

Русская литература

№ 4

Историко-литературный журнал

1999

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Феликс Раскольников (США). Место античности в творчестве Пушкина	3
Д. В. Токарев. Существует ли литература абсурда?	26
Алиция Романович (Италия). Италия в жизни и творчестве Б. К. Зайцева	55
А. И. Павловский. Поэма начала и роман конца (роман «Пирамида» Л. Леонова и «Поэма без героя» А. Ахматовой)	68
А. М. Любомудров. Суд над Творцом: «Пирамида» Л. Леонова в свете христианства	74

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

М. А. Федотова. Культ святой Варвары в творчестве Димитрия Ростовского	98
Кадзухико Савада (Япония). И. С. Тургенев в Японии	108
К. С. Корконосенко. Полифонический роман Достоевского и агонический «руман» Унамуно	114
Игорь Инов. Чешский акт цветаевской драмы	123

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

А. Н. Шустов. «Письмо» или посвящение?	138
М. Д. Эльзон. Евг. Замятин: Поминки по Гумилеву	140
П. Р. Заборов. К переводческой деятельности Бориса Пастернака	141

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Ф. А. Молок. Пушкинский юбилей 1937 года в русском зарубежье	143
Т. В. Евдокимова. Добавления к статье Ф. А. Молока «Пушкинский юбилей 1937 года в русском зарубежье» по материалам коллекции Лидии и Сержа Варсано, хранящейся в Пушкинском кабинете ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН	152

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«НАУКА»

С. Д. Абрамович. Поэзия Тютчева в исследовании украинского ученого	154
Р. Ю. Данилевский. Вена в истории русско-австрийского культурного общения (работы 1990-х годов)	156
О. В. Сливичкая. Бунин с точки зрения буддизма	161

ХРОНИКА

В. Н. Запевалов. Международная научная конференция в Пушкинском Доме «Академик А. И. Солженицын. К 80-летию со дня рождения»	164
М. А. Дмитриева. Шестая Международная научная конференция «Православие и русская культура»	188
Г. В. Алексеева. Международная научная конференция «Толстой и мировая литература» в Ясной Поляне	192
И. В. Федорова. XXIII Малышевские чтения	193
Дмитрий Сергеевич Лихачев	199
Памяти Валентина Архиповича Ковалева	201
Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1999 году	203
От редакции	208

Редакционная коллегия:

Н. Н. СКАТОВ (и. о. главного редактора),
Г. Я. ГАЛАГАН (зам. главного редактора), А. А. ГОРЕЛОВ, В. Я. ГРЕЧНЕВ, 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. 328-16-01

МЕСТО АНТИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА

В радужной поэзии Пушкина — все цвета.

Вл. Соловьев

В последние годы в российской пушкинистике обозначилась новая тенденция, которую С. Бочаров удачно назвал «благочестивым пушкиноведением». Если раньше советские пушкинисты по понятным причинам воздерживались от исследования религиозных мотивов в творчестве Пушкина, то теперь некоторые из российских литературоведов (особенно В. Непомнящий, М. Новикова, В. Кулешов и И. Сурат) впадают в противоположную крайность. Они настаивают на том, что начиная примерно с 1825 года («Борис Годунов», «Пророк») духовная эволюция Пушкина шла в сторону разрыва с интеллектуальными традициями античности, Возрождения и Просвещения в пользу христианства и даже православной ортодоксии. Не соглашаясь с мнением о «ренессансности» Пушкина, Непомнящий утверждает, что, хотя античная тема (и соответственно античные художественные формы) проходит через всю творческую жизнь поэта, он в конце концов от античного мирозерцания в основном отрекся: «Он шел с Запада на Восток... Укорененность в эллинизме — и медленный, но неотвратимый отход от него».¹

Как психологическую реакцию на идеологизированное советское пушкиноведение вывод о приходе Пушкина к христианству можно понять, а желание переосмыслить его духовную эволюцию, особенно в конце 1820-х — начале 1830-х годов, можно только приветствовать. Надо признать, что упомянутые выше исследователи, особенно Непомнящий и Сурат, убедительно подтверждают факт растущего интереса Пушкина к религиозной проблематике вообще и христианству в частности. Правда, их выводы вряд ли можно назвать совершенно новыми: в основном они совпадают с идеями, высказанными еще Вл. Соловьевым, С. Франком, С. Булгаковым, Б. Энгельгардтом и др., однако это ничуть не умаляет достоинств работ современных пушкинистов. И не только потому, что нередко новое — это хорошо забытое старое, но и потому, что они, в отличие от старшего поколения пушкинистов, сопровождают общие заключения о духовной эволюции Пушкина конкретным (и весьма тщательным — особенно у Сурат) текстуальным анализом его произведений. Тем не менее афористически выраженное суждение Непомнящего о том, что Пушкин «шел с Запада на Восток», представляется чересчур односторонним и категоричным. Непомнящий и другие «благочестивые» пушкинисты игнорируют «многоцветный» характер творчества Пушкина, в котором «Запад» парадоксально сосуществует с «Востоком», и не учитывают

¹ Непомнящий В. С. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. 2-е изд., доп. М., 1987. С. 401.

справедливого предостережения Франка: «Всякая попытка приписать Пушкину-поэту однозначно определенное религиозное или философское мирозерцание заранее обречена на неудачу».² На это же указывал и Р. Якобсон: «Неоднозначность, или, более точно, множественность смыслов, есть базисный компонент поэтических произведений Пушкина».³ Эти замечания имеют прямое отношение к вопросу о месте античности в духовной жизни Пушкина.

Исследование темы «Пушкин и античность» имеет в русской пушкинистике длительную и плодотворную историю. В работах П. Черняева, Д. Якубовича, И. Толстого, М. Покровского, С. Кибальника, С. Фомичева, А. Тахо-Годи и др. накоплен и обработан огромный фактический материал. Описаны обстоятельства знакомства Пушкина с античной историей и литературой, указаны его произведения, связанные с античной тематикой, определены источники практически всех «античных» стихотворений и прозаических текстов Пушкина. В статьях Вл. Соловьева, С. Булгакова, Дм. Мережковского, Р. Якобсона, Ю. Лотмана, Э. Слинной, С. Кибальника и др. содержится много ценных идей относительно влияния античной культуры на творчество Пушкина. Тахо-Годи права, замечая, что «в плане эмпирическом и историко-литературном все элементы использования Пушкиным античной литературы в основном изучены», что не относится, однако, к пониманию «самой концепции античности у Пушкина».⁴ Вот почему есть основания предположить, что существует потребность в более системном анализе «античного компонента» в мирозерцании Пушкина. Предлагаемая работа призвана на основе накопленных фактов и идей сделать скромный шаг в этом направлении и до известной степени «уравновесить» выводы исследователей, настаивающих на безусловном приходе Пушкина к христианству. Для осуществления этой задачи, по мнению автора, имеет смысл обратиться не только к произведениям Пушкина, непосредственно связанным с античностью (антологические стихотворения, переводы и т. д.), но и к тем его произведениям, которые, будучи формально с нею не связанными, тем не менее в известной степени выражают миропонимание, сложившееся в европейской культуре под влиянием античности со времен Возрождения. Это миропонимание, как попытается показать автор, оказало на Пушкина глубокое и устойчивое влияние.

К истории вопроса

Якубович (а вслед за ним Тахо-Годи и Кибальник) справедливо указывают на необходимость эволюционного подхода к теме «Пушкин и античность», имея в виду тот факт, что восприятие античной культуры и использование античных образов, мотивов и художественных форм у Пушкина менялось на протяжении его жизни. Его первоначальное знакомство с античностью в основном относится ко времени учебы в Лицее, где он изучал латынь (древнегреческого Пушкин не знал) и где он, благодаря чтению и лекциям профессора Кошанского, приобрел широкие, хотя и не очень глубокие, познания в античной истории, мифологии и

² Франк С. Л. Религиозность Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX—первая половина XX в. М., 1990. С. 390.

³ Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 217.

⁴ Тахо-Годи А. А. Эстетическо-жизненный смысл античной символики Пушкина // Писатель и жизнь М., 1968. Вып. 5. С. 104.

литературе (главным образом поэзии). Знакомство с античной культурой оказало мощное влияние на раннее творчество Пушкина, но, как пишет Якубович, в это время «античность предстояла Пушкину преимущественно своей декоративно-мифологической, номенклатурной стороной».⁵ После Лицея интерес Пушкина к античности на время несколько ослабевает, но в южной ссылке он вновь обращается к античной тематике, в частности к личности и творчеству Овидия. Именно в это время Пушкин написал большинство стихотворений, которые он в 1826 году включил в раздел «Подражания древним». Эти стихи, где, по выражению Якубовича, «внешняя мишура мифологии заменилась развернутыми античными образами»,⁶ отличаются гораздо большей зрелостью. В Михайловском, в связи с работой над «Борисом Годуновым», Пушкин всерьез заинтересовывается историей Рима. Он пишет «Замечания на *Анналы Тацита*» и несколько «античных» стихотворений, в том числе и первый вариант «Клеопатры». Косвенным образом связан с историей Рима и «Граф Нулин».

Наиболее серьезно, интенсивно и многосторонне античная тема разрабатывается Пушкиным в конце 1820-х—начале 1830-х годов. Среди его произведений, связанных с этой темой, и проза («Египетские ночи», «Повесть из римской жизни», «Мы проводили вечер на даче»), и многочисленные стихотворения разных типов: переводы из древнегреческих и римских поэтов, «надписи», переложения и стилизации. Вряд ли появление таких стихов можно отнести исключительно на счет стремления Пушкина к формальному экспериментированию, или на счет его «протеизма», или приписать его влиянию А. Шенье и Дельвига, хотя и то, и другое, и третье, по-видимому, имело место. Кроме того, естественно возникает вопрос: как соотносит это новое увлечение Пушкина античностью с тезисом упомянутых выше исследователей, утверждающих, что в это время Пушкин стал христианским поэтом? Трудно не согласиться с мыслью Слининой о том, что «в творчестве античных авторов и в античных мотивах поэзии современной было выражено такое умонастроение, такой строй душевной жизни, которые интересовали Пушкина очень сильно и были, очевидно, близки его духовным поискам».⁷

В связи с этим имеет смысл обратиться к одному из самых загадочных стихотворений Пушкина «В начале жизни школу помню я» (1830). Г. Гуковский видит в нем проявление «протеизма», или, говоря словами Достоевского, «всемирной отзывчивости» Пушкина. По мнению исследователя, в этом стихотворении, которое представляет собой «пример и образец исторического реализма», Пушкин «раскрывает сложный мир человека эпохи Данте... структуру сознания итальянца на закате средних веков»,⁸ в котором сталкиваются две культурные традиции: христианская (католическая) и языческая (античная). Первая представлена в образах «величавой жены»,⁹ олицетворяющей собою церковь, и школы, утверждающей под контролем церкви христианские моральные ценности. Вторая

⁵ Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Вып. 6. С. 94.

⁶ Там же. С. 130.

⁷ Слинина Э. В. Тема судьбы в лирике А. С. Пушкина // Проблемы современного пушкиноведения. Л., 1986. С. 18.

⁸ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 280. Благой предполагает, что стихотворение представляет собой начало «пушкинского замысла — поэмы о Данте», во многом аналогичной байроновскому «Пророчеству Данте» (Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 519).

⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1977. С. 190. Далее ссылки на это издание в тексте.

воплощена в образе прекрасного сада с его «тенью деревьев», «светлыми водами» и мраморными статуями древних богов, героев, поэтов и мыслителей. Как это явствует из стихотворения, отношение лирического героя к обеим традициям в высшей степени амбивалентно. С одной стороны, будучи религиозным человеком, он преклоняется перед моральным величием и «строгой красотой» христианской этики, безусловно признает ее истинность и с ужасом воспринимает светскую античную культуру как бесовское наваждение. Поэтому для него «сад» античной культуры — «чужой», светская поэзия — «праздномыслие» (ср. в «Пророке»: «И вырвал грешный мой язык, И празднословный и лукавый»), а Аполлон и Дионис¹⁰ — «бесы», «идолы», олицетворения «сомнительного и лживого», хотя и «прекрасного» идеала. Религиозное сознание лирического героя отвергает светскую жизнь как греховную, а языческое искусство — как дьявольский соблазн. Однако он не может преодолеть этот соблазн. Мир античности предстает перед ним как воплощение свободы, красоты, искусства, природы и творчества. Он манит лирического героя своей чувственной «волшебною красотой», вызывает у него «слезы вдохновенья». Чувство прекрасного и творческий инстинкт одерживают победу над христианской догмой, и, вопреки своим убеждениям, лирический герой убегает от «величавой жены» в «великолепный мрак чужого сада», из «школы» — в мир природы и искусства. С раскаяньем, но убегает. Так у Пушкина сталкиваются два идеала: красоты и праведности.

Гуковский утверждает, что «лирическое „я“ стихотворения — вовсе не „я“ Пушкина».¹¹ Благой в принципе с ним согласен,¹² хотя и признает, что в описании школы, сада и психологических переживаний лирического героя сказались воспоминания Пушкина о своем отрочестве в Царском Селе. Однако есть основания предполагать, что существует более глубокая и значительная связь между этим стихотворением и размышлениями Пушкина о месте христианства и античности в его духовном становлении.

Исследователи творчества Пушкина давно заметили, что в его произведениях со второй половины 1820-х годов начинают доминировать «объективные» формы и происходит то, что Якобсон назвал «сокрытием авторского „я“».¹³ Это не означает, однако, что его «я» исчезает, и если мы не сомневаемся в том, что «Пророк» и «Памятник» (наиболее хрестоматийные примеры) выражают духовное «я» Пушкина, то это, по-видимому, можно отнести и ко многим другим его «объективным» стихотворениям. По верному замечанию Франка, «в основе художественного творчества лежит... всегда его (творца) *духовный опыт*. В этом более глубоком и широком смысле автобиографизм, в частности поэзии Пушкина, не подлежит ни малейшему сомнению. Можно смело утверждать, что все основные мотивы его лирики выражают то, что было „всерьез“, глубоко и жизненно прочувствовано и продумано для себя самого Пушкиным».¹⁴ Франку вторит Сурат. Говоря о стихах Пушкина 1830-х годов,

¹⁰ Б. Томашевский, Благой и др., в отличие от Мережковского и В. Брюсова, полагают, что «женообразный, сладострастный идол» — это Афродита. Мне кажется, что Мережковский и Брюсов ближе к истине. Тахо-Годи, присоединяясь к их мнению, добавляет, что для античных представлений характерен именно контраст между Аполлоном и Дионисом. Вообще же проблема соотношения «аполлонизма» и «дионисийства» в творчестве Пушкина, поставленная Мережковским и В. Ильным, заслуживает дальнейшего изучения.

¹¹ Гуковский Г. А. Указ. соч. С. 280.

¹² Благой Д. Д. Указ. соч. С. 519—520.

¹³ Якобсон Р. Указ. соч. С. 207.

¹⁴ Франк С. Л. О задачах познания Пушкина // Пушкин в русской философской критике. С. 433.

она пишет: «Пушкин любил облекать глубоко личные, интимные чувства в форму стилизаций, переводов, чужих сюжетов».¹⁵ Это относится и к «В начале жизни школу помню я», где, по моему мнению, Пушкин в форме стилизации «под Данте» опосредствованно выражает свое собственное амбивалентное отношение к христианской и античной культурам.¹⁶

Правда, нельзя забывать, что в стихотворении речь идет о воспоминаниях лирического героя о своем отрочестве. На основании многочисленных примеров («Пророк», «Воспоминание» и др.), свидетельствующих о том, что Пушкин пересмотрел многие свои юношеские взгляды, может создаться впечатление, что, став взрослым человеком, он раскаялся в своем отроческом увлечении античностью и внял «советам и укорам» церкви (см., например, «В часы забав и праздной скуки»). Однако обилие у «зрелого» Пушкина произведений, связанных с античными мотивами, их поэтическое совершенство и духовная значительность говорят о том, что это увлечение было свойственно ему не только в ранней юности, но и гораздо позже и что античная культура, наряду с христианской, всегда была органической частью его духовной жизни.

Пророк или жрец Аполлона?

Влияние античности на мировосприятие Пушкина прежде всего нашло выражение в его понимании искусства и в особенности назначения поэта. Многие исследователи справедливо указывали на то, что Пушкин придавал искусству религиозное значение. Это касалось и искусства вообще («но мрамор сей ведь Бог»), и поэзии в частности («Веленью Божьему, о муза, будь послушна»). Однако, хотя религиозная тема присутствовала в его творчестве, он отделял светское искусство от религии. У Пушкина поэт служит Богу, но какому, остается неясным. Если судить по «Подражаниям Корану» (1824) и «Пророку» (1826), то речь идет о едином Боге монотеистических религий (иудаизм, христианство, ислам), а если судить по «Поэту» (1827) и «Поэту и толпе» (1828), то Пушкин имеет в виду античного Аполлона. Между ними, конечно, есть общее (оба символизируют высшее начало), но есть и различия: в то время как Бог монотеистических религий, помимо определенной метафизической концепции, воплощает этические идеи, Аполлон является носителем идеи красоты и гармонии, т. е. эстетического начала. У Пушкина поэт предстает иногда в виде «пророка», а иногда в виде «жреца» Аполлона, причем функции того и другого различны. Назначение «пророка» — «обходя моря и земли, глаголом жечь сердца людей». Более конкретно миссия поэта-«пророка» сформулирована в первом стихотворении «Подражаний Корану», сюжет и образная система которого во многом предвосхищают «Пророка»:

Мужайся ж, презирай обман,
Стезею правды бодро следуй,
Люби сирот, и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй.

(II, 188)

¹⁵ *Сурат Ирина. Жизнь и лира. М., 1995. С. 32.*

¹⁶ Остается неясным, что Пушкин имел в виду в предпоследней строфе, написав: «Тщетно был я молод»: то ли что «советы и укоры» «величавой жены» — церкви — мешали ему наслаждаться молодостью и творить, то ли, наоборот, что он сожалеет, что не внимал этим советам и укорам.

Функция поэта-«жреца», по Пушкину, иная. Лирический герой «Поэта и толпы» отказывается обличать человеческие пороки, т. е. «глаголом жечь сердца людей». По его убеждению,

Не для житейского волнения,
 Не для корысти, не для битв,
 Мы рождены для вдохновенья,
 Для звуков сладких и молитв.

(III, 86)

Аналогичное противопоставление поэта-«пророка» и поэта-«жреца» можно увидеть и при сравнении «Пророка» с «Поэтом» (1827). Оба стихотворения, как отметил Соловьев,¹⁷ а вслед за ним Благой,¹⁸ построены сходным образом: вначале поэт показан в условиях его обыденной жизни, затем он слышит «Бога глас», и происходит его духовное преобразование. Сходны и многие образы стихотворений: в «Пророке» — «И Бога глас ко мне воззвал», в «Поэте» — «Но лишь Божественный глагол...»; в «Пророке» — «Отверзлись вещие зеницы, Как у испуганной орлицы», в «Поэте» — «Душа поэта встрепетается, Как пробудившийся орел» и др. На этом основании Соловьев утверждает, что в «Поэте» «характеристика поэзии и поэта есть по содержанию прямое дополнение того, о чем сказано в „Пророке“, хотя и в менее строгой и грандиозной форме». «Ясно, — продолжает он, — что все значение поэзии, как его создал наш поэт, не могло быть связано с образом жреческого служения».¹⁹ Однако вряд ли можно рассматривать в «Поэте» образы Аполлона и поэзии как «священной жертвы» как просто условный литературный прием, тем более что в «Поэте и толпе» эти образы возникают вновь. Кроме того, нельзя не обратить внимания на то, что слово «пустыня» в обоих стихотворениях имеет разное значение: в «Пророке» это символ повседневной грешной жизни («мрачная пустыня»), которую поэт должен покинуть, а в «Поэте» «берега пустынных вод» — это место творчества. Наконец, если в «Пророке» Бог велит поэту идти к людям, то в «Поэте» поэт бежит от людей. О том же самом Пушкин пишет и в «Поэту» (1830): «Ты царь: живи один».

Очевидно, что между образами поэта-«пророка» и поэта-«жреца» существует не только сходство, но и явное противоречие, на которое не могли не обратить внимание многие исследователи. Сторонники «биографического» метода не без оснований относят изменения в позиции Пушкина на счет изменений в общественной жизни России после поражения декабристов и начала охлаждения читателей и критики к творчеству поэта. Это объясняет причины эволюции эстетических взглядов Пушкина, но не раскрывает их сущности. Кибальник полагает, что противоречие между поэтом-«пророком» и поэтом-«жрецом» носит чисто внешний характер и что в стихотворениях конца 1820-х годов Пушкин просто ориентируется на иную поэтическую традицию, теоретически обоснованную ранним немецким романтиком Вакенродером. С этим соображением трудно согласиться. Образ поэта как «жреца Аполлона», так же как сопутствующие ему античные образы, имеет для Пушкина не формальное, а принципиальное значение и не случайно возникает в разные периоды

¹⁷ Соловьев Вл. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 80.

¹⁸ Благой Д. Д. Указ. соч. С. 208.

¹⁹ Соловьев Вл. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. С. 78, 81.

его творчества. Поэтому заявление Булгакова: «В зависимости от того, как мы уразумеваем „Пророка“, мы понимаем и *всего* (курсив мой. — Ф. Р.) Пушкина»,²⁰ к которому присоединяется Непомнящий, выглядит излишне категоричным. Нельзя в свете этого не обратить внимание на замечание Ходасевича, писавшего, что «„Пророк“ — лишь один из пушкинских героев, гениально постигнутый, но Пушкину не адекватный».²¹ Правда, вряд ли можно с ним до конца согласиться, когда он утверждает, что «поэта Пушкин изобразил в „Поэте“, а не в „Пророке“» (там же), но доля истины в его суждении есть.

В связи с этим имеет смысл обратиться к многочисленным высказываниям Пушкина о соотношении эстетического и этического в искусстве, в которых он настойчиво подчеркивает различия между этими началами. Правы критики, утверждающие, что, как бы ни менялись взгляды Пушкина, его понимание искусства как прежде всего и главным образом эстетической ценности оставалось постоянным. «Цель поэзии — поэзия» (X, 112); «цель художества есть идеал, а не нравоучение» (VII, 276); «поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем другое дело» (VII, 380—381) — таково художественное *specto* Пушкина. Особенно характерно его замечание: «Господи Суси! Какое дело поэту до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона» (VII, 381). Это высказывание, конечно, не говорит о том, что Пушкин был апологетом безнравственного искусства, но оно определенно отделяет искусство от этики и вступает в очевидное противоречие не только с утилитарно-просветительским взглядом на искусство, но и с отношением к нему традиционной церкви, которая, используя искусство в своих целях, в то же время всегда относилась к нему с недоверием, видя в нем соблазн, уводящий человека с праведного пути. Такое подозрительное отношение к искусству было особенно свойственно православной церкви, и недаром и Николай I, и митрополит Филарет настойчиво пытались обратить Пушкина к «возвышенным» темам и превратить его в поэта-моралиста в духе христианской доктрины, чему он отчаянно сопротивлялся, отстаивая принцип свободы творчества от морализирования. Этот конфликт и запечатлен Пушкиным во «В начале жизни школу помню я», где учению церкви противостоит античное понимание искусства как красоты и гармонии и где Пушкин как поэт делает выбор в пользу последнего, отнюдь, впрочем, не отрицая значения церковного учения.

О том, что Пушкин не был христианским моралистом в юности и не стал им в годы своей духовной и творческой зрелости, свидетельствуют не только его высказывания в статьях, заметках и письмах, но и его произведения. Среди них, особенно в конце 1820-х—1830-х годах, редко встречаются такие, где Пушкин стремится «глаголом жечь сердца людей». В его поэзии главное — прямое или опосредованное лирическое самовыражение; его стихи о любви, о природе, о дружбе; его философская лирика — это, скорее, не проповедь, а исповедь, выраженная в необыкновенно изящных и гармоничных формах. Поэтому создается впечатление, что роль поэта-«жреца» Аполлона была ему ближе, чем роль пророка. Пушкин писал о том, как он сам, живой и грешный человек, жил, думал и чувствовал, а не о том, как надо это делать в соответствии с принципами религиозной этики, и этим он близок античным поэтам-лирикам, особенно Анакреону, Овидию и Горацию.

²⁰ Булгаков С. Жребий Пушкина // Пушкин в русской философской критике. С. 282.

²¹ Ходасевич В. «Жребий Пушкина», статья о. С. Н. Булгакова // Там же. С. 491.

Это не значит, конечно, что Пушкин был равнодушен к нравственному значению искусства, о чем свидетельствует его «поэтическое завещание» — «Памятник», ставший предметом многочисленных интерпретаций. Среди них скандальной известностью пользуется интерпретация Гершензона, утверждавшего, что «Пушкин в четвертой строфе говорит не от своего лица, — напротив, он излагает чужое мнение — мнение о себе народа»,²² той «толпы», которая требует от поэзии «пользы», «нравоучения», не понимая, что искусство есть гуманистическая ценность сама по себе. Почти никто из пушкинистов не поддержал Гершензона, однако кое в чем Гершензон был прав: двойственность в позиции Пушкина действительно существует. Он явно разграничивает свои заслуги перед искусством («И славен буду я, доколь в подлунном мире Жив будет хоть один пиит») и перед обществом («И долго буду тем любезен я народу...»). Как заметил по этому поводу Соловьев, «для поэта главное в поэзии — она сама, но он не может отрицать и ее нравственной пользы».²³ Иначе говоря, по Соловьеву, служение поэта Аполлону в конечном счете оказывается служением Богу, то есть христианство и античность дополняют друг друга.

Кульτ земной красоты и чувственных наслаждений

Представления об искусстве — не единственное, что связывает творчество Пушкина с античной культурой. Конечно, он не верил буквально в античных богов, но многое в античном мировосприятии было ему близко. Эту близость можно обнаружить не только в его произведениях, непосредственно связанных с античной тематикой, но и в общем характере его поэзии. Пушкин был не религиозным, а светским поэтом, и к нему вполне применимо замечание Н. Бердяева: «Религиозная тенденция в искусстве такая же смерть искусству, как и тенденция общественная или моральная. Художественное творчество не может быть и не должно быть специфически и намеренно религиозным».²⁴ Уместно в связи с этим вспомнить и другое высказывание Бердяева: «Если бы Пушкин занялся аскезой и самоспасением, то он, вероятно, перестал бы быть большим поэтом».²⁵ Эти слова Бердяева Сурат комментирует следующим образом: «От поэта не стоит ждать благочестия, поэзия не благочестием живет, а всей полнотой человеческого».²⁶

Действительно, при всей серьезности своего отношения к христианству, Пушкин принимал в нем далеко не все, и это относится не только к его юности, но и ко всей его жизни. В частности, ему был чужд религиозный мистицизм и христианский идеал аскетизма, подавления плотского, чувственного начала во имя духа. Он мог понять, пережить и оценить духовную высоту и поэзию мистического чувства («Монастырь на Казбеке», «Стоит, белеясь, Ветилуя», «Странник»), в его стихах можно найти мотивы покаяния и стремления к высокому христианскому этическому идеалу («Воспоминание», «Отцы пустынники»), но в основном он оставался земным поэтом, идеалом которого была красота земной жизни, в

²² Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 51.

²³ Соловьев Вл. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. С. 88.

²⁴ Бердяев Н. Смысл творчества: опыт оправдания человека. 2-е изд., доп. Париж: YMCA-Press, 1985. С. 284.

²⁵ Бердяев Н. О назначении человека: опыт парадоксальной этики. Париж: Современные записки, 1931. С. 140.

²⁶ Сурат Ирина. Указ. соч. С. 182.

каких бы формах она ни проявлялась. Как верно заметил Белинский, «в его стихах есть небо, но им всегда проникнута земля».²⁷ Этим он отличался от своего старшего современника Жуковского.

«Античность» Пушкина проявляется в его преклонении перед физической красотой человека, будь то мужчина или женщина. Об этом можно судить, в частности, по его «скульптурным» антологическим стихам 1830-х годов. Яacobсон, ссылаясь на «Каменного гостя», «Медного всадника» и «Сказку о золотом петушке», утверждает, что у Пушкина статуя олицетворяет губительное начало, противостоящее живой жизни, поскольку статуя — крайнее выражение неподвижности, т. е. смерти. Это соответствует православной традиции борьбы «с идолопоклонством, с сатанинскими силами, с колдовством».²⁸ Лотман в основном разделяет мнение Яacobсона. Между тем «скульптурные портреты» 1830-х годов очевидно принадлежат к другой категории, ибо они проникнуты восхищением поэта перед красотой обнаженного или полуобнаженного человеческого тела, запечатленной в форме динамической скульптуры. Такое же восхищение вызывает у Пушкина и юная купающаяся девушка («Нереида», 1820), которую он сравнивает с «полубогиней». Это никак не соответствует православной традиции, зато вполне совпадает с античной традицией, которая базировалась на антропоморфизме. Как известно, древние греки воспринимали своих богов и богинь как идеальное воплощение физического совершенства человека. Это преклонение перед красотой человеческого тела можно увидеть в статуях Фидия, Праксителя и других древнегреческих мастеров, которые выражали свои эстетические идеалы в образах богов, богинь и богоподобных атлетов. В их восприятии физическая красота человека связывалась с полнотой жизни, и скульптура, бывшая едва ли не самой популярной формой античного искусства, запечатлевала этот идеал, служивший моделью для жителей Эллады. Два стихотворения Пушкина, описывающие мужскую красоту атлетов, — «На статую играющего в свайку» и «На статую играющего в бабки» (1836), где русские спортивные игры изображаются в эллинистической манере, — воплощают этот же идеал.

Однако гораздо чаще Пушкин обращался к изображению женской красоты, к которой он был более чем равнодушен. Среди его многочисленных возлюбленных были женщины разных темпераментов, социального положения и этнической принадлежности, но их объединяло одно — физическая красота. А. П. Керн вспоминала, что в женщинах Пушкин ценил не ум, не образованность, и тем более не моральные качества, а остроумие, блеск и особенно привлекательную внешность. Это вполне подтверждается его описанием Земфиры, Заремы, Марии Потоцкой, Клеопатры и других женских персонажей, обильно населяющих его произведения. Пушкин восхищался «грудью Дианы», «ланитами Флоры», но особенно его манили женские ножки, которые он воспел в первой главе «Онегина». Неудивительно, что он был заядлым балетоманом и оставил незабываемое описание танца балерины Истоминой. Да и Наталья Гончарова очаровала Пушкина прежде всего и главным образом своей поразительной красотой, напоминавшей ему красоту Мадонны Рафаэля.

О том, какое воздействие оказывала на Пушкина женская красота, говорят следующие строки, написанные уже не юношей, а взрослым мужчиной:

²⁷ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. III. С. 405.

²⁸ Яacobсон Р. Указ. соч. С. 173.

Могу ль на красоту взирать без умиления,
 Без робкой нежности и тайного волнения...

«Каков я прежде был...» (III, 87)

В своем преклонении перед ней он доходил до почти религиозного чувства, что с точки зрения христианской (особенно православной) церкви выглядит едва ли не кощунством:

Вдруг остановишься невольно,
 Благоговей богомольно
 Перед святыней красоты.

«Красавица» (III, 315)

То же самое чувство можно обнаружить и в «Мадоне», и, как показала Сурат, в «Жил на свете рыцарь бедный», где, по ее словам, «служение возлюбленной осознается... как особый религиозный путь, заменяющий путь традиционно-христианский».²⁹ Поэтому у Булгакова были серьезные основания увидеть в этом стихотворении «ложную и греховную мистическую эротику приражения пола к жизни духовной»,³⁰ отчасти подобную той, которую в XX веке можно найти у В. Розанова. Как замечает Сурат, у Пушкина «Мадонна оказывается идеалом женской красоты, идеалом эстетическим»,³¹ что создает двусмысленность и возможность совмещения образа Богородицы с образом Венеры. Такое совмещение часто встречается в религиозном искусстве Возрождения (Боттичелли, Рафаэль), но совершенно не свойственно православию: на русских иконах Богородица — воплощение святости и жертвенности, а не женской красоты. Зато культ женской красоты характерен для античного искусства, и именно этот эстетический идеал оказывается близок Пушкину. К этому можно добавить, что, как и на древних греков, зрительные впечатления оказывали на него наибольшее влияние. Отсюда его повышенный интерес к скульптуре, живописи и балету. Пушкин любил и умел прекрасно рисовать, однако, кажется, никогда не писал красками, предпочитая линию и форму цвету, что тоже соответствует традиции античного искусства, в котором скульптура играла более значительную роль, чем живопись.

Необычайно острое эстетическое чувство и пылкий темперамент, свойственные Пушкину, объясняют его приверженность к этической концепции, которая получила название эпикурейской. В своих юношеских стихах он воспекает веселые дружеские пирушки, «легкокрылую любовь» и «легкокрылое похмелье», призывает своих друзей «пить и веселиться», пока они молоды и полны жизненных сил. Его гедонистическая философия, которая представляет собой упрощенный вариант эпикурейства,³² рельефно выражена в «Каверину» (1817), «Добром совете» (1817—1820) и особенно в «Стансах Толстому» (1819):

До капли наслажденье пей,
 Живи беспечен, равнодушен!

²⁹ Сурат Ирина. Указ. соч. С. 43.

³⁰ Булгаков С. Две встречи (1898—1924) // Русская мысль. 1923—1924. Кн. IX—XII. С. 430—431.

³¹ Сурат Ирина. Указ. соч. С. 70.

³² Эпикурейство и гедонизм в строгом смысле слова — не одно и то же. Эпикур, в отличие от своего ученика Аристиппа, не проповедовал гедонизм, для него главное — избегать боли и страдания, быть свободным и не бояться смерти. Ассоциация эпикурейства с гедонизмом возникла позже и была вульгаризацией философии Эпикура.

Мгновенью жизни будь послушен,
Будь молод в юности твоей!

(I, 333)

Хотя в юношеских стихах Пушкина ощущается сильное влияние французской «легкой поэзии» XVIII века и Батюшкова, их насыщенность эротическими и «вакхическими» образами, связанными с античной мифологией, свидетельствует о том, что в конечном счете эта гедонистическая философия восходит к древнегреческой анакреонтике³³ с ее культом чувственных наслаждений. При всей своей очевидной «литературности», эти стихи достаточно точно выражают мировосприятие юного поэта, который ощущал себя в Лицее «монахом» и рвался к свободе, а выйдя из Лицея, целиком отдался земным радостям жизни. «Сильная чувственность есть материал гения», — писал Соловьев,³⁴ и это замечание вполне относится к Пушкину, в раннем творчестве которого эротическая тема занимает одно из центральных мест. Эта тема разрабатывается Пушкиным в разных поэтических формах. Иногда это игривая стилизация под русскую сказку («Руслан и Людмила»), иногда нечто вроде антиклерикальных ренессансных фавлио («Монах», «Русалка»), иногда пересказ античных эротических сюжетов не без влияния Апулея и Овидия («Леда», «Фавн и пастушка»). С античной мифологией связано и наиболее одиозное, с точки зрения церкви, произведение молодого Пушкина — «Гавриилиада», где история Благовещения и непорочного зачатия напоминает историю соблазнения Леды Зевсом, а изгнание Адама и Евы из рая объясняется ревностью Бога, который, подобно Зевсу, воспылил страстью к земной женщине. Наполненная до предела пикантными эротическими сценами, эта поэма пародирует и Ветхий, и Новый Заветы, что и стало причиной крупных неприятностей для Пушкина в 1828 году, когда он был обвинен в богохульстве. Можно, однако, согласиться с Ходасевичем, полагавшим, что богохульство в «Гавриилиаде» лишено цинизма; это скорее грациозная шутка, чем серьезное богоотступничество.³⁵

Говоря об эротике в раннем творчестве Пушкина, нельзя не вспомнить его признания в послании Юрьеву (1821):

³³ Нельзя смешивать поэзию Анакреона (VI век до нашей эры) с «анакреонтикой». Творчество Анакреона включает в себя произведения «высоких» и «низких» жанров. «Анакреонтической» же традиционно называют лишь «легкую», гедонистическую поэзию в духе Анакреона, которая стала популярна сначала во Франции, а с XVIII века, благодаря Ломоносову, Сумарокову, Державину, а позже Батюшкову, и в России.

³⁴ Соловьев Вл. Судьба Пушкина // Пушкин в русской философской критике. С. 19.

³⁵ Через год после «Гавриилиады» Пушкин написал другую шутовскую эротическую поэму «Царь Никита и сорок его дочерей», которую закончил так:

Многие меня поносят
И теперь, пожалуй, спросят:
Глупо так зачем шучу?
Что за дело им? Хочу.

(II, 131)

О праве поэта писать шутовские эротические стихи Пушкин упоминает и в «Послании к цензору» (1822):

Парнас не монастырь и не гарем печальный,
И, право, никогда искусный коновал
Излишней пылкости Пегаса не лишал.

(II, 113)

А я, повеса вечно-праздный,
 Потомок негров безобразный,
 Вращенный в дикой простоте,
 Любви не ведая страданий,
 Я нравлюсь юной красоте
 Бесстыдным бешенством желаний.

(II, 42)

Именно это «бесстыдное бешенство желаний» имел в виду Булгаков, когда как христианский мыслитель упрекал Пушкина за то, что тот «поэтизировал низшие... страсти, тем совершая грех против искусства, его профанируя».³⁶ С точки же зрения анакреонтики, которая из всего многообразного наследия античной поэзии оказалась наиболее близкой молодому Пушкину, в поэтизации сексуальной любви не было ничего предосудительного, так как античному мировосприятию было чуждо враждебное отношение к плоти, свойственное христианскому учению.

Эротика, которая иногда появляется даже в политических стихах («Чаадаеву», 1818), — важнейшее, но не единственное свидетельство «языческого» мировосприятия молодого Пушкина. Эллинистическим духом проникнуты и его многочисленные тосты и послания друзьям, в которых поэтизируется наслаждение вином, и даже стихи о смерти. Не стоит, по нашему мнению, преувеличивать значение «Безверия» (1817), где Пушкин пишет о страданиях атеиста, противопоставляя им «блаженство», порожаемое верой в Бога. Во-первых, это стихотворение носит официальный характер (оно было написано для выпускного лицейского экзамена), и Пушкин в нем намеренно прибегает к обобщенно-абстрактной, а не «личной» форме изложения. Во-вторых, оно окружено лирическими стихотворениями вроде «Гроба Анакреона» (1815), «Моего завещания друзьям» (1815), «Кривцову» (1817), в которых выражено совсем иное, эллинистическое отношение к смерти:

...И толпою наши тени
 К тихой Лете убегут.
 Смертный миг наш будет светел;
 И подруги шалунов
 Соберут их легкий пепел
 В урны праздные пиров.

(I, 289)

Наиболее полным выражением молодого пушкинского эпикурейства является «Вакхическая песня», само название которой отсылает нас к античной анакреонтической лирике. Написанное уже в Михайловском в 1825 году, это стихотворение представляет собой развитие и обобщение мотивов, содержащихся в ранней лирике Пушкина. В особенности это относится к посланию к Каверину (1817), где поэт обращается к своим друзьям с призывом:

Молись и Вакху и любви
 И черни презирай ревнивое роптанье;
 Она не ведает, что дружно можно жить
 С Киферой, с портиком, и с книгой, и
 с бокалом;
 Что ум высокий можно скрыть
 Безумной шалости под легким покрывалом.

(I, 211)

³⁶ Булгаков С. Жребий Пушкина. С. 280.

Похожая на «Заздравный кубок» (1816), «Вакхическая песня» отличается от него большей глубиной содержания. Это — гимн земной жизни, счастье которой Пушкин видит в наслаждении любовью, дружбой, вином и искусством, причем полноту жизни он связывает — вполне в духе эпикурейской традиции — с Разумом, который у него ассоциируется с солнцем и выражает идею гармонии духа и плоти. Пушкин противопоставляет Разуму «ложную мудрость» мистицизма, в связи с которой у него возникает образ «мерцающей и тлеющей» во тьме лампы. Хотя поэт не уточняет, что он имеет в виду под «ложной мудростью», есть основания предположить, что речь идет об идее христианского аскетизма, проповедуемой церковью. Утверждение земной жизни и Разума в «Вакхической песне» не означает, конечно, что Пушкин солидаризируется с вольтеровским скептицизмом. В этом плане «Вакхическая песня» противостоит «Демону» (1823), где Пушкин отмежевывается от «злобного гения» всеобъемлющего отрицания и пессимизма, а также «Сцене из Фауста» (1825), где циническая правота Мефистофеля оказывается весьма относительной и убийственной для человека. Эти стихи показывают, что, воспевая «бессмертное солнце ума», Пушкин, как и многие античные мыслители, отделял творческий Разум, охватывающий всю полноту жизни, от «низких истин», открываемых сухим рассудком.

«Напрасно я бегу к сионским высотам»

Религиозно мыслящие истолкователи творчества Пушкина, признавая, что в юности он находился под сильным влиянием идей французского Просвещения, с разной степенью категоричности утверждают, что впоследствии он осудил заблуждения своей юности. Действительно, достаточно вспомнить «Пророка» («И вырвал грешный мой язык, И празднословный и лукавый»), «Воспоминание» («И с отвращением читая жизнь мою, Я трепещу и проклиная»), «Элегию» («Безумных лет угасшее веселье Мне тяжело, как смутное похмелье») и ряд других стихотворений 1830-х годов, чтобы убедиться в том, что в это время многие взгляды Пушкина, как и образ его жизни после женитьбы, изменились. Значит ли это, однако, что он полностью и безоговорочно отрекся от того миропонимания, которое ему было свойственно в молодости? Судя по всему, однозначно ответить на этот вопрос нельзя.

Во-первых, нельзя не заметить, что, хотя Пушкин по разным причинам не публиковал многие свои произведения, отрекся он только от «Гавриилиады». Что касается других «празднословных и лукавых» стихотворений, то он постоянно включал их в свои сборники. Да и после 1826 года, наряду с «христианскими», он написал немало произведений, достаточно далеких от религиозности.

Во-вторых, пушкинские воспоминания о молодости вовсе не всегда носят покаянный характер. Достаточно в связи с этим вспомнить конец шестой главы «Онегина»:

Но так и быть: простимся дружно,
О юность легкая моя!
Благодарю за наслажденья,
За грусть, за милые мученья,
За шум, за бури, за пиры,
За все, за все твои дары.

(V, 119)

Эти стихи были написаны в 1826 году, а в 1828 году, т. е. тогда же, когда Пушкин написал «Воспоминание», он пишет в «Предчувствии»:

Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?

(III, 69)

А вот что он пишет в том же году о другой стороне своей жизни в юности:

Каков я прежде был, таков и ныне я:
Беспечный, влюбчивый...
.....
Уж мало ли любовь играла в жизни мной?
Уж мало ль бился я, как ястреб молодой,
В обманчивых сетях, раскинутых Кипридой:
А не исправленный стократною обидой,
Я новым идолам несу мои мольбы...

(III, 87)

Эротическая трактовка темы любви появляется не только в ранних, но и в гораздо более поздних произведениях Пушкина. Об этом свидетельствует отрывок, относящийся к первоначальному замыслу «Русалки» (1826), в котором Пушкин передает эротические фантазии князя, заставляющие вспомнить такие ранние стихотворения, как «Нереида» (1820) и «Ночь» (1823). Эротический мотив любовного свидания с умершей возлюбленной, присутствующий в указанном выше отрывке из «Русалки» и восходящий к более раннему стихотворению «Придет ужасный час» (1823), можно обнаружить и в «Заклинании» (1830). Достаточно фривольный характер носит и «Домик в Коломне» (1830), в известной степени напоминающий «Графа Нулина» и даже «Гавриилиаду». Но наиболее поразительным примером поздней эротики Пушкина является, конечно, «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением» (1830) — по выражению Непомнящего, «самое интимное, самое откровенное, едва ли не бесстыдное стихотворение»,³⁷ которое содержит уникальное в русской поэзии физиологически точное описание двух половых актов. Подспудно оно связано с античным восприятием любви как прежде всего и главным образом чувственного наслаждения. Недаром в одном из списков оно было названо «антологическим стихотворением». К этому можно добавить наблюдение Н. М. Ботвинник, заметившей, что «Нет, я не дорожу» — это ответ на стихотворение Батюшкова из цикла «Из греческой антологии», представляющее собой перевод эпиграммы греческого поэта VI века Павла Силенциария. Правда, Непомнящий, вслед за Ботвинник, подчеркивает, что в «Нет, я не дорожу» Пушкин полемизирует с Батюшковым и — шире — с античным восприятием любви, но и он признает, что «здесь снова возникает Пигмалионова тень, „греческая тема”».³⁸ Действительно, судя

³⁷ Московский пушкинист. М., 1997. Вып. IV. С. 201.

³⁸ Ботвинник полагает, что это стихотворение показывает, что «зрелый Пушкин находил в творчестве Батюшкова образы и выражения, настолько для него привлекательные, что повторял их в своих стихах» (Ботвинник Н. М. О стихотворении Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» // Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979. С. 154—155). Поэтому, продолжает она, «вполне возможно, что название „Антологическое стихотворение”... принадлежит самому Пушкину» (Там же. С. 155).

по тому, как Пушкин описывает секс, эта «тема» и в 1830 году была ему близка. Воспринимая подчас свою любовь к земным радостям и земной красоте как «грех», Пушкин тем не менее не мог от этого отказаться, не мог, да и по-настоящему и не хотел подавлять свою чувственность. Отсюда его признание в бесплодности попыток преодолеть свою природу:

Напрасно я бегу к сионским высотам,
Грех алчный гонится за мною по пятам...

(III, 335)

Тем не менее поздняя эротика Пушкина существенно отличается от ранней. Если в его юношеских стихах почти безраздельно доминирует легкая эротика в духе анакреонтической поэзии, то в его любовной лирике середины 1820-х—1830-х годов, как результат опыта близости с Амалией Ризнич, Каролиной Собаньской и Аграфеной Закревской, появляются трагические мотивы, и чувственная любовь оборачивается для него не только источником величайшего наслаждения, но и «опытом ужасным», разрушительной силой, ведущей к мучениям и даже к смерти. Сосуществование этих двух мотивов вновь отсылает нас к античной теме, на этот раз к образу Клеопатры, к которому Пушкин неоднократно возвращался с 1824-го до 1835 года.

В стихах о Клеопатре Пушкин создает образ позднеэллинистического мира с его роскошью, утонченностью и красотой и вместе с тем с его пресыщенностью, извращенностью и *amor fati*. Клеопатра вполне соответствует этому образу; в ее вызове сочетаются эпикурейский культ чувственных наслаждений, царственное презрение к людям и жестокость. Отношение Пушкина к Клеопатре в высшей степени амбивалентно. Как и один из античных идиолов во «В начале жизни школу помню я», она для него — «сладострастный, Сомнительный и лживый идеал, — Волшебный демон — лживый, но прекрасный». Как христианин, Пушкин видит в ней воплощение безнравственного, бездуховного, гибельного начала, а в ее готовности «продать» свои ласки ценой жизни любовников — крайнее выражение декаданса античного мира (именно так воспринял пушкинскую Клеопатру Достоевский). Но как поэт, Пушкин видит Клеопатру иначе. В его изображении она — вовсе не пошлая развратница, а ее вызов — это не стремление пресыщенной царицы к извращенному сексуальному удовлетворению, а религиозная жертва Венере, восходящая к еще более древнему восточному культу Астарты/Аштар, признававшему «священную проституцию». Еще важнее то, что вызов Клеопатры — это проверка способности людей к самопожертвованию во имя некоего идеала, который в духе позднеэллинистической эпохи ассоциируется с предельным чувственным наслаждением. Все это придает пушкинским стихам о Клеопатре характер высокой поэзии; в них эротика возвышается до религиозности, хотя, разумеется, нехристианской. В этом качестве они противостоят шутливым эротическим поэмам Пушкина вроде «Гавриилиады», «Графа Нулина» и «Домика в Коломне», где эротическая тема снижается до пародии или анекдота.³⁹

³⁹ В стихах о Клеопатре пересекаются античность и романтизм, и если первое связано с историческим сюжетом, то второе — с пушкинской современностью. Речь идет о том, что тема Клеопатры, разработанная первоначально в виде отдельного стихотворения, впоследствии оказалась включенной в такие произведения, как «Египетские ночи» и «Мы проводили вечер на даче», где образу Клеопатры и ее современному аналогу Вольской противостоит образ петербургского светского общества, изображенного весьма критически.

Известно, что к началу 1830-х годов Пушкин пришел к пониманию духовной и культурной исчерпанности античного периода европейской истории, о чем свидетельствует его рецензия на второй том «Истории русского народа» Полевого, где Пушкин подчеркивает, что «история древняя кончилась богочеловеком» и что «история новейшая есть история христианства» (VII, 100).⁴⁰ Это, однако, не означает, что Пушкин разочаровался в античной культуре, в том числе и в античной поэтизации чувственной любви и физической красоты. В своей любовной лирике Пушкин поклонялся и «Мадонне» (христианское, духовное начало), и «Венере—Афродите» (языческое, земное, античное начало), причем, хотя соотношение между этими началами было разным в разные периоды его жизни, они всегда так или иначе сосуществовали. Рядом с «Рыцарем бедным» у Пушкина стоит «Клеопатра», рядом с «Я вас любил» и «На холмах Грузии» — «Нет, я не дорожу». Не думаю, что поэтизацию, а точнее, эстетизацию секса вплоть до самого эротического «Нет, я не дорожу» можно считать, как полагал Булгаков, «грехом против искусства», да и нравственности. Напротив, это стихотворение — редчайший в достаточно пуританской русской поэзии XIX века пример того, как можно очистить тему секса от грязи и пошлости. Оно, наряду с «Клеопатрой», «Заклинанием», «Ночью» и др., является прекрасной иллюстрацией мысли Пушкина о том, что цель поэзии — идеал, а не нравоучение. Одухотворение земного, физического в любви и в человеке вообще — это одно из величайших поэтических достижений Пушкина, соединившего в своем творчестве античную и христианскую культурные традиции.

От «анакреонтики» к «горацианству»

Как известно, в конце 1820-х—1830-е годы в силу различных причин отношение Пушкина к жизни существенно изменилось, что, естественно, нашло выражение в его творчестве. Как об этом свидетельствуют «Элегия» (1830) и «О нет, мне жизнь не надоела» (1827—1836), в лирике Пушкина по-прежнему звучит эпикурейский мотив наслаждения земной жизнью, но оно понимается во многом не так, как раньше: в его стихах появляется то, что условно можно назвать «горацианскими» мотивами.

В отличие от юношеской анакреонтики с ее безудержным и легкомысленным весельем, в антологических стихах Пушкина конца 1820-х—1830-х годов доминирует идея мудрой умеренности. Она определяет их содержание и форму, которая характеризуется сдержанностью и лаконичностью. Одним из первых стихотворений такого рода является «Кобылица молодая» (1828) — переложение оды Анакреона «К фракийской кобылице». Роберта Ридер, ссылаясь на оригинал и его интерпретацию Гераклитом, полагает, что «кобылица молодая» — это символ молодой женщины и что в стихотворении речь идет о традиционном мотиве «укрощения

⁴⁰ В связи с этим заслуживает внимания гипотеза Лотмана, который на основании дошедшего до нас плана продолжения «Повести из римской жизни» предположил, что Пушкин намеревался противопоставить христианскую культуру античной, Христа — Петронию, «тайную вечерю» — пирам Клеопатры и Петрония (см. *Лотман Ю. М. Пушкин*. СПб., 1995. С. 281—292). По-другому эта же антитеза христианства и язычества, восходящего к античности, представлена в «Пире во время чумы», который Лотман также соотносит с «Повестью из римской жизни». Судя по всему, Лотман приписывает Пушкину однозначно негативное отношение к культуре римско-эллинистического периода, в которой, как он полагает, Пушкин не видел ничего, кроме «духовного одичания» (Там же. С. 285). Этот вывод Лотмана представляется мне сомнительным.

строптивной». Однако в контексте жизни и творчества Пушкина возможно и другое истолкование этого стихотворения, которое соотносится с «Участь моя решена. Я женюсь» (1830), началом восьмой главы «Онегина» (1830) и планом продолжения стихотворения «Пора, мой друг, пора» (1834). На пороге своего тридцатилетия Пушкин чувствует, что ему «пришла пора» отказаться от воли и «своенравия» и, «смирившись с укороченной уздой», направить свою жизнь «в мерный круг» (не исключено, что эта идея связана и с отношениями Пушкина и Николая I). И если в написанном в том же году «Воспоминании» прошлое вызывает у него лишь «змеи сердечной угрызенье», то в «Кобылице молодой» понимание необходимости и неизбежности ограничения свободы сопряжено у него с чувством грусти. О возможности такого, «биографического», прочтения стихотворения говорит то, что Пушкин убрал из него все античные аксессуары, заменил «фракийское тавро» на кавказское и добавил стих: «И тебе пришла пора», которого нет в оригинале.

Ту же идею самоограничения и сдержанности можно увидеть и в стихах Пушкина, посвященных винопитию, которое было важной частью дворянской культуры первой половины XIX века. Как известно, Пушкин был большим ценителем и знатоком различных вин, и его стихотворения могут служить пособием по их изучению. Однако если в юности он предпочитал разные типы «подобного любовнице» шампанского, то с середины 1820-х годов, как он пишет об этом в четвертой главе «Онегина», его другом стал «Бордо благоразумный». В начале же 1830-х годов Пушкин пишет ряд «подражаний древним»: Катутлу («Мальчику» — 1832), Ксенофану Колофонскому («Чистый лоснится пол» — 1833), Иону Хиосскому («Вино» — 1833), Анакреону («Что же сухо в чаше дно» — 1835), а также несколько стилизаций под античные эпиграммы: «Бог веселый винограда» (1833), «Юноша! скромно пируй» (1833). Источником многих из этих стихотворений был французский перевод древнегреческого сборника, составленного Афением в III веке до нашей эры, под многозначительным названием «Пир мудрецов». Не случайно эта тема находит у Пушкина выражение в формах антологической поэзии: именно в Древней Греции возникла и получила высокое развитие культура виноградарства и винопития, которая впоследствии распространилась на всю Западную Европу.

Воспевая, как и раньше, вино, приносящее радость и веселье, Пушкин в это время становится поборником мудрой умеренности, а не вакханалии:

Каждый в меру свою напивайся. Беда не велика
В ночь, возвращаясь домой, на раба опираться; но слава
Гостю, который за чашей беседует мудро и тихо!

(III, 231)

О том же Пушкин пишет и в другом стихотворении:

Юноша! Скромно пируй, и шумную Вакхову влагу
С трезвой струею воды, с мудрой беседой мешай.

(III, 235)

Но в наиболее полной мере новые, «горацианские» мотивы можно заметить в программном стихотворении «Из Пиндемонти» (1836), которое содержит целую философию эскапизма. В нем Пушкин отказывается от какого-либо вмешательства в общественно-политическую жизнь, будь то участие в либеральном движении или попытки воздействовать на царя,

и выбирает несвойственную ему ранее позицию наблюдателя, для которого высшими ценностями являются личная свобода и наслаждение красотой, искусством и творчеством:

Никому

Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданными искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
— Вот счастье! вот права...

(III, 336)⁴¹

В связи с этим заслуживает внимания пушкинское послание «К вельможе» (1830). Белинский увидел в нем «в высшей степени художественное постижение и изображение целой эпохи в лице одного из замечательнейших ее представителей».⁴² К его интерпретации присоединились Гуковский и Благой. Гуковский, однако, почувствовал, что, несмотря на исторический колорит и очевидное влияние поэтики классицизма (жанр, язык, форма стиха), «К вельможе» как-то соотносится с мыслями и настроениями Пушкина 1830 года, но это наблюдение не получило у него развития. Между тем есть основания предположить, что «К вельможе» отчасти предвосхищает «Из Пиндемонти».

В этом послании князь Юсупов представлен как «потомок Аристиппа», древнегреческого философа IV века до нашей эры, ученика Сократа и проповедника изящного эпикуреизма и гедонизма. Екатерининский вельможа, аристократ и обладатель огромного состояния, Юсупов был в своем роде незаурядной личностью. Он много путешествовал по Европе, жил во Франции, Англии и Испании, был принят при дворе Людовика XVI и лично знаком с Вольтером, Дидро и Бомарше, был свидетелем великих исторических потрясений своего времени. Будучи просвещенным человеком и обладая тонким эстетическим вкусом, он был известным меценатом, владельцем уникальной библиотеки и коллекции картин и статуй. В отличие от «екатерининских орлов», Юсупов не принимал участия ни в придворных интригах, ни в военных походах, ни в составлении законодательных проектов. Не прославился он и как дипломат. По словам Пушкина, он «не участвуя в волнениях мирских, Порой насмешливо в окно глядел на них» и, подобно Сократу, видел во всем «оборот кругообразный» (III, 162).

⁴¹ Непомнящий справедливо указывает на то, что в философии Возрождения и Просвещения одной из главных идей была идея прав человека как следствие утверждения ценности человеческой личности, в то время как в христианской философии центральной является идея обязанностей человека по отношению к Богу. Вслед за Достоевским Непомнящий решительно отвергает первую, называя ее «философией потребления мира человеком» (Указ. соч. С. 325), и старается доказать, что и Пушкин тоже ее отрицал. Непомнящий во многом прав: Пушкин действительно от «вольтерьянства» пришел к отрицанию рационализма, однако, по-моему, это вовсе не значит, что он стал «Гоголем» или «Достоевским». Идея прав человека (понимаемая Пушкиным по-разному в годы молодости и зрелости) была ему близка всегда. Он был противником анархии и крайнего индивидуализма, но вряд ли его можно назвать сторонником растворения личности в том, что Непомнящий называет «человеческой общностью». Как мне кажется, ничего худого в «потреблении мира человеком» Пушкин не видел, при условии, разумеется, если оно не превращается в «безнадежный эгоизм». Здесь, как и во всем, Пушкин — за гармонию, в данном случае прав и обязанностей человека.

⁴² Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. III. С. 420.

Судя по финалу стихотворения, прообразом Юсупова для Пушкина были «римские вельможи» времен Империи, вроде Мецената и особенно Петрония, которого Пушкин изобразил в незаконченной «Повести из римской жизни» (1835) и который напоминает Юсупова не только богатством и социальным статусом, но и эпикурейством, любовью к искусствам и позицией наблюдателя нравов. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить описание Юсупова и характеристику Петрония: «Жизнь не могла представить ему ничего нового; он изведал все наслаждения; чувства его дремали, притупленные привычкою, но ум его хранил удивительную свежесть. Он любил игру мыслей, как и гармонию слов. Охотно слушал философские рассуждения» (VI, 412).

Гуковский, разумеется, прав, указывая на то, что эта позиция созерцателя «не может быть принята за прямое выражение мировоззрения Пушкина»,⁴³ жизнь которого в 1830-е годы была наполнена художественным творчеством, журналистской деятельностью и историческими разысканиями. И тем не менее не случайно образы Юсупова и Петрония нарисованы им с явной симпатией.

Дело в том, что жизнь Юсупова — во многом нереализованная мечта Пушкина 1830-х годов если не о богатстве, то о независимой и обеспеченной жизни, ради которой не нужно «гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи», о возможности «по прихоти своей скитаться здесь и там», которую ему так и не удалось осуществить, о личном знакомстве с крупнейшими мыслителями и писателями Европы. Да и житейская философия Юсупова как человека, отвергнувшего «жизни мышью беготню», встречается у Пушкина 1830 года понимание и уважение: «Ты понял жизни цель: счастливый человек, Для жизни ты живешь» (III, 160). Даже если признать вслед за Гуковским, что в этих словах, как и в известном лирическом отступлении в «Онегине» «Блажен, кто смолоду был молод», есть оттенок иронии и их нельзя в полной мере трактовать как выражение жизненного идеала Пушкина, все же можно допустить, что в известной степени они с ним связаны.

Конечно, жизнь вельможи и богача Юсупова была для Пушкина недоступна. Понимая это, он был готов удовольствоваться гораздо меньшим — возможностью жить в деревне, вдали от двора и светского общества, посвятив себя творчеству и семье. Отсюда мотивы побега и Дома, на которые указывают многие пушкинисты и которые, по-моему, тоже восходят к античной, точнее, гораццианской традиции.

Вообще говоря, эти мотивы впервые появляются у Пушкина еще в «Лицинию» (1815) и в «Деревне» (1819), затем, хотя и по-другому, во втором послании Чаадаеву (1821), но особенно часто они встречаются в его стихотворениях 1830-х годов, причем не только в «исповедальной» лирике (особенно в «Пора, мой друг, пора», включая план его продолжения), но и в стихотворениях, в которых «я» Пушкина выражено опосредствованно. Прежде всего речь идет о тех многочисленных небольших антологических стихотворениях, в которых обращение Пушкина к образу античности и античным поэтическим формам представляет собой своего рода «поэтический побег» от современности в идеальный мир красоты и гармонии.⁴⁴ Кроме того, обращают на себя внимание два стихотворения,

⁴³ Гуковский Г. А. Указ. соч. С. 288.

⁴⁴ Это представление об античности (точнее, о Древней Греции) как о «золотом веке» человечества было создано воображением европейских поэтов эпохи Возрождения в противовес Средневековью. В начале XIX века, благодаря творчеству А. Шенье, а в России — Батюшкова и Дельвига, оно стало антитезой «железному веку» современности.

в которых эти мотивы развиваются в рамках античной традиции более конкретно.

Первое — «Царей потомок Меценат» (1833), неоконченный и необработанный отрывок перевода первой оды Горация из первой книги его од, где после обращения к своему покровителю поэт пишет о тех, кто «победной ждуг себе награды И мнят быть равны с божеством», и о тех, кто «на свою главу Сбирают титлы знамениты» (III, 250). В непереуведенной Пушкиным части оды Гораций противопоставляет этим людям истинного поэта, чуждого тщеславию, далекого от городской суеты и живущего в деревне, на лоне природы, где он может свободно отдаваться размышлениям и творчеству. Хотя не ясно, почему Пушкин не закончил перевода, можно догадаться, чем его привлекла именно эта ода Горация: она была вполне созвучна его настроениям 1830-х годов. Нельзя также не отметить серьезные отличия этого стихотворения от «Лицинию» и «Деревни», где тема мирной деревенской жизни сопрягается с темой гражданского протеста против крепостничества («Деревня») и морального падения общества («Лицинию»), в то время как «Царей потомок Меценат», как и другие аналогичные стихотворения Пушкина этого периода, совершенно лишены гражданского пафоса.

Второе — «Еще одной высокой важной песни», перевод начала «Гимна к Пенатам» Роберта Саути (1829), где поэт, освободившись, как и лирический герой Горация, от власти мирской суеты, противопоставляет ей Дом как источник не только «неизъяснимых наслаждений», но и мудрости («первой науки»), которая состоит в том, чтобы «читать самого себя». На первый взгляд эти слова напоминают известные стихи из «Онегина»:

Призрака суетный искатель,
Трудов напрасно не губя,
Любите самого себя,
Достопочтенный мой читатель!
Предмет достойный: ничего
Любезней, верно, нет его.

(V, 74)

Однако если в «Онегине» эта мысль окрашена в тона горькой иронии, то в «Еще одной высокой важной песни» иронии нет и следа. Это и понятно: «читать самого себя» в контексте стихотворения, да и жизни Пушкина конца 1820-х—1830-х годов — это утверждение не «безнадежного эгоизма», осужденного им в «Цыганах» и «Онегине», а того, что в другом стихотворении он назвал «самостояньем человека». Что же касается античной формы торжественного гимна богам и образной системы, в которой греческие боги (Зевс, Афина, Гера) соседствуют с римскими Пенатами, то они — свидетельство того, что Пушкин, вслед за Саути, видит праоснову идеи «самостоянья человека» в античной философской поэзии.

«Горацианской» мечте Пушкина о мирном Доме и спокойной деревенской жизни не суждено было осуществиться; отсюда мысль о смерти. Эта мысль занимала его и раньше, но именно в 1830-е годы она становится почти навязчивой, причем в это время Пушкин размышляет о смерти не умозрительно, а применительно к себе:

День каждый, каждую минуту
Привык я думой провождать,

Грядущей смерти годовщину
Меж их стараясь угадать.

(III, 130)⁴⁵

В связи с мыслью о смерти у Пушкина появляется тема добровольного ухода из жизни. Идея самоубийства, абсолютно неприемлемая для христианской доктрины, снова возвращает Пушкина к античности. В его творчестве эта идея раскрывается в двух вариантах: «эпикурейском» (эллинистическом) и «стоическом» (римском). К первому относятся прежде всего стихотворения о Клеопатре и отчасти набросок светской повести «Мы проводили вечер на даче» (1835), где фигурируют «Клеопатра Невы» Вольская и ее поклонник Алексей Иваныч; ко второму — «Повесть из римской жизни» (1835), в которой главную роль играет образ Петрония.

«Эпикурейский» подход к самоубийству ясно выражен в словах Алексея Иваныча, сказанных в связи с «условием Клеопатры»: «Разве жизнь уж такое сокровище, что ее ценою жаль и счастья купить? (в «Разговоре книгопродавца с поэтом»: «Вся жизнь, одна ли, две ли ночи?») Что жизнь, если она отравлена унынием, пустыми желаниями! И что в ней, когда наслаждения ее истощены?» (VI, 408). Именно эту философию исповедует Критон, «младой мудрец, Рожденный в рощах Эпикура... Поклонник и певец Харит, Киприды и Амура» (VI, 256). Впервые этот «изнеженный мудрец» появляется у Пушкина в «Клеопатре» 1824 года, затем в стихотворении 1829 года «Критон, роскошный гражданин», где он представлен поклонником женской красоты, эпикурейцем, предающимся «всем упоеньям бытия», и, наконец, в «Египетских ночах», где он оказывается одним из претендентов на ночь Клеопатры, готовым отдать жизнь за блаженство ее ласк. Называя Критона в обеих редакциях «Клеопатры» «мудрецом», Пушкин недвусмысленно выражает уважение к эпикурейской философии наслаждения (недаром Критон — поэт) и к «эпикурейскому» варианту ухода из жизни.

С не меньшим, если не с большим уважением относится Пушкин к «стоическому» варианту. Он представлен в «Клеопатре» образом Акилы/Флавия, римского воина, который принимает вызов царицы не ради наслаждения, а защищая от унижения свое мужское достоинство и честь своей страны: «Он принял вызов наслажденья, Как принимал в дни войны Он вызов ярого сраженья» (VI, 256). Но в основном «стоический» подход к самоубийству характеризует Петрония, римского аристократа и выдающегося писателя. Как и Критон, Петроний — эпикуреец, «изведавший все наслаждения», и поэт, но, в отличие от Критона, он и стоик, который, впав в немилость, предпочитает позорной казни самоубийство ради сохранения своего достоинства аристократа и человека. В своей повести Пушкин на основе «Анналов» Тацита рассказывает историю смерти Петрония, избирая для этого необычный ракурс: повествование ведется от лица молодого друга Петрония (возможно, его любовника). Это позволяет Пушкину сопоставить два отношения к смерти и са-

⁴⁵ В первоначальном варианте это стихотворение начиналось так:

Кружусь ли я в толпе мятежной,
Вкушаю ль сладостный покой,
Но мысль о смерти неизбежной
Везде близка, всегда со мной.

(III, 422)

моубийству — Петрония и его друга, способного, образованного, но обыкновенного человека. В то время как последний, узнав о роковом приговоре Нерона, охвачен ужасом, который он выражает в своем переводе трагического стихотворения Анакреона («Поседели, поредели Кудри, честь главы моей» — ода LVI), Петроний ни на минуту не теряет самообладания. Он шутливо читает молодому человеку другое стихотворение Анакреона — отрывок из LV оды («Узнают коней ретивых»), где речь идет о «любовниках счастливых». Решив добровольно уйти из жизни, Петроний сам выбирает род смерти: вскрыв вены, он время от времени хладнокровно перевязывает рану и продолжает беседовать с друзьями на философские темы и диктовать «Сатирикон». Он не пытается защищаться и оправдываться перед императором, считая это бесполезным и унижительным. «Петроний ведет себя с таким достоинством и естественным величием, словно смерть его не касается», — пишет Э. Слинина и добавляет: «Пушкин рассматривает внутренний мир Петрония настолько пристрасно, словно речь идет о нем самом».⁴⁶ Интерес Пушкина к самоубийству Петрония, как и к самоубийству Радищева, говорит о его серьезном отношении к этой проблеме, а конец «Повести», где Петроний выражает сомнение в трусости Горация, свидетельствует о том, что Пушкин считал самоубийство проявлением не слабодушия, а силы характера и примером — при аналогичных обстоятельствах, — достойным подражания.⁴⁷

* * *

Настоящая статья отнюдь не исчерпывает тему «Пушкин и античность». В ней не затронуты такие важные проблемы, как соотношение в его произведениях «аполлонического» и «дионисийского» элементов (начало исследования этой проблемы положил Мережковский), отношение Пушкина к античной идее Рока и Провидению (о чем писал Энгельгардт), эволюция «римской темы» в свете перехода Пушкина от политического вольнодумства и даже радикализма начала 1820-х годов к «державности». Однако и сказанного выше достаточно, чтобы заключить, что античность, понимаемая в широком смысле слова, была не временным, а постоянным компонентом миропонимания Пушкина. Поэтому видеть в его духовной и творческой эволюции отказ от наследия античности и Возрождения и переход на позиции ортодоксального христианства (и тем более ортодоксального православия) — значит упрощать Пушкина. В связи с этим нельзя не вспомнить слова Франка об «универсализме» Пушкина: «Он по своему существу в глубочайшем смысле слова сверхпартиен: он не замыкается ни в каком „миросозерцании“, ни в каком духовном направлении, ни в какой односторонней теории... Душа его раскрыта для всего... Его жизненная мудрость построена на принципе совпадения противополож-

⁴⁶ Слинина Э. В. Повесть А. С. Пушкина «Цезарь путешествовал...»: Соотношение поэзии и прозы // Проблемы современного пушкиноведения. С. 10.

⁴⁷ Ахматова заметила, что в «Мы проводили вечер на даче» и в «Повести из римской жизни» ставится одна и та же проблема — добровольный уход из жизни сильного человека, для которого остается — было бы равносильным потере уважения к самому себе (Ал. Ив.) или подчинению воле тирана» (Ахматова Анна. О Пушкине. Л., 1977. С. 205). Такой мотив, несомненно, определяет поведение Петрония, но вряд ли может быть отнесен к Алексею Иванычу, решение которого не вынуждено обстоятельствами. Впрочем, Ахматова собиралась дать более подробную характеристику обоих произведений и, возможно, обратила бы внимание на различия между их героями и их положением.

