). Дело совсем заглохло теперь. Нужен обмен. Я вырвал у милой заведующей слово о первенстве П⟨ушкинского⟩ Д⟨ома⟩. Помните, Вы, кажется, сопровождали по П⟨ушкинскому⟩ Д⟨ому⟩ директора Красноярского музея А. Н. Соболева. Он 24/III покончил с собою выстрелом из револьвера в рот. Он усиленно звал меня в Красноярск на работу. Теперь, конечно, из этого ничего выйти не может. Грустно. С завтрашнего дня начинаю караулить дрова по 1 р⟨ублю⟩ 50 к⟨опеек⟩ за 10 часов и днем, и ночью. Боюсь, что и эта работа в последнюю минуту сорвется, ввиду моего „положения" ⟨...⟩ Спасибо Вам большое за все для меня сделанное за эти 3 года. Замечательно, что я не вынес даже злобы к тем, кто нашел нужным меня заточить на 3 года безо всякой вины и без малейших доказательств. Вспоминаю о бедных друзьях, к⟨ото⟩рые теперь хуже меня томятся в каменном мешке».[34]

Арест Устимовича был одним из первых в ряду репрессий против научных сотрудников Пушкинского Дома, которые во главе со своим директором академиком С. Ф. Платоновым стали жертвами так называемого «Академического дела» 1929—1931 годов.

Как известно, 23 октября 1929 года в Ленинград приехала Комиссия Наркомата РКИ СССР по проверке Академии наук. «Началась чистка с аппарата Академии ⟨...⟩ Затем комиссия Фигатнера взялась за сотрудников БАН, Пушкинского Дома, Археографической комиссии. Всего в Академии было уволено с работы из 960 штатных сотрудников 128 человек ⟨...⟩ из Пушкинского Дома — 4 (из 29) человек. ⟨...⟩ „Криминальные" материалы были ⟨...⟩ обнаружены в Пушкинском Доме ⟨...⟩ Сразу же по обнаружении „криминальных" материалов в Ленинграде начались первые аресты среди работников Академии».[35] Комиссия обнаружила в архиве Пушкинского Дома такие «криминальные» материалы, как, в частности, архив шефа жандармов В. Ф. Джунковского, переданный на хранение еще до 1917 года. Сотрудникам, и прежде всего директору, было инкриминировано «сокрытие» этих материалов. 30 октября 1929 года Платонов подал в отставку с поста директора, а с 12 на 13 января 1930 года он и члены его семьи были арестованы. Вплоть до ареста Платонов продолжал переписываться с Устимовичем

[32] Там же. Ед. хр. 43.

[33] Там же.

[34] Там же.

[35] Академическое дело 1929—1931 гг. Вып. 1. Дело по обвинению академика С. Ф. Платонова. СПб., 1993. С. XXV—XXVII.

lib.pushkinskijdom.ru

и оказывать ему помощь. Так как письма Платонова к Устимовичу не сохранились, последний этап их взаимоотношений можно проследить при помощи писем Устимовича к Комаровой. «Вчера же получил письмо от С⟨ергея⟩ Ф⟨едоровича⟩, — писал Устимович 8 декабря 1929 года. — Какой он сердечный и корректный. Невзирая на переживаемые им неприятности, он сообщает мне, что пойдет еще одна моя заметка в „Вестнике Зн⟨ания⟩"».[36] «С⟨ергей⟩ Ф⟨едорович⟩ известил меня, — сообщал Устимович 3 января 1930 года, — что еще одна моя статья пойдет в „В⟨естнике⟩ Зн⟨ания⟩". Какой он милый, сам переживает тяжелое время, но меня не забывает».[37] И наконец, реакция Устимовича на известие об аресте Платонова ощутима в письме от 7 февраля 1930 года: «Статьи мои, принятые уже „Сибир⟨скими⟩ Огнями" к печатанию, сейчас задержаны по тактическим соображениям (дело Академии), т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ считают, что мое имя связано с Акад⟨емией⟩. С „Вестн⟨иком⟩ Зн⟨ания⟩" дела тоже плохие. Хотя милый С⟨ергей⟩ Ф⟨едорович⟩ предупредил ред⟨акцию⟩ и оставил завещание о моих статьях, но... захотят ли считаться с „поверженным богом" — и, во-вторых, не закроется ли самый журнал из-за недостатка бумаги?»[38] Уцелевшие в архиве Платонова письма Устимовича свидетельствуют о полной поддержке и одобрении сотрудником общественной позиции своего директора. Так, в письме от 11 декабря 1929 года Устимович отмечал: «Получил Вашу открытку и благодарю Вас сердечно за Ваше неизменное внимание ко мне. Я его всегда ценил, и особливо оно мне дорого теперь, когда Вы сами переживаете столько тревоги. Не Вам удивляться моей бодрости: Вы сами с такой выдержкой и достоинством переживаете свои невзгоды».[39] Последнее письмо Устимовича датировано 4 января и, возможно, было получено адресатом перед самым арестом. Отдельные фразы в письмах ссыльного сотрудника подчеркнуты красным карандашом следователем, отмечавшим сведения о материалах, собираемых для Пушкинского Дома, и рассуждения Устимовича о возможности вернуться в Ленинград. На следствии Платонова допрашивали о его связях со ссыльными сотрудниками Пушкинского Дома и, конкретно, с Устимовичем, что зафиксировано в «Протоколе допроса С. Ф. Платонова, произведенного С. Г. Жупахиным» 17 января 1930 года. «Признаюсь, — показал Платонов, — что действительно я всячески помогал ссыльным по разного рода делам, в частности, Устимович⟨у⟩».[40]

11 июня 1930 года официально закончился срок трехлетней ссылки Устимовича. Известно, что его жена сумела сохранить ленинградскую прописку и жилплощадь. Именно на ее адрес пришли последние по времени письма В. Д. Бонч-Бруевича Устимовичу, свидетельствующие о попытках бывшего сотрудника Пушкинского Дома опубликовать в «Звеньях» ряд документов, относящихся к литературе XIX века («Встреча И. С. Тургенева с Лассалем», «Письмо Философова к И. С. Тургеневу», «Письмо Б. М. Маркевича к Тургеневу», «49 писем Достоевского»),[41] и подтверждающие его тяжелое материальное положение. А 2 марта 1931 года «от автора в дар» Пушкинскому Дому поступил архив Устимовича,[42] включая все его картотеки, черновики статей и автоцензурованную переписку. Примечательно, что в состав этого архива, переданного «2 марта», входят и письма Бонч-Бруевича, последнее из которых датировано «10 августа 1931 г.».[43] На обложке описи указана дата смерти Устимовича — «1931». Причины смерти нам неизвестны, но надо отметить, что еще в феврале—марте 1930 года начались

[36] РНБ. Ф. 362. Ед. хр. 43.
[37] Там же.
[38] Там же.
[39] Там же. Ф. 585. Ед. хр. 4431. Л. 24.
[40] Академическое дело 1929—1931 г. Вып. 1. С. 39.
[41] ИРЛИ. Ф. 440. Ед. хр. 61.
[42] Книга поступлений 1931 г. № 1353.
[43] ИРЛИ. Ф. 440. Ед. хр. 61. Л. 5.

lib.pushkinskijdom.ru

аресты краеведов по всей стране, так как провинциальные филиалы Центрального Бюро Краеведения (чьим активным членом был Устимович) включили в сфабрикованную по «Академическому делу» «монархическую контрреволюционную организацию».[44]

Итак, Ремизов передал свой «музей игрушек» в Пушкинский Дом как раз накануне трагических катаклизмов. Вскоре все, кто лично и официально принял «музей» на хранение, были репрессированы: ученый хранитель П. М. Устимович, ученый секретарь Б. И. Коплан, наконец, директор, академик С. Ф. Платонов. 13 февраля 1927 года Ремизову была отослана подробная опись экспонатов коллекции, официально удостоверенная подписью ученого секретаря и печатью Пушкинского Дома.[45] И несмотря на данные о его включении в состав фондов, «музей» исчез. В настоящее время местонахождение составлявших его предметов неизвестно. Каким образом это произошло, можно только гадать. Но представляется заслуживающим внимания свидетельство о разборке кладовой Пушкинского Дома в 1929 году. «Чистка» была связана с хранившимися там материалами (в том числе рукописями и вещами из архива Джунковского). Следует напомнить, что этот архив был сочтен «криминальным» материалом, «скрывавшимся» сотрудниками Пушкинского Дома, и служил специальным предметом разговора на заседании Особой комиссии в составе Ю. П. Фигатнера, Я. Х. Петерса, Я. С. Агранова, которая 24 октября 1929 года допрашивала ряд ученых Академии наук. Среди них, в частности, были: А. И. Кубасов — старший ученый хранитель Пушкинского Дома, на момент допроса фактически исполнявший обязанности директора; Н. В. Измайлов — старший ученый хранитель, заведующий рукописным отделением; С. Ф. Платонов — бывший директор Пушкинского Дома. При допросе Кубасова подробно обсуждался вопрос о гараже — кладовой Пушкинского Дома, где хранились разнообразные, в том числе вещественные, необработанные материалы и среди них архив Джунковского. В стенограмме заседания говорилось: «*Петерс:* Вы не сказали, что Джунковский был здесь, а когда мы спрашивали, что в этом ящике, никто не знал. Когда стали рыться, оказывается здесь портреты, снимки и т. д. / *Фигатнер:* Кто-либо бывал в гараже из ваших сотрудников? / *Кубасов:* Когда я вступил в обязанность (т. е. в октябре 1929 года. — *А. Г.*), просил заведующих отделами как можно быстрее разобрать все хвосты и залежи. И эта зима прошла в этой работе. / *Агранов:* У нас имеются сведения, что после приезда Джунковского есть освобожденные ящики? / *Кубасов:* Я не могу сказать твердо. / *Петерс:* По-моему, все, что есть лучшего, выбрано. Это сразу видно, т. к. они находятся в таком состоянии (...) / *Фигатнер:* У меня к Вам еще один вопрос. Я просил, чтобы Вы ознакомились с материалами. Нет ли там еще чего-нибудь? Сделали Вы это? / *Кубасов:* Там найдена неприятная вещь — погоны великого князя. / *Фигатнер:* А кроме этого? / *Кубасов:* Найдено еще штук 50 писем к Котляревскому. / *Фигатнер:* Если Вы еще что-нибудь найдете, кроме этого, Вы составите список и сообщите нам. / *Кубасов:* Ладно. / *Фигатнер:* Больше вопросов нет? Вы свободны».[46] Из стенограммы следует, что после начала репрессий против Пушкинского Дома его сотрудниками проводилась проверка и «чистка» материалов. Только гипотетически можно предположить, что экспонаты «музея» Ремизова, среди которых было много «природных курьезов», после ареста Устимовича могли оказаться в кладовой и «пасть жертвой» разбора «всех хвостов и залежей». Это всего лишь гипотеза о возможных обстоятельствах утраты. Надо помнить, что Пушкинскому Дому и его коллекциям предстояло еще пережить

---

[44] *Анциферов Н. П.* Из дум о былом: Воспоминания. М., 1992. С. 449.

[45] Оригинал описи: ЦРК АК. Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 1. Папка 9; копия: Архив РАН (Ф. 150. Оп. 1— 1926. Л. 72—73).

[46] Начало «дела» Академии наук. Стенограмма заседания Особой комиссии Наркомата РКИ СССР 24 октября 1929 г. // Исторический архив. 1993. № 1. С. 96.

lib.pushkinskijdom.ru

блокаду Ленинграда. Но подобное предположение вполне вероятно на общем трагическом фоне событий рубежа 1920-х—1930-х годов.

История взаимоотношений писателя-эмигранта, одного из крупнейших литераторов Серебряного века, и наиболее авторитетного хранилища наследия русских писателей в Советской России дает ясное представление о том, что в 1920-е годы в науке о литературе осознавалась целостность процесса развития русской культуры. Хотя уже существовали ограничения на анализ и интерпретацию научных фактов, продолжалось объективное накопление самих этих фактов, каковыми, в частности, были рукописи и материальные объекты, связанные с жизнью и творчеством русских писателей. «Академическое дело», имевшее тяжелые последствия для Пушкинского Дома, во многом, хотя и не окончательно, затормозило объективное развитие научной мысли и музейного поиска. Пример с наследием А. М. Ремизова — характерный случай подобной «исторически» упущенной возможности, обернувшейся значительной потерей для национальной культуры. И все же научная работа, и в том числе музейное подвижничество сотрудников Пушкинского Дома 1920-х годов, заложивших основную базу его собраний, имела весомые результаты. Если вернуться к взаимоотношениям Пушкинского Дома с Ремизовым, то установившиеся в 1920-е годы и прерванные не по воле какой-либо из сторон доверительные отношения оказали на писателя значительное влияние. Оно ощутимо в поздней ремизовской легенде о судьбе своего первого «музея игрушек». В конце 1940-х—начале 1950-х годов ученица и в дальнейшем одна из распорядительниц его наследством Н. В. Кодрянская записала следующий рассказ Ремизова о его коллекции: «Игрушки появились у меня с „Посолони". Московский психиатр доктор Певзнер затеял „Посолонью" вернуть душевный покой у одной здравомыслящей, впавшей в „изумление ума": на нее нападала тоска, перед ней копошились и мучили ее чудища. По предписанию доктора она должна была сделать куклы, упоминаемых в Посолони сверхъестественных существ. За несколько месяцев увлекательной работы образы Посолони обернулись в чудища-куклы. ⟨...⟩ С игрушек сделана была копия, и со стены перед моим столом глянул — весь мир „Посолони". ⟨...⟩

Когда затеяли балет для Мариинского театра на ремизовский посолонный сценарий „Алалей и Лейла", Ремизов отдал игрушки художнику А. Я. Головину для вдохновения.

Посолонные образы, воплотившиеся в куклы, ушли от Ремизова и на свое место они вызвали к нему странных, окаменелых, деревянных существ. Они и заняли стену.

— Хотели ли они мне напомнить о чем или предупреждали? Я всматривался, слушал подымавшийся из глубины души мой голос, но как я мог разгадать? Каждого пришельца я облюбовывал и сажал в серебряное гнездышко. Перед отъездом за границу в 1921 г. я их отдал в Пушкинский дом (Институт русской литературы). И потом из Берлина послал некоторым из „чудищ" „паспорта"».[47]

Характерно, что из ремизовской легенды-воспоминания исчезли такие реальные подробности судьбы «музея», как факт оставления его М. Шкапской, от которой в 1926 году и поступило предложение передать коллекцию в государственное хранилище. Финал легенды — сознательный ремизовский дар «музея» Пушкинскому Дому, осуществленный по своей воле, без чьей-либо подсказки.

Добрая память о переписке 1920-х годов легла в основу нового этапа взаимоотношений Ремизова с Пушкинским Домом, начавшегося незадолго до смерти писателя в 1950-е годы. И опять Ремизову посчастливилось заочно встретиться с человеком, который был носителем лучших духовных традиций Пушкинского Дома, — Владимиром Ивановичем Малышевым. Вновь завязалась интересная

[47] *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 119—120.

lib.pushkinskijdom.ru

переписка. В одном из последних писем к Малышеву от 18/5 августа 1957 года Ремизов попросил: «Если возможно, пришлите мне Вашу карточку и хранителей моих рукописей. Хотелось бы посмотреть Пушкинский Дом и живую жизнь среди живых книг».[48] Как и в далекие 1920-е годы, между Ремизовым и Пушкинским Домом протянулась духовная нить, возникла новая возможность возвращения наследия русского писателя на Родину, в свой подлинный Дом. Но эта история заслуживает особого исследования.

[48] *Ремизов А. М.* Письма к В. И. Малышеву // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 211.

Приложение

ПИСЬМА И ДОКУМЕНТЫ О ПЕРЕДАЧЕ «МУЗЕЯ ИГРУШЕК» А. М. РЕМИЗОВА В ПУШКИНСКИЙ ДОМ

(Публикация и комментарии А. М. Грачевой)

Материалы, касающиеся передачи ремизовской коллекции игрушек в Пушкинский Дом, состоят из писем поэтессы Марии Михайловны Шкапской (1881—1952) Ремизову, переписки Ремизова и ученого хранителя Петра Митрофановича Устимовича (1867—1931) и официальных документов (письма, описи) Пушкинского Дома. Письма к Ремизову и оригиналы официальных документов Пушкинского Дома хранятся в Фонде А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло в собрании Центра Русской Культуры Амхерст-Колледжа в США (далее: ЦРК АК). Письма Ремизова находятся в составе личного фонда писателя (Ф. 256) в Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН (далее: ИРЛИ). Наконец, копии официальных документов, посланных Ремизову, имеются в фонде Пушкинского Дома (Ф. 150) в Архиве Российской Академии наук (далее: Архив РАН).

Письма Ремизова печатаются с соблюдением значимых для писателя индивидуальных особенностей орфографии и пунктуации. Остальные письма и документы публикуются в соответствии с современными нормами.

Автор публикации приносит благодарность всем архивохранилищам, предоставившим материалы для издания, и особо благодарит директора Центра Русской Культуры Амхерст-Колледжа проф. С. Рабиновича за разрешение использовать материалы ремизовской коллекции.

1

М. М. Шкапская — А. М. Ремизову

СПб., 14/XII—21

Голубчик мой, Алексей Михайлович, ходят слухи злостные, что Вам тяжко и домой хочется? Неужели так? Сердце ужасно болит за Вас — «лисятого, зайчатого»[1] — там ведь в чужих краях и зайчата-то с лисятами не настоящие, а дрессированные, правда? Не знаю уж что и написать Вам такого ласкового, чтобы Вам теплее и радостнее стало. Вы ведь, вероятно, и сами верите в то, что долго без России не проживете? Вернетесь? Да?[2] Все Ваше зверье по Вас тоскует и все поблекли и носики повесили, а караульщик и вовсе затосковал — караулить некого, не устерег своего хозяина. У нас все как и прежде, только и сытнее, и живее стало. Только вот в литературных-то кругах швах! Царит Замятин[3] без

lib.pushkinskijdom.ru

соперников, да растут молодые грибки — Серапионовы братья.[4] Славная публика, а без Блока и Гумилева[5] поэты все осиротели и разбрелись. Все о Вас скучаем, с Вяч⟨еславом⟩ Як⟨овлевичем⟩[6] о Вас говорим часто. Молоко-то пьете ли там? А о Рассеюшке-матушке разговариваете ли? Часто ли? Что у Вас там интересного?

Напишите, хороший мой
Сердцем Ваша
М. Шкапская.

О книжице[7] моей напишите!
А от Пильняка[8] поклон большущий
Алексею Михайловичу Ремизову

ЦРК АК; Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 1. Папка 1; автограф чернилами.

[1] См. дарственную надпись Ремизова на открытке — репродукции его портрета работы М. Сабашниковой: «Заичатой лисятой Марии Михайловне Шкапской от земли утробной и голубиных небес кавал⟨еру⟩ Обез⟨ьяньей⟩ вел⟨икой⟩ и вол⟨ьной⟩ пал⟨аты⟩ обез⟨ьяний⟩ зн⟨ак⟩ Алексей Ремизов. На память обезьянью. 5. VIII» (РГАЛИ. Ф. 2182. Оп. 1. Ед. хр. 140. Л. 25).

[2] Ср. письмо Ремизова С. М. Алянскому от 21 января 1922 года: «Я себя за эмигранта не считаю, а лишь за временно живущего вне России, как на санатории для восстановления потерянных сил» (РГАЛИ. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 15, об.).

[3] Замятин Евгений Иванович (1884—1937) — прозаик, друг Ремизова. См. оценку Замятина в письме Ремизова Н. Кодрянской от 29 мая 1947 года: «По русским просторам много живет моих сыновей. Есть среди них ⟨...⟩ моих лет (Замятин)» (*Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 189). О месте Замятина в литературном процессе начала 1920-х годов см. воспоминания Ю. Анненкова: «Счастливый месяц летнего отдыха я провел с ним в 1921 году ⟨...⟩ Но месяц быстро прошел ⟨...⟩ Замятин занимал квартиру на Моховой улице, в доме, принадлежавшем издательству „Всемирная литература" ⟨...⟩ Замятин состоял там членом редакционного совета, вместе с М. Горьким, с А. Н. Тихоновым, А. Л. Волынским и К. И. Чуковским. Но в том же году, вместе с А. А. Блоком, А. Л. Волынским, М. Горьким, В. И. Немировичем-Данченко, А. Н. Тихоновым и К. И. Чуковским Замятин был также избран членом литературного отдела Дома искусств и, вместе с М. Добужинским, Н. Радловым, К. Чуковским и В. Щербатовым — в редакционную коллегию журнала „Дом искусств". Кроме того, вместе с А. Блоком, А. Волынским, Н. М. Волковысским, А. В. Ганзеном, М. Горьким, П. К. Губером, В. Я. Шишковым, В. Б. Шкловским и К. Чуковским, Замятин был тогда членом Правления союза писателей ⟨...⟩ Иначе говоря, Замятин находился в самом центре литературной жизни России тех лет» (*Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Л., 1991. Т. 1. С. 237, 241).

[4] В состав литературной группы «Серапионовы братья», возникшей в 1921 году в Петрограде, входили: Вс. Иванов, М. Слонимский, М. Зощенко, В. Каверин, Н. Никитин, К. Федин, Л. Лунц, Н. Тихонов, Е. Полонская, И. Груздев. Ремизов подсказал само название группы и оказал сильное литературное влияние на большинство ее членов.

[5] А. А. Блок скончался 7 августа 1921 года. Н. С. Гумилев был расстрелян в ночь с 24 на 25 августа 1921 года по обвинению в участии в так называемом «таганцевском заговоре».

[6] Шишков Вячеслав Яковлевич (1873—1945) — прозаик; друг Ремизова, поручившего ему проследить за судьбой оставленного в Петрограде имущества и рукописей.

[7] Имеется в виду кн.: *Шкапская М.* Mater Dolorosa. Пб., 1921. В ответном письме от 19 марта 1922 года Ремизов сообщал Шкапской: «Книжку вашу получил. Спасибо. Читал по утрам. ⟨...⟩ Напишу — только Вы знаете я не критик, и все мои писания о книгах некнижные / и с глаза книжного — курам на смех / и еще надо отыскать, где напечатать» (РГАЛИ. Ф. 2182. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 3). Рецензия так и не была написана. Экземпляр книги с владельческой пометой на шмуцтитуле: «398 — S. Remisov» сохранился в библиотеке А. и С. Ремизовых (Собрание Резниковых, Париж).

[8] Пильняк (наст. фамилия Вогау) Борис Андреевич (1894—1937) — прозаик, друг и литературный ученик Ремизова. В книге «Петербургский буерак» ему дана следующая характеристика: «Мой ученик. В Берлине в 1922 г., не покладая рук, отделывал свои рассказы под моим глазом. Я отучал его от школьной грамматики, научил встряхивать фразу, переводя с искусственно-книжного на живую речь; перевертывать слова и разлагать слова — перевертывать, чтобы выделить и подчеркнуть; разлагать — слова излучаются и иззвучиваются. Отвадка от глагольных и ассонансов: в прозе от них месиво, как гугня в произношении. О „щах" и „вшах" ничего тогда не говорили, сам сидел в них по́-уши» (Цит. по: *Ремизов А.* Петербургский буерак. [Наборная рукопись] // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 5. Ед. хр. 19. Л. 135).

lib.pushkinskijdom.ru

2

М. М. Шкапская — А. М. Ремизову

СПб. 30.01.22

Голубчик мой, ну и слава Богу, что Вы домой! Скорее бы только, да здоровый возвращайтесь, чтобы в чалме не ходить дома,[1] — ладно? А как звериши Ваши обрадуются, вернувшись к себе домой. И я с ними вместе. Знаете, Алексей Михайлович, я ведь тоже вроде Ваших зверей, — слов у меня нет, а вот если бы хвост был большой, то виляла бы, знаете, так по-собачьи, со слезами на глазах. А язык мой человеческий — очень уж косноязычный. И муку мученскую терплю я от этого, — когда всю распирает, а сказать не умеешь. Я больше делать что-нибудь люблю. Д⟨олжно⟩ б⟨ыть⟩, из низшей я породы, из звериной, еще не все ступени прошла. И от этого меня к Вам — ведуну ласковому — так и тянет. Вы ведь тоже не совсем человек. У людей гнев и зависть в душе живут безотлучно, — а Вы вот такой по-звериному мудрый и ко всем терпимый и беззлобный.

Ходила я к Вяч⟨еславу⟩ Як⟨овлевичу⟩ по Вашим делам — «Весы человеческие» — остались у Вас в квартире и, вероятно, будут выручены скоро, а насчет «Слова» — он ничего не знает. Не у Якова ли Петровича?[2] Я спрошу, когда увижу.

Вы так и не получили своих книжек? Я послала их с верной оказией в Ревель, с тем же человеком, что Ваше письмо мне привез. Неужели не получили? М⟨ожет⟩ б⟨ыть⟩, они в Ревеле лежат?

У Равич[3] я была, но она перевелась в Москву, а тем временем Шишков все устроил с Ионовым[4] — тот обещает все Ваше вызволить и Вам переслать через Гринберга.[5]

Как Вам Эренбург[6] нравится? Я его больше многих, других людей люблю, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ сердцем горяч, душой чист, а нравом неистов. Такой не обманет и не предаст.

Был у меня недавно Яков Петрович, говорили все о Вас и чуть не до слез договорились. Право, голубчик мой, так без Вас стало всем в Питере неуютно и неласково, что и сказать невозможно.

Крепко-крепко лапки Ваши жму.

Всем сердцем Ваша

М. Ш⟨капская⟩

ЦРК АК; Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 1. Папка 3; автограф чернилами.

Данное письмо — ответ на следующее письмо С. П. Ремизовой с припиской А. М. Ремизова, датированное 2 января 1922 года: «Дорогая моя, хорошая моя Марья Михайловна! Спасибо Вам за письмо и за стихи, очень хорошие. А книжки все еще нет. Поздравляю Вас с Новым годом, дай Бог нам увидеться поскорее. Я, кажется, решусь написать Александре Андреевне, трудно ей писать, потому что не знаешь, что сказать, когда у человека такое горе, я ее очень, очень люблю. Сначала отвечу Вам на Ваши вопросы: мы оба тоскуем о России, и особенно я, у меня все бурнее бывает, я иногда ничего не могу делать, тоскую только, Ал⟨ексей⟩ Мих⟨айлович⟩, слава Богу, лучше себя чувствует физически, у него больше не болит голова — помните, как он лежал каждый день с завязанной головой. Еще он не окреп, слаб очень, но поправляется, и я думаю, что для сохранения жизни Ал⟨ексея⟩ Мих⟨айловича⟩ надо было уехать, и когда он поправится, мы хотим приехать домой, ему надо летом прямо регулярно полечиться. Мы — русские люди, и нам без России нельзя долго быть. Ал⟨ексей⟩ Мих⟨айлович⟩ начал писать большую вещь, там много моего, из моей студенческой жизни, будет, думаю, хорошо. Я приглашена ассистентом к профессору Lane — по славянской палеографии, — представьте себе, здесь в университете на славянском отд⟨елении⟩ читается славянская палеография, так мне обрадовались, это и у нас мало кто знает, я с Нового года буду вести семинарий 2 раза в неделю. Профессор говорит по-русски хорошо, но как-то странно, и

lib.pushkinskijdom.ru

по-славянски читает правильно на древнем языке, но опять как-то странно. Дом Искусств уже устроен, там иногда бывает очень интересно. А Вольфилу это еще не устроили, и там больше другие, хотя мы — тоже члены. Ваши стихи Ал⟨ексей⟩ Мих⟨айлович⟩ непременно отдаст напечатать. Хорошо было бы еще получить и от Нади. Какой гонорар получится, все Вам будет. Вы дайте мне испытать радость послать Вам посылку, я не послала до сих пор потому, что мы денег не получили, надеемся получить, и тогда я вышлю. А журнал посылаю вместе с этим письмом заказной бандеролью. Если придут благополучно, еще пришлю — это денег стоит. Марья Михайловна, дорогая, у нас ведь несчастье большое, его Вам выписывает Ал⟨ексей⟩ Мих⟨айлович⟩ на отдельном листке. Если бы эти рукописи были у нас, можно бы было и теперь начать регулярно лечиться, Ал⟨ексей⟩ Мих⟨айлович⟩ получил бы деньги за них. А, кроме денег, ведь Вы понимаете, что это жизнь наша и эти мои письма. Просьба к Вам огромная: пройдите к Сарре Наумовне Равич. Мы ей посылаем письмо через Гринберга, где все ей описываем, пройдите, поговорите с ней насчет рукописей, все Вам А⟨лексей⟩ М⟨ихайлович⟩ выписал на листке, попросите ее устроить, расскажите, как это важно, и мы ведь уехали легально под своей фамилией, и напишите, что она скажет. Мы очень просим все наше переслать Гринбергу ⟨...⟩

[Приписка А. Ремизова:] Дорогая Мария Михайловна! На отдельном листке выписываю реестр пропавших рукописей. Очень Вас прошу, пройдите к Сарре Наумовне Равич. Я ей пишу письмо, но надо изустно передать. Отвечаю вам на вопросы: когда я поправлюсь, обязательно поедем в Россию. Дом Искусств здесь основался и для того, ч⟨то⟩б⟨ы⟩ собрать литер⟨атурные⟩ силы, и для того, ч⟨то⟩б⟨ы⟩ как-н⟨и⟩б⟨удь⟩ помочь в беде здешней: очень нуждаются и может человек просто сгинуть. Вольфила — отзвук. Жизнь здешняя — это как ссылка (Рисунок Ремизова: зверек. — *А. Г.*). Надо большую мудрость, ч⟨то⟩б⟨ы⟩ держаться самому-по-себе. Напишите.

1) весы человеческие хранит ли сибирский князь и б⟨ывший⟩ атаман

2) не помню, оставил ли я кому или у Вяч⟨еслава⟩ Я⟨ковлевича⟩ литографир⟨ованное⟩ изд⟨ание⟩ Слова о полку Игореве Н. И. Каринского. Тут задумали издать Слово, и текст Каринского — (это изд. Археолог⟨ического⟩ института Пб. 1915 или 1914). — так мне эта книжка нужна и сказать невозможно. Очень мне все трудно от слабости моей крайней, но голова уж не болит и еще написал я в память мою о Блоке: называется „К звездам". Блоку и о нем и еще написал „Крюк" — память о весне литературной 1920 г.» (РГАЛИ. Ф.2182. Оп. 2. Ед. хр. 7. Л. 3—5, об.).

[1] Ср. в письме Ремизова А. Г. Глебову от 7 марта 1921 года: «Не могу, от головы погибаю, а голова от суеты — хожу как в чалме и это всю зиму» (РГАЛИ. Ф. 2503. Оп. 1. Ед. хр. 452. Л. 6).

[2] Гребенщиков Яков Петрович (1887—1935) — библиотекарь Публичной библиотеки, библиофил, один из самых преданных друзей Ремизова. Его памяти Ремизов посвятил статью-некролог «Яков Петрович Гребенщиков» (Последние новости. 1935. 9 мая. № 5159).

[3] Равич Сарра Наумовна (1879—1957) — социал-демократка. После Февральской революции — член Петроградского комитета РСДРП (б). После Октября — на партийной и советской работе. В 1935 году репрессирована.

[4] Ионов (наст. фамилия Бернштейн) Илья Ионович (1887—1942) — издательский работник, поэт. В 1920-е годы заведовал Петроградским отделением Госиздата.

[5] Гринберг Захар Григорьевич (1889—1949) — с 1917 по 1922 год был членом РСДРП (б). После Октября — комиссар газеты «Новая Русь», член Государственного комитета по народному образованию, заместитель наркома просвещения Союза коммун Северной области. С февраля 1920 года — член коллегии Наркомпроса РСФСР. Позднее на педагогической и исследовательской работе.

[6] Эренбург Илья Григорьевич (1891—1967) — писатель, журналист, мемуарист. Вспоминал первую встречу с Ремизовым, «с которым ⟨...⟩ познакомился в 1922 году в Берлине. В мещанской немецкой квартире, в комнате, заставленной чужими вещами, сидел маленький сгорбленный человек с большим любопытным носом и с живыми, лукавыми глазами. Его жена, Серафима Павловна, хлопотливо подчевала гостей чаем. На письменном столе я увидел рукописи, написанные, вернее, нарисованные мастером каллиграфии. А на веревочках покачивались различные черти» (*Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. М., 1990. Т. 1. С. 411). См. также оценку Эренбурга в письме С. П. Ремизовой к М. Шкапской от 18 марта 1922 года: «Вы меня спрашиваете, как я отношусь к Эренбургу. Видите ли, Марья Михайловна, я знаю, что Вы с ним дружны, и потому мне как-то неловко говорить, что он мне не нравится, физически не нравится, как-то отталкивает. Здесь про него очень нехорошо говорят. Андрей Белый, например, его очень не любит, я стараюсь быть объективной и совсем не слушаю того, что о нем говорят, но он мне не нравится по виду, что у него зубов нет и что он весь в прыщах и еще что-то не нравится» (РГАЛИ. Ф. 2182. Оп. 2. Ед. хр. 7. Л. 7—7, об.).

lib.pushkinskijdom.ru

3

М. М. Шкапская — А. М. Ремизову

Ленинград 5/X 26

Дорогой Алексей Михайлович, передаю Ваш музей на днях в Пушкинский Дом и очень прошу Вас прислать для них опись каждого экспоната — я ведь этого не сумею сделать, а без такого сопроводительного документа они много утрачивают. Можете сделать это либо в мой адрес, либо непосредственно Модзалевскому[1] или Петру Митрофановичу Устимовичу (Ленинград, Пушкинский Дом, Тифлисская 2).[2]

У себя оставить его дальше я не рисковала, т. к. я почти дома не живу, скитаюсь по России,[3] а без меня некому следить, вытирать пыль и убивать моль, зверушки стали портиться, и я боялась их загубить, да и думаю, что им место скорее в Пушкинском Доме, чем у частного лица.

Крепко жму Ваши руки

М. Шкапская

ЦРК АК; Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 1. Папка 9; автограф чернилами.

[1] Модзалевский Борис Львович (1874—1928) — историк русской литературы, член-корреспондент Академии наук, один из основателей Пушкинского Дома. С 12 мая по 1 августа 1925 года исполнял обязанности директора Пушкинского Дома.

[2] Ошибка. Надо: Тифлисская 1.

[3] В конце 1925 года Шкапская пережила сильное душевное потрясение — самоубийство мужа, скончавшегося у нее на руках. Она сама была близка к суициду, решила отойти от литературы и занялась журнальной деятельностью, связанной с постоянными выездными командировками (подробнее об этом см.: *Бобель Авг.* «Зачатный час» Марии Шкапской // Russland aus der Feder seiner Frauen zum femininen Diskurs in der russischen Literatur: Materialen des am 21/22 Mai 1992 im Fachbereich Slavistik der Universität Potsdam durchgeführten Kolloquiums. München, 1992. S. 14).

4

А. М. Ремизов — П. М. Устимовичу

Alexei Rémizov
120 bis Av. Mozart
5 Villa Flore
Paris XVIe

Алексей Михайлович
Ремизов
15.10.26
Paris

Многоуважаемый Петр Митрофанович

Прошу вас, примите мои игрушки в Пушкинский дом.
Понемногу я вам буду посылать карточки: на карточках будет рисунок и подпись. Нарисую все, что вспомню. Если которые игрушки погибнут, останется каталог.

Алексей Ремизов

[вырезка автоиллюстрации к кн. «Учитель музыки» — «Парижский зализняк»]
вот в этом роде будут изображения

lib.pushkinskijdom.ru

моих чудищ { рогатых / крылатых / хвостатых
и размер такой [подпись-анаграмма]

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 11. Л. 1—2; автограф чернилами, подпись и обращение — красными чернилами.

5

П. М. Устимович — А. М. Ремизову

Л⟨енинград⟩ $19\frac{25}{X}26$

Многоуважаемый Алексей Михайлович,

Письмо Ваше получил. Ваш маленький музей я сейчас описываю и сдаю в Пушкинский Дом. Здесь он будет служить интересным окружением Вашего бюста,[1] поступившего к нам в музей в 1924 г⟨оду⟩. О принятии музея П⟨ушкинским⟩ Д⟨омом⟩ Вы получите официальное сообщение. Ожидаю Ваших интересных карточек, объясняющих Ваши чудища.

Вы бы меня очень обязали, если бы могли прислать несколько строчек, Вашей рукой написанных из «Посолони» (Костромушка, Петька Дотошный и Монашек).[2] Об этом просит моя жена, большая поклонница Вашего таланта (Наталия Сергеевна).

В субботу 30 октября у нас в П⟨ушкинском⟩ Д⟨оме⟩ Академии Наук состоится первое общее собрание членов только что народившегося общества друзей Пушкинского заповедника (Михайловского),[3] задача которого помогать материально и научно заповеднику. Памятники природы[4] сохранились в Михайловском, Тригорском и Святых горах удовлетворительно. Их надо спасти и сохранить во что бы то ни стало.

Искренне Вас уважающий

П. М. Устимович

Адрес:
Пушкинский Дом
Академии Наук
Вас. остров 1 Тифлисская улица 1.

ЦРК АК; Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 1. Папка 9; автограф чернилами.

[1] Имеется в виду бронзовый бюст А. М. Ремизова работы В. В. Кузнецова (1911). Поступил в музей Пушкинского Дома в 1925 году из Государственного музейного фонда (И. 3363).

[2] Неточные названия сказок «Кострома», «Богомолье», «Монашек», входивших в первое издание книги Ремизова «Посолонь» (М., 1907).

[3] Замысел организовать «Общество друзей пушкинского заповедника» возник в сентябре 1924 года в с. Михайловском. 7 июня 1926 года организационное собрание, состоявшее из 18 членов-учредителей, представило на утверждение Административного отдела губисполкома проект Устава Общества, утвержденный 6 октября 1929 года. «На первом общем Распорядительном собрании 30 октября (присутствуют 11 членов-учредителей) утверждены были действительными членами Общества 117 лиц, подавших заявления о желании вступить в Общество. На втором собрании того же 30 октября, в присутствии 65 членов, избрано было Правление Общества и Ревизионная комиссия. В Правление вошли: В. В. Вересаев (зам. предс.), А. П. Карпинский (предс.), В. Е. Максимов-Евгеньев, Б. Л. Модзалевский (зам. предс.), В. М. Никифоровский (секр. и казн.), С. Ф. Платонов, К. К. Романов (зам. предс.), В. П. Семенов-Тян-Шанский, С. А. Семенов, П. М. Устимович, Т. Н. Черепнина, Н. В. Яковлев; кандидаты: Ф. П. Павлов, Л. И. Пумпянский, Д. О. Святский, Н. П. Черепнин; Ревизи-

lib.pushkinskijdom.ru

онная комиссия: Н. В. Балаев, О. Э. Вольценбург, В. С. Преображенский, В. Ф. Соловьев, В. М. Федоров» (Отчет правления Общества друзей пушкинского заповедника о деятельности Общества за 1926—1927 гг. Л., 1928. С. 1).

[4] В работе по организации Пушкинского заповедника Устимович уделял особое внимание увеличению природной охранной зоны. Так, в его «Отчете по командировке от 16 июня 1926 г.» Особому Совещанию по Пушкинскому заповеднику при ЦБК специальные разделы посвящены проблемам парка и бора Михайловского и Тригорского. «Все лесное пространство, — отмечал Устимович в «Отчете», — рассматривается уже как парк, ни одно насаждение не может быть устранено без ведома органа, ведающего научно-художественную охрану» (ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 30. Ед. хр. 48. Л. 28, об.).

6

А. М. Ремизов — П. М. Устимовичу

28.11.26

Многоуважаемый Петр Митрофанович!

Простите за такую медленность: я захворал (сердце у меня измучено глубокий невроз) теперь мне легче и вот вам монашек.[1] Будет скоро и Кострома и про Петьку.

Кланяюсь Наталии Сергеевне.

Стараюсь писать понятно, а то выходит так, что и разобрать нельзя.

Алексей Ремизов

Сделайте гнездышко
и поставьте: № 1, 2 прод⟨олжение⟩ следует[2]

Alexei Remizov
120 bis Av. Mozart
5 Villa Flore
Paris XVI[e]

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 11. Л. 3; автограф чернилами, подпись и обращение — красными чернилами.

[1] Имеется в виду беловой автограф «посолонной» сказки Ремизова «Монашек». Дата рукой Ремизова: «Paris 29.11.26» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 3).

[2] В фонде Ремизова в Рукописном отделе Пушкинского Дома имеется пять «паспортов» (рисунков с подписями и нумерацией) на игрушки. Подписи — рукой Ремизова, номера — рукой Устимовича: «№ 1. „Доремидошка" — „Любимое время: осень: любит гулять по желтым аллеям"»; «№ 2. „Калечина-Малечина" — „Посолонь"»; «№ 3. „Ягиный гребень" — „Бросишь: станет лес"»; «№ 4. „Вындрик-зверь" — „солнце с запада, вындрик с востока бежит под землей против солнца по весне отворяет подземные ключи"»; «№ 5. „Монашек"» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 43).

7

А. М. Ремизов — П. М. Устимовичу

5.12.26
Paris

Многоуважаемый Петр Митрофанович

Посылаю вам № 3, 4[1] и Кострому.[2] Понемногу я вам буду посылать. Мне хотелось бы послать больше, чтобы соединить в Музее и игрушки и рукописи и книги.

Кланяюсь Наталии Сергеевне.

lib.pushkinskijdom.ru

Кострома вышла совсем ясной.
«Посолонь» переиздать[3] у меня нет надежды
когда-нибудь сделаю 1 экземпляр
Алексей Ремизов

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 11. Л. 4; автограф красными чернилами.

[1] См. прим. 2 к п. 6.

[2] Имеется в виду беловой автограф «посолонной» сказки Ремизова «Кострома». Дата рукой Ремизова: «5.12.26. Paris» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 4).

[3] Последнее прижизненное издание «Посолони» вышло в свет в Париже в 1930 году.

8

П. М. Устимович — А. М. Ремизову

Л⟨енингра⟩д $19\frac{14}{XII}26$

Многоуважаемый Алексей Михайлович,

Жена и я безмерно благодарим Вас за милую сказочку. Она так трогательна, особенно будучи прислана из такого далека от родины.

Весь Ваш музей — зверюшки и чудища — теперь уже описан. Опись составлена в трех экземплярах. Один сопроводит музей при его поступлении в Пушкинский Дом, другой пошлем Вам и третью копию передам Марии Михайловне.[1] Некоторые игрушки (напр⟨имер⟩, у «Доремидошки» спинка распоролась) пришлось жене починить. На всех предметах поставим те номера, которые будут значиться на Ваших карточках. Начинаем с присланных Вами «паспортов» на «Доремидошку» и «Калечину-Малечину».

Ожидаем присылки дальнейших карточек. Вы обрадуете жену и меня, если побалуете еще сказочками. Не откажите передать Вашей супруге наш общий сердечный привет. Желаем Вам полного восстановления сил.

У нас все бело кругом под снежным саваном. Зима пока милостивая. Вчера наслаждался дивным солнечным (сквозь тонкий туман) днем в дебрях Екатерининского и Александровского парков в Детском (б⟨ывшем⟩ Царском) Селе.[2] Там все насыщено Пушкиным и его музой. На днях уезжаю на несколько дней в Пушкинское—Михайловское. Там в девственном бору, разукрашенном снегом и инеем, восхитительно. Не могу не поделиться с Вами радостью по поводу хорошего народившегося дела — Общества друзей Пушкинского Заповедника.
Вот Вам для сведения Устав и листовка.[3]

Искренне Вас уважающий
П. Устимович.

ЦРК АК; Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 1. Папка 9; автограф чернилами.

[1] Имеется в виду М. М. Шкапская. Посланная ей копия описи не сохранилась.

[2] В конце 1926 года Устимович был командирован в Детское Село для описания, принятия на хранение и доставки в Пушкинский Дом рукописей, книг и музейных предметов из имущества М. В. Ухтомского (см.: Архив РАН. Ф. 150. Оп. 1 (1926). Ед. хр. 1. Л. 28).

[3] После организации Общества в ноябре 1926 года было выпущено печатное обращение «От Общества друзей государственного заповедника „Пушкинский уголок"», призывавшее вступать в его члены и «организовывать общественную помощь заповеднику в возможно большем размере»; правление Общества находилось в Пушкинском Доме (экземпляр обращения см.: РНБ. Ф. 285. Ед. хр. 955). Также был опубликован Устав Общества, зарегистрированный Административным Подотделом Административного Отдела Ленинградского Губисполкома 6 октября 1926 года (экземпляр Устава см.: РНБ. Ф. 285. Ед. хр. 954).

lib.pushkinskijdom.ru

Экземпляры Обращения и Устава сохранились также в фонде Ремизова (ЦРК АК. Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 1. Папка 9); они были приложены к письмам Устимовича.

9

П. М. Устимович — А. М. Ремизову

Франция
France
Paris XVI
120 bis Avenue Mozart,
5 villa Flore

Алексею Михайловичу Ремизову
$19\frac{23}{XII}26$ Л⟨енингра⟩д

Многоуважаемый Алексей Михайлович,

«Костромушку» получили и сердечно благодарим. Упиваемся Вашим чудным сказочным языком. Получил и карточки за №№ 3, 4.[1]

Список предметов Вашего музея переписывается в нескольких экземплярах и после 10/I будет Вам выслан.

29/XII выезжаю на 10 дней в заповедник Пушкина.[2] Предвкушаю наслаждение пейзажем леса в зимнем уборе.

Ждем от Вас дальнейших сказочек и карточек. После сильных морозов, доходивших до 20° по С, на днях начались оттепели. Хотелось бы, чтобы в Михайловском встретили меня морозы с инеем. Будьте здоровы. Привет Вашей супруге. Жена шлет сердечный привет и благодарит за сказочки.

Искренне Вас уважающий

П. Устимович.

ЦРК АК; Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 1. Папка 9; автограф чернилами.

[1] См. прим. 2 к п. 6 и прим. 2 к п. 7.

[2] Устимович был в командировке в Пушкинском заповеднике с 29 декабря 1926 года по 9 февраля 1927 года. См. его «Отчет о поездке» (ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 30. Ед. хр. 49. Л. 40—41, об.).