ностей (*coincidentia oppositorum*), единства разнородных и противоположных потенциалов бытия» (Франк С. Л. О задачах познания Пушкина. С. 445—446). Эта мысль Франка имеет прямое отношение и к вопросу о сосуществовании в творчестве Пушкина античного и христианского начал. Их сочетание есть синтез чувственного и духовного, религиозного и рационалистического в гармоническом единстве, подобного которому нет ни у кого из русских писателей, унаследовавших у Пушкина лишь отдельные стороны его мирозерцания. Этот необыкновенный синтез, возможно, одна из главных причин того, что в истории русской литературы и духовной жизни Пушкин занимает уникальное место.

СУЩЕСТВУЕТ ЛИ ЛИТЕРАТУРА АБСУРДА?

Творчество Даниила Хармса традиционно рассматривается в контексте литературы абсурда, причем некоторые исследователи поторопились объявить Хармса и Введенского родоначальниками этого течения европейской литературы.¹ Справедливо критикуя данный подход Ж.-Ф. Жаккар не отрицает тем не менее плодотворности сравнительного анализа произведений таких авторов, как Хармс и Введенский, с одной стороны, и Беккет и Ионеско — с другой.² Швейцарский ученый ставит, однако, знак равенства между литературой абсурда и экзистенциализмом; для него оба этих течения выражают чувство абсурдности бытия, которое испытывает человек, осознавший механистичность повседневного существования и ограниченность человеческой экзистенции. Литература абсурда, согласно Жакару, выражает экзистенциальную тоску средствами самого языка: распадение мира, основанного на принципе детерминизма, обнаруживает себя в нарушении коммуникации и разложении языка. Говоря о литературе абсурда, Жаккар, в сущности, лишь раздвигает рамки понятия, которое поначалу соотносилось только с театром и закрепилось в научном обиходе после появления в 1961 году книги Мартина Эсслина «Театр абсурда». Стараясь вырваться из пут дискурсивного сознания, человек начинает вести себя не так, как другие: окружающим его поведение кажется бессмысленным и нелепым. Недаром Эсслин считал непосредственными предшественниками абсурдистов клоунов, жонглеров, а также тех писателей, которые строили свои произведения на нонсенсе, парадоксе, насмешке над обиходным языком. Абсурдное поведение выступает естественной реакцией на трагическую абсурдность мира, в котором человек чувствует себя посторонним. Понятно поэтому, почему «театр абсурда» называют также «театром парадокса» или «театром насмешки».

Очевидно, что для большинства критиков «быть абсурдным» — значит «быть нелепым, бессмысленным, смешным». Творчество Хармса не является здесь исключением: абсурд объявляется эквивалентом бессмыслицы, причем абсурдной называется либо проза Хармса, либо его поэзия, либо и то и другое сразу. Так, А. Кобринский явно склоняется к тому, чтобы считать абсурдной лишь прозу Хармса, поскольку, по его мнению, для писателя абсурд — это только низменная часть реальности, то, что «заключает в себе русский синоним этого слова — „бессмыслица”».³

¹ См., к примеру, комментарий В. Глоцера к тексту Хармса «Пассакалия № 1» (Книжное обозрение. 1988. № 43. С. 10). М. Мейлах называет пьесы Хармса и Введенского «русским довоенным театром абсурда» (Ново-Васманная, 19. СПб., 1990. С. 356).

² См.: Жаккар Ж.-Ф. 1) Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 218—237; 2) Daniil Harms dans le contexte de la littérature de l'absurde russe et européenne // Contributions des savants suisses au X^e congrès international des slavistes à Sofia, septembre 1988, Bern etc., 1988. P. 145—169.

³ Кобринский А. Хармс сел на кнопку, или Проза абсурда // Искусство Ленинграда. 1990. № 11. С. 68.

С. Сигей, напротив, говорит об абсурде обэриутов как о результате «разжижения» зауми.⁴ Наконец, в сборнике «Даниил Хармс и поэтика абсурда» под одним заглавием объединяются статьи и о прозе, и о поэзии.⁵ Путаница возрастет еще больше, если принять во внимание тот факт, что Я. Друскин употреблял, говоря о поисках божественного смысла, лежащих в основе поэтической концепции Хармса и Введенского, именно термин «бесмыслица».⁶ Божественный смысл бессмысленен, если считать смыслом продукт сознательной деятельности человеческого разума. При этом, однако, Друскин выстраивает следующий синонимический ряд: бесмыслица, алогичность, абсурд, упоминая опять же Хармса и Введенского как предшественников западноевропейского театра абсурда. Интересно, что это не мешает ему в другой работе, «Звезда бесмыслицы», противопоставлять бесмыслицу Введенского абсурду Ионеско.

Это противопоставление кажется нам более оправданным, чем попытки механически записать автора в представители литературы абсурда, коль скоро в его текстах можно найти некоторые элементы нонсенса. Не случайно, начиная еще с 1953 года Ионеско говорил о размытости понятия «абсурд», о той легкости, с которой приклеивают эту этикетку критики. Что касается Беккета, то он вообще предпочитал не высказываться на эту тему, оставляя исследователям простор для интерпретаций. Нам кажется к тому же, что подобное нежелание говорить об абсурде объясняется еще и тем, что Беккет придавал той реальности, которую он описывал в своих текстах, особый смысл: не называя ее абсурдной, он вплотную подошел к абсурду бытия как некой абсолютной реальности, в которой исчезает всякое противопоставление человека и мира, противопоставление, служившее основой философии экзистенциалистов. Именно в подобной абсолютизации абсурда, понятого не как нечто нелепое и странное, а как самодостаточность «бытия в себе», Беккет близок Хармсу 1930-х годов. Сравнительный анализ этих двух писателей, в творчестве которых обнаруживаются поразительные аналогии, позволяет как нельзя лучше прояснить смысл таких понятий, как «абсурд» и «алогическое», «нонсенс» и «бесмыслица». По сути, эволюция их метафизико-поэтических концепций в полной мере отразила тот путь, который прошла европейская литература XX века, начиная от авангардистских концепций переустройства мира и заканчивая стремлением к самоуничтожению, которое в высшей степени характерно для течения, называемого нами «литературой абсурда».

От абсурда к алогичности

«Меня интересует только „чушь“; только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении», — записывает Даниил Хармс в свой дневник 31 октября 1937 года. И продолжает далее: «Геройство, пафос, удадь, мораль, гигиеничность, нравственность, умиление и азарт — ненавистные для меня слова и чувства. Но я вполне понимаю и уважаю: восторг и восхищение,

⁴ Сигей С. Заумь—Абсурд—Драма // Литературное обозрение. 1994. № 9—10. С. 56.

⁵ Daniil Kharmis and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials / Ed. by Neil Cornwell. Haundmills; London, 1991.

⁶ Друскин Я. С. Чинари // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. / Сост. В. Н. Сажин. М., 1998. Т. 1. С. 46—64.

вдохновение и отчаяние, страсть и сдержанность, распутство и целомудрие, печаль и горе, радость и смех».⁷

В этом же году Сэмюэл Беккет заканчивает наконец, после нескольких лет работы, свой первый роман «Мэрфи». Герой данного произведения — одинокий, безработный дублинец — ведет странную, абсурдную, с точки зрения обывателя, жизнь. Вынужденный под влиянием своей подруги изменить привычный образ жизни (он любит качаться обнаженным в кресле-качалке), Мэрфи поступает санитаром в психиатрическую больницу и настолько сближается в конце концов с больными, что сам становится похожим на них. Его смерть так же абсурдна, как и его жизнь: Мэрфи умирает в результате неосторожного обращения с газом. На ложе смерти он окружен теми, кого он знал при жизни; теперь, после своей смерти, Мэрфи еще более далек от них, чем при жизни: он уже мертв, они еще живы. Важная деталь: во время несчастного случая Мэрфи полностью обнажен; он разделся после того, как покинул корпус, в котором живет господин Эндон — пациент, к которому Мэрфи питал особую душевную склонность. Эта нагота символизирует, без сомнения, не что иное, как освобождение от пут, удерживавших его в жизни, находящейся под контролем других. Смерть — высшая ценность беккетовского космоса — дарована Мэрфи, потому что он был одинок, абсурден в своем глубоком отращении к «нормальному» существованию. Жизнь и смерть Мэрфи абсурдны, в этом нет сомнения, однако они абсурдны лишь с внешней точки зрения, которая выражает себя как некая норма, некое позитивное качество, служащее основанием для общепризнанной ценностной шкалы. К стати, именно из-за их позитивности, признанной абсолютным большинством, ненавидит Хармс героизм, мораль и гигиену. В сущности же, если рассматривать смерть, впрочем как и жизнь, Мэрфи не как нечто, отсылающее к норме, а как событие автономное, замкнутое на своей собственной сущности, то вряд ли ее можно будет назвать абсурдной.

Хайдеггер показывает, что в повседневности присутствия смерть понимается как «неопределенное нечто, которое как-то должно случиться где-то, но вблизи для тебя самого *еще не нали-но* и потому не угрожает». И далее: «Прячущее уклонение от смерти господствует над повседневностью так упрямо, что в бытии-друг-с-другом „ближние“ именно „умирающему“ часто еще втолковывают, что он избежит смерти и тогда сразу снова вернется в успокоенную повседневность своего устраиваемого озачинением мира. Такая „заботливость“ мнит даже „умирающего“ этим „утешить“. Она хочет возратить его вновь в присутствие, помогая ему еще окончательно спрятать его самую свою, безотносительную бытийную возможность».⁸ Таким образом, избегать смерти — это прятать от себя тот факт, что онтологическая структура «бытия-в» есть структура бытия к смерти: «Подобно тому как присутствие, наоборот, пока оно есть, постоянно уже *есть* свое еще-не, так *есть* оно всегда уже и свой конец. Подразумеваемое смертью окончание значит не законченность присутствия, но *бытие к концу* этого сущего. Смерть — способ быть, который присутствие берет на себя, едва оно *есть*».⁹

⁷ Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. А. Устинова и А. Кобринского // Минувшее: Исторический альманах. № 11. М.; СПб., 1992. С. 501.

⁸ Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997. С. 253.

⁹ Там же. С. 245. См. слова королевы Маргариты в пьесе Э. Ионеско «Король умирает»: «Смерть всегда была здесь, с самого первого дня, с момента зачатия. Смерть — это растущий побег, это цветок, который распускается, одинокий плод» (Ionesco E. Le Roi se meurt // Ionesco E. Théâtre. Paris, 1966. Т. 4. Р. 53).

Смерть других проявляется как норма, как событие, случающееся каждодневно, в то время как исчезновение себя самого становится в этой перспективе чем-то абсурдным, нелепым: умирают другие, обычно говорим мы себе, я же сам не умру никогда, так как моя смерть явилась бы скандалом.¹⁰ Налицо интересный парадокс: так, норма определяется другими, определяется большинством, которое называет абсурдным что-то или кого-то, кто отличается, является другим; в случае же обыденного восприятия смерти мы сталкиваемся с более сложным феноменом: быть смертным, быть, следовательно, абсурдным — значит быть как другие; если я умираю, я становлюсь как они, принимаю их норму. Но тогда тем, кто стоит вокруг бездыханного тела Мэрфи, его смерть не может не показаться естественной, нормальной, ведь теперь они занимают позицию тех, кто никогда не умрет. Однако данное рассуждение нуждается в некоторой корректировке: прежде всего, смерть близкого человека и смерть незнакомца воспринимаются по-разному. Действительно, мы имеем обыкновение переносить нашу способность к бессмертию на тех, кого мы любим. В смерть близкого так же трудно поверить, как и в свою собственную.¹¹ В то же время смерть чужого ничего не меняет в нашем представлении о собственном бессмертии. Но и она кажется нормальной только в том случае, если она наступила в результате естественного умирания в силу преклонного возраста; если же речь идет о несчастном случае, о катастрофе, то смерть другого, оставаясь чем-то нормальным, становится тем не менее событием иллогичным, странным: абсурдно уйти из жизни безвременно. Одним словом, если смерть Мэрфи воспринимается его любовницей как вдвойне абсурдная, поскольку она его любит и к тому же он умирает раньше отведенного природой срока, та же самая кончина рассматривается другими как обычный «случай» и одновременно как событие, которое вносит неуверенность в их представления о последовательном характере жизненной эволюции.

Все вышесказанное позволяет нам сделать один бесспорный вывод: понятие абсурда неразрывно связано с понятием нормы; абсурда нет там, где нет нормы. Норма выступает, таким образом, в роли абсолютного положительного качества, обозначаемого обычно знаком «+», в то время как абсурд является абсолютной негативностью, обозначаемой знаком «-». Р. Барт напоминает: «Не следует забывать, что к „не-смыслу” (non-sens) можно только стремиться, для нашего ума это нечто вроде философского камня, потерянного или недостижимого рая. Вырабатывать смысл — дело очень легкое, им с утра до вечера занята массовая культура; приостанавливать смысл уже бесконечно сложнее, это поистине „искусство”; „уничтожать” же смысл — затея безнадежная, ибо добиться этого невозможно. Почему? Потому что все „вне-смысленное” (hors-sens) непременно поглощается (в произведении можно разве что оттянуть этот момент) „не-смыслом”, имеющим совершенно определенный смысл (известный как *абсурд*); нет ничего более „значащего”, чем попытки, от Камю до Ионеско,

¹⁰ В той же пьесе король говорит: «Когда ему угрожает смерть, мельчайший муравей борется изо всех сил, он покинут всеми, вырван из мира других. Вместе с ним угасает вся вселенная. Умирать неестественно, поскольку никто этого не хочет. Я хочу быть» (Ibid. P. 46).

¹¹ Французский экзистенциалист Г. Марсель называл, в отличие от Хайдеггера, смерть ближнего основным фактором трагичности бытия. По словам Г. Тавризян, «для Марселя проблема жизни и смерти встает во всем своем значении прежде всего по отношению к существованию дорогого человека. Отсюда рождается это проникновенное, ни с чем не сравнимое по своей психологической достоверности определение: „Любить — значит говорить другому: ты не умрешь...”» (Тавризян Г. М. Габриэль Марсель: философский опыт о человеческом достоинстве // Марсель Г. Трагическая мудрость философии. М., 1995. С. 34).

поставить смысл под вопрос или же разрушить его. Собственно говоря, у смысла может быть только *противоположный* смысл, то есть не отсутствие смысла, а именно обратный смысл. Таким образом, „не-смысл” всегда нечто буквально „противное смыслу”, „противосмысл” (*contre-sens*), „нулевой степени” смысла не бывает — разве только в чаяниях автора, то есть только в качестве ненадежной отсроченности смысла.¹²

Естественно, понятие нормы, смысла тоже относительно: если мы возьмем, к примеру, распутство и целомудрие — одно из противопоставлений, упомянутых Хармсом в его рассуждении о «чуши», — то мы увидим, что в мире, где все целомудренны, распутство представляет собой отклонение от нормы; а в мире, где царит распутство, нормой является именно оно. К тому же и целомудренный, и распутный человек могут рассматривать свое поведение как нормальное, несмотря на то что другие придерживаются противоположных взглядов. Суровая критика, которой А. Камю подвергает механическое существование, воспроизводящее день ото дня одни и те же чувства и действия, основывается именно на отказе подчиниться тем общепринятым правилам, которые только «стабилизируют» жизнь, обнажая абсурдность нормы. Согласно философу, «абсурдный человек» — это тот, кто видит всю автоматичность подобного существования: «Мир, который поддается объяснению, пусть самому дурному, — этот мир нам знаком. Но если вселенная внезапно лишается как иллюзий, так и познаний, человек становится в ней посторонним. Человек изгнан навек, ибо лишен и памяти об утраченном отечестве, и надежды на землю обетованную. Собственно говоря, чувство абсурдности и есть этот разлад между человеком и его жизнью, актером и декорациями».¹³

Абсурд, иными словами, зависит от позиции того, кто употребляет это понятие: так, чтобы назвать какой-нибудь объект или действие абсурдным, нужно находиться вне этого объекта, иметь его перед собой. Следующее размышление Камю демонстрирует это нам с еще большей наглядностью: «В каждом случае абсурдность порождается сравнением. Поэтому у меня есть все основания сказать, что чувство абсурдности рождается не из простого исследования факта или впечатления, но врывается вместе со сравнением фактического положения дел с какой-то реальностью, сравнением действия с лежащим за пределами этого действия миром. По существу абсурд есть раскол. Его нет ни в одном из сравниваемых элементов. Он рождается в их столкновении».¹⁴

¹² Барт Р. Литература и значение // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989, 1994. С. 288—289. Точно так же, согласно Ж. Делёзу, «для философии абсурда нонсенс есть то, что просто противоположно смыслу. Так что абсурд всегда определяется отсутствием смысла, некой нехваткой (этого недостаточно...)» (*Делёз Ж.* Логика смысла. М., 1995. С. 95).

¹³ Камю А. Миф о Сизифе // Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. С. 26.

¹⁴ Там же. С. 39. Интересно, что еще один пассаж из рассуждения французского философа заставляет вспомнить о хармсовских оппозициях, которые мы упоминали в начале работы: «Если я обвиню невинного в кошмарном преступлении, — пишет Камю, — если заявлю добропорядочному человеку, что он вожделем к собственной сестре, то мне ответят, что это абсурд. В этом возмущении есть что-то комическое, но для него имеется и глубокое основание. Добропорядочный человек указывает на антиномию между тем актом, который я ему приписываю, и принципами всей его жизни. „Это абсурд” означает „это невозможно”, а кроме того, „это противоречиво”» (Там же). В противоположность добропорядочному человеку, Хармс ненавидит то, что служит основой так называемого «нормального» человеческого поведения вообще и основой построения логического суждения о реальности в частности; такое суждение всегда ограничивается лишь тем, что этой реальности имманентно, не учитывая то, что ей трансцендентно. Отказ от заранее определенной универсальной позиции, выступающей в качестве единственной реальности, позволяет преодолеть противоречие, заклю-

Даже в сартровской «Тошноте», романе, главной мыслью которого является осознание обреченности попытки преодолеть контингентность самодостаточного существования, сама возможность говорить об абсурде основывается тем не менее на необходимости разделения,¹⁵ «раскола», как говорит Камю. «Существование — это не то, о чем можно размышлять со стороны: нужно, чтобы оно вдруг нахлынуло, навалилось на тебя, всей тяжестью легло тебе на сердце, как громадный недвижный зверь, — или же ничего этого просто-напросто нет», — утверждает Рокантен, герой «Тошноты».¹⁶ Но как же тогда возможно написать книгу об абсурде, как можно думать, рассуждать о нем, если есть только он и ничего более?

Если воспользоваться термином Барта, абсурд выступает всегда как «противосмысл», отсылающий к «смыслу», точно так же как существование последнего определяется существованием его противоположности, т. е. «противосмысла». Друг Хармса философ Яков Друскин придерживается, без сомнения, той же точки зрения, выделяя вслед за авторами статьи «Семиотический эксперимент на сцене» О. Ревзиной и И. Ревзиным восемь постулатов, на которых базируется нормальная коммуникация.¹⁷ Друскин констатирует, что она может быть противопоставлена антикоммуникации Э. Йонеско, построенной на разрушении данных постулатов. «Минус-коммуникация, или антикоммуникация, Йонеско отрицает только плюс-коммуникацию, не внося ничего нового в содержание понятия коммуникации», — считает философ.¹⁸ Чтобы выяснить, применимы ли к творчеству А. Введенского принципы нормальной или плюс-минус-нормальной коммуникации, Друскин обращается к дискуссии, разделившей в IV веке ариан, сторонников подобосущия, и последователей Афанасия Великого, защищавшего догмат о единосущии Отца и Сына. «Первое из учений пыталось рационально обосновать соединение несовместимого, — продолжает Друскин, — второе, требуя наиболее глубокого объединения вплоть до отождествления того, что для нашего ума несовместно, утверждало тайну, то есть алогичность подобного объединения или отождествления».¹⁹ Данные понятия могут быть использованы с равным успехом в области текстового анализа, где они будут отражать отношения между текстом и контекстом, знаком и означаемым. «Слово — знак, что-либо обозначающий, то есть знак, как отношение знака к обозначаемому. Это отношение подобосущно, если оно остается только отношением; единосущно — если постулирует тождество знака означае-

чающееся в одновременном приятии и страсти и сдержанности, и распутства и целомудрия, что Хармс и делает, стремясь к некому трансцендентальному единству этих понятий. См. об этом подробнее нашу статью: Токарева Д. В. Поэтика насилия: Даниил Хармс в мире женщин и детей // *Russian studies*. 1999. Т. 3. № 1. С. 35—91 (в печати).

¹⁵ «Причинно-следственное отношение между субъектом и объектом зиждится на акте их разделения. Познавательное отношение между ними также зиждится на факте их разделения. Но есть и третье отношение между субъектом и объектом: любовное отношение, которое зиждится на их фундаментальном единстве, несмотря на их разделение», — замечает Рене Домаль (*Daumal R. Clavicules d'un grand jeu poétique // Daumal R. L'évidence absurde. Paris, 1993. P. 60*).

¹⁶ Сартр Ж.-П. Тошнота // Сартр Ж.-П. Стена. М., 1992. С. 135.

¹⁷ См.: Ревзина О. Г., Ревзин И. И. Семиотический эксперимент на сцене // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1971. Речь идет о постулатах детерминизма, общей памяти, одинакового прогнозирования будущего, информативности, тождества, истинности, неполноты описания, семантической связности.

¹⁸ Друскин Я. С. Звезда бессмыслицы // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 622.

¹⁹ Там же.

мому».²⁰ Бессмыслица Введенского и есть, по мысли Друскина, попытка осуществить единосущное соответствие знака означаемому и текста контексту. С этой точки зрения «подобосущее, то есть правдоподобие, может быть плюс-минус-правдоподобием, отношение между плюс- и минус-правдоподобием, как и плюс- и минус-коммуникацией, контрарное и оба одинаково отрицают единосущность. Но единосущность не может быть минус-единосущностью, она есть или ее нет. (...) Абсурд и антикоммуникация Ионеско принадлежат к тому же роду, что и логичность нормальной подобосущной (правдоподобной) коммуникации, то есть правдоподобного соответствия текста контексту, только со знаком минус. Бессмыслица и единосущная коммуникация Введенского или единосущное соответствие текста контексту — контрадикторное отрицание всего рода нормальной правдоподобной коммуникации, то есть правдоподобного соответствия текста контексту, как плюс-, так и минус-соответствия. Поэтому и бессмыслица Введенского, в отличие от абсурда Ионеско, не негативное понятие, а имеет положительное содержание, но оно не может быть адекватно сказано на языке, предполагающем подобосущное соответствие текста контексту, знака означаемому».²¹

Ж.-Ф. Жаккар, проводя сравнительный анализ пьесы Хармса «Елизавета Бам» и пьесы Ионеско «Лысая певица», основывается на той же самой статье О. Ревзиной и И. Ревзина. «Определяющим в обеих пьесах является именно то, — отмечает исследователь, — что коммуникация распадается и что это ставит под сомнение пригодность самого инструмента этой коммуникации, а именно языка, и это на всех уровнях: лексическом, морфологическом, синтаксическом, семантическом и т. д.».²² Подобным образом может быть проанализировано, к слову, и наиболее «абсурдистское» произведение Введенского «Елка у Ивановых». Размышления Друскина о творческом методе Введенского показывают, однако, что критика «нормальной» коммуникации, предпринятая в форме последовательной абсурдизации текста, отнюдь не являлась основной целью художественных исканий поэта. Введенский стремился преодолеть оппозицию «логика»—«абсурд», трансцендировать ее, выйдя на уровень абсурда божественного, божественной бессмыслицы. Все вышесказанное можно отнести и к поэтическому наследию Хармса. Действительно, все усилия поэта были направлены на поиски, как он сам выражался, «путей достижения», которые привели бы его к состоянию «озарения, вдохновения, просветления и сверхсознания».²³ «Стихи Введенского и Хармса не имеют ничего общего ни с „литературой подсознания“, ни с сюрреализмом; не было никакой „игры с бессмыслицей“, — пишет Друскин. — Бессмыслица, или, как писал Введенский в 1931 г., „звезда бессмыслицы“, была приемом познания жизни, то есть гносеологически-поэтическим приемом».²⁴ Вообще, поэтическое творчество всегда было для Хармса, впрочем как и для остальных членов ОБЭРИУ, актом сотворчества человека и Бога, в результате которого в каждом отдельно взятом моменте бытия рождается новый, «чистый» мир, где противоположности совпадают в своего рода «металогическом» (С. Л. Франк), или алогическом, единстве.

²⁰ Там же. С. 622—623.

²¹ Там же. С. 624—625.

²² Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 228.

²³ Дневниковые записи Даниила Хармса. С. 472.

²⁴ Друскин Я. С. Чинари. С. 46.

Ролан Барт замечает по поводу Мориса Бланшо: «Творчество Бланшо (будь то критика или «роман») представляет собой весьма своеобразную (хотя ей, пожалуй, имеются соответствия в живописи и музыке) эпопею смысла — наподобие истории Адама, то есть первого человека, жившего *до смысла*».²⁵

Смысл, который Хармс разыскивает так упорно, есть именно этот адамический, алогический смысл, отражающий глубинную связь Бога и человека, которые общаются на языке «бессмысленном», дорефлекторном. Адамический смысл трансцендирует как смысл, так и не-смысл, абсурд, и является скорее тем вне-смыслом, о котором говорил Барт и который совпадает со смыслом абсолютным, тотальным, с первоначальной, добытийственной плеромой.

Хармс интересовался, без сомнения, абсурдом, его привлекали нелепые, странные, иллогические ситуации, воспринимавшиеся поэтом в качестве зримого воплощения его собственной маргинальной, социальной и поэтической, позиции. Абсурдность каждодневного механического существования также получила выражение в его прозаических произведениях, отразивших неудачу, постигшую хармсовскую метафизико-поэтическую концепцию.²⁶ Камю писал о человеке в телефонной будке: «Человек говорит по телефону за стеклянной перегородкой; его не слышно, но видна бессмысленная мимика. Возникает вопрос: зачем он живет? Отвращение, вызванное бесчеловечностью самого человека, пропасть, в которую мы низвергаемся, взглянув на самих себя, эта „тошнота“, как говорит один современный автор, — это тоже абсурд».²⁷ Нетрудно обнаружить у Хармса тексты, в которых то же самое ощущение абсурдности «бытия в мире» выражено с не меньшей художественной силой. Один из них, написанный в 1931 году, нам хотелось бы привести целиком. «Как странно, как это невыразимо странно, — восклицает Хармс, — что за стеной, вот этой стеной, на полу сидит человек, вытянув длинные ноги в рыжих сапогах и со злым лицом. Стоит только пробить в стене дырку и посмотреть в нее и сразу будет видно, как сидит этот злой человек. Но не надо думать о нем. Что он такое? Не есть ли он частица мертвой жизни, залетевшая к нам из воображаемых пустот? Кто бы он ни был, Бог с ним».²⁸

Если это чувство доминирует в эпоху большого террора, то проявляется оно гораздо раньше, еще в 20-е годы, когда Хармс занимался разработкой собственной поэтической стратегии. И Хармс, и Камю посмотрели на мир, если воспользоваться выражением из декларации ОБЭРИУ, «голыми глазами», но в то время как французский писатель не находил другого выхода, кроме как стоически сопротивляться абсурду, для русского поэта осознание абсурда является лишь исходной точкой поисков путей его преодоления. Именно поэтому авторы декларации могут сказать: «Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет, который вы видите в жизни? Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты. Может быть, вы будете утверждать, что наши

²⁵ Барт Р. Указ. соч. С. 289.

²⁶ Друскин напоминает, что в моменты просветления логика начинает казаться нам чем-то, что нам противопоставлено, что находится вне нас. Тогда сама логика Аристотеля представляется «величайшим абсурдом» (Друскин Я. С. Стадии понимания // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 646).

²⁷ Камю А. Указ. соч. С. 31.

²⁸ Хармс Д. И. Полн. собр. соч. СПб., 1997. Т. 2. С. 26.

сюжеты „не-реальны” и „не-логичны”? А кто сказал, что „житейская” логика обязательна для *искусства*?»²⁹

Показательно, что зрителю подобный объект кажется «не-логичным»; на самом деле он и не может быть воспринят по-другому, ибо восприятие зрителя целиком и полностью определяется его внешней по отношению к объекту позицией. Так, нелогичность картины обязательно отсылает к логике того, кто ее созерцает. Если же представить ситуацию, в которой не будет внешнего наблюдателя, то положение вещей изменится радикально: картина приобретет в таком случае свою собственную самодостаточную логику, трансцендирующую любое противопоставление; Друскин называет ее «логикой алогичности».³⁰ В пьесе «Елизавета Бам», где Ж.-Ф. Жаккар нашел так много случаев нарушения нормальной коммуникации, есть интересный эпизод, в котором речь идет о «бесконечном доме»:

Петр Николаевич.

Никто в нем не живет

и дверь не растворяет, в нем только мыши трут ладонями муку,
в нем только лампа светит розмарином
да целый день пустынником сидит на печке таракан.

Иван Иванович.

А кто же лампу зажигает?

Петр Николаевич.

Никто, она горит сама.

Иван Иванович.

Но этого же не бывает!³¹

«Это дом движителя времени, где нет наблюдателя, где лампа подобна солнцу», — замечает М. Ямпольский.³² Неудивительно, что Иван Иванович не верит, что лампа может гореть сама: он находится снаружи дома, закрытая дверь которого защищает эту зону алогичности от проникновения логики.³³ «Бесконечный дом» оказывается, таким образом, настоящим произведением искусства: тот, кому удастся туда проникнуть, уже не сможет оперировать понятиями, связанными с дискурсивным разумом. Он уже не вне произведения искусства, а внутри него. По мысли

²⁹ Поэты группы ОБЭРИУ / Под ред. М. Б. Мейлаха. СПб., 1994. С. 539.

³⁰ Друскин Я. С. Стадии понимания. С. 646.

³¹ Хармс Д. Елизавета Бам // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 2. С. 308—309.

³² Ямпольский М. Беспамятство как исток: (Читая Хармса). М., 1998. С. 152. Жаккар сравнивает этот диалог со знаменитой сценой из «Лысой певички» Ионеско, когда звонят в дверь, а за ней никого нет. По мнению ученого, в обеих сценах нарушается постулат о детерминизме, в соответствии с которым каждое следствие имеет свою причину. Нетрудно заметить, однако, что если у Ионеско действительно нарушается причинно-следственная связь, то у Хармса, по сути, горение лампы выступает как действие, вообще не имеющее причины. Именно поэтому оно алогично, в то время как сцена из «Лысой певички» не более чем абсурдна.

³³ Желание беккетовского героя закрыть дверь своей комнаты, чтобы помешать внешнему миру вторгнуться в замкнутое пространство его головы, имеет, по сути, ту же природу. См., например, поведение персонажа новеллы «Первая любовь» в квартире его любовницы или мансарду Мэрфи с ее подъемной лесенкой, препятствующей любым контактам с окружающей действительностью.

Друскина, в подобном состоянии бессмыслица, вне-смысл, переживается как нечто настолько естественное, что алогичность такого бытия становится внутренней логикой его существования.³⁴ В трактате «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом» Хармс, в сущности, занимает такую же позицию: так, человек, которому удалось выйти на глубинный уровень субстанциальных значений предметов, перестает, по мысли поэта, быть наблюдателем, «превратясь в предмет, созданный им самим. Себе он приписывает пятое значение своего существования».³⁵ Друскин придает данной формулировке экзистенциальный смысл, вспоминая слова Введенского о том, что «Хармс не создает искусство, а сам есть искусство». «Хармс в конце тридцатых годов говорил, — продолжает Друскин, — что главным для него всегда было не искусство, а жизнь: сделать свою жизнь как искусство. Это не эстетизм: „творение жизни как искусства“ для Хармса было категорией не эстетического порядка, а, как сейчас говорят, экзистенциального».³⁶

Итак, бессмыслица является абсолютной реальностью, Логосом, ставшим плотью. «...Сам этот личный Логос алогичен, так же как и Его вочеловечение»,³⁷ — пишет Друскин. Слово, ставшее плотью, таким образом, не иррационально, а арационально. Не случайно бессмыслица, или, лучше, алогичность, которая сама по себе трансцендирует понятия как нормы, так и безумия, расценивается обычно как отклонение, в том числе и психическое, — судьба Хармса, умершего в тюремной психиатрической больнице, является еще одним тому доказательством. Не случайно также, что Беккет, ставивший себе задачей преодоление диктата языка над писателем и, в идеале, его полное разрушение, которое могло бы привести к абсолютному покою небытия, рассматривает сумасшествие, причем с самых ранних этапов своего творчества, как наиболее приемлемую стратегию борьбы с внешним миром, а значит, и с языком, который он порождает. В этом отношении особенно примечателен господин Эндон, персонаж «Мэрфи», первого романа писателя; поразительно, что именно этому пациенту психиатрической клиники Марии Магдалины суждено воплотить тот идеал, к которому стремятся герои всех последующих произведений писателя: неукорененность Эндона в бытии, кататонический ступор, в котором он находится почти постоянно, не мог не послужить Беккету той моделью, в которой в наиболее полной степени проявило себя свойственное ему абсолютное отрицание внешнего мира. Но не привлекает его и внутренний мир человека, погружение в который грозит постепенным растворением в бессознательном, что и происходит в трилогии, и особенно в романе 1960 года «Как это», агонизирующий язык которого отражает полную дезинтеграцию сознания. Мутизм Эндона, отражающий отсутствие как сознательной, так и бессознательной жизни, определяет в конечном счете всю динамику беккетовского творчества: вначале отказ от изображения внешней действительности, затем растворение в недрах бессознательного и в конце концов создание текста нейтрального, абстрактного, — текста, безжизненность которого приближает писателя к пустоте белого листа бумаги, к покою небытия.

³⁴ Друскин Я. С. Стадии понимания. С. 646.

³⁵ Хармс Д. Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 2. С. 334.

³⁶ Друскин Я. С. Хармс // Хармсиздат представляет. СПб., 1995. С. 47.

³⁷ Друскин Я. С. Стадии понимания. С. 646.

Хотя в клинике есть еще один пациент, погруженный в глубокий ступор, — некий Кларк, Мэрфи стремится походить именно на господина Эндона, который выделяется на фоне всех остальных обитателей клиники. Не случайно Кларк повторяет часами одну и ту же фразу: «Господин Эндон — существо высшего порядка».³⁸ Таким образом, если Кларк признает, что есть что-то, что находится вне его, Эндон замкнут сам на себе и существует безотносительно к чему-либо иному.³⁹ Лишь внешний взгляд превращает его в сумасшедшего, тогда как в действительности он существует по ту сторону нормы и безумия. В этом отношении его состояние можно назвать алогичным, или, иначе, бессмысленным. «Нормальный» человек думает, что безумен психозом, для психоза может быть безумен окружающий его мир; господин Эндон не думает ничего, он научился жить «без головы», как сказал художник Брам ван Вельде по поводу самого Беккета.⁴⁰ Точно так же и «безумие божье», божественная бессмыслица является безумием лишь с точки зрения человеческой мудрости.

В этой перспективе смерть Мэрфи тоже алогична. Действительно, несмотря на то что Мэрфи погибает на первый взгляд в результате банального взрыва газа, его физическая смерть определяется уже не внешними факторами, но состоянием его собственного духа, который давно уже не связан ограничениями, налагаемыми телесностью. Физическая смерть Мэрфи возможна, потому что структура его духа, подробное описание которой дается в шестой главе романа, включает в себя третью зону, где нет места не только Мэрфи телесному, но и Мэрфи как таковому: иными словами, дух Мэрфи содержит в себе как составную часть безличный хаос, «беспорядок неньютоновского движения».⁴¹ Характерно, что для Мэрфи газ этимологически связан с хаосом. «Бытие в смерти» отличает его от других беккетовских персонажей, и в том числе Мэллона, героя второго романа трилогии (1948, опубл. 1951), с нетерпением ждущего скорой, как ему кажется, смерти: «Я чувствую приближение, — говорит он. — Того, что движется, благодарю, ко мне. Я хотел убедиться наверняка, прежде чем записать. Добросовестный до предела, мелочно требовательный, не терпящий ошибок — таков Мэллон во всем. Я говорю об уверенности, что час мой настает. Ведь я никогда не сомневался, что он пробьет, рано или поздно, за исключением тех дней, когда мне казалось, что он уже миновал».⁴² Но смерть все не идет, и Мэллон вновь и вновь возвращается к описанию своей затянувшейся агонии, как бы заклиная смерть поторопиться: «Все готово. Кроме меня. Мне даруется, попробую выразить это так, рождение в смерть, такое у меня впечатление. Мои ноги уже вышли, жизнь их выродила. Подходящий образ, как мне кажется. Моя голова умрет последней».⁴³ Он не понимает, что не смерть «избавит» его от головы; напротив, чтобы достичь смерти, надо отказаться от привычки записывать, «отказаться» от головы. Лишь Безымянный, самый таинственный герой Беккета, сможет принять данный парадокс как фундаментальный принцип бытия, стремящегося к саморазрушению.

³⁸ Beckett S. Murphy. Paris, 1965. P. 140.

³⁹ Каждый час, проведенный Мэрфи в клинике, увеличивал его уважение к больным и отвращение к «тому псевдонаучному концептуализму, который находил удовольствие в измерении степени душевного здоровья со степенью контакта с окружающей действительностью» (Ibid. P. 129).

⁴⁰ Juliet Ch. Rencontres avec Bram van Velde. Paris, 1978. P. 46.

⁴¹ Beckett S. Murphy. P. 85.

⁴² Беккет С. Мэллон умирает // Беккет С. Трилогия. СПб., 1994. С. 257—258.

⁴³ Там же. С. 314.

* * *

Говоря о Введенском, Друскин намечает аналогию между алогичностью и «ученым незнанием» Николая Кузанского. Несомненно, что подобная аналогия правомерна и при анализе творческого метода Хармса. Важнейший принцип доктрины кардинала — совпадение противоположностей, «*coincidentia oppositorum*», — выступает в качестве основы божественной природы. Бог мыслится теологом как «конец всех движений, в котором всякое движение успокаивается как в своей цели; ведь он есть максимальный покой, в котором всякое движение есть покой, и его максимальный покой есть так же мера всех движений, как максимальная прямая — мера всех круговращений, а максимальное настоящее, или вечность, — мера всех времен». ⁴⁴ Роль божества выполняет во втором романе Беккета «Уотт» (1942—1944, опубл. 1953) господин Нотт, сущность которого трансцендирует понятия, присущие человеческому разуму. Божество недоступно восприятию, недоступно взгляду внешнего наблюдателя, пытающегося приписать ему человеческие качества. ⁴⁵ «Добавьте к тому же, — говорит рассказчик, — что в те редкие разы, когда Уотт видел мельком господина Нотта, он видел его неясно, как в зеркале без оловянной амальгамы, в восточном окне утром, в западном вечером. Добавьте, — продолжает он, — что та фигура, которую Уотт видел мельком, в вестибюле, в саду, редко была той же самой, но менялась, если верить глазам Уотта, настолько, что ее тучность, цвет и шевелюра, и, конечно же, ее манера передвигаться и оставаться на месте, трансформировались каждый раз до такой степени, что если бы Уотт не знал, что это был господин Нотт, то он никогда не поверил бы, что речь идет об одном и том же человеке». ⁴⁶

Не случайно, что в хармсовской поэме «Гвидон» совпадение противоположностей происходит именно в Боге, о котором монахи говорят, что он одновременно и велик и мал, и свиреп и мил, и свет и мрак. Что же касается Уотта, то в начале его пребывания в доме господина Нотта все внимание беккетовского героя направлено на внешний мир, а его усилия — на то, чтобы попытаться объяснить с помощью логики те алогические события, которые происходят вокруг него: «Не было такого звука, в пределах досягаемости его слуха, чтобы он не уловил его тут же и, в случае необходимости, его не проанализировал, и он смотрел широко открытыми глазами на все, что шевелилось, вблизи или вдали, на все, что приближалось и удалялось, и останавливалось и топталось на месте, и на все, что становилось светлее и темнее, больше и меньше, и часто он схватывал природу изучаемого объекта и даже непосредственную причину его существования». ⁴⁷

Это внимание объясняется в конечном счете необходимостью включить событие или объект в бесконечную цепь, где каждое следствие имеет свою причину, а причина — следствие. Существование господина Нотта, однако, не определяется никакой причиной, оно «акаузально», вот почему Уотт не в состоянии сказать что-либо конкретное о своем хозяине. Только покинув его дом, Уотт начинает путешествие в абсолютное отсутствие, в

⁴⁴ Кузанский Николай. Об ученом незнании // Кузанский Николай. Соч.: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 87.

⁴⁵ Такая попытка была бы, по мнению писателя, непозволительной «антропоморфической дерзостью» (Beckett S. Watt. Paris, 1968. P. 210).

⁴⁶ Ibid. P. 152—153.

⁴⁷ Ibid. P. 86.

молчание пустоты. Переломным моментом в развитии беккетовского персонажа является сцена на вокзале: Уотт закрывает глаза, предпочтя внешнему миру мир внутренний, миру сознания мир бессознательный. Чтобы походить на Нотта, надо потерять рассудок и, соответственно, дар связной, логической речи. Рассказом о пребывании Уотта в психиатрической лечебнице, в которую он попадает впоследствии, мы обязаны Сэму, другому пациенту лечебницы, под маской которого скрывается сам Беккет. Согласно Сэму, им с Уоттом удавалось разговаривать во время прогулок по больничному саду; однако «подобно тому, как Уотт передвигался задом наперед, его речь также текла вспять».⁴⁸ В романе приводятся восемь способов инверсии порядка предложений в высказывании, слов в предложении и букв в слове, превращающие речь в набор *бессмысленных* звуков, причем восьмой и последний способ, предусматривающий синхронную инверсию всех элементов высказывания, демонстрирует полное разложение и обесмысливание коммуникации. Звуки, которые при этом издает Уотт, — «tav te tonk, toc à toc. Ruoi tuot, skon trap» etc. — удивительно напоминают стихотворные опыты русских заумников. Известно, что Хармс также отдал дань заумному творчеству, но известно также и то, что в тот период, когда он разрабатывает свою философско-поэтическую концепцию, т. е. в конце 1920-х—начале 1930-х годов, заумь играет в его произведениях лишь вспомогательную роль и вытесняется бессмыслицей семантической. К тому же «звуковые конвульсии»⁴⁹ Уотта и заумь футуристов имеют разную природу: если речь беккетовского персонажа отражает распад его личности и погружение в бездны бессознательного, то заумь во многом является продуктом сознательного, волевого разложения «нормального», «логического» языка. Примечательно, что первое заумное стихотворение «Дыр бул щыл» Крученых родилось как воплощение вполне сознательного намерения деформировать обиходный язык, но не как реализация спонтанно-бессознательного творческого акта.⁵⁰ Хармс в своем творчестве пытается избежать как излишней «сознательности» поэтов-футуристов, так и бессознательности, свойственной душевнобольному, именно поэтому ему ближе всех было наследие Хлебникова — поэта, сочетавшего склонность к теоретическим обобщениям и выкладкам с непосредственным мистически-полубессознательным отношением к художественному творчеству. Безусловно, отказ от дискурсивного разума, влекущий за собой некое помрачение рассудка, необходимо, и этот тезис разделяют как Беккет, так и Хармс, но в то время как французский писатель находит в безумии кратчайшую дорогу к небытию, Хармс стремится, пройдя через хаос безумия, достичь нового, просветленного, алогического состояния, в котором во всей своей полноте открывается божественная природа творения.

Но вернемся к Уотту, чье передвижение задом наперед — мотив, восходящий к «Божественной комедии», — без сомнения, символизирует обращение времени вспять и возвращение на стадию дородовую, досознательную. К тому же звуки, издаваемые Уоттом, напоминают о его таинственном хозяине, господине Нотте: «Уотт никогда не слышал господина Нотта, ни как он говорит, разумеется, ни как он смеется или плачет. Но однажды ему показалось, что он услышал звуки, похожие на щелбет птицы: Куи! Куи! В другой раз он услышал, как тот производил

⁴⁸ Ibid. P. 169.

⁴⁹ Ibid. P. 174.

⁵⁰ Крученых написал это стихотворение по совету Д. Бурлюка.

странный шум: ПЛОПФ Плопф Плопф Плопф *пломф* плопф плоп пло пл. Все это происходило среди цветов». ⁵¹

Эти звуки существуют вне смысла, вне коммуникации и тем самым соприкасаются с тишиной, с ничто. И однако же Сэм уверяет, что он постепенно привык к ним и начал понимать по меньшей мере половину из того, что «проникало через его ушную серу». ⁵² Тем самым он пытается «измерить отсутствие», «заключить ничто в слова», ⁵³ другими словами, релятивизировать молчание, приписывая ему определенный, более или менее понятный смысл. В то время как Уотт отвергает коммуникацию, Сэм ему ее навязывает. В последующих произведениях, в частности в трилогии и романе «Как это», функция говорения и функция слушания и записывания, которые олицетворяются в «Уотте» двумя разными персонажами, объединяются и становятся единой экзистенциальной функцией, присущей одному-единственному персонажу-микрокосму и выражающей неразрывную связь жизненного процесса и процесса говорения-письма: сам процесс говорения, а говорит беккетовский персонаж не останавливаясь, по сути, равнозначен процессу письма, ибо все, что им говорится, тут же облекается, и не обязательно с помощью ручки и карандаша, а другим, мистическим способом, выражающим веру в изначальную субстанциальность слова, в плоть текста, над которым человек уже не властен. Пока существует голос, существует текст, пока существует текст, человек не может достичь покоя небытия — отсюда постоянное желание замолчать, постоянная борьба с собственным текстом, которую ведет Беккет и его персонаж. Начиная с трилогии дуализм, раздвоение на духовное и телесное преодолевается за счет отказа от телесного как такового, в том числе и внешнего предметного мира. Простейший, личиночный организм, не имеющий ни глаз, ни рта, ни ушей, — вот, без преувеличения, идеал Беккета, к которому все больше и больше приближается его герой. При этом динамика беккетовского творчества подводит его к необходимости отказаться не только от внешнего мира, но и от мира внутреннего, мира психологических переживаний; образно говоря, Беккет чувствует потребность преодолеть как внешнее, так и внутреннее зрение, отказаться от привычки вслушиваться в то, что происходит в его голове, и отдаться во власть хаотической, бессознательной стихии, растворяющей его «я». Интересно, что слово «алогичность» имеет медицинский эквивалент — термин «алогия» обозначает потерю речи; молчание того, кто ее потерял, самодостаточно, как самодостаточен «вневременной» и «внепространственный» Бог, который «с высоты своей божественной апатии божественной афазии божественной агнозии любит нас всех кроме некоторых». ⁵⁴ Главная опасность все же кроется именно в переходе от безличных, самодостаточных слов к тишине небытия; потеря «я», находящая свое выражение в текстовом хаосе, содержит в себе угрозу растворения в аморфных массах бессознательного, которым соответствует на онтологическом уровне «бытие в себе» — бытие безличное, такое, каким оно было до разделения мира на отдельные элементы. Мы увидим в дальнейшем, что эта опасность реально угрожала не только беккетовскому герою, лихорадочно призывающему смерть, но и поэтическому демаршу Хармса, главной целью которого было достижение не смерти, а жизни, той высшей, чистой реальности, которую поэт называл «первой».

⁵¹ *Beckett S. Watt*. P. 153.

⁵² *Ibid.* P. 174.

⁵³ *Ibid.* P. 259.

⁵⁴ *Беккет С. В ожидании Годо* // Беккет С. *Театр*. СПб., 1998. С. 63.

Итак, если для Беккета алогичность является источником смерти, то для Хармса она — источник жизни. Утрата дара речи выступает, таким образом, как некий промежуточный, хотя и необходимый, этап поисков алогического смысла, которым посвятил поэтический период своего творчества Хармс: поэт должен на какой-то момент стать немым, чтобы избавиться от конвенционального языка, свойственного дискурсивному разуму; но затем он вновь обретает дар речи, на этот раз речи нерелексивной, близкой к божественному алогическому Логосу. В то время как главной задачей Беккета было сделать так, чтобы мир стал безмолвным, как камень,⁵⁵ Хармс пытался оживить камень, заставить его говорить. Одним словом, если Беккет стремится к бытию, однообразию и однородности которого отрицает саму возможность зарождения новой жизни, к белизне чистой страницы, существующей вне цвета и вне жизни, то Хармс мечтает о мире красочном и многообразном, который хранил бы тем не менее отпечаток внутреннего единства, присущего ему изначально.

От алогичности к абсурду

Вся метафизико-поэтическая концепция Хармса основывается на одной непреложной истине: есть высшая реальность, имманентная Богу, который в момент творчества из силы трансцендентной становится силой трансцендентно-имманентной поэту. Беккету же само бытие Бога представляется величайшей опасностью, грозящей постоянной регенерацией жизни и, следовательно, «стабилизацией» бытия. В «Уотте» сказано: «Не имея необходимости ни в чем, кроме как в необходимости не иметь необходимости, во-первых, и в необходимости иметь свидетеля этого отсутствия необходимости, во-вторых, господин Нот не знал ничего о своей собственной природе. Откуда происходила необходимость иметь свидетеля, но не для того, чтобы знать, а для того, чтобы продолжать существовать». Так, всеобъемлющая природа Бога испытывает необходимость в человеке, само несовершенство и неполнота которого, отсылая к совершенству Бога, тем самым делает его вечным, «парализует» его; именно в нежелании божественной тотальности превратиться в пустоту небытия и заключается, согласно Беккету, основное стремление божества. Алогическое как бы исходит из себя логическое и иллогическое, трансцендируя их в то же самое время; так появляется прямая линия темпоральности, которая, стремясь вновь вернуться к совершенству божественного круга, «стабилизирует» его бытие самым фактом этого стремления. Одним словом, если божественное бытие является источником существования человеческой экзистенции, то человек, его присутствие в мире позволяют Богу существовать вечно. Похожую идею можно найти в книге Ж. Мартена «Абсурд». «На мой взгляд, — пишет он, — бытие Бога очевидно, и мы существуем лишь благодаря ему. Но, в свою очередь, Бог существует лишь постольку, поскольку мы живем его присутствием и признаем его реальность. Другими словами, наше собственное бытие (как конститутивная трансценденция нашего сознания) испытывает необходимость в божественном бытии, чтобы существовать самому, но, в то же время, Бог, как трансцендентность, нуждается в нашем бытии и в бытии

⁵⁵ Вспоминается каменистый, заваленный булыжниками пейзаж в «Плохо увиденном, плохо сказанном» (1981) — произведении, в котором Беккету удалось приблизиться к своему идеалу.

нашего сознания».⁵⁶ Бог трансцендентен человеку, но сама его трансцендентность определяется в конечном счете существованием человека, которого творец мира создал по своему образу и подобию.

Таким образом, фамилия господина Нотта (Knott) может отсылать не только к английскому слову «not» («не»), но и к слову «knot» («узел»), заставляющему вспомнить об Узле Вселенной, о котором говорит Хармс в трактате «О времени, о пространстве, о существовании». Не желая «остановиться окончательно», т. е. умереть, господин Нотт «безостановочно останавливается»,⁵⁷ превращая смерть из одномоментного акта в бесконечный процесс. Похожие отношения взаимозависимости, когда один член оппозиции не существует без другого, связывают не только Нотта и Уотта, но и персонажей наиболее известной пьесы Беккета «В ожидании Годо» (1948, опубл. 1952). Во всяком случае Поццо, который, по-видимому, играет в пьесе роль божества, претерпевает те же метаморфозы, что и господин Нотт. «Что касается внешности господина Нотта, то Уотт, к сожалению, не мог сообщить о ней что-либо конкретное. Ибо если в какой-то день Нотт казался ему высоким, толстым и бледным брюнетом, то на завтра он становился сухощавым, маленьким краснолицым блондином, а еще на следующий день — коренастым, желтокожим и рыжим человеком среднего роста..» — так начинается в «Уотте» одно из многочисленных описаний, целиком построенных на принципе максимально полного перечисления всех возможных комбинаций. Точно так же и Поццо, которого Владимир спрашивает о трансформациях, произошедших с ним и с его слугой Лаки, отвечает с яростью: «Сколько можно отравлять мне жизнь вашими рассказами о времени? Это бессмысленно. Когда! Когда! В один прекрасный день — вас это устроит? — в один прекрасный день я ослеп; в один прекрасный день мы все оглохнем, в один прекрасный день мы все появились на свет, в один прекрасный день мы все умрем, в тот же самый день, в тот же самый миг — вас это устроит?»⁵⁸ Между способностью видеть и слепотой, между способностью говорить и немотой лишь одно мгновение, но это мгновение, равное вечности, в котором времени больше нет. Можно сказать, что Поццо трансцендирует оба состояния, будучи одновременно и слепым и зрячим, вечно рождающимся и вечно умирающим; не случайно Владимир подвергает сомнению его слепоту. «Мне кажется, он нас видел»,⁵⁹ — говорит он Эстрагону. Бог лишь притворяется слепым, лишь делает вид, что он индифферентен; на самом деле его глаза постоянно направлены на человека, в присутствии которого он находит оправдание собственному бытию. Поразительно одна из сцен в «Фильме» (1963—1964) — сценарии, который Беккет хотел предложить вначале Чарли Чаплину и который был реализован впоследствии при участии Бастера Китона. Внимание О, объекта, приковано в ней к «олеографии, прикрепленной к стене перед ним и изображающей Бога-Отца. Широко раскрытые глаза сурово смотрят на него. Он кладет полотенце на пол и изучает олеографию. (...) Он срывает олеографию со стены, разрывает ее на четыре части и топчет ее ногой».⁶⁰ Фраза «широко раскрытые глаза сурово смотрят на него» оставляет нас в неизвестности: идет ли речь о глазах протагониста или Бога-Отца, хотя тот

⁵⁶ Martin J. L'absurde. [S. l.] 1991. P. 19.

⁵⁷ Beckett S. Watt. P. 211.

⁵⁸ Beckett S. En attendant Godot. Paris, 1952. P. 126. Перевод О. Тархановой в книге С. Беккет «Театр» расходитсЯ с оригиналом.

⁵⁹ Beckett S. В ожидании Годо. С. 116.

⁶⁰ Beckett S. Film // Beckett S. Comédie et actes divers. Paris, 1972. P. 123.

факт, что О рвет на части олеографию говорит, скорее, в пользу второго предположения. Однако, даже если герою и удастся избавиться от внешнего восприятия, он неспособен избежать самовосприятия; «Фильм», основу которого составляет максима Беркли «Esse est percipi» — «Быть — это быть воспринятым» — доказывает это с очевидностью: «Поиски небытия путем устранения любого внешнего восприятия наталкиваются на неустранимое восприятие себя самого».⁶¹

Как и Нотту, Поццо необходим свидетель. «Видите ли, друзья, — обращается он к Владимиру и Эстрагону, — я совершенно не могу долго находиться вне общества себе подобных (смотрит на себе подобных), даже если сходство весьма сомнительное».⁶² Мотив неразрывной связи между Богом и человеком неоднократно повторяется в пьесе: подобно тому как существование Владимира и Эстрагона определяется ожиданием Годо, Лаки не может существовать без Поццо, к которому он привязан (в прямом и переносном смысле), а Поццо — без Лаки. Соответственно, если Поццо и Лаки образуют нерасторжимую пару, то та же неспособность Владимира и Эстрагона разорвать связь с Годо угрожает сделать вечным их ожидание; так, Годо, чтобы существовать, необходим кто-либо, кто бы ждал его, причем Годо заинтересован, чтобы ожидание длилось вечно, поскольку он существует так долго, как долго оно длится. Вот почему все надежды Владимира и Эстрагона, которые они возлагают на Годо как на трансцендентную силу, способную освободить их от ожидания, обречены на провал: Годо не придет никогда.

Есть ли какой-нибудь выход из этого тупика? Коль скоро присутствие Бога «парализует» человеческую экзистенцию, не может ли человек попытаться ускользнуть от постоянного контроля, преодолев саму ограниченность человеческой природы и сравнившись с Богом в его неизмеримости и вездесущности? Тем самым человек стал бы тем целым, вне которого не осталось бы ничего, стал бы единственным *свидетелем себя самого*, что, по мысли Уотта, позволило бы ему вплотную приблизиться к небытию. Именно такой путь выбирает беккетовский герой, путь, в конце которого его ждет почти полное растворение в магне бессознательного, когда «я» уступает свое место «оно». Отказ от слова рационального неизбежно ведет его к слову безумному, в котором безумие предстает не как нечто, противоположное разуму, а как единственно возможная, *тотальная* реальность. Монолог Лаки в «В ожидании Годо», последние страницы «Безымянного», агонизирующий язык романа «Как это» демонстрируют, к чему приводит распадение причинно-следственных связей, преодоление языка, заостренного в своей рациональности. Но демарш беккетовского персонажа не исчерпывается достижением анонимного бытия; напротив, огромным усилием он должен остановить саморазвора-

⁶¹ Ibid. P. 113. По замечанию М.-К. Юбер, «Китон играет роль человека, который прячется, пытаясь избежать любого взгляда, так как тот мог бы отразить его собственный образ» (*Hubert M.-Cl. Corps et voix dans le théâtre à partir des années soixante // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. 1994. Mai. № 46. P. 209*).

⁶² Беккет С. В ожидании Годо. С. 39. В словах Поццо явно содержится намек на то, что божественное совершенство испытывает необходимость в человеческом несовершенстве, чтобы существовать. Немного ранее он же говорит: «Но вы же как-никак представители рода человеческого. (Надевает очки.) Насколько я вижу. (Снимает очки.) Одного со мной происхождения. (Разражается гомерическим хохотом.) Одного происхождения с Поццо! Божественного происхождения!» (Там же. С. 37). Тот факт, что Эстрагон принимает Поццо за Годо, нужно анализировать в том же контексте.

чивание безумного слова, превратить его в тишину, в молчание, подобное тому, которое обретает Лаки в конце пьесы. Спасение Уотта в его превращении в господина Нотта, закрытого для любого проникновения внешнего мира: «Пожалуй, лишь один из жестов господина Нотта мог считаться характерным для него: он состоял в одновременном закуповании всех лицевых впадин, большие пальцы закрывали рот, указательные — уши, мизинцы — ноздри, безмянные — глаза и, наконец, два средних пальца, способные в кризисные моменты ускорять мозговую деятельность, закрывали виски. Но это был скорее даже не жест, а состояние, которое господин Нотт поддерживал без всякого видимого напряжения в течение длительного времени».⁶³

К этому алогическому состоянию стремятся герои беккетовской трилогии; но именно оно и несет в себе главную опасность, с которой им придется столкнуться: алогичность замкнутого на себе бытия может переродиться в абсурдность «бытия в себе», в абсурдность бытия как архетипической реальности, где стираются грани между предметами и мир превращается в аморфную массу. Это абсурдность бытия, которое не должно было бы существовать, но тем не менее, подобно Нотту, существует. Чередувание слугителей в доме господина Нотта можно объяснить с этой точки зрения как некую сознательную стратегию их хозяина, направленную на вытеснение слуг: их слишком долгое пребывание в его доме могло бы спровоцировать у них желание уподобиться своему хозяину, перейти от языка конвенционального к алогическому дискурсу, для которого не существует правил. Такое уподобление могло бы поколебать трансцендентность Нотта как способ его бытия, однако необходимость покинуть дом лишь убыстряет метаморфозу, произошедшую с Уоттом. Выступая в качестве основной стратегии беккетовского персонажа, преодоление трансцендентности в пользу абсолютной имманентности несет в себе, как мы уже указали, угрозу еще большего разрастания бытия, вернувшегося к своему исходному состоянию — аморфной плазме, еще не подвергшейся делению путем дифференциации. Анонимность «бытия в себе» угрожает не только героям трилогии французского писателя, но и персонажам хармсовской прозы 1930-х годов, свидетельствуя о неудаче попытки перейти от сознания к сверхсознанию, минуя опасности бессознательного. Именно поэтому, к слову, для Хармса Бог — существо личное, конкретное в своей трансцендентной реальности.⁶⁴

Чтобы умереть, надо остаться одному — от этой исходной предпосылки отправляются на поиски одиночества герои Беккета, одиночества, которое принесет им новые непереносимые страдания. Не так ли одинок и писатель, удел которого — попытаться оживить пока еще мертвую пустую белую страницу, лежащую на его столе. Существует лишь он и мертвая тишина, которая, возможно, заговорит. «Я был наиболее счастлив, когда у меня отняли перо и бумагу и запретили что-либо делать. У меня не было тревоги, что я не делал чего-то по своей вине. Совесть была спокойна, и я был счастлив. Это было, когда я сидел в тюрьме. Но если бы меня спросили, не хочу ли я опять туда или в положение, подобное тюрьме, я сказал бы: нет, *не хочу*»,⁶⁵ — говорит Хармс. Писать — это

⁶³ Beckett S. Watt. P. 220.

⁶⁴ Дневниковые записи Даниила Хармса. С. 582.

⁶⁵ Там же. С. 495.

очень тяжело, почти невыносимо, но не писать, не пытаться выбраться из трясины повседневности, из «заботы бытия-в», еще невыносимее. Внутренняя потребность писать сжигает русского поэта, заставляя его воскликнуть тремя годами раньше: «Я хочу писать. Я хочу писать очень много и хорошо писать. Я хочу писать очень много очень хороших стихов».⁶⁶ Та же потребность заставляет молодого Беккета бросить преподавание и стать писателем, хотя парадоксальным образом на этот раз речь идет не о потребности говорить, но о потребности замолчать. Чтобы закончить текст, надо прежде всего его начать; чтобы достигнуть молчания, надо произнести все возможные слова и тем самым исчерпать их. Риск, с которым сталкивается писатель, без сомнения, огромен: слово угрожает бесконечным саморазвертыванием, поглощающим индивидуальность творца. «...Необходимо продолжать, я буду продолжать, необходимо говорить слова, пока есть слова, пока они меня не найдут, пока не скажут мне, странная боль, странный грех, необходимо продолжать, возможно, все уже кончено, возможно, они уже сказали мне, возможно, они донесли меня до порога моей истории, поднесли к двери, которая откроется навстречу моей истории, меня бы это удивило, если она откроется, это буду я, наступит молчание, где я, не знаю, никогда не узнаю, в молчании не знаешь, необходимо продолжать, я буду продолжать», — бредит Безымянный.⁶⁷ Текст становится бесконечным, а писатель — слишком слабым, чтобы положить ему конец. На онтологическом уровне аморфность текста лишь отражает магматичность самого «бытия в себе», растворяющего индивидуальность человека. Стихия бессознательного, погружается в которую необходимо, чтобы разрушить каркас сознания, поглощает автора, который лишается власти над собственным текстом. Текст, в котором говорится непонятно о чем, не может не пугать писателя; не случайно Хармс поспешно завершает «случай» «Голубая тетрадь № 10», где идет речь именно о таком необъяснимом противоестественном бытии, фразой: «Уж лучше мы о нем не будем больше говорить».⁶⁸ Текст перестает отражать внешнюю действительность; по сути он становится единственной реальностью, притяжение которой не так-то просто преодолеть. Различные приемы, к которым Хармс прибегает, чтобы остановить повествование, свидетельствуют о том, что угроза потери контроля над текстом представляется писателю весьма вероятной.⁶⁹

* * *

Хармс, разрабатывая концепцию алогической поэзии, стремился достигнуть состояния сверхсознания, где индивидуализм «я» уступает место единосушной коммуникации «мы», а индивидуальность поэта расширяется до космических пределов, не потеряв при этом своей конкретности и неповторимости. В мае 1930 года Хармс пишет текст «Мыр», в котором единство мира и «мы» эксплицируется самой графической формой слова. Но именно в этом трактате опасности, которые подстерегали поэта на пути очищения, нашли свое наиболее полное выражение. «Я говорил себе, что я вижу мир. Но весь мир был недоступен моему взгляду, и я видел

⁶⁶ Там же. С. 471.

⁶⁷ Беккет С. Безымянный // Беккет С. Трилогия. С. 462.

⁶⁸ Хармс Д. Голубая тетрадь № 10 // Полн. собр. соч. Т. 2. С. 330.

⁶⁹ Этим приемам мы посвятили значительную часть нашей статьи «Поэтика насилия: Даниил Хармс в мире женщин и детей».

только части мира»⁷⁰ — так начинается этот текст. Наблюдая части мира и, в особенности те из них, которые могли думать, т. е. других людей, Хармс «делает науку», что не может не внушать ему отвращения, принимая во внимание нелюбовь обэриутов к эмпирической науке, основанной на принципе детерминизма. Но неожиданно Хармс перестает их видеть, и его охватывает страх, как бы мир не рухнул: «Но тут я понял, что не вижу частей по отдельности, а вижу все зараз. Сначала я думал, что это НИЧТО. Но потом понял, что это мир, а то, что я видел раньше, был не мир».⁷¹ По сути, Хармс применяет здесь метод расширенного смотрения, выдвинутый художником М. Матюшиным.⁷² Неудивительно, что мир в результате данной операции перестает быть умным или неумным: прежние понятия не подходят больше миру, взятому в своей целостности. Момент озарения, однако, не длится долго: «Но только я понял, что вижу мир, как я перестал его видеть. Я испугался, думая, что мир рухнул. Но пока я так думал, я понял, что если бы рухнул мир, то я бы так уже не думал. И я смотрел, ища мир, но не находил его. А потом и смотреть стало некуда».⁷³

На самом деле мир не рухнул, его присутствие лишь перестало быть явным, как неявно существование неорганической, гомогенной субстанции. Этот аморфный мир не что иное, как сам поэт, поглотивший внешний мир и превратившийся в архетипическое, всеобъемлющее существо. «Тогда я понял, — говорит он, — что покуда было куда смотреть — вокруг меня был мир. А теперь его нет. Есть только я. А потом я понял, что я и есть мир».⁷⁴ Хармс расширяется до размеров беккетовского Безымянного, и это расширение ведет, в частности, к потере зрения: Хармс перестает быть наблюдателем внешнего мира и становится наблюдателем себя самого, а для этого глаза просто не нужны. Вывод, который делает Хармс, не слишком утешителен: «Но мир — это не я. Хотя, в то же время, я мир». Ж.-Ф. Жаккар замечает, что субъект тем самым вобрал в себя мир, но при этом приблизился к нулю небытия.⁷⁵ По мнению М. Ямпольского, Хармс, напротив, желает показать своим парадоксом, что коль скоро он не исчезает, то он не един с миром и как-то ему противопоставлен.⁷⁶ Однако возникает вопрос: если поэт остался один, если он — это мир, то есть ли тогда что-то, что находится вне его? Весь трагизм хармсовского удела состоит в том, что поэт, увеличившись до пределов вселенной, потерял свою индивидуальность; мир, которым он стал, — мир безличный, безымянный. Поэт растворяется в неорганической основе мира, о чем свидетельствует последняя фраза его текста: «И больше я ничего не думал».⁷⁷

Попытка перейти от «я» к «мы» через «оно», через «это» поставила Хармса на грань потери себя самого, своей писательской индивидуальности. По сути, та же опасность «стабилизации» бытия, трансформировавшегося в безликую массу, преследует Беккета на протяжении всего его творчества,⁷⁸ и это при том, что Беккет стремился не к бесконечным

⁷⁰ Хармс Д. Мыр // Полн. собр. соч. Т. 2. С. 307.

⁷¹ Там же. С. 308.

⁷² См. об этом: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 77—84.

⁷³ Хармс Д. Мыр. С. 308—309.

⁷⁴ Там же. 309.

⁷⁵ Русский перевод мысли Жакара неверен; см.: *Jaccard J.-Ph. Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. Bern etc., 1991. P. 128.*

⁷⁶ Ямпольский М. Указ. соч. С. 173.

⁷⁷ Хармс Д. Мыр. С. 309.

⁷⁸ За исключением, может быть, последних прозаических текстов и телевизионных пьес. См. далее.

возможностям единосущной коммуникации, а к покою небытия. «...Что за путаница, — восклицает Безымянный, — кто сказал „путаница“? это грех? здесь все грех, ты не знаешь почему, неизвестно чей, неизвестно против кого, кто сказал „ты“? виноваты местоимения, для меня нет имени, нет местоимения, все беды от этого, „это“ — тоже нечто вроде местоимения, но не совсем, я тоже не совсем, оставим это, забудем обо всем...»⁷⁹

В нашей статье «Поэтика насилия: Даниил Хармс в мире женщин и детей» мы показали, что неорганическая материя представляется Хармсу воплощением женской бессознательной стихии. В этом отношении очень характерна небольшая сценка, написанная Хармсом в 1933 году. Речь идет о диалоге между Кокой Брянским и его матерью, которой он объявляет о своей женитьбе. Диалогом, однако, этот разговор назвать трудно, поскольку в устах матери слово теряет свою структурную целостность и разлагается на бессмысленные звуковые сочетания: «...Мать. Что ты говоришь? / Кока Брянский. Се-го-во-дня — же-нюсь! / Мать. Же? Что такое же? / Кока Брянский. Же-нить-ба! / Мать. Ба? Как это ба? / Кока Брянский. Не ба, а же-нить-ба! / Мать. Как это не ба? / Кока Брянский. Ну так, не ба и все тут! / Мать. Что? / Кока Брянский. Ну не ба. Понимаешь! Не ба! / Мать. Опять ты мне это ба. Я не знаю, зачем это ба. / Кока Брянский. Тьфу ты! же да ба! Ну что это такое? Сама-то ты не понимаешь, что сказать просто же — бессмысленно. / Мать. Что ты говоришь? / Кока Брянский. Же, говорю, бессмысленно!!! / Мать. Сле? / Кока Брянский. Да что это в конце концов! Как ты умудряешься это услышать только кусок слова, а еще самый нелепый: сле! Почему именно сле? / Мать. Вот опять сле».⁸⁰

Согласно справедливому замечанию М. Ямпольского, «событие дискурса предполагает определенное время, в которое он разворачивается. Мать же оказывается глуха именно к протяженности дискурса. Она как бы не в состоянии воспринимать его во времени, как событие, имеющее длительность».⁸¹ На самом деле мать использует, бессознательно конечно, метод заушной поэзии, отвергая тем самым миметический дискурс, для которого характерна протяженность. Если вспомнить, что поэтика Хармса базировалась на отрицании длительности, что должно было привести, по мысли поэта, к нелинейности божественного Логоса, то становится ясным, что речь матери Коки не может не восприниматься как жестокая пародия на хармсовскую поэтическую концепцию. Неспособность преодолеть притяжение анонимного слова проявляется, в частности, как неспособность закончить текст. Поэтому мы не можем согласиться с М. Ямпольским, который утверждает, что неспособность дискурса быть событием определяет невозможность его развертывания. Напротив, диалог Коки и его матери потенциально бесконечен; не случайно, чтобы положить ему конец, Кока душил мать.⁸² Чувствуя, что его индивидуальность начинает уступать напору бессознательного, он предпочитает вернуться в спокойствие обыденности.