10

П. М. Устимович — Пушкинскому Дому

В Пушкинский Дом

Передаю при этом по воле Алексея Михайловича Ремизова и с согласия П⟨ушкинского⟩ Д⟨ома⟩ в собрания Дома небольшой музей, иллюстрирующий произведения Ремизова, им самим составленный и состоящий из предметов, перечисленных в прилагаемой описи.

Один экземпляр описи, и равно извещение о поступлении этого музейного собрания в Пушкинский Дом необходимо препроводить А. М. Ремизову по адресу: Paris XVI ar. 120bis avenue Mozart 120bis 5 Villa Flore 5.

Другой экземпляр описи с таким же извещением прошу направить Марии Михайловне Шкапской: Ленинград, Петрогр⟨адская⟩ стор⟨она⟩, II ул. Калинина (б⟨ывшая⟩ Матвеевская) 11.

П. М. Устимович

lib.pushkinskijdom.ru

А. М. Ремизов присылает из Парижа периодически им изготовленные карточки на предметы своего музея. Четыре такие карточки представляю и остальные буду направлять по мере поступления.

Л⟨енинград⟩
$19\frac{1}{II}27$

Архив РАН. Ф. 150. Оп. 1 (1926). Ед. хр. 1. Л. 61; машинопись; подпись и дата — автографы П. М. Устимовича.

11

Пушкинский Дом — С. Ф. Ольденбургу

17 февраля 1927 № 129
Непременному Секретарю АН[1]

Пушкинский Дом просит, в случае Вашего согласия, переслать прилагаемую при сем благодарность А. М. Ремизову по адресу: Paris XVI ar. Avenue Mozart 120[bis] Villa Flore 5.

Директор, Академик (С. Платонов)[2]
Секретарь (Б. Коплан)[3]

Архив РАН. Ф. 150. Оп. 1(1926). Ед. хр. 1. Л. 80; машинопись; подписи — автографы.

[1] Ольденбург Сергей Федорович (1863—1934) — ученый-востоковед, академик с 1900 года, непременный секретарь Академии наук (1904—1929).

[2] Платонов Сергей Федорович (1860—1933) — историк, специалист по Московской Руси, академик с 1920 года. С 1 августа 1925 года до 30 октября 1929 года — директор Пушкинского Дома. В ночь с 12 на 13 января 1930 года арестован по обвинению в создании контрреволюционной организации «Всенародный союз борьбы за возрождение свободной России». 5 августа 1931 года выслан в Самару, где и скончался. В 1967 году реабилитирован. Подробнее см.: Академическое дело 1929—1931 гг. Вып. 1. Дело по обвинению академика С. Ф. Платонова. СПб., 1993.

[3] Коплан Борис Иванович (1898—1941) — литературовед, специалист по русской литературе XVIII века. В 1921 году окончил историко-филологический факультет Петроградского университета. С 1919 по 1929 год — сотрудник, ученый хранитель, ученый секретарь Пушкинского Дома. Осужден по «Академическому делу». В 1931—1933 годах — библиотекарь в Мелекессе. С 1938 года — сотрудник Института языка и мышления АН СССР, член главной редакции Древнерусского словаря. Погиб в заключении. См. его характеристику в воспоминаниях Н. В. Измайлова: «Безграничная любовь и преданность Пушкинскому Дому была, кажется, основной чертой его характера и составляла смысл его жизни. Очень маленького роста, с большими черными глазами, он всегда был в работе, всегда радел об интересах Дома. Вскоре он стал его секретарем, сохраняя звание ученого хранителя, а так как *ученого* секретаря в П⟨ушкинском⟩ Доме по штату не было, писался на бумагах „Ученый хранитель — секретарь"» (ИРЛИ. Р. I. Оп. 11. Ед. хр. 141. Л. 11—12).

12

Пушкинский Дом — А. М. Ремизову

14 февраля 1927 г⟨ода⟩ № 119

Алексею Михайловичу Ремизову

Пушкинский Дом с благодарностью извещает Вас о поступлении в собрания Дома Вашего небольшого музея, иллюстрирующего Ваши произведения, переданного по Вашему желанию П. М. Устимовичем.

lib.pushkinskijdom.ru

При этом Пушкинский Дом препровождает Вам один экземпляр описи полученных от Вас предметов.

Директор, Академик С. Платонов
Секретарь, Ученый Хранитель Б. Коплан

ЦРК АК; Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 1. Папка 9; машинопись, подписи — автографы.

ОПИСЬ ЗВЕРЮШЕК И ЧУДИЩ МУЗЕЯ А. М. РЕМИЗОВА[1]

1. Баба-Яга Костяная нога (одетая кукла)
2. Куколка в татарской одежде, две косы, малиновая шелковая кофточка
3. Куколка в клетчатой юбке
4. Куколка-чертик (без одной руки)
5. Лук-самострел
6. Древесный гриб (нарост)
7. Древесный гриб (нарост)
8. Древесная ветка с наростом в виде лица
9. Черная уточка без ног
10. Древесный корень (узловатый)
11. Сапожок из алой материи на палочке
12. Зверек с головой резной из грецкого ореха
13. Сова деревянная
14. Древесный гриб (нарост) меньшего размера
15. Сова деревянная
16. Сучок
17. Красный заяц (из материи)
18. Деревянная вещица с надписью «караульщик мой 1916 окт⟨ября⟩ 24»
19. Металлическая подставочка
20. Сучок древесный в виде птицы-удода
21. Две металлические трубочки на веревочке
22. Коричневая жаба с хвостом (из материи), брюшко розового шелка
23. Медведь из папье-маше с надписью на наморднике
24. Чертик зеленого цвета
25. Куколка-дама в платье
26. Кусочек дерева
27. Древесный корень (фигурный)
28. Белый зайчик (из материи)
29. Металлическая подставочка с крючком
30. Игрушка — тигр из папье-маше (поврежденный)
31. Цыпленок из ваты
32. Пара лаптей (маленьких кукольных)
33. Допотопный зверь из черной материи
34. Ковшик металлический
35. Игрушка деревянная (волк)
36. Два паука в паутине (веревочки)
37. Лоскутки пестрой материи
38. Змейка из материи с головой из граненого камня
39. Обезьяна из материи
40. Древесный гриб (нарост)
41. Древесный сучок
42. Заяц из гипса (ест морковь)
43. Черт черный (из материи)

http://pushkinskijdom.ru

44. Леший с большой бородой
45. Фигурчатый сучок деревянный
46. Древесный нарост с разрисованной мордой
47. Древесный нарост
48. То же
49. То же
50. То же
51. Куколка-мужичок с коробком в руке
52. Зверек из материи
53. Зверек из материи
54. Зайчик из материи (вытерт)
55. Черт черный бархатный
56. Черт из черного шелка (поврежден)
57. Птичка черная из материи
58. Древесный нарост разрисованный
59. Нарост с вырезанными тремя мордочками
60. «Свинка Брюхатка» — из папье-маше
61. Лисичка на зеленой подставке (папье-маше)
62. Лев (гипс)
63. Корешок (фигурный)
64. Корешок
65. Нога птичья
66. Зайчик из материи (вытерт)
67. Деревянный сапожок разрисованный
68. Кот (папье-маше) в колпаке
69. Сучок
70. Куколка — лесной человек с топором
71. Две кожаные туфельки (кукольные)
72. Остатки (крылышко, лапоть, головка зверя)
73. Баран полосатый с цветком на спине
74. Мышка из материи
75. Гриб — древесный нарост

Ленинград
14.XII. 1926 г⟨ода⟩
Научные сотрудники
Пушкинского Дома: (Е. Гиппиус[2]
и П. Устимович)
С подлинным верно:
Секретарь Пушкинского Дома
Б. Коплан
[Печать]
13.II.27 г⟨ода⟩

ЦРК АК; Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 1. Папка 9; машинопись, подписи — автографы.

[1] В Архиве РАН имеются две копии описи (Ф. 150. Оп. 1 (1926). Ед. хр. 1): лл. 62—63 — рукописный экземпляр; заглавие: «Опись зверюшек [и игрушек] и чудищ А. М. Ремизова»; текст рукой П. М. Устимовича; лл. 72—73 — машинописная копия; номера 6, 8, 10, 14, 16, 20, 26, 27, 40, 41, 45, 46, 50, 58, 63, 64 помечены простым карандашом крестиками; после номера 75 приписка рукой Устимовича: «№ 76: Гномик из материи (коричневый)»; под текстом запись: «верно: П. М. Устимович».

[2] Гиппиус Евгений Владимирович (1903—1985) — фольклорист, научный сотрудник Пушкинского Дома.

lib.pushkinskijdom.ru

13

Пушкинский Дом — М. М. Шкапской

17 февраля 1927 № 130

Марии Михайловне Шкапской

Пушкинский Дом препровождает Вам при сем один экземпляр описи[1] предметов небольшого музея, иллюстрирующего произведения А. М. Ремизова, переданного, по воле Ремизова, П. М. Устимовичем в Музей Пушкинского Дома.

Директор, Академик (С. Платонов)
Секретарь, Ученый Хранитель (Б. Коплан)

Архив РАН. Ф. 150. Оп. 1 (1926). Ед. хр. 1. Л. 79; машинопись, подписи — автографы.
[1] В архиве Шкапской оригинал письма и копия описи не сохранились.

14

А. М. Ремизов — Пушкинскому Дому

В Пушкинский Дом
Академии Наук

Приношу мою глубокую благодарность, что приняли и приютили моих зверюшек и чудищ
и реестр получил, спасибо

Алексей Ремизов
5.3.27
Paris

Alexej Rémizof
120bis Av. Mozart
5 Villa Flore
Paris XVIe

ИРЛИ. Ф.256. Оп. 3. Ед. хр. 13 А; автограф чернилами, подпись — красными чернилами. Письмо фототипически воспроизведено в издании: Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки. СПб., 1992. Рис. 2.

15

А. М. Ремизов — П. М. Устимовичу

6.3.27
Paris

Многоуважаемый Петр Митрофанович!

Спасибо за реестр. Прилагаю теперешнюю мою карточку[1] для музейного реестра.
Карточки зверюшек и чудищ понемногу рисую и скоро пошлю вам, а также из Посолони.
Эти два м(ося)ца очень были тяжелые: со всякими налогами: здесь очень строго.
Кланяюсь Наталии Сергеевне и благодарю всех, кто помогал описывать игрушки

Алексей Ремизов

lib.pushkinskijdom.ru

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 11. Л. 5; автограф чернилами; инициалы обращения, дата, подпись — красными чернилами.

[1] К письму приложено фото Ремизова в домашнем интерьере с подписью и датой-автографом «Paris 6.7.26» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 11. Л. 6).

16

Пушкинский Дом — М. М. Шкапской, Е. Л. Овсянниковой

19 марта 1927 № 225
Марии Михайловне Шкапской
Елизавете Лазаревне Овсянниковой

Пушкинский Дом Академии Наук СССР приносит Вам благодарность за сохранение и передачу в Музей Дома собрания «зверюшек» и «чудищ» А. М. Ремизова.

Директор, Академик (С. Платонов)
Секретарь, Ученый Хранитель (Б. Коплан)

Архив РАН. Ф. 150. Оп. 1 (1926). Л. 121; машинописная копия; подписи — автографы; имена адресатов — рукой Устимовича.

17

П. М. Устимович — А. М. Ремизову

Франция France
Paris XVIme 120bis Avenue Mozart
5 Villa Flore
Mr Alexei Remizow
Алексею Михайловичу Ремизову
Л(енингра)д 19 $\frac{24}{III}$27

Ваше письмо с карточкой и заявление на имя П(ушкинского) Д(ома) я получил, многоуважаемый Алексей Михайлович, и оба приложения передал в Пушкинский Дом. Ожидаем карточки и отрывки из «Посолони». Ваши «зверюшки» слегка ремонтируются. Некоторые из них будут распределены возле Вашего бюста в нашем музее в отделе от Гоголя до Блока.[1] Привет Вашей супруге.

Искренне Вас уважающий
П. М. Устимович

Наши музейные барышни с особою любовью устраивают Ваших «зверюшек».

ЦРК АК; Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 1. Папка 9; автограф чернилами.

[1] Имеется в виду часть музейной экспозиции, развернутой в связи с празднованием 200-летнего юбилея Академии наук в 10 залах дома 2а по Тучковой набережной. Заключительный раздел этой части назывался «Литература и общественность к. XIX—нач. XX в.» (см. черновик отчета Пушкинского Дома «10-летие Октябрьской революции»: Архив РАН. Ф. 150. Оп. 1 (1927). Ед. хр. 2. Л. 5). См. также воспоминания Н. В. Измайлова: «В доставшихся нам комнатах (...) был развернут литературный музей XIX (и немного XX) века послепушкинского времени: Лермонтов, Гоголь, 40-е—60-е годы, Тургенев, Гончаров, Достоевский и проч. (...) Тут, при развертывании этой новой экспозиции, обнаружилась вся

lib.pushkinskijdom.ru

неразработанность методов построения литературного музея. Было много споров, делали разные попытки: материал — и портреты, и книги, иллюстрации и личные вещи писателей — прекрасный своей подлинностью, убедительностью, отбором. Но получалось как-то „академично", слишком сухо, интересно для специалиста-литературоведа, но скучновато для массового зрителя» (ИРЛИ. Р. I. Оп. 11. Ед. хр. 141. Л. 46).

18

А. М. Ремизов — П. М. Устимовичу

1.5.27
Paris

Многоуважаемый Петр Митрофанович

Спасибо вам большое за вашу книгу
о Пушкине.[1]
Она для меня, как кусочек России: лежит на моем французском столе — «из России!»
Прилагаю два рассказа из Посолони и 4 карточки игрушек.[2]
Когда у вас будет полный каталог игрушек, хотелось бы мне *сложить у вас все вместе:* и архив писем,[3] какие получил с 1902 г⟨ода⟩ — 1921 (5 авг⟨уста⟩)
Когда-нибудь интересно будет — литературный быт

I т.	1902—3—4	—	73	XII т.	1915	—	257	отдал в
II т.	1905	—	82	XIII	1916	—	278	1921 г⟨оду⟩
III т.	1906	—	146	XIV	1917	—	202	в музей
IV т.	1907	—	93	XV	1914—1918	—	135	Дома Ли-
V т.	1908	—	100		(военные)			тераторов
VI т.	1909	—	69	XVI	1918	—	176	на Бассей-
VII т.	1910	—	103	XVII	1919	—	170	ной
VIII т.	1911	—	183	XVIII	1906—1914	—		
IX т.	1912	—	224		(открытки)			
X т.	1913	—	181	XIX	1920	—		
XI т.	1914	—	137	XX	1921	—		

и заграницей собирал и храню.
Хочу вас попросить об одной книге: был бы вам очень благодарен, если бы нашли возможным прислать мне: это палеографический альбом Н. М. Каринского,[4] вышедший в 1925 г⟨оду⟩.

Кланяюсь Наталии Сергеевне и всем, кто хранит и ходит
за моими зверушками
с ними надо иногда разговаривать
они понятливые

Алексей Ремизов

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 11. Л. 7; автограф чернилами; инициалы обращения и подпись — красными чернилами.

[1] *Устимович П. М.* Михайловское, Тригорское и могила Пушкина. Л., 1927.

[2] Имеются в виду беловые автографы сказок Ремизова «Змей» и «Богомолье». Дата рукой Ремизова: «1927, апр⟨еля⟩ 28—30» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 27). Рисунки игрушек не сохранились.

[3] Приведенный Ремизовым погодный перечень писем взят из его дневниковой записи 1920 года. Скорректировано лишь место их хранения, так как, согласно дневниковой записи, писатель предполагал передать все письма в Публичную библиотеку (см.: *Ремизов А.* Дневник 1917—1921 // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1994. Вып. 16. С. 489). В

lib.pushkinskijdom.ru

начале 1920-х годов Ремизов хотел соединить обе части эпистолярия в одном архивохранилище при помощи Шкапской. В его письме Шкапской 1923 года приведен тот же перечень писем в двух архивах с просьбой к адресату: «Письма Блока и Гумилева — точно переписать. Том X—XXI следует соединить с теми первыми. *Все это достать из Дома Литераторов и приобщить в Публичную библиотеку* [Курсивом выделена помета Шкапской на письме Ремизова. — *А. Г.*]» (РГАЛИ. Ф. 2182. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 9). В ответном письме от 22 марта 1923 года Шкапская сообщала: «Все, что было сдано Вами в Дом Литераторов — возвращено Шишкову, но писем он там не нашел. Им подано заявление Ионову о возвращении этих рукописей, вернее, папок с письмами, из библиотеки комсомола (или Истпарта, я точно не знаю), куда передана вся библиотека Дома Литераторов. По возвращении писем все будет мною и Вяч⟨еславом⟩ Як⟨овлевичем⟩ приобщено к первым томам в Публ⟨ичной⟩ библиотеке (через Лозинского)» (ЦРК АК. Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 2. Папка 9). В итоге вторая часть эпистолярия Ремизова (из Дома Литераторов) поступила в Рукописный отдел Пушкинского Дома, где авторские альбомы писем были размонтированы и составили основу личного фонда писателя (Ф. 256).

[4] В 1912 году С. П. Ремизова-Довгелло окончила петербургский Археологический институт; специализировалась на русской палеографии. С 1905 года этот предмет в институте преподавал Н. М. Каринский (см.: Памятная книжка Императорского Археологического института в Санкт-Петербурге: 1878—1911. СПб., 1911. С. 15). Пособия Каринского были необходимы С. П. Ремизовой для преподавания русской палеографии в парижской Школе Восточных Языков. Имеется в виду книга «Образцы письма древнейшего периода истории русской книги. 68 фототипических снимков с древне-русских памятников, преимущественно XI в., на 29 табл. К печати подготовил и вводною статьей снабдил проф. Н. М. Каринский» (Л., 1925).

19

П. М. Устимович — А. М. Ремизову

Франция France
Paris XVI
112bis Rue de Mozart 112bis
5 villa Flore
Mre Alexej Remizow
Алексею Михайловичу Ремизову

Л⟨енинград⟩ $19\frac{14}{V}27$

Заказной Ваш пакет, многоуважаемый Алексей Михайлович, с двумя автографами из Посолони и 4мя карточками получил. Очень благодарим Вас за внимание и память. Весь архив Дома Литераторов, увы, погиб. Мы там нашли жалкие остатки, и Ваших рукописей и переписки не было и следа.[1] Очень хорошо будет, если Вы Ваш Парижский литературный архив передадите со временем к нам в Пушкинский Дом.

Альбом Каринского постараюсь раздобыть и Вам выслать. У нас ужасно запоздавшая весна. До сих пор деревья стоят голые и травы нет. Скот не выпускается. Сегодня только +3° при холодном дожде. Сегодня состоялось заседание комиссии из академиков по вопросу о передаче Академии Наук Пушкинского заповедника. Академия боится расходов и хозяйственно-административных затруднений. Но, кажется, на этот раз удалось сломить эти опасения и, кажется, мостик налаживается. Этому я очень рад, ибо заповедник вне Академии погибнет. Жена шлет привет. Прошу засвидетельствовать мое почтение Вашей супруге.

Искренне Вас уважающий

П. М. Устимович.

ЦРК АК. Фонд А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Кор. 1. Папка 9; автограф чернилами.

[1] Архив Дома Литераторов (Ф. 98) поступил в Пушкинский Дом до 1924 года. О судьбе писем Ремизова см. прим. 3 к п. 18.

lib.pushkinskijdom.ru

20

А. М. Ремизов — П. М. Устимовичу

Russie URSS
Leningrad
Monsieur P. Oustimovitch
Петру Митрофановичу
Устимовичу
Пушкинский дом
Академии Наук
В. О. Тифлисская, 1
Ленинград
25.5.27

Многоуважаемый Петр Митрофанович

Спасибо большое. Весь вечер просидел над альбомом.
И читал и списывал. Кланяюсь вам.

Алексей Ремизов

Вы пишите
«112 Av. Mozart», не 112, а 120 bis.

ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 11. Л. 8; автограф чернилами; инициалы обращения, начало письма и подпись — красными чернилами.

© *Елена Максимова* (*США*)

О МИНИАТЮРАХ И. А. БУНИНА

(«СТРАШНЫЙ РАССКАЗ» — 1926 ГОД)

В творчестве И. А. Бунина особое место занимают миниатюры 20—30-х годов, где, по наблюдению Ю. Мальцева, «поэзия и проза сливаются в некий совершенно новый синтетический жанр».[1] По словам самого Бунина, он стремился, отказавшись от «героинь и героев», организующего повесть сюжета («с завязкой и развязкой»), сохранить в слове все то простое и сложное, «глубокое, чудесное, невыразимое, что есть в жизни».[2] Эти произведения были оценены современниками (в частности, Ф. Степуном) как философичные, метафизичные, несущие в себе одновременно и внешний образ явления, и его анализ.[3]

С содержательной точки зрения в миниатюрах продолжили свою жизнь темы, уже заявленные ранее писателем. Но здесь они сфокусировались, реализовались в духе характерной для этих лет бунинской поэтики. Их интерпретация достаточно трудна, требуя перехода от произведения к тексту, но она проливает свет на целостность творчества писателя, стабильность и одновременно подвижность мироощущения и его художественного воплощения.

Уже раннее творчество говорит о том, что воображение Бунина-человека и

[1] *Мальцев Ю.* Иван Бунин: 1870—1953. Франкфурт-на-Майне; Москва: Посев, 1994. С. 272.
[2] *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 5. С. 180.
[3] См.: *Мальцев Ю.* Указ. соч. С. 276.

lib.pushkinskijdom.ru

Бунина-писателя целиком занимает тайна жизни и смерти, точнее, непостижимость этой тайны, тайны единения человека со Вселенной. Ясное осознание того, что все в жизни, «близкое, привычное, дорогое», отнимается смертью, не примиряет его с ней как с «другой» жизнью души. Он испытывает ужас от того, что «все живое, вещественное, телесное непременно подлежит гибели».[4] Знание о неизбежной смерти и неверие в нее порождают поиск выхода, реализуясь в творческом осмыслении философских теорий, восточных религиозных учений, наблюдениях за тем, как по-разному принимают смерть люди («Люди совсем неодинаково чувствительны к смерти»).[5] Однако объяснения не ведут к постижению истины. Каждый ответ — это не более чем мнение (см. рассказ «Мухи»).

Снова и снова писатель осмысливает не только радость, но и жестокость жизни, жестокость мира, «где каждый либо убийца, либо убиваемый» («Братья»). Эта последняя тема находит воплощение в одном из самых мрачных рассказов Бунина «Петлистые уши» (1916), где описывается преступление, лишенное каких-либо мотивов. Интерпретируя рассказ, О. В. Сливицкая пишет о том, что Бунин утверждает здесь наличие у человека тяги «к зверству и насилию», а также касается роли садистских наклонностей человека во всей мировой истории.[6] Убийство рассматривается в рассказе со стороны преступника, его низменных инстинктов, которые сами, по мнению писателя, являются проявлением зла «космического», «трагической сущности бытия».[7]

Возвращаясь к этой теме в 20—30-е годы, Бунин создает три миниатюры: об убийстве («Обреченный дом»), убийце («Убийца») и жертве («Страшный рассказ»). В первых двух события представлены «извне», рассказчик выступает как наблюдатель: «Ускоряю шаги ⟨...⟩ Оказывается, попадаю на убийство: часовщика ⟨...⟩ нашли нынче поутру мертвым». Далее звучит тема немотивированного убийства: «Кто убил — никто не знает. Зачем и почему, тоже неизвестно». Но в центре внимания оказывается сам факт, который живет в сознании рассказчика одновременно как знание о том, что часовщик убит («нашли нынче поутру мертвым — лежит на полу с проломленной головой, весь подплыл кровью»), и как воспоминание — видение его живым: «Вспоминаю то, что не раз видел утром, проходя мимо: как этот часовщик, невзрачный человек в шубке с вытертым бобровым воротником, отворял свой магазин, и на него тоже капало с крыши и с вывески ⟨...⟩»

Во второй миниатюре, не прибегая к формам первого лица, автор-повествователь обозначает свое присутствие уже в экспозиционной зарисовке: «Дом с мезонином в Замоскворечье. Деревянный. Чистые стекла, окрашен хорошей синеватой краской». Она включает целый ряд средств, субъективирующих изложение: номинативные предложения (со значением актуального времени), присоединительную конструкцию (соотносящую высказывание с говорящим), а также атрибуты, содержащие оценочные значения (что предполагает наличие субъекта оценки).

В данном случае речь идет о мотивированном убийстве — женщина убила неверного любовника. Однако снова внимание рассказчика сосредоточено не столько на этой версии, сколько на образе самой убийцы. Она представлена в динамике восприятия, и ее образ контрастирует с тем, что следовало ожидать по наименованию (убийца): «И вот она показалась — сперва стройные ноги, потом полы собольей накидки, а потом и вся, во всем своем наряде — плавно, точно к венцу, в церковь, стала спускаться вниз по ступенькам. Бела и дородна, черные глаза и черные брови, голова открыта, причесана гладко, с прямым пробором, в ушах

[4] *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 44.

[5] Там же. С. 26.

[6] *Сливицкая О. В.* Рассказ И. А. Бунина «Петлистые уши» (Бунин и Достоевский) // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1971. С. 160.

[7] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

качаются, блещут длинные серьги. Лицо спокойно, ясно, на губах ласковая улыбка — ко всему народу (...)»

Итак, в обеих миниатюрах убийство еще не воспринимается как смерть — о ней известно, но сознание, чувство рассказчика сосредоточены на живом: часовщик «отворял свой магазин, и на него тоже капало с крыши и с вывески»; женщина спускается по ступенькам с ясным лицом и ласковой улыбкой. Каждая миниатюра пронизана неким эмоциональным мотивом, роднящим ее со стихотворным текстом: в первой — это еще неверие в смерть, во второй — восхищение живым и прекрасным (толпа ждет и провожает женщину «с восхищением»).

Но убийство состоялось, и рассказ о жертве — это «Страшный рассказ». В центре повествования — поведение женщины, узнавшей или почувствовавшей, что ее должны убить. То, что Бунина привлекала роковая «предопределенность судьбы и редкая, на грани „ясновидения", способность человека предчувствовать ее трагическую развязку», уже отмечалось исследователями в отношении других рассказов, например «При дороге».[8] О своем состоянии женщина пишет записочки, включаясь таким образом в повествование, которое ведется от лица автора-рассказчика.

Текст построен по принципу триадического лирического стихотворения. Две контрастно противопоставленные темы: тема природы, обезображенной зимней смертью, но при этом способной к преображению («на старый, серый снег порошил молодой, белый, нежный, как лебяжий пух») и уже ожидающей своего возрождения, ибо время события — мартовская ночь, и тема рокового убийства, неизбежной смерти, которая и происходит, — приведены не к своему разрешению, но к осознанному восприятию в третьей — лирической — части. Если первые две представлены как некое впечатление от события, то третья (следуя удачно найденному Л. В. Крутиковой термину)[9] — это поток чувств, не отделенных от «думчувств».

Само контрастное сопоставление умирающей, но возрождающейся, вечной природы и смерти человека характерно для Бунина. Однако здесь оно достигает большой степени концентрации: природа становится реальным фоном события и камертоном в звучании двух основных тем: состояние героини и сочувствие рассказчика.

Сюжетная часть, повествование о событиях, не одномерна — параллельно развивается тема рассказчика, видение им событий. Достижение такого параллелизма связано с преодолением линейности речи, что обнаруживается уже в первых двух абзацах (если не комментировать отдельно ритмико-синтаксический строй первого абзаца — описания природы). Приведем их: «Они, — известно только то, что их было двое, — сидели в парке с вечера, выжидали самого глухого часа. И дом зорко глядел в темный парк множеством освещенных окон: она, эта старая француженка в каштановом парике и с выпуклыми рачьими глазами, за отъездом хозяев в город жившая в доме совсем одна, чувствовала зловещее присутствие тех, что стерегли ее: она осветила все комнаты, — а их было много, и все они были большие, — она решила не спать всю ночь и все ходила из комнаты в комнату, по всему пустому и блистающему лампами и канделябрами дому».

Как видим, субъективация пронизывает весь текст: от лексики («известно» — семантика слова включает представление о субъекте — *кому-то*), синтаксиса (вставная конструкция в первом предложении, проявляющая говорящего как ранжирующего сообщение), приема антиципации («она, эта старая француженка») до смысловой организации содержания внутри абзаца: от восприятия («дом зорко глядел в темный парк множеством освещенных окон») к пояснению («она осветила

[8] *Гречнев В. Я.* Русский рассказ конца XIX—XX века. Л., 1979. С. 89.

[9] *Крутикова Л. В.* Крестьянские рассказы И. А. Бунина 1911—1913 годов // Учен. зап. Ленингр. ун-та. 1968. № 339. Сер. филол. наук. Вып. 72. С. 193.

lib.pushkinskijdom.ru

все комнаты»). Здесь же главная тема и тональность напряженного ожидания в поединке: «Они ⟨...⟩ сидели в парке ⟨...⟩ выжидали самого глухого часа» и «дом зорко глядел в темный парк».

Таким образом, уже с первых строк задается двуфункциональность речи: повествование о событиях и активность мировидения рассказчика, вовлекающая читателя в усложненную структуру текста.

Само событие, как это характерно для многих рассказов Бунина, не имеет ни истоков (мотивы преступления), ни истории действующих лиц. Об убийцах говорится только то, что их было двое. По ходу действия уточняется, что один из них был «маленький, с кривыми, как у таксы, ногами» (это слова героини), с последующим подтверждением рассказчика: «И следы одного были не совсем обычны, широко расставлены друг от друга, кривы ⟨...⟩ Несомненно, он был криволап». Деталь, принципиально важная в контексте бунинского дискурса: Соколович, убийца из рассказа «Петлистые уши», «мерно клал по панели свои длинные ступни, все время начиная с левой ноги и делая левый шаг шире правого».[10] И даже Антон, брат умершего Митрофана («Сосны»), отправляясь за досками для гроба, оставляет следы лаптей, которые «похожи на медвежьи».

Героиня рассказа наделена чертами, с одной стороны, рисующими зримый облик, с другой — позволяющими несколько расширить знание о ней: «она, эта старая француженка», живет у хозяев, в доме которых много комнат, есть подвальный этаж для горничной и прачки и людская для дворни. Очевидно устанавливается: место действия — Россия с помещичьими усадьбами и дворней, время — дореволюционное и статус героини — вероятнее всего, гувернантка, так как речь идет о француженке, которая из-за отъезда хозяев остается в доме «совсем одна» (горничная, прачка, «люди» в счет не идут). Однако утверждение об одиночестве имеет и другой смысл — одиночество как обреченность, как невозможность изменить неизбежное, предотвратить убийство.

По времени событие занимает не более двух часов, зафиксированных в записочках героини. Первая начинается словами: «Двенадцать с четвертью», т.е. сразу после полуночи. Вторая: «Только что пробило час» (ср.: «пробил ее час»), с уточнением: «Пробило страшно и торжественно». В содержание третьей записки уже не входит указание на время, после предыдущего указания это уже не имеет значения.

Содержание записок позволяет проследить за состоянием героини: «Чувствую, что я погибла. В саду кто-то есть ⟨...⟩ Только что пробило час ⟨...⟩ Но я не буду спать всю ночь, я буду защищаться». То, что происходит дальше, излагается дважды — сначала как сообщение рассказчика, затем как текст записки. Речь идет об экстатическом состоянии: «Она играла на рояле кекуок, много раз принималась играть, играла бурно, с отчаянным весельем» — и «Как сумасшедшая, играю кекуок, — писала она. — Ужас мой доходит до экстаза ⟨...⟩»

Все последующее — уже спад и нарастание обреченности: намерение не спать, выбор книги для чтения (география Реклю) и последняя записка. Несмотря на повторение в ней фразы «Я буду защищаться», главное здесь вопрос: «Боже мой! Но почему же должна быть этой жертвой я?» Так заканчивается монолог героини. Монолог или диалог? Вспомним реплику рассказчика вначале: «И даже вздумала писать записочки». Кому? Автодиалог? Диалог с миром? Отсутствие адресата исключает ответ на поставленный вопрос.

Описание убитой француженки, старой некрасивой женщины (без парика, с голым черепом, с дикими, рачьими глазами), не снимает ощущения противоестественности смерти, невозможности смириться с ней. Последнее выражение ее глаз — застывшее *изумление*. Может быть, это самое значимое слово во всей сцене:

[10] *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 392.

lib.pushkinskijdom.ru

ожидание смерти, «проживание» всех стадий ужаса до конца сосуществует с неверием в нее.

Вероятно, нигде эта мысль-чувство не воплощается у Бунина с такой пронзительной достоверностью. Она уже не требует повторного, авторского осмысления, предоставляя место второй составляющей темы — личности убийц.

В тексте они упомянуты шесть раз в одной и той же форме: их было двое. Один раз об этом говорит героиня, в остальных случаях — рассказчик. Если исключить информационную реплику вначале и реплику — подтверждение слов героини, то оставшиеся и передают ход главной мысли: зарезали они, те двое («Их было двое. Но кто были они? Их не нашли, не поймали»). Где они теперь, эти двое? Ответа нет и на этот вопрос.

Обратим внимание еще на одну деталь. На фоне единообразия наименований выделяется противопоставление «те двое — эти двое». Оно позволяет увидеть, во-первых, ракурс наблюдения: сначала это взгляд из дома, взгляд, совпадающий со взглядом героини, затем это взгляд «изнутри» — «эти двое» становятся объектом осмысления рассказчика; во-вторых, за этим противопоставлением стоит смена времени: тогда они сидели в парке, выжидали и зарезали, «оставив мокрые грязные следы»; теперь они, вероятно, «ходят, едят, пьют, разговаривают, смеются, курят (...)»

Так в тексте соединились убийство и убийцы, ужас ожидания смерти и сама смерть и — обыденная жизнь, не остановившаяся во всех своих проявлениях. Органична фраза рассказчика, соединившая все воедино: «Все-таки самое страшное на земле — человек, его душа». В первой редакции рассказа ей предшествовал абзац: «И долго, долго казалось мне, что страшнее этого рассказа я никогда не слышал, что не может быть ничего страшнее его. Сколько лет я его знаю и помню?» От него автор отказался. Подобные «я-выходы» упразднены и во многих других его рассказах. Очевидно, они не добавляли ничего к экспликации рассказчика, он заявлен в тексте темами с субъектным значением у языковых единиц всех уровней (лексического, грамматического, текстового). Но они снижали уровень обобщения, затемняли переход от конкретного впечатления к «универсальному вечному чувству».

Так как интерпретация — это не только попытка раскрыть содержание некоторых смысловых ассоциаций и связей, опираясь на семантику языковых единиц и некоторых особенностей дискурса автора, но и возможность напомнить, в какой ситуации эти тексты были созданы, скажем несколько слов о последнем.

Исследователями неоднократно отмечался и стал непреложной истиной тот факт, что Бунин «обогатил художественную антропологию знанием о содержании» внутренней жизни человека. «Он показал крупным планом душу человека, для которого актуальны только фундаментальные эмоции, тождественные фундаментальным проблемам бытия».[11] Столь же очевидно, что социальный фактор никогда не был для Бунина сколько-нибудь значимым. Тем не менее отмечается, что проблема убийства не могла не быть стимулированной событиями войн и революций. В этой связи можно предположить, что рассматриваемые рассказы в какой-то мере навеяны событиями в России.

Однако если говорить о бунинской оппозиции событиям и новому образу жизни в России 20—30-х годов, то она состоит в самой поэтике Бунина, порожденной его мировидением и миропониманием. И вот она-то принципиально отлична от тех установок, которые завоевали господствующее положение в России к середине 30-х годов. Так, М. Чудакова выделяет:[12]

— исключение всего слоя интеллектуальной рефлексии;

[11] *Сливицкая О. В.* Космос и душа человека (О психологизме позднего Бунина) // Царственная свобода. О творчестве И. А. Бунина. Воронеж, 1995. С. 31.

[12] *Чудакова М.* Сквозь звезды к терниям // Новый мир. 1990. № 4. С. 246—247.

lib.pushkinskijdom.ru

— выделение определенного набора сюжетных ситуаций (например, «из литературного обихода исчезло все, что получило название „натурализм", — описание жестоких убийств, подробное описание болезней» и т.д.);

— исключение языковых новаций — каждому автору предстояло войти в готовое языковое русло. Ясность синтаксиса, скромность словаря становились одним из условий.

Подобное сопоставление предложено не в интересах критики очевидного, а в целях более концентрированного представления особенностей поэтики Бунина.

© *В. В. Перхин*

К ИСТОРИИ АРЕСТА И РЕАБИЛИТАЦИИ Д. П. СВЯТОПОЛК-МИРСКОГО

(ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ)

В предыдущей публикации[1] были представлены документы, рисующие обстановку, которая сложилась вокруг Д. П. Святополк-Мирского к моменту ареста, в июне 1937 года. Архивное следственное дело критика[2] позволяет узнать, что послужило поводом для ареста, воссоздать в основных чертах картину его пребывания в заключении, получить новые биографические сведения.

Вероятно, в апреле или в начале мая 1937 года в Главное управление государственной безопасности Народного комиссариата внутренних дел (ГУГБ НКВД) «поступили сведения, что гражданин Святополк-Мирский Д. П., бывший белый офицер, активный участник гражданской войны, причастен к разведывательной деятельности в пользу иностранного государства» (Л. 26). Текст доноса не сохранился. Но его автор выбрал «удачное» время. 28 февраля 1937 года на пленуме ЦК ВКП(б) В. М. Молотов сказал: «Мы должны радоваться тому, что разоблачили врага... Мы должны торопиться доделать это дело, не откладывая его и не проявляя колебаний».[3]

15 мая 1937 года помощник начальника 5 отделения 3 отдела ГУГБ НКВД Муляров написал «Постановление об избрании меры пресечения», в котором утверждал, что, «рассмотрев следственный материал», пришел к выводу: Святополк-Мирский «достаточно изобличается в том, что состоял на службе в британской разведке и занимался разведывательной работой на территории Советского Союза», и постановил взять Святополк-Мирского «под стражу» (Л. 9).

22 мая заместитель начальника 3 отдела ГУГБ НКВД комиссар государственной безопасности 3 ранга Минаев составил «Справку». Привожу ее текст полностью, так как он в какой-то мере позволяет реконструировать содержание доноса и предположить, что его автор был из круга лиц, близких к Святополк-Мирскому.

---

[1] См.: *Перхин В. В.* Одиннадцать писем (1920—1937) и Автобиография (1936) Д. П. Святополк-Мирского: К научной биографии критика // Русская литература. 1996. № 1. С. 235—262.

[2] Центральный архив Федеральной службы безопасности Российской Федерации (ЦА ФСБ). Дело Д. П. Святополк-Мирского Р—21251. При цитировании номера листов указываются в тексте. Очевидные погрешности текста исправлены без оговорок. Тексты документов печатаются по правилам современной орфографии. Все документы публикуются впервые.

[3] *Молотов В. М.* Уроки вредительства, диверсии и шпионажа японо-немецко-троцкистских агентов. М., 1937. С. 54.

lib.pushkinskijdom.ru

СПРАВКА

Святополк-Мирский Дмитрий Петрович, гражданин СССР, 1890 года рождения, писатель-критик, полковник[4] Деникинской армии, активный участник боев против Красной Армии, проживает Б⟨ольшой⟩ Каретный пер., 17, кв. 22.

В 1920 году Мирский эмигрировал в Англию, где выступал против Советского Союза, принимал активное участие в белогвардейском движении.

В 1925 году Мирский, якобы, меняет свое мнение по отношению к Советскому Союзу и стремится попасть в СССР.

В 1933 году Мирский через Сокольникова[5] получает разрешение на въезд в СССР.[6]

Установлено, что Мирский, помимо своей работы в белоэмигрантских кругах в Лондоне и Париже, был тесно связан с известными английскими разведчиками, в частности, с Б. Перс⟨ом⟩[7] и являлся преподавателем Русской истории в так называемом институте «славянских языков», являющимся фактически школой английской разведки. Со слов Мирского известно, что он знает английских шпионов, выезжавших в Москву.

По агентурным данным Мирский встречался в Париже на нелегальном совещании с Пятаковым[8] в бытность последнего торгпредом во Франции. На этом совещании обсуждался вопрос о возможности «блока между правыми в компартии и евразийцами».

Установлена подозрительная связь Мирского с лицами, причастными к английской разведке.

Мирский намечается к аресту.

Зам. начальника 3 отдела ГУГБ НКВД
Комиссар государственной безопасности 3 ранга
Минаев

22 мая 1937 г⟨ода⟩ (Л. 33—34. Машинопись, первый экземпляр. Дата и подпись зеленым карандашом — автограф).

25 мая неизвестное должностное лицо (подпись неразборчива) сделало на «Справке» синим карандашом надпись: «Арест санкционирую». Ниже другая виза-автограф фиолетовым карандашом: «Арестовать. М. Фриновский».[9]

2 июня М. П. Фриновский красным карандашом подписал «Ордер № 2140» «на производство ареста и обыска Святополк-Мирского Дмитрия Петровича» (Л. 1).

---

[4] Вероятно, это звание было указано в доносе. В действительности Святополк-Мирский имел чин капитана.

[5] Сокольников Г. Я. (1888—1939) — государственный деятель, народный комиссар финансов РСФСР и СССР, полпред СССР в Англии, заместитель наркома иностранных дел. Арестован 26 июля 1936 года по делу «параллельного антисоветского троцкистского центра».

[6] Разрешение на въезд было получено в 1931 году.

[7] Пэрс (Перс) Бернард (1867—1949) — историк, автор капитальных монографий «Падение русской монархии» (1939) и «История России» (1947), профессор русской истории, языка и литературы в Ливерпульском (1908—1918) и Лондонском (1919—1936) университетах, директор Школы славистики (School of Slavonic Studies) при Королевском колледже Лондонского университета. С 1912 года редактировал (совместно с М. Берингом) журнал «Русское обозрение», в котором печатались Вяч. В. Иванов, П. Б. Струве и другие авторы из России. В 1922 году основал журнал «Славянское обозрение». О других аспектах деятельности Б. Пэрса и эволюции его отношений со Святополк-Мирским см. ниже и прим. 58.

[8] Пятаков Г. Л. (1890—1937) — государственный деятель, заместитель председателя Госплана РСФСР, председатель правления ГосбанкаСССР. С 1932 года заместитель наркома тяжелой промышленности. В конце 1920-х годов был торговым представителем СССР во Франции. Арестован 12 сентября 1936 года по делу «параллельного антисоветского троцкистского центра».

[9] Фриновский М. П. (1898—1940) — заместитель наркома внутренних дел Н. И. Ежова.

lib.pushkinskijdom.ru

3 июня он был «согласно ордера задержан» (Л. 2). В присутствии понятых сотрудники НКВД Н. С. Сосин и Никитин провели обыск и составили «Протокол», в котором, в частности, значится: «Взято в Главное управление государственной безопасности следующее: 1. паспорт № 630062; 2. удостоверение Союза советских писателей; 3. членский билет № 212 работника искусств; 4. вид на жительство в Англии; 5. членский билет № 53 Союза советских писателей; 6. профсоюзный билет № 018163; 7. членский билет № 827 Литфонда; 8. удостоверение № 10417 корреспондента МДН (Moscow Daily News. — *В. П.*); 9. билет № 6550 Лечсануправа Кремля; 10. профбилет английского профсоюза просвещенцев; 11. три купюры по десять фунтов стерлингов; 12. блокнотов 5 шт.; 13. записные книжки 4 шт.; 14. разная переписка и письма на русском и иностранном языке; 15. семь фотографий; 16. записи адресов и телефонов; 17. полевой устав РККА; 18. четыре книги авторов: Бухарина, Плеханова, Пассос(а); 19. карты путей сообщения и экономического развития Московской, Ленинградской обл. и ДВК» (Л. 2).

Забегая вперед, отмечу, что 10 ноября 1939 года специальная комиссия, созданная «на основании циркуляра НКВД СССР № 78 от 20.V.39 г. и приказа НКВД № 00918 от 8.8.39», «рассмотрев документы и вещественные доказательства осужденного», ничего не оставила «на хранение при деле», а паспорт МУ 630062, выданный в Москве 16 марта 1936 года, и «служебные удостоверения личности» «уничтожила как не имеющие отношения к делу и не представляющие никакой ценности» (Л. 32). Однако даже перечень документов имеет исследовательскую ценность. Номер членского билета говорит о том, что Святополк-Мирский был принят в Союз советских писателей одним из первых. На его особое общественное положение указывает билет Лечебно-санитарного управления Кремля. Еще об одном направлении творческой деятельности Святополк-Мирского свидетельствует корреспондентское удостоверение газеты «Московские ежедневные новости» (Moscow Daily News); возможно, будут обнаружены пока неизвестные публикации критика.

Вероятно, сразу после обыска у себя в комнате Святополк-Мирский заполнил «Анкету арестованного»:

1. Фамилия	Мирский (Святополк-Мирский)
2. Имя и отчество	Дмитрий Петрович
3. Дата рождения	3 май 90
4. Место рождения	с. Гиёвка Харьковского района
5. Место жительства	Б. Каретный переулок, 17, кв. 22
6. Профессия	писатель, литературовед
7. Место службы и род занятий	член Союза советских писателей
8. Социальное происхождение	помещик (отец — генерал, министр внутренних дел)
9. Социальное положение	
а) до революции	студент, офицер (1912—13 и 1914—17)
б) после революции	писатель
10. Образование	высшее (историко-филологический факультет)
11. Партийность (в прошлом и настоящем)	б/п, был членом Британской компартии, 1931—32
12. Национальность и гражданство (подданство)	советское
13. Категория воинского учета-запаса	освобожден по возрасту
14. Служба в белых и других контрреволюционных армиях, участие в бандах и восстаниях против советской власти (когда и в качестве кого)	служил в Деникинской армии, март 1919—февраль 1920

lib.pushkinskijdom.ru

15. Каким репрессиям повергался при Соввласти: судимость, арест и др. — не подвергался
16. Состав семьи — одинокий

Подпись арестованного Д. Мирский

Подпись сотрудника, заполнившего анкету

3.V.1937. (Л. 6—6, об.).

Подпись сотрудника отсутствует; он предоставил возможность сделать все записи Святополк-Мирскому, который допустил две фактические ошибки: неверно указал число и месяц своего рождения и месяц заполнения анкеты. В обоих случаях поставил одинаковую дату — 3 мая. Примечательно также, что, отвечая на двенадцатый вопрос, он не заметил его первой части. Эти детали позволяют догадываться, в каком смятении находился Святополк-Мирский в момент ночного обыска и ареста, человек, обладавший уникальной памятью и всегда стремившийся быть точным. Кроме того, анкета — единственный известный документ, в котором сам Святополк-Мирский сообщает о сроке пребывания в Британской коммунистической партии. В Деле упоминается о том, что члены зарубежных компартий, получившие советское гражданство, переводились в члены ВКП(б), но на Святополк-Мирского это указание ЦК ВКП(б) не распространялось «в силу того, что он выходец из дворянской семьи и в период Гражданской войны находился в армии Деникина» (Л. 45).

На лицевой стороне «Анкеты арестованного» штамп: «Сведений нет. По картотеке 8-го отдела ГУГБ НКВД. 8.VI.1937».

3 июня перед началом первого допроса Святополк-Мирский ответил на вопросы аналогичной анкеты. Ее заполнял следователь. Ответы повторяются за исключением одного: днем своего рождения критик назвал 9 сентября вместо известного: 15(27).VIII.[10] Дату 9 сентября подтверждают другие документы. 29 августа 1904 года четырнадцатилетний Святополк-Мирский сообщал отцу из Гиёвки в Петербург: «В мое рождение было совершенно пусто».[11] В 1936 году в Личном листке по учету кадров для Пушкинского Дома Академии наук Святополк-Мирский записал в графе о рождении: «1890. в сентябре (н. с.) 9 дня».[12]

Таким образом, истинной датой рождения Святополк-Мирского надо признать 9 сентября, по старому стилю 28 августа.

Допрос вел помощник начальника 5 отделения 3 отдела ГУГБ НКВД лейтенант государственной безопасности Муляров, автор «Постановления об избрании меры пресечения». Цель первого допроса — получить информацию, подтверждающую тезис о «службе в Британской разведке». Однако вначале был задан вопрос об участии в действиях Деникинской армии, на который Святополк-Мирский ответил: «Я служил в Кубанском кавалерийском корпусе.[13] С этим корпусом мне приходи-

[10] См.: *Чертков Л. Н.* [Святополк-]Мирский // Краткая литературная энциклопедия. М., 1967. Т. 4. Стлб. 861; *Lavroukine N., Tchertkov L.* D. S. Mirsky: Profil critique et bibliographique. Paris, 1980. P. 5; *Красавченко Т. Н.* [Святополк-]Мирский // Писатели русского зарубежья: 1918—1940: Справочник. Ч. II. М., 1994. С. 114; *Ашнин Ф. Д., Алпатов В. М.* «Дело славистов»: 30-е годы. М., 1994. С. 267 (однако здесь впервые указана верная дата смерти критика).

[11] ГАРФ. Ф. 1729. Оп. 2. Ед. хр. 392. Л. 56.

[12] Архив РАН. Ф. 150. Оп. 2. Ед. хр. 111. Л. 4.

[13] Здесь не совсем ясно: был ли Святополк-Мирский при штабе корпуса или участвовал в боях кавалеристом, как это было в первую мировую войну. По воспоминаниям современника, он и в 1930-е годы любил демонстрировать «сабельные приемы на таком недосягаемо высоком уровне, о каком можно было только мечтать» (*Мунблит Г.* Рассказы о писателях. М., 1989. С. 52).

lib.pushkinskijdom.ru

лось участвовать в следующих боях против красных: в районе Ровеньков в марте—апреле 1919 года, в Задонской степи в районе Великокняжеской и в направлении на Царицын в мае, апреле того же года. После этих боев я был переведен в корпус Май-Маевского,[14] продолжая быть при штабах первой, потом третьей дивизий, во время боев в районах Льгова и Орла. В октябре 1919 года я был переведен в штаб девятой дивизии, находившейся в Нежине, и участвовал в боях под Нежином и во время отступления до гор. Черкасс. В Черкассах я заболел сыпным тифом. По выздоровлении выехал в Тирасполь, где присоединился к штабу дивизии, с которой отступил до Гусятино (польская граница). В Гусятино отряд ген. Бредова, в который входила десятая дивизия, был разоружен и, по согласованию с командованием белой армии, был направлен в концентрационный лагерь в Познани для отправления отряда к Врангелю.[15] В 1920 году апреле м-це я из лагеря бежал в Варшаву к моему родственнику, помещику Святополк-Мирскому Михаилу Николаевичу»[16] (Л. 11—12).

Здесь представлены неизвестные ранее подробности, в частности, об участии в конкретных боевых действиях, о болезни, которая, вероятно, подорвала здоровье Святополк-Мирского, и о маршруте следования в Грецию через Варшаву. Далее текст протокола допроса воспроизводится с незначительными сокращениями:

Муляров: До какого года Вы жили в Варшаве и что Вы там делали?

Д. П. Святополк-Мирский: Я жил там всего лишь несколько дней. С помощью Святополк-Мирского я выехал в Австрию и оттуда в Грецию, где жила моя мать, эмигрировавшая из России во время революции.

Муляров: Чем Вы занимались в Греции и какой срок?

Д. П. Святополк-Мирский: Я жил на средства моей матери, ничего особенного не делал. Будучи в Греции я списался с моим знакомым, английским писателем М. Берингом,[17] который мне устроил литературную работу в английских журналах. Беринг устроил мне возможность уехать в Англию. В марте м-це я выехал в Лондон, по дороге останавливаясь в Риме и Париже. По прибытии в Лондон я занялся работой, устроенной мне Берингом по линии английской литературы.

Муляров: Откуда Вы знаете Беринга?

Д. П. Святополк-Мирский: Беринг — английский корреспондент, бывавший в России в 1904 и следующих годах и бывавший в доме моих родителей. Беринг знал о моей юношеской литературной работе, благодаря чему принял деятельное участие в устройстве меня.

Муляров: Встречались ли Вы с Берингом в России после революции?

Д. П. Святополк-Мирский: Последний раз я виделся с Берингом до войны 1914 года. После этого он сюда не приезжал.

Муляров: Какой работой, помимо литературной, Вы занимались в Лондоне?

Д. П. Святополк-Мирский: Первое время никакой. В 1922 году в мае м-це я устроился на работу в Лондонский университет, верней в филиал его — школу «славянских языков».

Муляров: Как Вы устроились в указанную школу и в качестве кого Вы там работали?

---

[14] Май-Маевский В. З. (1867—1920) — генерал-лейтенант, руководитель «похода на Москву» (1919).

[15] Переброска корпуса генерала Бредова (около 10 тысяч солдат и офицеров) через Румынию к П. Н. Врангелю началась 5 июля 1920 года (История гражданской войны в СССР. М., 1960. Т. 5. С. 134, 186).

[16] Речь идет о дяде критика, сыне Н. И. Святополк-Мирского. Заметим попутно, что эмигрантская судьба этой ветви рода Святополк-Мирских нуждается в специальном изучении. Возможно, к ней имеет отношение тридцатипятилетний князь Святополк-Мирский, арестованный после войны в Польше и заключенный в один из воркутинских лагерей (См.: *Панин Д.* Лубянка — Экибастуз: Лагерные записки. М., 1990. С. 404—407).

[17] Беринг М. (1874—1945). О нем см.: Русская литература. 1996. № 1. С. 238.

lib.pushkinskijdom.ru

Д. П. Святополк-Мирский: В школе я работал в качестве доцента истории русской литературы. В школу я был приглашен профессором Б. Персом, руководителем этой школы.

Муляров: Откуда Вы знаете Б. Перса?

Д. П. Святополк-Мирский: С Персом я познакомился в 1907 году, когда он приезжал к моему отцу как писатель за интервью.[18] Когда я был в Лондоне, мне пришлось быть в обществе Перса, где я с ним разговорился. Он меня хорошо помнил. После этой беседы я был приглашен на работу в возглавляемую им школу «славянских языков».

Муляров: Что собой представлял Б. Перс?

Д. П. Святополк-Мирский: Б. Перс до 1905 года постоянно жил в России. В начале он в России учился, знал хорошо язык и жизнь разных слоев русского общества. Перед войной 1914 года он жил в Ливерпуле и был профессором Ливерпульского университета по России. Во время империалистической войны Б. Перс был на русских фронтах в качестве официального представителя Англии и вел пропаганду за войну до победного конца. После империалистической войны он находился при штабе Колчака как представитель английского правительства.[19] До разгрома Колчака Перс уехал в Англию, где, связавшись с головкой белоэмиграции, вел активную работу против Советского Союза.

Муляров: В чем выражалась активная работа Перса против Советского Союза?

Д. П. Святополк-Мирский: В постоянной связи с верхушкой белой эмиграции, в частности, с кадетами, министрами, например, Коковцевым,[20] вместе с которым вел активную пропаганду против Советского Союза в своем журнале «Славоник Ревью». В то же время он сообщал антисоветские материалы английским консерваторам, в частности Черчиллю.[21] Во время выборов в парламент 1924 года Перс предлагал свои услуги Черчиллю в снабжении его антисоветскими материалами.

Муляров: Что Вам известно о деятельности Перса по линии Британской Интеллидженс Сервис?

Д. П. Святополк-Мирский: Деятельность Перса по линии «Интеллидженс Сервис» заключалась в подготовке военно-разведывательных кадров по линии учебной в возглавляемой им школе «славянских языков», направляемых туда из военных министерств (sic!) Англии.

Муляров: Что Вы знаете о работе Перса по линии «Интеллидженс Сервис» против Советского Союза?

Д. П. Святополк-Мирский: Мне эта деятельность не известна.

Муляров: Известны ли Вам цели и задачи школы «славянских языков»?

Д. П. Святополк-Мирский: Да, мне известно, что школа «славянских языков» является орудием Британской политики. Школа ставит перед собой следующие задачи:

1. Усиление влияния английского империализма в славянских странах.

2. Пропаганда славянских государств в Англии и поднятие интереса к этим странам среди Британских граждан. Эти две задачи входили в функции Средне-Европейского отдела школы, возглавляемого Ситон-Ватсон⟨ом⟩.[22] Что же касается

---

[18] Материал этой беседы Б. Пэрс использовал в своей книге «My Russian Memoirs» (London, 1931. P. 78).

[19] См. об этом: *Богданов К. А.* Адмирал Колчак. СПб., 1993. С. 232. В книге Б. Пэрса «My Russian Memoirs» А. В. Колчаку отведена глава (P. 524—546).

[20] Коковцов В. Н. (1853—1943) — председатель Совета министров в 1911—1914 годах. См.: *Коковцов В. Н.* Из моего прошлого: Воспоминания: 1903—1919. М., 1992. Кн. 1—2.

[21] Черчилль У. Л. С. (1874—1965) — в 1919—1921 годах — военный министр, в 1924—1929 — министр финансов. О сотрудничестве Б. Пэрса с У. Черчиллем см.: *Думова Н. Г., Трухановский В. Г.* Черчилль и Милюков против Советской России. М., 1989. С. 60.

[22] R. W. Seton-Watson (1879—1951) — профессор, специалист по истории Балкан, автор ряда книг. Работал в школе славистики (См.: *Pars B.* My Russian Memoirs. P. 386—387, 567).

lib.pushkinskydom.ru

русского отдела, возглавляемого Персом, то до революции целью его было способствование проникновению британского империализма в Россию. После революции — восстановление утерянных позиций и в связи с этим борьба с Советской властью. Кроме этого при русском отделе школы имелись курсы, где преподавался русский язык офицерам, направляемым из военного министерства.

Муляров: Что это за курсы и откуда Вам о них известно?

Д. П. Святополк-Мирский: Об этих курсах мне известно как преподавателю русского языка. Мне приходилось преподавать русский язык командируемым из Военного министерства офицерам. Эти курсы были непостоянны. На них в среднем бывало по 8—10 человек, которые в экстренном порядке изучали русский язык. Часть из этих офицеров уезжали в свои части, а другие уезжали в Ригу или другие лимитрофные страны.

Муляров: Для каких целей офицеры в экстренном порядке изучали русский язык?

Д. П. Святополк-Мирский: Официально говорили, что русский язык дает им преимущество по службе.

Муляров: А неофициально?

Д. П. Святополк-Мирский: Можно было предположить, что изучающие русский язык являются военно-разведывательными кадрами, работающими против Советского Союза как внутри его, так и вне.

Муляров: Разве Вы об этом знаете на основании Ваших предположений?

Д. П. Святополк-Мирский: Официально об этом никто не говорил, но я как преподаватель русского языка командируемым офицерам знал, что они являются разведчиками.

⟨...⟩

Муляров: Назовите фамилии разведчиков, которым Вы преподавали русский язык?

Д. П. Святополк-Мирский: Вообще через меня прошло человек 50 и, поскольку я с ними не встречался в личной жизни, я их фамилии не помню. Помню только немногие, случайные: Бенерман, Леве ⟨...⟩

Муляров: Не может быть, чтоб Вы забыли ⟨...⟩ Следствие предлагает Вам назвать фамилии ⟨...⟩

Д. П. Святополк-Мирский: Я сейчас не помню фамилии разведчиков. Я буду стараться их вспомнить и в процессе следствия буду называть.

⟨...⟩

Муляров: Следствие располагает точными данными, что в Москве имеются разведчики, которых Вы знали и с которыми Вы здесь встречались.

Д. П. Святополк-Мирский: Из разведчиков, которым я преподавал русский язык, я здесь никого не видел, но я в мае м-це 1937 года встречался в Ленинграде и Москве с одним англичанином, который может быть разведчиком. Это лицо не принадлежит к числу моих учеников.

Муляров: Кто это лицо и на основании чего Вы заявляете, что он может быть шпионом?

Д. П. Святополк-Мирский: Фамилия этого англичанина Карр. Он писатель. Написал две книги о Достоевском и Герцене.[23] С Карром я встретился в Ленинграде в гостинице «Астория», а в Москве несколько раз в гостинице «Националь». На мой вопрос, что он делает в Советском Союзе, он мне сказал, что пишет биографию

Перечень преподавателей школы с указанием их научных интересов (в том числе Святополк-Мирского) см.: The Slavonic Review. 1924. Vol. 3. № 8. P. 2.

[23] Carr E. H. (1892—1982) — историк, автор многотомной истории Советской России. Святополк-Мирский имел в виду книги: Dostoevsky (1821—1881). A New Biography. London, 1931; The Romantic Exiles. A Nineteenth — Century Portrait Gallery. London, 1933. О Карре и его трудах см.: Essays in Honour of E. H. Carr. London, 1974.

lib.pushkinskijdom.ru

Бакунина.[24] С Карром я познакомился в 1929—30 гг. в Лондоне. Карр в то время работал в Военном министерстве, занимая там пост какого-то чиновника. Карр, как мне известно, интересуется русскими делами и хорошо владеет русским языком. На основании изложенного я прихожу к заключению, что Карр может быть разведчиком.

Муляров: На какой почве у Вас происходили встречи с Карром?

Д. П. Святополк-Мирский: В Лондоне я виделся с Карром один или два раза. Если мне память не изменяет, то я с ним встречался по поводу написанной мною рецензии о его книге.[25] В СССР я с ним говорил один раз при встрече в Ленинграде.

⟨...⟩

Муляров: Приходилось ли Вам в Советском Союзе встречаться, кроме Карра, с известными Вам разведчиками или с лицами, которых Вы подозреваете в причастности к английской разведке?

Д. П. Святополк-Мирский: В Москве в 1935 году я встретился с указанным выше Б. Персом. Из лиц, которых я подозреваю в принадлежности к английской разведке, я видел англичанина Джопсона Нормана.[26] С Джопсоном я встретился в 1936 году в Ленинграде, а потом в Москве.

Муляров: На основании каких данных Вы подозреваете Джопсона в причастности к английской разведке?

Д. П. Святополк-Мирский: Мне известно, что Джопсон во время империалистической войны являлся военным цензором по перлюстрации корреспонденции, проходящей через Лондон на малоизвестных европейских языках, как то: албанский, литовский, словацкий и т. п. Джопсон знает почти все европейские языки. Подозрение в том, что он является шпионом у меня зародилось после моего разговора с писателем Олешей,[27] которого я познакомил с Джопсоном и на которого он произвел впечатление шпиона.[28]

Муляров: Известны ли Вам причины приезда Джопсона в Советский Союз?

Д. П. Святополк-Мирский: Он мне говорил, что приехал из любопытства как турист.

Муляров: Известны ли Вам связи Джопсона как в Советском Союзе, так и в Лондоне?

Д. П. Святополк-Мирский: В Москве неизвестны. В Лондоне Джопсон находился в связи с его коллегами по школе «славянских языков», где он работал преподавателем.[29]

---

[24] Первое издание книги Карра «Michael Bakunins» вышло в Лондоне в 1937 году.

[25] Святополк-Мирский написал предисловие к книге Карра о Достоевском (Р. I—III).

[26] Вероятно, N. B. Jopson, профессор Кембриджского университета, преподавал также в школе славистики при Королевском колледже Лондонского университета. В 1939 году в Лондоне вышла его книга «Spoken Russian. A practical course», написанная совместно с С. Ц. Боянусом, профессором английской филологии в Ленинградском институте философии, истории и лингвистики, работавшим также совместно с Джопсоном в школе славистики.

[27] Олеша Ю. К. (1899—1960). С ним Святополк-Мирский находился в приятельских отношениях (См.: Русская литература. 1996. № 1. С. 260), опубликовал о нем глубокую статью: [*Святополк-*]*Мирский Д.* Юрий Олеша // Лит. газета. 1934. 2 июня. С. 2.

[28] Скорее всего, это было осенью 1936 года, когда после процесса над «троцкистско-зиновьевским центром» в общественном сознании стремительно распространился вирус шпиономании. К. И. Чуковский подметил: «Олеша вообще любитель застольной беседы и весь исходит шутками, курьезами, злыми словечками» (*Чуковский К. И.* Дневник (1930—1969). М., 1995. С. 78). Вероятно, в одной из таких застольных бесед в кафе «Националь», когда вокруг Святополк-Мирского «собирался кружок завсегдатаев», когда «балагурили, злословили, обменивались впечатлениями о последних событиях, читали друг другу свои сочинения», а потом «шли по городу остроты, крылатые словечки» (*Мунблит Г.* Рассказы о писателях. С. 53), и прозвучали роковые слова, показавшиеся кому-то неблагонадежными.

[29] В этом ответе нельзя не заметить тонкую иронию Святополк-Мирского: «находился в связи с коллегами». Очевидно, он преодолел состояние ошеломления, вызванное арестом, и сохранил внутреннюю свободу.

lib.pushkinskijdom.ru

⟨...⟩

Муляров: Выше Вы показали, что офицеры, прошедшие курс русского языка, выезжали в Ригу, где останавливались в русских семьях для усовершенствования в языке. Известны ли Вам эти семьи?

Д. П. Святополк-Мирский: Насколько мне известно, офицеры останавливались в дворянских семьях. Помнится, что одна из них — Барановы. Я знал сестру Баранова — Зыкову Ольгу Петровну, проживающую в Лондоне, которая, кажется, мне об этом говорила. В числе преподавателей русского языка в Риге имелась гражданка Девис Нина, рожденная Хрущева,[30] по первому мужу Клейнмихель (последний московский губернатор или вице-губернатор).[31]

Насколько мне известно со слов одного из учеников, фамилии которого не помню, офицеры учились у нее русскому языку. Кроме того мне известно, что офицеры совершенствовались в языке и жили у Волковой Варвары Дмитриевны, эмигрантка, бывшая помещица.

Муляров: Вы лично знакомы с указанными лицами ⟨...⟩?

Д. П. Святополк-Мирский: С Девис-Хрущевой я был хорошо знаком до 1914 года. Волкову я знал по Лондону. Я был также знаком с ее сыном студентом. С Девис-Хрущевой после 1914 года я не виделся, но однажды она мне написала и передала привет через офицеров, зная о моем существовании от них же.

Муляров: Нам известно, что Вы, будучи в Лондоне, проводили активную работу против Советского Союза. Дайте показания по поводу этой антисоветской работы, как и с кем Вы ее проводили?

Д. П. Святополк-Мирский: Моя деятельность была антисоветской, но она не принимала активные формы. Антисоветская работа сводилась к публикации статей в журналах «Современные записки» и «Славоник Ревью».

Муляров: Ваша антисоветская деятельность в части публикации статей антисоветского порядка следствие пока не интересует. Дайте показания по поводу Вашей работы против СССР по линии Британской разведки.

Д. П. Святополк-Мирский: Я утверждаю, что активную практическую работу против Советского ⟨Союза⟩ по линии шпионажа я не проводил. В связи с моей работой в школе «славянских языков» мне приходилось повседневно сталкиваться с военно-разведывательными кадрами, которые занимаются разведывательной работой против СССР. Их деятельность, а равным образом деятельность руководителей института, в частности Перса, по линии шпионажа мне неизвестна.

Протокол записан с моих слов верно, мною прочитан, в чем и расписываюсь

Д. Мирский (Л. 11—17, об.).[32]

В этом диалоге, в первой его части, вел Святополк-Мирский. Формулируя ответы, он, кажется, подталкивал следователя к новым конкретным вопросам, словно хотел выложить всю имеющуюся у него информацию об английской разведке. В противостоянии интересов двух сторон — Великобритании и СССР — Святополк-Мирский был со своей Родиной. Он был свидетелем соперничества европейских держав на русском рынке в начале XX века, в частности между Англией и Германией. Оно обострилось в период первой мировой войны. В 1915 году Б. А. Суворин, открывая новый журнал, посвященный «русско-британскому сближению», писал: «Наша промышленность, так широко открывшая двери немцам, не успела и заметить, как в один прекрасный день она оказалась связанной крепкими немецкими путами».[33] Англофильская позиция была присуща в то время

---

[30] Личности названных лиц установить не удалось.

[31] Имеется в виду Н. В. Клейнмихель, вице-губернатор Москвы в 1917 году.

[32] Протокол, как и следующие, написан фиолетовыми чернилами на больших листах бумаги в клетку. Почти под всеми ответами Святополк-Мирского стоит его подпись-автограф. Иногда, ошибаясь, он подписывал вместо своих ответов вопросы следователя.

[33] *Суворин Б. А.* К нашим читателям // Русско-британское время. 1915. № 1. С. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

и Святополк-Мирскому. В 1930-е годы он поступал не только под влиянием свойственной ему «патриотической тревоги», но и в соответствии со своей активной антибуржуазной позицией, четко и резко заявленной в книге об английской интеллигенции «Интеллиджентсиа» (1933). Правда, спустя три года он вряд ли верил в «победу коммунистической революции» в Англии и вряд ли по-прежнему считал, что происходит «экономическое свертывание буржуазного общества»,[34] но, безусловно, оставался на стороне таких, как критик и публицист Дж. Стрэчи, высланный из Англии за свои оппозиционные взгляды.[35] Однако попытки следователя подтолкнуть Святополк-Мирского к сообщению «нужной» информации о «шпионаже», к оговору и самооговору, были им сразу и решительно отвергнуты. Так было и на последующих допросах, после того как его познакомили с «Постановлением об избрании меры пресечения», в котором он поставил дату и расписался: «Настоящее постановление мне объявлено *15 июня 1937 г.* Подпись обвиняемого *Д. Мирский*» (Л. 9). Вскоре был проведен очередной допрос.

Протокол
дополнительного допроса об⟨виняемого⟩ Мирского Д. П.

от 22, 23 июня 1937 г.[36]

Муляров: ⟨...⟩ Вспомнили ли Вы фамилии остальных известных Вам разведчиков?

Д. П. Святополк-Мирский: Нет, не вспомнил, но их лица я хорошо знаю и некоторых мог бы узнать.

Муляров: Вспомнили ли Вы, кого из разведчиков Вам приходилось встречать в Советском Союзе?

Д. П. Святополк-Мирский: Кроме лиц, которых я уже указал в последнем протоколе, я никого не помню. Я хочу указать, что в Москве я видел англичанина Тальбота Стефорда, в отношении которого могут быть подозрения, что он является разведчиком.

Муляров: Кто такой Тальбот и откуда Вы его знаете?

Д. П. Святополк-Мирский: Тальбот, бывший совладелец капиталистических предприятий в России, ныне редактор-издатель вместе со своей партнершей Паркер Русско-Британской торговой газеты.[37] С Тальботом я познакомился вскоре после моего приезда в Лондон в 1921—22 году.

Муляров: На основании чего Вы подозреваете Тальбота в причастности к английской разведке?

Д. П. Святополк-Мирский: Конкретных оснований у меня нет.

Муляров: Ваши ответы не соответствуют действительному положению вещей. Вам предлагается рассказать всю правду о Вашей разведывательной деятельности, а равным образом о деятельности названных Вами известных шпионов Джопсона, Тальбота и других.

---

[34] [*Святополк-*]*Мирский Д.* Интеллиджентсиа. М., 1934. С. 136.

[35] См.: *Стрэчи Дж.* 1) Заслужил ли я высылку? // Иностранная литература. 1935. № 10. С. 172—174; 2) Против нейтральной политики // Лит. газета. 1936. 10 нояб. С. 5.

[36] В один протокол объединены два допроса, «оформление одним протоколом многих допросов» — характерное «нарушение процессуального закона» в ту эпоху (Реабилитация: Политические процессы 30—50-х годов. М., 1991. С. 222—223).

[37] В 1903 году в Москве «британский подданный» С. Тальбот издавал «Русско-английский журнал торговли, промышленности и инженерного дела» (официальное разрешение было получено в том же году — см.: РГИА. Ф. 776. Оп. 8. Ед. хр. 1705); в 1915—1917 годах в Петрограде он издавал журнал «Русско-британское время» (совместно с М. А. и Б. А. Суворинами). В 1930-е годы Тальбот входил, вместе с Л. И. Паркер, в правление «British Russian Gazette», выпускавшей для русских читателей «орган британских деловых кругов, заинтересованных в торговле с СССР» — журнал «Британская промышленность и техника» (редактор Э. В. Пуль; 1936. Т. 12. № 8. С. 1).

lib.pushkinskijdom.ru

Д. П. Святополк-Мирский: Разведывательной деятельностью я никогда не занимался. Деятельность Тальбота, Джопсона и других мне неизвестна.[38]

Муляров: В последнем протоколе Вы показали, что принимали участие в работе группы «евразийцев».[39] Какова была Ваша роль в этой группе?

Д. П. Святополк-Мирский: С 1926 по 1928 г. я издавал непериодический сборник «Версты», после, до 1929 г., я был соредактором и постоянным сотрудником газеты «Евразия».[40]

Муляров: Знакомы ли Вы с расстрелянным врагом народа Пятаковым?

Д. П. Святополк-Мирский: Нет, не знаком.

Муляров: Известно ли Вам, что Пятаков был связан с руководителями группы «Евразия»?

Д. П. Святополк-Мирский: Мне известно о встрече Пятакова с Сувчинским — одним из главных руководителей евразистов (так в протоколе. — *В. П.*).

Муляров: Что это были за встречи?

Д. П. Святополк-Мирский: Об этих встречах как о прошлом не очень отдаленном мне говорил Сувчинский, вероятно, в конце 1928 г. Я не знаю, была ли одна встреча или больше. Сувчинский мне говорил, что через Пятакова он ищет пути сближения с Советской властью. Он мне также говорил, что с Пятаковым говорил о материальной помощи для «евразийцев». Зимой 1928—1929 г. Сувчинский хотел сделать из газеты «Евразия» рупор правой оппозиции. Имел ли он с кем-либо переговоры на этот счет, мне неизвестно.

Муляров: В чем выражалась Ваша роль по вопросу переговоров Сувчинского с Пятаковым и в организации газеты «Евразия», рупора правой оппозиции?

Д. П. Святополк-Мирский: О переговорах Сувчинского с Пятаковым я ничего не знал и о них узнал пост фактум. В вопросе превращения газеты «Евразия» в рупор «правых» я был против Сувчинского.[41]

Муляров: Говорили ли Вы представителям Советской власти об известном Вам факте переговоров Пятакова с Сувчинским?

Д. П. Святополк-Мирский: Я об этом совершенно забыл, так как переговоры Пятакова с Сувчинским не имели никаких последствий.[42]

---

[38] В связи с той настойчивостью, с какой Муляров требовал от Святополк-Мирского признания отношений с Тальботом, можно предположить, что он имел особые указания на этот счет. 22 октября 1936 года по поручению И. В. Сталина членам ЦК ВКП(б) был разослан протокол допроса Г. Я. Сокольникова, который говорил, что встречался с английским журналистом Тальботом, но не знал, что он связан с английской разведкой. Сталин на полях протокола написал: «Сокольников, конечно, давал информацию Тальботу об СССР, о ЦК, о ПБ, о ГПУ, обо всем. Сокольников — следовательно — был информатором (шпионом-разведчиком) английской разведки» (Реабилитация: Политические процессы 30—50-х годов. С. 222). Святополк-Мирский отказался признать, что Тальбот — английский разведчик. Его линия поведения и на этом допросе заключалась, как представляется, в том, чтобы высказывать подозрения о недоступных власти англичанах. Следователь не смог получить необходимых подтверждений связи с британской разведкой и обратился к другой теме.

[39] В протоколе от 3 июня евразийская тема отсутствует. Вероятно, она появилась на следующих допросах, протоколы которых не сохранились.

[40] Об этой деятельности Святополк-Мирского большой материал имеется в его письмах к П. П. Сувчинскому (*Smith G. S.* The Letters of D. S. Mirsky to P. P. Suvchinskii. 1922—31. Birmingham, 1995).

[41] 13 ноября 1929 года Святополк-Мирский писал Сувчинскому: «По существу нашего дела я все-таки с тобой отчасти расхожусь» (*Smith G. S.* The Letters of D. S. Mirsky to P. P. Suvchinskii. 1922—31. P. 143). Вместе с тем в 1929 году позиция Святополк-Мирского не была слишком жесткой. 28 мая он советовал Сувчинскому «установить или восстановить связи с Пятаковым» (Ibid. P. 128).

[42] В Деле сохранилось дополнительное объяснение Святополк-Мирского по этому вопросу: «О встрече Пятакова с Сувчинским я слышал от Сувчинского. Он мне рассказывал о ней, сколько помнится, в конце 1928 г., как о состоявшейся в прошлом не очень отдаленном — т. е. в первой половине 1928 или в 1927 году. Возможно, что встреч было более одной. Точное содержание разговора Сувчинского с Пятаковым мне неизвестно, но разговор, сколько помнится, касался, по словам Сувчинского, условий возможного перехода „евразийцев" на совет-

lib.pushkinskijdom.ru

Муляров: Это неверно. Вы этот факт хорошо помнили. Если б Вы были честный человек, то во время процесса над Пятаковым об этом сообщили бы органам Советской власти. Почему Вы этого не сделали?

Д. П. Святополк-Мирский: Даже во время процесса я об этом не вспомнил.

Муляров: У Вас что, плохая память?

Д. П. Святополк-Мирский: Да.

Муляров: Прекратите симуляцию. У Вас хорошая память и Вам предлагается говорить правду. Почему Вы, когда для Вас было совершенно очевидно, что Пятаков является врагом народа, не сообщили соответствующим органам Советской власти о известном Вам факте переговоров Сувчинского с Пятаковым и ⟨о⟩ связи последнего с «евразийцами»?

Д. П. Святополк-Мирский: Мне это в голову не пришло, так как об этом забыл.

Муляров: Вы это скрывали, равным образом как Вы скрывали об известных Вам английских разведчиках и Вашей деятельности для Британской разведки. Вам еще раз предлагается рассказать о Вашей работе для «Интеллидженс Сервис».

Д. П. Святополк-Мирский: Я работой для «Интеллидженс Сервис» не занимался.

Муляров: На последнем допросе Вы показали, что преподавали русский язык военно-разведывательным кадрам. Кроме этого Вы показали, что в лице некоторых англичан Вы подозревали шпионов. Сообщали ли Вы об этом представителям Советской власти?

Д. П. Святополк-Мирский: Да, я признаю, что это скрывал.

Муляров: Какие цели Вы преследовали, скрывая от органов Советской власти Вашу работу в школе английской разведки и о подозрительных по шпионажу лицах?

Д. П. Святополк-Мирский: Никаких целей я не преследовал.

Муляров: Это неверно. Если б Вы честно перешли на сторону Советской власти, то Вы бы в первую очередь сообщили бы о Вашей работе для английской разведки в части преподавания русского языка для военно-разведывательных кадров. Почему Вы это скрывали до момента Вашего ареста?

Д. П. Святополк-Мирский: Я не сознавал значения, которое это могло иметь.

Муляров: Вы это скрывали, как и скрываете сейчас на следствии Вашу работу для английской разведки на территории СССР. Дайте правдивые показания о Вашей работе для англичан в СССР.

Д. П. Святополк-Мирский: Я еще раз заявляю, что никакой работы для английской разведки в Советском Союзе не проводил.

Протокол записан с моих слов верно, мною прочитан, в чем и расписываюсь

Д. Мирский (Л. 18—21).

скую платформу. Сувчинский также пытался добыть у Пятакова обещание материальной поддержки. „Правые" евразийцы, по словам Сувчинского, были резко против этих переговоров, рассматривая их как капитуляцию перед советской властью. Впоследствии, в конце 1928—начале 1929 года, когда уже совершился разрыв с „правыми" евразийцами и выходила газета „Евразия", Сувчинский носился с мыслью сделать ее рупором правой оппозиции (Бухарин и т. д.). Но, сколько мне известно, никаких переговоров в этом направлении не велось. Я был против этого, считал необходимой полную поддержку генеральной линии ВКП(б) в области экономической политики» (Л. 25; автограф без заголовка и подписи). Об отношениях Святополк-Мирского с евразийцами см.: *Перхин В. В.* 1) О Д. П. Святополк-Мирском // Русская литература. 1990. № 4. С. 120—125; 2) О единстве русской литературной критики (1917—1937). По материалам наследия Д. П. Святополк-Мирского // Вестник Санкт-Петербургского гос. университета. 1994. Сер. 2. Вып. 3. С. 57—64; *Казнина О.* Д. П. Святополк-Мирский и евразийское движение // Начала. 1992. № 4. С. 81—88; К истории евразийства. 1922—1924 гг. // Российский архив: История Отечества в свидетельствах и документах. М., 1994. Т. 5. С. 475—503; *Половинкин С. М.* Евразийство и русская эмиграция // Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. М., 1995. С. 731—762.

lib.pushkinskijdom.ru

Последний допрос был посвящен выяснению политических «ошибок» Святополк-Мирского в литературной сфере.

Протокол
дополнительного допроса обв⟨иняемого⟩ Мирского Д. П.

от 29.VI—37 года.

Муляров: Известен ли Вам Авербах Леопольд Леопольдович?

Д. П. Святополк-Мирский: Писатель Авербах Л. Л. мне хорошо известен.[43]

Муляров: Когда и где Вы познакомились с Авербахом Л. Л.?

Д. П. Святополк-Мирский: С Авербахом я познакомился в Москве в октябре м-це 1932 года, т. е. вскоре после моего приезда из-за границы.

Муляров: Поддерживали ли Вы связь с Авербахом после Вашего знакомства с ним?

Д. П. Святополк-Мирский: До марта м-ца 1936 года я с ним систематически встречался. После марта 1936 г. мне не приходилось видеться с ним, хотя формально не разрывал сношений с ним.

Муляров: Каковы были взаимоотношения Авербаха с Вами?

Д. П. Святополк-Мирский: В общем хорошие.

Муляров: На какой почве складывались Ваши хорошие взаимоотношения?

Д. П. Святополк-Мирский: На литературной.

Муляров: Разве только на литературной?

Д. П. Святополк-Мирский: Активной стороной хороших взаимоотношений с Авербахом являлся последний. Мне казалось, что Авербах ко мне относится лучше всех писателей-коммунистов. Через некоторое время после знакомства с Авербахом я всецело попал под его политическое влияние. Авербах систематически приглашал меня к себе, льстил мне, изучал меня и всячески старался показать свой политический авторитет в моих глазах. Далее Авербах занялся политической обработкой меня и в моих глазах старался показать себя стопроцентным большевиком. Значительно позже я понял, что Авербах не является большевиком, каким он старался показать себя в моих глазах.

Муляров: Что послужило поводом для того, чтобы Вы изменили свою точку зрения в отношении Авербаха?

Д. П. Святополк-Мирский: Мое отношение к Авербаху изменилось в 1935 году, поводом к этому послужило, во-первых, то, что я понял характер его интриг в стремлении к руководству литературой, и особенно моя поездка на Уралмаш, где я увидел, что он добивается власти, как и в литературе, и по службе борется с единоначалием директора завода.[44] После этого я стал его оценивать как беспринципного карьериста.

Муляров: Это неверно. Нам известно, что Вы никогда не меняли своей точки

---

[43] Об отношениях Авербаха и Святополк-Мирского см.: Русская литература. 1996. № 1. С. 252—255.

[44] Святополк-Мирский был сторонником компетентного научно-технического руководства производственными делами. Это вытекало из его представлений об особом значении технических специалистов в современную эпоху. Авербах, секретарь парткома, в духе присущих ему командного стиля и «коммунистического чванства» утверждал приоритет политического руководителя, не считаясь с объективными потребностями промышленности. В этом он мог опираться на установки власти. В. М. Молотов, например, был недоволен, что «хозяйственники» не хотят расставаться со специалистами-«вредителями», «несмотря на законные требования партийной организации» (*Молотов В. М.* Уроки вредительства, диверсии и шпионажа японо-немецко-троцкистских агентов. С. 39). Он считал, что в таких случаях «руководитель противопоставляет себя остальным своим работникам» (Там же. С. 43). Ратуя «за твердое проведение принципа единоначалия», Молотов утверждал торжество «единоначалия» власти. Защищая «единоначалие директора завода», Святополк-Мирский осудил не только Авербаха, но и обнаружил неприятие авторитарного способа управления народным хозяйством.

lib.pushkinskijdom.ru

зрения по отношению к Авербаху. Вам хорошо известны к⟨онтр⟩-р⟨еволюционные⟩ убеждения и настроения Авербаха. Следствие предлагает Вам дать правдивые показания по существу Вашей к⟨онтр⟩-р⟨еволюционной⟩ связи с Авербахом.

Д. П. Святополк-Мирский: К⟨онтр⟩-р⟨еволюционной⟩ связи с Авербахом у меня не было. В 1932 году Авербах меня информировал о кулацком саботаже на С⟨еверо⟩-К⟨авказском⟩ крае. Из разговоров с Авербахом на эту тему я понял, что он доволен тем, что партия прибегает к репрессиям в деревне. Это единственный случай, когда Авербах был со мной откровенен, и я мог сделать вывод о его контрреволюционных настроениях.[45]

Муляров: Вам Авербах очень часто высказывал свои контрреволюционные убеждения. Вам еще раз предлагается показать о известных Вам контрреволюционных убеждениях Авербаха.

Д. П. Святополк-Мирский: Они мне неизвестны.

Муляров: Как же они Вам неизвестны, когда Вы по заданию Авербаха проводили контрреволюционную работу?

Д. П. Святополк-Мирский: Никакой к⟨онтр⟩-р⟨еволюционной⟩ работы по заданию Авербаха я не проводил. По уговору авербаховцев Ясенского[46] и Корабельникова[47] я написал статью о «Последнем из удэге» Фадеева,[48] которая заключала в себе грубо неправильную оценку Фадеева. Это единственный случай, в котором я оказался пособником Авербаха.[49]

Муляров: Какую еще работу по заданию авербаховцев Вы выполняли?

Д. П. Святополк-Мирский: Никакой.

Муляров: Почему авербаховцы остановились именно на Вас быть их пособником?

Д. П. Святополк-Мирский: Потому что они знали, что я нахожусь под влиянием Авербаха.

Муляров: Как Вы обрабатывались Авербахом, Ясенским и другими единомышленниками?

Д. П. Святополк-Мирский: Они меня всячески побуждали не замыкаться в узколитературных вопросах. Быть более политически активным, больше отзываться на актуальные проблемы. Зная, что Фадеев ведет борьбу с авербаховщиной, Ясенский передо мной поставил вопрос о том, что я должен выступить против романа Фадеева, в котором он якобы подменяет политические проблемы этическими. Предложение Ясенского было мною принято, и я написал известную статью.

Муляров: Из Вашего ответа явствует, что Вы были завербованы авербаховцами.

Д. П. Святополк-Мирский: В данном случае — да.

Муляров: Вы были завербованы авербаховцами не только для этого данного случая. Какие еще задания авербаховцев Вы выполняли?

---

[45] Это важное суждение, приоткрывающее взгляды Святополк-Мирского на крестьянский вопрос. Речь идет о протесте казачества против насильственной коллективизации. Ответные действия власти описал П. К. Луговой: «На Кубань приезжал Л. М. Каганович, произносил погромные речи. ⟨...⟩ Часть кубанских станиц подлежала выселению на север. ⟨...⟩ Арестованных гнали пешком из Вешенской в Миллерово до 165 километров». (С кровью и потом: Неизвестные страницы из жизни М. А. Шолохова. Ростов н/Д., 1991. С. 37, 51). 16 апреля 1933 года Шолохов писал об этом Сталину (Там же. С. 44—45). Пресса рассматривала «меры репрессий» как необходимый способ ведения борьбы за «большевистские колхозы» (Лит. газета. 1933. 17 февр.). Таково было мнение секретаря Северо-Кавказского крайкома партии Б. П. Шеболдаева. Позднее в мемуарах П. К. Луговой утверждал, что «это была не политика партии. Это были перегибы» (С кровью и потом. С. 52). Святополк-Мирский оценивал однозначно: «партия прибегает к репрессиям в деревне». Признание «генеральной линии» на индустриальное строительство сочеталось у него с отрицанием идеи принудительной коллективизации.

[46] Ясенский Б. (1901—1938) — писатель.

[47] Корабельников Г. М. (1905—1996) — литературный критик.

[48] Имеется в виду статья «Замысел и выполнение» (Лит. газета. 1934. 24 июня).

[49] Ср.: Русская литература. 1996. № 1. С. 252—256.

lib.pushkinskijdom.ru

Д. П. Святополк-Мирский: Я был завербован авербаховцами, но кроме того, что написал статью против Фадеева, никаких заданий не выполнял.

Протокол мною прочитан, все записано с моих слов верно, в чем и расписываюсь

Д. Мирский. (Л. 22—24).

2 июля 1937 года Святополк-Мирский был переведен в Бутырскую тюрьму (Л. 27). В последующие дни было составлено «обвинительное заключение» (оно не датировано).

Обвинительное заключение

По следделу № 12101 по обвинению
Святополк-Мирского Дмитрия Петровича

В 3 отдел ГУГБ НКВД поступили сведения, что гр-н Святополк-Мирский Д. П., бывший белый офицер, активный участник гражданской войны, причастен к разведывательной деятельности в пользу иностранного государства.

На основании этих данных Святополк-Мирский Д. П. был арестован и привлечен в качестве обвиняемого по настоящему делу.

Следствием по делу Святополк-Мирского установлено следующее:

1. Во время гражданской войны Святополк-Мирский служил в чине капитана в армии Деникина и принял активное участие в боях против КРАСНЫХ. В 1920 году Святополк-Мирский эмигрировал за границу, где связался с белой эмиграцией и проводил активную работу против Советского Союза.

2. Находясь в эмиграции в Лондоне и имея широкие связи в разведывательных кругах Англии, Мирский в 1922 г. поступает на работу в школу английских разведчиков, где до 1932 года преподает русский язык военным разведчикам, которые частично направлялись в Советский Союз.

3. В 1932 году при содействии Сокольникова Мирский приехал в Советский Союз, где скрыл от органов Советской власти свою связь с разведывательными кругами и свою работу в школе английской разведки.

4. Находясь в тесной связи с разоблаченными врагами народа — Авербахом, Ясенским и другими, Мирский вместе с ними проводил к⟨онтр⟩-р⟨еволюционную⟩ троцкистскую работу.

Мирский признал, что он был завербован авербаховцами для к⟨онтр⟩-р⟨еволюционной⟩ троцкистской работы в советской литературе.

Святополк-Мирский виновным себя признал.

На основании вышеизложенного дело по обв⟨инению⟩ Святополк-Мирского Дмитрия Петровича, 1890 г. рождения, уроженца Харьковской области, гражданина СССР, русского, писателя-критика, б. помещика, б. капитана царской армии, — представить на рассмотрение Особого Совещания НКВД СССР.

Пом. опер. уполномоченного 5 отделения 3 отдела
ГУГБ сержант госбезопасности Сосин

«Согласен» Вр. нач. 5 отделения 3 отдела ГУГБ
НКВД СССР ст. лейтенант госбезопасности
(Новобратский)

«Утверждаю» пом. нач. 5 отделения 3 отдела ГУГБ НКВД
капитан госбезопасности
(Найдич)

(Л. 26—27. Машинопись, первый экземпляр. Подписи — автографы).

lib.pushkinskijdom.ru

Особое Совещание при Народном комиссаре внутренних дел СССР было создано в июле 1934 года вместо Судебной коллегии ОГПУ и продолжило практику внесудебного рассмотрения дел. Но оно не имело права вынесения смертных приговоров. В его полномочия входило, в частности, «заключение в исправительно-трудовые лагеря сроком до пяти лет».[50] В случае со Святополк-Мирским оно превысило это полномочие.

«Выписка из протокола Особого Совещания» от 28 июля 1937 года показывает, что в тот день Святополк-Мирский был шестьдесят седьмым. Совещание постановило: «Мирского (Святополк-Мирский) Дмитрия Петровича — по подозрению в шпионаже заключить в исправтрудлагерь сроком на ВОСЕМЬ лет, счит. срок со 2/VI—37 г. Дело сдать в архив» (Л. 28).

7 августа начальнику Бутырской тюрьмы было дано указание направить Святополк-Мирского «с первым отходящим этапом» в «бухту Нагаева в распоряжение Нач. Упр. СЕВВОСТЛАГА НКВД» (Л. 29). Дату направления нужно было «подтвердить к 15.8.37». Таким образом, из Москвы Святополк-Мирский отбыл не позднее 15 августа. «В Севвостлаг, — пишет магаданский журналист А. М. Бирюков, исследовавший лагерное дело Святополк-Мирского, — заключенный Мирский прибыл 24 сентября 17-ым рейсом парохода „Кулу"».[51]

6 июня 1939 года, прожив в лагере менее двух лет, критик скончался. Эта дата указана в «Извещении», написанном карандашом на бланке из папиросной бумаги, которое поступило из бухты Нагаева в 1 спецотдел НКВД СССР 5 августа 1939 года (Л. 31).