Убивая мать, Кока, в сущности, хочет вернуть себе, своему телу и своему языку, те четко очерченные границы, которые начинает размывать

⁷⁹ Беккет С. Безымянный. С. 450.

⁸⁰ Хармс Д. Пьеса // Хармс Д. О явлениях и существованиях / Сост. Д. В. Токарев. СПб., 1999. С. 260—261. Сохраняется авторская пунктуация.

⁸¹ Ямпольский М. Указ. соч. С. 377.

⁸² Фигура матери символизирует здесь как дородовой, так и посмертный хаос. См. нашу статью «Поэтика насилия: Даниил Хармс в мире женщин и детей».

стихия безындивидуального. Чтобы спасти себя, он должен быть вне ее. Вспомним, что второй рассказ из цикла «Случаи», который следует непосредственно за «Голубой тетрадью № 10», характеризуется внезапным изменением позиции автора: в то время как в «Голубой тетради» он теряет контроль над повествованием, во втором рассказе цикла механическое фиксирование случаев, к которому он обращается, позволяет ему занять позицию наблюдателя, не включенного в историю. Тем самым история как бы оказывается в его власти, и он может оборвать ее, когда захочет. М. Ямпольский замечает, опираясь на концепцию Георга Зиммеля, что хотя История представляется нам как некая непрерывность, исторический континуум в то же время проявляет себя в качестве совокупности событий — «исторических атомов». Ямпольский разъясняет, что История возникает, таким образом, в результате абстрагирования реальности, в то время как «приближение к реальности разрушает формы членения временного континуума, растворяет историю без остатка».⁸³ Так, любое изолированное от других событие перестает быть историческим, выпадая из времени. Оно замыкается на себе, на своей собственной индивидуальности, которая, однако, также представляется эфемерной: извлечение события из исторического контекста в каком-то смысле нивелирует его неповторимость, исключительность, поскольку любой эпизод исторического события может быть перенесен в другое место и в другую эпоху. Событие превращается, говорит Ямпольский, в «случай», который может произойти в любом месте и в любое время; случаи одновременно и единичны, и безличны, а их протагонистов можно легко поменять местами.

Таким образом, чтобы приступить к изучению эпохи, необходимо вычленив ее из временного потока, т. е., иными словами, остановить время. Это возможно только при условии, что историк занимает позицию наблюдателя, не втянутого в события, которые его интересуют; такая позиция будет вневременной, антиисторической по определению. Мы отмечали выше, что, согласно трактату Хармса «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом», человек, которому удалось выйти на уровень субстанциальных значений предметов, перестает быть наблюдателем. Во второй половине 1930-х годов ориентиры писателя существенно изменились: теперь занятие внешней по отношению к повествованию позиции знаменует собой попытку вернуть себе контроль над реальностью. То, что составляет сюжет «случаев», происходит как бы в безвоздушном пространстве, отсюда впечатление, что хармсовские истории, несмотря на насыщенность историческими деталями, не укоренены в конкретном времени. Хармс льстит себя надеждой, что обладает контролем над своими собственными текстами: вырывая их из временного континуума, он надеется закончить их так же, как он их начал. В то же время реальность оказывается более сложной, чем он думает: писатель рискует затеряться во множестве незначительных деталей, постоянно отсылающих к другим деталям, что грозит новым разворачиванием истории. Он вновь начинает терять контроль над текстом и вынужден начинать новый текст, чтобы остановить предыдущий, — практика, которую можно было бы сравнить с возведением плотины.

При чтении хармсовской прозы возникает ощущение, что писатель и текст находятся друг против друга в каком-то пространственном и временном вакууме. Если существование истории определяется присутствием

⁸³ Ямпольский М. Указ. соч. С. 7.

автора как внешнего наблюдателя, то писатель существует пока длится история. Леонид Липавский говорил, что существовать — это значит просто отличаться. Хармс отстаивал такую же точку зрения, отмечая, что существование возможно лишь через разделение.⁸⁴ Именно поэтому он хочет избавиться от истории: Хармс рассчитывает, что остановка истории будет означать конец его собственного существования, ставшего к концу 1930-х годов нестерпимым. Трудно найти более тесную связь между текстом и человеческой экзистенцией: по сути, для Хармса жизнь — это текст, а текст — жизнь.

Симптоматично, что у Беккета «истории», очень часто включенные в основной текст, выполняют похожую роль. Так, главный персонаж, будь это Мэлон и Безымянный из трилогии или Винни из пьесы «О, прекрасные дни», рассказывает истории о ком-то другом, занимая тем самым внешнюю по отношению к повествованию позицию. На самом деле они говорят о своем прошлом, но говорят о нем в третьем лице. Цель, которую они преследуют, вполне очевидна: говоря о прошлом, герои Беккета пытаются избавиться от него, выговорить его, исчерпать все возможности прошлого. Только тогда они смогут говорить о настоящем и, в свою очередь, попытаться исчерпать его возможности. Жиль Делёз называет тактику приписывания своего голоса другому языком II, в то время как язык I представляет из себя «язык атомический, дизъюнктивный, рубленый, отрывистый, где перечисление вытесняет высказывание, а комбинаторные отношения — отношения синтаксические; это язык имен».⁸⁵ Но если герой рассчитывает исчерпать все возможности с помощью слов, а именно такова интенция беккетовских персонажей, то для этого нужно обладать неким метаязыком, языком II, который позволит исчерпать сами слова. «Чтобы исчерпать слова, — продолжает Делёз, — надо приписать их Другим, которые будут их произносить или, скорее, их излучать, источать, следуя потокам, которые то смешиваются, то вновь расходятся».⁸⁶ По Делёзу, голоса — это волны или потоки, разносящие «языковые частицы». Когда возможности исчерпываются с помощью слов, то происходит своеобразное дробление языка на атомы; когда же исчерпываются слова, то иссякают потоки голосов. Но в то же время приписывание своего голоса другому выполняет еще одну функцию: употребление третьего лица помогает отсрочить тот момент, когда персонажу придется раствориться в недифференцированной массе «бытия в себе»; пока есть «истории», существует что-то, что находится вне главного героя, т. е. реальный мир, разрушение которого представляется тем не менее неизбежным следствием жажды небытия, определяющей, по Беккету, сущность человеческой экзистенции.

В своих последних текстах Беккет, как кажется, смог преодолеть притяжение дорефлексивного языка. Если использовать терминологию Делёза, то можно сказать, что это преодоление стало возможным за счет

⁸⁴ См. трактат «О существовании, о времени, о пространстве» и «О существовании» («...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 2. С. 395—400).

⁸⁵ Deleuze G. L'épuisé // Beckett S. Quad et autres pièces pour la télévision. Paris, 1992. P. 66. Наиболее характерен в этом отношении второй роман Беккета «Уотт», целиком построенный на принципе исчерпывающих серий; «истощение» достигается, таким образом, в результате маниакального перечисления всех возможностей его бытия. Хармс осуществляет нечто похожее в стихотворении 1929 года «Откуда я?», в котором он стремится перечислить все объекты, находящиеся в комнате (см. анализ этого стихотворения: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 95—96). Но при этом он рискует «запутаться в мелких предметах» (Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 149).

⁸⁶ Deleuze G. Op. cit. P. 67.

перехода от языков I и II к языку III, который «сводит язык уже не к поддающимся перечислению и комбинированию предметам и не к голосам-„передатчикам”, а к своим внутренним изменчивым пределам, к пробелам, дырам и разрывам, в которых не отдаешь себе отчета, приписывая их простой усталости, в то время как на самом деле они неожиданно увеличиваются в объеме, как бы принимая в себя что-то, что приходит снаружи, извне».⁸⁷ Язык III — это энергия чистого, абстрактного образа, в котором преодолевается как конвенциональность обыденного языка, так и аморфность бессознательного дискурса. «Энергия образа — энергия диссипативная, — пишет Делёз. — Образ исчезает быстро и разрушается, будучи сам орудием этого разрушения».⁸⁸ «Бах образ едва-едва почти никогда не дольше секунды звездное время голубое и белое на ветру», — говорится в одном из маленьких текстов, входящих в сборник «Череп».⁸⁹

Абстрактный образ в поэтике Беккета имеет то же значение, что и понятие реальной поэзии в творчестве Хармса. Действительно, если для Хармса стихи служат орудием очищения мира и одновременно продуктом процесса очищения, то такую же роль выполняет у Беккета образ: достижение небытия возможно лишь посредством сведения языков I и II к языку образов, который при этом и является, как это ни парадоксально звучит, языком небытия, языком молчания. Молчание — это звучащая тишина абстрактного слова, в которое облечен абстрактный образ: к такому выводу приходит Беккет к концу своего творчества.

В телевизионных пьесах 1970—1980 годов образ словесный вытесняется образом звуковым — музыка — и визуальным — изображение на экране телевизора. В «Nacht und Träume» несколько тактов из одноименной песни Шуберта предваряют появление образа и замыкают его исчезновение. «Образ звуковой, музыкальный сменяет образ визуальный и возвещает пустоту и молчание небытия, — замечает Делёз. — (...) Монодический мелодический голос преодолевает гармонические сцепления, сведенные до минимума, и выводит в область чистых интенсивностей звука, обнаруживающих себя в своем собственном затухании».⁹⁰ «Музыка прекратится сама, подчиняясь закономерности», — говорит Рокантен, герой «Тошноты» Сартра; для него, как и для Беккета, спасение лишь в ее «металлической прозрачности», в ее невесомой плотности, прорывающей аморфную массу бытия «своими мелкими сухими стежками».⁹¹

Хармс, по сути, очень близок в своем восприятии музыки к двум французским писателям. Действительно, в музыке наиболее полно воплотился принцип «некоторого равновесия с небольшой погрешностью»: музыка несет в себе покой вечности, который благодаря небольшой погрешности не может переродиться в стабильность «бытия в себе». Не случайно Хармс посвятил исполнению Э. Гилельсом мазурки № 13 Шопена целый трактат, которым особенно гордился. «С ужасом ждешь музыку»,⁹² — записывает Хармс в свой дневник в 1935 году. Это ужас священный, поскольку музыка нарушает физическую структуру бытия,

⁸⁷ Ibid. P. 69—70.

⁸⁸ Ibid. P. 77.

⁸⁹ Beckett S. Bing // Beckett S. Têtes-mortes. Paris, 1972. P. 64. Более поздний текст «Курс на худшее» («Сар au pire», 1982) целиком построен на постепенном растворении двух образов: человека с закрытыми и в то же время вытаращенными глазами и образа старика с ребенком.

⁹⁰ Deleuze G. Op. cit. P. 102—103.

⁹¹ Сартр Ж.-П. Тошнота. С. 35.

⁹² Дневниковые записи Даниила Хармса. С. 491.

приобщая поэта к миру алогичности; но в то же время музыка несет в себе молчание, тишину небытия, недаром среди разных примеров «небольшой погрешности» мы находим такую запись: «Хор Ник. Вас. Свечникова, где все идет повышаясь и усиливая звук. И на самом высоком месте, когда слушатель ждет страшной силы звука, вдруг неожиданно полнейшее *pianissimo*».⁹³ При этом можно предположить, что если в начале своего творчества Хармс видел в музыке пример алогического бытия, которое, разрушая границу между субъектом и объектом, не отнимает у субъекта его конкретной индивидуальности, то постепенно именно близость музыки к небытию, ее способность преодолеть притяжение бытия анонимного, «разлитого» начинает привлекать поэта, оказавшегося на грани потери собственного «я».

* * *

В «Разговорах» Л. Липавский зафиксировал следующее высказывание А. Введенского: «Сомнительность, неукладываемость в наши логические рамки есть в самой жизни. И мне непонятно, как могли возникнуть фантастические, имеющие точные законы миры, совсем не похожие на настоящую жизнь. Например, заседание. Или, скажем, роман. В романе описывается жизнь, как будто бы течет время, но оно не имеет ничего общего с настоящим, там нет смены дня и ночи, вспоминают легко чуть не всю жизнь, тогда как на самом деле вряд ли можно вспомнить и вчерашний день. Да и всякое вообще описание неверно. „Человек сидит, у него корабль над головой” все же, наверное, правильнее, чем „человек сидит и читает книгу”».⁹⁴ Интересно, что Введенский называет реалистический роман фантастическим миром, имеющим свои точные законы. Это определение, которое кажется на первый взгляд странным, становится яснее, если принять во внимание то, как чинари относились к литературе, в основе которой лежит принцип миметизма. Действительно, упрекая роман в том, что он дает ложное представление о жизни, Введенский отнюдь не хочет сказать, что реалистический роман извращает жизнь. Напротив, реалистический роман пытается копировать действительность, понимаемую как временная последовательность неких событий, между которыми существует причинно-следственная связь. Такая действительность, по Введенскому, недостойна художественного воплощения. Ту же реальность, которая состоит из независимых друг от друга мгновений, Введенский называет единственно подлинной. Достигнув подобной реальности, человек забывает о прошлом; вообще ему нет нужды вспоминать, поскольку для него каждое мгновение открывается как новый, насыщенный мир. Не имея ничего общего с подлинной алогической реальностью, мир миметического романа и является поэтому фантастическим.

«Фантастическое, — замечает Ц. Тодоров, — это нерешительность, которую испытывает человек, знающий только естественные законы, сталкиваясь с событием сверхъестественным».⁹⁵ Очевидно, что фантастическое обладает теми же признаками, что и минус-коммуникация, о которой писал Друскин; и то и другое существует лишь по отношению к норме,

⁹³ Хармс Д. Разные примеры небольшой погрешности // Хармс Д. О явлениях и существованиях. С. 324.

⁹⁴ Липавский Л. Разговоры // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». С. 243.

⁹⁵ Todorov T. Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970. P. 29.

которой они противопоставлены. Даже если читатель решит вернуться в предсказуемый мир детерминизма, то фантастическое продолжит существовать в качестве потенциальности, связанной с реальностью нормы. Напротив, принимая реальность фантастического как единственную реальность, персонаж, а с ним и читатель ставят под сомнение не только понятие нормы, но и само понятие фантастического: фантастическое перестает быть чем-то, что им противопоставлено, и превращается, согласно Тодорову, в чудесное. В отличие от фантастического чудесное самодостаточно. Достижение чудесного означает поэтому отсутствие рефлексии, безусловное принятие алогического мира. Иными словами, чудесное — это отсутствие реакции на сверхъестественные события.

Критикуя реалистический роман, Введенский становится на позиции литературы, отражающей чудесное или алогичное и преодолевающей тем самым как понятия реального и фантастического, так и понятия логического и бессмысленного. Чинари не выработали, по сути, термина, который мог бы адекватно выразить свойственное им стремление к абсолютному. Термин «бессмыслица», которым оперируют как сами чинари, так и исследователи их творчества слишком часто ассоциируется с понятием абсурда, нонсенса, чтобы реально отражать тот божественный смысл, поиски которого лежали в основе чинарского видения мира и искусства. Нам кажется, что именно термин «алогическое», трансцендирующий оппозицию «логическое—нелогическое, или иллогическое», мог бы наиболее адекватно выразить этот прорыв к трансцендентному через внутреннее очищение с помощью поэтического слова. В сущности, само понятие *реального* («Объединение реального искусства») смыкается в поэзии Хармса и Введенского с понятием *алогического: реального* не значит ни *реалистическое*, ни *фантастическое*; реальное — это чудесное путешествие в сферу «внесмысленного» (Барт) с целью максимально полного постижения «первой», «чистой» реальности.

15 ноября 1937 года Хармс пишет небольшой текст «Мальтониус Ольбрен», в котором отношение поэта к чуду выразилось, возможно, с наибольшей полнотой. В нем рассказывается о человеке, хотевшем подняться на три фута над землей и простаивавшем с этой целью часами перед шкафом. Над шкафом висит картина, которой человек, однако, не видит. «Подняться ему не удастся, но зато ему начинает являться видение, все одно и то же. Каждый раз он различает все новые и новые подробности. Ч. забывает, что он хотел подняться над землей, и целиком отдается изучению видения».⁹⁶ И только когда однажды он встал на стул и увидел картину, Ч. понял, что на картине изображено то, что он видел в своем видении. «Тут он понял, что он давно уже поднимается на воздух и висит перед шкафом и видит эту картину».⁹⁷ Настойчиво пытаюсь подняться над землей, персонаж хочет «перенести» чудо в мир повседневности, в то время как его реализация возможна лишь при условии освобождения от всех законов, которые в этом мире правят. Не случайно чудотворец в «Старухе» сознательно не совершает ни одного чуда, не желая, чтобы чудо, будучи «заброшенным» в мир детерминизма, лишилось своей очистительной силы.

М. Ямпольский в комментарии к данному тексту замечает: «Сам факт, что предметом видения оказывается, собственно, не „вещь“, а уже кем-то увиденная вещь, уже чье-то видение, относящееся к прошлому, — „уже-

⁹⁶ Хармс Д. Мальтониус Ольбрен // Полн. собр. соч. Т. 2. С. 411.

⁹⁷ Там же.

увиденное” — имеет существенное значение». И исследователь продолжает далее: «Иллюзия вещи (шкафа) исчерпывается в созерцании, покуда шкаф не превращается в совокупность цветовых пятен и форм — картину. Но сама картина в конце концов тоже исчезает, оставляя лишь „модификацию тела”, проживающего картину как поток ощущений, как смесь ощущений и памяти — как „уже-увиденное”». ⁹⁸ Если принять во внимание то, как Хармс относился к чуду, то точка зрения М. Ямпольского окажется не совсем правомерной. Созерцание шкафа отнюдь не перетекает в созерцание видения; напротив, поднимаясь в воздух, Ч. действительно видит картину, но воспринимает ее как видение, не отдавая себе отчета в его реальности. Парадоксальным образом чудо возможно лишь при условии, что человек не осознает его в качестве реально совершившегося факта. ⁹⁹ Осознав же его, человек лишается возможности вновь повторить чудо: воспринимая парение в воздухе как факт, относящийся к прошлому, как «уже-увиденное», Ч. включает чудо во временную последовательность, которая не может не ослаблять ощущений; ¹⁰⁰ вот почему Ямпольский говорит об исчезновении картины. Но в сам момент парения Ч. не воспринимает себя как человека, который поднялся в воздух, более того, он воспринимает картину, а не свое видение, не отдавая себе отчета в самом факте этого восприятия. Паря над землей, персонаж забывает обо всем, в том числе и о себе самом: это акт чистого восприятия, который позволяет ему созерцать вневременную сущность объекта. Если восприятие картины как «уже-увиденного» приводит в конце концов к сглаживанию восприятия и к исчезновению картины, то в процессе чистого созерцания, возможного лишь в результате остановки времени, картина остается неизменной, она как бы вырывается из временного континуума и, значит, не может исчезнуть.

Важно, что для Хармса сущность предмета неотделима от его материальности: «пятое, сущее значение» предмета есть, согласно мысли поэта, объявившего себя приверженцем *реального* искусства, не только идея предмета, но и та «чистая форма», которая определяет его вещественность, субстанциальность. «Пятым, сущим значением предмет обладает только вне человека, т. е. теряя отца, дом и почву. Такой предмет „РЕЕТ”», — пишет Хармс в одном из трактатов. ¹⁰¹ Иными словами, предмет как таковой алогичен, будучи замкнутым на самом себе; поэтому

⁹⁸ Ямпольский М. Указ. соч. С. 189, 190.

⁹⁹ См., к примеру, описание сна Я. Друскина. «Я встретил Л. В. Г. на улице, — пересказывает свой сон философ. — Он был какой-то просветленный и неинтересный. Я хотел, чтобы он сделал чудо, но прямо просить чуда нельзя. Я попросил его подбросить меня. Он подбросил. — Ну, это еще не чудо, — подумал я, и попросил его подбросить повыше. Он подбросил меня почти до трамвайных проводов. Я все еще не был уверен в чуде. — Л. В., а вы не можете меня подбросить еще выше? — Он подбросил меня выше трамвайных проводов. — Ну, это уже чудо, — подумал я, и сразу стало неинтересно. Совершенное чудо стало неинтересным» (Друскин Я. С. Сны // ...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 857). О чуде у Хармса см.: Герасимова А. Даниил Хармс как сочинитель (проблема чуда) // НЛО. 1995. № 16. С. 129—139.

¹⁰⁰ «Если, однако, восприятие более не имеет места, — указывает Гуссерль, — если мы более не видим движения или — если речь идет о мелодии — мелодия сыграна и наступила тишина, то к последней фазе присоединяется не новая фаза восприятия, но только фаза свежей памяти, к последней снова таковая и т. д. При этом происходит непрерывное отодвижение в прошлое, один и тот же непрерывный комплекс подвергается далее модификации, вплоть до исчезновения; ибо вместе с модификацией идет рука об руку ослабление, которое в конечном итоге завершается неощутимостью» (Гуссерль Э. Собр. соч. Т. 1: Феноменология внутреннего сознания времени. М., 1994. С. 33—34).

¹⁰¹ Хармс Д. Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом. С. 334.

и человек, наблюдающий сущее значение предмета, перестает быть наблюдателем и, отрываясь от земли, *реет*.

«Интересно только чудо, как нарушение физической структуры мира», — записывает Хармс в своем дневнике в 1939 году.¹⁰² Хармс жаждет чуда, которое могло бы зримо изменить тот «загрязненный» мир, в котором оказался поэт в это время. Он уже не пытается переродиться сам, «нарушить» свою внутреннюю структуру, как это было в 1931 году, когда был написан рассказ «Утро». «Я просил Бога о каком-то чуде, — говорится в рассказе. — Да-да, надо чудо. Все равно какое чудо. Я зажег лампу и посмотрел вокруг. Все было по-прежнему. Но ничего и не должно было измениться в моей комнате. Должно измениться что-то во мне».¹⁰³ В 1931 году Хармс понимает, что, чтобы раствориться в чуде, нужно сначала измениться самому: только «алогический» человек может жить в чудесном мире, наполненном «чистыми» предметами; тот же, кто видит чудо, не изменившись сам, осознает его как нечто внешнее по отношению к себе, неизбежно релятивизируя абсолютную природу чудесного.

Очевидно, что язык III, язык образов, о котором писал Делёз, не имеет ничего общего с поэзией «чистых» предметов. Напротив, образ, согласно Делёзу, «отклеивается» от своего объекта, являясь чистой, нематериальной интенсивностью; Делёз сравнивает его с улыбкой чеширского кота Льюиса Кэрролла. К тому же энергия образа — это энергия максимального сжатия, после которого последует взрыв и самоуничтожение. Вот почему, поясняет Делёз, образ недолговечен. В то время как сущее значение предмета у Хармса неподвластно времени, недолговечность образа определяет возможность достижения тишины небытия — цели, к которой так стремился Беккет.

* * *

В 1930-е годы поэтика Хармса претерпевает радикальную трансформацию: преодоление диктата сознания грозит поэту растворением в хаосе бессознательного. Абсурд «бытия в себе» становится также единственной реальностью прозаических текстов Беккета, принимаемая угрожающие формы в «Безымянном» и «Как это». Обращение к театру, которое сам писатель объяснял необходимостью преодолеть депрессию, в которую его погрузила работа над трилогией, не смогло, однако, радикально изменить саму стратегию беккетовского творчества: герои пьес («В ожидании Годо», «Эндшпиль», «Последняя лента Крэппа») так же одержимы поисками смерти, как и персонажи прозаических произведений, а достижение небытия все так же невозможно без отказа от ложной индивидуальности и разложения телесной оболочки («Не я», «На этот раз», «Колыбельная»). Лишь в поздних текстах Беккету удастся преодолеть притяжение бессознательного с помощью диссипативной энергии нематериального образа. Хармс, напротив, в стремлении вновь «вернуться на землю» и почувствовать под ногами твердь сознательного обращается к фиксации того, что происходит в мире людей-марионеток, мире, грубую материальность которого он пытался в свое время преодолеть с помощью «реальной» поэзии. Абсурд «бытия в мире» кажется Хармсу теперь менее угрожающим, чем абсурд «бытия в себе», вытеснивший против воли поэта

¹⁰² Дневниковые записи Даниила Хармса. С. 508.

¹⁰³ Хармс Д. Утро // Полн. собр. соч. Т. 2. С. 29.

алогичность абсолютного «внесмысленного» бытия. Нетрудно заметить, однако, что абсурдность повседневной жизни, в сущности, нерасторжимо связана с абсурдностью «разлитой», «неорганической» жизни, о которой так красочно писал Л. Липавский в эссе «Исследование ужаса»: так, лишённые индивидуальности персонажи хармсовской прозы кажутся не более чем материализацией некоего универсального анонимного существа, того рыжего «человека без органов», страх перед противоестественным существованием которого заставляет Хармса так поспешно закончить «Голубую тетрадь № 10». К тому же бессознательность чудесного превращается в прозе Хармса в повседневное насилие, в котором персонажи даже не отдают себе отчета; их жестокость выступает как нечто самодостаточное, абсолютное. «...Святой не знает различия святости и греха, он не понимает греха, грех для него — несуществующее, так, как оно и есть, — замечает Я. Друскин. — Только Бог знает существующее и несуществующее, а человек или живет в существующем — в святости и в добре, или различает святость и грех, добро и зло, тогда уже не живет в существующем, не свят и не добр».¹⁰⁴ Если Хармс надеялся достичь состояния святости, алогического состояния, не знающего оппозиции «добро—зло», то персонажи его прозы не имеют даже возможности выбирать между добром и злом. В мире, где доброта и сострадание просто не существуют, насилие является самодостаточным, а значит, алогичным. Не случайно герой рассказа «Реабилитация» надеется, несмотря на свою нечеловеческую жестокость, на полное оправдание; скорее всего, он его получит.¹⁰⁵ Показательно, что для персонажей Беккета жестокость также не является чем-то из ряда вон выходящим; в мире, где понятия нормы и антинормы потеряли всякий смысл, вполне естественно объясняться с другим, ударяя его по черепу, как это делает Моллой со своей матерью. При этом членовредительство лишь подчеркивает относительность тела, теряющего свою конкретность под напором «бытия в себе». Сама боль перестает быть чисто физической (персонажи Беккета и Хармса почти не страдают) и превращается в смутную тоску бытия, потерявшего свои четкие контуры. Так рождается та литература, которая борется за свое собственное исчезновение, свое собственное небытие. Вот почему на вопрос: «Существует ли литература абсурда?» мы могли бы ответить: «Да, существует и видит единственный смысл своего существования в самоуничтожении, в достижении молчания белой страницы».

¹⁰⁴ Друскин Я. Теоцентрическая антропология // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 874.

¹⁰⁵ Характерно, что, по мысли Л. Липавского, пытки не «умещаются ни в какой философской системе» (Липавский Л. Разговоры. С. 223).

ИТАЛИЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ Б. К. ЗАЙЦЕВА

В июне 1940 года, во Франции, оккупированной немцами, Зайцев переживает трагедию неизбежного падения столицы и, подводя внутренние итоги своего долгого пребывания в ней, записывает в дневнике: «Умирал Париж, это ясно. Семнадцать лет прожил я здесь. Сказать, чтоб было в нем близкое изнутри, как в городах Италии, было бы неправильно. Всегда этот суховато-изящный, прохладный город был как бы за прозрачным стеклом — отделен. Как и обитатели его. Геометрия и суховатость свойственны XVIII его веку — времени высшего и утонченнейшего цветения его. Не скажешь — это мое».¹

Основная часть жизни писателя прошла в двойной ссылке — вдали от России и от Италии. Вместе с формирующей ролью родной культуры в становлении Зайцева, человека и художника, «замечательным вдохновителем оказалась также Италия».² Как вспоминает он сам: «С ней впервые я встретился в 1904 г. — а потом не раз жил там — и на всю жизнь вошла она в меня: природой, искусством, обликом народа, голубым своим ликом. Я ее принял как чистое откровение красоты. Тогда же полюбил двух спутников моих — Данте и Флобера».³

До начала первой мировой войны Зайцеву удалось побывать в Италии четыре раза, и после глубоко чуждой ему революции 1917 года он нашел своего рода убежище от ужаса окружающей действительности в атмосфере разнообразных предприятий *Studio italiano*: «нечто вроде самодеятельной академии гуманитарных знаний»,⁴ как сам он определяет этот клуб. «Вот наше *Studio italiano*. В лавке писателей вывешивается плакат Цикл Рафаэля, Венеция, Данте. Председатель этого учреждения Муратов. Члены Грифцов, Осоргин, Дживелегов, я и др. Читаем в аудитории на углу Мерзляковского и Поварской, там были Высшие Женские курсы. В Дантовском цикле у нас и дантовский пейзаж, и Беатриче, и Дантова символика».⁵

Италия прочно вписывается в семантику зайцевской прозы, часто соединяясь и переплетаясь с Россией, формируя как личный,⁶ так и

¹ Зайцев Б. Дни. М.; Париж, 1995. С. 40.

² Зайцев Б. О себе // Литературная газета. 1982. 3 мая. № 18.

³ Там же.

⁴ Зайцев Б. Дни. С. 175.

⁵ Там же. С. 174. О структуре и значении «*Studio italiano*» см.: *Rizzi D. Lettere di Boris Jakovenko a Odoardo Campa // Archivio italo-russo. Русско-итальянский архив / A cura di D. Rizzi e A. Shishkin. Editrice Università degli Studi di Trento. Labirinti 28. 1997. P. 385—403.*

⁶ Сильный автобиографический субстрат отношения к Италии иногда принимает почти ультимативный характер (насколько это возможно у Зайцева). Так, героиня его рассказа «Жемчуг» Надишь, напоминающая бунинских фатальных женщин, говорит тоном, не терпящим возражений: «Есть два сорта людей. Одни пьют красное вино, любят Италию, и вообще они хорошие люди. Другие — белое...» (см.: *Зайцев Б. Осенний цвет. М., 1990. С. 200*). То,

духовный и эстетический его строй, — черта, отмеченная многократно не только русской, но и зарубежной, в особенности итальянской, литературной критикой. Прочность этой связи подчеркнута самим писателем в предисловии к книге наиболее дорогих ему воспоминаний, ностальгически озаглавленной «Далекое»: «Большая часть книги — о России. Но в конце и об Италии. Без нее трудно обойтись автору, слишком она в него вошла, да и не в него одного. С давнего времени, с эпохи Гоголя, Жуковского, Тютчева, Тургенева, и до наших дней тянется вереница русских, прельщенных Италией, явившейся безмолвно и бесшумно в русскую литературу — по некоему странному, казалось бы, созвучию, несмотря на видимую противоположность стран».⁷

Магическая тяга к городам, пейзажам, людям, искусству одного из самых древних культурных центров мира, присущая посетителям лавки писателей, рождает трилогию П. Муратова «Образы Италии», книгу М. Осоргина «Там, где был счастлив», сборник очерков об Италии самого Зайцева и многие другие его произведения. Италюфильство, путешествие в страну, воспетую Гете, воспринимаемое как своего рода «причащение»⁸ прекрасным, типичное для идейно-эстетической и философской ориентации интеллектуальной Европы конца XIX—начала XX века, характерно также и для России.

По мнению итальянского слависта Вольфа Джусти, автора многих работ, посвященных этой теме, «в новой атмосфере приближающегося XX в., в более богатой и разнообразной культурной среде, появилось множество поклонников Италии. Речь не шла более об импровизированных романтиках и подражателях Байрону прошлого столетия — это были артисты, искусствоведы, поэты, писатели. Между ними хотелось бы отметить в первую очередь Бориса Зайцева».⁹

Феномен итальянского путешествия составляет один из аспектов уже упомянутого исследования Мальчукова, углубляющего тему диалогизма как принципа поэтики Генриха и Томаса Маннов, причем автор особо выделяет некоторые черты этого художественного метода, выстраивающегося на стыке двух культур. В передаче полученных таким образом

что пьющие белое вино хуже пьющих красное, говорит та же Надишь, и это имеет отношение к ее капризной натуре, в то время как о натуре самого Зайцева узнаем à propos еще один глубоко человеческий факт из воспоминаний Берберовой, которая близко знала и Зайцева, и его семью: «Он любил... глаголы: попиваю вино, заседали в ресторане, люблю к ним захаживать, не привык я действовать, зашагаем-ка домой. Все знали, что красное вино не только приятно ему на вкус и веселит его, но и дает ему необходимые силы „действовать“ и „шагать“. В военные годы, когда в доме не было вина, а хотелось дописать страницу, он шел на кухню и выпивал рюмочку обыкновенного уксусу» (см.: *Берберова Н.* Курсив мой. München, 1972. С. 309).

⁷ *Зайцев Б.* Далекое. Washington, 1963. С. 3. Теме культурно-исторических и литературных связей между двумя странами посвящена книга Е. Lo Gatto «Russi in Italia» (Editori Riuniti, 1971), где детально анализируется «открытие» русскими Италии с начала XV века до 70-х годов нынешнего столетия. Труд основоположника итальянской русистики содержит много редких и оригинальных подробностей о пребывании в Италии выдающихся художников, писателей, философов, религиозных деятелей России. Той же теме посвящен недавно опубликованный и упоминавшийся выше сборник «Русско-итальянский архив», расширяющий и дополняющий тему, анализируемую Ло Гатто и другими итальянскими учеными. См. также: *De Michelis C. G.* Russia e Italia // *Storia civiltà letteraria russa*. UTET. 1997. Vol. 2. P. 689—705.

⁸ Термин, «одолженный» у Л. И. Мальчукова. См. его книгу «На грани двух сознаний: Диалогизм как принцип поэтики Генриха и Томаса Маннов (1890—1910)» (Петрозаводск, 1996. С. 84).

⁹ *Giusti W.* L'Italia di Boris Zajcev. Università degli Studi di Trieste. Facoltà di Lettere e Filosofia. Istituto di Filologia Slava. 1956. № 2. P. 16.

впечатлений от окружающей действительности доминирует мысль о суверенной власти художника над своим творением и миром, причем любопытно, что автор цитирует Зайцева в качестве одного из наиболее эмблематичных русских адептов этого направления. По мнению Мальчукова, «поездка в Италию, итальянское путешествие — два разных феномена человеческого опыта, в которых преломляется диалектика важных составляющих духовного мира художника: со- и противопоставление бинарной пары человек—художник. Если первый настроен эпикурейски-остраненно, то задача второго — духовного порядка: проникнуть сквозь толщу времени и припасть к истокам европейской культуры, совершить путешествие не в пространстве, а во времени».¹⁰

Хронотопу итальянской прозы Зайцева, основанному на естественном сочетании многочисленных реминисценций античности с самой неприхотливой и безыскусной злободневностью, органично присущи оба аспекта восприятия окружающего, указанные Мальчуковым. Специфическая «интимная» приближенность к предмету описания ощущается во всех произведениях Зайцева, но с особой силой проявляется именно на страницах его книг об Италии. Эта страна для писателя прежде всего «праздник души», ее поэтическая атмосфера способствует свободному переходу из настоящего в прошлое и придает невыразимую прелесть непосредственно переживаемому: «Времени нет. Пока жив человек и не потускнел еще окончательно его мозг, бывшее полвека назад столь же живо, а то и живее настоящего».¹¹

Л. Иезуитова в предисловии к сборнику рассказов Зайцева «Земная печаль» указывает именно на специфическую трактовку художником связи между внешним чувственным миром и его литературным воплощением, где значительную роль играют космизм и идиллия: «Идиллия Зайцева распространяется на Космос; он образован Солнцем, ограничен Солнечной системой. По аналогии Космос Зайцева можно сравнить с золотым веком античности: кажется, что там и там остановилось время. Персонажи Зайцева живут во времени вечном, в сказке, в мифе, где царит собственный внутренний закон: идиллии. Однако в отличие от классической идиллии зайцевская фактически времени не игнорирует; она с ним „играет“, она его намеренно в расчет не берет».¹²

Повышенная чувствительность к красоте мира природы и к доброму в человеке, присущая писателю, неизбежно усиливается там, где он постоянно пребывает в состоянии счастливого «опьянения» всем: «...я... слишком полон искусством, светом, радостью любви в Италии».¹³ В художественной концепции жизни Зайцева видна, в большом и малом, глубоко осознанная иерархия важного и существенного: «Да, чепуха какие-то пререкания, когда есть Рим, божественное это утро, сияющая Кампанья, рядом Вера, впереди вилла Адриана, где условлено встретиться с Павлом Муратовым, оттуда с ним и с Женей на виллу д'Эсте. Вот главное... Остальное пустяки».¹⁴

Именно такая установка на преодоление того, что мешает утешению красотой и радостью всего сущего, лежит в основе раскованной непосредственности и прелести его итальянской прозы, лишенной какой бы то ни было стилизации, иногда ощущаемой как архаично-литературная в других

¹⁰ Мальчуков Л. И. Указ. соч. С. 83.

¹¹ Зайцев Б. Далекое. С. 157.

¹² Зайцев Б. Земная печаль. Л., 1990. С. 8.

¹³ Там же. С. 198.

¹⁴ Там же. С. 159.

его произведениях. Преломляясь в психологии Зайцева, человека и художника, Италия становится выражением его идеала счастья и совершенства. Так, описание трапезы в окрестностях Рима кажется оригинальным апофеозом бытия по-францискански небогатого, но полноценного: «Завтракали за убогим деревянным столиком, под открытым небом. Из скромной остерии носили нам скромные кушанья римской деревни, мы запивали эту козлятину, сыр, фрукты красным вином и вдыхали благодать мира Божьего. Подошел к нам осел, стал рядом — принял за своих? У него выражение тоже было блаженное, вероятно, от тепла, солнца, сознания своей мужской силы, он вдруг закинул назад уши, прижал их, заревел таким диким истошным голосом, что мы покатылись со смеху. Что ж, как мог и как умел, выразил ту же радость бытия, что и его соседи по столику. Только по-русски, к сожалению, не понимал».¹⁵

Яркость тона, непосредственность юмора, интенсивность интимно-раскованной причастности к описываемому свидетельствуют о характере отношения автора к теме рассказа. По мнению А. Бахраха, «для Бориса Зайцева Италия — все: и славное прошлое, и уютное настоящее, и даже влекущее будущее... Ко всему Зайцев относится с равной любовью, с одинаковой нескрываемой внутренней нежностью. Он настолько все любит, что не может пройти мимо мгновенья, мимо луча, движенья или звука».¹⁶

Нечто подобное читаем у Осоргина, разделившего не одно пребывание с Зайцевым в Италии: «...он конечно был в нее влюблен. Любовь оказалась такой крепкой и прочной, что он, который в русской аптеке вместо „пургативо“ (очищающее) просил дать ему „пургаторио“ (чистилище), тремя годами позже уже переводил Дантов „Ад“ прекрасными стихами».¹⁷ П. Муратов объясняет постоянство этой привязанности тем, что именно в Италии Зайцев не чувствует себя эмигрантом, не страдает от ущербности, внутренней неполноценности: «У этого русского писателя есть очень редкая для русского писателя жажда гармонии, страсть единств. Итальянские единства, гармония итальянской природы, истории, жизни раз навсегда пленили его».¹⁸

Очень редко, нехотя Зайцев задает себе вопрос, который сам называет *странным*: «Все ли тут счастливы?»¹⁹ И торопится сразу же уверить себя и читателя: «Не те, кому трудно, мучительно, задают тон жизни: этот тон — торжествующий и ликующий».²⁰ Вероятно, именно восторженная «всеядность» зайцевского настежь распахнутого восприятия Италии вызвала раздраженный отзыв Нины Петровской, Ренаты «Огненного ангела», переживающей в 1908 году личный кризис и инстинктивно вычеркивающей внешний мир из своего клаустрофобичного путешествия по Европе. Эта ее внутренняя несвобода диктует, в одном из писем В. Брюсову, уверенность в том, что она посетит Италию «...не как Бобочка Зайцев, а тихо, без утомления, без бестолкового мельканья», предпочитая те места, «...которых не видала на открытках и о которых ничего не умеют рассказывать ни Бобочки, ни газетные корреспонденты».²¹

¹⁵ Там же.

¹⁶ Бахрах А. Италия // Новая русская книга (Берлин). 1923. № 314. С. 19—20.

¹⁷ Осоргин М. О Борисе Зайцеве // Последние новости (Париж). 1926. 9 дек. № 2087. С. 3.

¹⁸ Муратов П. Б. Зайцев. Италия // Современные записки (Париж). 1923. № 15. С. 401—403.

¹⁹ Зайцев Б. Италия. Пб.; Берлин, 1923. С. 18.

²⁰ Там же.

²¹ Богомолов Н. Итальянские письма Нины Петровской // Archivio italo-russo. P. 122, 128.

В отношении Зайцева к Италии большую роль играет классическое представление о ней как о райском поэтическом саде, где нет разлада между человеком и природой: «Вокруг живут виноградари сада Божьяго; в простоте, изяществе, как люди Библии, разводят они плоды, обрабатывают поля, осенью выжимают вино. Есть что-то, вызывающее улыбку в этой жизни; далеко как бы ушедшее навсегда своей особенностью, отрешенностью от культуры нашей. Но нехорошо будет тому, кто осудит и недобро посмеется над этими людьми: труд, честность и большое благородство есть в их жизни. Пошлости же нет совсем».²² И отмечает: «...здесь нет племса, есть народ».²³

Последнее относится несомненно к тому, что происходило в России, пред- и послереволюционной, когда все устои показали свою непрочность, а затем бесславно распались, и на поверхности моря разрухи появилось много нечистого и поражающего бессмысленной, грубой жестокостью. Все пережитое и никогда до конца внутренне не изжитое (эмиграция отнюдь не содействовала этому) в Италии как-то отодвигалось на задворки сознания, и можно было отдаться течению чувств и эмоций. У него, как у героев Толстого, «острая восприимчивость — признак счастливого состояния».²⁴

На очень «домашнее» отношение Зайцева к Италии, пронесенное им через всю жизнь, обращает внимание Э. Ло Гатто («неаполитанский пленник России», «пестун русской культуры в Италии»;²⁵ Гектор Доминикович, как называли Зайцева Бердяев, Вышеславцев, Осоргин, Муратов, Франк и многие другие, гостеприимно приглашенные им на литературные чтения в Римский университет): «Борис Константинович Зайцев был первым русским, уже хорошо известным писателем, с которым у меня завязались дружеские связи. В старости он часто повторял, что я был его единственным иностранным другом, к которому он обращался на „ты“. Говорил „иностранном“, а не „итальянским“, что было бы, по моему мнению, более точным, потому что, говоря мне „ты“, он выражал свою любовь к Италии, к которой обращался на „ты“».²⁶ Ло Гатто подчеркивает и еще одну существенную особенность зайцевской связи с Италией: «Зайцев не был в Италии с целью изучения произведений искусства, как Павел Муратов... но на каждом шагу (он побывал, между прочим, в Венеции, во Флоренции, в Сьене, в Ассизи) он дает настолько поэтическое впечатление об окружающей жизни, что кажется, что знакомство с произведениями искусства помогло ему лучше почувствовать биение жизни».²⁷

Сюжет книги «Италия», продиктованный передвижением из одного города в другой, из одной области в другую, описывает конкретные ситуации и обыкновенные жизненные встречи (что определяет литературный жанр произведения), в то время как внутреннее содержание дает картину психологии рассказчика, рожденную преломлением познанного в его душе. В своеобразном сплаве событий *высшего* и *низшего* порядка ярко чувствуется особый, «камерный», диапазон повествования. По мнению Джустини, это одна из самых уравновешенных и гармоничных книг

²² Зайцев Б. Италия. С. 58.

²³ Там же. С. 39.

²⁴ Сливацкая О. Космос и душа человека. (О психологии позднего Бунина). Царственная свобода. Воронеж, 1995. С. 27.

²⁵ Зайцев Б. Далекое. С. 164.

²⁶ Lo Gatto E. I miei incontri con la Russia. Mursia, 1965. P. 51.

²⁷ Ibid.

не только об Италии, но и вообще о познании и о самопознании. Повествовательная ткань насыщена особым типом проникновенного лиризма, основанного на ощущении своего внутреннего родства с описываемым. На это качество прозы писателя указывает, например, И. А. Ползуктова: «Если у Бунина лиризм обнаруживается в эпическом содержании, т. е. исходит от фабулы и героя, то у Зайцева иной тип лиризма — повествователя рассказчика (субъекта речи)».²⁸

Для Зайцева и человек и мир одновременно и микро- и макрокосмичны: за всем он видит «какое-то подсознательное, неуловимое ощущение божественной иконы мира, его неомраченных световых истоков».²⁹ Обыденная повседневность, насыщенная конкретным, подробным описанием, реально многозначна, в то время как самые сложные феномены и характеры находят в его интерпретации простоту первозданности. Именно гармоническая контрпунктивность составляет катарсическую основу его христианского толкования жизни, где личностное «я» соотнесено с ликом прообраза Спасителя, повседневно и повсеместно. В творчестве Данте, Петрарки, Рафаэля ему дорого и близко то, что в их биографии нет разлада между экзальтацией эстетики земного и убежденным духовным аскетизмом. Христианство для Зайцева — религия любви и свободы, гармония земного, единство простого и сложного: все это он находит в Италии.

Здесь эмоции, порожденные пребыванием среди несравненной красоты, окрашены самой интенсивной и экстаичной жизнерадостностью, но одновременно приводят к мысли о бренности всего сущего: «Нет острее ночной меланхолии Венеции, как нет ярче дневного ее очарования. Нет пронзительнее контраста между золотом Тициана и волной хаоса, меж вихрем бала, блеском роскоши и молодости, красоты, плеском пенящегося вина, игрой улыбок, нежностью движений и великой безглагольностью полночных вод. Венеция двулика, остро-разящая, радостно-скорбная — *memento mori* над всегдашним карнавалом жизни».³⁰

Переживаниям Зайцева впечатлений от внешнего мира свойственны в первую очередь простота, естественность и легкость. Это качество зайцевской прозы отмечает П. Грибановский, по мнению которого в ней «...ожившее, земное, не давит. Оно как бы преходяще. Это только завеса, за которой скрывается что-то высшее, чего на нашем ежедневном языке, пожалуй, и не передать. Даже там, где все казалось бы предельно слито с землей и с земным, где сам писатель весь во власти ароматов и токов этой земли, ее неистощимой будоражащей силы, он вместе со своими героями видит все красивое и, отзываясь на красоту, набрасывает на свои полотна прозрачно-нежное покрывало поэзии, сквозь которое все земное кажется более воздушным и легким».³¹

Зайцев ни в чем и никогда не отгораживается от мира, не ищет в нем необычного или экзотического. Во всех ситуациях жизни доминантой его поведения является врожденное благородство и скромность. В книге об Италии эти качества его природы раскрываются полностью и даже декларируются: «Стендаль презрительно отзываясь об иностранцах, знакомя-

²⁸ Ползуктова И. А. Лирическое начало в ранних рассказах Б. К. Зайцева // И. А. Бунин и русская культура XIX—XX веков. Воронеж, 1995. С. 42.

²⁹ *Арх. Керн*. Литература и жизнь. Б. Зайцев // Возрождение (Париж). 1951. № 17. С. 160—163.

³⁰ Зайцев Б. Италия. С. 16.

³¹ Грибановский П. Борис Константинович Зайцев (Обзор творчества) // Русская литература в эмиграции / Сб. статей под ред. Н. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 133.

щихся со слугами и трактирщиками. Пусть презирает нас Стендаль. В дни нашей молодости не было у нас рекомендаций к банкирам и титулованным особам: вряд ли кого-нибудь из людей солидных можно было принять в нашем *Albergo*. Да и сами мы не солидны, русские наши друзья — богема, и мы обедаем в скромнейшем ресторанчике Маренго, среди пехотных офицеров, мелких служащих, люда нехитрого и не важных».³²

Абсолютная неспособность смотреть на кого бы то ни было свысока помогает писателю глубоко почувствовать и передать итальянский быт, описать встречу человека с человеком, культуры с культурой. Зайцев выказывает себя талантливым портретистом, умеющим немногими штрихами создать типологию и характер даже совершенно случайным встреченным им людей: это один из основных элементов художественной системы его очерков об Италии. Вот, например, изображение: «...легкого Джиованни, быстроногого, быстроразычного гражданина Флоренции, столько раз подававшего нам *bifstecca, frutti, fiasco chianti*. Джиованни мал ростом, черноволос, курчав, с небольшими усиками: он очень расторопен, боек, но и страстен; у стойки *padron*'ы, немолодой женщины, нередко он с ожесточением о чем-то спорит, сердится, глаза его блестят; но на возглас: „*Giovanni!*” уже летит его „*Pronto' Subito!*” — веселый, звонкий отзвук, и легко подносится он к доктору, офицеру, к нам. В нем совсем нет угодливости; он вежлив и воспитан, как полагается в Италии, и от природы не потерпит лени: весь как на пружинах, легенький, изящный, безустанный».³³

Джиованни — флорентинец, житель города, наиболее любимого Зайцевым: если во всей книге акцент поставлен на чудесном, пленительном, то в части, посвященной Тоскане и Флоренции, речь идет о влюбленности — чувство это местами достигает апогея подлинной страсти, в то время как повествование приобретает особую лирическую тональность: «Тебе, Флоренция! Тебе, таинственная родина души, — с первого взгляда узнаваемая, с первого дыхания полюбленная; тебе, молодость озарившая; счастье-подательница; тебе, о ком мечта оживляет сердце, — тебе привет, тебе любовь».³⁴ Вновь и вновь писатель возвращается к теме чувства, навек покорившего его, к теме города, в котором сошлись все узлы его представления о совершенном: «Память о вечерах во Флоренции связана с лучшими часами жизни. В них есть та острая сладость, которая на грани смерти; и когда дух потрясен и расплавлен настолько, он, как двугранный меч, равно чуток к восторгу и гибели. „Хорошо умереть во Флоренции”, ибо больше всех любил ее при жизни. И она несет тебе экстаз и тень могилы».³⁵

По мнению Муратова, никто никогда не написал о Флоренции так, как Зайцев, «...и теперь эти слова о самом „нерусском” из итальянских городов написаны русским, очень русским писателем. Пусть это послужит уроком для тех, кто готов в слишком условные схемы замкнуть не только „русскую идею”, но и русскую эмоцию».³⁶

Как обычно у Зайцева, экзальтированное чувство красоты и жизнерадостности приводит к мысли о смерти, но в ней нет трагизма, присущего

³² Зайцев Б. Италия. С. 43.

³³ Там же. С. 43—44.

³⁴ Там же. С. 53.

³⁵ Там же. С. 33.

³⁶ Муратов П. Указ. соч. С. 402.

размышлениям Толстого или Бунина. Зайцев принимает мир во всей его сложности, а доминантой зайцевского отношения к жизни является любовь. Это чувство заметно как в творчестве, так и в быту. Будучи человеком созерцания и размышления, а не действия, он придает большое значение атмосфере, окружающей его самого в реальной, а его персонажей в вымышленной им жизни. Многие, близко знавшие быт его семьи, отмечают необыкновенную гармонию, царившую в ней, и роль жены Веры и дочери Наташи в жизни писателя: «И Вера, и Наташа приблизили к нему мир: он оказался не стоящим на месте, а текучим и летучим. И все это было сделано через любовь. Вообще, самое главное, что было в доме (в маленькой квартире, где они жили более тридцати лет) — это не вещи, не предметы — здесь не было ни радио, ни пишущей машинки, ни электрических приспособлений, ни музыкальных инструментов, ни картин, ни ковров — самое главное здесь была любовь».³⁷

Расширение сюжетного пространства книги об Италии происходит за счет того, что в сферу любви пантеистически вовлекается мир природы. Особую роль в передаче эмоций, вызванных красотой окружающего, играет символический хроматизм, включающий цвета и полуввета, а также звуки и запахи, нюансы и отблески. Выбор колорита подчинен интимному существу изображаемого, выражает его пластичность и неповторимость. Так, Венеция входит в восприятие читателя влажной смутностью, черно-золотой бархатностью, кружевной барочностью ее палатцо, всем своим ликом — парчовым, жемчужным, древневеликолепным, византийским, где сплетаются в «мгле жаркой, златонасыщенной»³⁸ пышность Веронезе, величие Тициана, меланхолия Джорджоне. От Генуи остается в памяти сладкий и зловещий запах орхидей на кладбище, где «зловещ и весь воздух: пригретый солнцем, в затишье, он к аромату бесчисленных цветов примешивает чуть слышный, тонко-тошнотворный запах тления».³⁹ Генуя «кипит и шумит, неугомонным, мажорно-солнечным шумом».⁴⁰ Вся она — пышная, грубоватая, меркантильно-преуспевающая, не рождает в душе писателя привычного отзвука: «Человеку нашего склада вряд ли захочется поселиться в Генуе».⁴¹ Это не Флоренция, не Ассизи, где все — духовность, искусство, традиция, где между прошлым и настоящим нет противоречий и коллизий: одно переходит в другое и рождает гармонию.

В итальянской прозе Зайцева авторское «я» проявляется в неустанном утверждении идеи неисчерпаемости красоты окружающего мира. В его поэтической системе, лишенной онтологической и метафизической конфликтности, оценочная шкала предпочтений основывается на качестве внутренних переживаний эстетического и эмоционального характера. Именно за счет личного восприятия действительности происходит экстенсивное расширение познаваемой реальности. Раздвигая исторические и временные границы изображаемого, повествователь углубляется в далекое прошлое, обогащая свой личный опыт и вкус стремлением поэтически

³⁷ Берберова Н. Указ. соч. С. 309. О своеобразии атмосферы, царившей вокруг Зайцева, пишет также Федор Степун: «Приезжая из Германии в Париж, мы с женой неизменно заходили к Зайцевым, в их скромную, по-интеллигентски русскую, но исполненную какой-то сверхинтеллигентной духовности квартиру. Уходя, после тихих бесед, уносили с собой радость, что, вот, есть в Париже что-то свое» (см.: Степун Ф. Встречи. Нью-Йорк, 1968. С. 7).

³⁸ Зайцев Б. Италия. С. 11.

³⁹ Там же. С. 22.

⁴⁰ Там же. С. 23.

⁴¹ Там же. С. 18.

соотнестись с прекрасной действительностью: «идя из себя», возвратиться, приобщившись к другой культуре, «к себе».

Поскольку социальные, политические и прочие барьеры не обуславливают авторскую оценку конкретных фактов и реалий повествования, общий эмоциональный фон воспоминаний об Италии характеризуется единой метафорической системой, исходящей из идеи иерархичности гармонии, снимающей оппозиции в изображаемом и утверждающей роль Бога в существовании каждого.

При всем своеобразии городов и областей Италии, описанных Зайцевым, рассказ о них объединен этими общими, сквозными, типичными для него мотивами. Меняется степень интимной причастности объекту, дикуемой контекстом, но авторская позиция вырисовывается четко: художественно осмыслить и прочувствовать глубинную сущность предмета изображения. В этом смысле, после Флоренции, настоящим шедевром погруженности в город, где воплотилось совершенство, можно считать Рим, в котором Зайцева очаровывает уникальный симбиоз древнейшей истории с самой обаятельной современностью. Страницы, посвященные вечному городу, многочисленны и многозначны, сама семиотика озаглавливания соответствующих сегментов книги об Италии эмблематична: «Рождество в Риме», «Дух Рима», «S. Paolo fuori le mura», «Слава Рима», «Первохристианство», «Катакомбы» и т. д.

Для писателя, глубоко и искренне верующего, Рим важен прежде всего тем, что «здесь встретил Христа Апостол Петр. Как тогда, ночью, во дворе первосвященника, на слова: „Вот этот был с ним” — ученик ушел, как бы отрекся; так теперь он убоялся мученичества, и в день, быть может, такой же бледно-сиренево-опаловый, выходил, спасаясь, за ворота Рима. Был у него мешок за плечами? Быть может, были там пшеничные лепешки и головка лука. Пыльные сандалии да посох, вот и все. — Но, — и того много. Христос шел к Риму.

— Domine, — спросил Апостол. — Quo vadis? — Venio iterum crucifigi». ⁴²

Написано замечательно, проникновенно, очень субъективно. Здесь явно соотнесение собственного нелегкого опыта с тайнописью веры и мученичества невинных. Писатель не входит в Рим, как во Флоренцию, легко и радостно, зато со временем этот город «...занимает самое важное место в *Италии* Зайцева; Рим кажется ему более сложным, менее доступным, чем Венеция или Флоренция... Но очень быстро он осознает, что у Рима особая притягательная сила, и находит в нем, как и его великий соотечественник Гоголь, „родину души”». ⁴³

Введенный Муратовым в *sancta sanctorum* вечно-умирающего, вечно-живого Рима, Зайцев ищет и находит формулу «римскости», созвучную его личному творческому тембру. Эта формула состоит, как обычно у Зайцева, из совмещения высокого и интимного. Если «в Риме Вячеслава Иванова нет быта» ⁴⁴ и преобладает только возвышенное и художественное, то у Зайцева восхищение перед непреходящими шедеврами духа и зодчества сочетается с очень русскими описаниями римских небогатых интерьеров, давших ему счастье и иллюзию родины: «От судьбы не уйдешь. Мы поднимались на седьмой этаж, оказались в большой затхлой квартире римских Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны. Все

⁴² Там же. С. 129.

⁴³ *Giusti W. I riflessi di Roma nella letteratura russa // Studi Romani. 1969. № 2. P. 183.*

⁴⁴ *Иваск Ю. Поэзия старой эмиграции // Русская литература в эмиграции. С. 47.*

хорошо: и Мадонна над огромной кроватью, и бумажные цветы, и фотографии padre—madre в ракушках на комодe, и вековая приветливость Италии. Пульхерия Ивановна, полная старушка, Афанасием Ивановичем и тут управляла. Он жался в сторонке, управляла она. Хочу ли я кофе? Хочу ли я мыться? Удобна ли мне постель?»⁴⁵

Весь этот китч, так элегантно разобранный и осмеянный Набоковым в его книге о Гоголе, в передаче Зайцева дышит уютом: это не идеал жизни, но последние следы патриархальной приветливости, от которой становится спокойнее и теплее.

Не сразу, но последовательно, Зайцев приходит к убеждению, выраженному героем его повести «Золотой узор» Георгием Александровичем, что «Рим отвечает своей сущностью моей душе. И если верить в родины спиритуальные, возможно, родина моя именно он, Рим».⁴⁶ Речь идет о том, что мы уже знаем: в России Зайцев ищет Италию, в Италии — Россию. В книге «По памяти, по записям» А. Бахрах отмечает эту комплиментарность двух основных ориентиров внутренней жизни писателя: «Мне, вероятно, никогда не случилось видеть его удостоверения личности, но меня бы не удивило, если бы в графе „национальность” стояло бы „арбатец”». И все-таки, «...несмотря на всю свою врожденную любовь к старой Москве, была у Зайцева еще другая отнюдь не подсудная непреходящая любовь».⁴⁷

Примерно то же читаем у Адамовича: «Италия, как неизгладимое воспоминание, почти всегда присутствует в зайцевских писаниях, и от Арбата или каких-нибудь Крутицких ворот не так у него далеко до тосканских равнин. „Пятиглавые московские соборы с их итальянской и русской краскою...” — сказано в стихотворении Осипа Мандельштама. В каждой зайцевской фразе есть отблеск этой двоящейся красоты».⁴⁸

В одной из наиболее известных повестей писателя «Голубая звезда» героиня Машура «...в четверг Страстной недели, знаменитый день Двенадцати Евангелий, длинных служб, вечернего шествия с огоньками», посещает Успенский собор, где оказывается под непреодолимым обаянием смешанного чувства «Италии и Византии, древней домосковской Руси»,⁴⁹ передающегося читателю как ощущение личной сопричастности сложному прошлому своей национальной культуры, где есть место и Москве, и Риму, и Константинополю, и еще более отдаленному, вписанному в историю. Этот фрагмент из книги Зайцева по колориту и тону повествования напоминает «Чистый понедельник» Бунина, где герой, подобно Машуре, ощущает специфику древней столицы; «Странный город! — говорил я себе, думая об Охотном ряде, об Иверской, о Василии Блаженном. — Василий Блаженный — и Спас-на-Бору, итальянские соборы — и что-то киргизское в остриях башен на кремлевских стенах».⁵⁰

Человек, мир, вечность — все одинаково весомо и значимо в восприятии жизни Зайцевым; это качество органично его творчеству. Ю. Айхенвальд отмечает в его прозе «глубокое умение расщеплять жизнь на тонкие волокна, почти неуловимые и, однако, несомненные. Точно автор, пристально взглядевшись в космическое целое, заметил в нем такие

⁴⁵ Зайцев Б. Встречи. С. 166.

⁴⁶ Зайцев Б. Золотой узор. Прага, 1926. С. 83.

⁴⁷ Бахрах Ал. По памяти, по записям. Париж, 1980. С. 33.

⁴⁸ Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб., 1993. С. 108.

⁴⁹ Зайцев Б. Осенний цвет. С. 403.

⁵⁰ Бунин И. А. Темные аллеи // Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 7. С. 241.

детали, услышал в нем такие тоны, которые для глаза менее зоркого, для слуха менее чуткого смыкались в одно целое... важно все, что происходит, оттого, что все космично и есть голоса в тишине».⁵¹

Надежды персонажей Зайцева на выход из западни исторических событий сплетаются из тонких паутинок памяти и эмоций. Так, Наталья в «Золотом узоре» находит спасение от ужасов окружающего мира в мечте о Риме: «...и иной раз, проходя по улицам Москвы, где так недавно влачили мы свое горе по булыжным мостовым, я как сквозь сон воображала: Боже, снова Рим и Пинчио... Возможно ли? После всего?»⁵² Родное и необходимое находится и здесь и там — в этом ключ к катарсическому биполяризму непростого, но благословенного зайцевского равновесия: «И пусть за горизонтами моя Россия, и могилы сына и отца, сладостней, еще мучительно-пронзительней люблю блеск солнца на мостовых Рима, плеск его фонтанов, голубые океаны воздуха, сверканье ласточкина крыла и легендарную полоску моря. И я вздохну, я улыбнусь всему — чрез тонкую вуаль слезы».⁵³

Писатель ищет в жизни то, что «трогает и очищает».⁵⁴ Находит его в Священном писании, во встрече Раскольников и Сони Мармеладовой, читающих вместе Евангелие, в стремлении к высокому и в аскетизме Данте, Рафаэля, Петрарки, в житиях русских святых, в ауре Афона, Валаама. Для Зайцева жизнь — чудесный дар, но одновременно ежедневный поиск органичного синтеза между милым сердцу и необходимым духу. Он по натуре своей своей чужд экзальтации, скорее склонен к мистическому благоговению перед миром, созданным всевышним: «Царство Божие... есть свет и любовь. Рядом с ним все мирское — отсталое».⁵⁵ В биографии Данте его восхищает не только несравненное величие его искусства: «Данте — последняя ступень перед Священным писанием. Выше его Библия, остальное все ниже»,⁵⁶ но и тот факт (отмеченный и Мережковским), что Данте прожил всю жизнь вне родины, сирым странником с котомкой за плечами.

Многие ключевые для Зайцева идеи проходят через фильтр жизненного опыта близких ему по духу гениальных итальянцев. Так, в истории Петрарки его приводит в восторг способность жить погруженным в земное, не забывая о потустороннем и готовясь к нему: «Он любил славу, но глубоко чувствовал смерть и вечность, в зрелом возрасте вел жизнь полумонашескую, молился не только днем, но вставал и ночью — всегда каялся и даже поклонение Лауре считал слабостью».⁵⁷

Так же Рафаэль Санти, «избранник небес, гений», умерший трагической смертью от неизвестной болезни тридцати семи лет от роду, глубоко любя и понимая бесконечную прелесть существования, принимает смиренно преждевременную кончину: «Вся жизнь, — сказал Рафаэль, — как вон то облачко, золотая ладья, скользящая в закате. Приходит, уходит».⁵⁸

Припоминается запись из дневника Зайцева от 10 сентября 1943 года: «„Где-то растет уже дерево, из которого сделают тебе гроб”». Вот один знаменитый мой друг говорил: „Да не хочу я умирать. Я всегда буду

⁵¹ Айхенвальд Ю. Борис Зайцев // Зайцев Б. Осенний цвет. С. 524.

⁵² Зайцев Б. Золотой узор. С. 293.

⁵³ Там же. С. 297.

⁵⁴ Зайцев Б. Далекое. С. 12.

⁵⁵ Зайцев Б. Дни. С. 92.

⁵⁶ Там же. С. 63.

⁵⁷ Там же. С. 223.

⁵⁸ Зайцев Б. Рафаэль. Новеллы. Берлин, 1924. С. 50—51.

жить". Мы сидели с ним раз на пляже, в Кани, после купанья. Он полоскал ноги в морской воде, внимательно их рассматривал (ноги у него, правда, изящные, хорошо вылепленные). — Жалко мне, дорогой мой, моих ног. Сгниют ведь. Ах, как жалко. Нет, не могу этого принять». ⁵⁹

Для Зайцева неразрывность прекрасного и непреходящего стоит в центре философско-эстетической и экзистенциально-духовной системы восприятия жизни, в то время как для Бунина «Красота и Истина находятся во внутреннем противостоянии: красота связана с конкретно-чувственными переживаниями, истина же требует аскетического отречения, преодоления страстей и вожделений». ⁶⁰ И как ни старался он принять эту мудрость, противную всему его земному естеству, — ощущение отчаяния не исчезало. Это происходит оттого, что религиозность Бунина, как и Толстого, основывается на рациональном противостоянии неизбежному и на поиске противоядия от ужаса исчезновения во тьме. Зайцев не только глубоко чувствует эту неизбывную драму Бунина, но и объясняет ее: «Не хочу сказать, что был для него закрыт высший мир — чувство Бога, вселенской любви, смерти — он это тоже все чувствовал, особенно в расцветную свою полосу, и чувствовал с неким азиатско-буддийским оттенком. Будда был ему чем-то близок. Но вот чувство греха, виновности вполне отсутствовало. „Нет, дорогой мой, я никого не убивал, не крал ничего..." — не сомневаюсь, и никто его в этом не подозревал. В общем же „тайновидец плоти" был ему ближе Будды. А к концу жизни самая эта плоть, которая у него к старости и ослабела, существом его как раз завладела очень, стала как бы даже душить объятиями своими». ⁶¹

То, что для Бунина непостижимо, вписано в духовную генетику Зайцева: у него жизнь и смерть не взаимоисключающие понятия, а два составных элемента человеческого существования, являющегося источником, в первую очередь, радости: «Он так любит эту радость, он так ясно ощущает ее, что трагическое жизни не может нарушить ее светлого течения. Печальное — только спутник счастья, а смысл и цель в этом последнем». ⁶²

Зайцевский Бог не экзотичен, писатель не ищет его за морями—за горами, а находит в себе и вокруг себя. Италия ему близка и тем, что именно здесь он ощущает гармонию между недолгой жизнью человека и бесконечным движением мира. Его идеал смерти связан с историей святого Франциска из Ассизи, для которого «...сколь ни горька она (сам Святой умирал мучительно), есть разрешение, лишь приобщение мирам светлейшим, высшим, самому Христу». ⁶³

Summa summarum этого его экзистенциального и духовного credo выражена в маленькой заключительной главе книги «Далекое», озаглавленной «Благословение—благодарение»: «Да будет благословенно искусство. Да будут прославлены мирной славой художники, верно и честно творившие. Да будет благословенна Италия, родина их, страна доброго и ласкового народа, простая и очаровательная. Да будет благословен вечный свет ее, милый говор народа, плеск ее морей, синеющая даль Тосканы, вечный вид на Флоренцию с Сан-Миниато, катакомбы Рима и Аппиева

⁵⁹ Зайцев Б. Дни. С. 68.

⁶⁰ Курляндская Г. Б. Нравственно-философские мотивы в творчестве И. Бунина и их эстетическое выражение // И. А. Бунин и русская культура XIX—XX веков. С. 12.

⁶¹ Зайцев Б. Дни. С. 398.

⁶² Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы. Современники. Зайцев. М., 1910. Т. 3. Вып. 1. С. 181—182.

⁶³ Зайцев Б. Италия. С. 182.

дорога, все обаяния, все чудеса Италии, чудеса не Антихриста, а Божие, явленные в ободрение и утешение кратких наших жизней.

А если всего не увидел, если кроткая Кортоня и сумрачно-таинственное Орвието глядят на тебя только из книг и со снимков, то возблагодари Бога и за то, что довелось увидеть. Еще раз вспомни Апостола:

— За все благодарите». ⁶⁴

⁶⁴ Зайцев Б. Далекое. С. 201.

ПОЭМА НАЧАЛА И РОМАН КОНЦА

(РОМАН «ПИРАМИДА» Л. ЛЕОНОВА И «ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ» А. АХМАТОВОЙ)

В русской литературе середины и второй половины XX века заметно возвышаются — над общим литературным рельефом — два крупнейших произведения: в поэзии — «Поэма без героя» А. Ахматовой, в прозе — «Пирамида» Л. Леонова.

При всей вполне понятной и совершенно очевидной разнице, не говоря уж о том, что у одной стихи, у другого проза, нельзя не увидеть между Поэмой и Романом глубинного, подпочвенного, сходства. В обоих религиозное и бытийное начало выходит на первый план. Это произведения экзистенциальные и эсхатологические по своей внутренней сути, а суть, как известно, не может не определять — в той или иной степени — каких-то важных особенностей художественной структуры, в данном случае явного превалирования условности, тяги к символизации, кодировке знаковых смыслов, множества перемежающихся зеркально опрокинутых планов, что едва ли не в равной мере свойственно и Поэме и Роману. Гипертрофированная символика чисел, снов, перемежающихся несовпадений и разминовений, которые все же оказываются стянутыми в одну испепеляющую точку в запредельном мире, — все эти вполне мистические и inferнальные признаки видны и в Поэме и в Романе. Каким-то нездешним светом озарены и то и другое произведения. Ангельское и дьявольское ведут в них, казалось бы, потешную, маскарадную игру, но на самом деле ледяной мрак трагедии в них подлинный.