В сентябре того же года следственное дело Святополк-Мирского было затребовано из архива следователем следственной части ГУГБ НКВД младшим лейтенантом государственной безопасности А. Ивановым, который допрашивал П. Н. Толстого.

Двадцатитрехлетний племянник А. Н. Толстого вернулся на Родину в 1933 году, работал литературным сотрудником во Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей. 27 июля 1939 года он был арестован и на допросе сообщил, что, «будучи во Франции, он вошел в белоэмигрантскую организацию „Евразия"» (Л. 36), что «по указанию Сергея Эфрона в 1933 году прибыл в СССР, где должен был установить связь с Мирским (Святополк-Мирским) и выполнять его указания по проведению антисоветской деятельности» (Л. 88).

Показания П. Н. Толстого дали следователю повод говорить о получении «материалов, вскрывающих новую линию антисоветской деятельности Святополк-Мирского» (Л. 36). Она заключалась, по его мнению, в том, что «Святополк-Мирский являлся одним из руководителей „евразийской" организации, входил в группу отколовшихся „левых" „евразийцев" и лично вел переговоры с ⟨Г. Я.⟩ Сокольниковым о контактировании работы „левых евразийцев" с троцкистами ⟨...⟩» (Л. 36). Для того чтобы вскрыть «всю антисоветскую деятельность Святополк-Мирского, связанную с евразийской организацией», А. Иванов постановил: «Святополк-Мирского Дмитрия Петровича этапировать в Следственную часть ГУГБ НКВД из Севвостлага и привлечь его в качестве обвиняемого по ст. 58 п. 1„а" УК РСФСР» (Л. 37). 21 октября это «Постановление» утвердил Л. П. Берия (Л. 35).

Власть использовала лозунг борьбы с троцкистами, чтобы ликвидировать евразийцев, вернувшихся в Россию. Чуть раньше это было сделано с Н. В. Устряловым и другими «сменовеховцами»-«харбинцами» как со «шпионско-диверсионным контингентом» в соответствии с конкретным указанием власти.[52] О подобном подходе к евразийцам свидетельствует и то, что в 1949 году обвинения в принадлежности

---

[50] Ленинградский мартиролог: 1937—1938. СПб., 1995. Т. 1. С. 37.
[51] *Бирюков А. М.* Последний рюрикович. Магадан, 1991. С. 55.
[52] Вестник «Сосногорского мемориала». 1992. № 1. С. 29.

lib.pushkinskijdom.ru

к «Евразии» были предъявлены Л. П. Карсавину и П. Н. Савицкому.[53] Работа по уничтожению носителей евразийских идей была начата в 1933 году.[54] В 1934 году по «Делу славистов» планировалось привлечь и Святополк-Мирского.[55] В 1941 году вместе с П. Н. Толстым после жестоких допросов были осуждены и расстреляны Н. В. Атанасов, Н. А. Клепинин, Э. Э. Литауэр, С. Я. Эфрон.[56] Эта участь ждала и Святополк-Мирского...

Спустя двадцать лет, 12 декабря 1961 года, в Генеральную прокуратуру СССР на имя Р. А. Руденко поступило письмо от семидесятичетырехлетней старшей сестры Святополк-Мирского С. П. Похитоновой:[57]

⟨не позднее 10 декабря 1961 года⟩
Генеральному прокурору СССР тов. Руденко

Уважаемый товарищ генеральный прокурор, прошу Вас пересмотреть дело о брате моем Мирском Дм. П. ⟨Д⟩митрии Петровиче (год рожд. 1890), арестованном в Москве в 1937 г. и, по имеющимся у меня сведениям, умершем в заключении в 1939 г. Если возможно, прошу его реабилитировать.

Похитонова

От гр. Похитоновой С. П.
Иваново, обл., ул. Жугина, д. 12, кв. 12. (Л. 41. Автограф. Датируется по штампу получения прокуратурой).

9 февраля 1962 года старший помощник военного прокурора полковник юстиции Мартынов направил письмо начальнику следственного отдела КГБ при СМ СССР генерал-майору юстиции Н. Ф. Чистякову с просьбой «проверить обоснованность привлечения Мирского к уголовной ответственности» (Л. 40).

В ходе проверки были изучены материалы Особого архива Главного архивного управления при СМ СССР (в частности, документы военной разведки Генштаба Польши и французской полиции за 1929—1935 годы), которые не подтверждали принадлежность Святополк-Мирского «к агентуре английских разведорганов» (Л. 54). Были использованы и документы, хранящиеся в Учетно-архивном отделе КГБ при СМ СССР, показавшие, что́ «в 1932 году ОГПУ было известно о Мирском» (Л. 94). Кроме основных биографических данных ОГПУ—НКВД было известно, что Святополк-Мирский, «начиная с 1926 года, очень резко выступал против Бернарда ⟨Пэрса⟩ и последний уволил его из Лондонского университета» (Л. 95). Исследователи только недавно узнали о сложных отношениях между Святополк-Мирским и Пэрсом из опубликованных писем критика к М. Т. Флоринскому.[58]

---

[53] Цит. по: *Хоружий С. С.* Карсавин, евразийство и ВКП // Вопросы философии. 1992. № 2. С. 84.

[54] См.: *Ашнин Ф. Д., Алпатов В. И.* «Дело славистов»: 30-е годы. С. 56—58, 73—74 и др.

[55] См.: Там же. С. 78.

[56] См.: *Фейнберг М., Клюкин Ю.* Дело Сергея Эфрона // Столица. 1992. № 39. С. 62.

[57] Софья Петровна была замужем за инженером В. И. Похитоновым, в 1920—1930-е годы жила во Франции в Гренобле. Другая сестра — Ольга Петровна Святополк-Мирская в те же годы жила в Париже и была «служащей в издательстве» (Архив РАН. Ф. 150. Оп. 2. Ед. хр. 111. Л. 4). В начале 1960-х годов она принесла в редакцию «Исторических записок» дневник своей матери Е. А. Святополк-Мирской за 1904—1905 годы (См.: Исторические записки. М., 1965. Т. 77. С. 240—293). Сестры вернулись на Родину, вероятно, уже после смерти Сталина.

[58] 28.12.1929 Святополк-Мирский сообщал: «Pares ужаснее, чем когда бы то ни было». 24.1.1930: «Сожительство с Персом à la longue (хотя бы и non-consommé) становится нестерпимо»; 7.3.1930: «С Персом у меня был крупный скандал...» (*Smith G. S.* The Correspondence of D. S. Mirsky and Michael Florinsky, 1925—32 // The Slavonic and East European Review. 1994. Vol. 72. № 1. P. 133, 134).

lib.pushkinskijdom.ru

Старший следователь следственного отдела КГБ при СМ СССР майор Кремлев составил «Справку по архивным делам», в которой упомянул и о московской встрече Святополк-Мирского с Пэрсом в декабре 1935 года, состоявшейся по инициативе Пэрса: «Во время этой встречи Мирский очень холодно разговаривал с Бернардом» (Л. 95). В архиве была и другая информация о Пэрсе: «В период гражданской войны являлся начальником военной миссии при Колчаке. Крупный разведчик. Из руководимой им школы вышло много офицеров разведки, предназначенных для работы против СССР» (Л. 95). В «Справке...» отмечено существование в архиве «справочных материалов» о В. Волковой и Н. Девис-Хрущевой-Клейнмихель. «Данных о связи Мирского по шпионской деятельности» как с ними, так и с Б. Пэрсом, следователь Кремлев не обнаружил (Л. 96). Помогавший Кремлеву практикант Евстифеев выяснил, что Святополк-Мирский как «по показаниям Авербаха», так и «по показаниям Ясенского не проходит» (Л. 85, 87).[59] Архив М. Горького предоставил «копии восьми наиболее характерных писем» Святополк-Мирского к М. Горькому (Л. 68—83), показывающих желание критика вернуться на Родину, его коммунистическую ориентацию и участие в европейском рабочем движении.[60]

27 апреля 1962 года Кремлев написал «Заключение», в котором предложил возбудить «ходатайство об отмене постановления Особого Совещания от 28.7.37 в отношении Мирского (Святополк-Мирского) и прекращении дела на него за отсутствием состава преступления» (Л. 99). С этим согласился Н. Ф. Чистяков.

23 мая 1962 года военный прокурор М. Маляров направил в Военный трибунал «Протест (в порядке надзора)» (Л. 100). В начале июня 1962 года состоялась реабилитация Святополк-Мирского. 9 июня Военный трибунал сообщил начальнику архивного отдела КГБ: «Справка о реабилитации выслана его сестре Похитоновой» (Л. 104).

---

[59] Л. Л. Авербах был реабилитирован 29 мая 1961 года, Б. Ясенский — 24 декабря 1955 года.

[60] Письма опубликовали Дж. Смит и О. Казнина: Oxford Slavonic Papers (New Series). 1993. Vol. XXVI. P. 87—103.

lib.pushkinskijdom.ru

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ ГОНЧАРОВА

(К ВЫХОДУ «ИЗБРАННЫХ ТРУДОВ» Б. М. ЭНГЕЛЬГАРДТА)

В науке о литературе не столь уж много представлений, которые принимаются и признаются как аксиомы, без доказательств и обсуждения. К их числу, наверное, принадлежит и убежденность в том, что различные критические и эстетические суждения Гончарова, черты его поэтики не «укоренены» ни в какой единой и общей основе и остаются достаточно разнородными и разрозненными, словно бы каждая сама по себе. Так они и выглядят, например, даже в статье такого яркого исследователя эстетики и критики русских писателей, как Иосиф Моисеевич Лаврецкий, «Эстетические идеи И. А. Гончарова», вошедшей в его итоговый сборник «Эстетические взгляды русских писателей» (М., 1963).

Но вот только что А. Б. Муратовым собраны и изданы после долгого перерыва вновь работы умершего в Ленинграде в блокаду историка русской литературы Бориса Михайловича Энгельгардта «Избранные труды» (СПб., 1995). Среди этих работ есть и давняя, относящаяся еще к 20-м годам статья, посвященная гончаровскому «Фрегату „Паллада"». И оказалось, что если всмотреться, то единство критических, эстетических суждений, черт поэтики у Гончарова *есть*, что уже Б. М. Энгельгардт умел его обнаруживать, хотя нам сейчас это не очень удается.

Прежде всего статья Б. М. Энгельгардта позволяет понять, что нет никаких причин изумляться тому, что домосед Гончаров, так дороживший комфортом, так вроде бы страшившийся всего неожиданного и неизведанного, прозванный приятелями «принцем де Лень», отправился на паруснике в трудных условиях в кругосветное путешествие. Как у всякого истинного художника, у Гончарова едва ли не все его серьезные акции определялись главным образом творческими импульсами. Гончаров, устанавливает Б. М. Энгельгардт, на всем протяжении своего пути отталкивался от романтизма, литературного и внелитературного. Об этом впервые, зная еще только «Обыкновенную историю», писал Белинский. Б. М. Энгельгардт показывает, что Белинский, собственно, уже провидел и дальнейшее. И комментаторы издания напрасно пытаются поправить ученого, возразить ему по поводу отношений Гончарова с романтизмом.

Да, Гончаров в разных своих созданиях стремился освободить явления, события, характеры от романтических клише, закрепленных за ними литературой. И поэтому даже ухватился за возможность морского путешествия, посещения экзотических краев. Это был, пожалуй, самый трудный для такого антиромантика, как Гончаров, но и самый выигрышный материал. И Гончаров это несомненно ощутил. Он в буквальном смысле слова «шел на грозу» и сумел придать и грозе, и буре на море, и многому другому свой, гончаровский облик.

Продолжая размышления Б. М. Энгельгардта, можно сказать, что пафос переназывания, переосвещения людей, явлений сохраняется у Гончарова везде. Вспомним, уже в «Обыкновенной истории» взгляду Александра Адуева на Адуева Петра прямо противопоставляется самохарактеристика последнего, когда дядюшка диктует племяннику поправки к письму, которое тот о нем написал. А в «Обломове» уже с гораздо большей литературной опытностью Гончаров в первой части романа последовательно сводит героя с его современниками, чем достигает прежде всего разносторонности его освещения. Но самого Гончарова и этот прием, видимо, не удовлетворил. И он считал первую часть «Обломова» неудавшейся. В «Обрыве»

lib.pushkinskijdom.ru

уже нет столь сосредоточенных противопоставлений своего, гончаровского взгляда на предмет общепринятым, распространенным. Но пафос разглядывания, представления заново и по-своему остается. Так это и с Волоховым, и с Верой, наблюдение за которыми прямо поручено Райскому, собирающемуся включить их в свое повествование, в свой роман. Таким образом, здесь, в «Обрыве», прежний подход художника обретает бóльшую оправданность, бóльшую естественность.

То, что рассказано в «Обломове», изложил, по Гончарову, своему приятелю Штольц, о чем мы узнаем на последней странице романа. Романтик Райский ищет в самой жизни ситуацию, отношения, которые можно было бы прямо перенести в свое создание.

Можно отметить, что позиция Гончарова во всех этих случаях остается не свободной от противоречий. Стремясь внушить читателю новый взгляд на людей, Гончаров в то же время считал, что «типично» лишь то, что многократно повторилось, что «отлилось» уже, т. е., собственно, представление уже «готовое». И никакой иной «типичности» Гончаров не признавал и даже как бы не допускал. Отсюда известные высказывания его в письме к Достоевскому о «типе». Отсюда же и «плоскостность» представлений о возможном финале Иудушки, которыми автор «Обломова» делился со Щедриным. Здесь и восприятие Чацкого как фигуры, характерной для *любой* смены эпох, для *всякого* времени, где новое встречается со старым.

Обнаруживавшееся самим же Гончаровым явно требовало новых понятий, в частности и о типичности. Но их принесет уже дальнейший литературный процесс. И тут Гончаров окажется предвестником и предшественником Льва Толстого и Чехова.

На эти и иные еще соображения выводит или, по крайней мере, наводит старая статья как будто только о «Фрегате „Паллада"», принадлежащая перу Бориса Михайловича Энгельгардта.

В «Избранных трудах» Б. М. Энгельгардта представлены только работы ученого, некогда уже публиковавшиеся. С нетерпением будем ожидать трудов, никогда не публиковавшихся, оставшихся в архиве. Это он был автором ставшего ныне всемирно известным определения романа Достоевского как *идеологического*. От него же исходят и многие иные острые и глубокие характеристики. Среди ненапечатанного есть и еще работы о Гончарове... Это издание обещано. Пусть только оно не задержится.

© *Я. С. Билинкис*

Ф. И. ТЮТЧЕВ В КОМИТЕТЕ ЦЕНСУРЫ ИНОСТРАННОЙ: НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ

В первой книге тютчевского двухтомника «Литературного наследства» помещены составленные И. А. Королевой «Указатель писем Тютчева в архивах СССР» и «Библиография публикаций писем Тютчева».[1] В первом списке не назван Архив Российской национальной библиотеки,[2] где мною обнаружено свыше 60 писем с подписью Ф. И. Тютчева и несколько ему адресованных. Все они связаны с деятельностью поэта на посту председателя Комитета иностранной цензуры[3] и относятся к 1858—1863, 1867, 1871 годам.

[1] Лит. наследство. 1988. Т. 97. Кн. 1. С. 568—583.

[2] Подробнее о нем см. статью П. Л. Вахтиной и Л. Б. Вольфцун в кн.: Russian Studies. 1995. № 2. С. 206—235 (обзор сопровождается публикацией отдельных документов, представляющих в том числе и историко-литературный интерес).

[3] См. сообщение М. А. Брискмана, заглавие которого заимствовано для настоящей публикации: Лит. наследство. 1935. Т. 19—21. С. 565—578.

lib.pushkinskijdom.ru

Основной массив составляют сопроводительные письма, до апреля 1858 года подписывавшиеся предшественниками поэта. Первый из новонайденных автографов Ф. И. Тютчева — под письмом с датой 30 апреля 1858 года. Оно подписано также и. о. секретаря А. С. Любовниковым.[4] Привожу его текст: «В Императорскую Публичную библиотеку. Комитет цензуры иностранной имеет честь препроводить при сем в Императорскую Публичную библиотеку 7 печатных экземпляров Алфавитного списка книгам, рассмотренным иностранною цензурою в марте месяце сего года с показанием состоявшихся о них решений. Председатель Тютчев. Исправляющий должность секретаря А. Любовников».[5] Автографами Ф. И. Тютчева снабжены идентичные письма «о рассмотрении книг» в апреле и июне, датированные 18 и 25 июня, 30 июля (1858. № 26. Л. 4—6), «в 1856 и 1857 годах», 23 июля (Там же. Л. 7), в июле—сентябре, 25 августа, 25 сентября, 20 октября (Там же. Л. 9—11), в ноябре, 22 декабря (Там же. Л. 13). Письмом от 23 августа 1858 года Ф. И. Тютчев и А. С. Любовников извещали Публичную библиотеку о том, что Комитет «при сем препровождает ⟨...⟩ по 7 печатных экземпляров двух Алфавитных списков книгам, позволенным с исключением некоторых мест ⟨...⟩ в 1852 году и во второй половине 1855 года» (Там же. Л. 8).

В 1859 году Тютчевым были подписаны письма о препровождении «Алфавитных списков» за декабрь 1858-го—март 1859 года (22 января, 28 февраля, 19 марта, 24 апреля), октябрь—ноябрь 1859 года, 30 ноября, 24 декабря (1859. № 15. Л. 1—4, 11, 12). Письма за апрель—сентябрь 1859 года, датированные 22 мая, 25 июня, 22 июля, 20 августа, 27 сентября, 22 октября, подписаны «За председателя» гр. Е. Е. Комаровским (Там же. Л. 5—10). В 1860 году Ф. И. Тютчев подписал письма, датированные 22 января, 25 февраля, 26 марта, 28 апреля, 31 декабря (1860. № 48. Л. 1—4, 13), — последние два снабжены подписью «Секретарь Я. Полонский»; его же подпись под письмами гр. Е. Е. Комаровского, датированными 30 мая, 30 июня, 21 июля, 4 и 29 августа, 29 сентября, 28 октября, 30 ноября (Там же. Л. 5—12). Подписи Ф. И. Тютчева и Я. П. Полонского стоят под письмами, датированными 26 января, 28 февраля (о посылке 8 экземпляров «Списка»), 31 марта, 6 и 27 мая, 30 сентября, 28 октября, 30 ноября, 31 декабря 1861 года, — письма 28 июня, 5 и 31 августа, 30 сентября вместо Я. П. Полонского подписывал З. М. Добровольский (Там же. 1860. № 48. Л. 14; 1861. № 52. Л. 1—12). В 1862 году Ф. И. Тютчевым подписаны письма 29 января, 28 февраля, 31 марта, 30 мая, 27 августа, 27 сентября, 25 октября (1862. № 45. Л. 1—3, 5, 8—10); письмо 30 апреля подписано Е. Е. Комаровским, письма 30 июня и 28 июля — В. А. Цеэ; подписью Я. П. Полонского скреплены все письма (Там же. Л. 4, 6, 7). В 1863 году Ф. И. Тютчевым и Я. П. Полонским подписаны письма от 25 января, 28 февраля, 26 марта, 26 апреля (1863. № 42. Л. 1—4), Ф. И. Тютчевым — 4 и 28 сентября, 29 октября, 27 ноября, 24 декабря (Там же. Л. 8—12). Письма от 27 июня и 29 июля подписаны гр. Е. Е. Комаровским (Там же. Л. 6, 7). В 1871 году в Публичную библиотеку вместо рукописных направлялись типографские циркуляры; автографами Ф. И. Тютчева снабжены письма, датированные 15 января, 28 февраля, 13 марта, 16 апреля, 19 июля, 18 сентября, 26 октября, 16 ноября, 17 декабря (1871. № 58. Л. 4—7, 10, 12—15). Письмо 19 августа подписано гр. Е. Е. Комаровским (Там же. Л. 11).

Личные письма Ф. И. Тютчева к директору Императорской Публичной библиотеки М. А. Корфу обнаружены мною в «Деле Управления императорской Публичной библиотеки и Румянцевского музея» «О командировании младшего библиотекаря Стойковича в Комитет цензуры иностранной для занятий по передаче книг

[4] Об Алексее Степановиче Любовникове (1829—1890), цензоре и переводчике, участнике «Отечественных записок», см.: Русский биографический словарь. СПб., 1914. Т. 10. С. 808—809.

[5] Архив РНБ. 1858. № 26. Л. 3. Далее ссылки на Архив РНБ даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

из оного в библиотеку», датированном 27 марта 1857 года—16 сентября 1858 года (1857. № 30).[6] 21 апреля А. А. Стойкович «рапортовал» М. А. Корфу: «Официальное отношение последует со вступлением (вероятно, сегодня) в Управление нового Председателя Комитета, и я не премину объяснить ему сегодня это справедливое ожидание начальства Публичной библиотеки» (Там же. Л. 33—33, об.). О состоявшейся беседе с Ф. И. Тютчевым А. А. Стойкович сообщил в «донесении», датированном 1 мая 1858 года: «Имею честь донести Вашему Высокопревосходительству, что во исполнение данного мне Вами поручения я просил г. Тютчева о сделании в Ценс⟨урном⟩ комитете справки, у кого именно удержана известная 6-я часть рукописи Гуня „Liffland". В ответ на ноту, переданную мною по сему случаю в Комитет, бывший председатель оного г. Дукшинский уведомил меня вчера лично, что сделать просимой справки нельзя, потому что отметка, означенная на заглавном листке книги и долженствовавшая служить основанием к справке, оказалась *вымышленною*» (Там же. Л. 36—36, об.). Подробнее об этом сказано в публикуемом впервые личном письме Ф. И. Тютчева (Там же. Л. 35—35, об.):

Его Высокопревосх⟨одительст⟩ву
Барону М. А. Корфу

Милостивый государь
Барон Модест Андреевич

Младший библиотекарь Императорской Публичной библиотеки Стойкович сообщил мне о желании Вашего Высокопревосходительства получить сведение о том, у кого удержана была рукопись под заглавием «Liefland nach den Kreisen und Kirchspielen von Huhn», на обертке которой выставлен был № $\frac{4158}{1846}$ и отметка Эст. Г. Губ.

По сделании самой точнейшей справки в делах Комитета Цензуры Иностранной не оказалось никаких следов отношения Эстляндского гражданского губернатора о помянутой рукописи под означенным годом и №, почему надобно полагать, что отметка была сделана произвольно, как это уже замечено было и о других сочинениях, хранящихся с давнего времени в Комитете.

Поспешая довести о сем до Вашего, милостивый государь, сведения, с совершенным почтением имею честь быть

Вашего Высокопревосходительства
покорнейший слуга
Ф. Тютчев

1-го мая 1858[7]

Иному сюжету посвящено второе письмо (Там же. Л. 40—40, об.):

---

[6] Подробнее об А. А. Стойковиче см.: Русский биографический словарь. Т. 19. С. 431—432; Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры. СПб., 1995. Т. 1. С. 503—504.

[7] Текст рукой секретаря, подпись-автограф. По данным Э. Винкельмана, два экземпляра рукописи врача Отто Гуна «Livland nach den Kirchspielen beschrieben in den Jahren 1784, 1797, 1802» находились в Рижской Рыцарской библиотеке (см.: Bibliotheca Livoniae Historica. Berlin, 1878. № 1208). Этим комментарием я обязан библиографу Публичной библиотеки, литературному критику Никите Львовичу Елисееву, которому приношу самую сердечную признательность. Выяснение вопроса о расхождении заглавий в письме Ф. И. Тютчева и в указателе в мою задачу не входило.

lib.pushkinskijdom.ru

Его Высокопревосходительству
Барону М. А. Корфу

23 июля 1858 года
№ 590

Милостивый государь
Барон Модест Андреевич

Вследствие представления моего г. министр народного просвещения уведомил меня предложением от 7-го сего июля о согласии Главного управления ценсуры на передачу из Комитета ценсуры иностранной в собственность Императорской Публичной библиотеки хранящихся в оном с давнего времени книг, неизвестно кому принадлежащих. К сему г. министр присовокупил, что книги эти, удержанные до 1854 года, могут быть переданы просто счетом, без составления им описей. Но что касается до книг, удержанных ценсурою с 1854 года, которых весьма немного, то их следует привести в порядок и, составив им описи, вызвать чрез «С. Петербургские Ведомости» владельцев за получением книг позволенных. Если в течение года со времени публикации владельцы книг не явятся, то я имею войти с представлением о разрешении передать и эти книги Публичной библиотеке.

Сообщая об этом Вашему Высокопревосходительству, честь имею просить Вас, милостивый государь, о командировании чиновника из Императорской Публичной библиотеки для приема из Комитета ценсуры иностранной разрешенных к выдаче г. министром народного просвещения книг.

С истинным почтением и совершенною преданностию честь имею быть

Вашего Высокопревосходительства
покорнейший слуга
Ф. Тютчев[8]

На первой странице письма надпись слева карандашом: «Ответить, что требуемый для приема книг чиновник будет командирован по миновании вакантного времени, которым теперь чиновники пользуются, т. е. в первых днях августа. 25 июля» (Там же. Л. 40).

В деле имеется черновик ответа М. А. Корфа: «Его Пр-ству Ф. И. Тютчеву. 26 июля. № 880. М. г. Федор Иванович! Вследствие отношения В. Пр. от 23 сего июля за № 590 честь имею Вас уведомить, что для приема книг, назначенных к передаче из Ком. ц. иностр., командируется мною младший библ. И. П. Б-ки кол. ас. Стойкович, который явится к В. Пр. по миновании вакантного для чинов Б-ки июля месяца, т. е. в первых числах будущего августа. Примите м. г.» (Там же. Л. 41). Очевидно, М. А. Корф сам написал это письмо, а не подписал секретарский текст.

Наконец, в Архиве РНБ обнаружено письмо к Ф. И. Тютчеву преемника М. А. Корфа И. Д. Делянова от 30 мая 1867 года за № 293:

«Милостивый государь Федор Иванович! Начальник Главного управления по делам печати письмом ко мне от 30 апреля сего года за № 1222 уведомил меня, что в СПБ Комитете ценсуры иностранной накопилось в последнее время значительное количество книг и брошюр, которые представлены в Комитет из пассажирских укладок и не были приняты из оного владельцами, просил командировать из И. П. Б-ки чиновника для рассмотрения описи означенным книгам и принятия нужных Б-ке сочинений.[9]

Командированный мною с этой целью чиновник донес мне, что для выбора

[8] Текст рукой секретаря, подпись-автограф.

[9] В письме М. Н. Похвиснева к И. Д. Делянову сказано, что в Комитете находится 19 136 томов «и нумерованных книг и брошюр» в 43 корзинах (см.: Архив РНБ. 1867. № 50. Л. 1—2).

lib.pushkinskijdom.ru

нужных для Б-ки книг необходимо принять их все без исключения, так как для определения, нужна ли книга Б-ке или нет, необходимо потребуются справки с каталогами, почему имею честь покорнейше просить В. П. сделать распоряжение о передаче в Б-ку всех книг вместе с описью оным, которая по миновании надобности будет возвращена в Комитет цензуры иностранной. При этом долгом считаю присовокупить, что принятие означенных книг мною поручено чиновнику Плетеневу.[10] Примите, м. г., уверение в совершенном моем почтении и преданности» (1867. № 50. Л. 3—3, об.).

Другие документы по этому эпизоду пока неизвестны. Возможно, со временем они выявятся, как не исключены еще находки, связанные с жизнью и службой Ф. И. Тютчева.

© ***М. Д. Эльзон***

[10] В 1867 году в Публичной библиотеке работали братья Порфирий Иванович и Федор Иванович Плетенёвы (см.: Сотрудники Российской национальной библиотеки... Т. 1. С. 411, 412); о ком идет речь — неясно.

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

© *Ю. Д. Левин*

БИБЛИОГРАФИЯ «РУССКОГО ВОЛЬТЕРА»*

Всероссийская (в прошлом — Всесоюзная) государственная библиотека иностранной литературы им. М. И. Рудомино (сокращенно ВГБИЛ) систематически издает библиографические указатели русских переводов произведений крупнейших зарубежных писателей и критической литературы о них на русском языке. Среди наиболее значительных изданий этого рода следует упомянуть указатели: «Генрих Гейне» (1958), охват литературы 1843—1956 годов, составитель А. Г. Левинтон, «Чарльз Диккенс» (1962) — 1838—1960, составители Ю. В. Фридлендер и И. М. Катарский, «Оноре де Бальзак» (1965) — 1830—1964, составители А. В. Паевская и В. Т. Данченко, «Герберт Джордж Уэллс» (1966) — 1898—1965, составители И. М. Левидова и Б. М. Парчевская, «Проспер Мериме» (1968) — 1828—1967, составители А. В. Паевская и В. Т. Данченко, «Иоганн Вольфганг Гете» (1972) — 1780—1971, составитель З. В. Житомирская, «Данте Алигьери» (1973) — 1762—1972, составитель В. Т. Данченко, «Эмиль Золя» (1975) — 1865—1974, составитель Г. И. Лещинская. Особое внимание уделялось Шекспиру. После выхода в 1964 году составленной И. М. Левидовой капитальной библиографии, охватывающей литературу более двух столетий (1748—1962), русские переводы Шекспира и литература о нем постоянно множились, и в 1978 году И. М. Левидова выпустила следующий указатель изданий 1963—1975 годов, а после ее гибели работу продолжил Ю. Г. Фридштейн, выпустивший в 1989 году новый указатель за 1976—1987 годы. За пределы чисто библиографического издания выходит составленная Е. Ю. Гениевой при участии М. Н. Шишлиной книга «Уильям Мейкпис Теккерей. Творчество. Воспоминания. Библиографические разыскания» (1989), в которой широко представлены многообразие творчества английского писателя и восприятие его на родине и в России.

Обратимся же к рецензируемому изданию «Вольтер в России». Инициатором его, видимо, явилась Гали Иосифовна Лещинская, создавшая много библиографических пособий о российском освоении французской литературы и проделавшая большую работу по выявлению и сбору соответствующих материалов о Вольтере; но она скончалась до завершения труда, к великому сожалению ее сотрудников.

Здесь, полагаем, нет необходимости писать о величии «фернейского патриарха», писателя и мыслителя, о его значении для мировой, в том числе и русской культуры, особенно для русской общественной и духовной жизни XVIII века. Можно лишь сказать, что давно уже ощущалась необходимость в библиографическом исследовании судьбы Вольтера в России. Продолжая упомянутую традицию, новая книга «Вольтер в России» в известном смысле является и новаторской. Различного рода дополнения включались и в отмеченные выше указатели, однако ничего подобного помещенной в «Литературных приложениях» к библиографии обширной антологии «Русские писатели о Вольтере» в них не содержалось.

По-новому составлена и основная библиографическая часть книги. Она состоит из разделов: «Переводы произведений Вольтера на русский язык» (с. 15—42), «Переписка» (с. 43—47), где указаны публикации как писем самого Вольтера, так и его корреспондентов, «Литература о Вольтере на русском языке» (с. 51—209) и «Вольтер в художественной литературе» (с. 211—235); здесь учтены и оригинальные произведения русских авторов и переводы иностранных, главным образом французских, произведений. Во всех разделах записи приводятся хронологически — по годам, а внутри года — в алфавитном порядке. Библиографическая часть хронологически охватывает 1735—1993 годы, но, поскольку книга выходила в свет в 1995 году, составители включили «Дополнения» (с. 236—237), учитывающие издания 1994 и 1995 годов и состоящие из тех же разделов с добавлением перечня публикаций «К 300-летию Вольтера», отмечавшемуся в ноябре 1994 года.

Формально библиография пронумерована 1—4093. Однако число содержащихся в ней библиографических записей значительно больше, поскольку многие публикации отмечены предыдущим номером с добавлением буквы «а» и некоторые, следующие далее, — буквы «б» и даже «в». Достаточно сказать, что в разделе «Переводы произведений Вольтера на русский язык» (№ 1—441) сделано 35 буквенных

---

* Вольтер в России: Библиографический указатель. 1735—1995. Русские писатели о Вольтере. (Стихотворения, статьи, письма, воспоминания). М.: «Рудомино», 1995. 392 с.

lib.pushkinskijdom.ru

дополнений, что составляет около 8 %. Несомненно, что такая цифро-буквенная нумерация возникала тогда, когда после первоначального завершения и нумерации библиографии в целом составители обнаруживали неучтенные публикации, которые было необходимо вставить, а перенумеровывать все последующие записи, к тому же многократно, было нецелесообразно.

Библиография снабжена четырьмя вспомогательными указателями, совершенно необходимыми в издании такого рода; эти указатели: французских заглавий произведений Вольтера (с. 239—248), заглавий русских переводов, сопровождаемых указанием соответствующих французских заглавий (с. 248—268), переводчиков произведений Вольтера на русский язык (с. 269—271) и общий именной указатель (с. 272—314).

Первый раздел, посвященный переводам произведений Вольтера, открывается ненумерованной записью «Стихи Волтеровы о двух любвях к госпоже де *** / Пер. А. Д. Кантемира. См. № 294». Такие ненумерованные записи приводятся и далее, когда были созданы переводы, своевременно не опубликованные, и следующие в конце таких записей примечания отсылают к пронумерованным записям первых публикаций. В конце же записей первых публикаций при необходимости указаны последующие переиздания. Заглавия переводов даются точно; для русских сборников сочинений Вольтера содержание их приводится полностью, включая и мелкие произведения, без каких-либо сокращений и изъятий. В таких перечнях содержания страницы не указываются, поскольку упомянутые произведения следуют непосредственно одно за другим. Внутренняя пагинация дается лишь в перечнях произведений Вольтера, опубликованных в разного рода русских хрестоматиях и сборниках, где они перемежаются произведениями других авторов. Сведения о переводах почти всегда (за немногими исключениями) сопровождаются указанием переводчиков. Следует отметить большую работу составителей по выявлению имен переводчиков, далеко не всегда указывавшихся в публикациях переводов; особенно это относится к XVIII веку.

Раздел «Литература о Вольтере на русском языке», содержащий около трех с половиной тысяч записей, занимает бóльшую часть библиографического указателя. Читатель может усомниться: неужели столько русских работ написано о Вольтере. Однако составители поставили перед собою широкую задачу учесть не только работы и сочинения, специально посвященные ему, но и те, где он лишь упоминается, цитируется, попутно оценивается и т. п., в чем так или иначе проявилось его включение в русскую культуру. И отношение указанного произведения к Вольтеру, если это неясно из самого заглавия, убедительно раскрывается в следующей далее аннотации, где приводятся и необходимые в том или ином случае цитаты. Цитируются преимущественно старые публикации, причем нередко малоизвестные. Например:

«612. [Дашкова Е. Р.] К господам издателям „Новых ежемесячных сочинений" // Новые ежемесяч. сочинения. СПб., 1792. Ч. 78, дек. С. 3—5.

Призывая соотечественников „возлюбить Россию и русских паче чужестранцев" (точнее, «взбесившихся» французов), приводит слова „славного Волтера": „Мы нация тигров и мартышек", с. 4» (с. 57).

«663. Пушкин В. Л. Письмо русского путешественника из Парижа от 12 сентября 1803 // Вестн. Европы. М., 1803. Ч. 11, № 20. С. 245—251.

То же [Под загл.: Н. М. Карамзину] // Пушкин В. Л. Стихи; Проза; Письма. М., 1989. С. 204—208.

„Я сам думаю, что Боссюэт, Фенелон, Массильон достойнее любви Вольтера и Дидерота: одни были истинные друзья человечества; другие желали отнять у нас единственное утешение — веру", с. 206; „Le Journal des Débats и L'Observateur Français любопытнее всех прочих журналов. Жоффруа заступил здесь место покойного Фрерона: ругает и критикует Вольтера, Жан-Жака и др.", с. 208» (с. 60).

О том, что в библиографии широко учитываются работы и публикации, прямого отношения к Вольтеру не имеющие, свидетельствует хотя бы тот факт, что в именном указателе обнаруживаются 39 сотрудников Пушкинского Дома послевоенного времени. И если в этом перечне вполне предвиденно встречаем академика М. П. Алексеева и П. Р. Заборова, специально занимавшихся российской судьбою Вольтера, то многие имена здесь совершенно не могут быть предвидены. Однако ознакомление с соответствующими библиографическими записями и аннотациями к ним убеждает в закономерности учета работ этих авторов. Приведем два примера.

«3137. Батюто А. Тургенев-романист. Л.: Наука, 1972. 389 с.

О Вольтере, с. 80, 116, 131; о переводе И. С. Тургеневым строфы из стихотворения Вольтера „Жан, который плачет и смеется" (см. № 292а), с. 101» (с. 184).

«3573. Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. Л.: Наука, 1986. 293 с. (XVIII век. Сб. 15).

Из содерж.: Рак В. Д. „Адская почта" и ее французский источник. С. 169—197 (Ф. А. Эмин, издатель журнала «Адская почта», о Вольтере, с. 188); Степанов В. П. Полемика вокруг Д. И. Фонвизина в период создания „Недоросля". С. 204—229 (Вольтер в письмах Д. И. Фонвизина из Франции, с. 220—221; о послании Д. П. Горчакова к Н. П. Николеву (см. № 4063): „Но вспомни, что Волтер от зависти терпел...", с. 225» (с. 203).

Таким образом, в библиографии учитываются самые различные российские работы и публикации, в которых в той или иной мере говорится о жизни и судьбе Вольтера, о его об-

lib.pushkinskijdom.ru

щественных и эстетических воззрениях, философских взглядах и распространении его творчества (в частности, например, об операх на вольтеровские сюжеты), об истории его изображений в живописи и скульптуре, о всевозможных аспектах восприятия в России его личности и творчества, об отношении к нему множества русских общественных и культурных деятелей и т. д. и т. п. Встречаются и совершенно неожиданные ссылки, как, к примеру, такая:

«2895. М. М. Зощенко — А. М. Горькому. [Ленинград, 30 сент. 1930 г.] // Лит. наследство. М., 1963. Т. 70. С. 160—162.

„Я нарочно, для собственного успокоения, прочел недавно чуть ли не все биографии сколько-нибудь известных и знаменитых писателей... в сущности говоря, страшно плохо все жили... Данте выгнали из страны... Вольтеру сожгли дом. Я уже не говорю о других, более мелких писателях", с. 161» (с. 174).

Даже приведенные здесь весьма немногочисленные примеры свидетельствуют о вхождении Вольтера в русскую культуру в разных ее аспектах. В этой связи весьма красноречивым является последний раздел библиографии «Вольтер в художественной литературе», содержащий около 400 номеров и включающий ссылки на оригинальные русские и переводные произведения. Художественные произведения, так или иначе целиком посвященные Вольтеру, немногочисленны; это, например, стихотворение И. Ф. Богдановича «О Храме дружбы г. Вольтера» (1772, № 3708б), или беллетризованные эпизоды из жизни писателя под заглавием «Неравный поединок» Е. Я. Данько (1941, № 4004), или стихотворение Э. Тардье «Вольтер в Бастилии», переведенное Вас. И. Немировичем-Данченко (1881, № 3936) и др. Основную же часть этого раздела составляют ссылки на публиковавшиеся с 1735 по 1995 год произведения, содержащие всевозможные упоминания великого французского писателя и мыслителя, его произведений и цитаты из них и т. п. Наиболее существенные с точки зрения их отношения к Вольтеру произведения, упомянутые в библиографии, приведены полностью или фрагментарно в «Литературных приложениях», составляющих вторую часть рецензируемой книги (с. 317—389).

Эти приложения открываются подборкой цитат «Из высказываний Вольтера» (с. 319—320). Подборка выразительна и поучительна. Например: «Нашего почитания заслуживает тот, кто господствует над умами силою правды, а не те, которые насилием делают рабов»; «Моя любовь к отечеству не заставляет меня закрывать глаза на заслуги иностранцев. Напротив, чем более я люблю отечество, тем более и стремлюсь обогатить мою страну сокровищами, извлеченными не из его недр».

Далее следуют три стихотворных послания Вольтера русским адресатам в переводе Ю. Г. Фридштейна (с. 321).

Основную же часть приложений составляет упомянутый выше раздел «Русские писатели о Вольтере (Стихотворения, статьи, письма, воспоминания)». Открывается он помещенным в виде эпиграфа уместным и убедительным суждением П. А. Вяземского: «Ум Вольтера не принадлежит, как ум иных писателей, исключительно своему отечеству: он и всемирный и единственный» (с. 325). Заключительную часть раздела составляет подборка, озаглавленная «...В Ферней на поклоненье...» (с. 381—389), где помещены воспоминания русских писателей, посещавших замок Вольтера при его жизни и посмертно.

Здесь нет возможности, да и необходимости цитировать приведенные в разделе тексты. Достаточно сказать, что в нем представлены 56 русских авторов от Тредиаковского до Бунина; в их числе, наряду с известнейшими, такими как Сумароков, Фонвизин, Карамзин, Крылов, Жуковский, Пушкин, Тютчев, Герцен, Гоголь, Писарев, встречаются имена, бóльшая часть которых уже не упоминается в современных историях отечественной литературы, но их суждения выразительно дополняют общую картину восприятия Вольтера в нашей стране.

Книга иллюстрирована различными изображениями Вольтера, находящимися в России, среди которых выделяются известные скульптуры Гудона в Эрмитаже, титульными листами русских переводных изданий его сочинений, рукописными материалами и др. Эти иллюстрации по-своему также отражают российскую славу Вольтера.

Короче говоря, нельзя не согласиться с утверждением заведующего научно-библиографическим отделом ВГБИЛ Ю. Г. Фридштейна, главного организатора издания, в его вступительной заметке «Вторая жизнь Вольтера»: «...сюжеты, связанные с историей „русского Вольтера", с историей его более чем двухсотлетнего „бытования" в России, — вполне прочитываются на страницах нашей работы, одновременно и библиографии, и антологии-хрестоматии, и историко-литературного исследования» (с. 12). Тщательность и обстоятельность сбора, богатство собранных материалов поражают, и труд составителей буквально можно назвать подвигом. Их имена можно узнать из заметки Ю. Г. Фридштейна, где, кроме покойной Г. И. Лещинской, названы: В. Г. Гинько, О. В. Емельянова, И. Ю. Мельникова и Т. В. Балашова (с. 13). Кроме того, на обороте титульного листа указано: «Под общей редакцией В. Т. Данченко, Ю. Г. Фридштейна».

Книгу открывает вступительная статья «Вольтер в русской печати XVIII—XX веков» (с. 5—9), написанная П. Р. Заборовым, известным исследователем этой темы, автором капитального труда «Русская литература и Вольтер: XVIII—первая треть XIX века» (Л., 1978). Стесненный вынужденно ограниченным объемом статьи, ученый сумел, однако, вместить в нее богатую информацию по поставленной теме и главное — достаточно четко охарактеризовать этапы российского освоения творчества Вольтера.

lib.pushkinskijdom.ru

Особо следует отметить участие в издании ответственного редактора члена-корреспондента РАН А. Д. Михайлова, широко признанного исследователя французской литературы и литературных взаимосвязей. Издание осуществлено при поддержке Фонда Вольтера в Оксфорде, возглавляемого директором профессором Эндрю Брауном.

Разумеется, издание такой специализации и такого масштаба не может быть совершенно свободным от неточностей. Упомянем замеченные. Выше указано и объяснено наличие в библиографии записей, обозначенных порядковым номером с добавлением букв а, б, в. Однако наряду с такими дополнительными номерами ряд номеров вообще отсутствует: 1775, 3531, 3532, 3875, 3976, 4013, 4021, 4022, 4035, 4045, 4059. Порядковый номер 3388 неверно обозначен 3368.

Инициалы покойной исследовательницы Галины Николаевны Моисеевой ошибочно указаны в библиографических ссылках Г. П. (№ 3354) и Т. Н. (№ 3530), и соответственно она дважды упоминается в именном указателе (с. 296). Также неверно приведены инициалы Нины Николаевны Петруниной — Н. И. (№ 3074).

В записях под номерами 445а и 445б указаны публикации переводов письма Э. Юнга к Вольтеру, а в именном указателе у Юнга отмечен только № 445а.

В аннотации к изданию перевода «Орлеанской девственницы» в 1935 году говорится: «В основу издания положен перевод 1925 г. (см. № 349)» (с. 35). Но указанный номер относится к 1924 году.

Под № 640 страницы первой публикации статьи Н. М. Карамзина «Приятные виды, надежды и желания нынешнего времени» в «Вестнике Европы» (1802. Ч. 3. № 12) указаны: 134—331. На самом деле эти страницы — 314—331.

Можно также предположить, что в библиографии допущены пропуски.[1]

Таковы замеченные нами ошибки и неточности. Вероятно, в действительности их больше. Конечно, это мелочи, и простодушный, доверчивый читатель может возмутиться таким «выискиванием блох». Но в библиографическом труде подобные «мелочи» весьма нежелательны. И было бы целесообразно, чтобы составители провели сквозную его проверку. Это тем более необходимо, что рецензируемая книга издана ничтожным тиражом — 500 экземпляров, и мы уверены, что пройдет недолгий срок, книга будет распродана и литературная общественность потребует переиздания этого ценнейшего историко-литературного труда.

[1] Укажем один незначительный пропуск. В журнале «Речитатив» (1995. № 1. С. 62) опубликовано стихотворение автора этих строк «Кандид» (1944—1945).

© *Р. Ю. Данилевский*

НЕИСЧЕРПАЕМЫЙ ТУРГЕНЕВ

(МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ТУРГЕНЕВЕДОВ)*

Вышли в свет — с некоторым запозданием — материалы Международной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения И. С. Тургенева. Собрание тургеневедов проходило в Бамбергском университете, в живописной Франконии на юго-западе Германии, в сентябре 1993 года, однако лишь через два года проф. Петер Тирген, организатор славистических мероприятий в Бамберге, один из ведущих немецких русистов, смог опубликовать труды конференции. Впрочем, эта задержка не умаляет значения изданного тома, так как речь идет, собственно, о вечном — о все новых и новых «слоях» содержания, открывающихся в произведениях великого писателя.