Леоновский роман густо пронизан отчетливыми и вполне живыми нитями, связывающими его с эстетической, философской и, разумеется, психологической атмосферой первых десятилетий XX столетия, т. е. с Серебряным веком. Тогдашняя литература, как и вообще все искусство, включая живопись, театр, музыку и философско-религиозные искания, была проникнута болезненно-острейшим ощущением приближающейся катастрофы. Этому способствовала и сама рубежность времени, отмеченного сдвигами в социальной и нравственной почве. А. Ахматова вспоминала впоследствии, что она не переставала слышать в те годы некий «подземный гул». Ахматовская лирика передавала — опосредованно, через сюжеты личных драм, но вполне адекватно — этот грозный «шум времени» (О. Мандельштам), сопровождавший быстрое скольжение в пропасть всего привычного мира. Ощущение крайней непрочности так навсегда и осталось в сознании, стихе и в поведении А. Ахматовой — многие отмечали ее ставшую знаменитой неуверенную походку, так контрастировавшую с почти акробатической гибкостью «красавицы тринадцатого года». Пошатнувшийся в ее юности и ранней молодости мир вызвал в ее стихе и определенную образность, почти всегда трагедийную, а в «Поэме без героя» гротескно-карнавальную, маскарадную, зловеще-кару-

сельную, подсвеченную inferнальными бликами и озвученную то погребальной мелодией, то явственным скрипом уключин в руках Харона.

К своей «исторической», — как сейчас выражаются, — родине, т. е. к Серебряному веку, А. Ахматова вернулась памятью и словом, почти через три десятилетия, чтобы по-новому, с высоты иного времени и уже панорамно воссоздать его как Свидетель и Судия.

Л. Леонов был младше А. Ахматовой на десять лет, но эпоха Серебряного века со все еще живыми в его юности «действующими лицами» была ему хорошо знакома, понятна и, по-видимому, внутренне близка. Во всяком случае они оба, столь далекие друг от друга и чужие, соприкоснули свои поздние произведения, Поэму и Роман, с обретениями того времени. По их произведениям видно, что связи оказались не оборванными и достаточно жизнестойкими. В. Жирмунский даже полагал, не без преувеличения, что «Поэма без героя» — это «сбывшаяся мечта символистов».¹

Все же вернее было бы говорить, что огромный предшествующий опыт, и, может быть, в первую очередь символистский, переплавился у обоих художников в некую новую субстанцию.

В романе «Пирамида» весь видимый, чувственный, предметный — людской и пейзажный — мир заметно деформирован и постоянно балансирует на грани условности — фантазмагии и гротеска. Только в такой форме, заметно отдаленной от традиционного реалистического письма, писателю удается более-менее адекватно запечатлеть зыблящийся образ мира, обреченно подходящего к концу тысячелетия и как бы уже повиесающего над пропастью, лишь по привычке и близорукости именуемой Будущим. Если современный уходящий мир ирреален, то так называемое Будущее ирреально, по Л. Леонову, в абсолютной степени, ибо его нет. Бытие и небытие постоянно перемежаются в «Пирамиде» и создают особую атмосферу полуяви, полуреальности.

Л. Леонов начал свой роман тогда же, когда пыталась — в очередной раз — закончить Поэму А. Ахматова,² т. е. в середине столетия, когда до «конца», казалось, было еще далеко, однако тень от приближавшейся отвесной, роковой, смертной грани уже отбрасывалась из будущего и была для зоркого художнического взгляда очень плотной, осязаемой, словно тяжелый занавес перед последним актом трагедии. Писателя в высшей степени интриговала и притягивала именно эта тень, брошенная на вселенную, в том числе и на домашний мир людей, как бы заходящим солнцем. Она поистине порой казалась тяжелым занавесом, уже подрагивавшим, по указанию незримого режиссера, прежде чем открыть несведущим зрителям совершенно пустую сцену.

Надо вместе с тем помнить, что А. Ахматова, в отличие от Л. Леонова, писавшего свой роман-апокалипсис в предвидении приближившейся катастрофы, сходный душевный катаклизм уже переживала — и как частный

¹ Его слова, сказанные в 1960 году в Комарове, А. Ахматова привела в своих заметках «Проза о поэме»: «В. М. Жирмунский очень интересно говорил о поэме. Он сказал, что это исполнение мечты символистов, т. е. это то, что они проповедовали в теории, но никогда не осуществляли в своих произведениях (магия ритма, волшебство видения), что в их поэмах ничего этого нет...» (см.: *Ахматова А. Собр. соч.*: В 6 т. М., 1998. Т. 3. С. 221). В этой ахматовской записи несколько смущает категоричность высказывания В. М. Жирмунского. Все же «магия ритма» и «волшебство видения» у них были. Но у них и впрямь не было того, чего достигла А. Ахматова в «Поэме без героя» и о чем они «мечтали», — эпичности. К эпике прорвался (и — через магию ритма) автор «Двенадцати», а также — неоднократно — А. Белый в романах-симфониях и «Петербурге».

² Одна из последних редакций относится к 1962 году.

человек, свидетель века, и как художник. В своей Поэме она отдернула занавес — и глазам читателей-зрителей предстал синклит мертвецов, собравшихся возле разрытых могил, как когда-то собирались они в «Бродячей собаке» или «Приюте комедиантов». Не случайно она постоянно «сбивается» на театр: ее произведение, не подозревая о леоновском романе, превращается порою в маскарадное действие, искажающее привычную перспективу и придающее фигурам игровой облик. Как ни странно, но в основе этой ненастоящести, буффонадности и карнавальности была реальная жизнь определенной — надломленной, обреченной — эпохи. Маски, ряженые и разная атрибутика маскарадности были в моде. Даже быт в интеллектуально-артистической и богемно-рафинированной среде был в высшей степени театрализован. Сама жизнь обладала, как ни парадоксально, многими признаками того, что М. Бахтин называл мениппеей.

Надо ли говорить, как много сходного между ахматовским творением, исполненным магии и колдовской чары, и «Пирамидой», названной в подзаголовке «романом-наваждением».

Естественно, что, выведя на сцену едва ли не весь символистский пантеон, или, точнее, характерные и знакомые ей фигуры, А. Ахматова прибегла к приемам и языку, привычным каждому из действующих лиц эпохи. Она описывает эпоху на ее языке. Парадоксальность, однако, заключается в том, что этот язык не вполне принадлежит Автору, который заметно отстранен от призрачного кладбищенского сборища и который вполне мог бы оказаться в леоновском Старо-Федосееве. Известно, впрочем, что А. Ахматова любила отделять себя от символизма, говоря уже в старости (и демонстративно), что она акмеистка. И действительно, четкий штрих и твердая предметность хорошо видны в текучей, мерцающей и, казалось бы, вполне символистской сфере Поэмы.

В «Пирамиде» словесно-интонационная магия и постоянное балансирование на кромке реальности сочетаются с вещной и прочной, вполне осязаемой «акмеистской» материальностью.

«Поэма без героя» проникнута предощущением Конца, явными эсхатологическими мотивами. Впрочем, то же можно сказать и о лирике А. Ахматовой 10-х годов, составившей «Вечер», «Четки», «Белую стаю». Другое дело, что А. Ахматова среди лиц, ее окружавших, обладала незаурядной волей и мужеством, подмеченными у нее еще В. Недоброво в его знаменитой статье 1915 года, а также В. М. Жирмунским в не менее известной работе «Преодолевшие символизм».

Определенная часть литературно-художественной интеллигенции начала века ощущала и осмысляла свое время как безусловно катастрофическое. Такое ощущение полностью вошло в поэзию А. Ахматовой той поры, а затем, через три десятилетия, воскресло в «Поэме без героя», но уже ретроспективно, с пришедшим пониманием исторического смысла прошедшей эпохи.

Эта эпоха оказалась, однако, судя по Поэме и другим вещам, в особенности поэме-панихиде «Путем всея земли», «Реквиему», «Черепкам» и поздней лирике, не изжитой ни психологически, ни художественно. В творческом смысле, т. е. в образе, в слове, в интонации, А. Ахматова, по-видимому, не могла не слышать «потусторонних» голосов, казалось бы, давно «преодоленного символизма».

«Пирамида» тоже насквозь эсхатологична. В этом отношении Роман весьма сходен с Поэмой. Разница заключается в том, что А. Ахматова и ее современники по десятым годам видели «конец света» уже в своем

тогдашнем времени и как бы предсмертная дрожь пробегала по многим и многим произведениям той поры. «Карнавальность» была защитным стремлением закрыть глаза, чтобы не видеть разверзающейся пропасти. Приблизившаяся, а затем и разразившаяся мировая война, перешедшая в две революции, как бы окончательно подтверждала давно жившее ощущение катастрофы.

А. Ахматова писала Поэму в середине столетия и потому могла подойти к прежней эпохе аналитически. Теперь она выступает подобно свидетелю на некоем суде истории и памяти. По верному замечанию К. Чуковского, в ее Поэме появляются элементы «исторической живописи», что подразумевает известность и своего рода эпическую уравнищенность. Свидетельства А. Ахматовой, однако, далеки от спокойствия летописца прошедших времен. Она не только свидетельствует, но и судит. Именно эта сторона Поэмы, т. е. осуждение Эпохи и своего былого окружения, вызвала резкое неприятие ее оставшимися в живых ровесниками Серебряного века. Меньше обращали внимания на то, что А. Ахматова одновременно с разоблачением современников судит и себя вместе с ними.

Длинная косая тень, что была отброшена началом века на все столетие, пролегает и через Поэму. В Решке и Эпиллоге А. Ахматова оказывается не только свидетельницей и судьей, но и трагической жертвой настоящего, берущего свое начало в первых десятилетиях века. В какой-то мере это искупительная жертва. Смертью мужа, тюрьмой сына и собственным унижением она была выкуплена, вынесена во-вне былой принадлежности к «пряной» и «маскарадной» эпохе.

Между Поэмой и Романом, при всех совпадениях, обусловленных явлениями, так сказать, «возвратного символизма» и ощущением апокалипсичности бытия, есть и существенные различия. Дело в том, что в Поэме идея катастрофичности и исчерпанности бытия накладывается в основном лишь на прошедшую эпоху и в гораздо меньшей степени, лишь отраженно касается дальнейшего «бега времени». В ранней лирике и отчасти в Поэме под катастрофой подразумевалось крушение целого социального мира, уносящего с собой всю прежнюю Россию. И все же эта катастрофа, хоть и огромная, а для ее свидетелей как бы всеобъемлющая, оставалась, на поздний взгляд, относительно локальной: она не затрагивала бытия всего человечества. Вот почему А. Ахматова судит ее как бы «локально», находясь явно уже в другом историческом измерении, не менее гибельном, но от той, прежней, пропасти все же отдаленном на целые десятилетия.

Л. Леонов, будучи в своем суде над временем и человечеством не менее саркастичным, прибегая, как и А. Ахматова, к буффонаде и трагическому гротеску, вершит суд не над локальной социальной территорией, а над всем человечеством. Он говорит в своем Романе не о конце определенной эпохи и даже не о России только, а о бытии вообще. Его трагизм и апокалипсичность приобретают всеобъемлющий и даже абсолютный характер. Искра надежды настолько ничтожна, что речь может идти, как сказано в Романе, лишь об отсрочке на два-три столетия.

И все же в самом конце жизни, что видно из ее Записных книжек и воспоминаний о ней, А. Ахматова все больше и больше приближалась к тому пониманию окончательной гибельности мира, которое уже сформировалось у Л. Леонова и воплотилось в «Пирамиде».

В этом смысле характерен неоднократно рассказанный ею сон, который она считала вещим, — он, можно сказать, потряс ее душу и воображение.

Если учесть, что А. Ахматова всегда писала, по ее словам, словно «под диктовку», т. е. как бы вспоминала уже бывшее в ее сознании, то этот сон вполне может быть отнесен к тому, что у других писателей называется черновиками или предварительными набросками, а применительно к А. Ахматовой может быть названо палимпсестом («я на чужом пишу черновике»). У нее, к несчастью, уже не оставалось жизни, чтобы воплотить это видение, перенести этот черновик (не «чужой», а свой, но не материальный, а сновидческий) на бумагу — в текст Поэмы или какого-либо иного произведения. Но можно предположить, что такой текст был бы, по-видимому, родствен «Пирамиде».

Итак, Сон в рассказе А. Ахматовой: «Мой сон накануне превосходил все, что в этом роде было со мной в жизни. Я видела планету Землю, какой она была через некоторое время (какое?) после ее окончательного уничтожения. Кажется, я все бы отдала, чтобы забыть этот сон» (запись от 31 августа 1964 года).³ Хотя запись сделана в августе 1964 года, но, судя по воспоминанию А. Наймана, сон приснился ей 1 октября 1963 года. А. Найман так пересказал его со слов А. Ахматовой: «Мой сон я видела в ночь на 1 октября. После мировой катастрофы я, одна-одинешенька, стою на земле, на слякоти, скольжу, не могу удержаться на ногах, почву размывает. И откуда-то сверху, расширяясь по мере приближенья и поэтому все более мне угрожая, низвергается поток, в который соединились все великие реки мира: Нил, Ганг, Волга, Миссисипи... Только этого не хватало».⁴

Это апокалипсическое видение полностью соответствует духу «Пирамиды».

Исследователи полагают, что вещей смысл Сновидения мог озвучить своим пророческим гулом прежде всего «Пролог, или Сон во сне», над которым А. Ахматова работала в последнее время своей жизни. Это вполне возможно, но также правомерно считать, что в «Поэме без героя» шум второго всемирного потопа, образовавшегося от слияния всех великих рек мира, уже отчетливо слышен в подтекстах этого произведения. Не исключена и возможность того, что А. Ахматова, столько раз возвращавшаяся к уже, казалось бы, окончательно завершенной Поэме, вновь — после вешего Сна — вернулась бы к ней.

Л. Леонов в «Пирамиде», поскольку судьба отвела ему мафусаилов век, пошел в понимании катастрофы дальше А. Ахматовой. Она когда-то, в ранней лирике, говорила: «Как будто мира наступил конец...». Можно не сомневаться, что в этой фразе Л. Леонов полностью снял бы слова «как будто». Никакой приближенности для него уже не существовало, никаких сослагательных ходов.

В художественном отношении одно из важнейших сходств между авторами: главенство игрового начала. У А. Ахматовой в центре Поэмы — карнавал, маскарад, где перемешаны живые и мертвые, а на авансцене — актерка, плясунья, сама похожая на марионетку, Путаница-Психея. Но ведь и в центре романа Л. Леонова — сцена, даже арена: цирк, игра, кинематограф, а главное лицо на сцене — маг Дымков, здесь же иллюзионист Дюрсо, режиссер Сорокин, потенциальная актерка Юлия.

И Роман и Поэма пронизаны игровым началом.

Но главнейшее сходство между Романом и Поэмой заключается в совпадении основного мотива — мотива приближающегося мирового обвала.

³ Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966). М.: Torino, 1996. С. 486.

⁴ Найман А. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989. С. 5.

Поэма полна этим предчувствием. Роман пошел еще дальше: в нем мотив предчувствия преобразился в неотвратимость развязки в самое ближайшее время.

Роман остался незаконченным.

Последнее, после Поэмы, произведение А. Ахматовой «Пролог, или Сон во сне», где второй Потоп должен был обрести — на основе Сна-черновика — реально-апокалиптические черты, также осталось незаконченным. А завершенность «Поэмы без героя» весьма и весьма относительна.

В незавершенности всех этих пророческих произведений можно увидеть определенный символический смысл: оба художника подошли к порогу, за которым — абсолютная неизвестность и столь же абсолютная неподвластность индивидуальным усилиям.

При всей явной и вполне понятной разнице между художественным мышлением Л. Леонова и А. Ахматовой, а также между их текстами (романная проза и поэма), нельзя не признать главного: оба художника воспринимали мир и человеческую судьбу в этом мире глубоко трагедийно. Это два великих трагика-пророка в нашей литературе.

СУД НАД ТВОРЦОМ: «ПИРАМИДА» Л. ЛЕОНОВА В СВЕТЕ ХРИСТИАНСТВА

Обливаясь глупыми слезами своими, они сознаются, наконец, что создавший их бунтовщиками, без сомнения, хотел посмеяться над ними. Скажут это они в отчаянии, и сказанное ими будет богохульством, от которого они станут еще несчастнее.

Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы

Нету тебе моего прощенья, Иисус Христос.

И. Бабель. Иисусов грех

Цель настоящей работы — по возможности подробно исследовать характер религиозно-философской концепции, воплощенной в романе «Пирамида», и рассмотреть ее религиозные аспекты в свете христианского (православного) вероисповедания.

В большинстве литературно-критических откликов на роман присутствуют упоминания о «еретических» идеях книги. Иногда их относят к автору, Л. М. Леонову, иногда — к персонажам, чаще всего к Матвею Лоскутову. Обозначены узловые пункты религиозно-философской модели: Матвей «создает собственное „еретическое” учение о природе человека, сотворении мира, об изначальных „ошибках” Создателя, об извечном противоборстве добра и зла, Бога и дьявола».¹ Тем не менее в большинстве работ «ересь Матвея» либо «ересь романа» лишь констатируются, оставаясь на периферии внимания исследователей.

Слова «ересь», «еретик» имеют всегда ярко выраженный оценочный смысл, причем противоположный в разных мировоззренческих системах. С точки зрения христианства ересь — страшный грех, потому что искажает Богооткровенное учение, уводит от Истины, отделяет человека от Бога. Правая вера (право-славие) необходима для правильного исповедания Бога, без которого невозможно спасение души. Для секулярного сознания ересь есть признак интеллектуального развития, мощи и свободы человеческого разума.

Может быть поэтому в целом оценки «еретических воззрений» романа смягченные, как бы извинительно-оправдательные: книга Леонова «не свободна от следов еретического мышления», «не вполне согласуется с православным богословием»; «сам писатель чувствует еретичность *некоторых размышлений* своего героя» и т. п. Это не мешает критикам приобщать Матвея к разряду даже «элиты внутри своего сословия»:

¹ Окланский Ю. Космос Леонида Леонова // Высшее образование в России. 1995. № 4. С. 97.

Матвей, как и вся его семья, несет «лучшие черты русского характера — готовность к подвигу во имя высокой идеи, стремление к духовности, правдоискательство... жизнь по христианским заповедям».²

Симптоматично, что категория *ереси* нередко связывается с категорией *правды*. Матвей предстает как «носитель русской правды»,³ его дом — как «обитель земного правдоискательства»,⁴ его знакомый Шамин — как «правдоискатель Никанор». А. Казинцев, одним из первых откликнувшийся на выход романа, воспел Матвею настоящий гимн: «не разглагольствуя об истине, священник носит ее в душе», он «остается верен заветам веры и национальной истории. Не изменяет ни разу», «всегда остается с Христом», каждодневный труд отца Матвея — это «реинтеграция ценностей» Царства Божия, да и смысл всего романа видится критику «в восстановлении извечных ценностей».⁵

Итак, наиболее характерными за прошедшее после выхода книги в свет пятилетие стали следующие моменты: принятие Матвея как в целом «положительного» персонажа, оправдание его исканий, взгляд на него как на носителя национальных русских черт.

Есть, правда, исключения. Наиболее детально проанализирован религиозный мир «Пирамиды» в статье А. Варламова, подводящей читателя к пониманию ее мистической сверхзадачи. Только этот критик прямо сказал о главной идее книги: *люди преданы Богом*, и указал на то, что эти рассуждения «уже не просто ересь»: в основе леоновского мировоззрения лежит мысль «не только об историческом, но и о метаисторическом поражении христианства, о всеобщем поражении и на земле, и на Небе», а образ Матвея демонстрирует это поражение на самом сокровенном, личностном уровне.

Книга рассматривается Варламовым как плод духовного соблазна писателя. Создавая свой роман, Леонов находился в состоянии «завороженности» и впал в духовную *прелесть*. Этим словом, в его церковнославянском смысле, охарактеризован и весь роман.⁶

Попытаемся выяснить, что же за «ереси» наполняют этот роман, да и являются ли они действительно ересями; как соотносится воплощенное мироздание с христианской картиной мира.

Все это позволит пролить свет и на воззрения самого писателя, хотя, конечно, это очень тонкая сфера. Вопрос о соотношении мировоззрения автора и его героев, в частности любимого им персонажа, «отца Матвея», еще не прояснен. Здесь существует много загадок. Например, в одном из некрологов говорится о «просветленной православной душе» Леонова, а близко знавший его М. Лобанов отмечает драматизм его духовного пути.

Но прежде остановимся на некоторых духовных и биографических источниках этого романа. Нам кажется, следующие факты невозможно игнорировать при постижении итогового произведения художника.

² Овчаренко О. «Ума и рук не хватает обнять Россию...» Роман Леонида Леонова «Пирамида» и русская идея // Москва. 1994. № 9. С. 148.

³ Крылов В. П. О Леониде Леонове на фоне «Пирамиды» // Север. 1995. № 8. С. 128.

⁴ Окланский Ю. Указ. соч. С. 97.

⁵ Казинцев А. Свидетель // Наш современник. 1994. № 6. С. 188—189.

⁶ Варламов А. Наваждение Леонида Леонова // Москва. 1997. № 4. С. 144—146, 148—149.

У истоков «Пирамиды»

Хорошо знавшие Леонова люди свидетельствуют, что работа над «Пирамидой» действительно ощущалась им как наваждение, которое мучило писателя большую часть жизни и от которого он не в силах был освободиться. «Он говорил, что у него маниакальное заболевание непосильной темой. Эта тема — судьба человечества, конец света...»⁷ Н. А. Грознова записала признание Леонова о работе над романом: «Я сижу в своей квартире, вдруг внизу словно раздвигается земля, там я вижу свет, там живут мои персонажи, я к ним хожу, мне с ними интересно». А. Г. Лысов приводит такое его высказывание: «Самому мне порой кажется, что я — просто пишущая машинка, на которой *кто-то* печатает».⁸

Хотя работа над книгой началась еще до знакомства с болгарской ворожей Вангой, многолетнее общение с ней оказало несомненное влияние на подготовку романа. Леонов впервые ездил к Ванге в 1970 году, и эта встреча, по его признанию, перевернула все его мировоззрение. Известно, что Леонов верил ее пророчествам, задавал ей вопросы о своем будущем, о будущем романа.⁹ В одном из писем к Леонову Ванга сообщала, что «роман „Пирамида“ будет опубликован через три года, при жизни Леонова, что роману предстоит долгая жизнь, большой успех, что он *повлияет на судьбу человечества*».¹⁰ Ванга называла эту книгу «романом XXI века».

Секретарь Леонова О. Овчаренко приводит такой факт. В девятилетнем возрасте Леонову приснился сон: «Он увидел Господа, начавшего было творить над его головой крестное знамение, но по какой-то причине его не завершившего. Разгадку этой незавершенности Леонид Максимович ищет до сих пор. Не исключено, что она связана с некоторой „еретичностью“ его мышления...»¹¹

Действительно, в опубликованных Т. М. Вахитовой ранних стихотворениях Леонова, относящихся еще к гимназической поре, уже присутствуют самосознание еретика («Я скорее мятежник, чем Креститель второй»), образы «гневных небес» и «издевающегося солнца», бесприютного беса, тоскующего по Библии, и т. п. Эти мотивы спустя много десятилетий стали смысловым центром «Пирамиды».¹²

Овчаренко сообщает и другие важные сведения, из которых следует, что основная тема будущей «Пирамиды», «мысль о небезошибочности избираемых Богом путей, волновала Леонова с давних пор». Работая над «Уходом Хама», начинающий писатель решил проконсультироваться у М. О. Гершензона и задал ему вопрос: «Как мог Бог вначале сотворить любимое племя, а потом проклясть его?» Ответ философа — «*Ошибочка вышла*» — видимо, настолько запомнился юноше, что спустя много лет

⁷ Алешкин П. Мой Леонид Леонов // Наш современник. 1995. № 6. С. 174.

⁸ Лысов А. Г. Апокриф XX века. Миф о «Размолвке Начал» в концепции творчества Л. Леонова (из бесед с писателем) // Русская литература. 1989. № 4. С. 54.

⁹ В поисках фигур, повлиявших на создание образа Дуни Лоскутовой (от Беатриче до Поли Вихровой), кажется, еще не называлось имя Ванги. Между тем странный дар Ванги не мог не учитываться писателем, когда он наделял Дуню способностью к ясновидению.

¹⁰ Алешкин П. Указ. соч. С. 177.

¹¹ Овчаренко О. Сказка должна быть страшная... // Леонов Л. Пирамида. М., 1994. Вып. 1. С. 4 (приложение к журналу «Наш современник»).

¹² «И змеятся мысли темною спиралью, громоздясь в столетья у моих дверей...» Ранние стихи Л. Леонова (1915—1918) / Вступ. статья и публ. Т. М. Вахитовой // Новый журнал. СПб., 1997. № 1. С. 51—59.

лег в основу религиозно-философской концепции «Пирамиды». И «обращение к теме Сатанаила возникло у Леонова еще в 20-е годы. Начиная с 1924 года он сделал четыре изображения нечистой силы в дереве».¹³

Все это определенно позволяет говорить о некоей вере, о религиозном мировоззрении писателя.

Важны в этом отношении работы, которые, уже после опыта «Пирамиды», подтверждают, что ее главнейшие идейные составляющие присутствовали в творческом мире писателя с самого начала его литературной деятельности.

Ю. Оклянский пишет о мировоззрении Леонова, сформировавшемся задолго до того, как вышли из печати фрагменты романа, и определяет его как «пантеизм, сочетающий религию и науку, элементы язычества и сектантства». Ссылаясь на факты литературной биографии писателя, критик подтверждает, что на протяжении десятилетий тема космических судеб человечества «его преследовала и не давала покоя. В ней он видел, говоря собственными словами, „заболевание некоей идеей“, „задание неба“». Главный урок леоновской судьбы видится Оклянскому в невозможности уклониться от этого «задания» «даже тогда, когда ради спасения он бы этого очень хотел».¹⁴

А. Г. Лысов, посвятивший большую статью опубликованным в 1980-е годы фрагментам романа, показывает, что идеи «ошибки Создателя», «размолвки начал», равновеликости добра и зла, божества и его антипода волновали писателя на протяжении всего творческого пути: «Эта мифологема неоднократно вовлекалась Леоновым в мир ранних повестей, в романную действительность, входила одним из глубинных критериев (...) в общую палитру авторских оценок современности». В творениях писателя можно обнаружить мысль о том, что если Бог существует, то он «ленив, равнодушен и зол» (цитата из «Русского леса»).

При этом при осмыслении сюжетов Священного Писания очевидно «передвижение канонической основы в апокриф, в идеологические формулы ересей, в иную экзегезу». Отходя от библейских трактовок, писатель «усвоил учения абсолютного дуализма — манихейство, гностицизм, болгарское богомилство...»¹⁵ Называя леоновскую картину мироздания «апокрифом XX века», исследователь делает и еще одно важное наблюдение: «Леонов весьма интенсивно использовал в романной действительности ветхозаветные сказания и эмблематику (...) почти не обращаясь к новозаветным текстам, а соответственно и к идеалам личного спасения».¹⁶

Таковы факты, помогающие приблизиться к разгадке личного исповедания веры самого писателя. Конечно, определение деталей и контуров этой глубоко интимной сферы потребует еще дополнительных историко-биографических исследований, архивных разысканий.

Чтобы избежать недоразумений, уточним, что в данной работе пойдет речь не о личности писателя Л. М. Леонова. Одним из действующих лиц «Пирамиды» является автор, выведенный под своим собственным именем. Поэтому в дальнейшем, если не оговорено иначе, под «автором», «Леоновым», «писателем» будет иметься в виду именно этот литературный субъект.

¹³ Овчаренко О. Роман Леонида Леонова «Пирамида» и мировая литература // Наш современник. 1994. № 7. С. 186, 189.

¹⁴ Оклянский Ю. Указ. соч. С. 196, 109.

¹⁵ Лысов А. Г. Указ. соч. С. 60—61.

¹⁶ Там же. С. 59.

Поручение

Мессианская цель романа подчеркивается неоднократно и во вступлении, и в тексте. «Хотелось бы по возможности срочно и наглядно предупредить род людской о генеральной яме на его столбовой дороге к так называемым звездам».¹⁷ Автор видит себя пророком последних времен, предупреждающим человечество. Ему открыто нечто, что он должен донести до сознания людей: «Меня ужаснуло мнимое благоденствие мира (...) нечем становилось мне предостеречь современников, кроме как средствами моего ремесла» (2, 345).

Начало романа требует особого внимания.

Сначала автор забредает в храм, где холодно-отстраненным взглядом созерцает богослужение. Все, что происходит в церкви, воспринимается как отжившее, ветхое, как ситуация «перед уходом Божества». Храм Божий для автора — часть «обители мертвых». Взволновавшая его «тайна» совсем иного рода, чем церковные таинства. Фигура странного ангела, запертая кованая дверь на фреске — вот клад, который бросает посетителя то в «озноб открытья», то в «бесноватое пламя».

Добиваясь разгадки тайны, он отправляется на встречу с Шатаницким и от него получает задание создать эту книгу.

В тексте есть прямые указания на то, что под личиной профессора, носившего в первоначальных вариантах фамилию Сатаницкий, скрывается сам владыка ада, выходец из преисподней, исконный враг рода человеческого, искушавший первых людей в раю.

«Я шибко интересовался всякими неприступными тайнами» (1, 165), — сообщает о себе автор, и это, надо полагать, не осталось незамеченным «корифеем всех наук». Визит к Шатаницкому — это оккультное посвящение в некую тайну. Писатель получает задание, от которого не может освободиться, пока не выполнит его. С этого момента «каверзная тема, вода по бумаге моим пером (...) раскроет логический финал человеческого мифа» (1, 20). Писатель озабочен тем, «как половчее встроить услышанное в созревающий сюжет». Именно Шатаницкий вручил Леонову «лоскутовский клад, или наважденье». И нельзя сказать, что происходит это помимо воли и сознания художника: «Здесь мелькнуло в уме: не тем ли объяснялись и щедрость дара, и сама по себе подозрительная легкость достигнутой аудиенции, чтобы моим пером от лица людей поставить публично через всю вечность им же перекинутый, каверзный вопрос Быльишнему — для чего затевалась игра в человека?» (1, 28).

Автор сознает, что он — орудие Шатаницкого, признаваясь, как что-то «водило его пером долгие десятилетия», как «тугое бесноватое пламя» охватывало его в момент, когда зарождалась идея.

Слово «наважденье» стало лейтмотивом авторского самоощущения («манящие огоньки наважденья», «колдовская одурь» и т. п.) и вошло в подзаголовок романа. Роман — «наважденье» еще и потому, что автор не мог отделаться от него иначе, как передав миллионам читателей.

В неодолимом желании «добыть самую запретную тайну» явственно прочитывается параллель с добыванием запретного плода. Мысль об овладении эзотерическим знанием, доступным лишь избранным, посвященным, вдохновляла всех адептов гностических учений. Мотив *посвящения* — важнейший в романе. «Посвящением в сокровенную и жгучую

¹⁷ Леонов Л. М. Пирамида. Роман-наважденье в трех частях. М., 1994. Т. 1. С. 178. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

тайну» являются беседы Шатаницкого с Никанором Шаминам; Дымков посвящает Дуню в надмирные субстанции, открывает ей картины грядущего. Точно так же Матвею Лоскутову Шамина предлагает встретиться с врагом рода человеческого «не для того, чтобы душу продавать, а для того, чтобы с его помощью взглянуть на истину с обратной стороны» (1, 28). В этом лукавом повороте мысли слышится знакомый мотив — ведь змей тоже предлагал первым людям не душу продавать, а только вкусить запретный плод и стать, «как боги, знающие добро и зло» (Быт. 3, 5).

Ученик Шатаницкого, Никанор убеждает автора стать «соглядатаем грядущего» и опубликовать «новую схему небесного раскола» — чтобы «эпопея вывела бы читателя на простор закоsmических обобщений» (1, 178). Суть внушения, или задания, или наваждения, захватившего писателя, — публикация новой картины мира, которая должна заменить собой предыдущие. В этом — главная задача книги.

Она и обусловила особенности поэтики и стиля романа, которые мы вынуждены очертить лишь кратко.

При анализе книги нужно помнить, что подлинным ее автором является в конечном итоге Шатаницкий: именно он незримо руководит писателем через своих адептов вроде Шамина (который сообщает автору о происходящих событиях и разговорах), именно он внушает автору идеи, образы, многие сюжетные линии. И в самозамкнутом мире романа нет выхода за пределы этой реальности.

Автор не стремится к отображению реальной многогранной жизни, воссозданию полнокровных, живых героев, индивидуальных характеров. В этом смысле книга монологична.¹⁸ Роман лишен полифоничности, свойственной, например, произведениям Достоевского, где ведется острейшая борьба *pro et contra*, где истина рождается в спорах, сомнениях и прозрениях людей. Персонажи «Пирамиды» неподвижны, все они — рупоры-персонификации авторской идеи, созданные для того, чтобы с разных сторон и многограннее разъяснить одну философскую концепцию.¹⁹ Наиболее существенные узловые пункты этой философии повторяются, подчас дословно, в развернутых монологах и Шамина, и Шатаницкого, и Дымкова, и Матвея, и Сорокина, и Дюрсо, и Сталина, и Филуметьева, и Вадима, и провокатора Морошкина. Отметим пока лишь психологическую составляющую этой философии: все герои «Пирамиды» *недовольны Богом*. Автор побудил даже Дуню и пьяницу Финогеича высказать самое заветное — упрек Богу в несовершенстве людей и в его отстраненной беспощадности к человечеству.

Повышенный интеллектуализм романа имеет своим следствием то, что действуют и говорят в нем в большей степени «умы», чем «сердца». Вспомним формулу Достоевского, как нельзя лучше характеризующую то, что происходит в его художественном мире: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей».²⁰ Но вот этой сердечной муки, этой происходящей внутри человека духовной брани как раз и не наблюдается на поле стратегических битв двух вселенских ведомств.

С этой особенностью связана и другая: действующие лица не являются теми, кем они названы. На наш взгляд, совершенно очевидно, что

¹⁸ «Весь роман воспринимается как один сплошной монолог», — отмечает М. Лобанов (Лобанов М. Время «Пирамиды» // Молодая гвардия. 1994. № 9. С. 248).

¹⁹ На вопрос «Ваш любимый герой в романе» Л. Леонов еще в 1923 году отвечал: «К черту героев, мне автор нужен» (Овчаренко О. Роман Леонида Леонова «Пирамида» и мировая литература. С. 191).

²⁰ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Л., 1970. Ч. 1. С. 127.

«Сталин» — не Сталин, «священник» — никакой не священник, «ангел» — вовсе не ангел и т. п.²¹ Бесплодны попытки всерьез обсуждать вопрос, насколько реалистично Леонов нарисовал генерального секретаря, воссоздал облик гонимого церковного служителя, или рассматривать Дымкова как «настоящего ангела» и т. п. Исследователи показывают, что мир, построенный в «Пирамиде», оставляет «ощущение подмененности, наоборотности и вывернутости».²²

Но кто же они — странные персонажи Пирамиды? А. И. Павловский пишет, что Леонов «не только впускает бесов (и мелких, и покрупнее), но и всех делает бесами — не только Матвея Лоскутова, но (...) и самого себя».²³ Это не литературоведческая метафора, а самое реальное и точное определение существа книги, призванной, по мнению Павловского, заигнотизировать читателя, обессилить его, произвести суггестивный эффект: «Весь этот довольно зловещий цирк, подсвеченный inferнальными огнями (...) все эти философствования то ли людей, то ли не-людей, то ли марионеток и даже сами неживые небеса... — все приноровлено к тому, чтобы уловить человеческую душу в Западню».²⁴

Текст «Пирамиды» отличается стилистическим единством. И этот стиль есть именно стиль речей Шатаницкого, зорко подмеченный и точно определенный Леоновым во время их встречи как «импровизации корифея». Произошло знаменательное явление: автор прекрасно видит свойства подобной речи (см.: 1, 142), но сам не в силах разорвать эту оплетающую все вокруг словесную паутину. Вместе с содержанием, глобальной философской идеей, автор получил от Шатаницкого и форму для ее выражения, в которую и облеклась в конце концов «Пирамида». Насмешка, ерничество, подмигивание, двусмысленность наполняют ее от начала и до конца.²⁵

Природа иронии в «Пирамиде» inferнальна по своему истоку. Так сатана смеется надо всем вокруг, ибо ненавидит Божий мир и Божие творение во всех его проявлениях. Это он искони глумится над Создателем и Его созданием. В этом смехе нет и не может быть любви. Впрочем, мироздание, нарисованное в романе, и достойно полупрезрительной, горькой ухмылки: жалкие, беспомощные люди, брошенные властью Демиурга в мир, которым суждено превратиться в крохотных уродцев или в плесень.

²¹ Если требуются доказательства этого очевидного, на наш взгляд, тезиса, то наиболее наглядным будет «функциональное» несоответствие романских и общепринятых в действительности определений. Например, Матвей не является священником потому, что у него совершенно отсутствует христианский опыт реального общения с Божеством, знакомый каждому христианину. Ведь «игумен Афинагор», как выясняется по ходу романа, не игумен же в самом деле, а замаскированный соглядатай из иного мира. Дымков не ангел хотя бы потому, что лишен главного свойства ангелов — Божественной любви, о которой он не имеет ни малейшего понятия, и т. д.

²² Якимова Л. П. Мотив «вывернутости наизнанку» в романе Леонида Леонова «Пирамида» // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 162.

²³ Павловский А. И. Два эссе о романе Л. Леонова «Пирамида» // Русская литература. 1998. № 3. С. 264.

²⁴ Там же. С. 262.

²⁵ «В предшествующей прозе ирония сдерживалась верой писателя, — отмечает В. И. Хрулев. — Здесь она становится всеобъемлющей и безжалостной (...) пронизывает образность, повествование, язык (...) доминирующее положение в ней занимают „жесткие“ варианты (от язвительной и желчной до беспощадно-холодной). Укрупняются и предмет иронии. Им становится человеческая история (...) Сокрушительная ирония Леонова распространена здесь (...) на святых, которые он никогда ранее не подвергал сомнению» (Хрулев В. И. Бесстрашие мысли писателя // Поэтика русской советской прозы. Уфа, 1989. С. 41, 47).

Во что верит Матвей Лоскутов

Прежде чем обозначить суть «пирамидной» философии, имеет смысл определить черты мировоззрения ее главного носителя, центральной фигуры романа, Матвея Лоскутова. Ведь не случайно же Шатаницкий коллекционирует его «святотатственные и плодотворные озарения» (1, 603) (плодотворные, в христианском понимании, конечно, лишь для погубления души).

Вот одна характерная сентенция, относящаяся к личности героя: «И вообще веяния времени зачастую побуждали тогдашнее священство на более либеральное отношение к некоторым категориям ереси, бескровного зла, бытового отступничества... не тащить же в завтрашний день тронутого жуком и плесенью фолианты, создания яростного благочестия» (1, 586).

Показательна в этом абзаце словесная игра, основанная на лукавых оксюморонах: относительные эпитеты присоединяются к словам, имеющим абсолютное значение. Зло — всегда зло, кроваво оно или нет, отступничество — всегда отступничество, а благочестие по самой своей сути не может иметь «яростный», т. е. агрессивно-наступательный, характер.²⁶ Здесь отчетливо слышится нравственный камертон «Пирамиды» — *оправдание греха и уничтожение святости*. И определения типа «догматические вольности» или «еретические уклоны» (перешедшие на страницы критических работ) являются точно такими же оксюморонами, ибо в христианстве Истина абсолютна, а не относительна.

В самом ли деле это всего лишь вольности и уклоны? Чтобы понять, во что, собственно, верит Матвей, обратимся к истокам его веры.

Отвечая на вопрос, что же привело его к вере и побудило стать священником, Матвей говорит, что «ему была показана бездна». По всем признакам — адская, с ней ассоциируется мысль о вечном вертикальном падении. «С той поры бездна стала мучить мальчика Матвея» — в снах он постоянно срывался в эту пропасть, туда, где «кромешная мгла», «непроглядная пустота» (2, 265, 266). Но этот ужас не стал побудительным толчком к поискам избавления от вечной гибели. Матвей озаботился не столько поисками *спасения* от бездны, сколько *размышлениями* о ней — чем-то она его притягивала и манила. Это видение стало «забавкой» Матвея на всю жизнь, с которой он, по собственному признанию, «играет в мыслях» (2, 267). Очевидно, в конце концов эти «глубины» поглотили Матвея еще при жизни и сформировали *его* веру, его «новое богословие».

«Открытие Бога» в другом месте представлено несколько иначе, как потрясение во время грозы. Но суть остается та же. Гроза вызвала в ребенке «жуткий трепет посвящения в тайность» (1, 52) — снова *посвящение*, но не *освящение*.

Важнейшая составляющая веры Матвея — разъединенность неба и земли, Творца и творения. Образ пустых небес, откуда нет отклика, — лейтмотив произведения. Любая молитва к таким небесам — бессильна. Автор прямо говорит о том, что же обозначалось словом «вера» у Матвея. Это, ввиду невозможности «непосредственного общения человека с божест-

²⁶ Л. П. Якимова детально разбирает применение оксюморона как «духовно-идеологической ипостаси» сатанинского мира, замечая, что Шатаницкий убеждает Матвея прибегнуть к этой фигуре — сопоставлению несовместимых понятий (Якимова Л. П. Указ. соч. С. 162—163), т. е. (исходя из текста) сделать то, что Матвей многократно «практиковал» сам и до встречи с сатаной.

вом», готовность «пролежать песчинкой на безвестной вселенской тропке в ожидании — когда однажды, при обходе звездных владений, Господь коснется его своей пречистой стопой» (1, 53). Это, конечно, вера не христианская, центром которой является евхаристия, где человек самым теснейшим образом не только общается, но соединяется с Богом.

Матвей воспринимал нечистую силу «немножко в плане отвлеченной философской категории» (1, 586) — но очевидно, что и силу добрую, т. е. Бога, он воспринимает совершенно так же, как далекую и чуждую земле, возможно даже безличную сущность. Сам Бог для Матвея — не христианский Бог Живой, которого верующий ощущает в своем сердце и душе, но холодный Демиург, создавший «мировую машинку», в ход работы которой он предпочитает не вмешиваться. Матвей «вместо цитат из Филаретова катихизиса... прибегал к чисто техническим доводам своего изобретения»: Вселенная подчинена абсолютному плану и работает как машина (2, 524).

Напомним: Катихизис, составленный святым Филаретом, митрополитом Московским, и отвергаемый Матвеем, есть собрание вероучительных истин христианства. В нем, в частности, перечислены свойства Божии, почерпнутые из Божественного откровения: «Бог есть Дух, вечный, всеблагий, всеведущий, всеправедный, всемогущий, вездесущий, неизменяемый, вседовольный, всеблаженный».²⁷ В религиозной системе «Пирамиды» отрицаются по крайней мере такие атрибуты Бога, как вездеприсутствие, всеведение, всеблагость, всеправедность.

В основе богословия Матвея Лоскутова лежит один мотив, по своим истокам очень земной и простой, — обида на Бога. Матвей долго не может простить Всевышнему детской обиды (1, 363), размышляет и говорит о Боге, создавшем человека как игрушку себе и бросившего неудачное творение на произвол стихий. Сочувствуя героям, и автор пишет о «небесах, премного провинившихся перед лоскутовским семейством» (2, 630).

Мотив обиды — одно из психологических оснований, как бы потайная пружина общей концепции вины Бога. Мы подошли к религиозно-философскому ядру «Пирамиды». Это — обвинительный акт Богу-Творцу.

Суд над Творцом

Суть взаимоотношений Творца и человечества заключается в следующем: люди — игрушки Бога (2, 524). Боги придумали человечество для развлечения самих себя, и «генеральная боль земная (...) уже недоступна их разумению» (2, 466). Они отличаются замедленной реакцией на беды земные, не способны откликнуться на призыв страждущей малютки. «Мы для них мошкара вселенская» (1, 129).

Доказательство вины Бога — безусловно центральная философская задача романа. Это его лейтмотив. Он выливается в форму суда над Богом с использованием судебно-юридических формулировок. Бесконечно далеким и чуждым человеческому миру небесам предъявляется обвинение в равнодушии, в бессилии, похожем «на прямое попушечье заведомому злодейству» (1, 44), говорится о «многолетней деятельности с человеческими жертвами» (1, 390) (именно так назван план Божественного домос-

²⁷ Пространный христианский Катихизис... М., 1911. С. 18.

троительства), раздаётся упрек Всевышнему: зачем людей сделал? (1, 64). В качестве свидетелей божественной ошибки предъявлено «обилие несчастных, увечных и обездоленных... доказательство (...) инженерно-генетического несовершенства» (1, 609).

Но помимо преступления совершенного Богу приписывается злодеяние будущее — уничтожение человечества как ненужного свидетеля. Матвей не просто предполагает, но *давно уверен* в неприменном примирении Бога и сатаны (1, 607). И об этом же несколько раз говорит Дымков, которому открыто будущее: «После стольких огорчений с людьми будут проведены поиски более надежного и равновесного божественного статуса» и неким иным созданиям «достанется честь сменить людей как не оправдавших себя фаворитов» (1, 162).

Понятно, что Шатаницкий убеждает собеседников, что виновато небо (еще возле райского дерева он клеветал на Бога). И понятно в устах опустившегося пьяницы Финогеича богохульное бормотание о технических промахах Творца, за шесть дней сделавшего мир. Но даже кроткая Дуня позволяет себе давать советы Богу: «Кабы Он малость смягчил свой гнев при виде юных праотцев, дрожавших от холода и страха, то обошлось бы и без Голгофы» (1, 635).

Не Бог судит человека, а человек судит Бога. Отец Матвей волен прощать или не прощать «Богу своему» детскую обиду. «Пирамида» — это суд над Творцом.

Часто цитируют слова Шамина о цели романа — «предупредить род людской о генеральной яме на его столбовой дороге к так называемым звездам» (1, 178), понимая их так, что яму роет себе сама цивилизация. Но в контексте книги ясно, что имеется в виду «предвечная яма» — могила, приготовленная самим Творцом для всего своего несовершенного творения.

Известно давнее и постоянное внимание Л. Леонова (реального) к идейно-философскому миру Достоевского. Полемический диалог-размышление с автором «Братьев Карамазовых» продолжен и в итоговом произведении Леонова.

Очевидна прямая перекличка романа с идеями Ивана Федоровича Карамазова, который «мира Божьего не принимал» по тем же причинам. Именно он рассуждал о страданиях человечества (лейтмотив «Пирамиды» — «генеральная боль земная»), о «неискупленных слезках» дитяти, замученного на глазах у матери, — и этот образ перешел в леоновский роман, где уликой божественной ошибки предстают матери с простреленными младенцами на руках (2, 134).

Обвинения «Пирамиды» во многом совпадают с теми, которые предъявляет к Богу Великий Инквизитор в сочиненной Иваном «Легенде». «Конструктивно не оправдавшие себя создания» (2, 356) — так характеризуются люди в «Пирамиде». «Недоделанные пробные существа, созданные в насмешку» — так названы они в «Легенде». И мотивировки, и основания для этой идеи очень сходны: зачем Бог сделал людей такими, что они вынуждены мучиться и страдать, зачем Спаситель призвал их к идеалам, которые не осуществимы.

Желая земного всемирного счастья для людей, Инквизитор учит, что «не свободное решение сердец их важно и не любовь, а тайна, которой они повинуются должны слепо, даже мимо их совести». «Пирамида» словно воплощает тот мир, в котором уже начинают осуществляться эти проекты. Она построена не на любви и живой жизни, а на гнозисе — тайном знании. Ее мироздание описано *посвященным*, который делится

этим знанием, этой тайной, которую нужно довести до человечества. Здесь можно вспомнить, в чем же тайна Великого Инквизитора. «Мы не с Тобой, а с *ним*, вот наша тайна!»²⁸ — говорит он Христу.

«Догматические вольности»

Ясно, что в свете этой главной религиозно-мистической идеи «Пирамиды» меркнут другие конкретные расхождения с христианством. Но описать их необходимо хотя бы потому, что многим показалось и кажется до сих пор, что в романе воплощено именно христианское мировидение лишь с небольшими «уклонами».

Об отрицании богооткровенных свойств Божиих уже говорилось. Выясним иные *догматические* расхождения «пирамидной» религии и веры христианской.

Это прежде всего дуализм, признание равноправными двух извечно существующих и противоборствующих начал — добра и зла, материи и духа, света и тьмы. В тексте не раз звучат слова о «предвечной битве Добра со злом», о «первично-полярных началах» (1, 233) и т. п. Этот дуализм в корне отличен от христианского мировидения. Первоначально в сотворенном Богом мире не было зла. Творец «всею видимого и невидимого» по своей природе несопоставим с одним из своих созданий — Денницей, ангелом, использовавшим во зло свою свободную волю и ставшим сатаной. Созданный благим, он уклонился к злу и отпал от Бога. Он является лишь созданием Бога. В отличие от добра, имеющего свое основание в Боге, источнике всякого добра, зло не имеет своей онтологической сущности. Зло есть уклонение от блага, подобно тому как тьма есть лишение света, — объясняет природу зла св. Иоанн Дамаскин.²⁹

В беседе со следователем Алешей Матвей пытается ответить на вопросы о тайне искупления, о наличии зла в мире, о человеческих страданиях. Но канонические объяснения того, почему Бог не уничтожает зло, у кого искуплены души людские Спасителем, явно не устраивают не только следователя, но и самого Матвея. Реплики горбуна провоцируют Матвея изложить или еще раз продумать свою собственную богословскую систему.

Догмат о первородном грехе и искуплении излагается им с кощунственным ерничаньем, напоминающим атеистические пасквили 1920-х годов: «таскать бы нам (...) гнев *проклятыица* Божьего», «затем и посылал *сыннка*, чтобы страданьем своим выкупить из вечного ада душеньки человеческие» (1, 391). В размышлениях о «досадной промашке Бога своего» так и слышится гершензонское: «Ошибочка вышла!» Только теперь место ироничного философа занимает «отец Матвей», а место юноши Леонова — следователь Алеша.

Высказывая через силу «официальные» постулаты, Матвей про себя мучается иными вопросами: по какой юридической логике силы небесные «шьют дельце» еще не родившимся поколениям, у кого выкупал род людской Спаситель и т. п. Все формулировки как Матвея, так и Алеши пропитывает юридизм, попытка постигнуть их падшим человеческим

²⁸ Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 306, 300—301.

²⁹ Об этих вероучительных расхождениях христианства и леоновской религиозной системы, о дуалистической концепции мироздания, восходящей к ересям гностиков и манихеев, уже писали в цитированных выше работах А. Лысов и О. Овчаренко.

разумом, но не верой и благодатью откровения. Матвей сомневается не в подвиге Христовом, а «в логичности его» (1, 399). Подобные рассуждения в плоскостном мире формально-логических посылок не позволяют подняться собеседникам до принятия тех тайн Бога и мира, которые постигаются только в свете Божественного Откровения.

Одно из таких схоластических построений, развитое западным римокатолическим богословием, — теория «сатисфакции». Согласно этой теории, Господь своей жертвой утолил праведный гнев Бога-Отца, оскорбленного непослушанием людей. Такие антропоморфические представления исказили богооткровенную истину о беспредельном милосердии Бога-Отца и жертвенной любви к человечеству Бога-Сына. По словам святого Григория Богослова, «Крест есть жертва благоприятная, но не плата и не выкуп Богу. Крест необходим не для утоления Божией Правды, но для оживления человеческой природы, пораженной грехом и смертью».³⁰ Догмат искупления непосредственно связан в православной трактовке с делом освящения человека. «На вопрос, кому или чему служила жертва, остается ответ: делу спасения нашего».³¹

В данном случае Матвей спорит даже не с православным учением (с которым, кажется, незнаком вовсе), а с католическим, но в контексте общего для романа антихристианского пафоса такое различие выглядит уже не столь значительным.

Ведь Голгофской жертве Матвеем придан совершенно иной смысл, который приводится в соответствие с общей идеей вины Бога. Послужив причиной, источником зла и страданий людей, лишив их райского блаженства, Бог впоследствии осознал «свою причастность к обстоятельствам». Посылая Сына на казнь, Бог искупал *свой собственный грех*. Бог оказывается греховен. Сам Матвей ясно осознает, что «отрекся от коренного догмата веры» (1, 45). Заметим, что эту «догадку об истинной сути искупления» разделяет и Дуня (1, 635).

Естественно, что если во всем виноват Творец, то принципиально отвергается взгляд на страдания и зло в мире как на следствия грехов самих людей. Вся беседа с Алешей идет под аккомпанемент неотвязной мысли о «плохой работе» Сына Божьего — «по совокупности скопившихся несчастий» на земле после Его крестного подвига. Матвея преследуют мысли о необратимости земных печалей, о несправедливости Бога, который уродство горбуна не причислит к подвижничеству, а, напротив, «и с него, вчистую обделенного, причитается нечто небесам за счастье существования» (снова понятия долга и платежа). В свою очередь горбун Алеша «как бы прощает Богу» свое уродство «и прочие недоделки» и т. п. Закономерный итог этих размышлений: пора «обветшалому христианству уходить на покой». Наряду с чудесами Господа — хождением по воде, претворением воды в вино, такие великие таинства, как Рождение от Девы и Воскресение, низводятся рассудочным умом Матвея (или автора) в разряд «благотеплой мишуры чисто земного поклонения», устарелого «агитпропа» (1, 395—396). Для Матвея очевидна историческая и нравственная исчерпанность *христианской веры*. Но не веры как таковой.

³⁰ Александр (Семенов Тян-Шанский), епископ. Православный катихизис. [Б.м., б.г.]. С. 43.

³¹ Помазанский Михаил, протопресвитер. Православное догматическое богословие. Новосибирск; Рига, 1993. С. 129.

Предтеча

Обратимся к ближайшему окружению Матвея, его семье. Подлинно ли ее отличает «стремление к духовности и жизнь по христианским заповедям», как представляется ряду критиков.

Бог не является для старофедосеевцев Живым Богом, Единой опорой и надеждой. Он становится чисто умственным объектом для предъявления постоянных упреков и претензий, постоянной *обиды*. Всех их отличает фамильярность по отношению к самому священному для христианина — имени Божьему, и в то же время сознание своего права требовать что-либо от Него. Егор цинично замечает, что «у Бога найдется совести довести (...) служителя своего» до землянки (1, 328), Прасковья Андревна с каким-то раздражением восклицает: «Да я по нынешним временам с Господа Бога моего документ требую!» (1, 187), уверенная в том, что раз она мать, то «он (ее) не осудит». Это не смиренное упование на милосердие Божие, но брошенное с вызовом требование справедливости от Бога.

Если Бог перестает восприниматься как *Друг*, то и сатана перестает восприниматься как *враг*. Поэтому у героев отсутствует иммунитет к вторжению демонического начала, у них нет, как сказали бы христиане, «различения духов». Они боятся провокаций, гонений, политических преследований, тревожатся, как бы Дунин ангел не оказался «беглецом клейменым», но совершенно не опасаются того, что он окажется бесом-оборотнем. Происходящее с Дуней оба родителя воспринимают лишь как «душевный недуг», словно и не подозревая о возможной *духовной реальности*.

С поразительной легкостью они готовы довериться силам зла: «матушка» Прасковья Андревна «согласилась бы в дом пустить *рай и ад*, кабы посулили исполнить одно ее заветное желаньице» (1, 187). Так она и поступает. С врага рода человеческого она не только не «требует документ», но бросается целовать его руки (!), умоляя о спасении сына.

Нет ничего удивительного, что после многочисленных доказательств *вины Бога* оправданным становится его *предательство*. Имея *такого* Бога, такое мирозданье, такую жуткую действительность, которая далекому Божеству неведома, человек имеет право не только преступить его заповеди, но и отвернуться от него. Матвей сразу и без колебаний благословляет диакона на публичное отречение от веры (ради детей), жену — на самоубийство (опять же ради детей) (1, 340), сына — на разбой.³² Родители «заранее соглашались» отправить Дуню на путь бесчестья (к могущественному правителю, для спасения Вадима) (2, 526). Дело не в морализаторстве, грешная человеческая природа и не на такое способна, но в том, что героями подводится идеологическое основание: «А Бога не бойся, он свой, войдет в твое положение, простит» (1, 340). «Отговаривать дьякона от задуманного было так же неуместно, как воспрещать ему принести себя в жертву ближним, тем паче малюткам, защита которых сама собой подразумевается в христианской морали». А далее — откровенно иезуитские слова: «Сам Иисус будет стоять рядом с ним на помосте и совместно пригубит чашу горечи его» (1, 44, 45).

³² «Дай Егорке материнское благословеньице на разбой, на тех, кто пожирнее. Он тебе наутрие куш денег принесет...» Эти строки (отсутствующие в цитируемом издании «Пирамиды») есть в редакции романа, опубликованной в качестве приложения к журналу «Наш современник» (М., 1994. Вып. 1. С. 171).

Это идея Смердякова. В главе «Контроверза» («Братья Карамазовы») ведется речь о попавшем в плен русском солдате, который не согласился отречься от христианской веры, и, претерпев ужасные пытки, умер, славя Христа. Смердяков комментирует: «Никакого (...) не было бы греха и в том, если б и отказаться при этой случайности от Христова, примерно, имени и от собственного крещения своего, чтобы спасти тем самым свою жизнь для добрых дел, коими в течение лет и искупить малодушие». И далее — почти словами Матвея: «Ничего там за это не будет-с, да и не должно быть такого, если по всей справедливости».³³

Автора привлекает именно такого рода «мученичество», хотя он, конечно, не может не знать о миллионах новомучеников и исповедников российских, которые не отреклись и пошли на Крест. Но в книге, внушенной Шатаницким, преследуются иные цели. Еще в раю тот же вдохновитель, ратуя за «справедливость», предлагал людям предать заповедь Бога.³⁴

Матвея, собирающегося принять у себя в доме самого сатану, одолевает любопытство — взглянуть на Господнего соперника, и его матушке тоже западает в душу «крупница недозволенного интереса». Как может этого желать человек, ежедневно произносящий слова молитвы «избави нас от лукавого»? Это непредставимо не потому, что запрещено, но именно потому, что христианин ежедневно сталкивается с бесовским присутствием в мире, с демоническими проявлениями в своих собственных помыслах и грехах, и до гробовой доски обречен вести с ним духовную брань. Матвей намеревается принять у себя «философскую категорию», но встречается с «человекоубийцей от века». Беседа Матвея с духом злобы превращается в философско-богословский диспут двух интеллектуалов, находящих удовольствие отыскивать друг у друга логические неувязки. И Матвей не замечает, как Шатаницкий потешается над ним, играя «в поддавки», допуская очевидные неточности в хронологии, общеизвестных фактах и т. п. Точно так же издевался над своим собеседником бес в кошмаре Ивана Карамазова, но там этот персонаж был, скорее, отражением больного сознания Ивана Федоровича, его галлюцинацией (на это намекает Достоевский, оставляя брошенный Иваном стакан нетронутым по пробуждении). В «Пирамиде» Шатаницкий — вполне объективная реальность. Матвей с его новой верой уже давно стал его служителем, а боязливые оговорки перед беседой как бы не послужить антихристу, пресекаемые, кстати, Шаминым, произнесены как явно лукавое самооправдание. Так же как и его бессильные (и какие-то театральные) потуги изгнать им же принятого гостя (автор явно иронизирует над «батюшкой», из всех средств борьбы с нечистым готового применить лишь непечатные слова) только сильнее затягивают узлы сатанинской сети, в которую он давно и добровольно попал.³⁵ И впоследствии даже гордится, что его дом оказался предназначен для

³³ Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 150.

³⁴ Оправдание символа предательства — Иуды — за последнее столетие обрело целую традицию в литературе, как в зарубежной (А. Франс, К. Вейзер, Т. Гедберг — вплоть до рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда»), так и в русской (Л. Андреев, М. Волошин, М. Булгаков, Стругацкие). Предание Иудой Сына Божия на крест представляется то как его (Иуды) жертва, то как подвиг, то как выполнение божественной миссии, то как проявление высшего смирения.

³⁵ Характерный самообман некоторых критиков, которые вопреки тексту романа пишут, что Матвей «выставляет посланца преисподней» (И. Стрелкова), «изгоняет Шатаницкого из своего дома» (О. Овчаренко), свидетельствует о желании найти последнюю «соломинку», чтобы сохранить «положительное» реноме Матвея.

столь авторитетной встречи (2, 631). После нее Матвей все больше уподобляется бесу: его начинает словно жечь Лик в красном углу, ему становится трудно произносить имя Божие (заменяемое местоимением «он») (2, 268), и совершаемый в заключительной части романа перечеркивающий жест по направлению к святой иконе (явное отречение от Христа) (2, 521) завершает духовную гибель Матвея.

Матвей ожидает «Христу на смену грядущего пророка, который принесет в мир несколько иное толкованье добра и света», который отменит молитву как «безуспешную панацею от низменной печали». По мысли «батюшки», ныне, когда создается новый «всемирный храм», можно примириться «с неизбежным сносом запустелых церковных строений». Эти ожидания вдохновлены характерным лозунгом-восклицанием: «О, лишь бы во всеобщую пользу!» (1, 396).

Совершенно откровенно и недвусмысленно Матвей призывает *антихриста*. Согласно церковному преданию, «зло и лжерелигии достигнут своего апогея во время владычества антихриста, мирового владыки, который, обещая принести мир на смятенную землю и имитируя пришествие Христа, будет управлять всем миром из возобновленного храма в Иерусалиме».³⁶ «Явит себя антихрист кротким, милостивым, исполненным любви, исполненным всякой добродетели... Предложит антихрист человечеству устройство высшего земного благосостояния и благоденствия...»³⁷ Матвей, таким образом, есть не кто иной, как предтеча антихриста. (Как замечает Н. Корниенко, «рядом с о. Матвеем антихрист в романе „Псалом“ Ф. Горенштейна кажется просто пригостишкой».)³⁸

Этот мотив очень важен в идейной канве романа. Не только Матвей ждет «великого духовного обновителя» (2, 35). Номенклатурные владыки неба и земли, развивают эту мысль Никанор, нечувствительны к земной боли людской. «Нынче нужны нам не крылатые генералы света и тьмы, а некто, способный просто пожалеть находящееся на исходе человечество, и еще неизвестно, чем обернулось бы дело, кабы нашелся третий» (2, 135).³⁹ К разговору о том, как предполагается его пожалеть, мы вернемся ниже.

Таковы «догматические вольности» Матвея, который уповает на приход антихриста взамен так и не помогшего людям Христа... Если именно в этом критика увидела широту русской души с ее всегдашним правдоискательством и т. п., то, надо признать, отечественная культура в лице некоторых далеко не худших своих представителей пришла в конце XX столетия к неутешительному духовному итогу.

³⁶ Серафим (Роуз), иеромонах. Будущее России и конец мира. Православное мировоззрение. Л., 1991. С. 11.

³⁷ Игнатий (Брянчанинов), святитель. О чудесах и знамениях. СПб., 1990. С. 5—6.

³⁸ Корниенко Н. «...Расстояние до истины в целую жизнь» // Лит. обозрение. 1995. № 6. С. 48.

³⁹ А. Варламов высказывает очень интересное предположение, что Никанор Шамин «и есть продукт замирения Добра и зла, он-то и есть человек будущего — харизматическая личность и, добавим, самый страшный и темный персонаж романа (...) Никанор и есть настоящий антихрист... Именно ему отведена в романе роль вожака, сопровождающего человечество до могилы без всякого намека на Страшный Суд, пакибытие и Царствие Небесное». Заметим только, что идеи о примирении добра и зла, о поисках третьего, о совершенном Богом «человекопредательстве» не принадлежат исключительно Никанору, но разделяются всеми героями — персонификациями авторской идеи. Сам критик согласен с тем, что «прочертить границу между автором и его персонажем очень трудно» (Варламов А. Указ. соч. С. 146).

Ангелоид

Кто такой Дымков? Можно по-разному трактовать этот персонаж, но то, что он не является ангелом в привычном смысле этого слова, кажется нам не подлежащим сомнению.

Если бы художественный мир романа хоть немного приближался к христианскому, то по всем признакам подобное существо классически вписывалось бы в разряд демонов-обольстителей, а Дуню, Никанора, Юлию и всех, кто общался с ним, в таком случае можно было бы считать впавшими в бесовское искушение, называемое «прелесть». С церковной точки зрения только так можно трактовать общение человека с каким-то иноземным существом, показывающим некие картины-видения, производящим магические фокусы, творящим бесцельные чудеса вроде сокровищницы для похотливой кинозвезды. «Злой дух (...) превращается в светлого ангела, прикрывается видом добра и обольщает умы кроткой улыбкой, почему и нужна особенная осторожность, чтобы вместо света не встретиться со смертью»,⁴⁰ — говорит св. Григорий Богослов.

Следующие выводы православного священника, описывающего процесс подобного обольщения, как нельзя более точно характеризуют историю знакомства Дуни с Дымковым. Демоны отбирают для медиумов людей, наиболее подходящих по нервно-телесному складу, мистически не защищенных. Часто они наделяют их особыми экстрасенсорными способностями (например, видеть или предсказывать будущее). В наше время демоны «стараятся прельстить человека, явившись ему в образе ангела света, внеземного мудрого учителя и наставника, предлагают ему различные гностические и философско-мистические системы, носящие отпечаток мудрости, но не Божественной, а плотской, человеческой, и в конце концов приводящие (...) к общению с сатаной».⁴¹

В контекст такой трактовки Дымкова вполне вписывается и его отзыв о человечестве: «Бога *своего* не пощадили» (2, 554), уместный, конечно, для демона, а не для служителя Божия. Однажды он назван «пришельцем из ближнего поднебесья» (1, 635) — здесь совершенно точно указано местопребывание демонов, «духов злобы поднебесных» (Ефес. 6, 12). И его увязание в стене очень напоминает сцену из повести Гоголя «Вий», когда бесовская нечисть застревает в церковных окнах, спасаясь бегством от Божиего заклатья.

Если согласиться с исследователем, что все персонажи романа есть по сути бесы, явные или замаскированные, то и противоборство между ними оказывается мнимым. Разговор Шатаницкого с застрявшим Дымковым напоминает встречу двух коллег (именно так называет Шатаницкий собеседника), один из которых подтрунивает над младшим по чину, но считает его своей «родней» и сообщает, что оба они «одинаково на чужбине» (2, 377).

Можно рассматривать этот образ в ряду научно-фантастических, а не богословско-мистических категорий. Самоназвание Дымкова — «ангелоид» — вполне укладывается в традиционные для фантастического жанра термины. Многократные сравнения Дымкова с зондом, инструментом,

⁴⁰ Христианское учение о злых духах // Троицкий благовестник (Изд. Св.-Троицкой Сергиевой лавры). 1990. № 7. С. 10.

⁴¹ Священник Родион. Люди и демоны. Образы искушения современного человека падшими духами. СПб., 1991. С. 90.

позволяют говорить о нем как об искусственном роботе. Но такое видение Дымкова не противоречит мистическому, если учесть, что «научно-фантастическая литература XX века (...) стала могучим средством насаждения нехристианской философии, взглядов на жизнь и на историю, в основном под неприкрытым или замаскированным влиянием оккультизма и восточных религий».⁴²

Но в конце концов нет смысла гадать, кто же такой Дымков — робот, бес, ангелоид, хранитель Времени. Не надо забывать, что он описывается автором, рукой которого водит Шатаницкий.

Важнее понять, для чего же введен в роман этот персонаж. Приписанный к «небесному ведомству» (что и дает основания критикам называть его «представителем сил добра»), Дымков нужен, чтобы продемонстрировать непонимание «богами» природы человека, их духовную оскотленность. Именно отсюда и ирония по поводу его оземления, его житейской неприспособленности, неспособности справиться с данным ему телом — «глиной земной», понять элементарные человеческие страсти и чувства.

В картинах земных приключений Дымкова слышится откровенное злорадство: каково им, небожителям, побывать в земной телесной шкуре! Тема тела звучит отталкивающе-натуралистично: она связывается с «запахом солдатского купе», с «немытостью» и т. п. «Врастание ангела Дымкова в отпущенное ему тело происходило вполне планомерно, со свойственными всему живому превращениями из невинных малюток в гнусных старцев — в силу вытеснения земною сущностью прежнего небесного естества» (1, 266).

В сюжетной линии, связанной с этим персонажем, навязчиво повторяется один мотив — невозможность его вступать в интимные отношения, акцентируется его постоянно усиливающийся нездорово-пристрастный интерес к этой сфере. Для Дымкова это — «загадка», которую он мучительно разгадывает. Леонов описывает его пробуждающееся эротическое влечение, вплоть до подсматривания за половым актом в купе и т. п. Тема принципиальной импотенции «ангелов» повторяется, варьируется, оставляя ощущение чего-то отталкивающего для нормального нравственного и эстетического чувства, и достигает кульминации в картине бородатого забитого мужчины (бывшего ангела), которого жена колотит шумовой за его бессилие (2, 418). Вот, мол, во что превращаются ангелы на нашей земле.

Все это — бесовское по природе глумление. Такого рода «сюжеты» мог придумать и написать клеветник, «отец лжи», это его почерк: унижить высокое, осмеять святое. Известно, что падших духов отличает безумная зависть к тем силам небесным, которые устояли и остались верными Богу, которые славят Его на небесах. Рукой повествователя водят те, кто именно *такими хотели бы видеть* ангелов Божиих. У достойного ученика Шатаницкого, Никанора Шамина, одним из тезисов его «концепции ангельства» является отрицание их преданности Богу, их устойчивости в добре. Безгрешность ангелов объясняется «не какой-то надмирной моралью, а просто по природному верхоглядству они не подозревают о соблазнах и законах смертного бытия» (2, 564).

Заметим одну характерную особенность «пирамидного» мироздания: землю наполняют бесы (по крайней мере Шатаницкого всегда окружает

⁴² Серафим (Роуз), иеромонах. Православие и религия будущего. [М., 1992]. С. 81.

свита из подручных нелюдей), но ангелы Божии будто или покинули этот мир, или вообще никогда не присутствовали в нем.⁴³

Итак, Дымков, выполняя задание неба, «постижение сути человеческой», узнает все новые и новые вещи «о чисто телесной специфике, побуждающей род людской на предосудительные поступки» (2, 661). Это все тот же упрек Богу: сотворенное Им тело, «инженерно-генетически несовершенное», побуждает человека к греху, поэтому человек и не виноват в своих грехах и ничтожестве.