Русская филология была представлена на этом форуме почти исключительно петербургской тургеневедческой школой; выступил только один русский докладчик «со стороны» — известный исследователь Н. Г. Жекулин из Канады. От Петербургского государственного университета в Бамберге были В. М. Маркович и А. Б. Муратов, Пушкинский Дом представляла Г. А. Тиме. Присутствовали также докладчики из Англии, Венгрии, Швейцарии, Японии, даже из Новой Зеландии, не говоря уже о немецких славистах.

Трудно определить основное направление конференции, поскольку там были выступления в общем трех типов — посвященные поэтике Тургенева в широком смысле термина, захватывающей мировоззренческие основы твор-

* Ivan S. Turgenev: Leben, Werk und Wirkung // Beiträge der Internationalen Fachkonferenz aus Anlaß des 175. Geburtstages. Bamberg, 15—18. September 1993 / Hrsg. von Peter Thiergen. München, 1995. 282 S. (Abhandlungen zur Slavistik. Bd 27).

lib.pushkinskijdom.ru

чества писателя, доклады о восприятии произведений Тургенева в разные эпохи и в разных странах и, наконец, доклады-комментарии к некоторым эпизодам жизни и творчества, еще недостаточно проясненным в тургеневедении. Безусловная научная ценность всех материалов конференции, помещенных в томе, не мешает нам обратиться прежде всего к тем из них, которые производят особенно большое впечатление.

Сборник открывается докладом известного швейцарско-немецкого слависта П. Бранга «Образы и миражи в тургеневских изображениях национальных характеров: разрушение клише или усиление предрассудков?» (С. 1—25). Вопросами национальных «образов» (images) и их соотношением с мифологическими предубеждениями (mirages) Бранг занимается уже ряд лет, и в данном случае ему представилась возможность изучить способы изображения национально-типического в творчестве Тургенева, «одного из великих посредников между своим отечеством и Западом» (С. 3). Исследователь обращает наше внимание на немалую роль Тургенева, как и литературы вообще, в формировании у читателей мнений о различных народах, да и о собственной стране. Анализируются тургеневские типы итальянцев, французов, англичан, немцев, евреев и, разумеется, русских. Автор не обходит и такие суждения, которые кажутся ему случайными (например, несколько пренебрежительная оценка швейцарцев у Тургенева) или даже «описками» (вроде утверждения в романе «Дым», будто русские всегда первые смеются своим собственным остротам). Бранг напоминает нам, что некоторые определения национальных черт исходят от персонажей, не симпатичных Тургеневу или же просто несведущих (суждения фрау Леноре о русских в «Вешних водах»), и это, конечно, не мнения писателя. Примечательны указания на литературные (Ж. де Сталь) корни сближения характеров русского человека и итальянца у Тургенева, на «необыкновенную придирчивость» писателя к французам, столь близким ему по жизни, на эволюцию образов немцев в его творчестве — от идеалистов-мечтателей до дельцов и спесивцев (С. 13—22). Стереотипы в литературе, заключает Бранг, — это не недостаток и не достоинство, а часть культуры, неизбежная черта взаимного знакомства народов. Дурные последствия влияния стереотипов преодолеваются только гуманизмом, на котором и зиждилось творчество Тургенева (С. 23—25).

Проблемы национальной типологии затронуты с разных сторон еще в нескольких материалах сборника.

В. М. Маркович (доклад «„Русский европеец" в прозе Тургенева 1850-х годов» — С. 79—96) сосредоточил внимание на повести «Ася». Образ Н. Н. сопоставлен им не с типом «лишнего человека», как это обычно делается, а с понятием «русского европейца», носителя единой русско-западной культуры, архетипом которого является герой-повествователь «Записок русского путешественника» Н. М. Карамзина (С. 82—84). У характера Аси другая основа, в нем сквозят черты пушкинской Татьяны и одновременно эксцентричность, близкая женским характерам Достоевского (С. 87—88). Сюжетообразующий конфликт в повести — это, по мысли автора статьи, столкновение гармонического и разорванного сознания, или Космоса и Хаоса, или же, если стать ближе к истории, западного и русского миропонимания: «История несостоявшейся любви по-своему приоткрывает глубокий разлад между европейской культурой, уже органично вошедшей в русскую жизнь, и живой стихией национального бытия, пронизанной напряженным порывом к идеалу, но не просветленной ни ясным сознанием, ни отчетливой целью» (С. 90). В. М. Маркович увидел в повести Тургенева «максимально возможное для русского писателя классической эпохи приближение к европейскому типу эстетизма и вообще к европейской ментальности» (С. 96). Эти наблюдения далеко не бесспорны. Почему российское «бытие» непременно стихийно? Не принадлежит ли это суждение области культурных мифов? Что за европейские эстетизм и ментальность в середине XIX века — Винкельман это, романтики, Бальзак? Тем не менее исследователь дал нам возможность вглядеться еще в один глубинный слой тургеневского текста.

Проблему национального характера в повести «Вешние воды» осветил английский славист Дж. Вудворд (J. Woodward), поставив в своем докладе вопрос об отношении Тургенева к пресловутой «русской душе» («Полемика и самонаблюдение в „Вешних водах" Тургенева» — С. 227—241). Характеры, в особенности образ Полозовой, были порождены в этой повести, как считает автор, полемикой Тургенева со славянофилами, а также с А. Герценом и Л. Толстым по поводу судеб отечества. К национальному своеобразию писатель относился довольно критически, не щадя, правда, и собственную личность. Этот тургеневский самоанализ (self-examination — С. 238) сливается в повести с противоречивым отношением писателя к России, которую он любил и критиковал одновременно.

Менее удачным кажется нам опыт интерпретации характеров в работе известного гейдельбергского русиста Х.-Ю. Герика (H.-J. Gerigk) «Повесть Тургенева „Три встречи". Поэтологический анализ» (С. 27—44). С полным правом автор выводит сюжет этого загадочного произведения за конкретно-исторические рамки, убедительно показывая притчевую основу повести. Повествователь, «я», как бы заблуждается, фантазирует, принимая трех разных женщин за одну и ту же (этот мотив встречается у И.-П. Гебеля, позднее у Т. Манна, Дж. Б. Пристли). Однако именно то, что исследователь слишком уж безоговорочно отрывает сюжет от контекста, лишает созданную Тургеневым историю безответной любви ее поэтического смысла; остается лишь притча о человеческом заблуждении.

lib.pushkinskijdom.ru

Очень внимательна к тургеневскому тексту Кристиана Шульц (Chr. Schulz), вскрывающая многочисленные литературные аллюзии в своей работе «О власти песнопения и о бессилии речи: повествовательные схождения, преемственность мотивов и эстетика влияний в „Песни торжествующей любви" Тургенева» (С. 147—165). Несмотря на итальянско-восточный антураж повести, ее литературные родственники обнаруживаются в Германии. Это и Гете, и Шиллер, и Гофман, и Вагнер. Несомненно, мотив завораживающей музыки более всего был разработан Шиллером («Сила песнопения») и Гофманом. Но понятно, что немецкими связями не исчерпывается поэтика повести (вспомним также и Библию).

В статье «Текст как текстура: ключевые слова в „Отцах и детях" — „сила", „ломать" и „загадка"» (С. 167—180) П. Тирген, продолжающий свой цикл «Тургеневских штудий», вплотную занялся лексикой писателя. Выясняется, что в романе вырабатываются парные понятия, антонимы, отражающие столкновение противоположных идей: ломать — покоряться, сила (стихия) — цивилизация, сила жизни — смерть, сила нравственная — посредственность (Базаров — Аркадий) и т. п. Автор показывает, какие сложные и широкие смысловые поля образуются вокруг этих лексем. Один из примеров подтекстовой глубины тургеневского слова — понятие *загадки* человеческой индивидуальности, к которому обращается Тургенев; проблема связана с романтизмом и с трагическим восприятием мира, присущим автору «Отцов и детей». В статье названы некоторые источники тургеневской лексики философского плана: Руссо, Шопенгауэр, Бюхнер, Герцен. Исследование словесной ткани, «текстуры», предполагает ознакомление с рукописями Тургенева, в чем П. Тиргену мог бы помочь в дальнейшем Пушкинский Дом.

Философским основам творчества Тургенева посвящены в сборнике работы двух исследовательниц — Регины Нохейль (R. Nohejl) из Тюбингена и Галины А. Тиме (Петербург). Первая в докладе «Ранняя лирика как ключ к творчеству Тургенева» (С. 109—136) говорит о сравнительной новизне философско-мировоззренческого аспекта тургеневедения. Принятая точка зрения на Тургенева как на писателя-реалиста должна быть серьезно дополнена и уточнена в связи с особенностями его отношения к миру. Уже в раннем его творчестве (поэмы «Стено», «Разговор», стихотворение «К Венере Медицейской») видны темы и настроения, которые перейдут затем в его позднейшие произведения, например утрата и поиски веры и смысла существования, первоначальной цельности мировосприятия. Так, отношение молодого Тургенева к античной классике сходно с той ностальгией, которой полны «Боги Греции» Шиллера (С. 114—115). Со временем ощущение раскола между человеком и миром («надломленный романтизм» — С. 121) ушло в подтекст, но сохранилось у Тургенева до конца. Достаточно сослаться на мотив, давший название роману «Дым». «Реализм Тургенева, — напоминает автор, — это не имманентный, замкнутый, сам себя объясняющий мир; все, что там совершается, тем более если оно, казалось бы, не имеет смысла, непонятно и грозно, — все принадлежит миру ⟨...⟩ трансцендентальности» (С. 120). Отсюда, так сказать, «двойное дно» тургеневских произведений. Природа и общество (как в раннем стихотворении «Толпа») пребывают в вечном противоречии с личностью — это проявилось затем во взглядах Тургенева на революцию как на стихию (С. 123). Отмечено также, что в начале («Стено») и в конце творческого пути Тургенева присутствовал Байрон. Тургеневский перевод его «Тьмы» публикуется в приложении к статье вместе с оригиналом и немецким переводом (С. 134—136). Р. Нохейль приходит к выводу о примате романтизма у Тургенева, и в этом есть некоторый резон, если к тому же не забывать, что творчество этого писателя шире романтической традиции и что намного старше романтизма волновавшая его теодицея.

Сложное переплетение вопросов религии, философии, политики, национального самосознания изучается вторым из названных авторов в статье «К вопросу о вере и религиозности в творчестве И. С. Тургенева» (С. 181—201). Несмотря на то что нравственно-метафизическая проблематика принадлежала в глазах публики прежде всего Достоевскому и Л. Толстому, исследовательница напоминает нам, что Тургенев занимался ею не менее интенсивно, строя вместе с ними основание русской философии конца XIX и всего XX века. Личность, Природа, Бог — «центральные вопросы всего творчества Тургенева» (С. 183). Не являясь профессиональным философом (хотя он, как известно, учился немецкой философии), Тургенев по-своему разрабатывал те же вопросы, которыми был занят Гегель и все мыслящее русское общество середины XIX века. Именно на примере Тургенева можно убедиться в том, что русское гегельянство, так же как и шеллингианство и более поздние философские увлечения, было творческим явлением. Западные идеи тесно сочетались, как заметил еще Д. И. Чижевский, с русским религиозным миросознанием. Это порождало своеобразную философию, внутренне напряженную, антиномичную, философию поиска личностью своей миссии в мире. Для Тургенева особенно важно противопоставление рефлексии и веры как двух типов мышления и человеческих натур («Гамлет и Дон Кихот»). Причем — и это отличает русское духовное сознание — религиозное происхождение антиномии «вера — рефлексия» часто заслоняется социальными понятиями. Тургеневский Базаров — это «романтик материализма и нигилизма», пишет автор, ссылаясь на похожую мысль Ф. Шлегеля о том, что всякий «чистый» пантеизм, т. е. атеизм в нашем понимании, «вполне религиозен» (С. 191). «Социальная религиозность» проявилась в «Дыме» (С. 193), и хотя она склонна

lib.pushkinskijdom.ru

обычно отрицать свое религиозное происхождение, оно проглядывает — особенно в ряде женских персонажей Тургенева («Накануне», «Новь», «Порог»). Впрочем, связь социального протеста и веры не может быть объяснена одной лишь сублимацией. Как раз это подтверждается «Рассказом отца Алексея», который анализирует Г. А. Тиме. Недаром тема Мефистофеля, присутствующая здесь, по мнению исследовательницы, снабжена вопросительным знаком (С. 192). За сюжетом о ереси, об одержимости кроется, вероятно, иная, не романтическая традиция. И хорошо бы это выяснить.

Творческое общение Тургенева с товарищами по перу — тема статьи А. Б. Муратова «Тургенев и Островский» (С. 97—108). Речь идет о своеобразном споре двух писателей вокруг проблемы сценичности драматургии. Изящно и отчетливо демонстрируется разница в отношении обоих к комедии. Островский, более удачливый драматург, помог вместе с тем «самоопределению Тургенева-прозаика» (С. 107).

Взаимоотношениям Тургенева и Р. Поля посвящена работа Н. Г. Жекулина «Тургенев и Рихард Поль» (С. 243—271). В повести «Вешние воды» писатель высмеял этого немецкого журналиста и критика, знакомого ему по Баден-Бадену. Однако Р. Поль интересен тургеневедам как переводчик на немецкий текста оперетты Тургенева «Последний колдун» и как сочинитель стихов для песен Полины Виардо. Как устанавливает автор статьи, по меньшей мере одно стихотворение в третьем сборнике песен Виардо, изданном в Петербурге в 1868 году, — это сделанный Тургеневым русский перевод стихотворения Р. Поля «Разгадка». Подтекстовка Тургенева оказалась при этом, как и в других подобных случаях, поэтичнее оригинала. При статье помещены пять переложений Тургенева из Р. Поля, их немецкие оригиналы и ноты романса «Разгадка» (С. 263—271).

Статья деятельного новозеландского русиста П. Уоддингтона (P. Waddington) об истории знакомства писателя с семейством князя Н. И. Трубецкого («Тургенев и его русские друзья из Фонтенбло: семья Трубецких—Орловых» — С. 203—225), с публикацией двух писем Тургенева 1876 и 1878 годов, добавляет ряд подробностей к тургеневской биографии. Множество малоизвестных фактов сообщается в работе Гудрун Гёз (G. Goes) из Магдебурга «К рецепции произведений Тургенева в советской оккупационной зоне» (С. 45—68), т. е. в Восточной Германии в 1945—1949 годах. Тургенев, который был рекомендован тогда немецким читателям советскими культур-офицерами (14 изданий, 50 статей о нем и несколько десятков постановок комедий!), был, конечно, неполным, каким он оставался, впрочем, и для советского читателя. Всячески акцентировалась его общественная значимость и затушевывалась «романтическая» сторона его наследия. Тем не менее имелось в этом процессе насаждения русской культуры нечто отрадное: русская классика, когда она воспринималась немцами, едва освободившимися от гитлеризма, без предубеждения, могла говорить сама за себя. Косвенно автор улавливает это, например, во фразе из лейпцигской газеты от июля 1948 года: «Поэт и повествователь в чистом виде — таков Тургенев в своих новеллах и драматических произведениях, в которых он явился тонким знатоком женской души» (С. 61).

Венгерский автор И. Лекеш (I. Lőkös) сообщает о восприятии тургеневского творчества в Венгрии и Хорватии в прошлом и начале нынешнего века (С. 69—78); Кадзухико Савада в статье на хорошем русском языке пишет об истории отношения к Тургеневу в Японии, главным образом в конце XIX века (С. 137—145).

Одна из участниц рецензируемого сборника (Р. Нохейль) назвала характерным признаком тургеневского творчества 1840—1850-х годов амбивалентность (С. 114). Этот модный термин, возможно, не вполне передает состояние, которое переживал писатель, расставаясь с романтической эпохой, но зато это слово еще раз объясняет нам, что текст Тургенева — живой по-прежнему текст, открывающий свои новые и новые горизонты.

© *В. П. Муромский*

ВСЕ ДАЛЬШЕ ОТ КАНОНА

(НОВЫЕ ТРУДЫ О ГОРЬКОМ)

Литература о Горьком пополнилась в последние годы третьим и четвертым выпусками серийного издания ИМЛИ «М. Горький и его эпоха» (другое их заглавие, вынесенное на обложку, — «Неизвестный Горький») и двумя монографиями сотрудников того же института.[1] Книги эти объединены не только общей темой, но и введением в научный оборот нового

[1] М. Горький и его эпоха. Материалы и исследования. Вып. 3. М., 1994; Вып. 4. М., 1995; *Спиридонова Л.* М. Горький: диалог с

lib.pushkinskijdom.ru

документального материала, в известной мере уже осмысленного их авторами. Имеются в виду опубликованные в третьем выпуске упомянутого издания письма Горького к В. И. Ленину 1908—1909 и 1919—1921 годов, переписка его с Р. Ролланом 1921—1922 годов, К. И. Чуковским 1920—1921 годов, Л. Н. Лунцем 1922—1923 годов, Г. Г. Ягодой 1928—1933 годов. Четвертый выпуск того же издания составлен в основном из докладов и сообщений на научной конференции в ИМЛИ «Наследие М. Горького в контексте времени» (некоторые из них печатались ранее в литературной и научной периодике); здесь же продолжена публикация переписки М. Горького и К. И. Чуковского, относящейся к 1926—1931 годам. Не секрет, что значительная часть эпистолярного наследия Горького осталась за пределами 30-томного собрания его сочинений и послужила одной из причин приостановки в 70-е годы выхода полного собрания его сочинений. Недоступные ранее письма Горького постепенно становятся достоянием современного читателя. Приходится, однако, сожалеть, что знакомство с ними осуществляется в неполном, разрозненном виде. В особенности это касается писем Горького к И. В. Сталину, Р. Роллану, чрезвычайно важных для понимания эволюции и позиции писателя в советские годы (публикация их в полном объеме, к сожалению, вновь отодвинута на неопределенное время). Такое положение безусловно осложняет и без того усложнившееся состояние дел в современном горьковедении, ставя исследователей перед необходимостью всякий раз сверять свои суждения и выводы с очередной «порцией» появившихся в печати горьковских писем. К этому побуждают и вышеназванные документы, большинство из которых впервые вынесено на суд читателя. Лишенные, на первый взгляд, каких-либо сюрпризов и неожиданностей, они тем не менее открывают новые грани во взаимоотношениях Горького и его адресатов, в чем-то проясняют и уточняют многосложный облик писателя, подтверждают или, напротив, опровергают до крайности разноречивые мнения о нем в общественной и литературной печати последних лет.

Появление новых книг о Горьком дает повод говорить об общей ситуации, сложившейся в этой области филологии. Горьковедение, сравнительно недавно занимавшее благодаря своему объекту особое положение в литературной науке, переживает ныне трудные времена. Несмотря на отсутствие цензуры и реально обретенную свободу слова, писать о Горьком сегодня вовсе не так престижно, как прежде. Шумные атаки на «буревестника революции», предпринятые несколько лет назад с целью заклеймить его как правоверного сталиниста, нанесли ощутимый урон репутации писателя, породили немало сомнений и разочарований. Но они же показали в итоге и нечто другое: вопреки всем стараниям сокрушить этот «символ тоталитарной эпохи», Горький был и остается в русской литературе величиной первостепенной. Настойчивые попытки сбросить его с пьедестала сменились в последнее время более трезвой констатацией реального положения вещей: «Горького до странности нельзя вычеркнуть из русской литературы: останется белое пятно, которое не заполнить ничем».[2] Примечательная оговорка «до странности» подразумевает, очевидно, позицию хулителей писателя, которым, при всем их желании, так и не удалось вытеснить его на обочину литературной истории. Впрочем, тщетность этих усилий была ясна и раньше, когда разгулялась в нашей печати антигорьковская волна и происходило отчасти стихийное, отчасти умело организованное «отчуждение Горького от широкого читателя».[3] В то время предостерегающие голоса отдельных ученых не всегда были достаточно слышны, а порой и заглушались более громкими выступлениями иных авторов, охотно бравшихся ниспровергать любые авторитеты, не очень затрудняя себя доказательствами. Теперь положение изменилось: страсти вокруг Горького поутихли, исчез налет некой сенсационности, поостыл пафос разоблачительства, появились признаки более спокойного и вдумчивого отношения и к уже известным фактам творческой биографии писателя, и к новым, извлеченным из архивов. Нынешний спад эмоционально-нигилистической волны по отношению к Горькому, разумеется, не означает отказа от сугубо критического взгляда на многие стороны его деятельности. Процесс развенчания канонического образа «великого пролетарского писателя», сотворенного прежним литературоведением и прочно укоренившегося в общественном сознании, продолжается. Литературоведческая мысль трудно, но последовательно пробивается к живому, нехрестоматийному Горькому, освобождаясь не только от былых легенд и мифов, но и от излишней нервозности и суеты, от порожденных ими одиозных крайностей.[4]

Новые книги окончательно порывают с концепцией «временных заблуждений» Горького периодов 1908—1909 и 1917—1923 годов, рассматривая его позицию этих лет как «осознанную альтернативу» (И. А. Ревякина.

историей. М., 1994; *Примочкина Н.* Писатель и власть: М. Горький в литературном движении 20-х годов. М., 1996. Далее ссылки на первые два издания даются в тексте с указанием номера выпуска и страницы.

[2] *Басинский П.* М. Горький как трагедия чистого искусства // Лит. газ. 1994. 12 янв. С. 6.

[3] *Боровиков С.* Перечитывая заново: К 120-летию со дня рождения М. Горького // Там же. 1988. 23 марта. С. 2.

[4] Подробнее об этом см.: *Муромский В. П.* К Горькому живому, нехрестоматийному (по материалам публикаций последних лет) // Литература в школе. 1992. № 5—6. С. 28—40.

lib.pushkinskijdom.ru

Вып. 3. С. 10) взглядам большевиков-ленинцев. В связи с этим несколько иначе, чем это представлялось прежде, выглядят и личные взаимоотношения Горького и Ленина. Опубликованные письма Горького раскрывают неприятие писателем отдельных черт личности большевистского лидера, его прагматически-утилитарного подхода к человеку. Вот, например, слова из его письма Ленину от февраля 1908 года: «...порою, мне кажется, что всякий человек для Вас — не более, как флейта, на коей Вы разыгрываете ту или иную любезную Вам мелодию, и что Вы оцениваете каждую индивидуальность с точки зрения ее пригодности для Вас — для осуществления Ваших целей, мнений, задач» (Вып. 3. С. 25). Ассоциация с гамлетовской «флейтой» могла возникнуть у Горького под влиянием собственного опыта общения с большевиками: много раз они пытались с помощью его произведений разыгрывать любезную их сердцу мелодию, использовать его самого как средство для достижения своих целей. Впечатляет также прямота и резкость Горького в оценке книги Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», что видно из его писем А. А. Богданову 1908—1909 годов, хранящихся в римском архиве и подготовленных к изданию французской исследовательницей Ю. Шеррар. «Какое бесстыдство! Это тон хулигана! — возмущался Горький. — Вообще, несерьезная, неумелая и бесталанная работа Ленина вызывает у меня впечатления самые мучительные» (Вып. 4. С. 17). В другом письме, предназначенном для передачи Богданову, он сообщал: «Получил книгу Ленина, начал читать и — с тоской бросил ее к черту. Что за нахальство! Не говоря о том, что даже мне, профану, его философские экскурсии напоминают, как это ни странно, — Шарапова и Ярморкина, с их изумительным знанием всего на свете — наиболее тяжкое впечатление производит тон книги — хулиганский тон! (...) Его спор „об истине" ведется не ради торжества ее, а лишь для того, чтоб доказать: „я — марксист! Самый лучший марксист это я!"» (Вып. 4. С. 59). В свете таких характеристик становится понятным, почему Горький отказался печатать книгу «Материализм и эмпириокритицизм» в своем издательстве «Знание».

В некоторых письмах Горького, адресованных Ленину уже в советское время, привычный облик защитника интеллигенции обогащается дополнительным и важным оттенком. Речь идет о настойчивых (хотя далеко не всегда успешных) попытках Горького добиться от большевистских властей максимально разборчивого, дифференцированного отношения к этой промежуточной и нещадно преследуемой общественной прослойке. «Что такое русская интеллигенция — я знаю не хуже Вас... — писал он Ленину в сентябре 1919 года. — Но, сударь мой, надо же, наконец, понять разницу между политиканствующей интеллигенцией и представителями интеллектуальных, научных сил страны, надо же провести черту разделения между жопой Павла Милюкова и головой профессора Деппа, надо же понять, что одна цена Дану, другая — Бушу, что людишки из „Бесов" Достоевского — мелкосамолюбивые, завистливые, способные на всякие преступления ради честолюбия, покоя и уюта своего, не имеют ни йоты общего с профессором Туркиным, который произвел открытием своим полный переворот в деле книго- и хромопечатания» (Вып. 3. С. 30). Горький вел спор с Лениным и большевиками не с позиции отрицания революции, а с целью придания ей более гуманного и достойного облика, преобразования личности, реализации заново открывшихся возможностей культурного строительства. Отсюда его стремление (наивное с точки зрения политика, но вполне естественное и оправданное для художника) внести в русскую революцию, как обязательный элемент, нравственное начало, очеловечить сам процесс разрушения старого и рождения нового мира. В этом вопросе он имел такого авторитетного и духовно близкого союзника, как Р. Роллан.

Переписка Горького и Роллана 1921—1922 годов затрагивает проблемы, смысл и значение которых в полной мере выявляются лишь сегодня. Прежде всего это касается вопроса о безусловном приоритете «государственных интересов» перед моральными ценностями, утверждаемом русской революцией и ее вождями, и о необходимости всемерно противостоять этой тенденции силою искусства, творческим влиянием и достоинством крупнейших художников слова. Таков смысл письма Р. Роллана М. Горькому от 20 декабря 1921 года, где имеются знаменательные слова: «Пусть хоть несколько людей — мы с Вами — останемся неизменными хранителями моральных ценностей. Это необходимо для человечества и самой Революции. Ибо Революция, которая пренебрегает ими, осуждена рано или поздно на нечто худшее, чем поражение, она осуждена на моральный крах» (Вып. 3. С. 74). Мысль о неизбежном («рано или поздно») крахе революции, утверждающей себя путем попирания нравственных законов, звучит поистине пророчески. Особенно теперь, когда история подвела роковую черту под небывалого масштаба революционным экспериментом на одной шестой части планеты и тем самым как бы подтвердила предсказание Роллана.

Горький полностью разделял эту позицию своего зарубежного друга. «Необходимость этики в борьбе, — писал он Роллану, — я пропагандировал с первых дней революции в России. Мне говорили, что это наивно, неосуществимо, даже — вредно». Вопреки расхожему мнению о несовместимости политики и нравственности, писатель утверждал, что «истинных социалистов нет и не может быть до той поры, пока не врастет в сознание этика, сильная, как религия на заре возникновения». «Эти мысли, — добавлял он, — возникли у меня не сегодня. Они дорого стоят мне» (Вып. 3. С. 79, 80). Характерно, что именно с этических позиций Горький оценивал факт, о котором сообщал Роллану в 1922 году: «Мне известно, что

lib.pushkinskijdom.ru

коммунистические организации Европы получают большие деньги из Москвы, в то время как треть России подыхает от голода, а власть собирает милостину у капиталистов той же Европы» (Вып. 3. С. 79). С тех пор это стало нормой во взаимоотношениях большевиков с «братскими» партиями. Субсидирование зарубежных компартий, даже в самые неблагоприятные для экономики страны годы, вплоть до распада СССР было обязательной и неприкосновенной статьей государственных расходов при одновременном использовании финансовой и технической помощи «классовых врагов», европейских и американских капиталистов. Принцип двойной морали прочно утвердился за годы советской власти прежде всего в политической сфере, но не только в ней. Влияния его не избежал и сам Горький, что сказывалось на его поведении в разных ситуациях. Сохраняя стойкий иммунитет против отдельных сторон советской системы, Горький в то же время был и остался в массовом сознании наиболее ярким выразителем ее сущности. Это делало почти неизбежным наличие двойного стандарта в некоторых его суждениях и оценках. Сопоставление одновременных, но «изменчивых» отзывов Горького об одном и том же произведении (например, о романах С. Клычкова «Сахарный немец», «Чертухинский балакирь»), в зависимости от того, кому эти отзывы адресуются, побуждает исследователей говорить «о постепенном вызревании в сознании писателя мысли о допустимости существования в советском обществе двойной морали — морали для „личного пользования" и морали официальной, публичной».[5] Не эту ли сторону облика Горького имел в виду М. А. Булгаков, когда делал известную оговорку в своем дневнике: «Несимпатичен мне Горький как человек, но какой это огромный, сильный писатель...»?[6]

Более определенной стала сегодня характеристика зарубежных лет жизни Горького (1921—1928) как периода эмиграции. Ранее это слово либо вообще не употреблялось по отношению к нему, либо сопровождалось многочисленными оговорками, которые по существу снимали подобную постановку вопроса. Следует, однако, учитывать, что позиция знаменитого «итальянского сидельца» действительно отличалась заметным своеобразием, не позволяющим приравнять его к общей массе русской литературной эмиграции. Вполне оправданной и логичной представляется интерпретация этих лет, вслед за Н. Берберовой, как «одного из самых свободных периодов» творчества Горького (М. О. Чудакова. Вып. 3. С. 135). Особенно по сравнению с последними годами жизни писателя, когда он, по определению Р. Роллана, находился на положении «узника в собственном доме».[7]

Горький и Сталин, Горький и партийно-административный режим — одна из сквозных тем новых трудов о нем, хотя именно здесь не хватает многих документальных свидетельств (из 50 с лишним писем Горького к Сталину за последние годы были опубликованы лишь четыре: два в журнале «Известия ЦК КПСС» и два в «Литературной газете»). В трактовке этой темы заметно стремление уйти от полярных и односторонних точек зрения, представляющих Горького либо жертвой сталинизма, либо его активным проводником. Несомненное сотрудничество с тоталитарной властью сочеталось у Горького с элементами оппозиции и даже известной «строптивостью», которую он проявлял, например, при формировании состава президиума Союза писателей (см. его письма Сталину от 2 августа 1934 года[8] и в ЦК партии от 30 августа—1 сентября того же года[9]). Пожалуй, лишь Горький в 1936 году мог указать Сталину на несоответствие между его словами о «бережном отношении к человеку» и его делами, имея в виду травлю Дм. Шостаковича, начатую известной статьей «Сумбур вместо музыки».[10] Всесильный диктатор вынужден был, по крайней мере до конца 1934 года, считаться с мнением Горького. Как свидетельствует П. Мороз, статьи Сталина «Головокружение от успехов» и «Ответ товарищам колхозникам» были написаны по настоянию Горького, возмущенного нарушением принципа добровольности коллективизации.[11] Любопытно, однако, что, выступая против принудительных методов коллективизации, Горький не заметил, что нечто подобное, при его активном участии, совершилось в литературной жизни. «Объединение писателей в единый монолитный Союз, — по верному наблюдению Н. Примочкиной, — в условиях сталинского режима для многих из них было актом насильственным. Под внешней показной монолитностью скрывалось естественное и необходимое разномыслие и разноречие разных талантов и посредственностей. Загнанные внутрь, эти идейно-художественные противоречия начали вырождаться в непринципиальные споры и склоки, междуусобные ссоры и борьбу мелочных самолюбий».[12] Между тем именно Горький в одном из упомянутых писем Сталину настаивал (и в конце концов настоял) на «организации литературы как силы, действующей идеологически едино»,

---

[5] *Примочкина Н.* Писатель и власть... С. 42—43.

[6] *Булгаков М.* Под пятой. Мой дневник // Театр. 1990. № 2. С. 149.

[7] Московский дневник Ромена Роллана // Вопросы литературы. 1989. № 5. С. 163.

[8] Лит. газ. 1993. 10 марта. С. 6.

[9] Известия ЦК КПСС. 1990. № 5. С. 218.

[10] Письмо М. Горького И. В. Сталину от марта 1936 г. // Лит. газ. 1993. 10 марта. С. 6.

[11] Социалистический вестник. 1954. № 1. С. 17.

[12] *Примочкина Н.* Писатель и власть... С. 138—139.

lib.pushkinskijdom.ru

для чего, по его же словам, «Союз литераторов необходимо возглавить солиднейшим идеологическим руководством».[13]

Идеализм Горького-романтика удивительно сочетался с трезвостью его мысли. Писатель не питал иллюзий относительно преемников Ленина. Еще в 1924 году, за неделю до смерти вождя революции, он писал Р. Роллану: «Те, кто пытаются заменить его, — не обладают ни дальновидностью, ни азиатской гибкостью этого человека. ⟨...⟩ Они не умеют вместить новых данных социального опыта — не умеют пользоваться материалом для расширения или построения гипотез».[14] Слова эти являются как бы прологом к последующим отношениям Горького и Сталина.

Уместно заметить в связи с этим, что и сама стилистика писем Горького к Ленину и Сталину существенно разнится, косвенно отражая особенности его восприятия этих политических деятелей. В письмах к Ленину писатель позволял себе «покапризничать», давал волю своим эмоциям, в них почти всегда ощутим глубоко личностный элемент. Письма к Сталину — совсем иного характера, автор их более деловит, сух, официален, эмоциональный момент здесь сведен к минимуму. Они не дают основания говорить об особой близости Горького и Сталина, скорее, напротив, подтверждают слова И. С. Шкапы о том, что писатель — «человек, совершенно полярный „вождю"».[15] Потому, наверное, и возможности влияния Горького на Сталина имели свои пределы. Роль Горького как *буфера* между Сталиным и его оппозицией, между официальной властью и интеллигенцией, настойчиво подчеркиваемая Л. Спиридоновой (Вып. 4. С. 50),[16] показывает не только благородство устремлений писателя, но и их ограниченность конкретно-историческими условиями: он мог на какое-то время отвести удар, отсрочить те или иные репрессивные акты, но не предотвратить их (не случайно после смерти Горького участились расправы с неугодными писателями). В то же время роль «буфера» оттеняет и другую, уязвимую сторону его положения: выходит, он стремился лишь смягчить политику диктатора, не ставя ее под сомнение, не возражая против нее принципиально. Такой компромисс со сталинским режимом был, по всей вероятности, единственно возможным и отчасти вынужденным для Горького. Призывы писателя к «примирению» в условиях «обострения классовой борьбы» воспринимались как «пораженчество» и раздражали не только вождей, но и низовую партийную массу, воспитанную в сугубо революционном духе.

Некоторые особенности позиции Горького конца 20-х—30-х годов отражает его переписка с Г. Г. Ягодой. Личность главы ОГПУ вызывала несомненное любопытство писателя с его профессиональной привычкой наблюдать различные человеческие типы. Это в какой-то мере объясняет довольно неожиданные в устах Горького слова, адресованные Ягоде в одном из соррентийских писем 1931 года: «Да, Вы изредка посещали Никитскую, и всегда это было приятно для меня. Я к Вам очень „привык", Вы стали для меня „своим", и я научился ценить Вас. Я очень люблю людей Вашего типа» (Вып. 3. С. 180). Столь откровенное признание в любви к сталинскому сатрапу могло бы бросить несмываемую тень на Горького, если бы общение с ним писатель не использовал прежде всего в интересах ослабления репрессивного режима, спасения от расправы и освобождения из заключения некоторых известных лиц. Горький просил Ягоду помочь материалами для «Истории гражданской войны», обсуждал с ним вопросы, касающиеся сценария «Преступники» (о трудкоммуне ОГПУ), над которым работал в 1932 году. В его письмах к Ягоде встречается порой хвалебная интонация по отношению к «вождю народов»: «Мощную речуху преподнес И. В. пленуму и миру. Замечательная речь!» (Вып. 3. С. 188).[17]

Наиболее волнующая обоих адресатов тема переписки — ситуация, сложившаяся в среде бывших руководителей РАПП после роспуска этой организации в 1932 году. Существуют противоречивые сведения об отношении Горького к РАПП на последнем этапе ее деятельности. По убеждению Е. Замятина, партийное постановление об отмене РАПП было подготовлено при непосредственном участии Горького, повлиявшего в этом направлении на Сталина.[18] Казалось бы, это вполне согласуется с известным горьковским неприятием групповщины и кастовости в литературе. Однако данная точка зрения поставлена под сомнение современными исследователями, утверждающими, что Горький встретил упомянутое постановление неодобрительно и даже оказывал скрытое сопротивление ему.[19] Вполне возможно, что тут нет противоречия: Горький был недоволен не столько самим фактом роспуска литературных группировок, сколько тем, *как* это было сделано — методом ликвидации, грубого административного вмешательства в дела литературы (против подобных методов он выступал не менее рьяно, чем против групповщины). На эту мысль наводят слова, сказанные им по данному поводу: «Ликвидировать — слово жесто-

---

[13] Лит. газ. 1993. 10 марта. С. 6.

[14] Цит. по: *Спиридонова Л.* М. Горький: диалог с историей. С. 206.

[15] *Шкапа И.* Семь лет с Горьким. М., 1990. С. 364.

[16] См. также: *Спиридонова Л.* М. Горький: диалог с историей. С. 233.

[17] Имеется в виду доклад И. В. Сталина на объединенном пленуме ЦК и ЦКК ВКП(б) 7—12 января 1933 года.

[18] *Замятин Е.* М. Горький // Лит. Россия. 1987. 26 июня. С. 7.

[19] *Иванов Вяч. Вс.* Почему Сталин убил Горького? // Вопросы литературы. 1993. Вып. 1. С. 115—116.

lib.pushkinskijdom.ru

кое».[20] Обращает на себя внимание и тот красноречивый факт, что Горький ни разу публично не одобрил постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» 1932 года, в отличие от предшествующей резолюции «О политике партии в области художественной литературы» 1925 года, позитивное отношение к которой он неоднократно выражал в своих письмах.

Переписка Горького с Ягодой не оставляет сомнений в том, что в момент литературного «переворота» он был на стороне РАПП. Более того, после внутреннего раскола в бывшем рапповском руководстве, когда одна его часть во главе с А. Фадеевым при поддержке властей перешла на иные позиции, а другая во главе с Л. Авербахом оказалась в опале, Горький выступил в защиту последнего и добился включения его наряду с В. Ермиловым и И. Макарьевым в Оргкомитет Союза писателей. В дальнейшем он пытался уберечь некогда грозного руководителя РАПП от расправы. Дело, по-видимому, заключалось не в особых симпатиях Горького к Авербаху (их не было), а в возникшей после раскола сложной этической ситуации (к этой стороне литературной жизни писатель был очень чуток и неизменно придавал ей первостепенное значение). В соответствии с негласной традицией, сложившейся в русском народе, Горький вступался за гонимых и преследуемых властью, даже если они (как тот же Авербах) всего лишь несколько лет назад активно и беспощадно нападали на него. Ему импонировали люди, которые даже в критической для них ситуации оставались верными своим идеям, не «мимикрировали», не ловчили и не приспосабливались к обстоятельствам. По той же причине он после 1932 года резко охладел к А. Фадееву, заметив в нем черты властолюбия, литературного «вождизма».

Специфически литературный характер носит переписка Горького с К. И. Чуковским и Л. Н. Лунцем, раскрывая попутно некоторые нюансы взаимоотношений между ними. Если Лунц в своих письмах выглядит заинтересованным и предельно искренним учеником, в меру почтительным перед мэтром, то Чуковский, как правило, обращается к Горькому с конкретными предложениями и просьбами, нередко вступая в спор с ним. Заслуживает внимания его полемическое письмо Горькому конца 1920-го—начала 1921 года, впервые опубликованное без купюр. В нем Чуковский оспаривает горьковские пожелания к рукописи своей статьи «Две России (Ахматова и Маяковский)», отвергая внушаемый ему тезис об «анархизме» Маяковского, о зависимости его от Игоря Северянина и Саши Черного. «Меня, как литературного критика, — разъясняет Чуковский, — интересовало здесь не то, как относится Маяковский к революции, анархист он или социалист, каковы политические убеждения Анны Ахматовой» и т. д. (Вып. 3. С. 111). Главное в статье, подчеркивает ее автор, не публицистический, а иной аспект: от изучения «излюбленных приемов» поэта прийти к познанию его «духовной личности». По сути дела, в письме Чуковского речь идет о поисках новой критической методологии. Протестуя против излишней «политизации» подхода к литературе, он, как выясняется, не удовлетворен до конца и формальным методом. Последний, с его точки зрения, останавливается на полпути и не интересуется тем, что «прежде называлось *душою* поэта» (Там же).

Поучительна и неожиданно возникшая в 1930 году полемика между Горьким и Чуковским по поводу статьи последнего «Как Некрасов учился писать стихи», предназначенной для журнала «Литературная учеба». Горький возражал против той части статьи, где молодым писателям рекомендовалось подражать классикам и учиться на пародиях. По его мнению, подражание не столько учит, сколько порабощает начинающего писателя. Чуковский же, напротив, отстаивал ту мысль, что «писатели, большие и малые, смолоду учатся своему ремеслу именно путем подражания» и что зависимость от литературных учителей преодолевается «с помощью пародий на них» (Вып. 4. С. 240). В этом вопросе он несомненно опирался на работу Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», но все же не избежал излишней категоричности, утверждая, что на начальном этапе «писатель *всегда* подражатель» (Вып. 4. С. 242).

Эпистолярная полемика писателей с Горьким (кроме Чуковского, в спор с ним в разное время и по разным поводам вступали К. Федин, Ф. Гладков, П. Радимов, С. Клычков и др.) является своего рода косвенной характеристикой маститого оппонента: с ним можно было спорить, возражать ему в прямой и даже резкой форме, не опасаясь утратить его расположения и покровительства, а в случае необходимости — и защиты. Свидетельство тому — принципиальное выступление Горького в «Правде» от 14 февраля 1928 года против травли К. Чуковского, инициированной порочащей писателя статьей Н. К. Крупской в той же газете.[21] Благодаря Горького за вмешательство, Чуковский сообщал ему: «...со мною торжествуют все писатели (Сейфуллина, Тынянов, Зощенко, Слонимский, Тихонов, О. Мандельштам). Они чувствуют, что Вы защитили не только меня, но и их. ⟨...⟩ Очень уж тягостно им без добросовестной и умной критики» (Вып. 4. С. 235). Позднее, в письме Горькому от 29 сентября 1931 года, в порыве благодарности за помощь в лечении больной туберкулезом дочери, Чуковский сделал редкое по своей откровенности признание: «Мне страстно хотелось бы Вам пригодиться. О своем писательстве я невысокого мнения, но я грамотен и работящ, и, главное, меня гложет желание загладить мою прежнюю (фельетонную) деятель-

[20] *Примочкина Н.* Писатель и власть... С. 126.

[21] *Крупская Н. К.* О «Крокодиле» К. Чуковского // Правда. 1928. 1 февр.

lib.pushkinskijdom.ru

ность каким-нибудь серьезным и скромным трудом. Словом, я был бы счастлив, если бы Вы дали мне возможность на деле выразить Вам мою признательность за все, что Вы для меня сделали» (Вып. 4. С. 247). Упоминание о прежней фельетонной деятельности в этом контексте заставляет предположить, что Чуковский испытывал определенное чувство вины перед Горьким за свои дореволюционные, резко критические статьи о нем.

Новые документальные материалы о Горьком, естественно, стимулируют и поиски более надежных ориентиров в изучении этого писателя. Здесь имеются свои, специфические трудности. Давно замечено, что многие стороны личности и творчества Горького находятся в противоречии друг с другом. Некоторые исследователи ищут ключ к разрешению этой загадки в блоковской мысли о том, что «интуиция» Горького глубже его «сознания» (статья А. Блока «О реалистах»). На деле это оборачивается, как, например, у В. А. Келдыша, возрождением идеи о «двух Горьких» — «нормативном» и «нутряном», «тенденциозном» публицисте и «свободном» художнике, которых легко противопоставить друг другу, но совместить реально пока не удается, несмотря на отчетливое понимание того, что «мир писателя в конечном счете един» (Вып. 4. С. 13). Остается лишь с сожалением констатировать, что Горький сегодня раздроблен на множество «ликов», но не видно «целого» Горького (В. С. Барахов. Вып. 4. С. 30), что вполне соответствует действительному положению вещей. В этой связи позволительно задаться вопросом: а что означает эта нынешняя тоска по «цельному» Горькому? Опыт новых знаний о нем, приобретенных в последние годы, убеждает в том, что соблазн обобщений, касающихся Горького, столь же велик, сколь и рискован. В его творческой биографии почти всегда найдутся факты, не укладывающиеся в слишком обобщенные, однозначные выводы и даже противоречащие им. Такова уж природа этой большой и чрезвычайно много вместившей в себя творческой личности с ее неповторимо сложной и драматической судьбой.

© *Хоанг Ван Кан (Вьетнам)*

ЛИРИКА ПУШКИНА ВО ВЬЕТНАМСКИХ ПЕРЕВОДАХ

Одной из самых популярных во Вьетнаме сказок является сказка «Небесная лягушка», которая в русском фольклоре имеет сходный сюжет («Царевна-лягушка»). Однако во вьетнамском фольклоре героиня — вовсе не заколдованная царевна, но существо, явившееся на землю со струями дождя. Ее взял в жены бедный юноша, особенно любимый своим учителем. Жены других учеников возроптали, предложив устроить им испытания, третье из которых было самым трудным: жене надлежало принять гостей, петь и танцевать для них. Лягушка скрылась за занавесом. «Хорошо пели жены богачей, но когда из-за занавеса прозвенела в воздухе первая трель небесной лягушки, все смолкли. Была в голосе лягушки красота тихого лунного вечера, отблески света на зеркальной глади рисовых полей и непередаваемое очарование вьетнамской весны. Потом небесная лягушка исполнила танцы лесных зверей и птиц. Плавно и мягко скользили тени на прозрачном занавесе, а когда лягушка стала изображать заносчивую жабу, учитель смеялся так, что на глазах у него выступили слезы».

Один из завистников попытался опорочить лягушку, но мудрый учитель сказал: «Глупец! Ты не понимаешь простой истины: надо быть великим артистом, чтобы так искусно подражать голосу и движениям зверей, хотя она, как ты сказал, простая лягушка. ⟨...⟩ Красота внешняя недолговечна. Она похожа на прелестный цветок: он бросается в глаза, привлекает взор, но быстро увядает. А красота духовная — доброе сердце, ум и талант — остается навсегда».[1]

Сказку «Небесная лягушка» можно прочесть как притчу о великой силе искусства, средствами которого только и можно выразить душу.

Притчевый смысл сказки можно понять и несколько иначе, соотнести его с проблемой перевода литературного произведения, которое ограждено ширмой своего языка от инонационального читателя. Но в принципе этот барьер преодолим. Бытование литературного произведения за границами родной национальной культуры подобно звучанию музыкального произведения, вызываемого к жизни талантом конкретного исполнителя (тоже художника), вносящего в оригинал индивидуальные оттенки, но сохраняющего, в идеале, не просто тему, но и саму душу шедевра.

«Я думаю, что искусство перевода, — заметил В. Левик, — действительно имеет много общего с исполнительским искусством, поскольку это также творчество на чужом материале (этим сходство и ограничивается). Будь у

[1] *Журковский В.* Сказка Вьетнама / Авторизов. пер. с польского Л. Немчинского. М., 1956. С. 35—36.

lib.pushkinskijdom.ru

переводчиков свой Станиславский, он, вероятно, нашел бы методы и приемы, которыми переводчик может воспитать в себе творческое отношение к оригиналу».[2]

В самом деле, переводчику, как и актеру, заданы извне «предлагаемые обстоятельства» и они должны ощущаться им как подлинная жизнь. Что же касается «методов и приемов» перевода литературного произведения с одного языка на другой, то едва ли кто-либо готов сформулировать их в виде стройной системы. Во всяком случае, для этого необходимы конкретные исследования практики переводов. Этой задаче посвящена наша статья, в которой анализируется опыт переводов пушкинской лирики на вьетнамский язык.

Проблемам переводов произведений Пушкина на иностранные языки, в том числе на языки народов Востока, в России посвящена обширная литература. Наибольшего внимания заслуживают в связи с нашей темой монография «Пушкин в Японии» А. И. Мамонова, а также сборники «Пушкин в странах зарубежного Востока» (М., 1979), «Творчество Пушкина и зарубежный Восток» (М., 1991) и ряд статей. В этих публикациях дается картина бытования пушкинских произведений в различных странах, анализируются удачи и недостатки переводов, а также рассматривается воздействие творчества Пушкина на развитие литературы отдельных народов.

Что касается изучения переводов произведений Пушкина на вьетнамский язык, то на русском языке имеется, в сущности, лишь одна статья, которая, на наш взгляд, стала началом в разработке этой темы: «Произведения Пушкина во Вьетнаме» Н. И. Никулина (в сб. «Пушкин в странах зарубежного Востока»). Автор охарактеризовал исторические предпосылки появления произведений Пушкина во Вьетнаме, выявил их распространение в период после образования ДРВ в 1945 году и после войны Сопротивления в 1954 году, а также указал на те трудности, которые встречаются при переводе поэзии Пушкина на вьетнамский язык.

Все виды и роды искусств имеют дело с преображением материала по законам красоты. Скульптору дан мрамор, композитору — звуки, художнику — краски. Писателю дано слово, способное выразить и плотность мрамора, и половодье звуков, и нежнейшие оттенки распускающейся розы. Слово всемогуще, но, призванное объединять людей, оно разъединяет народы. «В этом трагизм поэтического творчества, — говорил один из мастеров перевода М. Лозинский, — всечеловеческое содержание раскрывается только для одного народа, для того народа, на языке которого пишет поэт, да еще для тех, всегда немногих, кто знает этот чужой язык. И тогда как другие великие искусства — искусства пластические и музыка — не знают национальных языковых границ, самое древнее и, быть может, самое мощное — поэзия — становится немым на чужбине».[3]

Технически в художественном произведении, переведенном на другой язык, происходит знаковая замена при сохранении одного и того же смысла. Но в действительности здесь взаимодействуют не только слова, но и культуры в целом, запечатленные в каждом языке. Перевод, в идеале, — не эхо, которое поневоле скрадывает богатство звуков. Это диалог. Диалог не автора (который уже «не слышит») — переводчика, а двух культур, так как иноязычному читателю «немая» до тех пор культура должна ответить, стать понятной.

Однако текстовой мир художественного произведения должен восприниматься все же как иная, хотя и вполне понятная культура. «Чтобы понять поэта, нужно отправиться в его страну», — говорил В. Гете. Иначе также диалог не состоится, а культурный кругозор читателя так и будет ограничен горизонтом его национального бытия и сознания. «Перед переводчиком, — замечал Н. Заболоцкий, — две чаши весов: первая принадлежит автору оригинала, вторая — читателю перевода. Перевод будет хорош в том случае, если чаши весов не выйдут из равновесия».[4] Но что обусловливает равновесие? Закон всемирного тяготения. Адекватность же перевода основана на общечеловеческом содержании художественного произведения.

Перевод художественных произведений следует рассматривать в широком контексте национальных культур, их взаимодействия и обогащения общечеловеческой духовной базы.

Если в странах Западной Европы имя Пушкина стало известно еще при его жизни, то даже на Ближнем Востоке первые следы такого знакомства относятся к самому концу XIX века.

На Дальний Восток, в Японию и Китай, Пушкин пришел на рубеже XIX—XX веков, в Индию и Индокитай — во второй половине XX века.

Первое знакомство с русской литературой во Вьетнаме в 20—30-х годах XX века происходило через посредство французской и китайской литератур. Лишь в 1937 году на вьетнамский язык были переведены некоторые главы романа Л. Толстого «Воскресение» (с французского) и опубликованы в газете «Хон че» (Молодая душа) — легальном органе Индокитайской компартии.

На II Съезде советских писателей (1954) Нгуен Динь Тхи сказал: «В 1925—1926 гг., благодаря китайской демократической литературе и произведениям прогрессивных французских писателей, имена Пушкина, Толстого, Горького прорвали блокаду французских коло-

[2] *Левик В.* О точности и верности // Мастерство перевода. М., 1959. С. 257.

[3] *Лозинский М. Л.* Искусство стихотворного перевода // Перевод — средство взаимного сближения народов. М., 1987. С. 92.

[4] *Заболоцкий Н.* Заметки переводчика // Мастерство перевода. С. 251.

http://pushkinskydom.ru

низаторов, пришли к нам».[5] Пока это было лишь предварительное знакомство с Пушкиным — едва ли только не по имени. Поэт Те Хань вспоминал позже: «Мне, человеку, начитанному в западной литературе, имя Пушкина стало известно лишь тридцать лет назад, накануне Августовской Революции 1945 года».[6]

Политический союз между Вьетнамом и СССР предопределил важнейшие культурные следствия. В 1950—1960-е годы, в частности, в ДРВ было издано более 300 книг русской классической и советской литературы, переведенных на вьетнамский язык, в том числе и многие произведения Пушкина.

Поэзия...
Какая маленькая ракушка,
но в ней умещается целое море.
Какие маленькие весы,
но ведь это весы самой жизни.

(Перевод Мих. Матусовского)

Эти строки современного вьетнамского поэта Те Лан Вьена менее всего говорят о трудностях поэтического перевода. Они — об ответственности поэта перед родным словом, о муках творца и о таинствах ремесла. Впрочем, все это осталось в подтексте, ибо стихотворение рождено, гармония жизни возобладала, и русский поэт Мих. Матусовский очертил контуры найденного образа словами иного языка.

Трудности перевода поэтической речи очевидны. В трактате «Пир» Данте писал: «И поэтому да знает всякий, что ничто гармонизированное музыкальной связью не может быть переложено со своего языка на другой, без разрушения всей его сладости и гармонии. И это и есть причина, почему Гомер не переводился с греческого на латинский, как другие их писания, которые у нас имеются. И это и есть причина, почему в стихах Псалтыри нет сладости музыки и гармонии; ибо они были переложены с еврейского на греческий, а с греческого на латинский, и в первом же переложении вся сладость исчезла».

Со времени этого высказывания утекло много воды. И хотя рассуждения о непереводимости поэзии (и в принципе, и в отношении конкретных поэтов) повторяются до сих пор, они несостоятельны уже потому, что мир давно научился общаться и на поэтическом языке, сначала при помощи подражаний и стилизаций, а впоследствии — и посредством адекватных переводов. Более того, современная теория считает, что стих облегчает работу переводчика.

«Переводчик стиха, — замечает в этой связи А. В. Федоров, — конечно, чрезвычайно связан оригиналом в формальном отношении: так или иначе он должен передать метрическую форму и сочетать с ней словесный материал, распределить по стихам и строфам в соответствии с оригиналом слова и фразы, сохранить деления и связи, заданные подлинником (...) Как может случиться, что трудность задачи облегчает работу? Дело в том, что характер ритмического движения стиха, в связи с синтаксическим строением фразы и опорными смысловыми пунктами стихотворения, дает переводчику *критерий для отбора тех элементов* подлинника, которые он сохраняет и переводит».[7]

Не о том ли говорил Пушкин в «Домике в Коломне»?

Тут каждый слог замечен и в чести,
Тут каждый стих глядит себе героем[8]

— и именно потому подсказывает переводчику главное. Остальное — дело техники.

Техники, конечно, изощренной и для каждого языка особой. И все же она играет подсобную роль. Навыки здесь даются только подлинному мастеру.

Когда Пушкин писал в своем поэтическом завещании:

И буду славен я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит...

(III, 423)

он невольно имел в виду и своих переводчиков.

По-своему богат каждый язык древней культуры, имеющий давние литературные традиции, особенно если он черпал дополнительную силу в межнациональном культурном общении.

«Как материал словесности, — писал Пушкин, — язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство перед всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усыновил его, избавя таким образом от медленных усовершенствований времени. Сам по себе уже звучный и выразительный, отселе заемлет он гибкость и правильность. Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного; но впоследствии они сблизились, и *такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей*» (XI, 31).

В такой характеристике многое можно отнести и к вьетнамскому языку как языку словесности, в историческом становлении которой столь же важно было влияние китайского языка.

В этом отношении заслуживает особого

[5] *Нгуен Динь Тхи.* Выступление на II Съезде советских писателей. Ханой, 1955.

[6] *Те Хань.* Любовь Вьетнама к Пушкину // Литература и искусство. 1977. 13 августа.

[7] *Чуковский К., Федоров А.* Искусство перевода. Л., 1930. С. 105.

[8] *Пушкин.* Полн. собр. соч.: В 16 т. [Л., 1948]. Т. V. С. 84. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

внимания перевод пушкинского стихотворения «Пророк», выполненный Тюи Тоаном.

Высокий, библейский стиль пушкинского стихотворения до неузнаваемости преображает «обычный» четырехстопный ямб, придает ему ораторское звучание. Собственно старославянских слов здесь не так уж и много (персты, зеницы, десница, глагол — в значении «слово»), как и архаичных морфологических и грамматических словесных форм (отверзлись, горний, гад — мн. ч. р. пад., мудрыя, угль, глас, виждь). Отметим нагнетание анафорического «и», соответствующее библейским синтаксическим конструкциям. Во вьетнамском переводе все это достаточно внятно может быть передано архаическими китаизмами, причем их, как и у Пушкина, не должно быть чрезмерно много. В переводе Тюи Тоана мы встречаем слова древнекитайского происхождения, такие как: *тиен чи* (пророк), *дием ньян* (коснулся зениц), *дием ньи* (коснулся ушей), *тхиен тхан* (ангелы), *тюй ток* (подводный мир), *ань минь* (мудрый).

И все же при переводе стихов с одного языка на другой основным водоразделом является не лексическое отличие, а языковые звукотипы, своеобразие речевых тактов, так как именно благодаря их ритмической упорядоченности рождается и воспринимается читателем (слушателем) стих.

Для того чтобы показать разницу в мелодике и ритме русского и вьетнамского стиха, сравним пушкинское стихотворение с нашим его переводом.

Воды глубокие
Плавно текут.
Люди премудрые
Тихо живут.

(III, 471)

Стихотворение написано редким для Пушкина размером, дактилем, причем вообще для русского стиха чрезвычайно редким, двусложным. Но дактилическая клаузула в нечетных строках (безрифменная к тому же) позволяет трактовать все это стихотворение как двустишие (по четыре стопы в каждом). Уже это придает произведению особую плавность, которая инструментована к тому же эвфонически: акцентировкой плавного согласного *л* и протяжного гласного *у*. Следует также отметить стройный синтаксический параллелизм двух частей, построенных по единой схеме: подлежащее — определение — обстоятельство образа действия — сказуемое. При обычном порядке слов в русском языке определение предшествует определяемому, но инверсия в пушкинском стихотворении также подчеркивает смысл, придает качеству (а именно оно и важно здесь) интонационный курсив. Во Вьетнаме существует пословица, которая буквально соответствует пушкинскому стихотворению. Но в поэтическом переводе пушкинское стихотворение может звучать так:

Nhũng dòng nuóc duói sâu
Êm đềm không tiếng sóng
Nhũng con nguòi thông minh
Cú âm thầm mà sống

Нетрудно заметить отличия перевода от оригинала. Наш перевод более многословен, — и не только потому, что во вьетнамском языке все слова коротки, но и потому, что грамматические форманты у нас передаются отдельными словами. Но для стихотворного ритма это не столь важно: ведь ударение падает на значимое слово, вбирая все остальные — в единый такт. Мы не смогли передать инверсии, так как вьетнамский язык отличается строгим порядком слов с обязательной постпозицией определения по отношению к определяемому. Конечно же, у нас иные аллитерации, потому что звуковой состав вьетнамского и русского языка различен. Но мы постарались передать музыку струящихся вод не только посредством повторения звуков и внутренними рифмами, но также присущими вьетнамскому языку тоновыми ударениями.

В аналоге стихотворения на другом языке нужно руководствоваться мудрым замечанием Жака Делиля: «Каждый, кто взялся за перевод, берет на себя долг и обязан выплатить его если не такой же монетой, то в той же сумме».[9]

В этом отношении поучителен опыт самого Пушкина в качестве переводчика.

В каждой национальной литературе различается особая топика, связанная с природой страны, ее бытом, художественной традицией, уходящей в глубь веков, и с национальными поверьями. Наиболее отчетливо эти устойчивые мотивы и образы наполняют народную поэзию и возрождаются в творчестве профессиональных поэтов, даже и тех, которые не стремятся к фольклорной стилизации. Вьетнамскую литературу невозможно представить без топоса «бетель». Впервые легенда о бетеле была записана в конце XV века и вошла в сборник «Дивные повествования земли Линь-нам». Там рассказывалось о любви двух братьев к одной девушке, о том, как она выбрала старшего, младший же, чтобы не мешать их счастью, ушел в лес и там умер на берегу быстрой речки, превратившись в дерево подле речного устья; старший брат пошел на розыски брата и умер, оборотившись камнем, прильнувшим к древесным корням; а потом и женщина умерла, сделавшись ползучим растением и оплетя дерево и камень. «Дерево это, — рассказывается в легенде, — именуемое с тех пор танлангом, и ползучее растение, названное бетелем, выращивают ныне повсюду. И с тех пор у нас, в стране Юга, всякий раз, когда сходятся гости на свадьбу или иной какой-нибудь праздник, прежде всего подаются плоды танланга — арека, завернутые вместе с известью в листья бетеля».[10] В обрядовой вьетнамской лирике бе-

[9] Мастерство перевода. М., 1977. С. 259.

[10] Повелитель демонов ночи. Старинная вьетнамская проза. М., 1969. С. 69.

lib.pushkinskijdom.ru

тель — символ магии, в необрядовой — выражает любовь молодоженов. Но в наиболее продуктивном жанре фольклорной песни, в казао, этот топос может иметь несколько различных оттенков: быть символом теплой встречи или знакомства друг с другом, подходящей пары, мечты о счастье, клятвы в верной любви и пр. Поэтому во вьетнамском переводе пушкинского послания к Керн «бетель» был бы понятнее «гения чистой красоты». Это не значит, что так и надо переводить Пушкина.

Однако в некоторых случаях он сам идет навстречу вьетнамскому читателю, например в стихотворении «Вновь я посетил...»:

Вот холм лесистый, над которым часто
Я сиживал недвижим и глядел
На озеро, воспоминая с грустью
Иные берега, иные волны...

(III, 399)

Тюи Тоан эти строки перевел буквально, только «*иные* берега» стали «*отдаленными* берегами».

Пространство «на берегу пруда» во вьетнамском казао, как и у Пушкина, это мир тишины и покоя, сладкого воспоминания.

У Пушкина:

...три сосны
Стоят — одна поодаль, две другие
Друг к дружке близко...

(III, 400)

Сосны (так же как и бамбук) в древней вьетнамской поэзии — символ неизменного и вечного, в народной же песне они символизируют влюбленных.

У Пушкина:

— Редеет облаков летучая гряда;
Звезда печальная, вечерняя звезда,
Твой луч осеребрил увядшие равнины,
И дремлющий залив, и черных скал вершины.
Люблю твой слабый свет в небесной вышине;
Он думы разбудил, уснувшие во мне...

(II, 157)

В народной вьетнамской песне вечерняя (как и утренняя) звезда — знак разлуки.

Удивительное созвучие вьетнамским поэтическим темам обнаруживает пушкинское стихотворение «Узник», созданное в духе народно-поэтической топики и ушедшее обратно в фольклор. Руководителю одного из вьетнамских крестьянских восстаний Нгуен Хыу Хау (умер в 1751 году) традиция приписывает авторство стихотворения «Птица в клетке»:

Небеса и земля — заточен
Плоти комок в этой клетке.
Птицы взор обращен
Вдаль, к ветру и облакам.
Случая ждет, чтоб пробить
Клетку из туч,
Крылья расправить и взмыть
За десять тысяч высот к Серебряной Реке,
Путы жаждет порвать,
Другом стать Ворону Золотому.

Ср. с этим перевод Тюи Тоана пушкинского стихотворения «Узник» (в подстрочном переводе):

Лети, лети, мы — вольные птицы!
В горы, светящиеся за серыми тучами,
В морские края, синие, спокойные,
Туда, где только ветер и... я

У каждого поэта есть и своя топика. Замечено, что в пушкинской поэзии бьется огонь жизни («Пока свободою горим...», «Твой жар воспламенил к высокому любовь...», «Не дай остыть душе поэта...» и т. п.).

Но, очевидно, вьетнамцу ближе иная пушкинская метафора поэзии и жизни, типа: «...года весны моей, *Протекшие* в мечтах любви напрасной...», «...мои стихи, *сливаясь и журча, Текут, ручьи любви, текут полны тобою...*», «*Плывут. Куда ж нам плыть?..*».

Жизнь вьетнамца тесно связана с рекой. И это не могло не отразиться в народной поэзии. Из пословиц, связанных с образом реки, можно составить энциклопедию вьетнамской жизни.

Лиризм народной песни тоже отзывается речной свежестью. Здесь река всегда бывает длинной и глубокой, вода всегда прозрачная или изумрудно-зеленая, судьба девушки сравнивается с яркой, под белой цаплей подразумевается крестьянин-бедняк, под рыбой «бонг» — трудолюбивая девушка, символами любовных отношений девушки и парня служат лодка и пристань, верной любви — старый причал.

Именно поэтому, вероятно, в программу начальной вьетнамской школы вошло стихотворение «Деревня», начало которого пронизано ощущением водной стихии:

...Где льется дней моих невидимый поток...
На лоне счастья и забвенья!..
...Где светлые ручьи в кустарниках шумят.
Везде передо мной подвижные картины:
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбаря белеет иногда...
...На влажных берегах бродящие стада...

(II, 89)

(...Где восторгом ⟨жизнь⟩ протекает
переполненная, охваченная,
Где жизнь плывет в рассеянном счастье...
...Где прозрачный горный ручей в кустарниках журчит.
Перед моими глазами подвижные картины
Здесь бескрайние два озера прозрачно-синие,
Где иногда мелькают паруса!..
...Стадо коров бродит на влажных
плодородных берегах...)

Полного подобия в разнокультурной топике, конечно, нет и быть не может. Есть черты сходства, хотя иногда такое сходство и обманчиво. Неожиданным, на первый взгляд, топо-

lib.pushkinskijdom.ru

нимом классической вьетнамской поэзии является... снег. Для жителя тропического климатического пояса он невероятен, и тем не менее в прекрасном стихотворении Зыонг Кхонг Ло (умер в 1119 году) «Досуг рыбака» читаем:

Синей реки десять тысяч ли
и небес десять тысяч ли.
В тутовых рощах дома крестьян
и над всеми домами дым.
Старый рыбак безмятежно спит,
не окликнет его никто...
После полудня проснулся он —
его лодка снегом полна.

Л. В. Эйдлин в послесловии к своим переводам вьетнамской поэзии X—XIV веков недоумевал: «Снег. Откуда он во Вьетнаме? Может быть, Зыонг Кхонг Ло не удержался от соблазна назвать так пронизывающе-холодный туман, а может быть, это воспоминание об увиденном им на чужбине или в живописи; да и вдобавок могло быть навеяно, по всей вероятности известными ему, стихотворениями китайского поэта Лю Цзунюаня „Старый рыбак", „Снег над рекой". Так или иначе картина рыбачьего досуга поэтична и жизненна для вьетнамской обыденности».[11] Многое в этом рассуждении верно, кроме, пожалуй, предположения о метафоре «пронизывающе-холодного тумана» (это в полдень-то?). Снег здесь действительно по преимуществу литературного происхождения, и конечно, он не несет в себе никакого неприятного сигнала — напротив. Как свежесть моря для обитателя жаркой пустыни, так и для жителя тропических джунглей благостен почти нереальный (сказочный) снег.

Все стихотворение «Досуг рыбака» построено по принципу (как бы мы сказали сейчас) монтажа, но в каждом (кроме контрастного третьего) отдельном кадре — ощущение неразрывной связи: с небом смыкается река, в небо уходит дым от утренних очагов (именно от них, хотя в кадре — только застывшие рощи и дома). И лишь рыбак одинок. Но небо само спускается в его лодку прохладным снегом (сон? мечта?).

Монтажность пушкинского художественного мышления была остро подмечена С. Эйзенштейном. Не только в прозе проявляется она, многие стихотворения Пушкина строятся именно так: «Узник», «Я помню чудное мгновенье...», «Зимняя дорога», «Кавказ», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» и др.

Подобные примеры можно многократно множить; в более развернутом виде приведем лишь еще один:

...Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце снег лежит;
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит.

Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском
Трещит затопленная печь...

(III, 183)

Стихотворение «Зимнее утро» до сих пор не переведено на вьетнамский язык, хотя, на наш взгляд, оно словно ждет этого.

Само собой разумеется, житель Севера, Пушкин чувствует не только красоту зимы (что более понятно южному жителю), но и ее печаль, жуткость, скуку (ср. в стихотворении «Осень»: «...полгода снег да снег, Ведь это наконец и жителю берлоги, Медведю надоест...», III, 319). Причем зима в его поэзии обычно наполнена реалиями русского быта, и такое ощущение зимы наиболее трудно для восприятия вьетнамских переводчиков.

В классической вьетнамской поэзии, наследовавшей китайские традиции, природа и человек слиты нерасторжимо. Именно потому, а не только в силу бытового окружения, восточная поэзия привержена к водной стихии — преимущественно не к морской, а к струящимся водам ручья и реки, к глади озера и пруда, вбирающей в себя и опрокинутое небо, и краски склоненных над ними ветвей. Проступающие извне роса, иней, туман — такая же примета слитности всего мира, его разнообразных стихий. Под стать им и музыка стиха, поющее слово, вдруг оборачивающееся ярким зрительным образом, который нередко приобретает звуковое определение. Сама краткость произведений восточной лирики не случайна, будь то китайские ши, японские хокку и танка, корейские хянги, вьетнамские казао: душа мира отсвечивает, отзывается музыкой в каждой пылинке. Потому и непривычны для такой поэзии изысканные поэтические тропы: сравнение, метафора, метонимия. Все эти средства поэтической образности, конечно, можно найти в восточной поэзии, но у них особое качество: они не уподобляют впрямую одно другому, а сближают, выявляя неожиданную сущностную связь явлений, открывают одно в другом, — как правило, лишь намеком, доверяя восприимчивости читателя.

Оказывается, и здесь пушкинская поэзия обнаруживает сходные — восточные — черты.

О непереводимости ее до сих пор не перестают говорить. Парадоксальным образом перевод и тут затруднен простотой поэтического языка Пушкина, чуждавшегося изысканных тропов. Переводчику иногда попросту не за что «уцепиться». Пропадает очарование поэзии, стихотворение превращается в рифмованную прозу.

Переводчик, не искажая подлинник, обязан найти в своем языке те сигналы, которые будут внятны новому читателю, его культурному кругозору.

Один из величайших шедевров пушкинской поэзии «Я вас любил: любовь еще, быть может...» почти совершенно лишен тропов и инверсий.

[11] Иностранная литература. 1976. № 9. С. 201.

lib.pushkinskijdom.ru

Не в последнюю очередь тональность стихотворения определена обращением на «вы». Чувство любви, казалось бы, требует иного языка. Даже когда поэт связан с реальным адресатом любовного послания светскими отношениями, в своих поэтических мечтах он легко переходит эту условную грань (ср.: «Я помню чудное мгновенье, Передо мной явилась ты...»). Среди множества стихотворений Пушкина обращение к женщине на «вы» необычно, а стало быть, и очень значимо. Оно встречается почти исключительно в стихах альбомных или, во всяком случае — мадригальных. Когда же в стихотворении «Кокетке» он обращается: «И вы поверить мне могли...», то тем самым ставит, по сути дела, кокетку на место, отвергая ее притязания на доверительную близость. В стихотворении «Ты и вы» разница между двумя обращениями изящно обыгрывается. В стихотворении же «Я вас любил...» нет и намека на мадригальность, куртуазность и тому подобное. Более того, это стихотворение нельзя вообразить в качестве реального обращения к любимой женщине. Стихотворение исповедально, остранено от адресата. Но и сказать «Я *ее* любил» поэт не может: это не *она*, а *вы*.

Для вьетнамского переводчика, пожалуй, именно этот мотив служит внятной подсказкой, *как* следует переводить стихотворение.

Тюи Тоан мастерски использовал в своем переводе своеобразие местоименной системы родного языка, в котором личное местоимение «я» можно перевести более чем двадцатью словами (в зависимости от возраста, профессии, родства, положения, чувства и пр. говорящего). Из этих слов выбрано «*Той*», которое (только во вьетнамском языке это и возможно одним словом передать) характеризует чистоту отношений, близких и целомудренных, глубоких и незавершенных.

* * *

В своей статье мы обратили преимущественное внимание на черты сходства между поэзией Пушкина, с одной стороны, и классической вьетнамской литературой — с другой.

«Время, эпоха, — справедливо замечает известный украинский теоретик перевода О. Кундзич, — со всей настоятельностью выдвигает новый аспект, в котором должны ставиться и решаться вопросы перевода, призванные сближать нации. Общение наций стало признаком времени. Еще полвека назад многие и многие народы мира просто не знали о существовании друг друга. Но в великих событиях, потрясших мир, решались общие судьбы; с развитием науки и техники возникали новые силы, не умещавшиеся в границах государств, и с ними — общие чаянья и общие ужасы; сокращались пространства и исчезали расстояния, и люди земли услышали и увидели друг друга, не выходя из своих жилищ; появились общие идеалы и общие слова — но разность языков осталась по-прежнему, а это препятствие преодолевается только в усилиях переводчиков».[12]

Несмотря на то что творчество Пушкина ныне представлено во Вьетнаме достаточно широко, разными его жанрами, мы отчетливо сознаем, что в этом направлении, по сути дела, предприняты лишь первые шаги, к тому же в последнее десятилетие, к сожалению, замершие.

Жизнь перевода не может быть столь же вечной, как и судьба самих классических произведений. Только при многократном обращении разных переводчиков к тому или иному произведению оттачиваются черты мастерства, вырабатываются теоретические представления о переводе, имеющие у каждого народа свою специфику.

[12] *Кундзич О.* Переводческий блокнот // Мастерство перевода. М., 1968. С. 200—201.

© *Ю. В. Стенник, А. Е. Шашкова*

РУССКАЯ ИНТЕРМЕДИЯ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ ИТАЛЬЯНСКОЙ КОМЕДИИ DELL'ARTE*

Среди многих факторов, определявших пути формирования драматургического искусства в России на самых ранних этапах его становления, немаловажная роль принадлежала традиции итальянского театра, и в первую очередь итальянской комедии масок. Именно этой теме посвящена опубликованная недавно в Милане книга молодой итальянской исследовательницы Марии Кьяры Пезенти «Арлекин и Гаер в русском любительском театре

* *Pesenti Maria Chiara.* Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento. Contatti e intersezioni in un repertorio teatrale. Milano, 1996. 279 p.

lib.pushkinskijdom.ru

XVIII века» (Милан, 1996). Прослеживание путей формирования русской интермедии как низового комического жанра отечественной театральной культуры, существовавшей у своих истоков в неразрывном единстве с фольклором и практикой школьных представлений, сочетается в монографии с последовательным раскрытием той важной роли, какая в этом процессе выпала на долю традиции итальянской комедии dell'arte. Таков предмет вышеназванной монографии М. К. Пезенти. Задача, которую поставила перед собой итальянская исследовательница, была не из простых, ибо она предусматривала необходимость обширных и тщательных источниковедческих разысканий, а также детального ознакомления с достаточно богатой научной литературой по данному вопросу, как русской, так и зарубежной. Отметим сразу: М. К. Пезенти справилась со своей задачей весьма успешно. Перед нами серьезное, добротное исследование, расширяющее и уточняющее целый ряд важных аспектов процесса становления русской комедийной школы.

Жанр интермедии давно привлекал внимание исследователей, и в его изучении по мере расширения сведений об этом явлении отечественной культуры научная мысль прошла несколько этапов. Дело в том, что сближение молодой русской драматургии с нормами европейского театра классицизма в середине XVIII века благодаря Сумарокову было столь стремительным, что история самых ранних этапов ее становления оказалась для науки как бы забытой, отодвинутой в прошлое и практически скрытой от последующих поколений. Вот почему в процессе выработки подлинно научных взглядов на развитие отечественного театра материал, касающийся бытования самых ранних форм сценической культуры в России, пришлось открывать как бы заново. Это особенно касалось изучения генезиса комедии, точнее, предшествовавшей ей формы — интермедии. На первом этапе оно носило преимущественно источниковедческий характер, когда основной задачей в изучении интермедий было введение в научный оборот текстового материала. И здесь неоценимое значение имели разыскания и публикации Н. С. Тихонравова, В. М. Перетца, И. А. Шляпкина, В. И. Резанова, В. В. Майкова, продолженные в сравнительно недавнее время публикациями В. П. Адриановой-Перетц, В. Д. Кузьминой и И. М. Бадалича. Этот аспект исследования интермедий нашел своеобразное завершение в издании пяти томов сводного репертуара русской сцены XVII—1-й половины XVIII века под общим названием «Ранняя русская драматургия», осуществленном в 1970—1980-е годы группой московских филологов Института мировой литературы под руководством О. А. Державиной, В. Д. Кузьминой и А. Н. Робинсона. Данное издание является в настоящее время наиболее авторитетным источником текстов пьес самого раннего этапа становления русского театра. Значительное место в нем занимает публикация текстов комедийного плана, преимущественно интермедий или интерлюдий, а также отдельных комических сценок или их циклов.

Все названные источники были тщательно проработаны М. К. Пезенти, включая и основные исследования, содержащие научный анализ и историческое осмысление развития отечественной комедиографии на уровне низовой любительской сцены 1-й половины XVIII века. Мы имеем в виду основополагающие труды, касающиеся изучения ранних этапов становления русской драматургии, — П. П. Пекарского, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, Н. К. Гудзия, В. Д. Кузьминой, В. И. Ярхо, П. Н. Беркова, Н. И. Савушкиной, а также необычайно ценные работы польской исследовательницы П. Левин, посвященные проблеме возникновения восточнославянской интермедии.

Другой, не менее важной задачей, стоявшей перед автором монографии, было представить исторически верную картину того сложного взаимодействия разных потоков культурного влияния, в зоне которого оказалась обновляющаяся Россия на рубеже XVIII века, активно воспринимавшая новые формы художественной культуры, включая и театр, ставший отныне неотъемлемой частью общественной жизни русской нации. Сознавая специфику условий, в которых формировался отечественный театр на самых ранних ступенях его истории, важно было соблюсти корректность в осмыслении той роли, какую играла каждая культурная традиция, так или иначе воспринимавшаяся в этом сложном и длительном процессе. М. К. Пезенти прекрасно чувствовала эту сложность и сумела найти оптимальный путь решения проблемы, учитывая неоднородность воздействия разных традиций в разные исторические периоды формирования российского театра. Влияние некоторых традиций в контексте первоначальных драматургических исканий проявлялось опосредованно. Таковым было влияние традиций английского театра, носителями которых выступали, по существу, приезжавшие в Россию в начале XVIII века немецкие актерские труппы; частично таковым же было и влияние комедийной системы Мольера. В известной мере, как справедливо отмечает М. К. Пезенти в первой части монографии, опосредованный характер имело и первое приобщение русского зрителя к традициям итальянской комедии dell'arte, воспринимавшимся поначалу в контексте пришедшего из католической Польши через Украину школьного театра.

На этом фоне система самого школьного театра с момента основания в Москве Славяно-греко-латинской академии при содействии киевских учителей переносилась на русскую почву непосредственно. Традиции этой театральной системы не только прочно укоренились в Москве, но и распространились на другие города России — Ростов, Новгород, Тверь. Факты функционирования при семинариях в этих городах школьных театров общеизвестны.

lib.pushkinskijdom.ru

На определенном этапе форму прямых контактов приобрело и влияние на создание предпосылок русской комедии традиций итальянской комедии масок, благодаря приезду в Россию в 1730-е годы трупп итальянских комедиантов, носителей этой традиции, гастролировавших в Петербурге при дворе Анны Иоанновны. На этом моменте М. К. Пезенти в соответствующем разделе своей монографии останавливается подробно.

В «Введении», содержащем обобщенную характеристику театральной среды, складывавшейся в России с конца XVII—1-й половины XVIII века, автор исследования выделяет три направления театральных интересов, в сфере которых осуществлялось внедрение театра на русской почве и формировались предпосылки комедийных жанров: это школьный театр, народный театр и, наконец, любительский театр. Каждое из этих направлений отличалось спецификой своего функционирования, имело своего зрителя, свой репертуар, свои установки оформления сценического действия, хотя (и на это справедливо постоянно указывается в книге) все эти потоки непрерывно взаимодействовали, взаимообогащались и иногда переходили один в другой. М. К. Пезенти ссылается на наблюдения Н. К. Гудзия, высказавшего предположение о коллективном авторстве интермедий в школьном украинском театре конца XVII века, обусловившем их относительную свободу от схоластических оков, что благотворно сказалось и на формировании русских интермедий в рамках школьной традиции, перенесенной на рубеже XVIII века в Москву.

Но особенно перспективной считает М. К. Пезенти практику любительского театра, на сцене которого жанру интермедии отводилась существенная роль. Будучи еще во многом зависимо от школьного театра в репертуарном отношении, это направление тем не менее постепенно явно демонстрировало отход от сугубо назидательных функций сценического искусства, предпочитая разработке библейских сюжетов инсценировки авантюрных романов и повестей.

Следует, правда, учитывать эволюцию самого любительского театра, традиции которого в разные исторические периоды видоизменялись. М. К. Пезенти связывает возникновение данного направления преимущественно с городской средой, что справедливо. При этом она считает главными носителями театральной культуры этого потока людей низших социальных слоев — «переписчиков, мелких чиновников, студентов, купцов, дворцовую прислугу (повара, конюхи и т. д.), всех тех, кто в то время представлял зарождающуюся интеллигенцию» (р. 42). Прежде всего хотелось бы заметить, что пробуждение интереса к театру в низших слоях населения и зарождение интеллигенции — это все-таки разные вещи, и в сословном государстве, каким была Россия в XVIII веке, интеллигентность оставалась в основном прерогативой дворян (тот же Ломоносов к концу жизни являлся уже представителем правящего сословия, хотя и происходил из крестьян). Но дело не только в этом. М. К. Пезенти ссылается на мемуарные свидетельства Я. Штелина и сообщения историка И. Е. Забелина, относящиеся уже к середине XVIII века и даже ко 2-й половине столетия. Но к этому времени сам облик и функции любительского театра стали существенно другими. Даже пример Ф. Волкова, выходца из купцов, основавшего любительский театр в Ярославле в 1740-е годы, казалось бы подтверждающий точку зрения автора, не является типичным в контексте тех условий, в которых любительский театр зарождался в период реформ Петра I, когда имел место расцвет школьных театров и влияние европейских традиций осуществлялось спорадически, без чётко обозначенной тенденции. Не будем забывать, что к концу 1740-х годов с появлением трагедий Сумарокова российский театр приобрел качественно новый характер. В период же своего становления любительская сцена далеко не являлась уделом только низших социальных слоев. Можно говорить о любительских театрах вельмож и лиц, прямо принадлежавших к придворным кругам; эти театры функционировали параллельно со школьным театром уже в первой четверти XVIII века, еще при жизни Петра I. Мы имеем в виду театры, которые организовали при своих малых дворах царевна Наталья Алексеевна, сестра Петра I, и царица Прасковья Федоровна, вдова царя Иоанна Алексеевича. Помимо драматизации житийных и библейских сюжетов создатели пьес для этих театров нередко обращались и к светской тематике. Комический элемент в пьесах, разыгрывавшихся на сцене таких театров, по всей вероятности, составлял необходимое звено. Сохранилось, например, известие о постановке в театре Натальи Алексеевны аллегорической пьесы «Стрельцы», связанной с недавними событиями начала царствования Петра I. Мекленбургский посланник Ф. Х. Вебер, бывший на одном из представлений этой пьесы, записал в дневнике свои впечатления о спектакле: «Сама царевна написала драму и комедию на русском языке, взяв содержание частью из Библии, частью же из светских происшествий. (...) Арлекин из обер-офицеров вмешивался туда и сюда со своими шутками и, наконец, вышел оратор, объяснивший историю представленного действия...»[1] Судя по всему, описанный Вебером факт относился к периоду, когда еще был жив Петр I. Но, как видим, фигура Арлекина в представлениях любительского театра даже на самых ранних ступенях его становления не выглядит необычной. В других пьесах любительской сцены несколько более позднего времени («Действие о короле Гишпанском» или «Акт о Сарпиде дуксе Ассирийском») аналогичную функцию будет выполнять уже Гаер, о чем М. К. Пезенти пишет во 2-й части монографии. В то же

[1] *Вебер Ф. Х.* Записки о Петре Великом и его царствовании. СПб., 1872. Стлб. 1424.

lib.pushkinskijdom.ru

время специфика зрительского ожидания в любительском театре создавала особо благоприятные возможности для функционирования на его сцене комических представлений в чистом виде. И можно полностью согласиться с итальянской исследовательницей в том, что именно с репертуаром любительской сцены было связано постепенное перерастание интермедии в самостоятельный комический жанр, прообраз будущей комедии (p. 266). На этой стадии обретения интермедией самостоятельного статуса огромная роль принадлежала практике тех ярмарочных представлений, разыгрывавшихся в балаганах на святках и на масленице, где традиции фольклора, зафиксированные в лубочных картинках, причудливо сочетались с пережитками интерлюдий и интермедий школьного театра. По справедливому мнению автора монографии, «интермедия в России явилась связующим звеном между спонтанными представлениями на ярмарочных площадях и будущим профессиональным театром» (p. 33).

Таким образом, «Введение», помимо историографического обзора, определяет факторы, обусловившие актуальность жанра интермедии на ранних этапах становления русского театра.

Раскрытие предпосылок формирования структурного облика интермедии (как базы для установления ее соотносимости с комедией dell'arte) и детальная характеристика образцов русской интермедии, на примере сборника Н. П. Тиханова, под углом зрения восприятия ею европейских традиций составляют содержание следующих, основных разделов монографии.

Непосредственно источникам традиции европейской комедиографии в лице итальянской комедии масок и прослеживанию путей проникновения этого жанра в Россию посвящена первая часть книги. Анализ внедрения этой традиции на русской почве М. К. Пезенти начинает с обзора самого раннего этапа пробуждения в России интереса к театру. Она справедливо подчеркивает, что о выделении комедийных сцен в самостоятельную сферу сценического искусства в театре времени царя Алексея Михайловича говорить еще рано. На данной стадии можно, скорее, фиксировать отдельные случаи присутствия комического элемента в структуре серьезных учительных пьес (таких как «Юдифь», «Баязет и Тамерлан»), с природой итальянской комедии масок не имевших ничего общего. М. К. Пезенти видит истоки традиций, влиявших в наибольшей степени на русский театр при его зарождении, в той системе драматического искусства, которая была свойственна стилю спектаклей бродячих трупп английских комедиантов. Драматические и даже трагические коллизии в таких представлениях мирно уживались с фарсовыми и шутовскими сценами. Помимо пьес 1673—1675 годов, ставившихся театром Грегори, итальянская исследовательница указывает и «Артаксерксово действо» (1672), в котором присутствует введенная в чистом виде интермедия, выполняющая по отношению к основному сюжету пародийную функцию. Эта тенденция находит свое продолжение в театре начала XVIII века Кунста—Фюрста, хотя роль комического персонажа здесь выполняют типы, порожденные немецкой сценической традицией, — Пикель-Геринг или Гансвурт, генетически соотносимые, по мнению некоторых исследователей, с русским балаганным шутом — Гаером.

Особо останавливается М. К. Пезенти на вопросе о происхождении имени этого шутовского персонажа. Она присоединяется к точке зрения, высказанной еще в XIX веке Я. К. Гротом и принятой рядом современных российских филологов, в частности В. Д. Кузьминой, возводившей имя Гаер к немецкому слову Geiger (скрипач). Одним из решающих аргументов в пользу такого объяснения было изображение данного персонажа на лубочных картинках, где он зачастую является на сцене со скрипкой или гудком. Между тем в текстах интермедий и комических сцен, где Гаер выступает главным действующим лицом, его амплуа скрипача фактически не зафиксировано. Чаще в его руках оказывается дубина. Скрипка в руках Гаера, скорее всего, является атрибутом свадьбы: ведь среди наиболее популярных пьес, где действует этот персонаж, мы видим цикл, объединяемый названием «Гаерская свадьба». Зато почти во всех этимологических словарях последнего времени (и не только русских) имя Гаер возводится к французскому слову gaillard (весельчак) и даже греческому γαῦρος (веселый). Учитывая тесную связь с жанром фацеций и жарт, проникавших в Россию через Польшу параллельно с традициями школьного театра, подобное объяснение этимологии имени шута не представляется невероятным. Во всяком случае, на сегодняшний день вопрос остается открытым. Не исключено, что само происхождение имени Гаера носит на себе печать синкретизма, как синкретичным является и сам персонаж, совмещающий в себе черты разных театральных традиций.

Кстати, высказанные соображения по этимологии находят косвенное подтверждение в динамике самого процесса утверждения на русской почве жанра интермедии, каким его представляет М. К. Пезенти. Раскрывая роль в становлении этого жанра традиции итальянской комедии масок, исследовательница считает, что восприятие данной традиции осуществлялось в России поэтапно, двумя волнами. Первая, приходящаяся в основном на конец XVII—1-ю четверть XVIII века, шла через Польшу, точнее, даже через Украину, и сопровождалась активным процессом усвоения сатирико-бытовой новеллистики (в форме фацеций и жарт), служившей нередко материалом для сюжетов пьес. На российской почве эта, построенная во многом на импровизации, система комических представлений видоизменялась, дополняясь техническими приемами и идеями, принятыми в школьном и любительском

lib.pushkinskijdom.ru

театрах, также взаимно дополнявших и обогащавших друг друга. В чистом виде традиция комедии dell'arte на данном этапе в России себя не проявила.

Вторая волна влияния комедии dell'arte на русский театр, более сильная и более выдержанная в профессиональном отношении, была связана с периодическими приездами в Россию во время царствования Анны Иоанновны нескольких итальянских комедиантских трупп. Именно 1730-е годы оказываются, по мнению М. К. Пезенти, наиболее плодотворными для формирования предпосылок отечественной комедийной сцены, в чем значительную роль сыграли спектакли итальянских трупп, выступавших в Петербурге при дворе императрицы.

Репертуар этих трупп нес уже на себе печать той трансформации системы жанра, какую традиция комедии dell'arte испытала в период функционирования в Париже в конце XVII века итальянской труппы Доменико Бьянколелли на базе театра Comedie Italienne. В главе 4-й первой части монографии М. К. Пезенти детально анализирует структуру пьес, составлявших репертуар второй и третьей итальянских трупп, гастролировавших в Петербурге в 1733—1735 годах, на основе тех переводов сценариев пьес, которые по поручению двора были сделаны тогда же В. К. Тредиаковским. Снижение роли импровизации и перенесение центра тяжести с обыгрывания традиционных ситуаций на индивидуальное мастерство актера стали главной заслугой Доменико Бьянколелли. И это прямо отразилось на структуре комедии dell'arte, будучи закрепленным в сценарных текстах. Каноничность характеров персонажей комедии масок, их привязанность к определенным амплуа в этих сценариях сохранялись. Но это была не та система, которая присутствовала в рамках интермедий школьного театра. Важно, что традиции итальянской комедии, с которыми приходилось встречаться петербургскому зрителю в 1730-е годы, до появления первых отечественных образцов жанра комедии в начале 1750-х годов, представали уже обогащенными французским влиянием. Одновременно М. К. Пезенти подмечает отдельные попытки русификации текста сценариев при общем сохранении итальянского колорита действия комедий.

Вторая и, пожалуй, наиболее важная часть монографии М. К. Пезенти посвящена анализу текстов интермедий из сборника рукописного собрания Н. П. Тиханова. Этот, по всей вероятности, репертуарный сборник какой-то любительской труппы, датируемый серединой XVIII века, дважды уже был опубликован (В. В. Майковым в 1915 году и в составе одного из томов упоминавшейся выше серии «Ранняя русская драматургия»: Пьесы любительских театров. М., 1976. С. 564—613) и неоднократно служил предметом исследований. Примечательной особенностью пьес, входящих в этот сборник, является явное отражение в них традиций европейской и, в частности, итальянской комедии, поскольку центральной фигурой выступал порожденный этой традицией Арлекин, на что в научной литературе уже также обращалось внимание. М. К. Пезенти ставит своей задачей углубить понимание этого процесса и определить, является ли присутствие персонажа по имени Арлекин симптомом более обширного и глубокого влияния итальянского и вообще европейского театра на формы становления русской комедиографии. Другой вопрос, волнующий автора, касается места, которое занимают интермедии этого сборника в общекультурном контексте времени, отмеченном постепенной профессионализацией русского театра, приходившейся как раз на XVIII век. Для решения этого вопроса М. К. Пезенти предлагает сопоставить интермедии, входящие в тихановский сборник, с аналогичными драматическими композициями из других сборников любительского театра (в частности, сборника Титова), а также с такими художественными явлениями, как сатирические повести и лубок. С учетом всех этих, имеющих разный источник, влияний автор стремится создать максимально полное представление о содержательном богатстве и специфическом преломлении в структуре интермедий тихановского сборника разнопорядковых художественных традиций, сконцентрированных в образах Гаера и Арлекина.