Жалкий человек и жалкий Бог

Обвинение Творца естественно переходит в уничтожение творения. «Ущербность человеческой природы» декларирована уже в предисловии к роману. Но это не есть констатация повреждения человека первородным грехом. В том, что человек плох, виноват не сам человек, а его Создатель. На страницах «Пирамиды» открывается такая картина, что трудно удержаться от слов о мизантропической направленности произведения. Роман просто пронизан презрением к человеку как несовершенному творению.

К каким только определениям не прибегают автор и персонажи, чтобы подыскать эпитет попрезрительнее: «людская рвань», «обыкновенное быдло», «сомнительной ценности товар». Земля загажена «шлаками старости людской». Человеческое тело — «гадкая грязь», «ненавистное осклизлое бревно». Чтобы усилить отвращение к тленной плоти, введено натуралистическое описание полуразложившегося трупа с булькающей жижей в животе.

При этом заметно нарочитое низведение человека до животного: говорится о «людских особях», оскудении «людской породы». На уровне вечностном человечество бесследно мелькнет на ленте времени, на глобально-земном — в страстях и звериной грызне выродится в коротышек или в розовую плесень. Но уже и современные люди в большинстве своем презренны и ничтожны. Никого из героев невозможно по-настоящему полюбить — может быть потому, что они, как уже говорилось, больше похожи на бесов, чем на людей.

Взгляд на тело тоже противоположен христианскому. В обыденном сознании зачастую плоть действительно расценивается как источник скверны и греха. Однако с точки зрения христианства любое уничтожение тела и вообще материи есть оскорбление Творца, клевета на Создателя. Тело рассматривается как сотрудник души на пути спасения. Оно может становиться и сосудом скверны, но может и призвано к тому, чтобы стать храмом Божиим. Как и весь материальный мир, оно подлежит обожению, воссоединению в гармоническом единстве с Источником жизни.

А. Я. Гребенчиков на Леоновском семинаре в Пушкинском Доме 18 декабря 1997 года обратил внимание на схожесть фабул «Пирамиды» и рассказа И. Бабеля «Иисусов грех» (1922). Действительно, притчу Бабеля можно назвать «Пирамидой» в миниатюре: обе они воплощают одну и ту же мировоззренческую задачу. Спустившийся по повелению небес к Арине ангел «Альфред» в буквальном смысле не вынес тяжести человеческой плоти: жена задавила его своим горячим животом. Но, что еще важнее, героиня бросает упрек Богу, сделавшему людям такие тело и

⁴³ Согласно христианскому вероучению, ангел-хранитель сопутствует каждому крещеному человеку.

душу. В финале «Исус» просит Арину простить его за то, что *он с нею сделал*, и не получает прощения.⁴⁴ «Грешный бог» в бабелевском рассказе осуждается человеком за свое несовершенство — но ведь в этом и заключено смысловое ядро «Пирамиды».

Выполнив свою миссию, Дымков отправляется докладывать Всевышнему, что такое человек. Все произошедшее с Дымковым, правда, в чудовищно искаженном виде, напоминает евангельскую историю.⁴⁵ Не ангел, но сам Бог сошел с небес и стал человеком, понес немощь плоти, наблюдал людские пороки и преступления, терпел гонения властей, и в Нем видели некоторые того, кто немедленно переделает мир и спасет избранное царство (примерно этого же требует от Дымкова «Сталин»). Все связанные с историей командировки и вочеловечивания Дымкова моменты, стержневые для книги, таким образом, отрицают реальность основополагающего христианского события — Боговоплощения.

Согласно христианскому догмату, когда Господь принял на себя человеческую плоть, умер и восстал вместе с ней и вознесся с телом на небеса, то совершилось небывалое еще событие: человеческое естество оказалось водворенным в самые недра Божественной Троицы. (Кстати, нигде о догмате троичности в романе нет ни намека). «Человеческая природа Господа Иисуса Христа через соединение с Божеством приобрела свойства божественных и обогатилась ими, иначе говоря, обожена (...) Чрез Него и в Нем обожено и наше человечество, ибо Он (...) теснейшим образом соединил Себя с человеческим родом, а следовательно, соединил его с Божеством».⁴⁶ Именно поэтому стало возможным осуществление христианской задачи — освящение зримого мира благодатью Святого Духа, обожение мира и человека в полноте его телесного и духовного бытия.

Однако понятия освящения, обожения отсутствуют в ментальности романа, и христианская святость видится как ступень приобщения к тайне, как масонское посвящение в очередной «градус» (ср.: «посвящение неопита во все звания святости» (1, 605)).

Сшедший с небес и растерявшийся на земле неудачник Дымков, никак не могущий привыкнуть к человеческому телу, является своеобразной пародией на приход в мир Христа.

В сниженно-пародийном виде фигура Сына Божьего возникает в сне Матвея, где выполняет практически ту же функциональную роль, что и Дымков. Сразу бросается в глаза его легкий, «не по погоде», хитон, не приспособленный для здешней суровой жизни, не пригодный для земли. Матвей замечает, что вид у него чуть ли не чахоточный, «грудью слабоватый». Матвей жалеет его, но сквозь жалость проступает и презрение, и давно выношенная обида: *полюбуйся на то, что ты натворил!* В сне отражается стремление похлопать Спасителя по плечу: *мол, гляди, каково тут нам! Христос не нужен в этом мире.* Это, безусловно, позиция

⁴⁴ *Бабель И.* Исусов грех // *Бабель И.* Рассказы. М., 1932. С. 115—116.

⁴⁵ Это сходство заметил Г. Муриков, но сделал странные выводы: приняв земную плоть, а вместе с нею и «грехи мира» (?!), Дымков, по мнению критика, идет «путем искупления через страдание, которым Христос вел нас». Критик забывает, что Дымков прислан не для искупления, а для разведки, и всерьез считает это кощунственное уподобление Спасителю доказательством православной каноничности романа (*Муриков Г.* Огонь внутри // *Наш современник.* 1997. № 10. С. 243).

⁴⁶ *Помазанский Михаил, протопресвитер.* Указ. соч. С. 136.

Великого Инквизитора, считающего, что Господь не дал людям материальных благ и счастья, но призвал к духовным идеалам, для слабой человеческой природы недостижимым.

О Матвее несколько раз говорится, что он «пожалел именуемого Творцом». Но это не есть со-страдание распинаемому за людей Богу. Это жалость за Его «досадные (...) оплошности», жалость «с вершины боли человеческой» (1, 604), упиваясь которой человек сознательно ставит себя выше Творца. Бог оказывается жалок.

Невзирая на Лики

Философский пафос книги направлен на опровержение главной христианской истины: «Бог есть любовь». Постулат о безответности молитв, о безрезультатности всяких просьб к небесам звучит на страницах книги неоднократно. Бог не отзывается на мольбы и просьбы людские. В мире «Пирамиды» человек принципиально не имеет возможности общаться с Богом. На сотнях ее страниц нет ни строчки из церковных молитв, и это объяснимо, так как любая из них сразу ввела бы в роман совершенно иную реальность, которая взорвала бы построенное «пирамидное» мироздание.

О том, насколько чужеродной остается христианская вера книге Шатаницкого, говорит и описание ее канонических аспектов. Это детали, касающиеся уже исторического воплощения христианства — его канонов, обрядов, святых и святынь.

В мире «Пирамиды», конечно, нет места для Церкви как духовного организма, тела Христова. Церковь если и упоминается, то предстает как политическая партия со своей «доктриной». Всякое проявление святости сразу погружается в ироничный, снижающий контекст. Святые названы «деятели высшей еkkлeзиастической номенклатуры», их подвиги — «сеансами самоизнурения» (1, 599). Крест (в православии это «оружие мира, победа непобедимая») предстает лишь как «пароль» или «фирменное клеймо», по которому опознают друг друга адепты веры. Задумываясь над тем, что распятия и иконы лишены «чудодейственной силы хотя бы в пределах обычной радиоактивности», Матвей говорит (прямо в духе марксизма), что «человек всегда творил Всевышнего по своему подобию (...) от идолства до нынешних раззолоченных картинок», и приходит к убеждению: «Церковь неспособна создать божественный образ, эквивалентный уровню достигнутого знания» (2, 34, 35).

Матвей, следовательно, не знает (или умышленно скрывает от Вадима?), что образ Божий явил Спаситель: «Бога не видел никто никогда; едиnorodный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил» (Ин. 1, 18). Лоскутов отвергает и основанный на этом факте догмат иконопочитания, и присутствие Первообраза в любой канонической иконе. Очевидно, «умозрение в красках» для него — пустой звук.

И после фантома Вадима дом очищают не крещенской водой, а керосином и т. п. Беспомощна молитва (которая не может даже исцелить радикулит), беспомощно крестное знамение, беспомощны иконы. Нечто подобное происходит в романе Булгакова «Мастер и Маргарита», где бедный Иванушка Поньрев бежит с картонной иконкой, пытаясь защититься от демонской силы, — конечно, совершенно безуспешно.

Вообще иконы постоянно мешают Матвею: то святитель Никейского собора представляется ему напуганным старичком, прислушивающимся к

его вольномыслию, то он не выдерживает взгляда с образа из красного угла, и справедливо сказано о нем, что он прорубался к истине, *невзирая на Лику*, «включая и Того, кто (...) взирал на священника из своего угла» (1, 319). Ведь если взглянуть на Лик прямо, то высветится такая правда, в свете которой окажутся мишурой все измышления падшего человеческого разума.

«Чудо, тайна, авторитет»

Еще одна уловка, еще одна «западня» романа — тема «чуда».

Христианство рассматривает всякое чудо (проявление внеприродных сил) как действие либо всеблаготворной воли Божией, либо демонической. Их цель и характер принципиально различны. Чудеса Господни всегда имеют конкретную цель — приведение к вере, спасение души. Они являются знаменами, знаками, свидетельствами даруемого Христом вечного спасения.

О чудесах лжехристов и лжепророков, которые будут совершаться для прельщения людей в последние времена, неоднократно предупреждает Священное Писание. Святитель Игнатий (Брянчанинов) в работе «О чудесах и знамениях», наблюдая все возрастающее в современном обществе стремление видеть и творить чудеса, предупреждал, что это — почва для принятия демонического обольщения. «Антихрист будет принят очень поспешно, необдуманно. Не сообразят человеки, что чудеса его не имеют никакой благой, разумной цели, никакого определенного значения, что они чужды истины, преисполнены лжи, что они — чудовищное, всезлое, лишённое смысла актерство, усиливающееся удивить, привести в недоумение и самозабвение, обольстить, обмануть, увлечь обаянием роскошного, пустого, глупого эффекта».⁴⁷ Именно на власть чуда (наряду с тайной и авторитетом) желает опереться Великий Инквизитор (предтеча антихриста) у Достоевского.

Но в художественном мире «Пирамиды» отсутствует это сознание. Если рассмотреть чудеса, совершаемые или мыслимые в романе, в таком диалогическом разрезе, то станет ясно: все они имеют inferнальную природу (будь то «шутки» Шатаницкого или «фальшаки» Дымкова и др.). Чудотворность христианских святынь — Креста, икон, святой воды, — как мы видели, принципиально и иронически отрицается. Поскольку — и это самое главное — *Бог чудес не творит*, не отзывается на «моление о чуде» (2, 524), чтобы не разрушилась отлаженная машина мироздания.

Дуня мечтает, используя чудотворные способности Дымкова, делать людям «добрые дела», дарить им «внезапное счастье». Эти благодеяния предполагается проводить во всемирном масштабе. Осуществлять их нужно «под контролем (...) сведущего руководителя», на роль которого предназначается обманутый небесами Матвей Лоскутов. Матвей, с детства приобретший привычку «взором блуждать по небу в чайнии каких-то необыкновенностей», но так и не дождавшийся их, размышляет о спасительной своевременности чудес для мира. Он опасается, что у человечества пропадет потребность в чудесах (1, 183—186).

Схожие размышления звучат чуть ниже в монологах Дюрсо, перетекающих в сентенции самого автора (чудо нужно людям как хлеб и воздух... Чудо — это когда не знаешь, как это сделано) (1, 212).

⁴⁷ Игнатий (Брянчанинов), святитель. Указ. соч. С. 5.

Итак, существо из космоса, по-видимому «доброе» и «хорошее», будет вдохновлять человечество чудесами (но «не досыта», чтобы не привыкли), будет оказывать всяческие благодеяния людям, при этом его советником и даже руководителем выступит человек, ожидающий прихода «некоего третьего», кто бы пожалел человечество... С позиции христианского мировоззрения все это является давно предсказанным этапом на пути принятия миром духа антихриста, который тоже будет творить «добрые дела» и «предложит человечеству устройство высшего земного благосостояния и благоденствия» (свт. Игнатий), но только ценой отречения от правды Евангелия. Происходит подмена: вместо живого Бога, могущего спасти человечество, подставлено безликое, неопределенное в своем источнике «чудо». Именно об этом размышляет Дюрсо, предрекая, что магия заменит отмирающую религию: «Выйди теперь площадной фокусник к благоговейно затихшей толпе, она и его вместе со жреческой мантией надела бы ореолом мессианства» (1, 213).

Подобное управление человечеством с помощью чуда материализовано в одной из футурологических картин, показанных Дуне. Некие «хранители устоев», жрецы святилища, правят миром с помощью яйцеобразного агрегата, заключающего в себе все тайны и знания. Это «яйцо» охарактеризовано как «подлинное чудо, до кротости доверчивое и незащитное», а его уничтожение «крутолобыми ребятами», увидевшими в нем «колдовскую игрушку», описано с нескрываемой болью (2, 335—337).

Вновь и вновь художественный мир «Пирамиды» возвращает читателя к идеям «Легенды о Великом Инквизиторе». И понятие чуда перешло оттуда на страницы романа в том же самом, что и в рассуждениях Инквизитора, его религиозно-философском значении. Напомним их: Христос «не хотел поработить человека чудом и жаждал свободной веры, а не чудесной». По мнению Инквизитора, надежда, что «человек останется с Богом, не нуждаясь в чуде», неосуществима. Но «человек ищет не столько Бога, сколько чудес». Поэтому реальная забота о всемирном счастье людей должна быть основана «на чуде, тайне и авторитете».⁴⁸ Очевидно, что идеология персонажей «Пирамиды», в которой звучат явные цитаты из «Легенды» (ср.: «А без тайны и чуда не может жить человек» (1, 212)), выстроена по той же самой логике.

«Православная» и «несущая свет Руси Святой» (по мнению критиков) Дуня, а вслед за ней Матвей желают осчастливить человечество именно по рецептам Великого Инквизитора. Заметим, что и Дунин избраннык, Никанор Шамин, рассматривает «равное для всех регламентированное счастье» как более достойное для человечества (1, 179). Думая о «добрых делах», они ничуть не заботятся о спасении людей в вечности или приобщении к вере. Стремясь осчастливить людей и накормить их хлебами, они принимают искушение, отвергнутое в пустыне Христом, и забывают Его завет: «Не хлебом единым будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих» (Мф. 4, 4).

Ответом на богоборчество Ивана Карамазова и сатанинскую идеологию Инквизитора явился, по словам Достоевского, весь его роман, утверждающий, что Пути Создателя постигаются не «эвклидовым рассудком», но верой и откровением. В отличие от «Братьев Карамазовых» художественный мир «Пирамиды» не опровергает апостасийную диалектику. Рассуждениям персонажей, развивающим мысли Инквизитора, никто и ничто

⁴⁸ Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 299—301.

уже не противостоит. Как пишет А. Варламов, «Пирамида» стала книгой «не только об историческом, но и о метаисторическом поражении христианства, о всеобщем поражении и на земле, и на Небе».⁴⁹

Эсхатология

Какими предстают в романе грядущие судьбы мира? Прежде всего, как и другие христианские постулаты, каноническая эсхатология уничтожается беспощадной иронией, насквозь пропитавшей текст. Таинственная и действительно загадочная книга «Откровение святого Иоанна Богослова» названа «сусальной патмосской мистерией» (2, 134), полной «пиротехнических метафор». Это понятно: ведь она повествует о «тайне беззакония», о воцарении антихриста и его способах уловления человечества в свою власть.

Согласно апокалипсису «Пирамиды», человечество само приходит к своему концу, «без участия потусторонних сил». Точнее, при их попустительстве. «Короткое замыкание человечины на себя» будет следствием «надмирного события, причем бывшие любимцы небес, *якобы* созданные по образу и подобию ваятеля, автоматически станут отыгранной картой» (2, 134). Произойдет это вследствие примирения Добра и зла, «восстановления небесного единства, порушенного разногласиями при создании Адама» (1, 607). Это — сговор диавола и Бога, «сдавшего» весь созданный им род людской. А затем, намекает Дымков, начнутся «поиски более надежного и равновесного божественного статуса. И кто знает, кому достанется честь сменить людей как не оправдавших себя фаворитов» (1, 162). В устах ангелоида, которому известно будущее, это является прямым откровением.

Христианский апокалипсис говорит о временном торжестве антихриста, о последней схватке со злом, о втором пришествии в мир Спасителя, о воскресении людей вместе с телом и дальнейшей участи их в вечности, о грозном и милосердном Суде Божиим, о небесном Новом Граде. От всего этого бесконечно далеки футурологические фантазии «Пирамиды», но ведь цель ее inferнального вдохновителя в том и состоит, чтобы подменить одну историософию другой, устранить из сознания саму мысль о реальной «тайне беззакония», затворить пути спасения. И его адепты, матвеи и никаноры, внедряют мысль, что Бог оставил человечество навсегда.

В «пирамидной» эсхатологии человеческая судьба рассматривается чисто в физическом, земном аспекте. Вопрос о бессмертии души, о судьбе ее в Вечности даже не ставится. Внутренний человек, его душевные движения, мучительная борьба с грехом, покаяние и подготовка к вечной жизни — все оставлено за пределами художественного мира романа. Равно как вне его мира остается цель и смысл бытия человека — *спасение души*.

«Уже не просто ересь»⁵⁰

Православный Символ веры, излагающий главные догматы христианского вероучения, состоит из 12 членов. Нетрудно убедиться, что буквально *все* они отвергаются, опровергаются в «Пирамиде». Поэтому определе-

⁴⁹ Варламов А. Указ. соч. С. 148.

⁵⁰ Там же. С. 146.

ние идей романа как «еретических» неточно. Ересь (от глагола «выбирать») — учение, берущее из христианства какие-то одни догматы и отметающее другие, оно искажает постулаты веры, но остается «генетически» привязанным к ней.

Однако этот термин неприменим к религиям, основанным на совершенно иных вероучительных моментах, и невозможно сказать, например, что индуизм — «ересь». Точно так же в «Пирамиде» построена определенная религиозная система, настолько далекая от христианства, что точнее говорить о «новой религии». Она опирается не только на элементы различных еретических систем, вышедших из христианства (гностицизм, манихейство), но и на ислам, восточные религии (зороастризм), порожденную ими теософию, апокрифические сказания и т. п. Наполненная мистико-окультной символикой, «Пирамида» отражает и масонскую идеологию.

Ни одна ересь, кажется, не полагала в основу своей системы тезис о божественном несовершенстве, о преступности деяний Создателя, не включала в свое исповедание веры обвинительные акты Творцу. Пафос религиозных идей романа, наполненного эсхатологическими ожиданиями «другого» — антихриста, не еретический, а богоборческий.

Итак, «публикация новой схемы мироздания» осуществилась, задание Шатаницкого выполнено, наваждение воплощено. Осью и стержнем романа, исполненного «антидостоевского» пафоса, стала мысль о том, что Бог предал человека. Столь грандиозная попытка опровержения христианства возникла на русской почве. Новый синедрион, новое судилище над Христом — в который уже раз в уходящем веке! — совершается на территории Руси Святой.

Роман, автор которого выступил «в роли медиума ирреальных сил и странных голосов», имеет мистическое значение в судьбе России. Окультный характер «Пирамиды» видится исследователям в том, что роман источает «своеобразную и сильную магнетическую ауру», «недобрую энергию», его текст оказывает наркотическое воздействие на сознание и подсознание читателя, выполняет функцию гипноза, колдовства.⁵¹

Не является ли книга элементом какого-то метафизического контроля: насколько готова Россия проглотить такого рода приманку, далеко ли продвинулась по пути апостасии, охватившей уже большую часть мира, скоро ли сможет принять антихриста вместо Христа? По крайней мере та восторженность, с которой книга зачислена в разряд повествований о «русском правдолюбце», то равнодушие, которое проявлено столь многими в отношении ее духовно-религиозного ядра, та легкость, с которой оно принимается даже за исконные национальные духовные ценности, — симптомы весьма тревожные.

Леонов представил и оставил нам потрясающий образец того, каким может стать сознание человека и человечества накануне апокалиптических событий. Каков может быть новый вызов Богу на рубеже XXI столетия. И в этом смысле «Пирамида», несомненно, роман-предупреждение.

⁵¹ Павловский А. И. Указ. соч. С. 261, 263, 264.

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© М. А. Федотова

КУЛЬТ СЯТОЙ ВАРВАРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДИМИТРИЯ РОСТОВСКОГО

Без преувеличения можно сказать, что святая великомученица Варвара принадлежит к числу наиболее известных и чтимых в Православной церкви святых. С давних пор установилось верование в нее как хранительницу от внезапной болезни и неожиданной смерти. Так, в рукописи XVIII века есть запись: «Аще кто великомученице Варваре повседневно в посте творит моление, той христианскую кончину получит, без причащения святых таин не умирает».¹ «Народный культ святой Варвары известен всем славянам, но ярче всего выражен у южных славян. Со дня св. Варвары (17 декабря; по старому стилю 4 декабря. — М. Ф.), дней св. Андрея, св. Игнатия, св. Люции начинается цикл зимних праздников, направленных по обеспечению благополучия грядущего года и включающих действия, вызывающие плодородие, гадания о ближайшем будущем, почитание первого посетителя... охранительные ритуалы от болезней (оспы, чумы) и др.»² На Западе, у католиков, святая Варвара почитается как заступница при непогоде и пожарах, поэтому ей посвящались многие колокола, и в Западной Европе, и у славян-католиков она считается также охранительницей горняков-шахтеров, с появлением огнестрельного оружия становится покровительницей артиллерии и пороховых погребов.

Остановимся кратко на основных моментах жизни великомученицы Варвары. У одного богатого и знатного человека Диоскора, правителя Геласии (топарха), язычника, еллина по вероисповеданию, была дочь, замечательная умом и красотой. Чтобы никто не мог видеть ее неземной красоты, отец поселил Варвару в уединенной башне. Здесь мудрая дева проникается величием и красотой окружающего мира и приходит к мысли о создании его Единым творцом. Желая посвятить себя служению Богу, Варвара отказывается от брака, который хочет навязать ей отец, в некоторых редакциях она даже после долгих и требовательных уговоров отца говорит о самоубийстве. Как справедливо отметил О. В. Творогов, житие «содержит известный эпический мотив о заключенной в башню красавице-девушке».³ Однако мотив этот не основной, и Диоскор сам разрешает Варваре покинуть башню при отъезде в дальние страны, чтобы она лучше могла познакомиться с окружающей жизнью и со своими сверстницами, которые бы повлияли на нее и склонили к браку. В ряде текстов жития читается, что, вопреки ожиданиям Диоскора, Варвара еще более уверовала во Христа и даже, в некоторых редакциях, приняла крещение от некоего пресвитера. В строящейся бане, специально ли для Варвары или просто в саду по велению Диоскора, по требованию святой строители делают не два, как того хотел Диоскор, а три окна в ознаменование Святой Троицы. В бане же остается след от ее стопы и начертанный ею крест, от которых впоследствии происходили чудеса. Узнав об этом и о том, что дочь его исповедует христианство, Диоскор

¹ РНБ. Соловецкое собр. 249/909. Лествица. XVIII в. Л. 116.

² Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 1. С. 287.

³ Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1 (XI — первая половина XIV в.). Л., 1987. С. 259.

страшно гневается и хочет «усекнуть» Варвару. Святая скрывается в горе, по ее молитве внезапно возникшей перед нею при бегстве. Однако ее местонахождение выдает один из пастухов, пасших неподалеку стада овец. Сразу же по велению Господнему, в одних списках, или по проклятию Варвары, по другим, он превращается в камень, а его стадо — в жуков. Диоскор заключает Варвару в темницу, а затем правитель Максимиан (или Маркиан) предаёт страшным мукам. Но никому не удается склонить деву к отступничеству, и ее подвергают еще большим истязаниям. Явившийся по ее молитве в темницу Христос исцеляет мученицу от ран, но наутро она подвергается новому испытанию: ее обнаженной на посмешище и поругание воины ведут по всему городу, но и тут по ее молитве на помощь ей приходит Господь со свитою или ангел и прикрывает ее наготу, тем самым спасая от посрамления. Во время мучений к ней присоединяется уверовавшая в нее и христианство Ульяния, в некоторых редакциях — сестра Варвары, которую также подвергают мучениям. В конце концов Варвару и Ульянию приговаривают к смерти, и Диоскор усекает Варвару мечом, а сотник или сам Максимиан усекает мученицу Ульянию. Диоскора или Диоскура и Максимиана сжигает в знак Господнего проклятия сошедший с неба огонь. Некоторые списки сообщают и о том, что благочестивый Валентий погребает тела мучениц.

Уже из этого краткого жизнеописания святой Варвары видно, что житие существовало в нескольких редакциях. В исследовательской литературе самой древней считается сирийская редакция, старший список которой относится к VIII веку, и эта редакция приписывается Иоанну Столпнику. Самой богатой остается греческая традиция. Здесь следует указать не только существующие анонимные сказания, житие Симеона Метафраста и другие, но и ряд гомилий Иоанна Дамаскина, Арсения Керкирского, Георгия Грамматика, сложенных на день великомученицы Варвары. Гомилии Иоанна Дамаскина и Арсения Керкирского важны для латинской (прежде всего редакции Петра Галезии и Лаврентия Сурия), а через нее и для польской (в изложении Петра Скарги) традиций бытования текста. В связи с тем, что текст имеет такую богатую традицию бытования, в житии, при всей его стабильности, есть и ряд разночтений, более того, разногласий, связанных с жизнью самой Варвары. Обратим внимание хотя бы на одно из них — о времени смерти святой великомученицы. Одни авторы время мученичества святой Варвары относят к царю Максимиану, вероятно Фракиянину (235—238 годы), другие, к ним же относятся и историки церкви, приурочивают его к царствованию Максимиана, вероятно Галерия. Последние, скорее всего, правы: святая Варвара увенчалась славой мученичества в сирийском городе Илиополе в начале IV века во время гонения на христиан, поднятого Диоклетианом и Максимианом, скорее всего при Максимиане Галерии, кесаре Иллирии с 292 года, зяте и соправителе императора Диоклетиана в восточной половине Римской империи и с 305 года его преемнике. В таком случае смерть святой Варвары могла последовать только после 305 года, а не в 230-м — по редакции Сурия и Петра Галезии, и не в 260-м — по Петру Скарге. В 565 году мощи святой Варвары были перенесены в Константинополь. Все эти вопросы интересовали и святого Димитрия Ростовского при создании своей редакции жития, где он, в частности, не последовал за своими основными источниками и относил смерть святой Варвары к 306 году, но считал, что жизнь ее и мучения происходили не в Сирии, а в Египте.

Следует отметить, что если в западной медиэвистике этому житию, его греческой и латинской традициям уделялось внимание, публиковались списки, были попытки их изучения,⁴ то в отечественном литературоведении таких работ практически нет.⁵

⁴ Приведем две работы, где опубликованы анонимные сказания о святой Варваре: *Viteau I. Passions des saints Eeatorine et Pierre d'Alexandrie, Barbara et Anysia*. Paris, 1897. P. 89—105; *Wirth Al. Danae in christlichen Legenden*. Wien, 1892. P. 13—16, 105—111.

⁵ Можно назвать лишь одно исследование: *Якушев Я. Житие св. великомученицы Варвары // Труды Киевской духовной академии*. Киев, 1916. Т. 1. Кн. 1. С. 1—60. Кн. 2—3.

Описание древнерусской традиции жития святой Варвары (до редакции Димитрия Ростовского) не входит в рамки данной статьи, для этого требуется специальное исследование. Кратко лишь отметим, что в средневековой Руси хорошо была известна синаксарная редакция, вошедшая в древнерусский Пролог, и одно (или два — вопрос этот остается открытым) из анонимных греческих сказаний, помещенное затем в Великие Четьи-Минеи митрополита Макария. Перевода жития Варвары редакции Симеона Метафраста в рукописных списках на Руси пока не обнаружено. Популярная в свое время анонимная греческая редакция, вошедшая в Макарьевские Четьи-Минеи, уступила место подробному сказанию о жизни святой великомученицы, составленному святым Димитрием, митрополитом Ростовским. Димитрий Ростовский задался целью дать связанное и обстоятельное сказание о жизни и мучениях святой Варвары и, на наш взгляд, надлежащим образом справился с этой задачей.

Святая Варвара-мученица, как мы уже отмечали, была почитаема как в восточно-православной, так и в римско-католической церкви. На Украине культ святой Варвары имел особое почитание: на Украину, по преданию, которое подробно излагается в повести Димитрия Ростовского «О честных мощех святыя великомученицы Варвары», были перенесены мощи святой, которые и сейчас хранятся в Киеве во Владимирском соборе. Для творчества Димитрия Ростовского образ святой Варвары-мученицы также играет немаловажную роль, носит «личностный» характер, можно сказать, что Димитрий избирает ее своей небесной защитницей и просительницей.

Первый «письменный текст» о святой Варваре у Димитрия Ростовского мы читаем в «Диариуше», «поденных» записях митрополита.⁶ В «Диариуше» читаются два видения: один текст — это видение св. Ореста, причем этот текст включен и в Четьи-Минеи святого Димитрия Ростовского в виде приложения к житию св. Ореста, другой — видение св. Варвары. Так, под 1685 годом Димитрий пишет: «Август. 10 числа в понеделокъ, въ Постъ Спасовъ, якъ благовъщено до утрени, чулемъ, але з обыклого моего лѣнивства разоспавшися, не встали до церкви на початокъ, и ажъ до псалтыри заспалемъ. А под часъ того спанья видѣлемъ сонъ такий. Здаломися, яко вручено мнѣ было въ дозоръ нѣякуюсь печеру, в которой святыи почивали, в той гдымъ ходиль с свѣчкою, обходячи святыхъ гробы. Здалося, яко бы тамъ же почивала и свята великомученица Варвара, до которой гробу гдымъ приступив. Обачивъ ее лежащую недобре, яко бы бокомъ, а не просто, и якобы нѣякоюсь на ней показовалась згнилость. Я хотячи опатрити и стройно ее положить, вынялемъ мощи ей з труны, и на другомъ мѣсцу положили. А тымъ часомъ охенжилемъ труну и засъ до ей мощей обернулемся, хотячи в труну вложить пристойне. А ото здаломися, якъ бы жива Варвара свята, которую гдымъ поднялъ на руки мои, хотячи нести до труны. Она усѣла на лѣвици моей, а я до ней реклемъ: „Святая Дево Варваро, благодѣтелко моя, умоли Бога о грѣсехъ моихъ”. А лихъ

С. 169—236. Эту работу Я. Якушев защищал, заканчивая Академию духовную академию; в ней автор, во-первых, пересказывает известные ему тексты жития святой Варвары, о древнерусских списках говорит очень мало, в основном приводит списки, хранящиеся в Киеве, и, во-вторых, пытается ответить на вопрос, что может являться достоверным, а что вымыслом в самом житии Варвары. См. рец.: *Оксиук М.* // Труды Киевской духовной академии. Киев, 1916. Кн. 10—11. С. 168—174.

⁶ Автобиографические записки Димитрия сохранились в нескольких списках, относящихся, возможно, к разным по времени создания редакциям. Первое издание «Диариуша» осуществлено в 1774 году: Дневные записки святого Димитрия митрополита Ростовского, с собственноручно писанной имъ книги (1681 года во Вторник второй недѣли по Пасце, сия книга сооружися), к Киевопечерской книгохранительницѣ принадлежащей, списанныя // Древняя Российская Вивлиофика. Месяц декабрь. Ч. VI. СПб., 1774. С. 315—376. Перевод выполнил Н. Н. Бантыш-Каменский. Наиболее близким по содержанию к изданию считается список: РНБ. ОСРК. Q. IV. 186, XVIII в. (около 1765 г.), 4°, 23 л., скрп.

святая головку схиливши, якобы усумнѣвающихся, речехъ ми: „Не вѣдаю, чи умолю, бо по латинѣ молишся”. (Що я собѣ выкладаю, же барзо озяблый естем и лѣнивѣ до набоженства, и якъ у латинниковъ короткое набоженство, такъ у мене короткая и нечастая молитва.) Тые слова послышавши я от святой, попочалемъ скорбить и якобы отчаеватися. А лихъ она, пождавши трохи, глянетъ на мене весело и оскабленнымъ лицемъ рекла: „Не бойся”. И инныя нѣякие словеса, утѣшаючи мя, молвила, которыхъ запомнимъ...»⁷ Видение именно святой Варвары, записанное Димитрием в своем «дневнике», свидетельствует об особом почитании и отношении митрополита к этой святой.

В 1685 году, когда было записано видение, Димитрий уже работал над 1-й книгой Четьих-Миней. С Четьями-Минейми связано два других текста митрополита Ростовского, посвященных великомученице Варваре.

Как известно, в 1684 году Димитрий Ростовский, в то время иеромонах Димитрий Савич, по предложению Варлаама Ясинского принимает на себя послушание и начинает работу над Четьями-Минейми, точнее, над «Книгами житий святых». В июле 1689 года в Киеве выходит 1-я книга Четьих-Миней за месяцы сентябрь—ноябрь, в начале 1695 года выходит 2-я книга за зимние месяцы (декабрь—февраль).⁸ Под 4 декабря в ней помещено два текста, относящихся к святой Варваре: л. 25, об. — «Месяца декеврія, в 4 день. Житие и страдание святой великомученицы Варвары»; л. 32, об. — повесть «О честных мощех святыя великомученицы Варвары». От времени работы Димитрия над второй книгой Четьих-Миней сохранилась рукопись житий за декабрь месяц.⁹ Это, скорее всего, допечатный вариант «Книги житий святых» за декабрь. О происхождении рукописи могут быть только догадки. На черновой вариант рукописи мало похожа, в отличие от рукописной Миней за сентябрь и октябрь, также отражающей работу автора над «Книгами житий святых» и имеющей к тому же в «октябрьской» части рукописную правку самого Димитрия.¹⁰ Декабрьская рукописная Миней была заказана или самим Димитрием, или человеком, располагавшим его авторской рукописью. Собственноручных записей и помет в этой рукописи нет, все пометы писцовые. Сличение жития св. Варвары и повести «о святых ее мощах» в рукописи с печатным изданием этих текстов в Четьях-Минейях показывает, что оба текста в рукописи представлены в сокращенном виде. В житии отсутствует довольно значительная часть текста от слов «Отходя убо Диоскоръ въ путь, повелѣ дому своего строителемъ...» и до слов «Посемъ игемонъ повелѣ всадити ю в темницу». Трудно сказать, почему это произошло: при переписке ли не оказалось этой части текста, или он был утерян при переплете, но это вряд ли какое-то сознательное сокращение. В сокращенном виде дана и повесть, напротив повести (на полях) запись: «Сие дробно зицовати и друковати треба». Текст повести не столько сокращен, сколько в печатном издании Четьих-Миней переделан, в основном изменена последовательность изложения чудес, происходящих от мощей святой Варвары.

Каковы же источники данных текстов? Прежде чем перейти к определению этих источников, обратим внимание на два вывода, вытекающие из труда А. Державина о Четьях-Минейях Димитрия Ростовского и на которые, на наш взгляд, опираются все исследователи при выявлении источников отдельных житий в редакции Димит-

⁷ Цитируется по списку: РНБ. ОСРК. Q. IV. 186. Л. 8—8, об.

⁸ О Четьях-Минейях Димитрия Ростовского см.: Державин А. М. Четьи Миней святителя Димитрия, митрополита Ростовского, как церковноисторический и литературный памятник // Богословские труды. М., 1976. Сб. 15. С. 61—145; Сб. 16. С. 46—141; Круминг А. А. Четьи Миней святого Димитрия Ростовского: очерк истории издания // Филевские чтения. Вып. IX. Святой Димитрий, митрополит Ростовский. Исследования и материалы. М., 1994. С. 5—52.

⁹ См.: РНБ. Основное собр. Ф. I. 651.

¹⁰ БАН. Собрание Петра Великого. Раздел I-A. № 32. См. подробнее: Круминг А. А. Указ. соч. С. 9—10, 23—25.

рия Ростовского. Первый: между действительными источниками Четых-Миней и теми, которые показал Димитрий Ростовский в своем печатном издании (на полях в списке источников: «Учители, писатели, историки, повествователи, от нихъже книга та составися, сии суть»), нет полного соответствия, подлинных греческих источников он совсем не имел, а пользовался латинскими переводами их из различных западных агиологических изданий. Димитрий, митрополит Ростовский, не указал подлинных источников своих житий не только из-за строгости московской цензуры, хотя прежде всего поэтому, но и потому, что с латинскими источниками книги его не имели бы такого успеха даже в юго-западной церкви, где почти никто, кроме просвещенного духовенства, не знал ни книги Сурия, ни книги Липомана, ни издания болландистов, которыми пользовался святой Димитрий, и писатель не счел удобным и выгодным сослаться на них. Второй: Димитрий Ростовский не давал переводов, он пересказывал жития, и притом не по одному, а по нескольким источникам; после внимательного изучения нескольких текстов он давал свои переложения, полные индивидуального почина.¹¹

В издании перед житием Варвары на полях (л. 25, об.) сказано: «От Метафраста, от Дамаскина, и Четъ собраное», в упомянутой рукописи F.I.651 на л. 1 более подробно (к сожалению, из-за реставрации рукописи не удается полностью прочитать эту запись): «Вписанное от ст. Дамаскина, и от ст. Мет[заклеено], и от Четъ блаженнаго митрополита М[заклеено], и от прочитъхъ досъ[заклеено]». Эти записи при всей их определенности довольно неопределенны. Какими книгами пользовался митрополит Димитрий, когда ссылался на Иоанна Дамаскина и Симеона Метафраста? Как показывает А. Державин, он мог использовать и использовал, называя Метафраста и другие греческие источники, «Acta sanctorum» Иоанна Болланда и его последователей болландистов или сборник Лаврентия Сурия «De probatis Sanctorum Historiis...». Изданием болландистов Димитрий Ростовский при составлении жития Варвары не пользовался, хотя у него и были к тому времени «Acta sanctorum», и ссылки на это издание во 2-й книге Четых-Миней есть, но у Димитрия Ростовского не было декабрьского тома данного издания: в 1693 году Димитрию Ростовскому были привезены тома 1—18 с житиями за январь—май.¹² Остается издание «De probatis Sanctorum Historiis...» Лаврентия Сурия. У Димитрия Ростовского было второе издание Лаврентия Сурия, вышедшее в семи томах в 1576—1586 годах в Кельне.¹³ По наблюдениям А. Державина, жития, которые отмечаются у Димитрия Ростовского как заимствованные «от Метафраста», имеют и в издании Лаврентия Сурия какие-либо указания или ссылки, относящиеся к тому или иному житию. В т. 6 у Лаврентия Сурия, где помещено житие Варвары, нет никаких помет Димитрия Ростовского.¹⁴ Однако, несмотря на отсутствие помет, будущий митрополит Ростовский использовал именно книгу Лаврентия Сурия, и это был один из главных его источников. В одной из прижизненных рукописей Димитрия Ростовского, состоящей в основном из житий святых,¹⁵ напротив жития

¹¹ Державин А. М. Указ. соч. Сб. 16. С. 97, 101.

¹² Acta Sanctorum. Januarius-Majus. [Т. 1—18]. Ediderunt Joannes Bollandus S.J... Antverpiae 1643—1688. Книги Димитрия Ростовского хранятся в РГАДА: Ф. 1251. № 453—470/ин. (3254—3258).

¹³ [F. Laurentius Surius Carthusianus] De Probatis Sanctorum Historiis, Partim Ex Tomis Aloysii Lipomani... [Coloniae Agrippinae, 1576—1586. Т. 1—7]. Книги, кроме томов 3 и 7, хранятся в РГАДА: Ф. 1251. № 486—490/ин.

¹⁴ [F. Laurentius Surius Carthusianus] De Probatis Sanctorum Historiis... Tomus Sextus, complectens Sanctos Mensium Novembris et Decembris. Coloniae Agrippinae. [1581]. Шифр РГАДА: Ф. 1251. № 490/ин. (3261/6). Приношу искреннюю благодарность Л. А. Янковской, просмотревшей для меня издания из библиотеки Димитрия Ростовского, хранящиеся в РГАДА.

¹⁵ РГАДА. Ф. 381. № 420. Сборник-конволют, содержащий преимущественно жития святых, составлен святым Димитрием в Ростове в последние годы жизни.

святой Варвары запись: «Сурий» (и указаны страницы издания Лаврентия Сурия, на которых у последнего размещены тексты, относящиеся к дню памяти святой Варвары) и «Четья Межегорская». Имея «De probatis Sanctorum Historiis...» Лаврентия Сурия в качестве источника, Димитрию, таким образом, была хорошо известна редакция Симеона Метафраста в латинском переводе Моисея Липомана. Кроме этого, у Лаврентия Сурия издано житие великомученицы, составленное протонотарием Петром Галезием на основе двух гомилий Иоанна Дамаскина и Арсения Керкирского. Редакцию Галезия, а это довольно пространный текст, можно найти в польском переводе в «Житиях святых» Петра Скарги. Отметим, что перевод, сделанный Петром Скаргой, не был дословным, а с большими изменениями и сокращениями, прежде всего сокращены риторические отступления и дан совершенно иной конец жития, отсутствующий у всех остальных редакциях, поэтому текст Петра Скарги может считаться оригинальной редакцией жития Варвары. Димитрий Ростовский, безусловно, был знаком и с редакцией Скарги: в его библиотеке было три издания «Житий святых» этого агиографа.¹⁶ К редакции Петра Скарги примыкает житие Феодосия Софоновича, также, вероятно, хорошо знакомое Димитрию Ростовскому, так как в повести «о мощах Варвары» Димитрий Ростовский прямо ссылается на Феодосия Софоновича, используя и его житие св. Варвары, и повесть «о мощах». Единственное значимое отличие редакции Феодосия Софоновича от жития в редакции Петра Скарги — это упоминание об Оригене, о котором во время отсутствия отца узнала Варвара, «просячи его, абы веры православной научил». Ориген для этой цели послал к Варваре священника в виде купца, он и крестил святую Варвару. Так как Димитрий Ростовский использовал в своем житии практически все известные моменты из жизни святой Варвары, которые мог найти в разных редакциях жития, хотя и подходил к этим текстам критически, то из жития Феодосия Софоновича он, вероятно, использовал эпизод о крещении, встречающийся единственно, из имевшихся у Димитрия Ростовского текстов, в изложении Софоновича, отбросив при этом показавшееся ему маловероятным известие об Оригене. Таким образом, посредством латинских и польских текстов митрополит Димитрий хорошо был знаком с греческой традицией жития святой Варвары. Кроме этого, как Димитрий Ростовский отметил в печатном издании и в рукописи F.I.651, он пользовался редакцией, вошедшей в Великие Четьи-Минеи, которые были у святого Димитрия при работе над его книгами житий. В Месяцеслове в ряду источников Димитрий прямо называет и Межегорскую mineю. Межегорская mineя — это, возможно, одна из тех рукописных «четых» книг, о которых Димитрий Ростовский говорит в своем списке «Учители, писатели, историки, повествователи...» в 1-й и 2-й «Книгах житий»: «...достоверному списанию житий пособствоваху еще и иные многие книги, возможные в сия времена у нас обрести-ся». По наблюдениям А. Державина, ссылки на Межегорскую mineю встречаются в Месяцеслове святого Димитрия несколько раз. Вероятно, это был сборник, получивший наименование от Межегорского монастыря св. Николая Чудотворца, расположенного недалеко от Киева. Сборник был довольно значителен по размерам, и находящийся в нем материал обнимал несколько месяцев.¹⁷

Располагая таким количеством источников, Димитрий Ростовский создает свою редакцию жития святой Варвары, проделывая почти что ювелирную работу, убирая по возможности все шероховатости, замеченные им в других редакциях. Житие св. Варвары, составленное Димитрием Ростовским, представляет собой неразрывную цепь тесно связанных между собою отдельных моментов. Каждый отдельный эпизод из жизни великомученицы здесь является не случайным, а прямым следствием из

¹⁶ Все три издания «Житий святых» Петра Скарги (Piotr Skarga. *Zywotow Swiętych*) хранятся в РГАДА: Kraków, 1619 — Ф. 1251. № 2459/ин; Kraków, 1626 — Ф. 1251. № 2464/ин; издание Poznań, 1700 — Ф. 1251. № 2465/ин.

¹⁷ Державин А. М. Указ. соч. Сб. 16. С. 81.

предшествующего обозрения событий. Благодаря этому рассматриваемое житие св. Варвары в значительной степени превосходит свои источники уже по одному объему. Соблюдая пропорции, Димитрий перемежает исторические события с молитвами и риторическими отступлениями. Все недочеты предыдущих редакций жития, все логические несовместимости в них митрополит Димитрий постарался устранить. Вот некоторые небольшие примеры. Объясняя заточение девицы в храмине на столпе, Димитрий Ростовский пишет, что Диоскор «приставивши ей добрия пестунницы и рабыне, уже бо умерла бе мати ея». Святая Варвара, живя в башне, постепенно приходит к мысли о Едином Творце всего земного. Она угрожает отцу самоубийством, но об этой крайней мере говорит ему лишь после долгих и бесполезных разговоров, и Диоскор «отийде от нея, не смея более принуждати». Подробно освещен Димитрием и эпизод с пастырями. Димитрий, в частности, пишет: «Един же пастырь милосерд сый, видя Диоскура, гнева исполнена, утоити... девицу хотя и рече: „Не видя ея“. Но другой молча показа перстом на место, идеже святая крыяшеся». И не проклятием Варвары, как например в Макарьевской редакции, а «казнью Божьей постиже на том же месте» его. Поправляет Димитрий и эпизод «с поруганием» святой, когда воины водили Варвару нагой по городу. Как только ангел, Божий посланник, прикрывает ее наготу, тогда и воины, заметив, что не видима более, приводят ее назад к Максимиану. Димитрий Ростовский на источники ссылается прямо в тексте жития. Так, целый ряд сравнений чудесного источника в бане, например с рекою Иордан, приводится как цитата из жития Метафраста: «иже по Иоанне Дамаскине писал ея (св. Варвары. — М. Ф.) страдания». В рукописной декабрьской Минее (РНБ. F.I.651) на полях Димитрий Ростовский еще два раза ссылается на Симеона Метафраста и Иоанна Дамаскина, и обе ссылки связаны со страданиями святой Ульянии, мучения которой автор также попытался представить в полном объеме наряду со страданиями Варвары. Например, у Иоанна Дамаскина св. Ульяния упоминается один-единственный раз: она была подвергнута публичному поруганию, как и святая Варвара. Из всех редакций жития этот эпизод встречается только у Иоанна Дамаскина. Димитрий Ростовский заимствует его: «Такожде нага водима бе по граду в позор аггелом и человеком» — со ссылкой (на полях) на Иоанна Дамаскина. Таким образом, житие святой Варвары в изложении Димитрия Ростовского, на наш взгляд, является самостоятельной, хотя и компилятивной, редакцией, составленной на основе многочисленных источников.

Оригинальным является и следующий за житием текст — повесть «О честныхъ мощехъ святыя великомученицы Варвары». Показательно уже то, что повесть попала в Четвы-Минеи митрополита Димитрия. Димитрий Ростовский, создавая свои Четвы-Минеи, ставит перед собой задачу: дать назидательные и достаточные чтения из жизни святых на каждый день года, но в отличие от Макарьевских Четвых-Миней в них не входят «все чтомые на Руси книги». Из 765 статей в Четвях-Миней Димитрия Ростовского большинство — жития, 22 слова на большие праздники и только одна повесть — повесть о мощах св. Варвары «местного значения», в которой автор упоминает и ряд своих современников. Эта современность повести, по мнению А. А. Круминга, и была причиной того, что в последнем издании Четвых-Миней на славянском языке,¹⁸ выпущенном на основе первого киевского издания (1689—1705 годов), повесть «о мощах святой Варвары» была единственным текстом, полностью исключенным из издания; вероятно, «бросалось в глаза ее явное послениконовское происхождение».¹⁹

Димитрий Ростовский в предисловии повести отмечает, что ее источником была повесть Феодосия Софоновича: «Повесть, написанная от Феодосия Софоновича,

¹⁸ Издание вышло в Москве в 1914—1915 годах в единоверческой христианской типографии при Преображенском богадельном доме.

¹⁹ Круминг А. А. Указ. соч. С. 7, 40.

игумена Михайловского, игуменствовавшего в царство благочестивого царя Московского Алексея Михайловича, всея Великия Малыя и Белья России самодержца». ²⁰ Повесть Феодосия Софоновича, учителя Киево-Могилянской академии, с 1665 года игумена Киевского Михайловского монастыря, автора Хроники, проповедей, сохранилась среди рукописей Киевского Михайловского монастыря в сборнике второй половины XVII века. ²¹ Н. И. Петров, издавший эту повесть, датирует ее 1669 годом; Димитрий Ростовский в печатном издании своих Четьих-Миней на полях указывает 1670 год. Произведение Феодосия Софоновича послужило для Димитрия, как и в ряде других случаев, лишь канвой: Ростовский митрополит в значительной степени переделывает текст. Димитрий переписывает повествование о перенесении мощей святой Варвары в город Киев, вставляя распространенные предложения и значительно дополняя его новыми сведениями, увеличив рассказ почти в два раза. Димитрий Ростовский пишет, что было это «егда благочестивые князи русские с благоверными цари греческими в любви и единомыслии пребываху и взимаху себе от царей греческих сестры и дщеры их в супружество...». Так и «Михаил Святополк князь Киевский... правнук Владимира святого... име первую жену грекиню, Алексиа Комнина... дщерь, именем Варвару. Та, отходящи от Царьграда в русские страны, умоли отца своего, да даст ей честныя мощи святыя великомученицы Варвары, и, взявше я, в град Киев с собою принесе. Муж же ея... создавши церковь каменну во имя заступника своего архистратига Михаила в лето от создания мира 1108, положи в ней святыя мощи честно». Об этом, как пишет именно Димитрий Ростовский, а не Феодосий Софонович, были свидетельства в летописных книгах, но «егда безбожный... царь татарский Батий огнем и мечем землю русскую повоевавши, преславный и прекрасный град Киев разори и пуста его сотвори, тогда и книги летописцев пожжены суть, и мало что последнему роду оста ведомо о тех, яже бяху в преждняя времена за великих князей киевских». Однако легенда и некоторые современники автора утверждают, что в Киеве хранятся мощи именно святой Варвары. Отличительной особенностью повести Димитрия является и то, что он рассказывает не только о мощах, хранящихся в Киевском Михайловском монастыре, но и о тех частях мощей святой Варвары, которые были подарены старшим современникам Димитрия и хранились в других местах. В частности, есть повествование о Януше Радивиле, которому во время брани в богоспасаемом граде Киеве «на желание его, дано бысть ему две части немалыя от персий и от ребра честных тех мощей святыя великомученицы Варвары»; одну часть он «соблюде» жене своей Марии, а другая после его преставления досталась Иосифу Тукальскому и была перевезена в Канев. «А по нем взята есть в Батурин град малороссийский, а ныне в монастыру святого чудотворца Николая Батуринского, чудодейственно обретаяся, достохвально почитается». Почитание мощей св. Варвары в Батурине происходило и во времена игуменства в Батуринском Николаевском монастыре св. Димитрия Ростовского, где он произнес две проповеди на день памяти святой Варвары. Из 17 чудес от мощей святой Варвары, описанных Феодосием Софоновичем, Димитрий Ростовский использует только 8: «о гебановом ковчеге», «о Лазаре Барановиче», «о серебряной руке», «видение Феодосия Софоновича», «о двух служилых людях Андрее и Феодоре», «об освобождении из плена», «об Иоанне Райце», «о другой руке». Большинство чудес в повести Феодосия

²⁰ РНБ. ОСРК. F.I.651. Ср. в печатном варианте: «...от достовѣрнаго мужа, пречестнаго иеромонаха Феодосия Софоновича, игумена обители Святомихайловския Золотоверхия Киевския, написанная в лѣто Господне 1670 повѣсть» (Книга житий святыхъ... Киев, 1695. Л. 32, об.).

²¹ Петров Н. И. Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве. Вып. II. Киев, 1896. № 1748. См. издание повести: Петров Н. И. Мучение св. великомученицы Варвары и повесть о преславных чудесах ее Феодосия Софоновича // Труды Киевской духовной академии. 1894. Т. 3. № 12. С. 598—614.

Софоновича связано с именами современников, у Дмитрия только три таких чуда: о Лазаре Барановиче, Иоанне Райце и видение Феодосия Софоновича. Дмитрий Ростовский в своей повести «преобразует чудеса», изложенные Феодосием Софоновичем. Если у Софоновича, например, в чуде 5 о Лазаре Барановиче просто сказано, что архиепископ излечился благодаря мощам св. Варвары, «о чем и в казане своем поведал», то Дмитрий Ростовский излагает все подробно. Он пишет, что произошло это во времена, когда Лазарь Баранович еще не был архиепископом Черниговским, что он всегда прославлял святую мученицу, что рассказ об излечении от мощей св. Варвары изложен Лазарем Барановичем в проповеди, напечатанной в книге «Трубы словес проповедных...»,²² далее приведена и цитата из этой проповеди Лазаря Барановича.

Тексты жития и повести, написанные Дмитрием Ростовским о святой Варваре, имели большой успех на Украине. Уже в 1698 году житие и повесть вместе с акафистом св. Варваре, составленным архимандритом Киево-Печерской лавры Иоасафом Кроковским, были изданы отдельной книгой. Акафист с житием и повестью после этого особенно часто переиздавались. В ЦГИА хранится дело № 287 от 29 ноября 1726 года, из которого видно, что акафист с житием раздавались паломникам, т. е. «приезжающим в монастырь для богомолия всяких чинов людям по требованиям их безденежно».²³

Дмитрий Ростовский и сам записывал чудеса, совершившиеся по молитве святой Варвары, но они не вошли ни в печатный, ни в рукописный текст повести о мощах. О существовании этих текстов есть запись у Н. И. Петрова: «Хранящаяся при мощах св. великомученицы Варвары, в самом ковчеге, рукопись в 4, без конца, писанная рукой св. Дмитрия Ростовского, с описанием пяти чудес от мощей св. великомученицы Варвары».²⁴ О ней писал и И. А. Шляпкин, который также еще видел рукопись.²⁵ Современными исследователями рукопись считается утерянной, нам также не удалось ее обнаружить. Однако чудеса св. Варвары, записанные Дмитрием Ростовским, как нам удалось выявить, сохранились в печатном варианте. Они вошли в состав некоторых изданий, содержащих акафист, житие и повесть о мощах св. Варвары (см. об этом выше); после повести в ряде таких изданий шла следующая статья: «В рукописи святителя Дмитрия, Ростовского чудотворца, хранящейся в раке при святых мощах великомученицы Варвары, описаны следующие чудеса...» и приводилось пять чудес: «об одном благочестивом человеке в Чехии, которого приговорили к смертной казни, но благодаря св. Варваре он смог причаститься», «о нидерландском пленнике, которому св. Варвара помогла причаститься», «о смерти нераскаявшегося черноризца», «о причащении одного мужа», «о причащении обгоревшего в Александрии человека». Чудеса подобраны тематически: св. Варвара почитается как защитница от внезапной смерти и от смерти без причащения. Источником этих текстов Дмитрию Ростовскому, как удалось выяснить, послужил сборник «Великое Зерцало», широко распространенный в XVII веке как на Украине, так и в России. Митрополит Дмитрий, вероятно, пользовался польским изданием «Великого Зерцала» («Wielkie Zwierciadło Przekładów...»), с которого на Руси, как показала О. А. Державина, было сделано два перевода.²⁶ В составе библиотеки Дмитрия Ростовского сохранилось польское

²² Трубы словес проповедных на Господские, Богородичные и другие праздники. Киев, 1674. Л. 64.

²³ Ср.: Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. Т. II: Описание славянорусских книг и типографий 1698—1725 годов. СПб., 1862. С. 8. № 5.

²⁴ Петров Н. И. Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве. № 547 (вне каталога).

²⁵ Шляпкин И. А. Св. Дмитрий Ростовский и его время (1651—1709). СПб., 1891. С. 242.

²⁶ Державина О. А. «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. М., 1965. С. 27—57.

издание «Великого Зерцала», вышедшее в Кракове в 1633 году, принадлежащий ему экземпляр и сейчас хранится в РГАДА.²⁷ Чудесам, описанным Димитрием Ростовским, в русском переводе «Великого Зерцала» соответствуют главы 101—105: «Единъ на смерть осужденный, а понеже молися святѣй Варварѣ, приять от Господа благодать, яко без причастия божественныхъ таинъ не умре»; «Нѣкто рачитель ко святѣй Варварѣ умрети не можаше, даже не приавъ причастия божественныхъ таинъ»; «Единъ, отложивши моление и вѣру ко святѣй Варварѣ, страшно въ преступлении умре»; «Единъ от святыхъ, призываючи святую Варвару, от руки аггельския приять святое причастие»; «Всѣмъ сим, иже святыя великомученицы Варвары помощи просятъ: да не умрет безъ божественнаго причащения, умоляетъ».²⁸ Как видим, и здесь Димитрий Ростовский следует своему творческому методу: он собирает об интересующем его святом все возможные сведения из различных источников, «коллекционирует» их, а затем использует в своих сочинениях.

На праздник святой Варвары (4 декабря) Димитрием Ростовским составлены и две проповеди, произнесенные в Батурина в 1691-м и 1692 годах. Место произнесения проповедей не случайно: Димитрий Ростовский, согласно «Диариушу», дневниковым записям митрополита, находился в это время в Батурина, и, как мы уже знаем из повести о мощах св. Варвары, в Батуриинский Николаевский монастырь была перенесена «часть персей» от мощей св. Варвары и там они во времена Димитрия Ростовского «достохвально почитались». Проповеди эти сохранились в единственном списке в сборнике из РНБ. ОСРК. Q.I.269: Л. 185—191 — «Contio pro Festo Sanctas Barbaras Martiris» (Слово на праздник святой мученицы Варвары); Л. 191—197, об. — «Alia contio pro eodem Fest. S. Bar.» (Слово второе на тот же праздник). Среди текстов этого сборника встречаются как ранее уже известные слова Димитрия Ростовского, так и совершенно новые тексты, которые мы атрибутируем как проповеди, написанные Ростовским митрополитом. Среди этих новых проповедей и слова на день памяти св. Варвары.²⁹ Как и другие ораторские произведения Димитрия Ростовского, эти две проповеди строго следуют правилам ораторского искусства и являются ярчайшими образцами барочной поэтики.

Димитрию Ростовскому приписывается также и «Вънецъ от дванадесят звѣзд святой Варварѣ, от молитвъ к ней о крайнем доброй смерти даръ». «Вънецъ» состоит из 12 (нумерованных) силлабических четверостиший и одного четверостишия-последствия. «Вънецъ» вошел в состав рукописного сборника (л. 61, об. — 62, об.), так называемую, по определению В. Н. Перетца, «поэтическую украинскую антологию 1670—1680 гг.»³⁰ хранящуюся в составе собрания Киево-Софийского собора, № 186/362.³¹ «Вънецъ» Варваре неоднократно издавался исследователями,³² еще ранее он был издан в составе книги 1698 года, содержащей акафист, житие и повесть о мощах св. Варвары (см. об этом издании выше). В этом издании «Вънецъ» расположен между акафистом, составленным Иоасафом Кроковским, и житием,

²⁷ Wielkie Zwierciadlo Przykładów... Kraków, 1633. Хранится в РГАДА: Ф. 1251. № 4115/2467 ин. См. об экземпляре Димитрия Ростовского: *Державина О. А.* Указ. соч. С. 26, 29.

²⁸ См., например, рукопись: РНБ. Соловецкое собр. № 239. Л. 74—79.

²⁹ См. об этом подробнее: *Федотова М. А.* 1) Ораторская проза Димитрия Ростовского (украинский период: 1670—1700 гг.). Автореф. дис. канд. филол. наук. СПб., 1995. С. 12—14; 2) Украинские проповеди Димитрия Ростовского и их рукописная традиция (статья вторая) // ТОДРЛ. Т. 52 (в печати).

³⁰ *Перетц В. Н.* Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII веков // Сборник по языку и словесности. Л., 1929. Т. 1. Вып. 3. С. 73—122.

³¹ См.: *Петров Н. И.* Описание рукописных собраний, находящихся в г. Киеве. Киев, 1904. Вып. III. С. 61—64.

³² См., например: *Величковский Иван.* Твори / Подг. текстов и комм. В. П. Колосовой и В. І. Крעותня. Київ, 1972. С. 97—99; *Українська поезія. Середина XVII ст. / Упорядники В. І. Крעותень, М. М. Сулима.* Київ, 1992. С. 282—283.

написанным Дмитрием Ростовским; авторство «Вѣнца» не указано. Однако «Вѣнец» св. Варваре не был составлен специально для этого издания, издания 1698 года, а был перепечатан с более раннего. Как удалось обнаружить, впервые он вошел в состав сборника «Вѣнцов молитвъ седмичныхъ дванадесѣть звѣздныхъ» (Киево-Печерская типография, 1694). В данный сборник наряду с «венцом» святой Варваре вошли двенадцать «венцов» Иисусу Христу, Богородице, Иоанну Предтече, Николаю Чудотворцу, страстям Христовым и др. Авторство «венцов» не указано, позднее большинство из них стало приписываться или Ивану Величковскому, или Дмитрию Ростовскому, что фактически ничем не подтверждается. В рукописном наследии митрополита Ростовского не встречается этих «венцов», в прижизненных изданиях, в «Диариуше» нет указаний на эти тексты, хотя стихотворные опыты митрополита Дмитрия хорошо известны.

Таким образом, святой Варваре-великомученице Дмитрием Ростовским посвящен целый корпус сочинений, разнообразных по содержанию и принадлежащих к различным литературным жанрам.

© Кадзухико Савада (Япония)

И. С. ТУРГЕНЕВ В ЯПОНИИ

Имя И. С. Тургенева, насколько мне известно, японские читатели впервые встретили в статье «О партии нигилистов в России», опубликованной в известной своими оппозиционными взглядами газете «Тѣя» («Вся нация») 28 октября 1879 года, где говорилось, что слово «нигилист» впервые употребил Тургенев в романе «Отцы и дети». В последней четверти XIX века всю Японию охватило «движение за свободу и народные права» и внимание японской общественности было приковано к русскому революционному движению, получившему наименование «нигилизм».

А 28 декабря 1883 года, видимо как дань памяти, в той же газете появился первый японский перевод произведения писателя. Это был «Порог» (из «Стихотворений в прозе») под заголовком «Разговор Тургенева». Перевод был сделан, по всей вероятности, с французского языка, переводчик, к сожалению, неизвестен. Тогда же, т. е. 27 и 28 декабря 1883 года, газета «Юбин хоти» («Почтовые известия») сообщала подробности о похоронах Тургенева.

Однако в истории новой японской литературы имя И. С. Тургенева навсегда связано с переводом «Свидания» (из «Записок охотника»), который был опубликован в 1888 году и, кроме всего прочего, развеял легенду о Тургеневе как вожде русских нигилистов. Думаю, что в истории мировой литературы мы не так часто можем наблюдать столь большое влияние маленького рассказа, тем более перевода произведения зарубежной литературы, на развитие литературы национальной. В предлагаемой статье я хочу рассказать главным образом об этом переводе рассказа «Свидание» и о дальнейшем знакомстве японцев с творчеством Тургенева.

1

В 1881 году Хасэгава Тацуносукэ¹ (1864—1909), известный под псевдонимом Фтабатэй Симэй,² поступил на отделение русского языка Токийского института иностранных языков.³ Русско-японский договор о дружбе 1855 года предусматривал, что граница между обеими странами будет проходить между островами Итуруп и Уруп, а Сахалин будет не разделенным между ними. Однако по договору 1875 года Япония, уступив России весь остров Сахалин, получила Курильские острова. Второй, т. е. 1875 года, договор возмутил японцев: это показалось им «обменом своего на свое» и породило уверенность, что Россия представляет для Японии большую угрозу. Фтабатэй разделял это страстное возмущение и решил изучать русский язык, чтобы в будущем принять решительные меры против «вражеской страны России».

Из 250 абитуриентов, собравшихся со всей страны, было отобрано 40. Они ходили в Токийский институт иностранных языков и изучали русское произношение в течение 2—3 недель, а затем лишь 25 человек из них, хорошо усвоивших русскую фонетику, смогли поступить в институт. Уровень преподавания был очень высок, к тому же почти все занятия проводились на русском языке по русским учебникам. Как будто в центре Токио внезапно появилась русская гимназия.

Русский преподаватель Андрей Коленко, народник-эмигрант, питая доверие к умственным способностям и духовной самостоятельности студентов, на лекциях по русской литературе углублялся иногда в слишком трудные для подростков социально-нравственные и художественные проблемы русской литературы. После Коленко историю русской литературы читал эмигрировавший из России Николай Грей. По мнению японоведа Г. Д. Ивановой, это известный философ-народник Николай Васильевич Чайковский.⁴ Он не только глубоко знал предмет, но и был блестящим чтецом. На занятиях студенты слушали произведения русских классиков в мастерском исполнении преподавателя, а обсуждая услышанное, давали характеристики литературным персонажам на русском языке. Не исключено, что именно этот метод помог Фтабатэю глубже понять и почувствовать русскую литературу. В позднем интервью «Мои принципы художественного перевода» (1906) Фтабатэй говорит, что европейский литературный «текст имеет своеобразный ритм и, если читать его вслух, то вырабатываются правильные интонации», однако трудность состоит в том, чтобы «передать в японском переводе его ритм, его мелодику».⁵ Это был на редкость мудрый взгляд в то время, когда большинство литераторов читало про себя произведения зарубежной литературы в тиши кабинета, чтобы использовать сюжет в своем творчестве.

Среди японских преподавателей следует назвать Итикава Бункити. В 1865 году он был выбран одним из студентов, отправленных сёгунатом в Россию, и поехал в Петербург, где его взял на попечение Е. В. Путятин, бывший посол в Японии, а русскому языку он учился у И. А. Гончарова. После падения сёгуната Итикава один остался в России еще лет на 9, был принят в свете, женился на русской женщине, у них был ребенок. После закрытия Токийского института иностранных языков, в 1885 году, он решительно отказался от карьеры и до конца дней своих,

¹ В настоящей статье принят японский порядок написания: на первом месте — фамилия, на втором — имя.

² Созвучно «кутабаттэ симаэ», т. е. «чтоб тебя черт побрал», — выражение, которое он часто повторял в свой адрес.

³ Основан в 1873 году.

⁴ *Иванова Г. Д.* Русские учителя // 100 лет русской культуры в Японии. М., 1989. С. 14—16.

⁵ *Фтабатэй Симэй.* Полн. собр. соч. Токио: «Тикума себо», 1985. Т. 4. С. 166. См. перевод Р. Карлиной: Восточный альманах. М., 1957. Вып. 1. С. 384.

лет 40, провел в уединении вдали от столицы. Для Итикавы, видевшего петербургский свет второй половины XIX века, должно быть, жизнь не стоила карьеры в обществе новой Японии.

Долгие часы Фтабатэй проводил в институтской библиотеке, читая собранные там художественные произведения и критические статьи по русской литературе. Это было увлекательное путешествие в мир Пушкина, Гоголя и Лермонтова, Белинского и Добролюбова, Тургенева и Гончарова, Достоевского и Толстого. Таким образом, на формирование мировоззрения молодого Фтабатэя глубокое влияние оказали китайская культура и конфуцианская мысль, изучение которых было обязательным в школе, а с другой стороны — философско-этические и эстетические принципы русской литературы. Из этого же сплава родилась его художественная концепция, что литература не объяснением или наставлением, а описанием, обращенным к чувствам, может выразить заповеди бытия, содержащиеся в конфуцианских Четверокнижии и Пятикнижии, Библии или буддийских сутрах. И это был принципиально новый взгляд на возможности литературы, поскольку в Японии литература до тех пор называлась «гэсаку» (легкая, развлекательная литература) и считалась бульварной. Фтабатэй же отводил литературе совершенно иное место в системе общественного сознания: она «наблюдает, рассматривает и предвидит общественные явления». ⁶ Во второй половине 80-х годов Фтабатэй дебютирует как писатель и переводчик. Прежде всего следует назвать написанный в 1887—1889 годах роман «Плывущее облако», который считается одним из первых японских реалистических романов. В 1888 году он публикует переводы рассказов «Свидание» и «Три встречи».

2

Знакомство Фтабатэя с творчеством Тургенева произошло, как я уже говорил, в студенческие годы. Фтабатэй заслушивался превосходным чтением тургеньевских произведений на занятиях Грея. А в библиотеке были «Сочинения И. С. Тургенева (1844—1874)» в семи томах (1874). В 1884 году Фтабатэй на третьем курсе прочитал один за другим по крайней мере 2, 3, 4, 5 и 6-й тома «Сочинений». В 1886 году Фтабатэй начал переводить роман «Отцы и дети» под заглавием «Нравы партии нигилистов». Однако этот перевод, несмотря на рекламу, не был закончен.

Как понимал Фтабатэй творчество Тургенева? В интервью «Мои принципы художественного перевода» Фтабатэй говорит: «Возьмем для примера Тургенева: его поэтическая идея не напоминает ни зиму, ни осень. Это весна. Но не ранняя весна и не ее середина. Это — конец весны, когда вишни в полном цвету и уже чуть-чуть начинают осыпаться. Как будто идешь лунным вечером по узкой тропинке среди вишен, и призрачная, прекрасная весенняя луна сияет в далеком, подернутом туманной дымкой небе. Иначе говоря, та неуловимая грусть, что сквозит в этой красоте, и есть поэтическая идея Тургенева». ⁷

Одним словом, Фтабатэй считал Тургенева лирическим писателем, а его «поэтическая идея» совпала с романтизмом, лиризмом и идеализмом молодого Фтабатэя.