Следует особо подчеркнуть исследовательское чутье М. К. Пезенти, остановившей свой выбор на текстах интермедий из сборника Тиханова в качестве опорной базы для решения интересовавших ее проблем.

Именно этот сборник, где центральным персонажем почти всех пьес выступает Арлекин, позволяет особенно ощутить реальную глубину влияния, какое имели традиции итальянской комедии dell'arte на становление русской интермедии. В ряде интермедий это влияние просматривается особенно отчетливо, что прекрасно продемонстрировала итальянская исследовательница. Сопоставляя тексты отдельных интермедий с текстами сценариев спектаклей итальянских трупп, выступавших при русском дворе в 1730-е годы, и привлекая параллельно другие потенциальные источники влияния, М. К. Пезенти со всей полнотой восстанавливает спектр традиций, усвоение которых составляло базу отечественного комедийного театра на заре его истории. Особенно удачно и полно метод М. К. Пезенти раскрывается при анализе 7-й интермедии сборника, где непосредственные сюжетные аналогии позволяют установить ее генетические связи и с комедией «Портомоя дворянка» (из репертуара итальянской труппы 1730-х годов), и с фацецией «О жене, всадившей гостя в полбочку» (пришедшей в Россию через польское посредничество), и, наконец, с общим источником данного сюжета — новеллой Д. Боккаччо. Естественно, что наиболее рельефно зависимость интермедий от традиции комедии dell'arte проявляется в пьесах, сюжет которых построен на высмеивании влюбленных господ. Помимо 7-й интермедии в эту группу входят 8, 9 и 10-я

lib.pushkinskijdom.ru

интермедии. Анализ текстов этих пьес, проделанный М. К. Пезенти, позволяет усмотреть отчетливую соотносимость сюжета 8-й интермедии с комедией «Француз в Венеции»; сюжета 9-й интермедии, где незадачливый любовник Леликон вынужден играть роль статуи, с отдельными элементами коллизий сразу двух итальянских комедий — «Арлекин статуя» и «Арлекин и Смеральдина — любовники разгневавшиеся». Зато в сюжете 10-й интермедии отчетливо просматриваются черты сценария комедии «Метаморфозы, или Преображения Арлекиновы».

Менее значительна зависимость от традиций комедии dell'arte сюжетов 1, 2 и 3-й интермедий, а также 5, 6 и 11-й. Для первых трех пьес исследовательница устанавливает параллели со сходными по сюжету польскими пьесами (р. 144—148 и 213—217), а также с интермедиями, входящими в сборник Титова. Что касается 5, 6 и особенно 11-й интермедий, не раз уже привлекавших внимание исследователей, то в них явственно ощущаются корни традиции школьного театра. Не случайно в последней интермедии, написанной силлабическими стихами и высмеивающей священнослужителей, место Арлекина занимает Гаер, «шутовская персона» балаганных подмостков.

Анализ фабульной соотносимости пьес дополняется тонкими наблюдениями параллелизма речевой стихии интермедий тихановского сборника с аналогичными в сюжетном отношении пьесами сборника Титова и другими театральными композициями.

В целом исследование М. К. Пезенти помогает еще более рельефно обрисовать вклад итальянской театральной культуры в развитие русского театра на той ступени, когда создавались предпосылки его последующей профессионализации. Проводимое в «Заключении» на основании всего предшествующего анализа параллельное сопоставление Гаера и Арлекина позволяет ощутить плодотворность избранного М. К. Пезенти пути. Вульгарная грубость балаганного шута Гаера, рассчитанная на прямой контакт с ярмарочной простонародной публикой, оказывалась уже неудовлетворительной в условиях любительской сцены, открывшей русскому зрителю более изысканного, не чуждого любовных увлечений и одновременно утверждающего порой, естественно в рамках сугубо комических коллизий, социальную справедливость Арлекина. М. К. Пезенти достаточно основательно раскрывает в своей книге процесс перерастания одной стадии развития комических представлений в другую. По-видимому, этот процесс затронул и творчество Сумарокова, в ранних комедиях которого начала 1750-х годов присутствует слуга по имени Арлекин, сохраняющий черты определенного сходства со своим итальянским прототипом.

Таким образом, обстоятельная и максимально объективная книга М. К. Пезенти не только обогащает наши представления о самых ранних контактах русской культуры конца XVII—начала XVIII века с традициями многовековой театральной культуры Италии, но и является еще одним свидетельством крепнущих научных связей русской и итальянской филологических школ на современном этапе их развития.

lib.pushkinskijdom.ru

АКАДЕМИК АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ ПАНЧЕНКО

(К 60-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

25 февраля 1997 года исполняется 60 лет со дня рождения академика Александра Михайловича Панченко.

А. М. Панченко родился в Ленинграде в 1937 году в семье литературоведов, работавших в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, и уже с детства (включая годы эвакуации в Казани) был знаком как с атмосферой, так и с лучшими традициями петербургской филологии. В 1953 году он поступил в Ленинградский университет, где одновременно стал изучать богемистику на славянском отделении и русистику на кафедре истории русской литературы. С профессорами и наставниками на филологическом факультете ему повезло, он слушал лекции очень разных, но равно выдающихся ученых: В. Я. Проппа, И. П. Еремина, П. Н. Беркова, Б. В. Томашевского. В 1954 году Д. С. Лихачев, возглавивший тогда Сектор древнерусской литературы в Пушкинском Доме, предложил А. М. Панченко заняться медиевистикой, и таким образом определилась профессиональная судьба А. М. Панченко. В 1958 году, после окончания Карлова университета в Праге, где А. М. Панченко продолжил изучение богемистики, и одновременно Ленинградского университета, он стал аспирантом Пушкинского Дома, где и работает до нынешнего дня.

С окончанием университета «годы учения» не закончились, потому что Сектор древнерусской литературы — это не только центр изучения литературы русского Средневековья, но и школа, в которой, как любит с благодарностью вспоминать А. М. Панченко, учили быть ученым. Сектор унаследовал, благодаря незабвенной В. П. Адриановой-Перетц, лучшие черты школы академика В. Н. Перетца, в нем царил дух строгой научности. Будучи верен этому академическому духу по сей день, А. М. Панченко смолоду, однако, не забывал и об уроках, преподанных ему любимым его наставником Владимиром Ивановичем Малышевым в их совместных экспедициях по Русскому Северу. В. И. Малышев знал о народной культуре нечто большее, нежели ученые кабинетного склада. Он открыл А. М. Панченко глаза на реальные истоки этой культуры, может быть, первым пробудив в нем активное стремление к поиску разгадок русского менталитета.

Тема кандидатской диссертации А. М. Панченко, защищенной им в 1964 году, определилась, естественно, с учетом его славистической подготовки — «Чешско-русские литературные связи XVII в.» (Л., 1969). Особенность книги заключается в том, что для решения чисто академических проблем А. М. Панченко обращается к XVII веку — столетию, во многом обусловившему дальнейшее развитие русской истории и культуры. С тех пор русская литература XVII века — кризисного, переломного, переходного периода в истории русской литературы — оказалась в центре научных интересов А. М. Панченко и прежде всего в его докторской диссертации «Русская силлабическая поэзия XVII в.», защищенной в 1972 году (см.: Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973). Монография, которой предшествовало издание поэтических произведений XVII века (Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Л., 1970. Библиотека поэта), стала заметным событием в отечественной науке. В то время в нашем литературоведении шла длительная дискуссия о славянском, в том числе русском, барокко, и книга А. М. Панченко явилась весомым вкладом в решение этой проблемы. При этом А. М. Панченко вовсе не прикладывал западноевропейские мерки к стихотворной продукции и эстетической мысли русских поэтов, а попытался — и эта попытка оказалась успешной — отыскать для определения первого русского литературного направления «другую мысль, другую формулу» (А. С. Пушкин). Разра-

lib.pushkinskijdom.ru

ботанная в дальнейшем А. М. Панченко концепция русского литературного развития в XVII веке была им изложена в соответствующих главах академической «Истории русской литературы» (Л., 1980. Т. 1) и в изданном под редакцией академика Д. С. Лихачева вузовском учебнике «История русской литературы X—XVII вв.» (М., 1980).

Одним из важнейших результатов исследований А. М. Панченко в 1970-е годы стала публикация работ о древнерусском юродстве, которые составили часть изданной им вместе с Д. С. Лихачевым книги «„Смеховой мир" Древней Руси» (Л., 1976; см. также: *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984). Автор подчеркивал, что исследует не историю, а феноменологию юродства, поэтому примененный им метод явился синтезом методов изучения как поэтики древнерусской литературы, так и нетрадиционных форм и жанров. Эти два направления в изучении древнерусской литературы А. М. Панченко органично воспринял и продуктивно применил к анализу института юродства, создав одну из наиболее ярких отечественных культурологических работ.

Заслуга его, конечно, не только в том, что он снял патину обывательских представлений о юродивых (а таковые бытовали и в научном обиходе). Развенчивание историографических мифов — дело благое и нужное само по себе, но задача автора носит, главное, и позитивный характер: разглядеть за устоявшимися и якобы понятными представлениями суть явления, а затем и сущность культурного движения в русской истории. Отсюда внимание А. М. Панченко к таким, казалось бы, частным вопросам, как «косность» в понимании человека Древней Руси, «тишайший» в титулатуре Романовых или семантика фразеологизма «потемкинские деревни» («„Потемкинские деревни" как культурный миф», 1983). Вскрывая первоначальный смысл этих слов или словосочетаний, А. М. Панченко показывает, что их позднейшее истолкование затемняет действительное содержание как самих понятий и фразеологизмов, так и исторического явления, к которому они относятся.

Итогом разысканий А. М. Панченко начала 1980-х годов стала книга «Русская культура в канун петровских реформ» (Л., 1984), вероятно, его важнейшая работа о русском XVII веке. Хотя хронологически «бунташным веком» материал книги не ограничивается, именно это время, а также начало следующего столетия находятся в центре внимания ученого. «Узлом русской культуры» назвал эпоху Петра I Л. Н. Толстой, и А. М. Панченко убедительно показывает, что узел этот завязывался раньше, что корни тех противоречий в русской жизни, с которыми столкнулся царь-реформатор, уходят глубоко в XVII век. Анализируя многообразный и внешне несхожий материал (история и вечность в системе культурных ценностей, древнерусская концепция веселья и смеха, состязательный характер культуры, писатель и книга и т. д.), А. М. Панченко не просто применяет новые методы анализа (особенно продуктивной представляется разработка национальной исторической топики, а также методика реконструкции явлений, от которых почти ничего не сохранилось) и выделяет новые культурные константы, он на большом и разнообразном материале доказывает, что у России XVII века было несколько культурных ориентиров при наличии своих собственных традиций, и победа одной из них при Петре I вовсе не означает, что другие, например старообрядческая, были нежизнеспособны. По мысли автора, эти культуры равны, хотя и не одинаковы. В совместном сосуществовании разных культурных пластов заключалась специфика русской культуры XVII века. Тем самым автор разрушает историографический европоцентристский миф об однородности русского культурного процесса в допетровскую эпоху, миф, принятый как славянофильской, так и либеральной исторической мыслью, но получавший у них противоположные оценки.

Изучение судеб русской культуры в «переходную эпоху» (XVII—начало XVIII века) с неизбежностью привело А. М. Панченко в конце 1980-х—начале 1990-х годов к созданию цикла историософских работ. Поворот «шарнира времени» придал этим работам не просто научную актуальность. В эпоху повсеместного «многоглаголания», когда, говоря словами церковного публициста XVI века Иосифа Волоцкого, «и в домех, и на путех и на торжищех иноци и мирстии вси сомнятся», размышления видного ученого об истоках и путях России приобретают знаменательный смысл. Одним из первых обобщений на эту тему стала написанная А. М. Панченко вместе с Л. Н. Гумилевым книга в жанре диалога «Чтобы свеча не погасла» (Л., 1990) — о коренных проблемах исторического развития русской культуры и государственности. А. М. Пан-

lib.pushkinskijdom.ru

ченко и Л. Н. Гумилева связывали творческие и дружеские отношения при всей разнице в возрасте и круге научных интересов. Можно сказать, что Л. Н. Гумилев пробудил у А. М. Панченко нетрадиционный подход к восприятию истории, а также заинтересовал его своими евразийскими концепциями.

Название циклу работ А. М. Панченко последнего времени могла бы дать его статья «О специфике славянской цивилизации» (Знамя, 1992, № 9), где речь идет прежде всего о русской цивилизации, которую А. М. Панченко, озабоченный ныне не только узкопрофессиональными проблемами, рассматривает от истоков до современности, включая принятие христианства на Руси и петербургский период русской истории, вплоть до русской революции XX века.

Свои взгляды на русскую историю и культуру А. М. Панченко изложил в 70—90-е годы в общих курсах лекций по литературе Древней Руси и спецкурсах по литературе XVIII века. Сначала — в Институте культуры, затем — в Педагогическом институте им. А. И. Герцена. Эти лекции всегда были событиями не только в научной, но и в художественной жизни. Отчасти это объясняется тем, что в обществе нарастал интерес к истокам национальной культуры. И насыщенные богатой информацией лекции профессора А. М. Панченко удовлетворяли эту потребность. Вместе с тем слушатели понимали уникальный характер этих лекций.

Они уникальны как все поистине талантливое. Ибо талант обладает редким даром сопрягать трудно сопрягаемые качества. В науке, в частности, — соединять многочисленные и достоверные факты с широкими, ненатянутыми концепциями. Особенно ценен этот дар у лектора, чье устное слово обращено к большой аудитории. Лекции А. М. Панченко насыщены точными и интересными сведениями, которые не повисают в воздухе, а ненавязчиво подводят к убедительным выводам. Сама композиция лекции придает ей качество произведения искусства. Лектор не играет ассоциациями, отпускает на волю мысль своих слушателей, для того чтобы они сами подошли к должному обобщению. Поэтому при всей свободе изложения лекции А. М. Панченко имеют четко выраженный концептуальный характер.

Особое художественное обаяние лекциям А. М. Панченко придает его дар так говорить о прошлом, что оно воскресает в своей жизненной и житейской подлинности. Кажется, что лектор живет в те времена и очень близко знает героев далеких эпох, со всеми их личными особенностями и человеческими слабостями. Но эффектом погружения в прошлое А. М. Панченко не ограничивается. Без прямолинейных аллюзий, он возводит частное к вечному, а значит, и к современности.

В последние годы, благодаря телевидению, аудитория А. М. Панченко неизмеримо выросла. Оригинальность мысли и независимость суждений, а также горячая заинтересованность автора понять «рок событий» отечественной истории снискали этим передачам заслуженный успех. Просветительские циклы телепередач о смысле и характере русской истории получили признание и были отмечены Государственной премией 1996 года.

То обстоятельство, что истолкователем русской истории и культуры стал специалист по древнерусской литературе, не представляется случайным. На протяжении всего своего научного пути академик А. М. Панченко (действительный член Российской Академии наук с 1991 года, ныне — заведующий Отделом новой русской литературы в Пушкинском Доме) подчеркивал в своих работах а их насчитывается более трехсот, единство русского культурного процесса. Это позволило ему сегодня взглянуть на новую и новейшую историю России новаторски, прозревая ее будущее.

© *Д. С. Лихачев, Н. Н. Скатов, С. И. Николаев*

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

XX МАЛЫШЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

8 мая 1996 года в Большом конференц-зале Института русской литературы состоялись XX юбилейные Чтения, посвященные памяти замечательного археографа, выдающегося исследователя древнерусской книжности Владимира Ивановича Малышева (1910—1976). XX Малышевские чтения были организованы Древлехранилищем и Отделом древнерусской литературы Пушкинского Дома.

Чтения открыл ст. научн. сотр. Древлехранилища им. В. И. Малышева В. П. Бударагин, который подчеркнул, что Малышевские чтения посвящаются памяти не только В. И. Малышева, но и всех его друзей, сподвижников, археографов. Он выразил сожаление, что Чтения сегодня проходят без таких исследователей, как Яков Соломонович Лурье и Александр Александрович Амосов, еще недавно бывших с нами. Присутствующие минутой молчания почтили их память.

С докладом «Пророк Илья в старообрядческой письменности и сочинениях протопопа Аввакума» выступила канд. филол. наук Н. С. Демкова. Изучение состава старообрядческих сочинений и рукописей XVII—XX веков, как показала на многочисленных примерах Н. С. Демкова, обнаруживает особую популярность фигуры Ильи-пророка в старообрядческой книжности, причем эта популярность совпадает с почитанием общерусских святых: служба Илье-пророку читается в рукописях наряду с канонами Богородице и службами русским святым. В такой традиционной функции русского святого — «скорого помощника и целителя» — Илья выступает в сочинениях первых русских старообрядцев, в частности в сочинениях священника Лазаря. Для Аввакума же, отметила Н. С. Демкова, фигура Ильи-пророка имела особое значение. Интерпретация образа Ильи, данная Аввакумом, совпадает, с одной стороны, с народными представлениями о грозном «верховном» пророке, одном из воплощений Бога-громовника, жестоко карающего преступника, с другой — восприятие образа Ильи протопопом Аввакумом более сложное. Аввакум использует в Житии библейские тексты, связанные с Ильей-пророком, в следующих фрагментах: сцена заточения в Спасо-Андрониковом монастыре, описание которой совпадает с тем, как ангел накормил пророка Илью в пустыне (3-я книга Царств, гл. XIX); молитва Аввакума о наказании сибирского шамана напоминает о молитве пророка Ильи о наказании жрецов Ваала (3-я книга Царств, гл. XVIII). Тема божественной ревности, тема страданий за дело Божье — одна из основных в творчестве Аввакума, и здесь, как подчеркнула в заключение Н. С. Демкова, наблюдается явное влияние на Аввакума образа пророка Ильи. Фраза из службы пророку Илье «иерей совершенный» была для Аввакума важной и значимой: пророк Илья воспринимался в народной культуре как «совершенный иерей» — это восприятие было свойственно и сознанию, и творчеству протопопа Аввакума.

С докладом «Что значит „керѣлѣшь" в Галицко-Волынской летописи?» выступил академик А. М. Панченко. Цитируя Галицко-Волынскую летопись под 1249 годом «Видѣвъ же Даниилъ ляхы крѣпко идущамъ на Василка, керьлѣшь поющимъ, сильньнъ гласъ ревуще в полку ихъ», А. М. Панченко утверждает, что «керьлѣшь» — ранняя передача в искаженном виде «крьльшь», что значит «Господи помилуй». Эти слова восходят к чешской песне-речитативу, состоящей из 8 стихов и происходящей из оглашений и ряда молитвословий. Самый ранний рукописный список ее относится к 70-м годам XIV века, но данной песне, по мнению докладчика, предшествовала долгая рукописная и прежде всего устная культурная традиция. Еще Карл IV приказал, чтобы ее исполняли при похоронах, до Карла IV ее пели при выезде князей и епископов. Козьма Пражский упоминает эту песнь в «Хронике чешской» под 1055 годом, но и это еще не самое раннее, по мнению исследователя, упоминание исполнения данной песни: традиция связывает ее со святым Войцехом (Войтехом), с 981 года первым пражским епископом чешской крови. Один из латинских толкователей дает такой комментарий к песне: «Святой Войцех трижды говорит „крьльшь". Эти слова имеют великую силу, которую понять мы не в силах». Также известно, как отметил А. М. Панченко, что «Крьльшь» рано стала военной песней. В 1260-м и 1278 годах чехи пели ее на Моравском поле, а в 1030 году это была рыцарская песня с военной тематикой, а слово «крьльшь» являлось военным возглашением.

Чтения продолжились докладом канд. филол. наук О. А. Белобровой «К литературной истории Житий Феодосия Тотемского и Антония Дымского». О. А. Белоброва показала текстуальную близость Жития Феодосия Тотемского и Жития Антония Дымского в списках конца XVIII—начала XIX века, хотя возникновение каждого совершенно независимо и относится еще к рубежу XVII—XVIII веков. В

lib.pushkinskijdom.ru

начале XIX века при переделке первоначальной редакции Жития Антония Дымского (редакция сохранилась в сборниках XVIII—XIX веков; О. А. Белобровой известно 15 списков) образцом послужило, по-видимому, Житие Феодосия Тотемского. Это сочинение распространялось не только путем переписки, но и в составе печатного текста «Службы Феодосия Тотемского», изданной в 1798 году тщанием князя Г. П. Гагарина (известны также переиздания 1806, 1824 и 1846 годов). Составителем поздней, второй редакции Жития Антония Дымского, возможно, по мнению О. А. Белобровой, был Герасим Гайдуков, постриженик Тихвинского монастыря, связанный с обоими монастырями, т. е. с Дымским, где он являлся строителем между 1800—1803 годами, и с Тотемским Суморинским, куда его назначили также строителем до 1806 года, хотя он пребывал все в том же Дымском монастыре.

С докладом «Старообрядческая исповедь для иконописца» выступил Г. В. Маркелов (научн. сотр. Древлехранилища им. В. И. Малышева), обратившийся к вопросам таинства покаяния в русской православной церкви, приобретшего к XVII веку свою каноническую форму. В старообрядческой среде, в том числе и среди беспоповцев, также сохранилось таинство покаяния, чинопоследование которого было ими значительно расширено. Рассматривая чин исповеди, состоящий из диалога между священником и кающимся, Г. В. Маркелов отметил, что с XVI века (и это отразилось в русских «Требниках») чин заключает в себе особые вопросы и статьи для разных социальных групп, а с XVII века имеет и особые вопросы для патриарха и царя, однако нигде не встречается вопросов и «поновлений» (ответов) для иконописцев. Комментируемая докладчиком рукопись (Древлехранилище. Кол. Смирнова. № 7, по бумаге 1806 год), впервые упомянутая В. И. Малышевым как «чин поморской исповеди», содержит такие вопросы. Перечень чинов и социальных групп, а чин исповеди состоял здесь из статей всеобщего и частного характера, показывает, что рукопись была создана в крупной старообрядческой беспоповской общине, где наблюдалась жесткая регламентация церковной жизни. Среди чинов имелся и чин исповеди иконописцам, занимавшим особое место, что не случайно, между духовниками-клирошанами и мирянами, так как иконописцы были люди не монашествующие, живущие в миру и даже в семье и браке. Сущность вопросов, задаваемых иконописцу, как показал Г. В. Маркелов, заключалась в «истовости» иконописания и иконопочитания: ложное поклонение иконам как богам, грех поругания иконы и т. д., — т. е. поднимались вопросы важные и значимые для старообрядцев; часть статей затрагивала частные аспекты иконописания: взаимоотношение с учениками, заказчиками и т. п. Докладчик, сравнивая «старообрядческую исповедь иконописца» с соответствующими статьями такого древнерусского памятника, как «Стоглав», являвшегося для многих поколений руководством древнего благочестия, отметил, что, несмотря на внешнюю открытость и доступность «мира» иконописца, он продолжал писать и трудиться согласно традициям и законам трехвековой давности, сформулированным в текстах «Стоглава», а чин исповедания отражал и концентрированно выражал незыблемые формы христианской жизни.

Выступление Г. П. Гунькина (Москва) «Дневник северодвинского „книгочея" Н. И. Заборского» было посвящено одному из вкладчиков в Древлехранилище имени В. И. Малышева — северодвинскому книжнику и «книгочею» Николаю Ивановичу Заборскому (1888—1953). Н. И. Заборский был владельцем большой библиотеки, доставшейся ему после закрытия сельской церкви, у него имелось также несколько рукописей, которые он в свое время передал В. И. Малышеву. Николай Иванович был одаренным человеком, вел летопись родного села Зачачье близ Емецка, сочинял сам, был также самодеятельным композитором. Северодвинский книжник вел дневник, в котором переписал «погодные сведения» с 1801 года, составлявшиеся, по-видимому, его предками (Заборские, наряду со Спехиными, — это коренные фамилии в селе). С 1941 года, с начала войны, записи в его дневнике, как показал Г. П. Гунькин, становятся пространнее и доходят до 1953 года, года смерти автора. Дневник Н. И. Заборского — впечатляющий документ о военном и послевоенном состоянии русской деревни, в то же время это трагическое жизнеописание. По убеждению выступавшего, дневник Н. И. Заборского имеет немалую общественную ценность и представляет интерес для исследователей (публикацию о северодвинском книжнике Н. И. Заборском см.: *Гунн Г.* Две реки — два рассказа. М., 1976. С. 68—78). Дневник, находившийся в частном собрании докладчика, Г. П. Гунькин передал в дар Древлехранилищу Пушкинского Дома.

Ю. Д. Рыков (сотрудник Российской государственной библиотеки, Москва) выступил с докладом «Неизвестные сочинения старообрядца-юродивого XIX века». В докладе автор дал научную информацию о новооткрытом им старообрядческом писателе XIX века Петре Юродивом и цикле его эсхатологических сочинений, дошедших в составе старообрядческого сборника, который был приобретен Отделом рукописей РГБ в 1993 году в московском антикварно-букинистическом магазине «Акция». В состав цикла входили следующие «книги»: 1) «Книга Труба ⟨...⟩ о бесплодии земли, о всемирном гладе и о Страшном Суде», 2) «Книга Мечь обоюду остр изострен, имже хотяй поразити, да поразит Господь всю Вселенную ⟨...⟩», 3) «Книга Смоковница». Какие-либо иные списки этих сочинений Петра Юродивого или другие его сочинения ученым до сих пор неизвестны. Неизвестен был и сам писатель — Петр Юродивый. Все это дало основание докладчику считать, что мы имеем дело с

lib.pushkinskijdom.ru

открытием нового авторского имени в старообрядческой письменности XIX века. Согласно биографическим сведениям, извлекаемым из произведений Петра, он в результате ряда жизненных перипетий перешел из православия в старообрядчество и в конечном итоге принял сознательное решение стать юродивым. Как показал Ю. Д. Рыков, в своих книгах Петр выступал в роли своеобразного пророка, предсказывая скорое наступление бесплодия земли, всемирного голода и Страшного Суда; себя он склонен был считать носителем духа Илии накануне Второго пришествия Христа.

Первые две книги эсхатологического цикла Петра Юродивого были облечены автором в форму посланий, обращенных к другу и благодетелю Федору, третья, «Книга Смоковница», адресована уже «во всю Вселенную». Его книги сочетают разные жанры: автобиографические записки, видения, поучения, послания, молитвы, диалоги и пр. Периодические занятия Петра писательской деятельностью не укладываются в рамки традиционных научных представлений о невозможности писательского труда для юродивого, находящегося в подвиге, но, по-видимому, как считает докладчик, в старообрядческой среде XIX века все-таки допускалась совместимость юродственного жития и писания посланий к «верным». В своих эсхатологических трактатах Петр Юродивый демонстрирует высокую духовную образованность, хорошие книжно-славянский язык и стиль. В заключение Ю. Д. Рыков подчеркнул, что сочинения Петра Юродивого — ценные литературные памятники поздней старообрядческой письменности, которые заслуживают научной публикации, поскольку дают в руки ученых уникальный материал для более глубокого исследования старообрядческой письменности и культуры, а также, очевидно, и судьбы института юродства в XIX веке в старообрядческой самокрещенской среде.

Канд. филол. наук М. В. Рождественская в своем сообщении «Два письма Ф. А. Каликина к М. Д. Семиз» рассказала о письмах известного собирателя, реставратора, знатока древнерусской живописи Ф. А. Каликина. Эти письма обнаружены ею в архиве историка-слависта и публициста Д. И. Семиза, хранящемся в Рукописном отделе ИРЛИ. Архив был передан туда в 1958—1959 годах дочерью Д. И. Семиза Миленой Душановной Семиз (1909—1984), многолетней сотрудницей Государственного Эрмитажа, а затем Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублева в Москве. Письма Ф. А. Каликина, написанные летом и зимой 1958 года, обращены к ней, жившей тогда в г. Мышкине Ярославской области. Докладчица познакомила участников Чтений с биографией и непростой судьбой отца и дочери Семиз.

Канд. филол. наук А. Г. Бобров, выступивший с докладом «В. И. Малышев — сотрудник Публичной библиотеки», обратился к одному из коротких в научной биографии ученого фактов — к его работе в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. В отличие от Д. Жукова, написавшего художественную биографию ученого, роман «Владимир Иванович», и считавшего, что работа В. Малышева в библиотеке была досадным и малозначительным периодом, докладчик на основе изучения источников показал, что короткий период работы В. И. Малышева в Публичной библиотеке был ярким и плодотворным. Из архивных материалов и воспоминаний сотрудников Публичной библиотеки следует, что В. И. Малышев приступил к работе еще в конце 1945 года, хотя официально был зачислен в штат только в феврале 1946 года, после демобилизации из Вооруженных Сил. Начало работы В. И. Малышева было ознаменовано предпринятой им на свои средства археографической экспедицией по старообрядческим центрам, принесшей выдающиеся находки: например, был найден и впоследствии опубликован второй список «Слова о погибели Русской земли». Докладчик напомнил присутствующим историю перевода В. И. Малышева (в которой немаловажную роль сыграло письмо академика А. С. Орлова, впервые цитируемое А. Г. Бобровым) из Публичной библиотеки в Институт русской литературы, результатом работы в котором стало основание Древлехранилища, носящего сегодня имя В. И. Малышева. В заключение А. Г. Бобров подчеркнул, что период работы В. И. Малышева в Публичной библиотеке оставил свой след и в истории Библиотеки, и в биографии ученого.

Не менее интересной частью Чтений явились воспоминания о В. И. Малышеве. С воспоминаниями об этом «талантливом и органичном человеке» (К. В. Чистов), «необыкновенной личности, прожившей грандиозную по своей стройности жизнь» (Д. С. Лихачев), замечательном собирателе древнерусских рукописей, «преданном в мелочах и до конца своему опасному ремеслу» (А. М. Панченко), «любившем культуру в ее будничной одежде» (Л. М. Лотман), о годах его учебы в Ленинградском университете, о непростой работе в стенах Пушкинского Дома, о его привязанностях и привычках выступили Д. С. Лихачев, К. В. Чистов, Л. М. Лотман, А. М. Панченко, В. П. Бударагин, С. А. Фомичев.

© *М. А. Федотова*

http://pushkinskijdom.ru

ПРАЗДНИК, КОТОРЫЙ С НАМИ

28 ноября 1996 года представители правительства Санкт-Петербурга и научная общественность города в Большом конференц-зале Санкт-Петербургского научного центра Российской Академии наук чествовали академика Дмитрия Сергеевича Лихачева, которому в этот день исполнилось 90 лет.

Присутствие в нашей жизни этого замечательного человека делает ее осмысленней, вселяет надежду на лучшее, создает ощущение праздника. Поэтому день рождения Дмитрия Сергеевича стал событием не только для него самого и его близких, но и для всей России, и, конечно, для тех, кто собрался в зале. Открыл торжественное заседание правительства Санкт-Петербурга, Президиума Санкт-Петербургского научного центра, Отделения литературы и языка Российской Академии наук, Ученого совета Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН вице-президент Российской Академии наук, председатель Президиума Санкт-Петербургского научного центра акад. Ж. И. Алферов. Он обратился к Д. С. Лихачеву со словами уважения и признательности за его многолетнюю активную научную деятельность. Губернатор Санкт-Петербурга В. А. Яковлев сердечно поздравил юбиляра — Почетного гражданина нашего города, носителя петербургской культуры, постоянно радеющего о ее сохранении, и пожелал ему здоровья и многих плодотворных лет. Специально приехавший из Москвы, чтобы поздравить Д. С. Лихачева, глава администрации президента Российской Федерации А. Б. Чубайс огласил Указ Б. Н. Ельцина о награждении его орденом «За заслуги перед Отечеством» второй степени, что было встречено аплодисментами. Дмитрия Сергеевича поздравляли вице-премьер правительства Российской Федерации, вице-президент Российской Академии наук В. Е. Фортов, председатель законодательного собрания Санкт-Петербурга Ю. А. Кравцов, академик-секретарь Отделения литературы и языка Е. П. Челышев, подчеркнувший неоценимую роль Дмитрия Сергеевича в деятельности Отделения, его научного авторитета для всех ученых-филологов.

Митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Владимир, поздравляя Д. С. Лихачева, обратился к нему от имени Православной церкви со словами веры, надежды и любви как к человеку духовных устремлений и подарил ему икону святого Дмитрия Солунского. Директор Пушкинского Дома Н. Н. Скатов от имени администрации ИРЛИ поблагодарил юбиляра за многолетний и неустанный труд в его стенах. От имени иностранных консульств Санкт-Петербурга Д. С. Лихачева приветствовал г. Луи Маллиндер, вице-дуайен дипломатического корпуса, генеральный консул Южно-Африканской республики в Санкт-Петербурге.

Ректор Санкт-Петербургского университета Л. А. Вербицкая напомнила собравшимся, что Д. С. Лихачев как ученый сформировался в университетских аудиториях, и Университет не только чтит своего замечательного питомца, но гордится и восхищается им! Писатель Д. А. Гранин говорил об удивительной в наши дни скромности Дмитрия Сергеевича, чуждого всякого рода внешним проявлениям своего высокого положения. Это и есть скромность подлинного интеллигента. Директор Государственного Русского музея В. А. Гусев пригласил Д. С. Лихачева быть постоянным посетителем и советником Музея, непременным участником его научных и просветительских начинаний. Его опыт, знания, художественный вкус помогают сотрудникам в каждодневной работе.

Писатель Фазиль Искандер задумался над тем, в чем секрет долголетия Д. С. Лихачева. И ответил на этот вопрос так: по-видимому, сначала перед Дмитрием Сергеевичем стояла задача пережить советскую власть, что он, претерпев все трудности, в том числе и Соловецкий лагерь, сделал. Затем, сказал Ф. Искандер, Д. С. Лихачев должен был пережить неурядицы «перестройки», а вот теперь он своею жизнью показывает нам пример достойного и свободного существования.

Народная артистка СССР Н. М. Дудинская горячо благодарила Д. С. Лихачева за его любовь к искусству балета, его искреннее внимание к памяти замечательного артиста К. М. Сергеева, к традициям петербургской театральной сцены. Поэт А. С. Кушнер сказал о поразившем его в Д. С. Лихачеве как ученом свойстве: умении увидеть и показать другим в строгих средневековых текстах поэзию, художественный образ, деталь, такую, например, как знаменитый жест героини «Повести о Петре и Февронии Муромских», воткнувшей иглу в неоконченное золотое шитье, чтобы умереть в один час с любимым мужем. А. С. Кушнер прочитал посвященные Д. С. Лихачеву стихи.

После поздравлений и приветственных слов юбиляру председателя Совета Балтийского банка А. Е. Ловягина, представителей Санкт-Петербургской таможни и многих других лиц, кого нет возможности здесь упомянуть, Д. С. Лихачева приветствовал хор Академической капеллы Санкт-Петербурга и его художественный руководитель и главный дирижер, ректор Санкт-Петербургской государственной консерватории В. А. Чернушенко. В их исполнении звучала старинная русская музыка, и торжественное заседание завершилось «Многолетием» Д. С. Лихачеву, с воодушевлением подхваченным всеми присутствующими в зале.

Кроме того, были прочитаны телеграммы, поступившие на имя Пушкинского Дома и Санкт-Петербургского научного центра от ученых, деятелей культуры и искусства, от общес-

lib.pushkinskijdom.ru

твенных деятелей, писателей, в том числе от А. И. Солженицына. И это лишь малая часть поздравлений, пришедших по почте.

Отвечая на услышанные приветствия, Д. С. Лихачев сказал о том, что сформировало его как человека и ученого. Он благодарен тем финским мальчикам, с которыми играл в детстве в летние месяцы на Карельском перешейке, научившим его чувству товарищества, равноправию культур и языков, благодарен многим своим соузникам в Соловках и на Беломорканале, у которых учился стойкости и тихому мужеству, благодарен годам работы в Издательстве Академии наук, благодарен своим замечательным учителям.

Праздничные торжества продолжились 2 декабря в Пушкинском Доме. Большой конференц-зал был переполнен: поздравить Дмитрия Сергеевича пришли не только сотрудники, но и ученики, почитатели, друзья. Вел заседание директор ИРЛИ доктор филологических наук Н. Н. Скатов.

Собрание открылось выступлением ансамбля солистов Санкт-Петербурга под управлением Михаила Гантварга. Звучала музыка Моцарта. После музыкального вступления слово взял Н. Н. Скатов. Сегодняшний день, сказал он, особо значимый в череде других юбилейных дней. Дома, как говорится, и стены помогают. Нет на земле другого человека, который бы так полно представлял многотрудную, подчас трагическую и славную историю Пушкинского Дома, как Д. С. Лихачев. Поздравляя его, Н. Н. Скатов отметил высокое чувство ответственности, свойственное Д. С. Лихачеву и проявляемое во всех его делах. Это чувство он старается привить и сотрудникам возглавляемого им Отдела древнерусской литературы. Когда мы говорим о культуре, продолжал Н. Н. Скатов, то нельзя забывать и о культуре труда, об умении точно и четко выполнять свои обязанности. Эти качества в высшей степени присущи Д. С. Лихачеву. Кроме того, Н. Н. Скатов особо отметил писательский талант Дмитрия Сергеевича, нечасто встречаемый у ученых, и вручил ему в подарок «золотое перо» — ручку фирмы «Parker». От профкома ИРЛИ выступил сотрудник Отдела древнерусской литературы Е. Г. Водолазкин. Он говорил о роли Д. С. Лихачева как Учителя. Отдел, возглавляемый им, сказал Е. Г. Водолазкин, был и остается неким ковчегом, куда всегда можно войти и спокойно делать свое дело при любой погоде — так прочно он был когда-то построен. Сотрудникам Отдела и сейчас не стыдно за свои работы десяти-двадцатилетней давности. Если вспомнить, кем были духовные лидеры нашей страны, то в средневековье это преимущественно святые, в XIX веке — писатели, а в конце XX века — ученые. XX век — это век науки и таких людей, как Сахаров и Лихачев. Возвращаясь к теме учительства, Е. Г. Водолазкин добавил, что Дмитрий Сергеевич — учитель добрый, который не просто помог очень многим людям, но устроил их жизнь и судьбу, в том числе и самого выступающего. Он прочитал шуточный приказ по Профкому, которым утверждался пост почетного председателя, и этот пост предоставлялся Д. С. Лихачеву. Затем его поздравил один из ведущих современных театральных режиссеров Л. А. Додин. Несмотря на то, сказал он, что нам всем выпала участь жить в самом трагическом веке, в стране, где жизнь остается иногда нечеловечески тяжелой, и поэтому многих порой захлестывает отчаяние, опыт жизни Дмитрия Сергеевича Лихачева рождает и дарит надежду — на то, что и в таких обстоятельствах можно не только выжить, но стать ученым, можно развить свое божественное «я», можно не только сохранять культуру, но и преумножать ее, можно остаться добрым человеком. Можно, продолжал Л. А. Додин, не став эмигрантом и не живя в далекой северной деревне, сохранить чистый русский язык. Больше всего, по его признанию, Л. А. Додина поражают по-детски сияющие глаза Д. С. Лихачева, его свежий и ясный взгляд. «Спасибо Вам за надежду!» — сказал он. Молодые актеры — ученики Л. А. Додина — подарили Д. С. Лихачеву песню, навеянную его воспоминаниями о своем детстве, о голубе, неожиданно севшем на подоконник. Судьба Д. С. Лихачева —

Быть вершителем науки,
Корнем дерева и кроной,
Помогать богам безруким
Зажигать маяк колонны.

Далее Н. Н. Скатов дал слово директору Института информатики и автоматизации РАН Р. И. Юсупову. Институт занимает сейчас здание на Васильевском острове, в котором когда-то помещалась знаменитая в Петербурге гимназия Карла Мая, в ней учился Д. С. Лихачев. Сотрудники Института создали музей истории гимназии, в которой в разные годы учились дети из семей Рерихов, Бенуа, Бруни, Семеновых-Тян-Шанских и другие «майские жуки». Приветствуя юбиляра, директор Института пожелал Дмитрию Сергеевичу «жужжать еще много весен» на благо русской культуры и науки. От имени сибирских гуманитариев слово взяла член-корр. РАН Е. К. Ромодановская. Ряд научных направлений работы сибиряков, сказала она, был создан Д. С. Лихачевым. Она напомнила, сколько усилий он приложил к тому, чтобы там развивались филология и история, чтобы состоялось, по его собственному выражению, «археографическое открытие Сибири». Д. С. Лихачев принимал и принимает активное участие в редактуре трудов сибирских исследователей, в издании серии очерков по истории сибирской литературы. Группа литературоведов-древников прошла строгую и неизменно доброжелательную школу Д. С. Лихачева и возглавляемого им Отдела. Мы все, сказала Е. К. Ромодановская, его воспитанники. В Отделе древнерусской литературы Пушкинского Дома мы находим самую суровую и самую справедливую критику своих работ. За все это мы дарим сегодня Дмитрию Сергеевичу

info.pushkinskijdom.ru

наши сердца, наши труды, нашу благодарность.

Коллектив издателей и редакторов второго издания «Повести временных лет», презентация которого состоялась в Доме ученых Санкт-Петербурга в ноябре 1996 года, также поздравил Д. С. Лихачева. Традиция академических изданий, поддержанная когда-то Д. С. Лихачевым его изданием русской летописи, восстанавливается. Специально к дню рождения Дмитрия Сергеевича выпущен подносной экземпляр, и от имени издателей и полиграфистов РАН он был ему торжественно вручен. Со словами благодарности к Д. С. Лихачеву обратился основной участник этого издания доктор ист. наук М. Б. Свердлов. Председатель редколлегии доктор филол. наук Б. Ф. Егоров вручил ему также сборник научных статей в его честь «Русское подвижничество», выпущенный в Москве под редакцией Т. Б. Князевской. Б. Ф. Егоров приветствовал Д. С. Лихачева собственными стихами, «сочиненными ночью во время бессонницы», главная мысль которых выражена в строке: «Интеллигенции русской жить!». Кроме того, юбиляру была подарена изданная 61 год назад и ставшая библиографической редкостью брошюра под названием «Инструкция для корректоров Академии наук». Ее составитель — Д. С. Лихачев. От имени библиофилов Петербурга Д. С. Лихачева поздравил В. А. Петрицкий, вручивший ему первый выпуск альманаха «Невский библиофил», появившийся в печати благодаря поддержке юбиляра.

Отвечая на эти выступления, Д. С. Лихачев сказал, что типографское и издательское дело для него всегда было самым дорогим и близким после собственно научных занятий. Он участвовал в выпуске гимназических журналов, потом пришлось писать журнальные заметки и отчеты в Соловецком лагере при работе с детьми-заключенными и, наконец, активно работать в Издательстве Академии наук. Научная деятельность наших сотрудников, сказал Дмитрий Сергеевич, оценивается через книгу, все, что нарабатывается за письменным столом, идет в печать. Книга проверяет работу ученого.

Затем слово было дано сотрудникам Отдела древнерусской литературы Пушкинского Дома. Свое выступление они облекли в музыкально-поэтическую форму — от имени разных исторических персонажей: князя Игоря, Владимира Мономаха, Бориса Годунова, Даниила Заточника, Ивана Грозного. Действо сопровождалось пением, что вызвало живую реакцию зала. «Пускай мы совсем не актеры, и голос наш будет негромок, пусть мы не учились в Афинах, зато мы учились у Вас», — звучали слова приветственного вальса. На мотив «Вещего Олега» был исполнен гимн в честь Д. С. Лихачева, а сам он был провозглашен «государем Великия и Древния Руси, а также всея текстологии, археографии, кодикологии, поэтики, палеографии, компаративистики».

Далее слово взял член-корр. РАН К. В. Чистов. От Музея антропологии и этнографии (Кунсткамеры) он поздравил Дмитрия Сергеевича, вручив ему адрес и петровскую медаль, отчеканенную к юбилею Кунсткамеры. К. В. Чистов поделился воспоминаниями о том времени, когда он впервые познакомился с Д. С. Лихачевым, благодаря своему учителю и другу М. К. Азадовскому. «Я не был Вашим студентом, аспирантом, не служил с Вами, — сказал К. В. Чистов, — но я, как очень многие, находился и нахожусь в „силовом поле" Вашей личности и Вашей научной школы. Вы всегда одаряли меня Вашей добротой». Выступавший рассказал, как в 1955 году Д. С. Лихачев оказал ему огромную моральную поддержку, высоко отозвавшись о его первой книге о народной сказительнице И. Федосовой на вечере «Лучшая книга года» в ленинградском Союзе писателей. Это было очень важно для К. В. Чистова, потому что этому событию, как он всем напомнил, предшествовал разгром его учителей в фольклористике и литературоведении — М. К. Азадовского, В. М. Жирмунского, Г. А. Гуковского в связи с кампанией «борьбы с космополитизмом». Эта поддержка, оказанная В. П. Адриановой-Перетц и Д. С. Лихачевым, сказал К. В. Чистов, заставила его продолжать научную работу, несмотря ни на что. «Этому я учился у Вас и у Ваших учителей, — добавил он. — Я рассматриваю Вас, Дмитрий Сергеевич, как прямого продолжателя их традиций и отношусь к Вам с сыновьим чувством».

Народный артист СССР Е. А. Лебедев был краток. «Дмитрий Сергеевич! — воскликнул он, — я Вас очень, очень люблю. Все!» Он исполнил песню «Эй, ухнем!», и наградой великому артисту были горячие аплодисменты зала. Затем слово было предоставлено одному из основных организаторов юбилейных торжеств, руководителю программы «Пушкинский Дом», директору и режиссеру Пасхальных фестивалей В. С. Павлову. У Пушкинского Дома много покровителей, сказал он, но не так много помощников. Мы хотим стать таким помощником, у нас есть для этого все возможности, особенно в полиграфической и издательской области. В. С. Павлов подарил Д. С. Лихачеву памятную «пасхальную медаль». Выступившая от Дягилевского Центра искусств Т. Юрьева сравнила Д. С. Лихачева с С. П. Дягилевым, который помогал, спасал многих талантливых людей. Но он делал это, находясь за рубежом. Д. С. Лихачев спасает нашу культуру в России и тем самым спасает Россию.

От Пушкинского отдела и Рукописного отдела ИРЛИ Д. С. Лихачева приветствовали Т. Г. Иванова, Т. И. Краснобородько и В. Э. Вацуро. Отблеск Вашего имени, сказала Т. Г. Иванова, падает и на всех нас. Вы заставляете нас быть лучше и чище душой. Пусть же Ваши великие покровители, святые Дмитрий Солунский и Дмитрий Прилуцкий не оставляют своим благим вниманием Ваш семейный дом и наш общий дом — Пушкинский.

lib.pushkinskijdom.ru

Т. И. Краснобородько преподнесла Д. С. Лихачеву издание рабочих тетрадей Пушкина, осуществленное при покровительстве представителя британской короны, который состоит в родственной связи с линией великого князя Олега Константиновича, сына первого председателя Пушкинской комиссии императорской Академии наук. Эту Комиссию сейчас возглавляет Д. С. Лихачев. Оказалось, что он родился в один день с кн. Олегом Константиновичем, 15 ноября ст. стиля. Так, Т. И. Краснобородько напомнила о «странных сближениях» в культуре. В. Э. Вацуро, вручая Д. С. Лихачеву поздравительный адрес от Пушкинского отдела, указал на три его достоинства: искренность, лаконизм и то, что «адрес» представляет собой очередной том факсимильного издания Пушкина. Он включал в себя такие строки:

Благо тому, кто противясь судьбе,
Памятник строит не только себе.
. . . . . .
Книги его не закон, а совет.
Слово не жжет, а дарует нам свет.
Дмитрий Сергеевич! Многая лета!
Вот Вам на память тетради поэта.

Старейшая сотрудница Литературного музея Пушкинского Дома Н. Н. Фонякова обратила внимание собравшихся на выставку работ Д. С. Лихачева, развернутую в витринах Большого конференц-зала. Она также вспомнила о «роковых минутах» Пушкинского Дома в первую блокадную зиму, которую разделил со многими сотрудниками Дмитрий Сергеевич. Н. Н. Фонякова рассказала о том, как в столовой для ученых за скудным пайком он затевал разговоры на литературные темы и собравшиеся отвлекались от мучительных мыслей о голоде. Это поддерживало дух, спасало от отчаяния. Зимой 1950 года в Пушкинском Доме проходила научная сессия, посвященная 150-летию первого издания «Слова о полку Игореве». Незадолго до этого вышла книга Д. С. Лихачева о «Слове», которая оказала сотрудникам неоценимую услугу в устройстве выставки изобразительных материалов, приуроченной к сессии. До сих пор Н. Н. Фонякова с благодарностью вспоминает об этой работе и желает Д. С. Лихачеву крепкого здоровья.

«Мы гордимся тем, что мы все — Ваши современники», — сказал артист, литературовед и поэт В. Э. Рецептер. Он поведал о деятельности Пушкинского театрального центра, который провел два пушкинских фестиваля в Пскове. Он подарил Д. С. Лихачеву книгу о псковских иконах и «чистые листы» первого выпуска сборника «Пушкин в прижизненной критике». В. Э. Рецептер с сердечной благодарностью вспомнил о том, как Д. С. Лихачев поддержал его работу по изучению пушкинской «Русалки», преподав урок доброжелательного и подлинно научного отношения к чужому труду. Затем зал заполнили артисты хорового ансамбля «Россика» под управлением Валентины Копыловой-Панченко. После поздравительных слов зазвучала музыка русских композиторов — Веделя, Чеснокова, Танеева, Свиридова.

От библиотеки ИРЛИ выступила ее заведующая Г. В. Бахарева. Она вспомнила, что Д. С. Лихачев стал читателем Пушкинского Дома раньше, чем его сотрудником, в 1927 году. Всем хорошо известны его озабоченность судьбой российских библиотек, его отношение к библиотечному делу как к фундаменту культуры. В дни юбилея сотрудники библиотеки ИРЛИ организовали выставку книг, подаренных в разное время Д. С. Лихачевым. Тема заботы его о состоянии библиотек была продолжена выступлением сотрудника Отдела рукописей РБАН Н. Ю. Бубнова. Первым читателем, который пришел к нам в отдел после войны, сказал он, был Д. С. Лихачев. Обращаясь к нему, выступавший заметил: «В течение долгих лет Вы были куратором нашей библиотеки, а многие сотрудники Отдела рукописей как специалисты выросли на Ваших научных „средах", за что мы Вам бесконечно признательны. И сейчас, в трудные для РБАН времена, Вы поддерживаете нас и словом, и делом, и просто тем, что Вы есть». Д. С. Лихачева поздравили представители киностудии «Ленфильм», отметив, что его юбилей — это юбилей всей нашей культуры. Выступили представители фонда «Гремландия», шуточной страны, импульс к созданию которой дал Д. С. Лихачев. К его юбилею они приготовили сюрприз: 180 порций нового мороженого «Митя», объяснив, что 90 порций символизируют те годы, которые уже прожиты, а 90 других — которые еще предстоит прожить Д. С. Лихачеву. Со словами благодарности обратился к нему директор издательского Дома «Коктебель», представитель Феодосийского фонда Дома-музея Александра Грина Д. А. Лосев. Он рассказал о том, что крымская интеллигенция в непростых условиях старается сохранить в Крыму «духовное пространство» русской культуры, помня о многонациональных культурных связях в этом краю. Д. А. Лосев преподнес Д. С. Лихачеву первый выпуск литературно-исторического альманаха «Крымский альбом», издание которого поддержал и напутствовал Дмитрий Сергеевич, и календарь на 1997 год «Крым в акварелях Максимилиана Волошина».

Челябинские журналисты, поздравляя Д. С. Лихачева, сообщили о том, что его новая книга «Без доказательств» печатается полностью в челябинской «Рабочей газете» из номера в номер, и готовится к выпуску сборник стихов Вл. Кемецкого, соузника Д. С. Лихачева в Соловках, чье поэтическое творчество было открыто и впервые представлено широкому читателю Дмитрием Сергеевичем в его книге воспоминаний.

В заключение юбилейного собрания выступили дети — члены клуба «Дым Отечества» 90-й школы Санкт-Петербурга. Они находят неизменную поддержку у Д. С. Лихачева в своем изучении истории города, районов Лесного и Коломяг, а также в создании театра марионеток, который поставил блоковский «Балаган-

lib.pushkinskijdom.ru

чик». Школьники подарили Д. С. Лихачеву некоторых кукол. Ребята-инвалиды из интерната № 9 организовали клуб «Возрождение», в котором тоже с помощью добрых советов Дмитрия Сергеевича стараются изучать русскую культуру и по мере сил сохранять ее традиции. Все они искренне благодарили Д. С. Лихачева и желали ему доброго здоровья.

Присоединимся же к этим пожеланиям и мы! Будем признательны Дмитрию Сергеевичу за его жизнь, за его «труды и дни», за радость, доставляемую людям, ибо его книги, его речи, он сам — праздник, который всегда с нами.

© М. В. Рождественская

ПЕРВЫЕ ЗАЙЦЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Сотрудники Пушкинского Дома приняли участие в Первых Зайцевских чтениях, прошедших 19—20 сентября 1996 года в Калуге и приуроченных к 115-й годовщине со дня рождения Б. К. Зайцева. Тема этой международной научной конференции была обозначена как «Проблемы изучения жизни и творчества Бориса Зайцева». Любовь к классику русской литературы XX века объединила усилия всех организаторов конференции — доцента Института усовершенствования учителей Е. Н. Зайцева (внучатого племянника писателя), профессора Педагогического университета А. П. Черникова, сотрудников Центральной библиотечной системы Калуги О. А. Шагиной, В. А. Дьяченко, Л. В. Калашниковой. Инициатива литературоведов нашла поддержку у местных властей: с приветственным словом к участникам обратились директор департамента образования и науки областного правительства и зам. городского головы.

Настоящей сенсацией стало присутствие на конференции дочери писателя, Наталии Борисовны Соллогуб, специально прибывшей в Калугу из Франции. Перед участниками предстала живая героиня автобиографической прозы Зайцева. Человек удивительного обаяния, Наталия Борисовна, несмотря на свои 84 года, выглядела бодро и подтянуто. В ее речи, манерах, облике зримо воплотилась русская дворянская культура, дух дореволюционной России. «Я очень рада, что эта встреча состоялась, — сказала Н. Б. Соллогуб. — Мой отец как бы вернулся в Калугу, о которой всегда вспоминал с любовью, ведь здесь прошли его детство и юность. Я очень счастлива, что дожила до этого времени, очень тронута...» Она поделилась интереснейшими воспоминаниями о жизни в Париже, об отце, о его близких друзьях, среди которых — Ремизов, Шмелев, Бунин, Осоргин, Мочульский, Тэффи и мн. др. На чтениях присутствовали и другие родственники писателя — Елизавета Александровна Соллогуб (Париж), Валерий Николаевич Зайцев (Смоленск).

Всего на конференции было прочитано 20 докладов. Помимо калужан, выступили ученые из Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода, Петрозаводска. В результате открылась широкая картина творческого пути Зайцева. Рассмотрены вопросы проблематики, поэтики его творчества, стилевые, мировоззренческие, краеведческие аспекты. Цель конференции — определить место писателя в духовной жизни России и в контексте мировой культуры — была достигнута вполне. Исследователи пришли к выводу, что Борис Зайцев, классик русской литературы, возвращается в нашу культуру в тот момент, когда его творчество стало остро необходимо в России. По словам одного из выступавших, «он стоит на пути растлевающего западного вторжения, как любимый им Сергий Радонежский — на защите Отечества». Отмечалось, что сегодня очень важна личность писателя, умевшего примирить, умиротворить самых разных людей, не теряя при этом своих главных качеств — «русскости» и «православности». Феномен Зайцева еще раз доказал: частью мировой культуры может стать только то, что имеет глубокие национальные корни. Значение Зайцева видится и в том, что своей судьбой он соединил дореволюционную и эмигрантскую литературу.

Первая в России и в мире Зайцевская конференция столь высокого ранга стала важным этапом в создании новой методологии изучения русской культуры. Речь идет о выявлении ее христианского подтекста и создании новой концепции отечественной культуры — концепции, базирующейся на православной аксиологии и этике. «Сегодня очевидно, что реализм таких писателей, как Зайцев и Шмелев, — особый, и точнее всего его можно обозначить как „духовный реализм". Именно Зайцев и Шмелев реализовали мечту Достоевского о создании духовных художественных произведений», — сказал в заключительном слове профессор А. П. Черников.

Неподдельная любовь к писателю-земляку проявилась и в выступлениях местных краеведов, школьных учителей, библиотечных работников — настоящих подвижников своего дела. Была организована выставка, где собраны практически все издания Зайцева и работы о нем, вышедшие в России в 1980-1990-е годы. Краеведы собрали сведения о реалиях, связанных с пребыванием Зайцева в Калужском крае, разыскали его родственников, многие из которых ныне здравствуют в разных краях нашей страны. Калужане рассказали о селе

lib.pushkinskijdom.ru

Усты Жиздринского уезда, где писатель провел детство — там сохранился его дом, возрождается Вознесенская церковь. В самой Калуге уцелели два дома, где Зайцев жил в юности, учась в реальном училище. Думается, городские власти поддержат намерение калужан создать музей Зайцева (в Калуге пока нет никакого литературного музея, в то время как в соседнем Орле их уже шесть). Говорилось и о том, что произведения Зайцева нужно шире включать в школьные программы.

В кулуарах конференции была затронута тема судьбы архива писателя, находящегося сейчас у его родных во Франции. Несомненно, что для дальнейшего углубленного исследования его творчества необходимо, чтобы архив находился в России. Понятны и опасения наследников Зайцева: к сожалению, имели место злоупотребления с архивными материалами других литераторов, попавшими в Россию в первые годы перестройки. Однако переговоры о возвращении архива на родину нужно продолжать. В случае их успешного решения вполне реальной могла бы стать подготовка Академического Полного собрания сочинений этого замечательного писателя.

На сегодняшний день остаются еще не опубликованными в России около двухсот интереснейших очерков, статей, заметок Зайцева, рассыпанных в зарубежной периодике.

Составной частью чтений стала презентация книги Зайцева «Атлантида», вышедшей в калужском издательстве «Гриф». В ней собрана вся автобиографическая проза писателя. Приятно отметить, что впервые тетралогия «Путешествие Глеба» издана целиком именно в России. По уровню и срокам подготовки ряда книг калужское издательство не уступает столичным и даже обгоняет их: в то время как в московской «Русской книге» уже пятый год лежит без движения сборник прозы И. Шмелева, в Калуге в 1995 году вышла книга И. Шмелева «Светлая страница» (объемом более 40 печ. л.), в которую вошли многие произведения автора, еще не известные российскому читателю. В этом же издательстве готовится к выходу сборник прозы А. Амфитеатрова.

Таким образом, Калуга превращается в крупный центр по изучению и изданию православных писателей русского Зарубежья. Не случайно традиции отечественной духовности столь активно проявляются именно в этом городе (вспомним замечательную конференцию, посвященную братьям Киреевским в 1995 году). Калуга обладает особой устремленностью и к космическим пространствам (Циолковский), и к Небесам невидимым. Вероятно, сказывается духовное поле расположенной рядом Оптиной пустыни. Наверное, каждый русский филолог должен напитаться воздухом Оптиной, чтобы постичь духовные основания отечественной культуры. Поэтому в праздник Рождества Богородицы участники Зайцевских чтений совершили паломническую поездку в эту обитель, где поклонились могилам знаменитых оптинских старцев, недавно (26 июля) причтенных к лику святых Русской Церкви. Борис Зайцев посвятил Оптиной два очерка, в которых сокрушался, что сам ни разу не побывал в монастыре, и представлял мысленно свой приход к старцу Амвросию... Мог ли он подумать, что спустя столетие его родная дочь реально совершит этот путь в Оптину, прикоснется к стенам домика старца Амвросия в Скиту!

На обратном пути гости посетили также Шамординский монастырь, где побывали в новоосвященном храме во имя преп. Амвросия Оптинского и вкусили монастырскую трапезу.

По материалам конференции будет издан сборник. Принято решение сделать Зайцевские чтения регулярными и проводить их раз в два года. Возможно, они войдут составной частью в обширную программу «Оптина пустынь и русская культура», которую калужане планируют реализовать в виде систематических конференций и семинаров с секциями, посвященными Гоголю, Киреевским, Достоевскому, Леонтьеву, Шмелеву, Зайцеву.

© А. М. Любомудров

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ЛЕОНИД АНДРЕЕВ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА»

30 сентября—3 октября 1996 года в Петербурге проходила научная конференция «Леонид Андреев и мировая культура», посвященная 125-летию со дня рождения выдающегося русского писателя. Она была организована Санкт-Петербургским государственным университетом, Институтом русской литературы (Пушкинский Дом), Академией культуры и Театральным музеем. Программа конференции, исключительно яркая и насыщенная, наряду с научными заседаниями включала в себя и открытие новых выставок, и увлекательные экскурсии, и просмотр редких кино- и документальных фильмов. Научное осмысление художественного наследия писателя, знакомство с уникальными документами, посещение памятных андреевских мест — все это в совокупности определяло атмосферу конференции, рождало удивительное чувство приобщения к тайне личности Л. Андреева, к быто-

lib.pushkinskijdom.ru

вому, творческому и душевному ходу его жизни.

Открывая первое заседание в ИРЛИ, со вступительным словом к собравшимся обратился доктор филол. наук, зам. директора ИРЛИ В. А. Котельников. Затем слово было предоставлено доктору филол. наук В. А. Келдышу (ИМЛИ), посвятившему свое выступление «Жизни Василия Фивейского». В основе доклада — мысль о глубокой сопричастности известного сочинения Л. Андреева самым коренным вопросам литературы рубежа веков, точнее, о типологической связи повести Андреева с ключевой для литературы «серебряного века» концепцией личности, отличающейся особой амбивалентностью и антиномизмом, которые восходят прежде всего к творчеству Ф. М. Достоевского. Главное внимание было уделено философскому контексту произведения Андреева. На примере отдельной жизни оно запечатлевает разные пути личности, ставшие предметом рефлексии в философии нового времени (в первую очередь философия Ф. Ницше, религиозно-персоналистская идея в духе Н. А. Бердяева, «атеистический» экзистенциализм, законченно выразившийся в более позднее время, — Ж.-П. Сартр, А. Камю). Докладчик констатировал важность творческого опыта писателя для освещения одного из самых противоречивых и больных вопросов мировой литературы XX столетия — судеб индивидуального сознания.

В докладе старейшего андрееведа, проф. К. Д. Муратовой речь шла о рассказе Л. Андреева «Полет», имевшем в глазах писателя значение «ключа» ко всему его творчеству. Анализ рассказа и ряд высказываний самого автора позволили сделать вывод о том, что это произведение было выражением важной стороны мировосприятия писателя, теми «воротами», сквозь которые виден «смысл жизни» или, говоря словами Андреева, «живой поросенок». Летчик Пушкарев, как античный титан, хочет уничтожить железные врата и решетки, сооруженные природой и разумом человека, а его гибель — апофеоз романтического дерзания человека, летящего «к звездам».

Канд. филол. наук В. Н. Быстров (ИРЛИ) рассмотрел проблему восприятия современной Л. Андрееву критикой рассказа «Стена» (1901), вызвавшего разноречивые отклики. Кто-то резко отвергал даже намек на смысловую содержательность произведения (А. Скабичевский, Н. Смоленский), кто-то видел в нем неудачную аллегорию (М. Неведомский), кто-то уловил социальные веяния эпохи (Л. Войтоловский), кто-то считал, что в этом символическом рассказе отразилось трагическое мировосприятие художника (Н. Урусов, К. Арабажин, И. Баранов, Н. Геккер, Р. Иванов-Разумник). Разнородные суждения критиков были сопоставлены с толкованием самого Л. Андреева. Приведенные в докладе материалы свидетельствуют о широте возможных интерпретаций рассказа «Стена».

В докладе «Читая „Дневники" Леонида Андреева» канд. филол. наук Н. П. Генералова (ИРЛИ) остановилась на некоторых мотивах ранних и поздних дневников писателя, опубликованных в последнее время. Андреев не только перечитывал свои юношеские дневники, находя в них созвучные себе мысли и настроения, но и делал из них выписки. Так, 29 апреля 1918 года он процитировал запись от 1 августа 1891 года, где сформулировал одну из идей своего пути — идею тотального разрушения всех человеческих ценностей. Поздний Андреев не смеется над желанием вчерашнего гимназиста стать «апостолом саморазрушения», а удивляется тому, насколько ясно был им начертан собственный путь. Размышляя о причине падения своей популярности, писатель находит ее в измене своей главной задаче: «Рожденный проклинать, я занялся раздачей индульгенций». Однако, отметила докладчица, в тех же дневниках, как ранних, так и поздних, этому мотиву противостоит другой мотив — нереализованной, утаенной любви.

В сообщении А. В. Лебедковой (ИРЛИ) «Л. Н. Андреев-художник (по материалам собрания Литературного музея Пушкинского Дома)» был сделан обзор творчества Андреева-художника, приведен перечень его живописных произведений (около 30), составленный на основе отечественных музейных собраний и воспоминаний современников. По мнению докладчицы, Андреев особенно много занимался живописью приблизительно с 1910 до 1913—1914 годов. Он настолько ощущал себя художником, что экспонировал свои картины на двух художественных выставках.К этому периоду относятся почти все хранящиеся в Литературном музее Пушкинского Дома пастели Л. Н. Андреева: «Виа Аппиа» (1910), «Итальянский пейзаж» (1910), автоиллюстрация к «Жизни Человека» «Музыканты» (1911), «Вид дачи» (1910), «Портрет Веры» (1915), «Портрет Саввы» (1912), «Портрет финна» (1912), «Один оглянулся» (1912), «Лодка в волнах» (1913).

Далее был заслушан ряд сообщений, основанных на архивных источниках. Канд. филол. наук М. В. Козьменко (ИМЛИ) рассказал о собрании газетных вырезок, посвященных Л. Андрееву, хранящихся в Славянской библиотеке Хельсинкского университета. Это 8 альбомов большого формата, содержащих около 1000 критических статей, объявлений, заметок об Андрееве, выходе в свет его произведений и постановке его пьес за 1904—1909 годы. Вырезки собраны самим писателем, и потому это собрание является не только своеобразной панорамой, отражающей яркий и противоречивый образ писателя в зеркале прессы, но и чрезвычайно важным биобиблиографическим источником.

Научн. сотр. Рукописного отдела ИРЛИ Л. Н. Иванова сообщила об архивных материалах, связанных с Леонидом Андреевым, в фонде известного петербургского педагога, литератора и коллекционера Ф. Ф. Фидлера (Ф. 649). После краткого рассказа о своеобра-

lib.pushkinskijdom.ru

зии и составе уникальной коллекции Фидлера были прочитаны некоторые записи в его альбомах, сделанные Андреевым в разные годы. Наибольший интерес вызвала подробная запись в дневнике Фидлера о его поездке в Ваммельсуу в июне 1905 года и знакомстве с Л. Н. Андреевым, любезно предоставленная докладчице К. М. Азадовским (*Fiedler F.* Aus der Literatenwelt: Charakterzüge und Urteile. Tagebuch / Herasgegeben v. K. Asadowski. Göttingen, 1996).

Научн. сотр. отдела БАН при ИРЛИ Н. Н. Шаталина сделала обзор книг из личного собрания Л. Андреева. Это малая часть библиотеки Андреева, поступившая в Пушкинский Дом от сестры писателя Риммы Николаевны после смерти писателя и подготовленная Н. Н. Шаталиной к выставке, развернутой в дни конференции в Литературном музее Пушкинского Дома. Особую ценность имеют 25 книг с автографами самого Андреева, В. Брусянина, В. Жирмунского, М. Горького, А. П. Чехова и др. Обращают на себя внимание книжные переплеты Л. Андреева — неповторимые образцы художественного переплета начала XX века.

В перерыве между заседаниями в Литературном музее Пушкинского Дома состоялось открытие выставки, посвященной 125-летию со дня рождения Леонида Андреева, на которой были представлены рукописи, живопись и рисунки, личные вещи и книги Андреева, а также редкие фотографии и книги «серебряного века» из фондов Пушкинского Дома.

На вечернем заседании в Академии культуры продолжилось обсуждение литературного творчества Л. Андреева. В двух докладах предметом рассмотрения стал рассказ «Призраки». Проф. В. Я. Гречнев (Академия культуры) отметил, что уже в первых критических отзывах об этом рассказе говорилось об отчетливом и во многом новом звучании в нем важных и постоянных андреевских тем. Одной из главных называлась тема одиночества людей и непонимания ими друг друга. В докладе был поставлен вопрос о причинах и обстоятельствах, порождающих это одиночество, о том, как именно и в какой степени плодотворно исследуется это писателем. В его поле зрения то неясное, непонятное, призрачное, иллюзорное, что лежит в основе жизни человека. Человек озабочен этой неопределенностью и постоянно стремится отстаивать свою «правду», но сделать это чрезвычайно трудно, ибо, как показывает Андреев, у каждого человека есть какое-то особое цветное стеклышко, через которое он смотрит на все окружающее и, естественно, видит его и воспринимает совсем не так, как его ближние.

Доц. Б. В. Аверин (СПбГУ), основываясь на концепции, выдвинутой Л. А. Иезуитовой в книге «Творчество Леонида Андреева (1892—1906)» (три героя как три типа миросозерцания: романтико-оптимистический — Померанцев, безнадежно-пессимистический — Петров, бунтарско-трагический — тот, кто стучит, сам Л. Андреев»), предложил собственное видение «Призраков». По мнению докладчика, Андреев считает способ мироотношения и стоящую за ним судьбу тем, что неподвластно выбору человека и что тем самым определяет изначальную невозможность понимания между людьми. Эта посылка получает в рассказе роль структурного приема: он построен как система со- и противопоставлений двух миров: мира сумасшедшего дома и мира внешнего по отношению к нему (ресторан). В отличие от ресторана, в сумасшедшем доме подлинные переживания и чувства, однако чем они глубже, тем непонятнее один человек для другого, каждый живет своими собственными призраками. В ресторане же могут наступать моменты хотя и не диалога, но единения, как, например, при слушании романса. Невозможность понять другого человека — это закон воссоздаваемого Андреевым мира. Его нарушение тем не менее возможно *как чудо*, которое и происходит в финале рассказа.

Асп. СПбГУ Чжунг-Рак Сон проанализировал первоначальный вариант повести «Мысль», работы критиков и исследователей, биографические материалы, текст повести и показал, что вопрос о совести организует внутренний сюжет «Мысли», по ходу развития которого становится ясно, что преступление доктора Керженцева — это всего лишь заблуждение разума, пренебрегшего совестью и мучающегося собственным заблуждением.

Л. А. Западова в докладе об источниках текста и «тайнах» рассказа-повести «Иуда Искариот» подразделила их на первоисточники, «посредники» (между библейским и андреевским) и «наполнители» (материалы, давшие писателю отдельные штрихи и краски для образа Иуды). Основное внимание докладчица уделила книгам Ветхого завета и Евангелиям, она показала различные способы использования библейского материала в произведении (цитаты, монтаж цитат, модели, мотивы и пр.), отметила специфику «творения в загадочной форме», требующего разгадывания и особого толкования от читателя, знающего св. Писание и предание, обозначила роль источников-посредников, в первую очередь книги Фаррара «Жизнь Иисуса Христа», продемонстрировала примеры искусной работы писателя-художника над «чужим словом», а исследование источников предложила рассматривать как один из способов постижения тайн андреевской книги.

М. А. Телятник (Академия культуры) посвятила свое сообщение характеристике трех фельетонов Л. Андреева из цикла «Москва. Мелочи жизни», никогда не перепечатывавшихся после публикации в 1902 году в газете «Курьер». Их тема (одна из ведущих в творчестве писателя) — жизнь культуры (высокой и массовой) в мире буржуазной цивилизации.

В докладе канд. филол. наук А. П. Руднева (ИМЛИ) «Русское духовенство в изображении Леонида Андреева» была освещена религиозно-православная тематика некоторых новеллистических произведений писателя. Рассматривая образы священнослужителей и изображение церковной обрядности в таких

lib.pushkinskijdom.ru

рассказах и повестях Л. Андреева, как «В Сабурове», «Праздник», «Молчание», «Жизнь Василия Фивейского», «Жили-были», «Сын человеческий», «Христиане», «Неосторожность», докладчик пришел к выводу, что в мощном реалистическом пласте своего творчества Андреев показал духовенство с достаточно традиционной антиклерикальной точки зрения, следуя во многом традициям Л. Н. Толстого и отчасти Н. С. Лескова. В большинстве своих произведений, в которых фигурируют лица из духовного сословия, Л. Андреев проводит одну из ключевых идей своего творчества — важен человек, а не духовный сан. В докладе нашла также отражение творческая история рассказа Л. Андреева «Нерукотворный образ» (1915) — фрагмента неоконченного произведения под названием «Свидетель истины».

Канд. ист. наук Е. Н. Мастеница (Академия культуры) на основе впервые вводимых в научный оборот документов и писем, хранящихся в СПб. отделении Архива РАН, воссоздала историю настойчивых попыток сестры писателя Риммы Николаевны Андреевой-Оль организовать музей в квартире на наб. Мойки, д. 1. Докладчице удалось доказать, что квартира Леонида Андреева и находившиеся в ней мемориальные предметы сохранялись до марта 1924 года, после чего часть их была передана в Пушкинский Дом. Анализ причин, по которым музей Л. Андреева открыть все же не удалось, показал, что дело заключалось не в отношении городских властей к личности писателя (оно было вполне лояльным), а в скудном бюджете Академии наук (и соответственно Пушкинского Дома), не позволившем осуществить задуманный проект.

Второй день конференции (1 октября, СПбГУ) начался докладом канд. искусствоведения Е. К. Соколинского (РНБ) «О гротеске в произведениях „малых форм" Л. Андреева». Примечательно, что гротеск непроизвольный (гротеск жизни) возникает уже на уровне личности писателя, его мироощущения. Восприятие мира как хаоса, как постоянной борьбы полярных явлений, интерес к странному, исключительному, ужасному и т. д. — все это подтверждается дневниками, письмами Андреева, воспоминаниями о нем и свидетельствует о предрасположенности автора «Красного смеха» к гротескной образности. Противоречия творческого метода писателя снимаются, если мы учтем всеядную природу гротеска, совмещающего несовместимые, казалось бы, идеи, выразительные средства реализма, экспрессионизма, натурализма. Анекдоты, «сказочки», сатирические сказки Андреева отражают художественные принципы единой системы его гротеска. Особое внимание было уделено психологическим аспектам андреевского гротеска, главным образом с точки зрения его социальных истоков. Рисуя обобщенный «портрет» гротескного героя, докладчик говорил о его странных, извращенных чувствах, антилогике, нарушениях процесса общения и т. д. Моделируя причудливую патологическую психологию, Андреев демонстрировал относительность понятий, всеобщее отчуждение. Могли меняться отдельные политические взгляды Андреева, выходить на передний план те или иные жанры, однако гротеск на разных этапах андреевского творчества являлся жанрообразующей философской системой, покоящейся на изначальном мироощущении писателя.

Темой доклада доц. Л. А. Иезуитовой (СПбГУ) стали «Мои записки» Л. Андреева. Опираясь на рукописные планы, наброски, заметки, учитывая круг чтения Андреева, установленный по каталогу книг из его личной библиотеки, Л. А. Иезуитова предложила рассматривать бóльшую часть его творчества как своеобразную «гофманиаду»; в ее состав, по мнению докладчицы, вошли произведения на темы «сверхчеловеческого» («дьяволического») разума человека и произведения на темы дьявола; в начале творчества это был дьявол, испытующий человека, а потом дьявол, желающий делать добро. В эпицентре андреевской «дьяволиады» находится повесть «Мои записки», окруженная «моими» анекдотами, повестями, шутками и др. Одни из них содержат истории о жизни, рассказанные дьяволом («Так было», «Елеазар», «Иуда Искариот» и др.), другие — истории, в которых дьявол — сам действующее лицо («Дневник Сатаны» и пр.), третьи — лица, совмещающие «сверхчеловека» и «дьявола» («Мои записки»).

О синтетизме в творчестве Л. Андреева на примере романа «Дневник Сатаны» говорила в своем докладе Г. Н. Боева (Воронежский гос. ун-т). Интерпретируя произведение в свете теории синтетизма, докладчица сделала следующий вывод: полнота выражения синтетизма в «посмертном» романе писателя обусловлена, во-первых, самой природой романного мышления, во-вторых, концентрацией в нем всех художественных находок писателя и волновавших его на протяжении всей жизни идей, в-третьих, максимальным воплощением в нем идеи синтеза.

Несколько докладов было посвящено личным и творческим связям Л. Андреева с писателями и поэтами первой половины XX века. Так, доц. Л. И. Шишкина (Сев.-Зап. Академия государственной службы), выявив возможные точки соприкосновения личных и творческих судеб Леонида Андреева и Евгения Замятина, «эмблематических» фигур двух литературных поколений начала XX века, отметила, что в данном случае нужно говорить не о простом «влиянии», не о «генетическом родстве», но о сходстве типологического характера. Тот и другой писатели искали возможности нового художественного познания мира, стремясь к углублению и расширению границ реализма на путях соединения реализма и символизма, получившего в теоретических работах Замятина название «синтетизм». Л. Андреев стоял у истоков искусства больших обобщений. Замятин, органично впитав художественный опыт

lib.pushkinskijdom.ru

своего предшественника, сформулировал и последовательно воплотил в своих произведениях принципы нового направления в искусстве.

К теме «Марина Цветаева и Леонид Андреев» обратилась писатель-литературовед И. В. Кудрова. В творческом наследии Цветаевой сохранилось беглое упоминание лишь об одном из рассказов Л. Андреева («Марсельеза»). Зато в ее письмах постоянно встречается имя вдовы писателя Анны Ильиничны Андреевой, урожденной Денисевич, и ее детей, с которыми Цветаева была дружна в годы эмиграции, сначала в Чехословакии, а затем во Франции. Перед возвращением на родину летом 1939 года в прощальном письме Цветаева писала А. И. Андреевой, что «настоящее ее» она не встречала на своем жизненном пути. Для цветаевских оценок вообще характерно, что среди встреченных ею людей она прежде всего выделяла тех, в ком была наиболее ярко выражена «природа, полное отсутствие мещанства — что об этом скажут — и позы». Противоположность им составляли в ее глазах люди «мозговые», книжные — и к таковым Цветаева относила самого Леонида Андреева и его сына Вадима Леонидовича. Последний оставил воспоминания о Цветаевой, хранящиеся в настоящее время в Лидсе (Великобритания).

В перерыве между заседаниями участники конференции имели уникальную возможность увидеть документальный фильм о жизни Л. Андреева в доме на Черной речке, снятый А. Дранковым в 1910 году. Специально для показа на конференции фильм был предоставлен Орловским музеем Л. Н. Андреева. Зрители увидели Андреева в кругу семьи, в общении с гостями, отправляющимися в плаванье на моторной лодке «Савва» и т. д. С обзором андреевской фильмографии выступил В. О. Брусянин. Вслед за этим кинорежиссер И. Ф. Масленников представил аудитории свою экранизацию рассказа Л. Андреева «Тьма». Предваряя демонстрацию фильма, он обосновал собственную, «антиандреевскую» интерпретацию рассказа, отметив, что своей задачей считал, не отступая от текста Андреева, дать противоположную ему трактовку главного героя (его сыграл О. Янковский), представить его не юным и наивным, а «траченным молью» человеком, прожившим жизнь и не понявшим ее.

На вечернем заседании центральной являлась проблема экспрессионизма в творчестве Л. Андреева. Канд. филол. наук Ю. В. Зобнин (СПбГУ) в докладе «Экспрессионизм Л. Андреева и эстетические искания 1910-х годов» указал на качественное смысловое различие термина «экспрессионизм», применяемого в отношении к Андрееву и для обозначения эстетики европейской (преимущественно германской) литературной группировки. В первом случае речь идет об имманентно присущих стилю Андреева особенностях, обусловленных психическим своеобразием его личности, во втором — о рациональных положениях эстетической программы, сознательно воплощенных авторами в текстах произведений. Докладчик остановился на «психогенезе» андреевского экспрессионизма, отметив наличие в его произведениях «эдипальных» мотивов, объяснимых, с точки зрения последователей З. Фрейда, спецификой формирования личности. «Фрейдистское» толкование было дано образно-тематическим особенностям произведений Андреева «Рассказ о Сергее Петровиче», «Мысль», «Бездна», «В тумане», «Иуда Искариот», «Мои записки».

Иной подход к проблеме экспрессионизма Л. Андреева был продемонстрирован в докладе А. Коткевич (Краковский ун-т), прочитанном Н. П. Генераловой. В нем указывалось на то, что ряд произведений писателя («Красный смех», «Молчание», «Жизнь Василия Фивейского» и др.) и по тематике, и по своим художественным решениям предвещают творчество художников-экспрессионистов. Они напоминают картины и по принципам построения, и по яркости художественных средств, по антиэстетизму в изображении главного героя, по акцентированию одной черты психологического облика персонажа в ущерб другим, равно как и по предпочтению определенных цветов (желтого, красного, черного, серого и т. д.), имеющих символическое значение. Перенесение Л. Андреевым композиционных и цветовых принципов живописи на литературу представляет собой, по мнению автора доклада, не вполне осознанную попытку нарушения границы между разными видами искусства.

Тема андреевского экспрессионизма была подхвачена в докладе доц. В. В. Смирнова (Витебский ун-т), поставившего вопрос о путях развития экспрессионизма в России на примере личностного и творческого сопоставления Л. Андреева и В. Маяковского. Докладчик выявил общие психологические черты, провел сравнительный анализ ранних произведений обоих авторов в аспекте становления экспрессионизма.

Директор Дома-музея Л. Андреева в Орле О. В. Вологина рассказала о воспоминаниях журналиста А. П. Алексеевского (1871—1944), посвященных годам знакомства с Л. Андреевым и их совместного сотрудничества в газете «Курьер» (1899—1904). Алексеевский подробно описывает деятельность газеты и историю ее закрытия, прослеживает становление Андреева-фельетониста, останавливается на отношениях писателя с литературными сотоварищами, критиками, цензорами и т. д., обрисовывает круг тогдашних интересов и увлечений Андреева. Особое внимание мемуарист обращает на особенности индивидуальной психологии и сознания Андреева, обусловившие многие черты его художественного творчества. По мнению докладчицы, воспоминания А. П. Алексеевского об Андрееве органично продолжают целый ряд литературных портретов писателя (А. Блок, К. Чуковский, М. Горький, Б. Зайцев, Г. Чулков и др.), в которых главным становится не столько событийная канва, сколько внутренний мир писателя, его

lib.pushkinskijdom.ru

психологический облик, индивидуальная неповторимость, преломленная через авторское лично-эмоциональное отношение.

2 октября состоялась поездка участников конференции по андреевским местам Карельского перешейка. Увлекательную авторскую экскурсию по ним провели основатели этого маршрута (1969—1970) А. Г. Федоров и А. М. Байбородина. В Выборге экскурсию вела зам. директора Выборгского краеведческого музея А. А. Прокопенко, рассказавшая о хранящихся в музее андреевских материалах и экспозициях, связанных с Леонидом Андреевым. Надо отметить, что андреееведы Выборга ведут интенсивную научную деятельность по сохранению, собиранию и популяризации андреевского наследия, их научные контакты с исследователями из других городов, прежде всего Петербурга, плодотворны и многообразны.

3 октября конференция продолжила свою работу в Петербургском Театральном музее. Доктор филол. наук В. А. Туниманов (ИРЛИ) в докладе «Полемика Л. Андреева со статьями М. Горького „О «карамазовщине»" и „Еще раз о «карамазовщине»"» отметил, что в творческой биографии Л. Андреева спор с Горьким имел серьезные и важные последствия. В ходе полемики Андреев существенно уточнил свое отношение как к Достоевскому, так и к Горькому, не пожелавшему вступить в диалог с восставшими против его инквизиторских советов современниками. Андреев в замечательных «Письмах о театре» аргументированно развернул резко отличную от горьковской точку зрения на драматизацию романов Достоевского, на необходимость кардинального обновления театра, сильно отставшего от бурно эволюционировавшего романа. Андреев выступил против «оптимистической цензуры» Горького, но не ограничился этим: исключительно остро и проницательно (особенно в статье «Неосторожные мысли. О М. Горьком») он охарактеризовал некоторые черты художественной индивидуальности Горького (деспотизм, догматизм, нетерпимое отношение к другим точкам зрения), испортившие даже самые «чудесные создания» писателя.

Художественные и идеологические особенности драматического творчества Л. Андреева стали темой трех следующих выступлений. Драме «Черные маски» посвятила свое выступление канд. филол. наук Л. Н. Кен (Академия культуры). Одним из плодотворных путей истолкования символов драмы может стать обращение к писательскому «я», его воображению, плюс всему тому, что питало это воображение. Среди литературных пристрастий, которые вольно или невольно оказались пропущенными через сознание автора «Черных масок», главными, с точки зрения докладчицы, были Эдгар По и Шарль Бодлер. Самые интересные наблюдения возникают при сопоставлении «Черных масок» с некоторыми мотивами творчества Августа Стриндберга, с теми его открытиями, которые позволили увидеть в шведском писателе зачинателя экспрессионистической драмы. С докладом «„Савва" Л. Андреева: поэтика драмы» выступила канд. филол. наук Н. А. Казакова (СПбГУП). Анализ одного из первых драматургических опытов Андреева позволил реконструировать принципы андреевского театра «ретушированного реализма». Докладчица предложила рассматривать «Савву» как философскую трагедию. «„Панпсихизм" в творчестве Л. Андреева» — такова была тема выступления бакалавра СПбГУ Ю. Ю. Цвирко. До сих пор в научной литературе об Андрееве говорилось о «панпсихизме» применительно к драмам 1910-х годов. Докладчица указала на черты и принципы «панпсихизма» в прозаических и драматических произведениях всех этапов творческого пути. В докладе была проанализирована драма «К звездам» (1905) и поставлена проблема «панпсихизма» как основы философского единства творчества.

Большой интерес вызвало выступление научн. сотр. Гос. лит. музея И. С. Тургенева в Орле Л. В. Ивановой. Речь шла о новых фактах биографии Л. Андреева и прототипах ряда андреевских героев, установленных докладчицей по материалам орловских архивов.

По материалам семейного архива сделал свой доклад «В. В. Брусянин и Леонид Андреев: последние годы жизни» внук В. В. Брусянина В. О. Брусянин. В. В. Брусянин (1867—1919), журналист и писатель, автор романа-дилогии «Трагедия Михайловского замка», ряда повестей и рассказов, познакомился с Л. Андреевым в 1908 году, когда бежал в Финляндию, спасаясь от преследования властей «за возбуждение к учинению бунтовщического деяния и к ниспровержению существующего в России строя» в 1905 году. Приведенные докладчиком выдержки из воспоминаний М. Н. Брусяниной, жены В. В. Брусянина, свидетельствуют о теплых отношениях, установившихся между писателями, о неоднократно оказывавшейся Андреевым помощи семье Брусяниных в трудное для них время. С 1916 года В. В. Брусянин был секретарем Л. Андреева, а год спустя был привлечен Андреевым к работе в редакции газеты «Русская воля». Отношения между ними оборвались после октября 1917 года, когда между Петроградом, в котором остался Брусянин, и Вамельсуу, куда уехал Андреев, пролегла граница. В. В. Брусянин скончался в 1919 году в Орловской губернии от сыпного тифа.

Малоизвестные страницы восприятия Л. Андреева за рубежом осветила научн. сотр. Выборгского краеведческого музея Л. Г. Недвига. Речь шла о «Журнале содружества» (1933—1938), о его деятельности по увековечению памяти Леонида Андреева, ставшей символом национально-культурного единения русских за рубежом. В выступлении были использованы литературные материалы, хранящиеся в фондах Ленинградского областного гос. архива в Выборге (ЛОГАВ). В дополнение к сообщению собравшимся был показан видеообзор выставки памяти Леонида Андреева, устроенной

lib.pushkinskijdom.ru

Выборгским краеведческим музеем в 1994 году в связи с 75-летней годовщиной со дня смерти писателя.

Об адресах жизни и творчества Л. Андреева на Карельском перешейке и связанных с ними исторически и географически памятных местах многих исторических личностей и деятелей культуры XIX—XX веков рассказала журналист М. И. Солоухина. Стоит отметить, что среди тех, чья жизнь так или иначе была связана с Карельским перешейком, — ученые, художники, композиторы, артисты, музыканты, издатели и писатели, в том числе такие известные, как М. Салтыков-Щедрин, Д. Мамин-Сибиряк, А. Куприн, М. Горький, И. Бунин, Е. Чириков, В. Брюсов, В. Маяковский и мн. др. М. И. Солоухина предложила с целью сохранения уцелевших исторических построек, фундаментов, ландшафтов, местного деревянного зодчества в сочетании с уникальной природой, флорой и фауной, озерами и реками, красивейшими пейзажами и уже существующими природными заказниками и заповедниками разработать специальное положение «О мемориально-природном заповеднике в Выборгском районе» — для принятия решения в соответствующих инстанциях.

Театральная тема, столь выразительно прозвучавшая на заседании, получила дальнейшее развитие: в Театральном музее открылась выставка «Леонид Андреев и театр его времени». На ней экспонировались оригиналы декораций и костюмов к постановкам пьес Л. Андреева и других драматургов дореволюционного Петербурга.

Ученый секретарь Литературного музея Пушкинского Дома И. А. Снеговая подготовила и провела экскурсию «Леонид Андреев в Петербурге». Она установила адреса Андреева и его близких родственников, а также редакций журналов и газет, в которых он сотрудничал.

В заключение хочется отметить некоторые существенные моменты. На конференции впервые были представлены многие материалы личной и творческой биографии Л. Н. Андреева, ее факты и этапы получили в ряде случаев новое осмысление, а многообразию аспектов художественного мира писателя соответствовало многообразие продемонстрированных подходов. Наряду с традиционными для подобных конференций докладами-анализами, докладами-исследованиями (Б. В. Аверин, Л. А. Иезуитова, Е. К. Соколинский и др.) прозвучали доклады, ориентированные на выявление глубинных философских, эстетических, психологических основ андреевского творчества (В. А. Келдыш, [redacted] др.), воссоздание его историко-литературного контекста (В. А. Туниманов, Л. Г. Недзвига и др.). Заинтересованность не только докладчиков, но и слушателей, готовность к диалогу характеризовали научные заседания и определяли тон полемики. Желание увидеть не разрозненные частности, а целостный портрет писателя объединяло всех, кто принимал участие в конференции.

За помощь в проведении конференции ее организаторы и участники выражают благодарность Языковому центру СПбГУ, Комитету по культуре мэрии Санкт-Петербурга, Объединению музеев Ленинградской области, выборгской фирме «Юнона», частным лицам.

© *Т. М. Двинятина*

lib.pushkinskijdom.ru

ОТ РЕДАКЦИИ ТРУДОВ ОТДЕЛА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Редакция Трудов Отдела древнерусской литературы доводит до сведения научной общественности, что сожалеет о включении в 49 том ТОДРЛ статьи Ю. К. Бегунова ввиду занимаемой им до сих пор неприемлемой для сотрудников ОДРЛ общественной позиции.

lib.pushkinskijdom.ru

Технический редактор *Е. В. Траскевич*
Корректоры *И. А. Крайнева, М. В. Орлова, Э. Г. Рабинович, А. Х. Салтанаева и Е. В. Шестакова*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

ЛР № 020297 от 27.11.91. Подписано к печати 18.03.97.
Формат 70×100 1/16. Печать офсетная. Усл. печ. л. 23.4. Уч.-изд. л. 28.9.
Тираж 1695 экз. Тип. зак. № 3. С 50

Санкт-Петербургская издательская фирма РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1

Санкт-Петербургская типография № 1 РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

lib.pushkinskijdom.ru