3

Перевод «Свидания» был опубликован в 25-м и 27-м номерах журнала «Кокумин но томо» («Друг народа») за июль и август 1888 года. Это был пятый год после смерти Тургенева. «Кокумин но томо» — толстый журнал, один из влиятельнейших

⁶ Фтабатэй Симэй. Исповедь в середине жизни // Полн. собр. соч. Т. 4. С. 289.

⁷ Фтабатэй Симэй. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 168; Восточный альманах. Вып. 1. С. 386—387.

и читаемых, особенно интеллигенцией. Редактором журнала был Токутоми Сохо. В 1896 году Токутоми посетил Толстого в Ясной Поляне, и даже известно, что он попробовал для классика распеть китайские стихи («сигин»).

По всей вероятности, «Свидание» было переведено с текста «Сочинения И. С. Тургенева (1844—1864)» (Карлсруэ: Изд. Салаевых, 1865. Т. 1).⁸ Тщательное сличение перевода с оригиналом показывает:

1. Это точный и в основном верный оригиналу перевод. В интервью «Мои принципы художественного перевода» Фтабатэй отмечает: «Таким образом, если при переводе иностранного произведения учитывать только смысл и на него делать весь упор, то возникает опасность нарушить подлинник. По моему убеждению, необходимо понять и ощутить ритм подлинника и передать его в переводе. Поэтому я считал, что нельзя самовольно отбросить ни одной запятой, ни одной точки; если в оригинале три запятых и одна точка, то и в переводе должна быть одна точка и три запятых. Тогда будет сохранен ритм подлинника».⁹

Разумеется, нельзя прямо применить эти слова к «Свиданию», но если учесть, что в то время в Японии перевод понимался как изложение, то это был верный оригиналу перевод и в передаче пунктуации.

2. В переводе можно наблюдать фонетико-семантические повторы, которыми так богат оригинал. Например: «ава авасии сиракумо га сора» («Небо то все заволакивалось рыхлыми белыми облаками»); «дзаситэ, сикоситэ, соситэ» («Я сидел и глядел кругом, и слушал»); «омосиросёна, варауёна» («веселый, смеющийся трепет»)¹⁰.

Безусловно, это была попытка в монотонную японскую фразу внести мелодическую живость оригинала, о которой Фтабатэй говорил в упомянутом ранее интервью и которую впервые услышал на занятиях преподавателя Грея. Однако современники вообще не оценили этой попытки, не осознали ее эстетической верности оригиналу. Консервативный критик Исибаси Сиан с иронией отмечал, что «и украдкой, лукаво, начинал сеяться и шептать по лесу мельчайший дождь» слишком напыщенно-сложное описание дождя, и упрекал перевод за назойливость художественных средств.¹¹ Однако так как одна из отличительных черт стиля Тургенева состоит в богатстве эпитетов, в их семантическом нанизывании во фразе для передачи нюансов чувства или состояния, то Исибаси надо было упрекать самого автора.

3. Перевод «Свидания» был написан языком, основанным на единстве литературного и разговорного стилей. Описание березовой рощи в первой половине и в самом конце рассказа Фтабатэй переводит дословно, а разговор Виктора с Акулиной во второй половине — достаточно свободно. Одной из важнейших и одновременно сложнейших задач, стоящих в то время перед японскими писателями, было создание национальной литературы на народном разговорном языке. У Фтабатэя была модель построения диалогов в произведениях «гэсаку», сохраняющих старую литературную традицию, но не было соответствующей модели повествования, поэтому он сосредоточился на выработке повествовательного стиля, отстраненно-равнодушно наблюдающего ход вещей. «Свидание» было переведено между публикациями второй и третьей частей романа «Плывущее облако». Думается, что Фтабатэй особенно тщательно работал над описанием березовой рощи еще и потому, что хотел найти в третьей части своего романа ту манеру повествования, в которой бы

⁸ См.: *Арая Кэйдзабуро*. «Свидание» в переводе Фтабатэя: Проблемы интерпретации // Хикаку бунгаку нэнси [Ежегодник сравнительного литературоведения]. Токио: Университет Васэда, 1967. № 4. С. 67.

⁹ *Фтабатэй Сижэй*. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 167; Восточный альманах. Вып. 1. С. 385.

¹⁰ Там же. Т. 2. С. 5; *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. М., 1979. Т. 3. С. 240.

¹¹ *Сиан Гайси* [псевдоним Исибаси Сиана]. Читая «Свидание» // Кокумин но Томо. 1888. № 30. С. 39.

сплавились воедино язык литературный и разговорный. Возможно, поэтому он выбрал простой по структуре рассказ из «Записок охотника» и затратил на перевод первой половины особенно много сил.

4. При переводе названий растений, оттенков цветов и пр. Фтабатэй использует научную лексику, записывая эти названия «катаканой» (один из двух вариантов японской слоговой азбуки) по-английски, или прибегает к примечаниям в скобках, что говорит о больших трудностях художественного перевода, поскольку запас собственно японской лексики для обозначения реалий западного мира был крайне мал.

4

Какие отклики вызвала публикация «Свидания»? Большинству читающей публики оно показалось только странным. Исибаси Сиан, как я говорил раньше, считал его «сухим и скучным» и отмечал с иронией, что «фабула очень проста, а описание очень назойливо... надо выбрать рассказ посодержательнее».¹² Можно сказать, что это своего рода выпад старой литературной школы против новой.

Напротив, на новое, пока еще немногочисленное поколение молодых читателей «Свидание», в частности картины природы, произвело глубокое впечатление. Хотелось бы остановиться на некоторых особенностях восприятия «тургеневской» природы. В описании завораживающей красоты русского леса японский читатель в переводе Фтабатэя почувствовал лес Японии.¹³

В самом начале рассказа есть фраза: «Внутренность рощи, влажной от дождя, беспрестанно изменялась, смотря по тому, светило ли солнце или закрывалось облаком»¹⁴ — эти попытки наблюдать движение света и воздуха, передать все новые и новые нюансы в состоянии природы, в чем критик Исибаси увидел лишь рой эпитетов, вызвали восхищение.

Кроме того, в рассказе Тургенева читатели увидели совершенно иную традицию понимания природы, ее взаимоотношений с человеком. В Японии издавна сложились уходящие в синтоизм традиционные приемы любования красотами природы: ее олицетворение, погружение в нее. Эта же традиция питала и японскую литературу. Но читатели «Свидания» впервые осознали, что природа есть нечто независимое, отдельное от человека, имеющее свое тело, душу, жизнь. Ворон, большое стадо голубей, «признак осени», стук «пустой телеги»¹⁵ — все существует в независимом от «меня» временном течении, перемены внешнего мира самостоятельны, как и перемены, колебания «моего я», и лишь их совпадение, синхронность может родить гармонию бытия. Таким образом, перевод Фтабатэя был важным уроком сенсуалистического и импрессионистического понимания природы, который приблизил следующее поколение писателей к созданию в японской литературе натуральной школы. Поэтому не будет преувеличением сказать, что «Свидание» представляет собой первый художественный перевод произведения новой европейской литературы и новая японская литература началась этим переводом.

Как относился Фтабатэй к упомянутым откликам на свой перевод? В интервью «Мои принципы художественного перевода» читаем: «Если меня и хвалили, то это не имело отношения к моему переводческому методу, так что одобрение не доставляло мне радости, а когда порицали, то это опять-таки не относилось к моим

¹² Там же.

¹³ *Канбара Ариакэ*. По поводу «Свидания» // Фтабатэй Симэй в воспоминаниях современников. Токио: «Экифуся», 1909. С. 11—82.

¹⁴ *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 3. С. 240.

¹⁵ Там же. С. 248.

переводческим принципам и не затрагивало меня, потому что в этих критических замечаниях не было ничего для меня поучительного».¹⁶

Отсюда ясно, что Фтабатэй совсем не был доволен откликами. Под словом «порицали» он, должно быть, имел в виду упомянутую критику Исибаси Сиана. В позднем незаконченном интервью «Влияние русской литературы на японскую» Фтабатэй отмечает: «Говорят, что одно небольшое произведение Тургенева («Записки охотника». — К. С.), пропитанное кровью и слезами, много способствовало освобождению крепостных».¹⁷

Однако японские читатели того времени были совсем не знакомы с теми общественными противоречиями крепостнической России, которые отражены в рассказе, в частности в образе крестьянской девушки, посвятившей все барскому лакею и им брошенной.

5

В дальнейшем Фтабатэй перевел 8 произведений Тургенева: «Три встречи», «Ася», «Сон», «Рудин», «Жид», «Пегушков», «Дым» (незаконченный и неопубликованный) и «Завтрак у предводителя» (адаптация к японским условиям). Эти переводы пользовались большой популярностью у молодых писателей и сильно повлияли на их творчество.

Они довольствовались не только переводами на японский язык, но и читали другие тургеневские произведения в английских переводах, сначала в «The Astor Prose Series», а потом «The Novels of Ivan Turgenev» в 15-ти томах (1894—1899), выполненных английской переводчицей Констанс Гарнет. Приблизительно с 1900 года по 1910-е годы все японские литераторы пережили увлечением Тургеневым в переводах Гарнет. Их покупали в старейшем в Японии (основан в 1868 году) токийском книжном магазине «Марудзэн».

Приблизительно с 1903 года в течение десяти лет постепенно увеличивается число переводов тургеневских произведений в журналах. В 1914 году вышла в свет первая биографическая монография Нобори Сёму «Тургенев». К этому времени японские читатели располагали уже почти всеми основными произведениями писателя. Однако все переводчики, за исключением Фтабатэя, пользовались английскими переводами Гарнет. На новую японскую литературу оказали влияние, в частности, «Записки охотника» и «Рудин». Приблизительно в 1910 году популярность Тургенева в Японии достигла своего апогея. В одном из ведущих университетов на отделении английской филологии студенты писали дипломные работы, посвященные творчеству Тургенева. В 1915 году роман «Накануне» был поставлен на сцене, а «Песня гондольера», спетая героиней в спектакле, пользуется и сейчас большой популярностью. В 1917—1918 годах вышло первое Собрание сочинений Тургенева в 10-ти томах на японском языке.

Со временем интерес к произведениям Тургенева постепенно гаснет, и в дальнейшем главное место будет занимать Л. Толстой, потом Достоевский. Однако по числу переводов тургеневских произведений Япония, по всей вероятности, занимает первое место во всем мире.

В заключение приведу статистические данные. С 1888-го по 1900 год на японский язык были переведены 14 произведений Тургенева, а с 1901-го по 1912 год — 66.¹⁸ С 1912-го по 1955 год число переводов, опубликованных в отдельных книгах, — 340, число собраний сочинений — 13, а по числу переводов на первом

¹⁶ Фтабатэй Симэй. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 167—168; Восточный альманах. Вып. 1. С. 386.

¹⁷ Там же. С. 305.

¹⁸ Отани Фукаси. Переводы произведений русской литературы и японская литература // Кокубунгаку [Отечественная литература]. Токио, 1959. № 4—5. С. 43.

месте — «Первая любовь» (28 раз в 11-ти различных переводах), на втором — «Рудин» (23 раза в 9-ти различных переводах), затем — «Отцы и дети» (20 раз в 9-ти различных переводах) и «Новь» (20 раз в 8-ми различных переводах).¹⁹

¹⁹ Мэйдзи, Тайсё, Сёва хонъякубунгаку мокуроку [Библиография переводов иностранных литературных произведений на японский язык. По материалам Государственной библиотеки Парламента]. Токио: «Кадзама сёбо», 1959. С. 281—288.

© К. С. Корконосенко

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН ДОСТОЕВСКОГО И АГОНИЧЕСКИЙ «РУМАН» УНАМУНО

В 1914 году испанский писатель и философ Мигель де Унамуно выпустил в свет книгу «Туман», в которой объявил об изобретении нового литературного жанра: «руман» («nivola») — в отличие от «novela», причем приписал это новаторство Виктору Готи, одному из героев своего романа «Туман» и вымышленному автору предисловия к нему. (В русской традиции слово «nivola» и производные от него — «nivolista», «nivolística» — могут переводиться двумя способами: «руман» или «нивола» — по аналогии с соответствующими отечественными литературоведческими терминами. Мы будем пользоваться словом «руман», не забывая при этом, что иногда руман Унамуно сходствует с романом, иногда — с новеллой.) Основной особенностью нового жанра Виктор Готи объявляет стремление «писать так же, как течет жизнь, не зная, что будет дальше». Необходимость изобретения нового жанра объясняется так: Виктор считает (или дает понять), что его сковывают жанровые рамки романа. Теперь «никто не посмеет сказать, будто мой роман ломает правила своего жанра. Я изобретаю новый жанр — а чтобы изобрести новый жанр, надо просто придумать новое название, — и даю ему любые правила, какие мне угодно».¹

Творцом нового жанра, новой художественной формы, не подпадающей под определение «роман», многие исследователи считают и Достоевского. В конце своей «Теории романа», проанализировав форму романов Толстого, Дьердь Лукач пишет о Достоевском: «Этот писатель, как и созданная им форма, выходит за пределы наших наблюдений: Достоевский не писал романов».² Д. С. Мережковский пишет о главенствующей роли диалога у Достоевского, о соблюдении им закона трех единств и дает такое жанровое определение: «Соответственно преобладанию героической борьбы, главные произведения Достоевского, в сущности, вовсе не романы, не эпос, а трагедии».³ Свою книгу о Достоевском М. М. Бахтин начинает с введения нового литературоведческого и философского термина: «Он (Достоевский. — К. К.) создал, по нашему убеждению, совершенно новый тип художественного мышления, который мы условно назвали полифоническим».⁴

Речь идет, конечно, о новаторстве несравненно большего масштаба и значения, чем произвольное изобретение нового жанра / нового термина, о котором в игровой манере оповестил Унамуно. Представляется все же, что руманическая поэтика Унамуно имеет черты сходства с поэтикой Достоевского, в чем-то — вольно или

¹ Унамуно М. де. Избранное. Л., 1981. Т. 1. С. 301—303. Далее роман «Туман» цитируется по этому изданию с указанием в тексте номера страницы.

² Лукач Д. Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 77.

³ Чит. по: Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 108.

⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 3.

неволью — следуя ей, в чем-то парадоксально обнажая отдельные приемы, превращая полифонию — многоголосье, в котором голос автора звучит на равных с голосами персонажей, в агонию — борьбу за существование персонажей с их автором.

Аугусто Переса, главного героя «Тумана», можно назвать главным лишь условно (скорее подойдет испанский термин «protagonista» — буквально: «главный борец»). Главное — это его желание быть и его борьба со своим автором, Мигелем де Унамуну. Роман начинается как история любви состоятельного молодого человека к небогатой пианистке, по ходу повествования Аугусто участвует в длинных диалогах с другими персонажами, но характер его так и не обретает ни одной определенной черты — герой даже не знает, влюблен ли он по-настоящему, а если да, то в кого именно — в пианистку Эухению или в прачку Росарио, или же в обеих одновременно. Может показаться, что действие в «Тумане» развивается по тому же принципу, что и в румане, который задумал написать друг Аугусто Виктор Готи: «Мои герои возникают из поступков и разговоров, особенно из разговоров; характеры формируются постепенно. Иногда же характер будет заключаться в отсутствии характера...» (С. 301—302) — последнее как раз и относится к Аугусто Пересу.

С другой стороны, нельзя сказать, что «Туман» написан по принципу, который Унамуну постулировал в своих эссе: писать «a lo que salga» (как придется), «sin plan alguno» (без всякого плана). Американский исследователь Дж. Риббанс описывает двойственное впечатление, которое производит «Туман» как результат продуманной игры с читателями и особенно с критиками: «Роман как целое обладает ясной, связанной и логичной структурой; он написан „a lo que salga“, без мыслей о том, чем он закончится, лишь в той мере, в какой он стремится описать характер в процессе формирования(...). Это действительно роман „sin plan alguno“, как жизнь — но лишь с точки зрения самих персонажей».⁵

Одно из подтверждений того, что «Туман» имеет четкую структуру — это знаки формального сходства Аугусто Переса с Дон-Кихотом, а «Тумана» в целом — с романом Сервантеса, что лишь подчеркивает глубину сущностных различий двух образов и даже заставляет предположить, что автор «Жития Дон-Кихота и Санчо» в романе «Туман» представляет читателю героя — антипода Дон-Кихота (разумеется, своего Дон-Кихота). Трудноразличимые по отдельности, параллели с донкихотовской ситуацией образуют в романе цельную систему.

Аугусто в начале романа предстает перед читателем как герой, вышедший из обыденного и гармоничного мира Алонсо Кихано, отправившийся в путешествие, но так и не ставший Дон-Кихотом — он не умеет интерпретировать знаки внешней реальности, не способен выдумать свой «роман сознания», его внутренний мир не получает наполнения: единичные образы внешней реальности, достигающие сознания Аугусто, не в силах прояснить туман, в котором живет молодой человек.

Аугусто, выйдя из дома, не знает, куда ему пойти — направо или налево. «Подожду, пока не пройдет какая-нибудь собака, — сказал он себе, — и пойду в том же направлении» (С. 232). Это решение — пародийный вариант действий Дон-Кихота (описанных самим Сервантесом в пародийном ключе) при его первом выезде из села: Дон-Кихот, сознательно ориентируясь на традиции рыцарских романов, «продолжал путь, вполне предавшись воле своей лошади: в этом-то, по его мнению, и состояла сущность приключений».⁶ Но Унамуну дает диаметрально противоположные объяснения поступкам двух героев. О Дон-Кихоте Унамуну

⁵ Ribbans G. The Structure of Unamuno's «Niebla» // Spanish Thought and Letters in the XX Century. Nashville, 1966. P. 397.

⁶ Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идальго дон Кихот Ламанчский. М., 1997. Т. 1. С. 39. Пер. Г. Л. Лозинского.

пишет: «Героический дух его равным образом нашел бы себе применение в любом приключении, какое соблаговолил бы Господь послать ему. Подобно Иисусу Христу, Дон-Кихот, во всем и всегда верный Его ученик, готов был к любым превратностям, что готовят путникам дороги».⁷ О герое же «Тумана» сказано: «Дело в том, что Аугусто был в этой жизни не путником, но гуляющим» (С. 232).

Противопоставление образа «путника» Дон-Кихота «гуляющему» по жизни Аугусто имплицитно присутствует и в других эпизодах «Тумана». Так, Аугусто, решив, что влюблен в Эухению, произносит: «Слава Богу, я знаю, куда иду, и мне есть куда идти! Моя Эухения — просто благословение Божие. С нею появилась цель, направление в моих уличных блужданиях» (С. 237—238). Это — парафраза знаменитого восклицания Дон-Кихота «Я знаю, кто я такой!», которое Унамуно девятью годами раньше комментировал так: «Герой вправе произнести: „Я знаю, кто я такой!“, и право это — источник и силы его и его злополучия. Источник силы, ибо герою, знающему, кто он есть, нет причин страшиться кого-либо, кроме Бога, сотворившего его таким, каков он есть; источник злополучия, ибо здесь, на земле, один лишь герой знает, кто он таков».⁸

Очевидно, что Аугусто Перес, влекомый по жизни туманом, с характером, который возникает из разговоров с другими персонажами, не подпадает под определение героя, сформулированное его автором; скорее, к нему относится противоположное утверждение Унамуно: «Мало воскликнуть: „Я знаю, кто я такой!“, надо еще воистину знать это; а если тот, кто утверждает, что знает, кто он такой, сам этого не знает, да, возможно, и не верит в это, обман быстро раскроется».⁹ По воле автора, который является Богом для своего персонажа, Аугусто на самом деле не знает, куда ему идти; его любовь к Эухении — неподлинная любовь.

В статье «История „Тумана“», которая, начиная с 1935 года, включается в состав «Тумана» в качестве еще одного пролога, Унамуно пишет о своей книге «Житие Дон-Кихота и Санчо»: «Что до меня, я считаю, что Дон-Кихот открыл мне свои заветные тайны, которые он утаил от Сервантеса, особенно о своей любви к Альдонсе Лоренсо» (С. 227). «Дон-Кихот», таким образом, трактуется в тексте «Тумана» как роман о любви, что заставляет читателя рассматривать любовь Аугусто Переса в контексте любви Дон-Кихота.

После вкусного обеда Аугусто садится в кресло-качалку, закуривает сигару и начинает думать об Эухении: «Моя Эухения, да, моя, та, которую я создаю наедине с собой, а не та другая, из мяса и костей, случайное видение, мелькнувшее у дверей моего дома, не та, о которой говорила привратница!» (С. 236). Дон-Кихот, приступая к безумствам в Сьерра-Морене, рассказывает Санчо повестушку о вдове и послушнике и добавляет: «С меня совершенно достаточно воображать и верить, что эта славная Альдонса Лоренсо — девушка красивая и честная (...). Одним словом, я считаю, что все мои слова — не более и не менее как чистейшая правда, и в воображении своем я рисую ее себе такой прекрасной и благородной, какой мне хочется ее видеть».¹⁰

Но если любовь Дон-Кихота, по Унамуно, соединяет в себе земную, плотскую любовь к Альдонсе Лоренсо — конкретной женщине и возвышенную любовь к Дульсинее-Славе, то для героя «Тумана» Эухения — это та, что разбудила в нем любовь к женщине вообще (к Эухении, к Росарио, ко всем остальным). Виктор Готи, друг героя, утверждает, что Аугусто только думает, что влюблен: «Ты был влюблен — очевидно, сам того не зная — в женщину, но абстрактно, а не в ту или другую. Когда же ты увидел Эухению, абстрактное стало конкретным, женщина

⁷ *Umatino M. de. Vida de don Quijote y Sancho. Madrid, 1975. P. 27. Пер. А. М. Косс.*

⁸ *Ibid. P. 38.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Сервантес Сааведра М. де. Указ. соч. С. 361.*

вообще стала данной женщиной, и ты влюбился в нее, а теперь ты, не забывая Эухении, перенес свою любовь почти на всех женщин, ты влюбляешься во множество, в род» (С. 269). Идеал Аугусто остается пустым, влюбленность не заставляет его понять, кто он такой, и уж тем более — кем он хочет стать.

Определенность в характере Аугусто Переса появляется лишь в конце романа, когда, приехав в гости к писателю Мигелю де Унамуно, он узнает, что на самом деле является лишь персонажем романа и что его жизнью всецело распоряжается его создатель. У Аугусто сразу же возникает ответная реакция: желание «заявить своеволие», поступить не по воле автора, а в соответствии с «внутренней логикой своего характера и образа жизни» — неудачливый в любви Аугусто хочет покончить с собой. Но несчастная любовь перестает быть главным поводом для самоубийства, причем мотивация на этом этапе полностью совпадает с причинами, по которым хочет убить себя Кириллов из «Бесов», ведь для Аугусто его автор является Богом: «Всякий, кто хочет главной свободы, тот должен сметь убить себя (...). Кто смеет убить себя, тот Бог», — говорит Кириллов.¹¹

Аугусто хочет сравняться в подлинности со своим автором, а может быть, и доказать, что он более реален: «А может быть, мой дорогой дон Мигель, вовсе не я, а вы — вымышленный персонаж, которого нет в действительности, этот ни живой, ни мертвый... Может быть, вы всего лишь предлог для того, чтобы моя история стала известна миру...» (С. 364—365).

Автор оскорблен и рассержен таким непослушанием своего героя и поэтому решает так: «Ты не покончишь самоубийством, но я убью тебя (...). Я сделаю так, что ты умрешь!» (С. 367). Тогда в характере Аугусто происходит еще одно изменение: узнав, что ему предстоит умереть не по своей воле, молодой человек обретает смысл жизни — в самоценности самой жизни: «Хочу быть самим собой, самим собой! Хочу жить! — И в его голосе послышались слезы» (С. 369).

Последнее волевое решение Аугусто — это его месть своему автору и читателям. Уходя, он находит правдивые и страшные слова: «Вы тоже умрете! Тот, кто выдумывает, выдуман сам, а кто выдуман, тот умрет. Умрете вы и все, кто читает мою историю (...). Бог перестанет видеть вас во сне!» (С. 369).

После этого порыва страсти к жизни Аугусто начинает терять признаки реального существа: «Все его несчастья, весь печальный сон о любви к Эухении и к Росарио, вся трагикомическая история с неудавшимся браком стерлись в его памяти или, вернее, растворились в тумане» (С. 370). Жизненной силы Аугусто хватает на то, чтобы добраться домой, где он вскоре и умирает, оплаканный слугами (еще одна реминисценция из «Дон-Кихота») — умирает по воле автора, хотя Виктор Готи, другой вымышленный персонаж (фамилию Готи носили предки Унамуно), в прологе отстаивает свое убеждение, что Аугусто Перес покончил с собой (С. 223).

На сходство финальных метаморфоз, происшедших с Аугусто и с Дон-Кихотом, обратил внимание Моисес Эдери, автор философской монографии об Унамуно: «Дон-Кихот жил в своей логике, пока был тем, что называют „сумасшедший“. Он перестал быть логичным, когда к нему вернулся рассудок. (Возможно, не перестал, а перешел в иную логическую систему? — К. К.). То же происходит с Аугусто. Мы принимаем его, пока мы считаем нормальным его пребывание в полутьме, и перестаем его принимать, когда узнаем о его происхождении, когда он выходит из тумана. Такова философия Унамуно».¹²

Вместе с тем и смерть двух героев происходит по диаметрально противоположным причинам. Справедливо наблюдение Ричарда Предмора, что в конце концов рыцарский дух в Дон-Кихоте был поколеблен как бы изнутри — самой верностью

¹¹ Достоевский Ф. М. Бесы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 94.

¹² Ederi M. El sentimiento filosofico de Unamuno. Madrid, 1977. P. 40.

рыцарским принципам. «Дон-Кихот не оставляет своих иллюзий: он вышвырнут из них». ¹³ Дульсинея заколдована и, следовательно, потеряна для Дон-Кихота; он сам побежден в бою другим рыцарем и должен оставить свое ремесло. Аугусто оказывается в обратной ситуации: он полностью утрачивает веру в свое существование и, как следствие, умирает целиком по воле автора, Мигеля де Унамуно.

Взаимоотношения Унамуно, персонажа «Тумана», и Аугусто Переса имеют много общего с разговором Ивана Карамазова с чертом (глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича»). И в том и в другом случае это спор о природе реальности вымышленного существа, порождения сознания одного из спорящих. Черт и Аугусто приводят, в сущности, одни и те же доводы в пользу своего независимого существования.

«Ей-богу, ты меня как будто уже начинаешь помаленьку принимать за нечто и в самом деле, а не за твою только фантазию, как стоял на том в прошлый раз...» — говорит черт Ивану. И далее:

«— Молчи, я тебе пинков надаю!

— Отчасти буду рад, ибо тогда моя цель достигнута: коли пинки, значит веришь в мой реализм, потому что призраку не дают пинков». ¹⁴

Той же логикой пользуется и Аугусто: «Заметьте, кстати, что, затеяв со мной спор, вы признаете тем самым мое независимое существование» (С. 365).

Необходимо отметить, что черт использует «новую метбду»: он не заставляет полностью верить в себя, ему нужна всего лишь «гомеопатическая доля». «Я тебя вожу между верой и безверием попеременно...»; ¹⁵ для героя Унамуно важно самому поверить в собственную реальность. Достоевский не ставит вопроса о реальности существования Ивана Карамазова (в рамках романа); в «Тумане» Аугусто Перес выражает сомнения в существовании своего автора. И в том и в другом случае ситуация получается двоякой, незавершенной, последнее слово о мире еще не сказано, и до конца остается неясным, кто из спорящих на самом деле прав.

Не случаен, видимо, тот факт, что черт есть порождение сознания именно Ивана Карамазова, персонажа, который выступает в романе еще и как сочинитель, как автор сложных поэм-притч — завершенных произведений внутри единого романного космоса «Братьев Карамазовых» («О рае и философе», «Геологический переворот», «Великий инквизитор»). Нельзя не согласиться с афоризмом Л. П. Гроссмана, который, перефразируя высказывание одного из шекспироведов о Гамлете, писал: «Из всех героев Достоевского только Иван Карамазов мог бы написать его романы». ¹⁶ Для нас важно отметить сходство в чем-то «промежуточного» положения Ивана — он одновременно и персонаж, и автор — и двойственной роли Мигеля де Унамуно в разговоре с Аугусто.

В целом создается впечатление, что в основу «Тумана», самого авангардистского произведения Унамуно, положено буквальное понимание многих метафор из еще не написанной в то время книги Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». Приведем несколько примеров.

Бахтин пишет: «Достоевский, подобно гетевскому Прометею, создает не безгласных рабов (как Зевс), а свободных людей, способных стать рядом со своим творцом, не соглашаться с ним и даже восставать на него». ¹⁷ Аугусто Перес, знакомый с творчеством Унамуно, приезжает к писателю в Саламанку, вступает с ним в спор и грозит убить своего создателя — персонаж в буквальном смысле слова становится рядом со своим творцом.

¹³ *Predmore R. The World of «Quijote». Cambridge, 1967. P. 126.*

¹⁴ *Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 15. С. 72—73.*

¹⁵ Там же. С. 80.

¹⁶ *Гроссман Л. П. Достоевский. М., 1965. С. 565.*

¹⁷ *Бахтин М. М. Указ. соч. С. 7.*

«Герой для автора не „он” и не „я”, а полноценное „ты”, то есть другое чужое полноправное „я” («ты еси»)).¹⁸ Мигель де Унамуно из «Тумана» действительно на «ты» со своим героем (Аугусто разговаривает с доном Мигелем на «вы»). Другой немаловажный момент: Аугусто Перес прямо обращается к читателям «Тумана», говоря от своего лица, а не от лица автора, и приговаривает их всех (нас всех!) к смерти.

«Слово героя о себе самом и о мире так же полновесно, как обычное авторское слово».¹⁹ Дон Мигель горячится в разговоре с Аугусто, поскольку находит многие утверждения своего героя справедливыми и опасными для собственного существования. В ткань диалога автора и персонажа вплетены ремарки, отражающие душевное беспокойство первого: «...спросил я с тревогой, видя, что он обретает самостоятельность», «запротестовал я не слишком уверенно», «выходки Аугусто внушали мне тревогу, и я начал терять терпение» (С. 364—366). Отметим, что тревога «автора» вызвана в наибольшей степени тем, что слово героя в данной ситуации — не только о себе и о мире, но и о самом авторе-творце.

«Автор освещает уже не действительность героя, а его самосознание, как действительность второго порядка».²⁰ Мир «Тумана» создается из восприятия тех, кто его населяет, и из их отношений друг с другом. Так, например, улица — это «ткань, сплетенная из взглядов (...), из старых слов, дух которых окаменел, из мыслей, стремлений, это таинственная пелена, окутывающая души прохожих» (С. 238).

«Окружающий героя внешний мир и быт (...) не лежат в одной плоскости с героем, рядом с ним и вне его в едином авторском мире, а потому они и не могут быть определяющими героя каузальными и генетическими факторами (...). Всепоглощающему сознанию героя автор может противопоставить лишь один объективный мир — мир других равноправных с ним сознаний».²¹ Окружающая Аугусто действительность погружена в туман, из которого неожиданно появляются и становятся значимыми для героя отдельные предметы и люди. В первой главе «Тумана» Аугусто выходит из дома, взгляд Эухении приковывает его к себе как магнит, и молодой человек влюбляется в девушку, не обратив внимания ни на какие другие ее черты. Во время второй своей прогулки герой размышляет об Эухении и проходит мимо нее, даже не заметив сияния ее глаз. «Туман, окутавший его дух, был слишком густым» (С. 238).

Сопоставляя образ «маленького человека» у Гоголя и Достоевского, Бахтин обращает внимание на то, что Макар Девушкин прочел гоголевскую «Шинель» и был ею глубоко оскорблен лично. «Девушкин увидел себя в образе героя „Шинели”, так сказать, сплошь исчисленным, измеренным и до конца определенным: вот ты весь здесь, и ничего в тебе больше нет, и сказать о тебе больше нечего. Он почувствовал себя безнадежно предрешенным и законченным, как бы умершим до смерти, и одновременно почувствовал и неправду такого подхода».²² Именно «умершим до смерти» ощущает себя Аугусто, когда узнает, что он — герой румана, которому неизбежно предстоит умереть. («В дверях он вдруг оцупал себя, как будто уже сомневался в своем существовании» (С. 370).) Унамуно (вслед за Сервантесом, в романе которого Дон-Кихот держит в руках книгу о себе самом, а автор дважды упомянут как знакомый героев романа) ступает на один шаг дальше в область фантастического: если герой романа Достоевского, написанного в 1846 году, отождествляет себя с героем книги, изданной четырьмя годами раньше, то Аугусто

¹⁸ Там же. С. 107.

¹⁹ Там же. С. 8.

²⁰ Там же. С. 83.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 98.

Перес является персонажем двух произведений, которые находятся в процессе написания (второе — это руман Виктора Готи).

Таким образом, можно констатировать, что многие глобальные метафоры, с помощью которых Бахтин описывал полифонические романы Достоевского, реализованы (независимо от Бахтина) в «Тумане» Унамуно. Из этого можно сделать вывод о сходстве прочтения Достоевского Унамуно и Бахтиным, но более интересным и продуктивным представляется разговор о восприятии и переосмыслении Мигелем де Унамуно многих принципов поэтики самого Достоевского, тем более что отдельные наблюдения, из которых у Бахтина возникает цельная концепция «полифонического романа», можно найти и у других исследователей романной техники Достоевского (большой комментированный обзор современных ему исследований Бахтин дает в первой главе своей книги «Проблемы поэтики Достоевского» «Полифонический роман Достоевского и его освещение в критической литературе»).

В Испании интересные мысли о поэтике Достоевского, созвучные в то же время поэтике «Тумана», высказывал Хосе Ортега-и-Гассет, вечный идейный противник Унамуно.

В своей работе «Мысли о романе» (1930) Ортега пишет о «механизме скрытой игры», которую ведет Достоевский с читателем: «На смену первому понятию о герое приходит его непосредственно жизненный образ, и он не только не соответствует авторской оценке, но находится с ней в явном противоречии».²³ Этот прием (обнаженный именно как прием) лежит в основе «Тумана»; в романе «Авель Санчес» личность главного героя открывается читателю поэтапно, одновременно с тем, как постигает себя сам Хоакин Монегро; новелла «Святой Мануэль Добрый, мученик» строится в этом отношении как детектив, где вначале автор (устаами рассказчицы) характеризует героя, затем по ходу действия выясняется, что «поведение персонажа не укладывается в рамки, заданные мнимой характеристикой автора» (Ортега о Достоевском), а к концу новеллы читатель знает о внутреннем мире героя больше, чем сам герой.

«Достоевский, который пишет в эпоху, всецело настроенную на реализм, словно бы предлагает нам не задерживаться на материале, которым он пользуется. Если рассматривать каждую деталь романа в отдельности, то она, возможно, покажется вполне реальной, но эту ее реальность Достоевский отнюдь не подчеркивает. Напротив, мы видим, что в единстве романа детали утрачивают реальность и автор лишь пользуется ими как отправными точками для взрыва страстей»,²⁴ — эта мысль Ортеги перекликается с рассуждениями Хулиана Мариаса о технике повествования у Унамуно: «Описаний нет. Унамуно стремится к голому рассказыванию — это основное. Не описание вещей или характеров и нравов, даже не описание состояний души, а только повествование, драма. То, что есть. (...) Для Унамуно важно представить нам не мир (...), но лишь личности».²⁵

В этой же технике чистого рассказа коренится и принципиальное отличие персонажей Унамуно от персонажей Достоевского. Нельзя не согласиться с Бахтиным в том, что «не идея сама по себе является героиней произведений Достоевского, а человек идеи».²⁶ Героями Унамуно движут, скорее, страсти, причем каждый из них обычно является воплощением одной страсти (так, роман «Авель Санчес» имеет подзаголовок «История одной страсти» («Una historia de pasión») — в данном случае речь идет о всепоглощающей зависти). Однако персонаж Унамуно нельзя назвать «человеком страсти» — испанского писателя интересует страсть сама по себе, страсть и есть подлинная героиня его произведений, а персонаж необходим,

²³ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 276.

²⁴ Там же. С. 152.

²⁵ Marias J. Miguel de Unamuno. Madrid, 1980. P. 63—64.

²⁶ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 142.

скорее, как материал, как форма, дающая возможность заявить о себе тому или иному человеческому качеству — причем в его предельном проявлении. «Личность как она есть, как она представляет себя, как взаимодействует с другими людьми, не является предметом философии Унамуно и его новеллистики. Его предмет — драма страстей в ее чистом виде, как подлинная человеческая реальность, поддающаяся поэтизации».²⁷

Современники Унамуно обратили внимание на сходство ряда приемов в «Тумане» и в пьесе Луиджи Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» (1920). Познакомившись с творчеством Пиранделло, испанский писатель выступил со статьей «Пиранделло и я», в которой выразил восхищение тем, что два писателя, не связанные друг с другом и ничего о творчестве друг друга не знающие, шли по одному пути и пришли к аналогичным результатам.²⁸

Творчество Достоевского дон Мигель знал хорошо (как раз в пору написания «Тумана» была написана статья «Необычный русофил», в которой Унамуно признается, что знает Россию в основном по произведениям Достоевского), но думается, тем не менее, что рассуждения Унамуно о сходстве литературных приемов как следствии сходства мировоззрений применимы и к ситуации «Унамуно и Достоевский». Дон Мигель писал в статье «Пиранделло и я», что многочисленные совпадения между двумя произведениями не случайны — они порождены общей или, во всяком случае, сходной концепцией личности: «...мы видели и показывали личность — историческую или выдуманную — как живой поток противоречий, как серию „я“, как духовную реку. Это противоположно тому, что в традиционной драматургии понимается под характером».²⁹

Показательно почти буквальное совпадение двух знаменитых формул русского и испанского писателей, двух характеристик собственного творчества. Вот как писал Достоевский: «При полном реализме найти в человеке человека... Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой».³⁰ И Унамуно: «Агонисты, то есть борцы (или, если угодно, назовем их просто персонажами), в моих новеллах — это реальные личности, реальные в высшем смысле, реальность их подлинная, то есть та, которую они сами присваивают себе...» (С. 6). Не менее показательно и различие приведенных цитат: Достоевский объявляет реалистом в высшем смысле себя, автора, а Унамуно считает реальными в высшем смысле своих героев.

Можно привести и третью цитату, в чем-то примиряющую и сглаживающую различие первых двух — отзыв Ортеги-и-Гассета о романах Достоевского: «„Реализм“ — употребим это слово, дабы не усложнять сути дела, — так вот, реализм Достоевского состоит не в вещах и поступках, о которых идет речь, но в том способе обращения с ними, с которым автор принуждает считаться читателя».³¹ Основопологающее сходство романной техники Достоевского и Унамуно как раз и состоит в способе обращения с материалом, из которого возникает литературное произведение, когда окружающая героя реальность подчиняется внутренней логике развития самого героя, а грань между персонажем вымышленным и «историческим» стирается. «Реалистический характер, как и реальный человек, зависит от среды — он живет в непрерывной обратной связи со средой. „Персонаж“ Унамуно (...) воспринимается как замкнутое духовное целое, как неразложимый комплекс, сгусток страсти (...). Мы воспринимаем его как духовное целое, а не как производное

²⁷ *Гараджа Е. В.* Философия «трагического чувства жизни» Мигеля де Унамуно. М., 1986. С. 89.

²⁸ См.: *Силлюнас В. Ю.* Испанская драма XX века. М., 1980. С. 42.

²⁹ Цит. по: *Тертерян И. А.* Испытание историей. М., 1973. С. 102—103.

³⁰ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 27. С. 65.

³¹ *Ортега-и-Гассет Х.* Указ. соч. С. 276.

реального момента и реальной среды. Литературный персонаж может быть истиннее живого человека, потому что „я” персонажа выявлено с большей полнотой», — писала И. А. Тертерян.³²

Наконец, подтверждением неслучайности отмеченных черт сходства поэтик Достоевского и Унамуно могут послужить суждения самого дона Мигеля о творчестве русского писателя.

В 1920 году Унамуно писал, имея в виду в первую очередь романы Достоевского: «В России роман — это не жанр и вообще не литература. Это даже не вымысел. Это творение, это нечто телесное. И это история, причем история как действие, это пророчество. Антиреволюционер Достоевский — пророк современной русской революции; он отец Ленина. Ленин вышел из романов Достоевского и обладает всей глубиной реальности агонистов — персонажей его романов».³³

Нужно пояснить, что слово агония («борьба» по-гречески) — одно из ключевых понятий философии Унамуно. Все персонажи его собственных новелл — агонисты: они борются друг с другом, сами с собой, со всем миром и только в этой борьбе обретают свое подлинное бытие. Таким образом, называя героев Достоевского агонистами, Унамуно дает понять, что видит принципиальное сходство романов русского писателя со своими собственными произведениями, причем именно в способе изображения, в природе реальности своих героев и героев Достоевского — на грани между бытием живого человека и небытием вымышленного персонажа.

Героям и русского, и испанского писателей вообще свойственно существование «на пороге», «на грани», борьба противоположных начал в душе самого героя, а также «относительная самостоятельность героев в пределах творческого замысла автора»,³⁴ но есть и существенная разница: художественный мир Достоевского полифоничен, это диалог множества равноправных сознаний; мир Унамуно принципиально антиномичен, весь построен на бинарных оппозициях,³⁵ т. е. там, где у Достоевского в спор может вступать много голосов, у Унамуно их, скорее, будет два.

Как и персонажи Достоевского, персонажи Унамуно ведут нескончаемый спор сами с собой, их внутреннюю речь трудно назвать внутренним монологом. Бахтин пользуется для обозначения этого явления термином «микродиалог»: «все слова в нем двуголосые, в каждом происходит спор голосов»,³⁶ но если в микродиалоге персонажа Достоевского (например, Раскольникова) звучит сразу несколько голосов, то сознание героев Унамуно, как правило, раздвоено. Унамуно-эссеист для выражения своих мыслей, подчас несводимых к одной точке зрения, изобрел жанр «монодиалога» — спор двух оппонентов, каждый из которых по-своему прав и каждый — порождение авторского сознания. (Один из монодиалогов так и заканчивается: «И после этого разговора „А” и „В” слились в одно» — т. е. по окончании спора оппоненты снова стали двумя составляющими единого сознания.)

То же различие можно наблюдать и в диалогах персонажей: в каждом диалоге у Унамуно участвуют два лица, в его романах и новеллах почти не бывает собрания всех персонажей в одном месте в одно время — деталь, характерная для произведений Сервантеса и Достоевского (исключением нужно считать финальную главу романа Унамуно «Тетя Тула»). Романы Унамуно обычно строятся как сочетание монодиалогов главного героя и его диалогов с другими героями — по отдельности.

³² Тертерян И. А. Указ. соч. С. 103.

³³ Унамуно М. *de. De esto y aquello*. Т. 3. Р. 442.

³⁴ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 75.

³⁵ См.: Ильина Н. А. Миф в художественном мышлении М. де Унамуно и М. Делибеса // Литература в контексте культуры. М., 1986. С. 201.

³⁶ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 128.

Бахтин рассматривал романы Достоевского как «большой диалог», в котором голоса участников (в том числе и автора) равноправны, а «внезаходимость» автора сродни божественному всеприсутствию (современные исследователи-бахтиноведы, впрочем, полагают, что диалог, в котором персонаж и автор-творец предстают как два равноправных, равно незавершенных духа, находящиеся на одном уровне, — это категория собственно бахтинского мировоззрения).³⁷ В «Тумане» диалог Аугусто Переса с доном Мигелем де Унамуно — это прозрачная метафора отношений человека и Бога, при том что реальность обоих одинаково зыбка и взаимозависима. Думается, что на художественное воплощение этой философской идеи повлияло своеобразное, «авторское» прочтение Мигелем де Унамуно романов Достоевского.

³⁷ См., например: *Бонеецкая Н. К. М. М. Бахтин в 20-е годы // Диалог. Карнавал. Хроно-топ. 1994. № 1. С. 20—63.*

© Игорь Инов

ЧЕШСКИЙ АКТ ЦВЕТАЕВСКОЙ ДРАМЫ

Уже смеркалось, и мы, не знаящие толком дороги, медленно поднимались тускло освещенными безлюдными улицами по довольно крутому южному склону Петршина — одного из пражских взгорий. Увенчанная телебашней (бывшей смотровой вышкой — скромным аналогом Эйфелева творения), а также изящными башенками Страговского монастыря эта дугообразная возвышенность простирает свои фруктовые сады и парковые аллеи над левобережными районами чешской столицы: заводским пепельно-серым Смиховом, романтической Малой Страной.

Целью нашей вечерней вылазки было добраться почти до самого гребня Петршина, до Шведской улицы, где на исходе лета, осенью и зимой 1923—1924 годов снимала квартиру в трехэтажной вилле Марина Ивановна Цветаева. Тогда Петршин казался поэтессе «голым, казарменным» («Поэма Горы»), — стольный град возникшей в 1918-м на обломках Австро-Венгерской монархии Чехословацкой Республики еще не успел обрести того современного лоска, который так притягательно сочетается сейчас с патиной веков.

Запахавшись, волнуясь, как волнуемся мы всегда, идя по следам своей или чужой, но не чуждой жизни, мы, наконец, отыскали интересовавшую нас виллу под номером 1373. В 1989 году, уже после «бархатной» революции появилась на фасаде этой виллы мемориальная доска, изготовленная в 1982-м к девяностолетней годовщине со дня рождения М. Цветаевой, но по милости тогдашних властей семь лет дожидавшаяся своего часа. В мемориальную доску органично вписались исполненные любви к чешскому народу слова Марины Цветаевой:

Не умрешь, народ!
Бог тебя хранит!
Сердцем дал — гранат,
Грудью дал — гранит.

Процветай, народ, —
Твердый, как скрижаль,
Жаркий, как гранат,
Чистый, как хрусталь.

(21 мая 1939. Париж)

«В Праге у меня хорошо, — писала поэтесса другу-критику, — огромное окно на весь город и все небо, улицы — лестницами, даль, поезда, туман...»¹ Петршин она доверительно называла «моей горой» («Поэма Горы»).

Большую часть трех с половиной лет, проведенных в Чехословакии (1922—1925), Марина Ивановна, как и многие другие русские эмигранты, из-за недостатка средств ютилась в окрестностях Праги, в Дольних и Горних Мокропсах, во Вшено-рах; ходила за водой к стоявшей на отшибе колонке; печь топила собранным в лесу хворостом; уличную месила грязь под дождем... Благоустроенная вилла с садом на Петршине явилась своего рода пиком среди чешских жилищ М. Цветаевой, а сам Петршин — счастливо-несчастливой вершиной в ее личной и творческой судьбе. Именно здесь разыгрывается трагедия двух сердец, рванувшихся навстречу друг другу и обреченных на расставание. Именно в доме на Петршине из потрясенной души поэтессы исторглась «Поэма Горы» (1 января — 1 февраля 1924 года) и подступила к горлу «Поэма Конца» (1 февраля — 9 июля 1924 года), эту трагедию увековечившие в надломленных строках, в конвульсивных ритмах и преобразившие гору из топографического объекта в символ высокой любви и высокого чувства.

Замысел поэм властно ворвался в начатую было Цветаевой работу над стихотворной трагедией «Ариадна» — первой частью задуманной ею летом 1923 года драматической трилогии «Гнев Афродиты».

Отношение к театру у М. Цветаевой было двойственным. Эпиграфом авторского предисловия к своей пьесе «Феникс» («Конец Казановы», Москва, 1922) она не случайно взяла слова Г. Гейне: «Театр не благоприятен для Поэта, и Поэт не благоприятен для Театра».² Но когда в 1917-м начинающий поэт и драматург П. Г. Антокольский познакомил ее с молодыми актерами Мансуровской Студии Е. Б. Вахтангова, впоследствии образовавшими Третью Студию МХТ, Цветаева так увлеклась царившей там атмосферой театральности, поэтической приподнятости, что, повинувшись настоятельному внутреннему импульсу, с жаром принялась за сочинение пьес. Прообразами некоторых персонажей этих произведений явились ее новые друзья-студийцы; в частности, юным героиням «Феникса», «Фортуны», «Приключения» (все три драмы написаны в 1919 году) Цветаева придала черты обаятельной С. Е. Голлидэй. Ей же посвящены пьеса «Каменный ангел» (1919), «Стихи к Сонечке» (1919—1937). Образ подруги, нежную любовь к которой поэтесса пронесла через всю жизнь, встает со страниц «Повести о Сонечке» (1937).

Издавна волновала Цветаеву тема трагического разминовения двух предназначенных друг для друга людей. Как собственное пережила она в ранней юности горе Жозефины — первой жены Наполеона Бонапарта, бесплодной и потому покинутой им ради «белобрысой»³ австриячки Марии-Луизы, родившей французскому императору сына.

Тема разминовения лежала в основе «Метели» — драматических сцен в стихах, написанных М. Цветаевой в 1918 году и тогда же прочитанных ею в Мансуровской Студии. Разлюбившая мужа героиня пьесы случайно встречается в глухомани, в завьюженной харчевне с Господином, которого где-то и когда-то уже видела, слышала. Они словно бы ниспосланы друг другу, но эта их случайная встреча оказывается последней. «Страннице — сон. Страннику — путь. Помни. — Забудь».

Студийцы не скупилась на похвалы, зато Вахтангову романтико-символистская драматургия Цветаевой, Антокольского представлялась наивной, изысканно-много-

¹ Из письма к А. В. Бахраху от 11 августа 1923 года. Цит. по: Korjakinová T., Nedvědová N., Vaněčková G. Marina Cvetajevová a Praha. Praha, 1984. S. 13.

² Цит. по: Цветаева Марина. Избр. произв. М.; Л., 1965. С. 779.

³ См.: Цветаева Анастасия. Воспоминания. М., 1971. С. 300.

значительной, да к тому же и слишком сложной для молодых, неопытных актеров. Мифопоэтическая подоплека «Метели» была ему близка, но желания поставить эту пьесу он не проявил.

В Студии возник раскол. Часть студийцев какое-то время еще собиралась в мансарде у Цветаевой, но вскоре хозяйка уехала с дочерью в Прагу. Словно в предвидении этого Марина Ивановна за несколько лет до переезда в Чехию обратилась в своей драматургии к чешским реалиям (действие в «Метели» происходит в лесах Богемии, Дама с Господином обмениваются репликами насчет богемского хрусталя, трактирщик предлагает «окорок пражский») и к образу Казановы («Приключение», «Феникс») — «мастера ловить Фортуну за конец плаща» («Приключение»), автора четырехтомных мемуаров, окончившего свои дни безвестным библиотекарем в чешском замке Духцов.

В Праге Цветаева публикует привезенную из Москвы рукопись «Приключения» (журнал «Воля России», 1923, № 18, 19) и, как уже говорилось, задумывает драматическую трилогию «Гнев Афродиты». В октябре 1923 года она приступает к работе над первой частью трилогии — трагедией «Ариадна». В черновой тетради появляются выписки из греческой мифологии в немецком и французском переводах, сюжетные наброски, словесные эскизы персонажей, наброски отдельных реплик. Стихотворные исповеди («Поэма Горы», «Поэма Конца») отодвигают эту работу на полгода, но уже 7 октября 1924-го Цветаева заканчивает пьесу, еще одну пьесу о разминувшемся — на этот раз Ариадны и Тезея — персонажей, заимствованных из древнегреческого мифа.

Первоначально «измену» Тезея спасшей его Ариадне Цветаева в традициях античной драматургии намеревалась обусловить божественным промыслом, однако вследствие только что пережитой ею трагедии разрыва с любимым человеком «божественный промысел» уступил место психологической мотивировке. Цветаевский Тезей отдает Ариадну богу Дионису во имя бессмертия любимой, во имя высшей любви. Мотив расставания героев «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца» вроде бы иной, но в обоих случаях духовное берет верх над материальным, плотским; бытие над бытом, вечное над преходящим. «Он просит дома, а она может дать только душу», — поясняет автор поэм.⁴ В творчестве М. Цветаевой, в том числе в стихах, драматургии, письмах чешской поры, «простолюдинам любви» противопоставлены «небожители любви» («Поэма Горы»).

«Поэму Конца» М. Цветаева опубликует в Праге (альманах «Ковчег», 1926, № 1). «Поэму Горы» и трагедию «Ариадна» первым прочтет русский Париж в первом (1926) и втором (1927) выпусках сборника «Версты».

Обе «Поэмы» насыщены пражской атмосферой, подробностями городского пейзажа, настолько узнаваемыми, что можно проследить прощальный путь поэтессы и ее Друга. «Серебряной зазубриной... звезда мальтийская» — это крест духовно-рыцарского Мальтийского ордена, рисовавшийся в окне кафе, где объясняются герои «Поэмы Конца»; набережная, по которой они «бредут» и которая уже вскоре кончается у Моста Легионов, — это набережная, а точнее, просто отмель, береговая кромка романтического острова Кампа. Отсюда по «тротуарам в пашку» на Смихов с его «корпусами фабричными», мимо молочной, где не раз доводилось обоим «справлять заутреню», и — по улицам, что «слишком круты», к дому на склоне Петршина. А потом снова вниз «тропкою овечьей», последний поцелуй, слезы вперемешку с дождем; еще мгновение — и Арлекин, как называет Друга Цветаева, исчезнет «бесследно — безмолвно» в ненастной мгле...

Герой «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца» — Константин Бориславович Родзевич, человек, чье обаяние, по словам дочери М. И. Цветаевой А. С. Эфрон, сочетало «мужество с душевной грацией, ласковость — с ироничностью, отзывчивость — с

⁴ Запись в черновой тетради. Цит. по: Цветаева Марина. Избр. произв. С. 767.

небрежностью, увлеченность (увлекаемость) — с легкомыслием, юношеский эгоизм — с самоотверженностью, мягкость — со вспыльчивостью».⁵

Уроженец Петербурга, сын генерала Борислава Казимировича Родзевича — начальника медицинской службы царской армии, Константин Бориславович, будучи студентом столичного университета, добровольцем ушел на первую мировую. С середины 1917 года служил на военных кораблях Черноморского флота. Во время гражданской войны стал комендантом Одесского красного порта, затем — одним из командиров Нижне-Днепровской флотилии большевиков.

В конце гражданской войны Родзевич оказался в плену у белых. Те приговорили его к смертной казни, но удалой, своевольный генерал Яков Слащев приговор отменил и привлек Родзевича к сотрудничеству, за что расстрелом угрожали теперь красные. Пришлось эмигрировать. Прибежищем Родзевича, как и тысяч других российских беженцев, стала Прага. Он поступил на юридический факультет Карлова университета и там познакомился с С. Эфроном, студентом того же университета, филологом, литератором, мужем М. Цветаевой. В свое время С. Эфрон примыкал к белому движению. Что с ним и где он, Марина Ивановна не знала. А тут собрался за границу И. Г. Эренбург, и она попросила его помочь ей разыскать Сергея. Вскоре от Эренбурга пришло письмо, в котором он радостно сообщал, что Сергей жив-здоров и находится в Праге. Добившись разрешения на выезд к мужу, М. Цветаева с десятилетней дочерью поспешила из Москвы в Берлин, а оттуда — в чехословацкую столицу.

С. Эфрон дружил с К. Родзевичем и однажды представил его М. Цветаевой, — так началась драма, запечатленная в поэмах «Горы» и «Конца»... «Мы встретились с Мариной. Была настоящая любовь. Вся трагичность нашей встречи — в ее безысходности: у нас не было возможности совместной жизни. Сергей был моим другом (...другом и остался), была Аля... Все — в поэмах... и „Овраг“ весь мой», — уже в 80-м году скажет герой этих произведений Г. Ванечковой, пражскому биографу М. Цветаевой.⁶ Сама Марина Ивановна о своей сердечной драме писала берлинскому другу-критику так: «...я очень несчастна. Я рассталась с ТЕМ, любя и любимая, в полный разгар любви, не рассталась — оторвалась! В полный разгар любви, без надежды на встречу. Разбив его и свою жизнь. Любить сама не могу, ибо люблю его, и не хочу, ибо люблю его. Ничего не хочу, кроме него, а его НИКОГДА не будет. Это такое первое расставание за жизнь, потому что, любя, захотел всего: жизни, простой совместной жизни, то, о чем никогда не догадывался никто из меня любивших. — Будь моей. И мое: — Увы! Остается одно стихи. Но — вне меня (живой!) они ему не нужны (любит Гумилева, я — не его поэт!)...»⁷

Окончив юридический факультет Карлова университета, К. Родзевич переехал из Праги в Париж. Там он вступил в КПФ, сотрудничал с Ассоциацией революционных писателей и артистов, возглавляемой А. Барбюсом. Впоследствии храбро воевал на стороне испанских республиканцев, а когда гитлеровцы оккупировали Францию, вступил в один из отрядов французского Сопротивления. Схваченный оккупантами, Родзевич два года изнывал в нацистских концлагерях. В Париж он возвратился в сорок пятом из Ростка, освобожденного Красной Армией. Там он продолжил свою политическую деятельность, а кроме того занялся рисованием и деревянной скульптурой. В 1960 году К. Родзевич переслал в Москву все сохранившиеся у него материалы, касающиеся его отношений с М. Цветаевой (рукописи, письма, книги, рисунки), — «в знак нерушимой памяти о ней».⁸

⁵ Эфрон А. С. О Марине Цветаевой. М., 1989. С. 193—194.

⁶ Цит. по: Korjakinová T., Nedvědová N., Vaněčková G. Op. cit. S. 66.

⁷ Из письма М. И. Цветаевой к А. В. Бахраху от 10 января 1924 года. Цит. по: Феникс. 1992. № 1. С. 291—292.

⁸ Цит. по: Цветаева Марина. Соч. М., 1980. Т. 1. С. 534.

Несмотря на сугубо личную подоплеку «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца» есть во второй из них строки, которые выходят за пределы основной коллизии, которые контрастируют с ней и тем самым оттеняют ее высокую трагедийность. Это — глава четвертая, написанная в презрительно-саркастическом тоне и выказывающая исконное цветаевское неприятие всякого рода дельцов и тельцов с их «коммерческими пашнями» и «коммерческими браками», с их скопидомством, чревоугодием, похотливостью. Им противопоставлены не только духовно-нравственный максимализм героини обеих поэм, но и «отзывчивые на зов» корпуса фабричные, мимо которых, как уже говорилось, пролегал прощальный путь Пьеретты и Арлекина в «Поэме Конца».

В этой поэме фабричным кварталам близ Петршина посвящены всего две строки, зато в лирической диалогии «Заводские» (сентябрь 1922 года) — целых девяносто, содержащих немало достоверных и, увы, безотрадных примет тогдашнего пролетарского района Либень: хмурь, копоть, «черных прачешен кашель», «надышанная сирость» забегаловок, засаленные картузы и т. д. Социальные мотивы этих стихов и пражских поэм Цветаевой созвучны балладам И. Волькера, ранним произведениям Я. Сейферта, В. Незвала, утверждавшихся как раз в те годы, когда М. Цветаева жила в Чехии, и составивших впоследствии славу чешской поэзии XX века.

Возможно, М. Цветаева была немного знакома с их творчеством: переводы стихов всей троицы, как и других чешских поэтов — предшественников и современников Я. Неруды, К. Главачека, П. Безруча, Й. С. Махара, А. Софы, О. Бржезины, С. К. Неймана, Ф. Шрамека, время от времени появлялись на страницах журналов, издававшихся в Праге российскими беженцами. Символиста О. Бржезину много и удачно переводил чтимый М. Цветаевой К. Бальмонт, наезжавший в Чехословакию и другие славянские страны из своего французского прибежища. В первый и, к сожалению, единственный выпуск (1926) сборника Союза русских писателей и журналистов в Чехословакии «Ковчег», название которого придумала М. Цветаева, она — один из трех составителей и редакторов сборника⁹ — наряду с произведениями русских авторов-эмигрантов (А. Аверченко, С. Маковский и др.) включила перевод из О. Бржезины, выполненный С. Савиновым. В сборник-альманах вошли также «Поэма Конца» М. Цветаевой, о чем уже упоминалось выше, и рассказ ее мужа С. Эфрона «Тиф». «Когда рассеются грозовые тучи русского лихолетия и родная земля вновь примет на свою почву вольных и невольных ее изгнанников, попутный ветер понесет к родным берегам и этот писательский ковчег, так удачно приставший сейчас к родственному славянскому Арарату Чехословакии», — говорилось в весьма лестном отзыве о «Ковчеге», написанном А. Рудинским для рижского журнала «Перезвоны».¹⁰

Из чешской прозы в круг чтения М. Цветаевой войдут книги Я. Гашека и К. Чапека. «Очаровывающая и отталкивающая», — так отзовется она о сатирической эпопее Гашека, сочтя «бездарными» те места в «Похождениях бравого солдата Швейка», этого «чешского Иванушки-дурачка», которые грешат «чистой идеологией». Не понравится ей и кое-где допущенный автором «пересол с духовенством». «Но в целом — даровитый человек и единственная вещь, — резюмировала Цветаева. — Как жаль, что так рано умер. И как безнадежна попытка друга (*другого!*) закончить. Как сразу все добреет и тупеет...»¹¹

⁹ Двое других: В. Ф. Булгаков, последний секретарь Л. Н. Толстого, и С. В. Завадский, профессор-литературовед, исследователь творчества Пушкина, Толстого, Достоевского, автор книги «Жизнь и дело Т. Г. Масарика».

¹⁰ Цит. по: *Цветаева Марина*. Письма Валентину Булгакову (1925—1927). Прага, 1992. С. 39.

¹¹ Из письма М. Цветаевой к А. Тесковой от 7 августа 1927 года (*Цветаева Марина*. Письма к Анне Тесковой. Прага, 1969. С. 76). «Друг» — Карел Ванек (1887—1933) — бывший коммивояжер, который, оказавшись в начале первой мировой на фронте, сдался, как и тыся-

С большим пиететом относилась М. Цветаева к К. Чапеку. Он и еще Жюлио-Кюри были для нее «неким барометром правды». Одобрительно отнеслась она к кампании левой интеллигенции за присуждение К. Чапеку Нобелевской премии. И вдруг — весть о преждевременной кончине писателя... «Жалею в нем чеха, жалею в нем человека, жалею в нем собрата, жалею в нем — *свое* поколение. Нашего полку — еще было», — скорбела русская поэтесса.¹²

Из числа относительно известных чешских писателей-современников лично М. Цветаева знала лишь Франтишека Кубку (1894—1969), поэта, прозаика, журналиста, переводчика, дипломата, который в начале первой мировой войны попал в плен к русским, вступил в чехословацкие легионы и вместе с ними через Сибирь возвратился в 21 году на родину. Кубка хорошо ориентировался в русской литературе, издал в 24-м книгу «Поэты революционной России» (переводы, статьи об авторах), где наряду с произведениями поэтов «серебряного века» поместил также стихи В. Маяковского, С. Есенина, М. Цветаевой, — первая после журнального эпизода 1916 года чешская публикация из и о Цветаевой.

Об одной из своих встреч с русской поэтессой (ноябрь 1923 года) Ф. Кубка рассказал в мемуарной книге «Голоса с Востока» (Прага, 1960), посвященной деятелям русской культуры. Вот какой запомнилась ему М. Цветаева: высокий лоб, осененный челкой; поэтесса нервно подергивала головой, и челка наполовину закрывала ее овальное, оливкового оттенка, лицо; большие зеленые глаза с близоруким прищуром; строгая складка бескровных губ, — лишь изредка трогала их сдержанная, простодушная улыбка; красивые, с тонкими пальцами, руки, на среднем пальце правой руки несмываемое чернильное пятнышко — свидетельство писательского усердия Марины Ивановны. М. Цветаева, С. Эфрон и Ф. Кубка сидели за столиком в одной из неказистых, голых комнат «Чешско-русской Едноты» — культурно-благотворительного общества, помещавшегося в гостинице «Беранек» на площади Шайнера,¹³ — здесь бывали многие русские эмигранты, в том числе писатели В. И. Немирович-Данченко, Е. Н. Чириков, А. Т. Аверченко; художники С. К. Маковский, Г. А. Мусатов и др. Попивая жидкий чай и горделиво жестикулируя (гордая, но не заносчивая, отмечает Ф. Кубка), Цветаева, которая вообще-то крайне редко жаловалась на тяготы эмигрантской жизни, сетовала по поводу того, что домашнее хозяйство («Какой это кошмар!») оставляет мало времени для литературной работы. Обронила, что она в этом мире всего лишь гостя. Поэтесса играла словами. Удивила Ф. Кубку обилием названий, которые она употребляла, говоря о цветах, камнях, крестьянской утвари. Настоятельно рекомендовала чешскому коллеге прозу Б. Пастернака: «Прочтите, перечитайте, а, главное, вчитайтесь!» На М. Цветаеву большое впечатление произвела повесть Б. Пастернака «Детство Люверс». «Жила эту зиму „Детством Люверс“, — сообщила она автору 19 ноября 1922 года, — изумительной, небывалой, еще не бывшей книгой». А Ф. Кубке Марина Ивановна в письме от 26 августа 1925-го признается: «Лелею мечту устроить ее (прозу Б. Пастернака. — *И. И.*) на чешский, хотя бы частично».¹⁴

К собеседникам подсел В. Ходасевич, только что приехавший в Прагу с М. Горьким, направлявшимся на лечение в Марианске Лазне; заговорил о себе, аттестовал

чи его соплеменников, в том числе и Я. Гашек, в плен русским, а по возвращении на родину занялся журналистикой, писательством, издал свой солдатский дневник («Харашо, пан, да?», 1920), несколько сборников юморесок, фельетонов; шуточный роман «Корова мамыши Ундровой» (1930). Кроме того, К. Ванек предпринял не очень удачную попытку дописать «Похождения бравого солдата Швейка в русском плену», которые Я. Гашек завершить не успел.

¹² Письма М. Цветаевой к А. Тесковой от 10 ноября 1938 года и от 26 декабря 1938 года (Там же. С. 165, 175—176).

¹³ Ныне — площадь имени Й. К. Тыла в Новоместском районе Праги.

¹⁴ Цит. по: Феникс. 1992. № 1. С. 259, 258.

свою книгу «Путем зерна» как самое большое событие в современной лирической поэзии, принялся декламировать. Цветаева хранила молчание, а когда Ходасевич кончил и, не попрощавшись, ушел, она вздохнула и стала рассуждать о значении Ходасевича для русской поэзии.

В. Ходасевич намеревался обосноваться в Чехословакии и еще до приезда в Прагу просил М. Цветаеву помочь ему сблизиться с чешской литературной средой, устроить поэтический вечер в «Едноте». М. Цветаева и С. Эфрон, который в то время был одним из редакторов пражского русскоязычного журнала «Своими путями», связали В. Ходасевича с Ф. Кубкой, но тому Ходасевич не очень понравился, а «Еднота» с устройством вечера медлила, понимая, что начать следовало бы с Горького, но Горький в глазах российских беженцев был большевиком, и тень этой репутации падала на его спутника. В итоге «Еднота» не пригласила выступить перед пражской публикой ни того, ни другого.

Горький с Ходасевичем остановились в той самой гостинице «Беранек», «японский» зал которой хозяин-русифил бесплатно предоставлял «Чешско-русской Едноте», именно там проводившей свои лекционные и литературно-музыкальные вечера. В. Ходасевич предложил М. Цветаевой познакомить ее с М. Горьким, но Цветаева — Цветаева, отказавшаяся издать в Праге свой «Лебединый стан», где воспевалось Белое движение, знакомиться с Горьким отказалась тоже. «Граница эмиграции» (А. Эфрон) давала себя знать, особенно в первые годы жизни на чужбине. Это уже в самом конце 20-х в Париже М. Цветаева публично поприветствует гостившего там В. Маяковского, за что наиболее ортодоксальная часть российской эмиграции подвергнет ее остракизму, отлучит от своих газет, журналов. «Насколько чище, человечнее „литературная Прага“!» — горестно воскликнет поэтесса.¹⁵

Та же «граница» отделила М. Цветаеву от близких ей по духу, но далеких по мировоззрению чешских поэтов-новаторов, искренне отождествлявших революцию с «неизбежностью счастья» (В. Незвал). И сами чешские авангардисты тоже сторонились российских беженцев, зато охотно посещали по праздникам «Виллу Тереза» на Виноградах (район Праги, возникший там, где на протяжении четырех веков шелестели сады и курчавились виноградники) — резиденцию советского полпредства во главе с гостеприимным В. А. Антоновым-Овсеенко, активным участником октябрьского переворота 1917 года.

Так вот и разминулись обновители чешского стиха, чешского театра с жившей и творившей рядом с ними создательницей нового поэтического мира в словесности русской. Отличавшийся широким кругозором В. Незвал впервые о М. Цветаевой услышал от Б. Пастернака в Москве, где он вместе с несколькими своими коллегами из Чехии и Словакии принимал участие в работе Первого съезда советских писателей (август 1934 года).

Конечно, общению М. Цветаевой с чехами, помимо прочего, препятствовали еще и незнание чешского языка, и вечная спешка (не опоздать бы на последний поезд из Праги во Вшеноры!), и нехватка денег на более частые поездки в Прагу. Ценительница старины, Цветаева восторгалась извилистыми улочками и укромными площадями древнего города; как некогда Г. Аполлинер, бродила по Старому Еврейскому Кладбищу, где похоронен Иегудил бен Лёв — раввин, который, согласно легенде, изваял глиняного гомункулуса Голема, — равнодушной эта легенда поэтессе не оставила... Подолгу задерживалась Цветаева в безлюдных костелах или на самом ее любимом из всех пражских мостов — Карловом мосту; пила кофе в пражских кафе (недорогое по тем временам угощение!), но не была ни в одном из пражских музеев, не видела ни одного спектакля на чешский сюжет, не слышала ни одного чешского концерта, жила «за порогом культуры». И только много лет

¹⁵ Из письма М. Цветаевой к В. Булгакову от 18 января 1926 года (*Цветаева Марина*. Письма Валентину Булгакову (1925—1927). С. 36).

спустя, во Франции, она услышит по радио музыку Б. Сметаны, которую назовет «повелительно-родной», и чешские народные песни, которые ее «заворожат».¹⁶ Пражские театрално-музыкальные впечатления Цветаевой исчерпываются лишь «Сверчком на печи» — гастрольным спектаклем Первой студии МХТ во главе с М. Чеховым (август 1922 года), «Петрушкой» И. Стравинского в Национальном театре (февраль 1925 года) да гостевым концертом Ф. И. Шаляпина в «Люцерне» (октябрь 1925 года). «Но это к Праге не относится», — заметит М. Цветаева.¹⁷

Живя в Чехии, поэтесса соприкасалась главным образом с соотечественниками, да и то весьма немногими, — поглощенная своим творчеством, независимая, наделенная душой «решительной, воинствующей, неукротимой»,¹⁸ она не вписывалась в эмигрантскую среду с ее распрями, склоками, сплетнями. Марина Ивановна приветствовала с хлебосольным и жизнерадостным Евгением Николаевичем Чириковым и его дочерьми-художницами (Людмила Чирикова сделала обложку к берлинскому, 1922 года, изданию поэмы-сказки М. Цветаевой «Царь-Девница»); с семейством О. Е. Черновой-Колбасиной, с вдовой Леонида Андреева Анной Ильиничной. Чириковы и Андреевы были ее соседями по Вшенорам (25 км к юго-западу от Праги). М. Цветаева с мужем и дочерью занимала половину (комната да кухонька) одноэтажного, типично деревенского дома близ дороги, которая уходила в поля, к перелескам, рощам и по которой Марина Ивановна часто прогуливалась с Алей. В другой половине обитали хозяева: отец с дочерью и второй женой. Под кровом этого жилища у М. Цветаевой родился 1 февраля 1925 года сын. Ей очень хотелось назвать его Борисом («в честь... любимого современника, Бориса Пастернака»¹⁹), но по настоянию С. Я. Эфрона мальчика назвали Георгием, Муром («самовольное уменьшение от Георгия», — поясняет Цветаева²⁰). Во Вшенорах, в береговой беседке за домом, на уступе двора, поэтесса написала большую часть «Крысолова».

Чириковы и Андреевы сообща снимали виллу «Боженка». Там с утра до вечера пыхтел чириковский самовар, там устраивались званые вечера. Цветаева читала что-нибудь из новых своих вещей, Андреева музицировала на пианино. «Дорогой Валентин Федорович, — писала М. Цветаева 23 августа 1925 года из Вшенор в Хухле, предместье Праги, В. Ф. Булгакову, — чтение Брюсова (эссе М. Цветаевой о В. Брюсове, которое она написала в Чехии и рукопись которого, переезжая осенью 25-го из Чехословакии во Францию, оставила у Ф. Кубки. — *И. И.*) будет во вторник, 25-го, в 9 ч. на вилле „Боженка” у Чириковых (Вшеноры). Не известила раньше, п(отому) ч(то) всё никак не могли сговориться слушатели. Очень жду Вас. Приехал С. Я. (Сергей Яковлевич Эфрон. — *И. И.*) и тоже будет рад Вас видеть. Итак, ждем Вас у Чириковых. Всего лучшего. М. Цветаева». И еще Р. С. на лицевой стороне маленькой открытки: «Переночевать Вас устроим, — п(отому) ч(то) чтение в 9 ч. вечера, а последний поезд в Прагу 9 ч. 45 м.»²¹

Прочные симпатии связывали М. Цветаеву с М. Н. Лебедевой и ее мужем В. И. Лебедевым. В молодости оба они примкнули к революционному движению. Участница восстаний в Свеаборге, Кронштадте, Севастополе, Маргарита Николаевна вынуждена была в 1908 году уехать за границу и с тех пор в Россию не возвращалась. Владимир Иванович эмигрировал годом раньше — после неудачной попытки поднять севастопольский гарнизон против царского правительства. В 1914 году он

¹⁶ Из письма М. Цветаевой к А. Тесковой от 11 августа 1935 года (*Цветаева Марина. Письма к Анне Тесковой. С. 128, 129.*)

¹⁷ Из письма М. Цветаевой к А. Тесковой от 6 сентября 1929 года (Там же. С. 77).

¹⁸ *Пастернак Борис. Воздушные пути. М., 1982. С. 462.*

¹⁹ Из письма М. Цветаевой к А. Тесковой от 10 февраля 1925 года (*Цветаева Марина. Письма к Анне Тесковой. С. 29.*)

²⁰ Из письма М. Цветаевой к А. Тесковой от 1 октября 1925 года (Там же. С. 32).

²¹ *Цветаева Марина. Письма Валентину Булгакову (1925—1927). С. 26.*

вступил во французскую армию. Солдатский опыт у него уже был: двадцатилетним юношей Владимир Иванович добровольцем ушел на русско-японскую войну. В 1917-м он занимал пост морского министра во Временном правительстве, а два года спустя снова оказался за границей.

В Праге при содействии и участии А. Ф. Керенского В. И. Лебедев, В. М. Зензинов, М. Л. Слоним, О. С. Минор — члены партии эсеров, идеология которых была близка политическим взглядам высшего руководства Чехословацкой Республики, стали издавать ежедневную газету «Воля России». В 1922 году газета превратилась в еженедельник, в 23-м — в двухнедельник, а в 24-м — в ежемесячный общественно-литературный журнал, выходящий под редакцией В. И. Лебедева, М. Л. Слонима, Е. А. Сталинского, В. В. Сухомлина и просуществовавший благодаря материальной поддержке чехословацкого правительства до 1932 года.

Определяя направление журнала, члены редакции писали о необходимости учитывать «социальные и психологические особенности русского народа», однако они были против «всякой национальной обособленности». «Мы верим, что будущее нашей страны лежит на путях связи с мировой культурой, — говорилось в опубликованной ими программе. — Наше мировоззрение основано на глубоком уважении к... личности и на моральном... истолковании социализма... Мы последовательно и неуклонно защитим демократический социализм против большевистской диктатуры и коммунистических искажений. Но мы не хотим заниматься одной лишь критикой советского режима и стараемся стать „лицом к России“, то есть изучать процессы, протекающие за фасадом большевистской системы. Сюда входит ознакомление зарубежных читателей с советской литературой и разоблачение явных и тайных мер воздействия на нее со стороны советских цензоров и чекистов. Наше основное требование — свобода и независимость во всех областях культуры и практической жизни, а это ведет к уничтожению коммунистических запретов и марксистских ранжиров...»²²

Впервые в русской зарубежной печати «Воля России» рассказала о мужественном противодействии В. Г. Короленко «красному террору»; журнал информировал своих читателей о сталинских репрессиях, о гонениях на интеллигенцию в СССР и в то же время печатал произведения советских писателей: В. Маяковского («Баня»), Л. Леонова, К. Тренева, Н. Асеева, О. Форш, А. Белого, И. Новикова, Б. Пильняка, И. Бабеля, Б. Пастернака. В 1927 году на страницах «Воли России» появятся отрывки из романа Е. Замятина «Мы».

Разумеется, были в журнале представлены и русские писатели-эмигранты: К. Бальмонт, В. Немирович-Данченко, В. Ходасевич, Б. Зайцев. Большое внимание «Воля России» уделяла литературной поросли. Особым расположением редакции, и прежде всего М. Слонима, глубокого, тонкого критика и блистательного эссеиста, пользовалась М. Цветаева. «...Я вижу в этом большую заслугу журнала, — писал Марк Слоним, — мы печатали все, даже спорные произведения Цветаевой, не требуя от нее никаких изменений и не подвергая ее тем ограничениям, с какими ей приходилось сталкиваться в других издательствах. В статьях и заметках я всегда говорил о ней как об одном из выдающихся поэтов России и ставил ее в ряд с Пастернаком, Ахматовой, Маяковским и Ходасевичем...»²³ «Ваш Слоним сообщил печатно всему миру, что на свете только два писателя — Ремизов да Цветаева», — не без ревности заметила в письме к профессору русского языка и литературы Карлова университета, основателю и руководителю пражского издательства «Пламя» (1923—1926) Е. А. Ляцкому жившая в Париже Н. А. Тэффи, отношения

²² Цит. по: Пехтерев А. С., *Клалка Йиржи*. Русская литературная эмиграция в Чехословакии (1918—1938). Прага; Брно, 1993. С. 145.

²³ Там же. С. 148.

которой с чехословацкими издательствами и театрами складывались настолько неблагоприятно, что Прага ее «пугала».²⁴

Уважительно относилась М. Цветаева к А. Л. Бему, маститому литературоведу, автору работ о Л. Н. Толстом, Ф. М. Достоевском, о чешской поэзии, о русско-чешских культурных связях. Бем занимал множество должностей в различных научно-учебных учреждениях (в пражском Институте славяноведения, в Карловом университете, Русском народном университете, в Педагогическом институте им. Я. А. Коменского и т. д.), был инициатором Дней Русской Культуры, с июня 1925-го ежегодно проводившихся во всех центрах русского рассеяния и приуроченных ко дню рождения А. С. Пушкина. А еще Альфред Людвигович был открывателем и пестуном молодых талантов, которых он объединил в «Ските поэтов» и книги которых (В. Лебедева, А. Головиной, Т. Ратгауз и др.) с этим грифом выходили в Праге под его редакцией.

Как наставник и ученый Альфред Людвигович отличался широтой взглядов. С интересом следил он за публикациями М. Цветаевой, сознавая недюжинность ее дарования. Благоприятное впечатление произвел на него цветаевский сборник «После России» (Париж, 1928), о чем Альфред Людвигович не преминул уведомить поэтессу, заодно обратившись к ней с просьбой прислать ему свою автобиографию. Через некоторое время А. Л. Бем получил от М. Цветаевой по почте конверт, содержащий просимую автобиографию и несколько сопроводительных строк:

«Милый Альфред Людвигович! Простите, что задержала: заболел (возобновление легочного процесса на почве крайнего истощения) Сергей Яковлевич (С. Я. Эфрон. — *И. И.*), все последние недели целиком ушли на его болезнь. Д-ра посылают в санаторий, а денег нет (NBI докторов — сколько угодно!). Положение трудное, вся надежда на людей (друзей), своего нет ничего. Если увидите Катю Рейтлингер (в замужестве К. К. Кист — художница, пражская приятельница М. Цветаевой. — *И. И.*), — расскажите, едва ли удосужусь написать ей. Если автобиография длинна — сокращайте. Писала ⟨нрзб.⟩, но даты точны. Рада, что понравилась книжка. До свидания — м. б. весной, все еще не оставила надежду на Чехию, по которой страшно скучаю. 30 ноября 1929.

М. Цветаева».²⁵

В бумагах А. Л. Бема сохранился автограф цветаевского стихотворения, которое в рукописи 1932 года названо «Ролландов рог», а в экземпляре, из Парижа посланном М. Цветаевой в 1933-м «Альфреду Людвиговичу Бему на добрую память», не названо никак. Между этими двумя текстами есть знаменательные различия, обусловленные ударами судьбы, которые обрушивались на поэтессу один за другим, и окрепшим у нее восприятием своего единоборства с ретроградами на родине и в среде российских эмигрантов как осуществления не провиденциального, а духовно-нравственного императива. «Как *нежный* (здесь и далее курсив мой. — *И. И.*) шут о злом своем уродстве, Я повествую о своем сиротстве...» — сказано в первоначальном варианте. В бемовском: «Как *бедный* шут...». В первоначальном: «Так, наконец, усталая держаться Сознаньем: *перст* и назначеньем: *драться*». В бемовском: «Сознаньем: *долг...*». В первоначальном: «Под свист глупца и мещанина смех — *Одна из всех — за всех — противу всех...*». В бемовском: «*Одна за всех — из всех...*». Казалось бы, мелочь — перестановка предлога, но мелочь существенная. Одно дело сказать сперва о своей исключительности, а уже потом о принадлежности ко «всем», и другое — когда два этих утверждения расположены в обратной последовательности! Знаменательна и приписка, сделанная

²⁴ Из недатированного письма Н. А. Тэффи к Е. А. Ляцкому (Пражский литературный архив. Фонд Е. А. Ляцкого).

²⁵ Там же. Фонд А. Л. Бема.

рукой Цветаевой на бемовском, безымянном экземпляре «Ролландова рога»: «без даты — ибо всю жизнь»...

В Праге М. Цветаева познакомилась и с А. Ремизовым, русскость, языкотворчество которого были ей близки.

Однако самой значительной, сокровенной, насущной и прочной из всех знакомств и дружб Цветаевой в эмиграции стала ее дружба с Анной Тесковой (1872—1954), Анной Антоновной, как звали ее русские беженцы. Уроженка Праги Тескова в годовалом возрасте была увезена родителями (мать — пианистка, отец — инженер) в Москву, где пятью годами позже родилась ее сестра Августа. В Москве Анна посещала русскую школу и только в четырнадцать лет, после гибели отца, ставшего жертвой несчастного случая на улице, возвратилась вместе с матерью и сестрой в Прагу. Там Анна и Августа закончили школу, затем — педагогические курсы и стали преподавать в начальных классах для девочек. Уже в зрелые годы обе сестры — внучки большого чешского патриота и русофила В. Севера, общавшегося с самыми выдающимися деятелями Национального Возрождения, с будущими классиками отечественной литературы Я. Нерудой и Б. Немцовой, — берутся за перо. Анна сочиняет очерки о памятной, любимой ею с детства Москве, не раз обращается к образам своих предков, от которых она унаследовала влечение ко всему русскому и высокие нравственные, эстетические идеалы. Впоследствии она переводит на чешский язык сочинения В. С. Соловьева, Л. Н. Толстого («Война и мир» в соавторстве с двумя другими переводчиками), Ф. М. Достоевского («Униженные и оскорбленные»), Д. Мережковского («Леонардо да Винчи»), К. Паустовского («Кара-Бугаз») и др. Августа пишет лирические, иногда насмешливые рассказы из чешской жизни. «Чешско-русская Еднота», ставившая своей целью помочь возвратиться на родину русским военнопленным и облегчить участь эмигрантов из России, возникла в 1919 году при деятельном участии А. Тесковой и других пражских русофилов. На первых порах Анна Антоновна ведала культурной комиссией «Едноты», позднее ее избрали председательницей правления, в состав которого входили как чешские, так и русские ученые, литераторы, общественные деятели, много сделавшие для ознакомления российских беженцев с чешской культурой и чехов — с русской. Одним из почетных членов «Едноты», отделения которой открылись во многих городах ЧСР, являлась доктор Алиса Масарик, дочь президента республики, возглавлявшая чехословацкий Красный Крест.

По инициативе основателя и первого президента Чехословакии Т. Г. Масарика, знатока и почитателя русской культуры, не единожды встречавшегося с Л. Н. Толстым, а также при содействии первого чехословацкого премьера К. Крамаржа, который в австро-венгерские времена едва не поплатился за свое русофильство жизнью, чехословацкое правительство в рамках так называемой «Русской акции» субсидировало культурные и научные центры, учебные заведения, издательские начинания российских эмигрантов; финансировало оно и «Русско-чешскую Едноту». Заслуга Чехословакии в сохранении российского интеллектуального потенциала за рубежом, в его реализации и развитии неопределима.

М. Цветаева, как и некоторые другие русские писатели, оказавшиеся на чужбине, существовала главным образом на чехословацкое пособие (тысяча крон ежемесячно, половину которых она благодаря хлопотам В. Ф. Булгакова, М. Л. Слонима и А. А. Тесковой продолжала получать, даже переехав во Францию), поскольку литературные гонорары были скромны, да и муж зарабатывал не ахти сколько, — издавший на родине воспоминания о детстве, С. Эфрон стал в Праге соредактором русскоязычного журнала «Своими путями», который издавался отнюдь не богатым Русским демократическим студенческим союзом в Чехословакии. На страницах этого «тонкого» журнала обсуждалась проблема «отцов» и «детей», вопрос об отношении эмигрантской молодежи к новой России. Мысль о примирении с ней сквозила в статьях С. Эфрона «О путях России», «Эмиграция». Журнал знакомил

читателей с различными сторонами жизни в СССР, печатал произведения советских писателей, в том числе Б. Пастернака («Воздушные пути»), М. Зощенко («Аристократка»). Наряду с молодыми поэтами-эмигрантами, свои стихи помещали в «Своих путях» К. Бальмонт, М. Цветаева. Выступила она (вместе с А. Ремизовым, Е. Чириковым, Ив. Шмелевым и др.) и в рубрике «Писатели о современной русской литературе и о себе». «...Писателю там лучше, где ему меньше всего мешают писать (дышать)», — говорилось в ее монологе.²⁶ Одной из стран, где писателю писать вообще никто не мешал, безусловно, была Чехословакия. Недаром в публикации, посвященной 75-летию со дня рождения Т. Г. Масарика (№ 5 за 1925 год), редакция назвала чехословацкого лидера «Великим Вождем Просвещенного Демократизма».²⁷

Подспорьем для М. Цветаевой служили и авторские вечера в «Чешско-русской Едноте», которые устраивала заботливая, неутомимая А. Тескова; прирожденный организатор, человек большой, отзывчивой души и взыскательного вкуса, она была первой читательницей многих произведений М. Цветаевой. Она же посредничала между поэтессой и чешскими переводчиками, редакциями, а в трудную минуту, случалось, и деньгами ссужала. «Друг — действие», — говорила Цветаева.²⁸ Семья Тесковых была единственной пражской семьей, с которой у Марины Ивановны завязалось знакомство, вскоре перешедшее в нежную и крепкую дружбу, одним из свидетельств которой является посвящение, предпосланное стихотворному циклу М. Цветаевой «Деревья» (сентябрь 1922 года): «Моему чешскому другу, Анне Антоновне Тесковой». Только к Анне Антоновне могла она обратиться с такими «не-светскими», по ее выражению, просьбами, как просьба разузнать, «какая лечебница («болезнь» Вы знаете²⁹) в Праге считается лучшей», просьба раздобыть «простое стирающееся платье», — шить новое не на что, а старое расплзлось по швам...³⁰ С А. Тесковой у М. Цветаевой были связаны самые отрадные, самые уютные воспоминания о славянской стране в центре Европы.

Все письма Цветаевой из Франции к Тесковой — это растянувшееся на сотни страниц неповторимой цветаевской прозы пылкое признание в любви к Праге, к Чехии. «Волшебный город», «Прага... мой любимый город», «Ни один город мне так не вращал в сердце!», «Чехию полюбила сразу и навсегда», — и это о Мокропсах и Вшенорах, где поэтесса хватилась бытового лиха, опредмеченного ящиками вместо мебели, вонючим примусом, керосиновой лампой! Зато там был «уют нищеты и душевный отвод настоящей природы». «Я лучше Мокропсов и Вшенор места не знаю». Цветаева тоскует по Чехии (зачем только она уехала!), рвется в Чехию. «...Совсем не хочу в Москву... а в Прагу хочу, очевидно пронзенная и замороженная. Я хочу той себя, несчастливо-счастливой, — себя — Поэмы Конца и Горы...» Она вспоминает готический замок Карлштейн, романскую, X века, церковь св. Георгия в Пражском Граде, которую из-за мерцающей белизны песчаника, пошедшего на строительство этой церкви, окрестила «Святой Георгий под снегом»; вспоминает некогда населенную алхимиками Злату улочку с ее крохотными, словно бы игрушечными домишками; Карлов мост, откуда поэтесса бросила в Влтаву, как в Лету, ключ от сердца героя поэм «Горы» и «Конца», — отныне этот ключ рядом с «Любушиным кладом», — Цветаева знала легенду о княгине Либуше, которая в тяжкую для Чехии годину укрыла на дне Влтавы золотую колыбель

²⁶ Пехтерев А. С., *Кляпка Йиржи*. Указ. соч. С. 132.

²⁷ Там же. С. 134.

²⁸ *Цветаева Марина*. Избр. произв. С. 745.

²⁹ М. Цветаева ждала сына, родиться которому, однако, было суждено не в пражской лечебнице, а, как уже говорилось, в деревенском доме.

³⁰ Письма от 11 января и 10 февраля 1925 года (*Цветаева Марина*. Письма к Анне Тесковой. С. 27, 29).

своего первенца и согласно пророчеству которой колыбель однажды всплывет и опочит в ней другое дитя, грядущий спаситель родины...

Не раз возвращается поэтесса к образу Брунцвика — героя старинных чешских сказаний, о котором еще в Чехии написала стихи («Пражский рыцарь»). Бывало, Цветаева глаз не могла отвести от каменного изваяния «своего» юного Рыцаря, «мальчика», замершего с поднятым мечом на одном из устоев Карлова моста и словно бы «сторожащего реку». Для нее этот богемский Роланд, Геракл и Одиссей в одном лице — символ верности себе, в его осанке и профиле она улавливает сходство с собою. Настойчиво просит Цветаева Анну Антоновну рассказать ей в письме все про Брунцвика и прислать гравюру Рыцаря крупным планом, а также панораму Праги, а также подстрочный перевод чехословацкого государственного гимна «Где край родной» (слова, которые отзвучивают в стихах Цветаевой); и еще — какие-нибудь пособия по географии, истории Чехии, лучше на французском, а нет, так на чешском, как-нибудь разберется со словарем. Она мечтает написать о Брунцвике («Ах, какую чудную повесть можно было бы написать на фоне Праги!»), о Праге, о Чехии вообще — «как никто не писал». Она и Анну Антоновну побуждает писать, вести «дневник страны... Будет памятник».³¹

С ностальгической отградой вкрапливает М. Цветаева в свои письма к А. Тесковой чешские словечки и выражения, вроде «ниц» (ничего), «страж беспечности» (блюститель порядка), «а то е мало» (этого мало), «Рачьтэ далел!» (Прошу пройти!) — возглас пражских кондукторов, «Подсэм!» (Иди сюда!), ставшее кличкой «безумно-любимой» овчарки, которую Цветаева окрестила так «в память Чехии».

А. Тескова — одна из самых одухотворенных и беззаветных цветаевских любвей на расстоянии. Две другие — Р. М. Рильке, уроженец Праги, и Б. Пастернак, тоже приобщившийся к Чехии — сперва через отца-художника, дружившего с чешскими коллегами и писавшего чехов, потом через Рильке, которого в десятилетнем возрасте видел на перроне Курского вокзала и в поезде (семейство Пастернаков отправлялось на юг, Рильке и его спутница — в Ясную Поляну к Л. Н. Толстому), затем через Цветаеву. В Москве он слышал ее однажды на литературном вечере, в другой раз приходил к ней с каким-то поручением, после чего они встретились лишь в 1935 году, когда Б. Пастернак приехал в Париж на Международный конгресс писателей в защиту культуры. Обоим поэтам М. Цветаева слала из Чехии такие же письма-исповеди, какие получала от нее из Парижа А. Тескова. Так возникли три эпистолярных романа. Личное знакомство с героем одного из них, с Б. Пастернаком, было, как это явствует из вышесказанного, мимолетным; с героем другого романа, с Р. М. Рильке, лично познакомиться М. Цветаева и вовсе не успела, но духовная близость всех трех поэтов, благоговейное восприятие творчества и личности друг друга, о чем красноречиво свидетельствует их переписка, в значительной мере возмещали опыт личного общения. Среди самых заветных корреспондентов М. Цветаевой опыт такого рода, опыт разносторонний, благотельный, длительный, выпал на долю Анны Антоновны Тесковой.

Что же до новых вещей о Чехии, то свое намерение написать их М. Цветаева исполнила, однако это была не проза, не «повесть... на фоне Праги», а цикл стихов «К Чехии» (ноябрь 1938—май 1939) — последнее перед возвращением в Москву и, увы, последнее в жизни цельное, завершенное творение поэтессы, которым она в унисон чешским собратьям по перу: Ф. Галасу, В. Незвалу, Я. Сейферту и др. — откликнется на трагедию преданной в сентябре 38-го (Мюнхенский сговор Гитлера, Муссолини, Даладье, Чемберлена...) и растерзанной в марте 39-го Чехословакии. Крик души, страдающей, негодующей, надеющейся. «День и ночь, день и ночь думаю о Чехии, живу с ней, с ней и ею... чувствую ее своей страной, родной

³¹ Там же. С. 33, 45, 57, 59, 67, 73, 78, 139, 164, 168, 170, 176, 177, 178, 85. См. также журнал «Чехословакия» (1990. № 4. С. 9).

страной, за все поступки которой — отвечаю и под которыми — заранее подписываюсь... Чехия — мое первое такое горе»³² — эти смятенные строки М. Цветаева адресует А. Тесковой незадолго до появления первого раздела «Стихов к Чехии», а когда раздел завершен, она тотчас пересылает его своему пражскому другу. «Очень меня обрадовала Цветаева, — делится А. Тескова с А. Бемом, — письмом, родным словом, выражающим участие, понимание и сочувствие с преданностью Чехословакии, которую считает „второй своей родиной“. Давно не читала и не слыхала так теплых слов».³³ Сильное впечатление произвели на Тескову и сами «Стихи к Чехии». Она делает подстрочники и передает их для перевода одному из молодых чешских поэтов. Цикл должен был появиться на страницах газеты «Обнова» («Обновление»), но по цензурным соображениям публикация не состоялась.

В мае 39-го М. Цветаева тщетно пытается попасть на вечер, организованный французским Комитетом помощи чехословацким беженцам. Занимает деньги, но билетов нет «ни одного, ни за 10 фр., ни за 15, ни за — все мои чешские стихи... А пели — чешский гимн, и были — все чехи Парижа. И этого я уже *никогда* не увижу и не услышу...».³⁴

Близится день ее возвращения в Москву. Она уезжает с тяжелым сердцем, предчувствуя роковую развязку («Знаю, что меня ждет...» — пишет она Тесковой) и все же уступая настояниям мужа, детей, поверивших в возможность счастья на родной земле. Чуть не до последнего мига своего пребывания во Франции длит Цветаева источающуюся, становящуюся призрачной связь с Чехией, куда она после переезда в Париж несколько раз порывалась навеститься, да так и не наведалась. Все планы рухнули. Из-за безденежья, из-за сомнительной репутации С. Эфрона, который, еще живя в Праге, высказывался за примирение эмиграции с большевистским режимом в России, а впоследствии оказался причастным к политическому террору НКВД за границей, о чем Цветаева даже не подозревала. В связи с возможным приездом М. Цветаевой в Прагу А. Тескова исподволь готовила ее авторский вечер и попросила известную пианистку Е. Покровскую сыграть на нем Скрябина. «...Отказалась, — сообщала А. Тескова А. Бему. — Говорит, никто из русских на вечер не пойдет, т. к. С. Я. чуть не большевиком считают (был какой-то инцидент)».³⁵

И вот прощальные слова, которые М. Цветаева шлет А. Тесковой: «Вы человек, который исполнил все мои просьбы и превзошли все мои (молчаливые) требования преданности и памяти. Так, как Вы, меня — никто не любил». И уже с дороги — последнее, самое последнее письмо, опущенное в почтовый ящик на вокзале в Гавре, откуда Марине Ивановне и ее тринадцатилетнему сыну предстояло отправиться на теплоходе в Ленинград: «Уезжаю в *Вашем* ожерельи и в пальто с *Вашими* пуговицами, а на поясе — *Ваша* пряжка. Все — *скромное* и безумнолюбимое, возьму в могилу, или сожгусь совместно».³⁶

Гениальную поэтессу родина встретит как злая, мстительная мачеха. Брошенная на произвол судьбы, лишенная средств к существованию, М. Цветаева, жена расстрелянного репатрианта и мать репрессированной дочери, сведет счеты с жизнью тем же способом, что и героиня «Баллады о покосившейся хате» О. Лысогорского,

³² Цветаева Марина. Письма к Анне Тесковой. С. 159, 170.

³³ Из письма А. Тесковой к А. Бему от 1 июня 1938 года (Пражский литературный архив. Фонд А. Л. Бема).

³⁴ Из записи от 9 мая 1939 года в черновой тетради (Цветаева Марина. Избр. произв. С. 763).

³⁵ Из письма А. Тесковой к А. Бему от 7 августа 1929 года (Пражский литературный архив. Фонд А. Л. Бема).

³⁶ Из писем М. Цветаевой к А. Тесковой от 7 июня и 12 июня 1939 года (Цветаева Марина. Письма к Анне Тесковой. С. 184, 185).

чехословацкого поэта-эмигранта, который несколько лет прожил в СССР и стихи которого, в том числе и упомянутую «Балладу», переводила Марина Ивановна.

О гибели М. Цветаевой А. Тескова узнает от А. Бема, а тот узнал из вышедшей в Берлине русской газеты «Новое слово», опубликовавшей 11 февраля 1942 года за подписью И. Горского приблизительную в деталях, но, увы, достоверную в главном заметку о самоубийстве Марины Ивановны. «...С этим сознание никак не хочет примириться, — писал А. Бем А. Тесковой. — Я знаю, как и для Вас тяжело будет это известие. Храните ее письма, это драгоценный для нас памятник о ней». Ответное письмо от Анны Антоновны пришло тотчас:

«Дорогой Альфред Людвигович, какое неожиданное и какое ужасное известие! Но вся картина трагедии, о последнем действии которой Вы мне вчера дали знать, передо мною как на ладони. Корни этого ужасного решения очень-очень далеко. Будь Марина вне России, имея возможность переписки, она бы этого не сделала, я в этом уверена. Бывала же не раз на волосок от отчаяния, приводящего к таким концам. Конечно, там все обострилось, приняло конкретный вид... Но была она до того мужественна, столько страданий прошло над ее головой... Да, опять же: там ее умолчали, оскорбляли (что муж покинул, не считаю губящим ударом для нее, ей это давно не было новым)... и не было дружеской руки, которая бы к ней протянулась, не было дружеского сердца, понимающего, разделяющего ее горе... А при всем том: она так любила жизнь... Помните Кристину из романа Унсет («Кристина, дочь Лавранса» — историческая трилогия норвежской писательницы Сигрид Унсет. — *И. И.*)? Последняя часть его, переполненная страданиями Кристины прямо до удушения, в которой Кристина буквально падает под крестом, но все-таки его мужественно доносит, пока ей смерть от чумы не дает искупления, была для Марины вроде символа. И еще, способ самоубийства! Именно она, Марина, не могла этого сделать при здравом смысле (ненормальность, вызванную минутой, учитываю).

Со вчерашнего дня мы с Августой Антоновной о другом и думать не можем. Опять огонек впереди для меня погас.

Мечтали мы все время, вот явится как-нибудь Марина, отведем ей комнату возле кухни (кое-что уже для этого подготавливали), летом на Веницу³⁷ увезем... И как она желала пожить со мною! Не будь Мура, в Россию бы не поехала.

Письма храню. Сожжено только то, что Марина просила сжечь. Много освещающего жизнь, откровенного, интимного, еще много придется над ними подумать.

И все не верится...

На этой или на следующей неделе будет всенощная в Францисканской церкви за упокой ее души — она любила св. Франциска Ассизского. Дня еще не знаю.

Не раз придется еще с Вами говорить о Марине. Храни Вас Бог. Душевно вам преданная А. Тескова».³⁸

Чехия — это зенит личной и поэтической судьбы М. Цветаевой. В Чехии посетило ее сильное чувство, в Чехии родился ее сын, в Чехии обрела она самого верного и надежного друга, в Чехии заполнила тетради в коленкоровых обложках вершинными образцами своего стихотворства, из Чехии слала письма, относящиеся к числу самых проникновенных и глубоких страниц ее эпистолярной прозы. У поэтессы были все основания сказать: «Таруса... Коктебель да чешские деревни — вот места моей души. По ним соберете».³⁹

³⁷ Возможно, речь идет о словацком местечке Веница, некогда славившемся своими виноградниками.

³⁸ Письмо А. Л. Бема к А. А. Тесковой от 13 февраля 1942 года и ответ А. А. Тесковой от 15 февраля 1942 года цит. по журналу «Československá rusistika» (1969. Č. 2. S. 85—86).

³⁹ *Цветаева Марина*. Избр. произв. С. 762.

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

«ПИСЬМО» ИЛИ ПОСВЯЩЕНИЕ?*

Вспомним известное стихотворение Александра Блока, которое изредка публикуется под первоначальным авторским заглавием «Письмо»:

Когда вы стоите на моем пути,
Такая живая, такая красивая, (...)
Говорите все о печальном,
Думаете о смерти...¹

Обычно оно рассматривается как конкретное посвящение, хотя имя адресата автором нигде не названо. Еще три десятилетия назад писатель Е. М. Богат, основываясь на воспоминаниях о Блоке самой Е. Ю. Кузьминой-Караваевой (матери Марии), атрибутировал это стихотворение как *посвященное* именно ей — тогда еще гимназистке — Лизе Пиленко.² С тех пор имя Е. Пиленко ни у кого не вызывает сомнений³ или во всяком случае открытых возражений, хотя комментаторы и проявляют некоторую осторожность: «Вероятно, в лирической героине стихотворения отразился образ Е. Ю. Кузьминой-Караваевой».⁴

А между тем есть серьезные основания усомниться в правильности старой атрибуции, предложенной Богатом.

Лиза Пиленко, будущая поэтесса, первый и единственный в тот период раз побывала у

* В основу настоящей заметки положен доклад, прочитанный в ноябре 1998 года на 15-й Блоковской конференции (Музей А. Блока; Санкт-Петербург).

¹ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2. С. 198.

² Комсомольская правда. 1965. 5 сент.

³ Приведем несколько «свежих» примеров: 1) «Приход Лизы Пиленко вызвал (...) отклик в душе Александра Блока и породил стихи, которые он направил ей вместе с письмом» (*Веленгурин Н.* Пути и судьбы. Краснодар, 1988. С. 203); 2) А. Великанова: «он посвятил ей знаменитое» стихотворение (Памятные книжные даты. 1991. М., 1991. С. 140); 3) Лиза — «адресат его стихотворения» (*Кайдаш-Лакшина С. Н.* Религиозный поэт XX века — Елизавета Кузьмина-Караваева, мать Мария // Сестры А. и Е. Герцык и их окружение. М.; Судак, 1997. С. 5).

⁴ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 858—860 (курсив мой. — А. Ш.). А. В. Лавров дает ссылку на книгу А. Е. Горелова «Гроза над соловьиным садом» (Л., 1973. С. 14—16). Однако Горелов весьма осторожно уязвляет послание Блока с образом Лизы (см. прим. 9).

Блока зимой (в десятых числа февраля) 1908 года. Спустя много лет она так вспоминала о том, что последовало за встречей: «Через неделю я получаю письмо, конверт необычайный, ярко-синий. (...) В письме есть стихи: „Когда вы стоите передо мной...“ (...) Письмо говорит о том, что они *умирающие*, что ему кажется, я еще не с ними (...): „Если не поздно, то бегите от нас *умирающих*...“ (...) Письмо из Ревеля — уехал гостить к матери. (...) Рву письмо и синий конверт рву». И через несколько строк она приводит свой мысленный ответ Блоку: «Вы умираете, а я буду бороться со смертью, со злом, и за вас буду бороться...» («Встречи с Блоком», 1936).⁵

Стихотворение Блока датировано 6 февраля 1908 года. Это дало основание исследователям утверждать, что оно якобы написано сразу же после встречи как ее прямой результат и по горячим следам отправлено адресату. Если принять это допущение, то следует вспомнить, что после ухода Лизы от Блока уже наступила ночь, и дата вообще становится зыбкой: то ли с 5-го на 6-е (т. е. встречались 5-го), то ли с 6-го на 7-е (т. е. Блок «по инерции» за полночь 7-е считал все еще вечером 6-го) февраля. Аtribuтируя автора портрета художницы Н. С. Войтинской, А. С. Сытова «уверенно» пишет: «Внизу справа на рисунке отчетливо читаются инициалы „Е. П.“ и дата „7. II. 1908“. На следующий день после визита к Блоку (...) она (Пиленко. — А. Ш.) идет к Войтинской, испытывая потребность поделиться с духовно близким ей человеком».⁶

Несложный хронологический расчет позволяет сделать иные выводы. Блок выехал из Петербурга к матери 14 февраля 1908 года и 15 числа уже был в Ревеле, откуда и послал письмо Пиленко. Письмо Блок написал, видимо, через день-два после приезда (вряд ли позже — в Ревеле он пробыл всего семь дней и писать накануне отъезда домой не имело смысла). Лиза получила его послание «через неделю» (правда, Е. Г. Эткинд произвольно «уточнил» автора:

⁵ Цит. по: *Мать Мария (Скобцова)*. Воспоминания, статьи, очерки. Париж, 1992. Т. 1. С. 28—29 (курсив мой. — А. Ш.).

⁶ Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1979. Л., 1980. С. 322. Сама по себе атрибуция А. Сытовой также вызывает серьезные сомнения, поскольку знакомство Е. Пиленко с Н. Войтинской в 1908 году не доказано (оно весьма маловероятно), не говоря о художественной манере рисунка, не соответствующей стилю Кузьминой-Караваевой.

«прошло недели две»⁷ после их встречи. Конечно, неделя — весьма условный, «округленный» срок, да еще с поправкой на прошедшие почти три десятилетия, на которые пришлись три войны, две революции и эмиграция. И все же с достаточной степенью точности дату встречи Лизы с Блоком можно отнести к 10 (плюс-минус два дня) февраля.⁸

Первая же строка миниатюры Блока вызывает сомнение в правильности определения личности «посвященницы»: они только что впервые (если это Е. Пиленко) увидели друг друга, а поэт уже констатирует, что она «стоит на (его) пути». Ни в прямом, ни в переносном смысле эти слова не могут соотноситься с Пиленко. Правда, сама Елизавета Юрьевна предала текст Блока несколько иначе: «стоите передо мной». Обычно эту ее «оговорку» либо приписывают ошибке памяти, либо вовсе не замечают. Но не исключено, что сам Блок сделал это небольшое изменение текста в письме к ней, конкретизируя ситуацию. В таком случае — это очень важная оговорка. Именно этот личный, а не книжный вариант она и помнила всю жизнь. А стихи Блока мать Мария знала отлично!

Мнение о том, что стихотворение создано Блоком якобы сразу после встречи, ни на чем не основано. Оно не может вытекать только из даты написания: поскольку день встречи и дата отправки письма точно не известны, то не с чем и сравнивать. Скорее всего стихотворение было написано Блоком *до* (неожиданной для него) встречи, а выслано, естественно, *после* нее. А. Е. Горелов прав, — это просто «ответ, данный поэтом юному существу в один из самых тяжелых периодов его собственной творческой жизни».⁹

Послать готовое стихотворение в письме вовсе не значит впрямую посвятить его адресату. На эту тему пунктуальнейший Блок не оставил никаких свидетельств.¹⁰ Данное им в черновике заглавие «Письмо» как раз и означает послание, но не говорит за то, что адресат послужил прообразом.

Знакомый с Блоком Д. М. Цензор отмечал, что поэт «охотно принимал у себя дома, но был осторожен к новым для него людям».¹¹ Если забыть об этой черте Блока, то придется допустить невозможное для него легкомыслие: в один и тот же день (6 февраля) он создает два глубоко личных стихотворения двум разным женщинам — в одну из которых (Н. Н. Волохову) был

влюблен, а вторую увидел у себя дома впервые и случайно.¹²

Эпиграф из А. А. Фета («Бал», 1857), позже снятый Блоком, также не соответствует реальной обстановке встречи Блока и Пиленко. Смысл эпиграфа говорит о возможности «в чужой восторг переселиться». Но Лиза пришла к Блоку не в восторженном состоянии и не испытала восторга от встречи с ним. Она ушла от Блока в значительной мере разочарованной и повзрослевшей: почувствовала боль поэта и ощутила по отношению к нему *материнское* чувство. Да и строки из стихотворения Блока: «Разве я обижу вас? / О, нет — Ведь я не насильник, / Не обманщик и не гордец», по отношению к Лизе выглядят совершенно неуместными.

В качестве доказательства того, что стихотворение посвящено именно Е. Пиленко, часто приводится строка: «все же я смею думать, что вам только пятнадцать лет».¹³ Но, как уже неоднократно отмечалось, пятнадцать лет — это некий «возрастной порог» у Блока.¹⁴ Он вообще был склонен преуменьшать возраст знакомых женщин (Л. Д. Менделеевой, Л. А. Дельмас). Напомним, что Блок был на одиннадцать лет старше Лизы. Она была для него «девочкой», хотя при встрече ей было шестнадцать с небольшим лет, а выглядела она старше.

В момент создания стихотворения у Блока наверняка был какой-то реальный прообраз, нашедший отражение в автобиографическом подтексте. Однако не следует забывать, что поэзия Блока не фотографична, а символична. Вскоре стихотворение потеряло остатки былой «персонификации» и стало обобщенным, собирательным. Об этом свидетельствует не только посылка его Лизе Пиленко, но и тот факт, что его образную систему Блок несколько позже использовал для характеристики другой женщины. 28 февраля 1911 года он писал матери о своем знакомстве с курсисткой Н. Н. Скворцовой (которую назвал Гильдой по имени персонажа драмы Г. Ибсена «Строитель Сольнес»): «...ко мне вчера пришла Гильда. Меня не было дома, когда пришла девушка (...) Мы провели с ней весь вчерашний вечер и весь сегодняшний день. Она приехала специально ко мне в Петербург, зная мои стихи. (...) Ей 20 лет, она очень живая, красивая (внешне и внутренне) и естественная».¹⁵

¹² Интересно, что на роль «посвященницы» в 1913 году претендовала некая «барышня» Л. М. Сегаль, что Блок отрицал категорически (Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 860).

¹³ См., например: Эткинд Е. «Звание человека» // Всемирное слово. 1998. № 10—11. С. 80.

¹⁴ См.: Гаккель С. Мать Мария. Париж, 1992. С. 164—165, 186 (прим. 20); Шустов А. Н. Блок в жизни и творчестве Е. Ю. Кузьминой-Караваевой // Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1991. С. 126—127.

¹⁵ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 333.

⁷ Всемирное слово. 1998. № 10—11. С. 80.

⁸ С. Н. Кайдаш-Лакшина осторожно пишет: «вероятно, в начале февраля 1908 г.» (Kaidach S. Destins de femmes russes à travers les siècles. М., 1990. Р. 255). См. ранее у нее же: «в первых числах февраля» (Наука и религия. 1986. № 6. С. 43).

⁹ Горелов А. Е. Гроза над соловьиным садом. С. 15.

¹⁰ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 859.

¹¹ Ленинград. 1946. № 5. С. 19.

Весь приведенный выше отрывок, даже текстуально, может быть полностью отнесен к встрече Блока с Пиленко тремя годами раньше, судя по тому, что мы знаем о ней. Наверняка в Ревеле Блок рассказывал матери и о приходе к нему гимназистки Пиленко. Слова «живая, красивая» в процитированном письме взяты им из старого (к тому времени уже опубликованного) стихотворения как автоцитата.

Сама Кузьмина-Караваева нигде не оговаривала, что это стихотворение посвящено именно ей; она лишь констатировала получение его от Блока в качестве «составной части» письма. Своим «пессимизмом» оно тогда не понравилось ей, и она разорвала все послание. Однако спустя четыре года в одном из своих стихотворений той поры Елизавета Юрьевна «ответила» Блоку:

Вы говорили мне о смерти; да, у вас
Короткий день пророчит гибель;
А я привыкла громко славить каждый час
Моря, зарю и низкий стебель.¹⁶

¹⁶ Из рукописи неопубликованной книги Е. Ю. Кузьминой-Караваевой «Дорога» (1914) (РНБ. Ф. 1000. Собр. отд. пост. 1995. 34. Л. 36). Блок читал эти строки в январе 1914 года. Ср. также в ее поэме о Мельмоте:

Боль всегда с тоской у вас; (<...>
Из вас никто надеется не смеет, —
Я жду свершенья каждый скорбный час.

(Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1986. Л., 1987. С. 90).

«Короткий день» — намек на их встречу зимой 1908 года...

Так кто же кому говорил о смерти: Блок, чье душевное состояние, по свидетельству В. Пяста, было «трагическим» (он ведь и в письме к Лизе отнес себя к *умирающим*), или полная энергии и жизненных сил юная «казачка»?.. Обобщая воспоминания одноклассниц Лизы, С. Н. Кайдаш-Лакшина пишет: «...все, кто знал ее в то время, рисуют ее именно такой — румяной, энергичной, веселой, в чем-то нескладной».¹⁷ Знаяшая Е. Пиленко А. Д. Бушен (дальняя родственница ее мужа Д. В. Кузьмина-Караваева) оставила аналогичную характеристику Лизы периода 1909 года: она «обладала редчайшим для Петербурга ярко-румяным цветом лица, была жизнерадостно-чувственная, общительная особа».¹⁸

В 1912 году Елизавета Юрьевна заявила Блоку: «Я решила уехать отсюда (из Петербурга. — А. Ш.): к земле хочу. Тут умирать надо, а я еще бороться буду».¹⁹ Той же весной она уехала в Анапу с твердым намерением не возвращаться в столицу.

Далеко не простыми были долгие отношения Е. Ю. Кузьминой-Караваевой с Александром Блоком. Свое стихотворение «Когда вы стоите на моем пути...» он послал ей не случайно. Но кому он посвятил его, к кому конкретно оно было обращено, — остается лишь гадать.

© А. Н. Шустов

¹⁷ Наука и религия. 1986. № 6. С. 44.

¹⁸ Источник. 1995. № 5. С. 32.

¹⁹ *Мать Мария*. Указ. соч. С. 35.

ЕВГ. ЗАМЯТИН: ПОМИНКИ ПО ГУМИЛЕВУ

В 1922 году на страницах «Вестника литературы» (№ 2/3. Февраль—Март) был напечатан отрывок из повести Евг. Замятина «Все». Это — не первоначальное название «Мы» (чтение «Всё» исключено). Более того, ни в одном из позднейших произведений писателя ни эпизод, ни имя главного героя — Хортик — больше не возникали. В «обойму» современных переизданий миниатюра не входит — исключение составляет однотомник, подготовленный А. Ю. Галушкиным со статьями Виктора Шкловского и В. А. Келдыша (М., 1989). Увы, в том «Избранных произведений» — ни строчки примечаний (даже необходимых — указаний первопубликаций).

Напомню содержание. Действие происходит «в среду, 7 февраля, на углу Литейного и Шпалерной». На снегу лежит убитый. Появляются четыре красноармейца, «только что», по словам беспризорника, «растrelявшие (<...> ворягу (<...> карманника». Инженер Хортик раздвигается и видит сверху себя, «свое чужое, бритое, медально-петербургское лицо». Красноармейцы увозят на дровнях труп под на-

кинутой рогожкой, и Хортик («нижний») радуется: «„Не я! Не меня! Меня не увезли (<...> Я не умру. Навероятно, чтобы я (<...> Впереди — май, бесконечное лето...” И нацелившись, Хортик упруго, мягко взлетел от земли, обогнал, летя, каких-то угрюмых людей, ухватился за поручень и на густо обвешанной трамвайной подножке помчался к сегодняшней ночи, к маю, и к бесконечному лету...» Конеч.

И место действия (скрытое указание на тюрьму), и последний абзац, и время публикации — все говорит об одном: Евг. Замятин отметил полугодие гибели Николая Гумилева. Здесь и переложение прозой соответствующего фрагмента «Заблудившегося трамвая» («Как я вскочил на его подножку — / Было загадкой для меня»), и образная характеристика лица («медально-петербургское»), и аллюзия на более раннее («Я, носитель мысли великой, / Не могу, не могу умереть!»). (Возможно, что и четыре красноармейца — предшественники четырех пуль из позднейшего стихотворения Вл. Набокова памяти убитого поэта).

Так что более чем вероятно, что эпизод казни поэта в знаменитом романе — явная отсылка к августу «незабываемого» тысяча девятьсот двадцать первого (хотя, разумеется,

Н. С. Гумилев не был прототипом персонажа «Мы»).

© М. Д. Эльзон

К ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Выдающееся явление русской литературы и поэтической культуры — восемь переводов Бориса Пастернака из Шекспира («Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Антоний и Клеопатра», «Отелло», «Король Генрих Четвертый», ч. 1-я и 2-я, «Макбет» и «Король Лир») с момента появления первого из них (1940) и на протяжении нескольких последующих десятилетий служили предметом непрекращавшихся профессиональных споров. Одни оценивали их необычайно высоко, другие сдержанно, но немало было и отзывов, в которых «свободная» переводческая манера Пастернака подвергалась суровой критике или вообще отвергалась.¹ Среди неизменных противников такой интерпретации Шекспира был, в частности, Александр Александрович Смирнов (1883—1962), профессор Ленинградского университета, широко образованный филолог, видный знаток европейского Средневековья. Автор книги и многих статей о великом драматурге, Смирнов внес особенно весомый вклад в издание его произведений на русском языке: в частности, он являлся редактором двух Полных собраний сочинений (1936—1949, совместно с С. С. Динамовым, и 1957—1960, совместно с А. А. Аникстом), «Избранных сочинений» (1938—1941), «Избранных произведений» (1939) и «Избранных произведений» (1950), где в качестве соредактора выступал его товарищ по кафедре, член-корреспондент АН СССР (позднее — академик) М. П. Алексеев. Собирая этот обширный том, редакторы его, естественно, стремились сформировать его в соответствии со своими — академическими — представлениями о художественном переводе,² и Пастернак в число приглашенных к участию в издании на первых порах, несомненно, не входил. Но разного рода трудности (по-видимому, одной из них была невоз-

можность воспользоваться переводами А. Д. Радловой, репрессированной и находившейся в ссылке) все же вынудили их обратиться к Пастернаку. Речь шла только о переводе «Ромео и Джульетты» и лишь при условии его основательной переработки. Письмо с этим предложением весной 1947 года Пастернаку направил А. А. Смирнов, что должно было особенно удивить поэта: еще 24 января 1947 года в письме к О. М. Фрейденберг он упомянул этого ее коллегу по Филологическому факультету как одного из своих недоброжелателей. «До меня все чаще доходят слухи, что проф. А. А. Смирнов (а может быть, еще и многие, кроме него) ведут подкоп под моих Шекспиров», — писал он с явным раздражением, хотя и уверял свою постоянную собеседницу, что для него «это решительные пустяки и будут ими в любой пропорции, даже если бы они возросли стократно» и, более того, допускал, что тот в какой-то мере прав.³ Однако письмо Смирнова отнюдь не оставило Пастернака равнодушным, и скрыть это он не смог даже по прошествии нескольких месяцев со дня его получения, не смог или не пожелал. Он не просто вежливо отклонил полученное предложение, но без всяких экивоков дал понять своему корреспонденту, что отказываться от своих переводческих принципов не намерен и ни на какие компромиссы в этом не пойдет. Приводим текст этого интересного письма, в числе немногих сохранившегося в архиве А. А. Смирнова (Рукописный отдел Пушкинского Дома, ф. 679):⁴

1 июля 1947 г.

Многоуважаемый
Александр Александрович!

Неотложная работа помешала мне ответить Вам с должной быстротой. Тороплюсь освободить Вас от последнего бремени, каким легло бы на Ваше собрание включение моего «Ромео». Передавали, между прочим, что кроме него Вы из моих переводов предполагали также взять хронику «Кор(оль) Генрих Четвертый» и, как оказывается, идеализировали Ваши намерения.

Свои переводы я переделывал много раз и по-моему достаточно. В разных уголках мира они поразительным образом постигнуты и оце-

¹ См., например: К переводам шекспировских драм (Из переписки Бориса Пастернака) / Публикация Евгения Пастернака // Мастерство перевода. Сб. шестой. 1969. М., 1970. С. 341—363; Чекалов И. Переводы «Гамлета» М. Лозинским, А. Радловой и Б. Пастернаком в оценке советской критики 30-х годов // Шекспировские чтения. 1990. М., 1990. С. 177—200; Пастернак-Слейтер Энн. Шекспир в переводах Бориса Пастернака // Шекспировские чтения. 1993. М., 1993. С. 54—70.

² Об этом см.: Чекалов И. Указ. соч. С. 190—191; Смирнов А. А. Советские переводы Шекспира // Шекспир. Сб. статей (...) Л.; М., 1939. С. 144—183.

³ Пастернак Борис. Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 5. С. 457—458.

⁴ Фонд разобран лишь предварительно и подлежит еще окончательной обработке.

нены без моего объяснительного содействия и, что всего удивительнее, хранителями тех же святынь, да еще, кстати сказать, на месте их рождения (мнения Ренна, Боуры, Коновалова, Набокова и др.).⁵ Но, конечно, это пример того духовного сродства и равенства нравственного уровня, которого нельзя ни от кого требовать, потому что это дело случая и редкого счастья.

Я вынужден отказаться от Вашего предложения. Для переделок «Ромео и Джульетты» у меня не найдется времени, даже если бы я их считал нужными. Работы по Шекспиру я совершенно оставил и в данных, чрезвычайно невыгодных для меня условиях, не возобновлю. В «свете» у нас Шекспиру моему не повезло (говорю «в свете», потому что простые люди и живая публика, учителя и учительницы, молодежь, артисты и пр. встретили его признательным пониманием). В частности, особенно острый и продолжающийся отпор оказан ему в Вашем лице, что, по совести говоря, мне совершенно непонятно.

Легко предвидеть, что у Вас явится потребность разуверить меня и Вы заговорите о недоразумениях и пр., но неужели я так прост и беден, чтобы нуждаться в такого рода беспосредственных любезностях? И расточая мне свои лестные выражения о «поэтической прелести», «праве большого поэта» и пр., Вы должны были подумать, как я невосприимчив к этим словам даже в случае их горячей состоятельности, а тем более когда они ни к чему не обязывают и ничего не значат.

⁵ Имеются в виду английские филологи Чарльз Лесли Ренн (Wrenn), Сесил Морис Баура (Bowra) и Сергей Коновалов (Konovallou), а также Владимир Набоков, учившийся в Кембридже и после 1938 года по преимуществу писавший на английском языке.

Но я не в обиде на Вас, потому что по глупости преувеличиваю степень своего эгоцентрического счастья и не умею чувствовать ничего неприятного. И мне кажется, что когда-нибудь мы с Вами поладим, но это будет уж музыка не та, нечто совершенно, совершенно другое. Пока не похоже.

Ваш Б. Пастернак.

[На конверте:] Ленинград Ул. П. Лаврова д. 20 кв. 5
Александру Александровичу Смирнову

от Б. Пастернака, Москва 17 Лаврушинский 17/19 кв. 72.

В заключение отметим, что, по всей вероятности, свой ответ Смирнову поэт рассматривал как более или менее важный документ; во всяком случае, в очередном письме к О. М. Фрейденберг (от 8 сентября 1947 года) он, опасаясь, что Смирнов письма не получил, кратко — и не без удовольствия — его пересказал: «Мне весной писал Смирнов, по поводу их Ленинградского Шекспира, и соглашусь ли я что-то переделывать в „Ромео и Джульетте“. Я ему ответил очень легко и хорошо, чтобы он знал, с кем имеет дело, очень *sans façon*, но с очень добродушным концом, что, дескать, хотя он своим непониманием погубил моего Шекспира, но я по прирожденной глупости не способен переживать ничего неприятного и его в своей жизни не заметил, как человек избалованный и толстокожий. Беда только, что я письмом отправил простым, а у меня бывали случаи, когда простые письма пропадали».⁶

© П. Р. Заборов

⁶ Пастернак Борис. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 463.

© Ф. А. Молок

ПУШКИНСКИЙ ЮБИЛЕЙ 1937 ГОДА В РУССКОМ ЗАРУБЕЖЬЕ*

*Посвящая Николаю Борисовичу
Томашевскому, подвигнувшему меня
на этот труд*

После окончания гражданской войны в России три миллиона ее граждан оказались за пределами государства и рассеялись по разным странам Европы, Азии, Америки и Австралии. Значительную часть этой эмиграции составляла русская интеллигенция, которая создала свои политические и культурные центры сначала в Берлине, затем в Париже и в Праге, а также в Харбине. В эмигрантских кругах постоянно проявлялся интерес к наследию русской культуры, что особенно стало характерным для середины 20-х годов.

Задача нашей статьи — не только показать, в каких формах проводился пушкинский юбилей в русской диаспоре в разных странах мира, но и вкратце рассказать, как отмечались пушкинские дни в годы, предшествовавшие юбилею 1937 года.

Так, еще в 1924 году, по предложению секретаря эмигрантской организации «Педагогическое бюро» А. К. Янсона, в Эстонии впервые русская эмиграция отметила «День русского просвещения» (позже переименованный в «День русской культуры») — специально 26 мая, в день рождения А. С. Пушкина по старому стилю.¹ Эта инициатива была поддержана и другим деятелем этой организации — русским литературоведом А. Л. Бемом, проживавшим в Праге. Уже в 1925 году из тринадцати государств, где русская диаспора отмечала «День русской культуры», в десяти он проходил в день рождения Пушкина.² Так, в Париже этот праздник был организован Национальным комитетом и проходил 8 июня 1925 года (по новому стилю); позже во многих странах для его проведения создавались специальные комитеты «Дня русской культуры» из представителей русской ди-

аспоры. В парижском празднике, который состоялся в помещении мужской гимназии, выступали с докладами известные русские ученые Н. А. Бердяев («Пушкин и его духовный образ»), А. В. Карташев («О Пушкине»); участвовали писатель Б. К. Зайцев и артист П. Э. Дуван-Торцов.³ «День русской культуры», приуроченный ко дню рождения поэта, проводился и русской эмиграцией в Чехословакии с участием В. Ф. Булгакова (последнего секретаря Л. Н. Толстого), профессоров литературы и истории Е. А. Ляцкого, С. В. Завадского, В. А. Мякотина, писателей В. И. Немировича-Данченко, Е. Н. Чирикова.⁴ Интересно отметить, что в следующем году в Праге в день празднования «Дня русской культуры» в концертной части вечера Общественческий хор имени Архангельского исполнил «Торжественную песню» (музыка профессора А. Б. Чеснокова) на текст неоконченного стихотворения Пушкина, которое начиналось словами «Два чувства равно близки нам» и заканчивалось словами «Душа — алтарь без божества». Песня стала гимном этого праздника в Чехословакии.⁵

В 1925 году «День русской культуры» впервые проводился в США, в Нью-Йорке, и, как и в других странах, был приурочен ко дню рождения Пушкина. Инициаторами этого торжества стали 25 комитетов беженцев. В президиуме находился С. В. Рахманинов. На этом вечере с докладом «Петр Великий, Михайло Ломоносов и Арина Родионовна как творцы и хранители русской культуры» выступил русский ученый Н. П. Измайлов.⁶

С 1926-го по 1928 год «День русской культуры» как пушкинский праздник отмечался уже в 17 государствах, в том числе в Китае и Египте.⁷

Некоторые изменения в праздновании пушкинского юбилея произошли в 1932 году, когда впервые, как например в Чехословакии, отмечали не день рождения поэта, а 95-летие со дня

* Эта статья представляет собой расширенный вариант доклада автора «Пушкинский юбилей 1937 года в русском зарубежье (Чехословакия, Югославия) и в странах Западной Европы и в США», прочитанного на Международной научной конференции «Культурное наследие российской эмиграции: 1917—1940 гг.» в Москве 8 сентября 1993 года.

¹ См.: *Цуриков Н. А.* Отчет о праздновании «Дня русской культуры» в 1925 г. // *День русской культуры.* Прага, 1926. С. 5.

² Там же. С. 6—7.

³ Там же. С. 31.

⁴ Там же. С. 35.

⁵ РГАЛИ. Ф. 1355. Оп. 1. Д. 127. Л. 31.

⁶ *Цуриков Н. А.* Указ. соч. С. 10.

⁷ «День русской культуры». Краткий отчет о праздновании в 1928 году / Сост. Н. А. Цуриков // *Зарубежная книга.* Прага, 1929. С. 3.

его смерти. Об этом, в частности, свидетельствует документ, извлеченный из фонда «Русского культурно-исторического музея в Праге», основанного В. Ф. Булгаковым, и находящийся ныне в РГАЛИ.⁸ В нем говорится, что 28 февраля 1932 года в Праге была открыта выставка «Пушкин и его время (к годовщине смерти поэта)» в залах Национального музея. Эта выставка была подготовлена Славянской библиотекой Министерства иностранных дел Чехословакии и комитетом «День русской культуры» при активном участии художника Н. В. Зарецкого.⁹ Открытие выставки сопровождалось исполнением оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (на чешском языке). В марте-апреле 1932 года научные сотрудники Русского института в Праге выступили с рядом лекций по пушкинской тематике. А. Л. Бем прочел лекцию «Болдинская осень в творчестве Пушкина», Н. В. Зарецкий — «Литературные и художественные портреты Пушкина», проф. И. И. Лапшин — «Техника комического у Пушкина», проф. Е. А. Ляцкий — «Пушкин и любовь печальная».¹⁰

Приведенные материалы свидетельствуют о постоянном интересе к русской культуре, в частности к жизни и творчеству Пушкина, в кругах русской эмиграции в разных странах. Однако все это было лишь преддверием больших торжеств в честь Пушкина в 1937 году, захвативших в той или иной степени не только русскую диаспору, но и культурную общественность многих стран мира.

Подготовка к юбилейным торжествам в русском зарубежье началась заранее. Так, еще в феврале 1935 года, как писал С. М. Лифарь, знаменитый русский танцовщик и собиратель пушкинских рукописей, в своей книге «Моя зарубежная пушкиниана», в Париже был создан Центральный Пушкинский комитет. В его состав вошли П. Н. Милюков (историк и публицист, основатель кадетской партии), М. М. Федоров (общественный деятель) и позже, по рекомендации Лифаря, известный пушкинист М. Л. Гофман. Во главе комитета стоял председатель В. А. Маклаков (лидер кадетской партии) и генеральный секретарь Г. А. Лозинский.¹¹ К 1937 году состав этого комитета пополнил ряд французских деятелей культуры, в том числе всемирно известный писатель Франсуа Мориак, академик Поль Валери, переводчик Пушкина на французский язык Анри Монго, а также многие ученые и журналисты (с. 36). Кроме того, при самом комитете была образована редакционная комиссия для подготовки к изданию двухтомного собрания произведений А. С. Пушкина на русском языке. Редакционную комиссию возглавил И. А. Бунин. В нее вошли также историк литературы Н. К. Кузьман, писатель и литературовед В. Ф. Ходасе-

вич, Б. Л. Лозинский и директор парижского издательства «Дом книги» М. С. Каплан (с. 45). Еще в 1934 году Лифарь обнаружил ранее неизвестное предисловие Пушкина к «Путешествию в Арзрум в 1829 году» и в этом же году издал это произведение на русском языке (там же). В 1935 году Лифарь вместе с Гофманом выпустил на французском языке «Письма Пушкина к Н. Н. Гончаровой» с эпиграфом: «Прекрасной и свободной Франции труд О Русском Гении» (там же). Накануне пушкинского юбилея 1937 года Лифарь издал брошюру «Третий праздник Пушкина» (с. 80—85), в которой вкратце описал пушкинские юбилеи 1880-го и 1899 годов (с. 46).

В преддверии юбилея поэта Пушкинский комитет отослал местным комитетам литературу о Пушкине и переводы его произведений на французский язык. Среди этой литературы были речи Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, В. О. Ключевского, с которыми они выступали в Москве в 1880 году, статьи Б. К. Зайцева и А. П. Ладинского, а также открытки с портретом поэта, написанным О. А. Кипренским и воспроизведенным А. Н. Бенуа и Г. Г. Черкасовым (с. 36).

3 февраля 1937 года в Париже была выпущена однодневная газета «Пушкин»; в создании ее участвовали известные писатели и мыслители эмиграции: М. Алданов, К. Бальмонт, И. Бунин, Б. Зайцев, П. Струве, С. Франк, М. Цветаева, И. Шмелев и др. Редактором этой газеты был профессор-историк Н. К. Кузьман.¹²

Вершиной пушкинского юбилея 1937 года стала организованная Лифарем вместе с друзьями и многими русскими коллекционерами выставка «Пушкин и его эпоха». История ее создания такова.

Еще 6 марта 1937 года в русской парижской газете «Возрождение» Лифарь обратился с призывом ко всем русским соотечественникам, «имеющим какие-либо реликвии Пушкина и его эпохи, предоставить их выставке». На это обращение откликнулся целый ряд коллекционеров, в том числе Розенберг, Золотницкий, Попов, Семенченков — более 100 человек (с. 56). Они помогли воссоздать на выставке ту атмосферу, в которой жил и творил Пушкин. Непосредственно Лифарю помогали в монтаже выставки его брат, летчик Леонид Лифарь, и друзья, ученые, художники, журналисты А. Невзавович, М. Гофман, Н. К. Кузьман, князь С. Волконский, В. Ходасевич, С. К. Маковский, А. Н. Бенуа, Ю. П. Анненков, А. Бакст (сын Л. Бакста), Н. С. Гончарова (двоюродная правнучка жены Пушкина), К. А. Коровин, З. Е. Серебрякова, французские ученые П. Валери и Ф. Порше (там же). На выставке было представлено огромное количество гравюр, портретов, репродукций с исторических памятников Петербурга и Москвы — все, что было связа-

⁸ РГАЛИ. Ф. 1355. Оп. 1. Д. 122. Л. 1.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Лифарь С. Моя зарубежная пушкиниана. Париж, 1966. С. 34. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

¹² Филлин Михаил. Венок на далекую могилу, или Русский пароль в изгнании // Венок Пушкину. М., 1994. С. 8.

но с жизнью Пушкина. На ней были собраны произведения известных русских художников В. А. Боровиковского, О. А. Кипренского, В. И. Орловского, К. П. Брюллова, А. Г. Венецианова, П. А. Федотова, И. П. Мартоса и др. (там же).

16 марта 1937 года в помещении Национальной библиотеки во дворце Плейель в торжественной обстановке была открыта эта выставка. Президент Франции Лебрен отправил приветствие, в котором писал: «Дорогой Лифарь, сегодня посетит Вашу интересную выставку (...) не могу (...) Желаю успеха, и не только на словах, а и на деле» (с. 54). На открытии присутствовал не только «весь русский Париж», но и дипломатический корпус и директор протокола Елисейского дворца Факьер, а также почетный эскорт французский Национальной гвардии.

Выставку посетили представители различных кругов русской диаспоры: митрополит Евлогий, профессор Н. А. Бердяев, писатели И. С. Шмелев, Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, деятели искусства М. М. Фокин, А. Н. Вертинский, Е. Н. Рощина-Инсарова, А. И. Мозжухин и И. И. Мозжухина (с. 55). В числе посетителей были русские артисты балета Большой Национальной Парижской оперы А. М. Балашова, Л. Н. Егорова, М. Ф. Кшесинская, В. А. Трефилова, О. О. Преображенская, В. М. Немчинова (с. 54). Дважды выставку посетил Ф. И. Шаляпин, которому ее экспозиция очень понравилась (с. 55—56). Дополнительно, для лучшего восприятия пушкинской эпохи, здесь читались лекции. Выступали деятели науки и культуры: Гофман, Кульман, Ремизов, М. В. Добужинский и Ю. Сазонов. Звучала «пушкинская» музыка — Глинки, Чайковского, Мусоргского, Стравинского (с. 57). Работа выставки регулярно освещалась в двадцати парижских журналах и газетах на русском и французском языках, причем об интересной экспозиции этой выставки писали французские газеты разных политических направлений — от монархической «Аксьон Франсез» до коммунистической «Юманите» (с. 60—61). Много материалов о выставке опубликовали парижский еженедельник на русском языке «Иллюстрированная Россия» (№ 12 и 13) и иллюстрированный еженедельный журнал русской диаспоры «Для Вас» (№ 6, 12, 21), который издавался в Риге.

Говоря о популярности среди русской эмиграции и французской общественности пушкинской выставки, парижский корреспондент журнала «Для Вас» Мата Д'Ора подчеркивал, что на ней можно было встретить людей разного социального положения и политических взглядов: княгиню Марию Павловну, князя Юсупова, А. Ф. Керенского, французских писателей Марселя Прево, Поля Бурже, Андре Моруа и французских коммунистов.¹³ Всего выставка функционировала 6 недель, и за это время ее посетило 15 тысяч человек (рекордная цифра для

посещения экспозиций частных коллекций Парижа).¹⁴ Среди ее почетных посетителей были внук поэта Николай Александрович Пушкин и его сын Александр Николаевич Пушкин, которые специально приехали из Бельгии, где постоянно жили. Отмечая значение пушкинского юбилея, Н. А. Пушкин сказал: «Празднования пушкинских юбилеев проходили все в России, национальным гением которой он был. Сегодня вся Европа, весь мир воздает ему почести» (с. 59). По поводу выставки внук Пушкина сказал: «Я нашел выставку столь совершенною, столь полно отражающей эпоху Пушкина, что без всякого сомнения она должна занять одно из первых мест в списке юбилейных торжеств столетия смерти Пушкина» (там же).

В ходе этой выставки в Париже произошло примирение некоторых потомков Пушкина с частью потомков Дантеса.

В советской периодической печати об этой выставке ничего не сообщалось. Одна из причин этого, возможно, заключалась с тем, что советскому полпреду во Франции В. П. Потемкину не удалось по заданию советского правительства организовать свою пушкинскую выставку в Париже.¹⁵

8 февраля 1937 года в зале Плейель состоялся вечер, организованный Пушкинским комитетом, на котором председательствовал М. М. Федоров. В концертной части вечера в сценах из опер «Руслан и Людмила» и «Русалка» танцевали балерины Кшесинская, Трефилова, Егорова и Преображенская.

Внимание парижской общественности привлек проведенный Пушкинским комитетом в Париже 11 февраля 1937 года в зале Йена вечер, посвященный поэту, — на нем выступали русские и французские деятели науки и культуры: профессора А. В. Карташев, Оман, Легра, писатели Шмелев и Мережковский (с. 64).

В начале юбилейных торжеств, 18 февраля, в Малом зале Мютюалите на Пушкинском вечере для негров, живших во Франции, Марина Цветаева читала стихи Пушкина в собственных переводах на французский язык.¹⁶

Интерес русской и французской публики вызвал проведенный эмигрантской библиотекой имени И. С. Тургенева совместно с Русским народным университетом гала-концерт, посвященный памяти Пушкина, который состоялся 18 марта 1937 года в Париже в зале Плейель. Вступительную речь произнес на нем пушкинист М. Л. Гофман (бывший хранитель музея Пушкина Российской Академии наук) в присутствии правнука поэта А. Н. Пушкина. Далее симфонический оркестр (дирижер М. Штейман) исполнил увертюру Глинки из оперы «Руслан и Людмила». Затем прозвучали ария Руслана в исполнении М. А. Канхина (певца театра Ла Скала) и «Письмо Татьяны» из оперы «Евгений Онегин» в исполнении Н. Карпицкой. Гвоз-

¹⁴ Там же. С. 19.

¹⁵ Лифарь С. О Пушкинской выставке и о Красной Барселоне // Там же. С. 3, 19.

¹⁶ Филлин Михаил. Указ. соч. С. 10.

¹³ Для Вас (Рига). 1937. 23 мая. № 21. С. 3, 19.

дем программы стали танец Лифаря «Витязь» и танец «Молодой цыган» из хореографической постановки «Цыганы» (музыка М. Ковалева), а также сцены из нее с участием артистов М. Леберхера (Алеко) и В. Брунер (Земфира).¹⁷ Этот гала-концерт имел большой успех среди русской эмиграции и парижской общественности и вызвал живой отклик в периодической печати.

Всего за первые месяцы 1937 года Пушкинским комитетом во Франции было организовано 40 вечеров к 100-летию со дня смерти великого поэта (с. 66).

Творчество Пушкина был посвящен ряд статей, опубликованных в литературно-художественных журналах разных политических направлений, издававшихся русской диаспорой в Париже. Так, в журнале «Новая Россия» (редактор А. Ф. Керенский) была помещена подборка пушкинских вольнолюбивых стихов: ода «Вольность», «На Воронцова», «Кинжал». ¹⁸ В этом же журнале была опубликована статья Ремизова «6 снов Пушкина», в которой дан анализ снов пушкинских героев: Татьяна («Евгений Онегин»), Григория («Борис Годунов»), Марьи Гавриловны («Метель»), Адриана Прохорова («Гробовщик»), Германна («Пиковая дама»), П. Гринева («Капитанская дочка»). ¹⁹ Здесь же в статьях П. Берлина «Обновление Пушкина», Г. Федотова «Пушкин и освобождение России», а также в анонимной заметке «Голос издалека» давались отрицательные отзывы о характере празднования пушкинского юбилея в СССР.²⁰

В журнале эсеров «Современные записки» (главный редактор Н. Д. Авксентьев) была помещена статья писателя В. Иванова «О Пушкине» с разбором пушкинских произведений «Модарти Сальери», «Цыганы», «Борис Годунов». ²¹ В другой статье, «Мой Пушкин» М. И. Цветаевой, показано, как постепенно, по мере знакомства в детстве и отрочестве с лирическими стихами поэта, с поэмой «Цыганы», повестью «Капитанская дочка», образ Пушкина входил в сознание автора.

В этом же журнале напечатана положительная рецензия П. М. Бицилли «Смерть Евгения и Татьяны» на книгу советского исследователя Б. М. Эйхенбаума «Пушкин и Толстой», ²² а также рецензия Кульмана на книгу П. Н. Милюкова «Живой Пушкин», вышедшую в Париже в 1937 году. ²³ В другом номере «Современных записок» помещена небезытересная ре-

цензия Л. Веймара на книжку Л. Львова «Сто лет смерти Пушкина (парижские отклики в 1837 году)», где дан анализ статей по этой теме и приведены выдержки из частной переписки по поводу печального события. ²⁴ В разделе рецензий помещена заметка Бицилли о книге проф. Г. Я. Трошина «Пушкин и психология творчества», вышедшей в Праге в 1937 году. ²⁵

Парижский журнал «Иллюстрированная Россия» в 1937 году выпустил иллюстрированный альманах «Пушкин и его эпоха (жизнь и творчество)». На обложке — портрет Пушкина, всего в альманахе 250 иллюстраций. В альманахе вошли разные по тематике статьи: «Новый автограф Пушкина из VI главы „Евгения Онегина“ Гофмана», «Первый Пушкинский лицейский выпуск» А. Яхонтова, «Близкие друзья Пушкина», «Внешность Пушкина», «Смертельные враги», «История дуэли и смерти», «Пушкин и книги», «Пушкин-филолог», «Открытие памятника Пушкину в Москве в 1880 году» (без указания авторов), «Мировое значение Пушкина» Лифаря, «Пушкинская выставка в Париже» Гофмана; в конце альманаха — описание пушкинских торжеств в эмиграции и в СССР.²⁶

В 1937 году в эмигрантском издательстве «Петрополис» в Берлине вышла на русском языке книга Ходасевича «О Пушкине», в которой автор предлагает оригинальный путь изучения творчества поэта, основанный на связи текстов пушкинских произведений с хронологической лентой его жизненного пути. Была в Париже опубликована книга «8—10 главы романа Пушкина „Евгений Онегин“ (к истории искаленного романа)» с введением, примечаниями и статьями В. Л. Бурцева (правда, тексты этих глав требуют серьезной проверки). ²⁷

Итоги пушкинского юбилея в Париже в 1937 году свидетельствуют, что юбилей носил многообразный характер. Напомним, что в дни пушкинских торжеств не только действовала выставка «Пушкин и его эпоха», но проходили концерты и собрания, посвященные великому поэту, публиковались его книги и многочисленные статьи о нем в русских газетах и журналах.

В нашу задачу не входит анализ обширного числа книг, брошюр, специальных статей, опубликованных в разных странах в 1937 году. ²⁸

Отмечался пушкинский юбилей и в Бельгии — русской эмиграцией совместно с научными учреждениями этой страны. Так, 7 февраля в Брюсселе, в здании Академии искусств, состо-

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 1355. Оп. 1. Д. 127. Л. 38—

42 (краткое содержание программы гала-концерта на французском языке). См. также: *Лифарь С.* Указ. соч. С. 66.

¹⁸ Новая Россия. 1937. 7 февр. № 21. С. 1—3.

¹⁹ Там же. С. 5—9.

²⁰ Там же. С. 7—10.

²¹ Современные записки. 1937. Т. 64. С. 177—194.

²² Там же. С. 196—234.

²³ Там же. С. 413—416.

²⁴ Там же. С. 469—470.

²⁵ Там же. С. 422—424.

²⁶ Иллюстрированная Россия (Париж). 1937. 21 авг. № 35. С. 18—19.

²⁷ Для Вас (Рига). 1937. № 10. С. 30; № 11. С. 15.

²⁸ См.: *Филин М. Д.* Книги о Пушкине, вышедшие в русском зарубежье (1921—1941) // ЭОН. Альманах старой и новой культуры. III. М., 1995. С. 162—176.

ялся вечер памяти Пушкина. На нем выступали профессор Брюссельского университета Анри Грегуар с докладом о поэзии Пушкина, А. Экк — «Пушкин и история». С чтением стихов Пушкина на русском и французском языках выступили М. Рено и кн. Гагарина. Небезынтересно отметить и такой факт — вице-президентом комитета в Брюсселе был внук поэта, уже известный нам Н. А. Пушкин.²⁹

Определенное место в жизни русской диаспоры занял пушкинский юбилей в Швейцарии. Здесь действовал Пушкинский комитет в составе графа Д. Шереметьева (председатель), князя М. Горчакова, графа П. Кутайсова и В. Муравьева-Апостола, который провел 11, 18, 24 февраля 1937 года в Женеве три заседания, посвященных памяти поэта. На них С. Орлов, Б. А. Никольский, Е. А. Плансон-Ростоков сделали следующие сообщения: «Пушкин и Петербург», «Пушкин и Шекспир», «Пушкин, Байрон и женщины». 20 февраля 1937 года в Лозанне проф. П. Силлард сделал доклад «Пушкин в Царском Селе и в Крыму».³⁰

К сожалению, нам очень мало известно о том, как отмечался пушкинский юбилей в Италии. Известно только, что в 1937 году в Риме вышел сборник статей «Александр Пушкин», куда вошли статьи: «Краткие сведения о Пушкине» (Этторе Ло Гатто), «Аспекты красоты и добра у Пушкина» (В. Иванов), «Дружба Пушкина и Гоголя» (А. В. Амфитеатров), «Немного о „Евгении Онегине“» (Ренито Поджиоли), «Пушкин и Парини» (Этторе Ло Гатто). Кроме того, в том же году в Риме на итальянском языке вышла книга Эрико Дамиани «Кем является Пушкин и что значит Пушкин в Италии».

Подлинный размах пушкинский юбилей в среде многочисленной русской диаспоры получил в 1937 году в буржуазно-демократической Чехословакии. Однако, прежде чем говорить о различных мероприятиях этого праздника, в которых вместе с русской эмиграцией участвовала чехословацкая общественность, следует упомянуть, что в этой стране пушкинские торжества приняли общегосударственный характер. Так, в Чехословакии был создан специальный общегосударственный юбилейный комитет, почетным председателем которого стал президент Э. Бенеш. В этот комитет вошли министры, представители исполнительной власти крупных городов, известные ученые, писатели, деятели театральной и музыкальной культуры.³¹ Участие в пушкинском юбилее в этой стране принял советский полпред С. С. Александровский.

²⁹ РГАЛИ. Ф. 1355. Оп. 1. Д. 128. Л. 20.

³⁰ Memorial des festivités qui ont eu lieu à Genève en 1937. Pour célébrer de le centenaire de la mort du Poète Alexandre Pouchkine. Genève, 1937.

³¹ См.: *Кишкин Л.* Пушкин в Чехословакии // *Новый мир.* 1949. № 6. С. 245—246; *Молок Ф. А.* Пушкинские юбилеи в Чехословакии // *Русская литература.* 1975. № 1. С. 205—209.

Пушкинскому юбилею в Праге было посвящено два официальных торжественных вечера. Так, 29 января (по старому стилю), в годовщину смерти поэта, в большой аудитории философского факультета Карлова университета состоялось собрание, организованное русским Пушкинским комитетом под протекторатом пражского городского головы Карла Бакса. На собрании присутствовали кроме Бакса ректор университета К. Вейгнер, председатель Королевского чешского общества наук проф. Янко, представитель министерства иностранных дел, зарубежные гости (проф. Этторе Ло Гатто и др.). Собрание открыл председатель Пушкинского комитета проф. Е. А. Ляцкий. Публика с большим вниманием прослушала речи академика В. А. Францева «Путь гения» и проф. Е. А. Ляцкого «Три ключа». Речи обоих ораторов сопровождались аплодисментами и оживленно комментировались чешской и русской печатью. Так, выходящая в Риге «Сегодня» писала, что Францев в своей речи осветил творческий путь Пушкина и подробно остановился на его отношениях со славянством. Проф. Е. А. Ляцкий нарисовал вдохновенный образ Пушкина, положив в основу своего выступления глубокий анализ стихотворения «Три ключа». Он же говорил о Пушкине как о поэте-мыслителе, о поэте всеобъемлющем, всемирном. Особенно продолжительными аплодисментами были встречены слова проф. Ляцкого о том, чтобы русские за границей свято хранили в своей душе духовный образ Пушкина. После торжественной части чешская артистка Л. Пеликанова с большим подъемом прочла ряд стихотворений Пушкина в чешском переводе Петра Кржички. Певица О. И. Долматовская исполнила романсы Бородина, Кюи, Римского-Корсакова, Глазунова на слова Пушкина.³²

Прошло две недели, и в том же помещении состоялось 10 февраля 1937 года торжественное собрание, организованное уже чешским общегосударственным Пушкинским комитетом совместно со Славянским институтом в Праге. На заседании присутствовали президент Республики, председатели сената и палаты, министры и многие представители иностранных государств. Вначале хором Пражского радио под управлением Ю. Кюна была исполнена кантата А. К. Глазунова, посвященная Пушкину. Со вступительным словом выступил председатель Славянского института, проф. М. И. Мурко, который отметил не только мировое значение Пушкина, но и подчеркнул, какое исключительное понимание встретил этот юбилей у чехословацкого правительства во главе с президентом, какой живой отклик нашел в культурных кругах Чехословакии. Кроме того, Мурко отметил огромную роль в популяризации творчества Пушкина, которую сыграли Национальный театр, радио, а также новые издания великого поэта.³³

³² ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Д. 176. Л. 1—4.

³³ Там же. Д. 177. Л. 1—3; Д. 176. Л. 5.

Важным событием как для русской диаспоры, так и для пражской публики стал сольный концерт Ф. И. Шалапина 26 января 1937 года в Праге, в самом большом концертном зале «Люцерна». Об этом концерте свидетельствуют сохранившиеся в архиве многочисленные афиши, пригласительные билеты и программы в основном на чешском языке. На этом концерте Шалапин в сопровождении аккомпаниатора М. Н. Каламкарин исполнил на русском, чешском и французском языках многочисленные романсы на слова Пушкина, народные песни и арии из классических опер. Назовем для примера: романсы «Ненастный день потух», «Пророк», «Анчар», «Узник», «Соловей», «Вакхическая песня», народная песня «Эй, ухнем!», арии Кончака из оперы «Князь Игорь», Дона Базилио из оперы «Севильский цирюльник», Лепорелло из оперы «Дон Жуан», Алеко из оперы «Алеко».³⁴ Концерт Шалапина, горячо встреченный русской и чешской публикой, стал как бы открытием пушкинских торжеств.

9 февраля 1937 года в «Объединении воинских и национальных организаций» Н. А. Раевский прочитал доклад «Пушкин и война» (автор после войны вернулся в СССР и выпустил несколько книг о Пушкине).³⁵ Состоялся пушкинский вечер и во втором по величине городе Чехословакии Брно 5 апреля 1937 года. На этом вечере, организованном местным пушкинским комитетом, выступил русский историк А. Н. Фатеев; сопровождался этот вечер концертом.³⁶

В мае 1937 года в Праге было проведено два пушкинских мероприятия: концерт 6 мая 1937 года русской певицы А. П. Свечинской, на котором она исполнила арии из опер «Русалка», «Евгений Онегин» и «Борис Годунов»,³⁷ и концерт 13 мая 1937 года в «День русской культуры» с вступительным словом председателя комитета графини С. В. Паниной и речью писателя И. С. Шмелева о Пушкине «Заветная встреча».³⁸ Кроме того, к пушкинскому юбилею художник Н. В. Зарецкий выпустил в пражском издательстве «Союза русских военных инвалидов» брошюру на чешском языке «Пушкин-художник», посвященную внуку поэта Н. А. Пушкину. В этой брошюре вместе с сопроводительным текстом воспроизведены пушкинские портреты А. Ф. Закревской, Е. Н. Ушаковой, а также его автопортрет на лошади с пикой (в Арзруме) — всего 12 репродукционных фото.³⁹

Большую ценность представляет книга «Вечный Пушкин», вышедшая в Чехословакии к пушкинскому юбилею под патронажем президента Э. Бенеша и полпреда СССР в Чехословакии С. С. Александровского. В этой книге поме-

щены высказывания государственных деятелей разных политических партий, писателей и поэтов различных направлений, литературных критиков, литературоведов о значении для каждого из них творчества Пушкина.⁴⁰

Однако представление об интересе русской эмиграции к жизни и творчеству А. С. Пушкина будет неполным, если мы не приведем хотя бы некоторые факты, свидетельствующие о плодотворной работе русских ученых, филологов и историков, изучавших жизнь и творчество поэта. Еще в 1928 году в научных трудах Русского народного университета была опубликована статья Ляцкого «Пушкин и его историческая мысль». Идеал Пушкина, по мнению автора, состоял «в собирательной творческой личности, воплощающей в себе силу и совесть народа».⁴¹ В 1929 году тот же университет выпустил специальный «Пушкинский сборник». В этом сборнике были помещены статьи П. Б. Струве (ученого универсальных знаний в области политэкономии и истории, в частности изучавшего творчество Пушкина) «Неизъяснимый и непостижимый (из этюдов о Пушкине и Пушкинском словаре)»,⁴² Е. Ф. Шмурло «Этюды о Пушкине (роль Карамзина в создании пушкинского «Бориса Годунова»)» и др.⁴³ Прежде чем продолжить перечень других статей сборника, целесообразно остановиться на деятельности известного историка России Е. Ф. Шмурло, его занятиях Пушкиным и пропаганде Пушкина за рубежом нашей страны.

Е. Ф. Шмурло еще в дореволюционной России, работая в Юрьевском университете, живо интересовался Пушкиным, о чем свидетельствовали его речь в 1899 году «Пушкин в развитии нашего самосознания» и его статья «Маска и письмо А. С. Пушкина» в «Пушкинском сборнике» того же года.⁴⁴ Будучи в эмиграции, Шмурло опубликовал по пушкинской тематике ряд статей, в частности в итальянском журнале «Россия» статью «Александр Пушкин», а в 1929—1930 годах выступал в Праге, Белграде и Харбине с лекциями о Пушкине. Наступившая 7 апреля 1934 года смерть Шмурло прервала его работу над рукописью «Петербургское окружение Пушкина с выхода из Лицея до высылки на юг. 1817—1820».⁴⁵

⁴⁰ *Кишкин Л. С.* История одной книги о Пушкине // Советское славяноведение. М., 1987. С. 88—92.

⁴¹ *Ляцкий Е. А.* Пушкин и его историческая мысль // Научн. тр. Русского народного университета в Праге. 1928. Т. 1. С. 111.

⁴² *Струве П. Б.* Неизъяснимый и непостижимый // Пушкинский сборник. Прага, 1929. С. 259—264.

⁴³ *Шмурло Е. Ф.* Этюды о Пушкине // Там же. С. 5—52.

⁴⁴ См. об этом: Вопросы истории. 1993. № 9. С. 151.

⁴⁵ *Саханев В. В.* Биографический очерк Е. Ф. Шмурло // Записки русского исторического общества. Прага, 1937. Кн. 3. С. 27—79.

³⁴ РГАЛИ. Ф. 1355. Оп. 1. Д. 127. Л. 3—8, об., 10—14 (программа и афиша концерта на чешском языке).

³⁵ Там же. Л. 9.

³⁶ Там же. Л. 27.

³⁷ Там же. Л. 16—17, об.

³⁸ Там же. Л. 68.

³⁹ Там же. Д. 130. Л. 14—16.

Вернемся к содержанию пушкинского сборника. В него, кроме уже упомянутых статей, вошли и статьи историка В. А. Францева «Пушкин и польское восстание», А. Л. Бема «„Скупой рыцарь“ Пушкина в творчестве Достоевского», Е. В. Спекторского «Заветы Пушкина», И. И. Лапшина «Пушкин и Монтень», Е. А. Ляцкого «Пушкин-повествователь в „Истории Пугачевского бунта“».

В 1937 году в рамках юбилея на страницах русской эмигрантской журнала «Центральная Европа» были помещены материалы столетней давности из чешской печати — сообщения «Пражской газеты» и газеты «Кветы» от февраля и апреля 1837 года о дуэли и смерти Пушкина.⁴⁶ В том же номере «Центральной Европы» было воспроизведено в русском переводе стихотворение Людовита Штура (известного деятеля словацкого возрождения) «Плач над Пушкиным», которое было напечатано в газете «Кветы» еще в 1837 году.⁴⁷

Широко отмечала пушкинский юбилей и русская диаспора в Югославии. П. Б. Струве в белградском пушкинском сборнике в статье «Именем Пушкина» писал, что ныне основная идея «Лиги русской культуры» воспринята зарубежьем и воплощается в особом дне, связанном с памятью, с именем, с духом величайшего выразителя русской культурной мощи Пушкина.

В этой стране организацией вечеров памяти Пушкина занимались: Пушкинский комитет, Русский научный институт, Союз русских писателей и журналистов. 10 февраля 1937 года в Белграде состоялось торжественное заседание, посвященное 100-летию со дня смерти поэта. Оно было открыто вступительным словом председателя Пушкинского комитета В. Н. Штрандмана. Затем выступили с докладами «Дух и слово Пушкина» академик П. Б. Струве, «Пушкин и государственная идея» проф. А. Л. Погодин, «Пушкинская поэзия» приват-доцент И. Н. Голенищев-Кутузов и проф. Е. В. Аничков. В президиуме этого собрания находилась правнучка Пушкина и внучатая племянница Гоголя Н. Н. Быкова.⁴⁸

В рамках юбилея с 1-го по 21 февраля 1937 года в Белграде проводились музыкально-литературные вечера по произведениям Пушкина в исполнении учащихся русско-сербской мужской и женской гимназий. Православная церковь отслужила панихиду по Пушкину.⁴⁹ 5 февраля 1937 года в Белграде в «Обществе галлиполидцев» проф. Погодин прочел лекцию «Правда и неправда о последних годах жизни Пушкина».⁵⁰ Отметим, что в Югославии, так же как и

в Чехословакии, пушкинский юбилей носил общегосударственный характер, но в более скромных размерах. В Югославии во всех школах проводились вечера памяти поэта, издавались на сербохорватском языке произведения Пушкина и было принято решение поставить ему памятник.⁵¹ Публиковались статьи на сербохорватском и русском языках, посвященные Пушкину. Так, журнал «Русский архив», издававшийся в Белграде на сербохорватском языке, выпустил специальные номера, посвященные памяти поэта. В них были помещены статьи: «Дар Пушкина (о языке его произведений)» Ремизова, «Мой Пушкин» Цветаевой (уже известная по публикации в «Современных записках» статья), «Пушкин в молодости» М. Слонима, «Дуэль Пушкина» Ходасевича, «Политический гуманизм у Пушкина» Ляцкого и др. Пушкинский комитет Югославии издал на русском языке специальный «Белградский пушкинский сборник» под редакцией А. И. Белича и Е. В. Аничкова. Сборник состоял из двух частей. В первой была опубликована статья «К вопросу о стихе „Песен западных славян“ Пушкина», написанная Н. С. Трубецким, помещены сообщения о связях творчества Пушкина с хорватской, сербской и словенской литературой (авторы К. Римарич-Волина, А. В. Соловьев, Атрыскан, Н. Преображенский). Во второй части сборника напечатаны статьи русских ученых Лапшина «Трагическое в произведениях Пушкина», Аничкова «Пушкин и театр», Г. Струве «Новые пушкинские материалы из Британского музея», К. Тарновского «Пушкин и Мицкевич», Голенищев-Кутузова «Роза в поэзии Пушкина», Вл. Топор-Райчинского «Этическое сознание Пушкина». Вышли к пушкинским торжествам в Белграде и две книги на русском языке о Пушкине: «Пушкин как политический мыслитель» С. Л. Франка, в которой Пушкин показан как консервативный либерал, и «Заветы Пушкина» Н. А. Цурикова.

Отметила русская эмиграция 100-летие со дня смерти Пушкина и в Болгарии. Так, в Софии «Центральное объединение русских общественных организаций и союзов в Болгарии» 13 июня 1937 года устроило торжественное заседание в помещении Академии наук. На заседании выступил с речью «Идеалы Пушкина» профессор М. Г. Попружененко, в концертной части артисты Народного театра Я. Буклиева, О. Кирчева и Л. Саев прочитали отрывки из произведений Пушкина.⁵²

Говоря о масштабах проведения пушкинского юбилея в славянских зарубежных странах среди русской диаспоры (исходя из известного нам материала), следует отметить, что оно приняло наибольший размах в Чехословакии; более скромный характер носило в Югославии; значительно слабее юбилей был организован в Болгарии и в Польше.

⁴⁶ Чешские материалы по поводу дуэли и смерти А. С. Пушкина // Центральная Европа (Прага). 1937. № 1. С. 8, 11.

⁴⁷ Там же. С. 9—10.

⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 1355. Оп. 1. Д. 128. Л. 21—23 (на сербохорватском языке); Иллюстрированная Россия (Париж). 1937. № 11. С. 5.

⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 1355. Оп. 1. Д. 128. Л. 21—22.

⁵⁰ См.: Струве П. Б. Дух и слово. Сб. статей. Париж, 1931. С. 9.

⁵¹ Иллюстрированная Россия (Париж). 1937. № 11. С. 5.

⁵² РГАЛИ. Ф. 1355. Оп. 1. Д. 128. Л. 15.

Определенный интерес к пушкинскому юбилею проявила русская диаспора в государствах Прибалтики. В Латвии в еженедельном иллюстрированном журнале «Для Вас» регулярно всю первую половину 1937 года публиковался разнообразный материал, посвященный жизни и творчеству великого поэта. К этой дате был выпущен специальный, шестой, номер журнала от 7 февраля 1937 года. В номере были опубликованы следующие материалы: «Жизненный путь А. С. Пушкина» (без указания автора), «Дело о дуэли Пушкина с Дантесом-Геккерном» П. Н. Якоби, «Сияющий свет поэзии» Лифаря, «Невеста и жена Пушкина» Гофмана и Лифаря, «Из черновиков „Онегина“» — новые материалы советского пушкиниста Б. В. Томашевского. Кроме того, в номере были помещены многочисленные репродукции с картин, портретов известных художников с изображениями родных поэта и самого Пушкина, героев его произведений, а также мест, связанных с его жизнью в Одессе, селе Михайловском, Петербурге, Москве. Сообщалось в журнале и о репертуаре Русского театра, среди постановок которого были названы оперы «Сказка о царе Салтане» и «Борис Годунов». Упомянулось о выходе в свет книги «Пушкин о русских поэтах в переписке с друзьями», подготовленной Якоби и выпущенной в издательстве «Филин» в Риге на русском языке. В другом номере журнала (№ 7 от 14 февраля 1937 года) приводилась информация о торжественном собрании, организованном местным Пушкинским комитетом во главе с В. В. Галкиным, а также была воспроизведена фотография русского композитора А. Т. Гречанинова в певческом обществе «Баян» с группой артистов, занятых в пушкинском спектакле «Сказка о царе Салтане», который был показан на этом вечере. Помещена в этом журнале и интересная статья «Пушкин в воспоминаниях А. А. Олениной».

Отмечался, правда по нашим материалам скромно, пушкинский юбилей в «День русской культуры» в Таллине 14 февраля 1937 года. В этот день в концертном зале «Эстония» состоялся торжественный акт, на котором выступил председатель Пушкинского комитета С. Шиллинг, обративший внимание на некоторые особенности творчества Пушкина и отметивший плодотворное влияние творчества поэта на развитие русской музыки.⁵³ В концертной части вечера с исполнением романсов на слова Пушкина («Черная шаль», «Ночной зефир», «Не пой, красавица, при мне» и др.) выступил известный певец А. Д. Александрович (бывший артист Мариинского театра в Петербурге); артист-декламатор Н. Устюжанин прочитал стихотворение Пушкина «Погасло дневное светило»; были исполнены сцены из спектаклей «Моцарт и Сальери» и «Скупой рыцарь».

В городах Литвы Каунасе и Шауляе прошли вечера, посвященные памяти Пушкина.⁵⁴

Пушкинский юбилей перешагнул через океан. Русская эмиграция в США, так же как и в странах Европы, торжественно отметила его. В Нью-Йорке действовал Пушкинский центр, возглавлявшийся профессором А. И. Петрункевичем и младшей дочерью Л. Н. Толстого А. Л. Толстой. 12 февраля 1937 года в Нью-Йорке состоялся в Мекка Темпель организованный этим центром пушкинский концерт. На нем русскими артистами были исполнены сцены из опер «Русалка», «Евгений Онегин», стихи и романсы на слова Пушкина («Вакхическая песня», «Пророк», «Гусар», «Анчар», «Памятник»)⁵⁵ В эти дни, как писал культурно-информационный журнал «Русский вестник» (орган Русского объединения общества взаимопомощи в Америке, издававшийся в Нью-Йорке), не было ни одного большого города в Америке и Канаде, где бы русские организации не устраивали «пушкинские дни». В Чикаго, Филадельфии, Питтсбурге, Бостоне, Сан-Франциско, Лос-Анджелесе, Сизтле, Монреале, Торонто — всюду прошли эти торжества.⁵⁶ В Чикаго 18 марта 1937 года с лекцией, посвященной памяти Пушкина, выступил писатель Г. Д. Гребенщиков.⁵⁷ Журнал «Русский вестник» поместил статью В. Некрасова «Русский гений», в которой говорилось о том, что только сейчас, уже на наших глазах, после Тургенева, Достоевского, Чехова Западная Европа открыла Пушкина, признав в нем великого поэта России.⁵⁸ Другой автор, М. И. Печковский, в этом же журнале в статье «Жизнь братских организаций. Пушкинские дни» подчеркивал величие Пушкина не только как непревзойденного поэта, но и как гражданина и русского национального гения, остающегося духовным вождем многомиллионного русского народа и народов и племен, соединивших свою судьбу с Россией в едином огромном государственном союзе, занимающем одну шестую часть нашей планеты.

Отмечались пушкинские дни, согласно информации «Иллюстрированной России», и в Чили, где в Сантьяго в марте 1937 года прошло заседание представителей русской диаспоры под председательством проф. Б. Г. Шацкого.⁵⁹

Были организованы пушкинские торжества и в кругах русской эмиграции в Китае. Торжественные собрания с докладами и пушкинскими спектаклями прошли в Шанхае (где был установлен памятник Пушкину), в Тяньцзине, Мукдене и Дайрене.⁶⁰ В Харбине к 100-летию со дня смерти Пушкина была приурочена выстав-

⁵⁵ Русский вестник (Нью-Йорк). 1937. № 59. Апрель. С. 21.

⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 1355. Оп. 1. Д. 127. Л. 66.

⁵⁷ Русский вестник (Нью-Йорк). 1937. № 59. Апрель. С. 6.

⁵⁸ Там же. С. 21.

⁵⁹ Иллюстрированная Россия (Париж). 1937. № 14. 27 марта. С. 11.

⁶⁰ Кульман Н. К. Пушкинские дни в Шанхае // Современные записки. 1937. Т. 61. С. 4—40.

⁵³ Там же. Д. 127. Л. 87—89.

⁵⁴ Там же.

ка, организованная библиотечной комиссией Христианского союза Молодежной лиги под председательством профессора С. В. Кузнецова. В выставке участвовало 57 учреждений и частных лиц. В экспозицию выставки, которая проходила в помещении гимназии, были включены 200 портретов и иллюстраций, относящихся к пушкинской эпохе,⁶¹ прижизненные издания произведений поэта. В 1938 году в Харбине Центральный Пушкинский комитет выпустил альбом автопортретов «Пушкин и его время» с сопроводительным текстом (общая редакция профессора К. И. Зайцева) на русском языке. В альбом вошло 85 листов с рисунками, посвященными жизненному пути Пушкина. Всего в альбоме четыре раздела. В первом показаны род Пушкина и детство поэта, во втором нашла отражение Александровская эпоха — это лицейские годы поэта и его ссылка на юг и в село Михайловское; в этом же разделе — друзья и современники Пушкина. Третий раздел — Николаевская эпоха — вместил основные события жизни поэта с момента его возвращения из ссылки до дуэли с Дантесом. Последний раздел — «Дуэль и смерть Пушкина». Добавим, что еще в 1937 году в Харбине вышел сборник статей русских ученых «Россия и Пушкин», в посвящении которого говорилось: «Дальневосточная эмиграция приносит этим сборником скромную дань памяти национального поэта». В сборник вошли статьи профессора Г. К. Гинса «Гений и творчество Пушкина», проф. К. И. Зайцева (одна — о религиозных проблемах Пушкина, другая — «Пушкин и музыка»), К. Мизутани «Пушкин в Японии», И. Я. Пуцятю «Пушкин и Гете», Д. Е. Еварестова «Народный дух в поэзии Пушкина», С. В. Кузнецова «Пушкин и русский язык» и др.

Не миновали пушкинские торжества и страны Африки. Так, в Бизерте (Тунис) 7 февраля 1937 года русская колония присутствовала на панихиде в православной церкви, посвященной Пушкину. Вечером состоялся концерт, на котором госпожа В. А. Мунтян продекламировала стихотворение Пушкина «Памятник», Р. Ф. Гартенберг прочел отрывки из «Капитанской дочки», а двенадцатилетняя Л. Купреева и десятилетний Володя Якушев исполнили «Пролог» из «Руслана и Людмилы». На этом вечере собралась вся русская диаспора, в том числе Л. К. Давыдова — вдова внука декабриста В. Л. Давыдова, с дедом которого Пушкин подружился в Каменке.⁶²

Организовал Пушкинский комитет и два собрания, посвященных этой дате, в Бейруте (Ливан). На собрании 14 апреля 1937 года выступили с сообщениями на французском языке профессор Бейрутского американского университета Солтан («Россия эпохи Пушкина»), Г. Федоров — председатель Пушкинского комитета в Бейруте («Деятельность Парижского юбилейного комитета и его местных отделений»).

В концертной части вечера артист А. А. Карнаухов исполнил арию Алеко из оперы «Алеко», а бывшая артистка московской оперы А. И. Юанова спела романс «Я помню чудное мгновенье» и арию Лизы из оперы «Пиковая дама».⁶³

Откликнулась на пушкинский юбилей и русская эмиграция в Японии. 18 февраля 1937 года состоялся вечер памяти Пушкина. На нем выступил председатель правления Русского национального общества эмигрантов в Японии генерал-майор П. Петров; Г. И. Чертков сделал доклад «Пушкин в оценке великих русских писателей». В концертной части были исполнены отрывки из опер «Борис Годунов» и «Евгений Онегин». Этот вечер был организован правлением Русского национального общества эмигрантов в Японии.⁶⁴

Отметила 100-летие со дня смерти Пушкина и русская диаспора в Австралии. Там в 1937 году отделом Пушкинского комитета в Сиднее было выпущено юбилейное издание произведений Пушкина. Вышел в Сиднее и «Пушкинский сборник» под редакцией священника И. Серышева.

Судя по протоколу Центрального Пушкинского комитета в Париже от 14 октября 1937 года, память Пушкина отмечалась во всех частях света. О размахе этого юбилея в русском зарубежье свидетельствовало создание в эмиграции 166 Пушкинских комитетов. В результате их деятельности поэта чествовали: в Европе — в 24 государствах и в 170 городах, в Австралии — в 4 городах, в Азии — в 8 государствах и в 14 городах, в Америке — в 6 государствах и 28 городах, в Африке — в 3 государствах и в 5 городах; всего в 41 государстве и в 221 городе. Нельзя не согласиться с уже цитированной статьей М. И. Печковского в журнале «Русский вестник», что празднование пушкинского юбилея по инициативе русских, иностранцев, писателей, поэтов, членов парламента и президентов приобрело мировой характер.⁶⁵ И далее автор подчеркивал, что чествование Пушкина вылилось в чествование «русского народа, его литературы и его культуры, в широком смысле его народной души, и все это послужило появлению или укреплению у иностранцев по отношению к России и русскому народу тех „добрых чувств“, в пробуждении которых Пушкин видел главную заслугу своей бессмертной лиры...».⁶⁶

В заключение попытаемся подвести некоторые итоги. Несколько не претендуя на то, что в нашей статье со всей полнотой представлен весь фактический материал по данной тематике, полагаем, что задачи, поставленные в ней, в определенной степени выполнены. Так, материалы статьи показывают, что празднование пушкинских дней русской диаспорой совместно с европейской общественностью в 1937 году

⁶³ Там же.

⁶⁴ РГАЛИ. Ф. 1335. Оп. 1. Д. 127. Л. 93.

⁶⁵ См.: Русский вестник (Нью-Йорк). 1937. № 59. Апрель. С. 21.

⁶⁶ Там же. С. 22.

⁶¹ Иллюстрированная Россия (Париж). 1937. № 22. 22 мая. С. 15.

⁶² Там же.

приобрело значительно больший размах и было лучше организовано, чем в предыдущие годы. Вместе с тем мы старались показать, что пушкинский юбилей 1937 года был продолжением традиции пушкинских торжеств, начало которым было положено в середине 20-х годов в российской эмиграции. Отметим, что все политические партии русского зарубежья (монархисты, кадеты, эсеры, меньшевики) и различные беспартийные общества в разных странах по-своему отмечали пушкинский юбилей.

По материалам статьи, как нам кажется, можно судить о зависимости масштаба проведения пушкинских торжеств от отношений между русской диаспорой и местным населением, точнее, общественностью той или иной страны.

Неудивителен поэтому размах пушкинского юбилея во Франции. На проведении же этого юбилея в славянских странах (Чехословакия, Югославия, Болгария) сказались вековые родственные связи между их народами и Россией. Естественно, во всех странах, где проходили мероприятия пушкинского юбилея, и в первую очередь в Европе, это привело к росту интереса к изучению творчества и жизненного пути великого русского поэта.

К сожалению, следует отметить, что в Советском Союзе, где в 1937 году пушкинские торжества носили массовый характер, ничего не было известно о том, какое активное участие принимала русская диаспора во всем мире в юбилейных праздниках, посвященных гению мировой литературы.

© Т. В. Евдокимова

**ДОБАВЛЕНИЯ К СТАТЬЕ Ф. А. МОЛОКА
«ПУШКИНСКИЙ ЮБИЛЕЙ 1937 ГОДА В РУССКОМ ЗАРУБЕЖЬЕ»
ПО МАТЕРИАЛАМ КОЛЛЕКЦИИ ЛИДИИ И СЕРЖА ВАРСАНО,
ХРАНЯЩЕЙСЯ В ПУШКИНСКОМ КАБИНЕТЕ ИРЛИ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ) РАН**

Франция (Париж). 26 января 1937 года в Сорбонне состоялся вечер памяти Пушкина, организованный французским Пушкинским комитетом под председательством министра образования Ж. Зая. На вечере присутствовали министр иностранных дел Франции И. Дельбо и посол СССР во Франции В. Потемкин (№ 4). С приветственным словом выступил г. Зай, с речами — академик Французской Академии П. Валери и профессор Коллеж де Франс А. Мазон. Произведения Пушкина во французских переводах читали Б. Альбан-Дюамель и М. Синьоре. Оркестр и хор под управлением Р. Шарпентье, а также солисты Оперы исполнили фрагменты из опер русских композиторов на сюжеты Пушкина — «Руслан и Людмила» Глинки, «Русалка» Даргомыжского, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, «Царь Салтан» и «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Борис Годунов» Мусоргского (№ 5).

28 января в парижском кинотеатре «Radio Rapata» состоялся показ фильма «Дубровский» (СССР, Ленфильм) на русском языке с французскими субтитрами. В программке сообщались биографические данные о Пушкине и излагалось краткое содержание картины (№ 6).

29 января состоялось торжественное собрание в зале Иена под председательством В. А. Маклакова; выступили с речами И. С. Шмелев, Д. С. Мережковский, проф. Э. Оман, проф. Ж. Легра, А. В. Карташев, М. М. Федоров. Собрание закончилось концертом, в котором произведения русских композиторов на слова Пушкина исполняли квартет Кедрова (И. Денисов, Н. Кедров, К. Кайданов, Т. Ка-

заков), И. Энери (рояль), артист Мариинского театра в Петербурге И. К. Денисов, артист Итальянской оперы С. Кочубей; у рояля А. И. Лабинский (№ 7). В статье Ф. А. Молока дата дается по старому стилю — 11 февраля.

6 февраля вышел очередной номер газеты «Возрождение» (ред. Ю. Ф. Семенов) с приложением, посвященным Пушкину. В газете было объявлено, что 7 февраля состоится «панхида по лицеисте первого выпуска А. С. Пушкине в храме св. Александра Невского». Сообщалось также о пушкинском празднестве в Союзе дворян с выступлениями на нем председателя Союза П. П. Менделеева, И. И. Тхоржевского, И. А. Бунина, А. А. Половцева, гр. П. К. Ламсдорфа-Галагана. Анонсировался выход в свет юбилейного издания «Евгения Онегина» С. Лифаря, пушкинского номера «Иллюстрированной России», собрания сочинений Пушкина в двух томах, тома писем Пушкина (№ 48).

Приложение содержало следующие материалы: С. С. Ольденбург — «Поэт империи», И. С. Шмелев — «Тайна Пушкина», В. Ходасевич — «Дуэльные истории», В. Зайцев — «Памятник Пушкину», Д. Мережковский — «Мысли о Пушкине», А. Амфитеатров — «Святогрешный», И. Тхоржевский — «Через сто лет», Г. Мейер — «Черный человек. Идеино-художественный замысел „Моцарта и Сальери“», Ю. Мандельштам — «Пушкин и Бенджамин Констан», А. Плещеев — «Пушкинский праздник в Москве (1880 г.)». Из копилки моих воспоминаний», К. Коровин — «Встречи с А. А. Пушкиным» и др. (№ 49).

В феврале вышел первый из двух номеров газеты «Добровольец» (издание Союза добровольцев при участии Деникина и других вождей белого движения), в котором первая страница была посвящена Пушкину (№ 52).

8 февраля 1937 года в зале Плейель состоялся вечер, посвященный 100-летию годовщины смерти Пушкина. В организации вечера принимал участие С. Лифарь, исполнивший танец «Витязь» из оперы Глинки «Руслан и Людмила». Звучала музыка русских композиторов в исполнении русских музыкантов. С речитативом выступил А. М. Ремизов («Сказка о рыбаке и рыбке») в сопровождении П. Ковалова (фортепиано) — № 9 и 10.

21 февраля 1937 года прошел литературный вечер, организованный Ассоциацией русского искусства во Франции под патронажем Пушкинского комитета во Франции. С приветственным словом выступил Б. Зайцев, были прочитаны отрывки из пушкинских произведений, исполнена ария из оперы «Руслан и Людмила» и показан фрагмент из драмы «Борис Годунов» (№ 11).

К выставке «Пушкин и его эпоха», организованной С. Лифарем, проходившей с 16 марта по 15 апреля, был выпущен комплект открыток, оформленный Ж. Кокто, под названием «Репродукции неизданных материалов» (6 открыток). Внутри футляра — факсимиле автографа Лифаря и его слова о Пушкине. Среди открыток портрет Н. Н. Пушкиной работы Брюлова, портрет Пушкина, выполненный Кипренским, репродукции альманахов пушкинской поры, изображение дуэльных пистолетов Пушкина, письма Пушкина к невесте и ее матери, миниатюры (кисти Тропинина) — портреты Пушкина и родителей его жены (№ 13).

18 апреля состоялось торжественное чествование С. М. Лифаря, устроителя блестящей пушкинской выставки (№ 16).

8 июня прошел концерт, устроенный в честь дня рождения Пушкина в доме 65 по набережной д'Орсэ. Вступительное слово произнес Г. Адамович, свои переводы стихотворений Пушкина на французский язык читала М. И. Цветаева, а также были прочитаны переводы Вл. Сирина, А. Грегуара и С. Бьенэме, звучали романсы русских композиторов на стихи Пушкина (№ 22).

13 февраля 1938 года в зале Плейель прошел финальный вечер, отмечавший 100-летие со дня смерти Пушкина (№ 23). Программа вечера отражена в статье Ф. А. Молока под датой 8 февраля 1937 года.

Чехословакия (Прага). Необходимо отметить, что здесь параллельные пушкинские мероприятия проводились по политическим причинам, в связи с юридическим признанием Чехословакией СССР и невозможностью участия в общегосударственных чествованиях русских эмигрантских кругов.

29 января 1937 года в Праге состоялось торжественное собрание, организованное русским Пушкинским комитетом, эмигрантскими кругами; ему предшествовала панихида, отслу-

женная игуменом Исаакием в храме св. Николая. Среди работ, вышедших к этому юбилею, нужно назвать сборник «О Пушкине» А. Л. Бема.

10 февраля состоялся юбилейный вечер, посвященный памяти Пушкина и организованный чехословацким Пушкинским комитетом.

Польша. 4 февраля 1937 года в Варшаве состоялось первое Пушкинское собрание. Со вступительным словом на нем выступил Л. Н. Гомолицкий, с докладами С. Ю. Кулаковский, Н. М. Волковский. Д. М. Майков прочел несколько пушкинских стихотворений и стихотворений, посвященных поэту.

9 февраля Русская гимназия устроила свое Пушкинское торжественное собрание.

11 февраля в Торунь, в Братской церкви св. Николая, была отслужена панихида. 14 февраля состоялось вечер памяти Пушкина, организованный местным Пушкинским комитетом. 21 февраля в Народном Доме в Торунь прошло польско-русское торжественное собрание (доклад, декламация произведений Пушкина в оригинале и в польских переводах).

14 февраля 1937 года вышел пушкинский номер газеты «Меч» (Варшава) со статьями Л. Гомолицкого, Г. Соколова, А. Бема, И. Шмелева, В. Ледницкого, И. Новикова, С. Варшавского (№ 59).

Бельгия (Брюссель). Все мероприятия были организованы Пушкинским комитетом в Брюсселе. 19 января 1937 года Католическое радио в 20 ч. 30 мин. передавало оперу Римско-Корсакова «Моцарт и Сальери», а также интервью с М. Пушкиным, внуком поэта. 21 января в Малом зале Дворца искусств состоялась лекция В. Набокова (Сирина) «Правда и правдоподобие» по случаю 100-летия со дня смерти Пушкина.

10 февраля в 21 час по радио прозвучала драма Пушкина «Борис Годунов».

11 февраля во Дворце искусств была представлена «Русалка» Пушкина. В тот же день в Королевском театре De la Monnaie в связи со 100-летней годовщиной смерти Пушкина была дана опера М. Мусоргского «Борис Годунов» при участии русской оперной труппы Парижа.

12 февраля в Русском клубе была прочитана кн. С. Волконским лекция на русском языке.

13 февраля был повторен спектакль «Русалка», шедший 11 февраля.

21 февраля в зале Института по адресу rue de la Concorde, 65 профессор М. Л. Гофман читал лекцию по-русски.

28 февраля в бельгийском Обществе русской истории и генеалогии состоялось торжественное собрание, на котором выступили гр. Апраксин, М. Н. Пушкин и гр. Салтыков.

7 марта в зале Художественного кружка в честь Пушкина состоялся детский спектакль на русском языке (№ 34).

Болгария (София). 16 февраля 1937 года на первой странице еженедельной газеты «Голос России» была опубликована редакционная статья «Нечто юбилейное» по поводу годовщины смерти Пушкина, на второй — статья Д. Про-

копенко «Поэты, цари и короли», также посвященная Пушкину (№ 50).

В феврале же вышел номер газеты «За новую Россию» (орган НТС), в котором пушкинскому юбилею была посвящена статья А. Неймирока «Пушкинские дни. 1837—1937» дававшая обзор юбилейных мероприятий в России и в других странах (№ 53).

Китай (Харбин). 11 февраля 1937 года вышел пушкинский номер газеты «Наш путь», в котором на с. 6 помещена статья «Харбин — памяти великого Пушкина» с полным отчетом о юбилейных мероприятиях, устроенных Пушкинским комитетом в Харбине. Среди материалов газеты статьи: Я. Раевский — «Последние минуты Пушкина», архиепископ Нестор — «Пушкин и современность, Пушкин и нация», гр. К. — «Гордость русской литературы — Пушкин» и др.

12 февраля во всех храмах были отслужены заупокойные литургии. В этот же день в Железнодорожном собрании была открыта Пушкинская выставка, а вечером прошло торжественное собрание (вступительное слово произнес проф. К. И. Зайцев). 13 февраля здесь были представлены пьеса «Пушкинский вечер» (в постановке В. И. Курбского) и сцена из оперы «Пиковая дама».

Во всех русских школах прошли панихиды по Пушкину. Примечательно, что к 100-летней годовщине смерти поэта по инициативе Пушкинского комитета было издано специально для учащихся собрание сочинений Пушкина, которое, как сказано в анонсе газеты «Наш путь», должно быть им роздано 11 и 12 февраля (№ 63).

Великобритания (Лондон). 31 января 1937 года состоялось первое собрание Юношеского кружка им. А. С. Пушкина (руководитель кружка Ю. Ю. Струве).

10 февраля драматическим кружком Славянского клуба в Кембридже при содействии Общества культурного оближения в СССР была поставлена на английский язык повесть Пушкина «Пиковая дама».

16 февраля вышел пушкинский номер газеты «Русский в Англии». Среди его статей: А. Тыркова-Вильямс — «Пушкин», Г. Струве — «Заметки о Пушкине», Е. В. Саблин — «Пушкин и Лицей», а также сообщения о переводах Пушкина на английский язык, о пушкинских документах в Британском музее и т. д.

19—26 февраля в библиотеке Королевского художественного общества прошла Пушкинская выставка, организованная друзьями СССР. На ее открытии выступил доктор Е. Хилл с докладом о Пушкине. Затем выставка была перенесена в Суффолк-Галлериз (№ 72).

Аргентина (Буэнос-Айрес). В феврале 1937 года вышел пушкинский номер газеты «Русский в Аргентине». 16 февраля Радио Кальяо устраивает литературно-музыкальный час, посвященный памяти Пушкина (№ 73).

Румыния (Кишинев). 8 февраля 1937 года вышел пушкинский номер еженедельной газеты «Молва». 10 февраля, в 100-летнюю годовщину кончины Пушкина, была отслужена панихида в Старом соборе (св. Архангело-Михайловская церковь), где молился и говел поэт (№ 61).

Эстония (Нарва). 10 февраля 1937 года прошла панихида в Зимней Никольской церкви; слово о Пушкине сказал А. Павский. В тот же день состоялся акт в Русском общественном собрании; выступили А. А. Образцов, В. Л. Губин, Ю. Вяльбе; прошло торжественное заседание в Нарвской русской библиотеке.

Панихида по А. С. Пушкину прошла также в Петсери. В деревне Алаиое был проведен Пушкинский день.

12 февраля вышел специальный пушкинский номер газеты «Старый нарвский листок» (№ 75).

Югославия (Белград). Пушкинским комитетом под председательством В. Н. Штрандмана было организовано чествование поэта. 10 февраля 1937 года в Русской церкви митрополит Анастасий, архиепископ Феофан, епископ Иоанн совершили заупокойную литургию и панихиду по Пушкину.

Чествования поэта проходили в Русском Доме, в Народном университете им. И. Кларца, в Русско-сербском клубе, в Государственном театре, в гимназиях и школах. Выступали с речами В. Н. Штрандман, академики Струве и Белич, г-жа М. Секулич, проф. Погодин, сотрудник газеты «Русское дело» приват-доцент Голешицев-Кутузов, доктор Джурович, профессор Аничков.

15 февраля вышел специальный номер газеты «Русское дело» под названием «Через Пушкина к молодой России» (№ 74).

© С. Д. Абрамович

ПОЭЗИЯ ТЮТЧЕВА В ИССЛЕДОВАНИИ УКРАИНСКОГО УЧЕНОГО*

В русской литературе обычно доминировала «утилитарная» проза, проникнутая духом

*Козлик И. В. В поэтическом мире Ф. И. Тютчева / Отв. ред. член-корр. НАН Украины Н. Е. Крутикова. Ивано-Франковск: «Плай»; Коломыя: «ВІК», 1997. 156 с.

риторики, и это зеркало отражало актуальную со времен «призвания варягов» проблему: как же все-таки обустроить страну? Интерес же к личности, к ее душевной жизни и субъективной картине мира, к поэзии как естественной форме выражения внутреннего «я» вспыхивал как-то спорадически, по преимуществу в моменты про-

буждения ренессансного процесса, латентно подавляемого со времен Ивана Грозного. Поэтому в стране, в которой поэт всегда был «больше, чем поэт», Тютчев, даже признаваемый гениальным, неизменно оказывался в роли «второстепенного поэта», причем эта некрасовская формулировка скрыто присутствует и в курсах истории русской литературы, написанных в относительно недавние годы. Это не значит, что Тютчев у нас «плохо изучен», напротив — существование солидных исследований Н. Я. Берковского, Б. Я. Бухштаба, В. В. Гиппиуса, Л. Я. Гинзбург, Я. О. Зунделовича, Ю. М. Лотмана, Л. А. Озерова, К. В. Пигарева, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума и др. делает задачу современного прочтения Тютчева достаточно сложной. Но весьма многие работы о поэте осложнены социологизирующими тенденциями, которые вряд ли могут служить надежными ключами к художественному миру такого автора, как Тютчев.

И вот — новая книга о нем, созданная современным украинским исследователем. Сразу скажем: отрадно, что автор совершенно свободен от табу, порожденных литературным этикетом эпохи тоталитаризма. Одновременно в его монографии сохранены и лучшие традиции отечественного литературоведения, и тот уровень интеллигентности, который сегодня бесповоротно утрачивается в иных исследованиях (увя, появилось более чем достаточно книг и статей, написанных разухабисто, мало профессионально и, не побоюсь сказать, нагло, которые тем не менее находят своего читателя). Исследование же И. В. Козлика органически принадлежит к работам той уважаемой генерации литературоведов 70—90-х годов, которые уже практически эмансипировали науку от идеологического диктата эпохи и при этом сохранили ее высокий уровень. И. В. Козлик — ученик широко известного у нас и не только у нас проф. М. В. Теплинского, но вместе с тем его научная самостоятельность и оригинальность исследовательской позиции бесспорны.

Монография свидетельствует о стремлении выявить в поэзии Тютчева самые существенные и важнейшие моменты, избегая спекуляций и повторений. Скажем, очевидно и достаточно изучена принадлежность Тютчева к традиции русской философской поэзии. Поэтому, говоря в 1-й главе о *литературных взглядах* поэта, И. В. Козлик не углубляется, как можно было бы ожидать, в философские доктрины, под влиянием которых формировалось мировоззрение Тютчева, а рассматривает исключительно эстетические взгляды поэта и его отношение к современным литературным исканиям. В результате автору удается весьма конкретно и доказательно обрисовать литературно-эстетическую позицию Тютчева. Исследуя, например, неприязненное отношение Тютчева к русским «физиологиям» (натуральной школе), автор монографии сосредоточивает внимание не на таких очевидных вещах, как опора Тютчева на гегелевское учение о несовместимости сатиры с подлинным искусством, а на реальной сложности и

динамике тютчевских оценок. У поэта он отмечает не только негодование по поводу «гнусных мелких карикатур», но и уважение к высокому достоинству аристофановской сатиры, к творчеству Фонвизина, что подводит к мысли: Тютчев на деле был против одной лишь принципиальной неполноты изображения жизни, против очерняющего негативизма, искажающего картину мира. Точно так же внимательный анализ тютчевского отношения к Тургеневу дает исследователю основание для вывода о безусловном значении для Тютчева художественного беспристрастия, о признании им народности важнейшей эстетической категорией (к слову, показано, что в своем понимании народности Тютчев был ближе к Белинскому, нежели к знаменитой уваровской формуле). Тургенев в глазах Тютчева замечательный художник именно потому, что сочетает народность и тенденциозность с объективностью, интересом к светлым началам жизни (показательно также критика Тютчевым тургеневского «Дыма», в котором автор перешел к голой тенденциозности). Тем самым наше представление о взглядах Тютчева на литературу существенно углубляется.

Автор безоценочно описывает политические взгляды Тютчева, не придавая его монархизму и панславизму большего или меньшего веса, чем, скажем, позиции Чернышевского; этот спокойный исторический подход кажется сегодня единственно возможным. Не идеология привлекает И. В. Козлика, а та «тайная свобода поэта», о которой говорил Блок. Проведя глубокий и скрупулезный анализ литературно-эстетических взглядов Тютчева, исследователь приходит к справедливому выводу о том, что в выборе между верноподданничеством и поэзией «перевес у Тютчева оказался на стороне гуманистического идеала и независимой сущности искусства» (с. 15). Анализируя высказывания Тютчева о поэте и поэзии наряду с его собственными программными стихотворениями на эту тему и художественно-критическим осмыслением ее у других литераторов эпохи, И. В. Козлик убедительно и выпукло показывает процесс кристаллизации эстетической концепции Тютчева в контексте литературных исканий и борений тютчевского времени.

Логически переходя от этих материй к самовыражению поэта, И. В. Козлик рассматривает во 2-й главе *психологизм* лирики Тютчева как наисущественнейшую черту его художественной манеры. В самом деле, это была пора расцвета психологизма во всей тогдашней русской литературе, ознаменовавшаяся, согласно У. Р. Фохту, возникновением целой «психологической школы» в реализме, пришедшей на смену школе натуральной (сюда Фохт, к слову, относил, наряду с Гончаровым и Островским, того же Тургенева); это величественно дополнялось художественными свершениями Толстого, Достоевского, Чехова. Психологизация литературы была частным выражением широкого процесса общего раскрепощения личности в России XIX века, осознания ценности индивидуума.

Но, как верно замечает И. В. Козлик, проблема психологизма в художественной литературе, в частности в аспекте внутренних закономерностей литературного развития, у нас, по сути, не изучена (с. 49; нетрудно догадаться почему). Поэтому исследователь начинает с установления терминологии в этой области, стремясь к емкости и точности таких дефиниций, как «психологизм», «психологичность», «психологическое изображение», «психологический анализ», что является шагом вперед в области теории. Специфика тютчевского психологизма также рассматривается в контексте литературной жизни, как русской, так и зарубежной (имена Руссо и Гейне тут, конечно, не случайны¹). При этом рассуждения автора развиваются в контрапункте мнений таких ученых, как М. М. Бахтин, Б. О. Корман, В. В. Виноградов. Правда, хотелось бы встретить здесь еще имя Ю. М. Лотмана, мысль которого, скажем, о принципиальной основанности лирического текста на модели диалога «Я—Ты» убедительно подкрепила бы правоту самого И. В. Козлика, полемизирующего с утверждением, будто лирика «в принципе не терпит диалогических отношений» (с. 57). Но и без этого исследователю удалось войти в движение передовой научной мысли, изучающей достижения русской литературы в этой сфере. Что же до анализа собственно художественной ткани стихотворений Тютчева, то он впечатляет: автор исследования не только классифицировал по определенной теоретической схеме разные типы психологизма в лирике поэта, но и вдумчиво обрисовал его трепетное «я», выраженное средствами художественного слова. Огром-

¹ Впрочем, когда исследователь пишет об исповедальности тютчевской поэзии, нелишне бы вспомнить о таком источнике, как русская и мировая христианская литература, начиная с Августина. К сожалению, этот родник, питавший тютчевское творчество, традиционно недооценен.

ность поэтического космоса Тютчева, охватывающего и богоискание человека, и потаенную жизнь природы, и борения души, предстает во всей ее полноте. Тому, в частности, служит соединение в методологии И. В. Козлика элементов структурно-семантического анализа с принципами компаративистики и мифологической школы, соединенные тем более непринужденное и органичное, что оно связано с понятием структуры художественного образа. Категория образа, забытая на Западе со времен Гегеля, плодотворит у нас по сей день благодаря А. А. Потемне, и чувствуется, что методологию психологической школы автор знает глубоко и серьезно.

И наконец, в 3-й главе, в которой анализируется явление *циклизации* в лирике Тютчева, особенно полно проявляется несомненное наличие у автора определенной системности в изучении тютчевского художественного мира: из цепи отдельных наблюдений окончательно складывается впечатляющая, панорамного характера картина. Обнаруживая значительную эрудицию, в частности в сфере учения о жанрах, И. В. Козлик уделяет особое внимание проблеме «лирического цикла в том виде, в каком он сложился в XIX—XX веке» (с. 87; должно быть, надо сказать «веках»? — С. А.). Не обойдены вниманием также общетеоретические и исторические аспекты проблемы, снова-таки недостаточно изученной (см. с. 92). Выделение у Тютчева различных видов циклических образований строится на двух подходах — жанровом и тематическом, что позволяет глубже понять духовную сложность и красоту художественного поиска Тютчева.

Обширен круг имен и произведений, упоминаемых автором; значителен по объему и качеству справочно-библиографический аппарат. Приятно и естественно было встретить здесь имя чл.-корр. НАН Украины Н. Е. Крутиковой в качестве ответственного редактора этой книги, значительно обогатившей наши представления о великом поэте.

© Р. Ю. Данилевский

ВЕНА В ИСТОРИИ РУССКО-АВСТРИЙСКОГО КУЛЬТУРНОГО ОБЩЕНИЯ (РАБОТЫ 1990-Х ГОДОВ)

В последние годы заметно оживилось сотрудничество историков литературы России и Австрии. Этому способствовала не только политическая разрядка на востоке Европы, но и огромный фактический материал, накопленный за много столетий общения двух крупных восточноевропейских стран (напомним, что нынешняя Австрийская республика является лишь небольшой частью империи Габсбургов, существовавшей с XV века до 1918 года). Россия и Империя (позднее Австро-Венгрия) то сотрудничали, то соперничали и враждовали, но

всегда так или иначе считались друг с другом. Значение Австрии в глазах россиян и авторитет России с точки зрения австрийских подданных связывались не только с политической и военной силой обеих стран, но и с их культурными достижениями. Для русских людей во всяком случае воплощением австрийской культуры всегда оставалась столица страны на Дунае — древняя Вена. Появились понятия венского искусства, венской культуры. Известно, конечно, что в Австрии имеются и другие культурные центры (например, Зальцбург, Инсбрук). Тем

не менее, говоря об Австрии, подразумевают чаще всего именно Вену.

Существует несколько стереотипов представлений об австрийской столице. С одной стороны, это — «веселая Вена», родина оперетты и город вальсов Й. Штрауса, город на «голубом Дунае» (имя этой реки, начинающейся в немецком Шварцвальде и соединяющей несколько стран Европы, звучит для русской души как родное былинное слово: древнерусское название Вены — Ведынь); с другой стороны, Вена — город Моцарта и Бетховена; для историка — это один из главных политических центров мира в XVII—XIX веках, город Марии Терезии, Иосифа II и канцлера Меттерниха, место проведения Венского конгресса, определившего в значительной мере судьбы Европы в прошлом столетии, ныне — столица миролюбивой республики, в гербе которой орел держит в лапах серп и молот. Для искусствоведа Вена — сокровищница живописи и архитектуры, мир особого, венского барокко, бидермейера и венского модерна; историк сцены знает о давней и современной интенсивной театральной жизни Вены — города Ф. Грильпарцера, Бургтеатра, венской оперы и, разумеется, оперетты и вальса. Все эти мозаичные черты образа Вены важны, но это именно только отдельные черты города, выросшего на месте схождения германского, романского, славянского, угорского, греческого, тюркского этнических миров, города со своей особой культурной и общественной атмосферой, «проходных ворот» между Западом и Востоком.

Вена не занимает в представлениях россиян о загранице такого значительного места, как например Париж или Лондон. Однако мнение об австрийской столице исподволь формировалось в России, складываясь из скурых поначалу известий о жизни «Цесарския земли», а со времени Петра I, который посетил, как известно, Вену в июне 1697 года, — из сообщений русской периодики. Одно из венских изданий — «Смешанные примечания, или Немецкие мемории» И. Г. Юста было упомянуто среди образцов, по которым строились петербургские «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие», выходявшие с 1755 года, — наш первый журнал, предназначенный для общего чтения. В 1802 году в «Вестнике Европы» Н. М. Карамзина (ч. 3, № 9) появилось, кажется впервые на русском языке (переводное с французского), «Описание Вены». К концу XVIII века и тем более в XIX и XX веках переводная и оригинальная литература о Вене постоянно накапливается, составляя довольно богатую «bibliotheca austriaca», до сих пор, к сожалению, не систематизированную и даже неполностью перечитанную.¹

Отношение венцев к российской жизни также претерпело с течением времени значительные изменения. Но они изучены, пожалуй, в еще меньшей степени, чем русский образ Ав-

стрии. Это особенно заметно на фоне австрийской славистики, имеющей давние традиции (Б. Копитар, Ф. Миклошич, В. Ягич) и достигшей к настоящему времени впечатляющих успехов (в частности, в работах русистов, таких как Н. С. Трубецкой, Д. И. Чижевский, А. В. Флоровский, Й. Матль, Р. Ягодич, Г. Вытженс, Г. Цеман и др.).

В Комиссии по литературоведению Австрийской Академии наук (Философско-исторический класс) в то время, когда председателем комиссии являлся академик Гюнтер Вытженс (1922—1991), возникла инициатива по сбору материалов, которые принесли бы историю восприятия жителями Вены славянских народов и в том числе — австрийский образ России. В подобных трудоемких предприятиях важно, чтобы нашелся надежный человек, который взял бы на себя основную собирательскую и исследовательскую работу. Таким человеком оказалась венская исследовательница русской литературы, сотрудница Академии наук доктор Гертрауд Маринелли-Кениг. Она стала составителем серии академических трудов под общим заглавием «Славика в венских журналах и альманахах Предмартовской эпохи», т. е. почти за полвека — от упразднения Священной Римской империи германской нации (1805) до Мартовской революции 1848 года.

Примечательно, что первый том этой серии был посвящен австрийскому образу именно нашей страны — «Россия в венских журналах и альманахах Предмартовской эпохи (1805—1848). Материалы для истории австрийско-русских культурных и литературных отношений».² Этих материалов оказалось так много, что они не поместились в одном томе, и пришлось подготовить незапланированный добавочный том.³ Затем последовали тома, в которых Г. Маринелли-Кениг поместила материалы, касающиеся отзывов венской прессы о поляках и карпатских русинах (т. 2, 1992) и о южных славянах (т. 3, 1994).

Остановим наше внимание на томе, открывающем серию.

Исследовательница проанализировала 47 периодических изданий австрийской столицы,

² *Marinelli-König G. Russland in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz (1805—1848): Ein Beitrag zur Geschichte der österreichisch-russischen Kultur- und Literaturbeziehungen.* Wien, 1990. 898 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 552. Bd.; Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, Nr. 10). Далее — отсылки в тексте.

³ *Marinelli-König G. Russland in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz (1805—1848): Ein Beitrag zur Geschichte der österreichisch-russischen Kultur- und Literaturbeziehungen. Beiheft mit Nachträgen.* Wien, 1998. 129 S. (Sitzungsberichte, 654. Bd.; Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, Nr. 18).

¹ См.: Михайлов А. В. Диалог двух культур // Иностранная литература. 1983. № 7. С. 186—188.

в том числе такие известные и многолетние журналы, как литературные «Annalen» Франца Сартори, выходившие в 1803—1812 годах, «Der Sammler» (1809—1846), политическое издание «Geist der Zeit» (1815—1826), популярный «Wiener Zeitschrift» (1816—1849), журнал Морица Сафира «Der Humorist» (1837—1855), газета, освещавшая театральную жизнь столицы и всей Европы, — «Allgemeine Theaterzeitung» (1806—1860) и т. д.

Материалы тома распределены по крупным разделам — литературному, лингвистическому, географическому, правовому, религиозному, экономическому и т. д., из которых остановимся на разделе литературном и отчасти — на этнографическом. Последний примечателен тем, что включает в себя появлявшиеся в венской печати впечатления российских путешественников, рецензии на издания путевых записок, в частности о России, рассказы о народных обычаях и поверьях. Например, утренняя газета «Oesterreichisches Morgenblatt» поведала 20 августа 1843 года (№ 102) со ссылкой на «Мифологию славянскую и российскую» (1804) А. С. Кайсарова о призрачных девушках-вилах, или русалках русских преданий, которые качаются на ветвях и губят ночных путников. Через два года в той же газете (№ 96 от 11 августа 1845 года) была подробно описана русская сельская баня со всеми ее особенностями, труднопереносимыми для иностранца (в данном случае это был англичанин Э. Д. Кларк), и с замечанием редактора: «Для того чтобы нас не обвиняли в преувеличениях, когда мы рассказываем о нашем собственном неблагополучии, сошлемся лучше на переживания знаменитого иностранца, чем на наши собственные» (цит. на с. 715). Этнографический сюжет был включен в местную венскую общественную полемику.

Но вернемся к литературе. Этот раздел, как и многие другие, построен как справочник — по алфавиту русских авторов и анонимных произведений. Так можно подсчитать число упоминаний имени и суждений о том или ином русском писателе в венской прессе и справиться о появлении там переводов его произведений. Выберем несколько имен: Е. Баратынский упоминался дважды, А. Бестужев-Марлинский — 8 раз, Ф. Булгарин — 9 раз, столько же, сколько и имена Гоголя и Н. Полевого, Жуковский — 6 раз, И. А. Крылов — 13 раз. Всего два раза видели венцы в своей периодике первой половины XIX века имя Лермонтова, зато о Пушкине говорилось, кратко или подробно, 37 раз! Имя нашего поэта было, как свидетельствует подбор материалов обсуждаемого тома, наиболее часто упоминаемым именем русского литературного деятеля той поры.

Впервые «молодой, отмеченный многими талантами поэт господин фон Пушкин» был назван в «Венском журнале» за 1819 год («Wiener Zeitschrift», № 77, 29 июня), в корреспонденции из Петербурга от 19 (31) мая. Там сообщалось, что он только что закончил «четвертую песню своей поэмы, написанной во вкусе „Оберона“ (поэмы-сказки Х. М. Виланда. — Р. Д.)»,

т. е. «Руслана и Людмилы»; при этом Пушкин, «говоря, с редким умением воспользовался русскими народными сказками» (цит. на с. 52). «Всеобщая театральная газета» («Allgemeine Theaterzeitung») поставила в известность венских театралов 15 января 1829 года (№ 7) о появлении пушкинской трагедии «Борис Годунов», «которая составит эпоху в русской литературе» (цит. на с. 54).

Смена восторгов публики недоумением, а то и читательскому охлаждению по отношению к «гениальному Пушкину» отразилась и в суждениях о поэте венских журналистов начала 1830-х годов. «Венский журнал» пишет о нем теперь с некоторым даже снисхождением, сравнивая «Евгения Онегина» с пестрым калейдоскопом; в романе встречаются, правда, «очень живые сцены и подлинно поэтические места» (заметки в «Приложениях» № 47 от 23 ноября 1830 года и № 6 от 7 февраля 1832 года) (цит. на с. 55). Если конфликты Пушкина с придворным обществом и с властью не нашли отражения в прессе эпохи Меттерниха, то все же известие о гибели его (без упоминания о дуэли!) заставило сокрушаться многих венцев. В австрийской столице в 1837 году о Пушкине написали все основные издания — «Театральная газета», «Венский журнал», газета «Телеграф» («Der Telegraph»), журнал «Собиратель» («Der Sammler»). В «Приложении» № 35 к «Венскому журналу» за 28 августа 1838 года говорилось: «Из Пскова (Россия) пишут: Нет ничего проще и поэтичнее надгробного памятника, что установлен здесь в честь знаменитого поэта Александра Пушкина. Около Крестогорского монастыря есть холм, на котором стоит черный крест с надписью „Пушкин“» (цит. на с. 59). Едва ли в Вене были читатели, которые не знали бы обстоятельство гибели поэта. Во всяком случае, литературный ежегодник «Jahrbücher für Literatur» напечатал в номере за третий квартал 1840 года рецензию на двухтомные «Сочинения А. Пушкина» в немецком переводе Р. Липперта, изданные в Лейпциге; в тексте отзвука воспроизводилось известное письмо Жуковского к отцу поэта с описанием его последних часов. Рассказы о могиле в Святых Горах и другие упоминания в венской прессе о смерти Пушкина могли иметь трагический подтекст, недосказанность, которую мы теперь уже почти не ощущаем. В журнале «Юморист» от 29 марта 1837 года (№ 38) был помещен неподписанный «биографический этюд» о Пушкине, обрывающийся на истории с участием поэта в борьбе с саранчой во время бессарабской ссылки. «Его дальнейшая жизнь, — говорилось в заключении, — и его трагический конец общеизвестны».⁴

Венские журналисты не могли не писать о русской музыке. Упоминалось с похвалой имя А. Даргомыжского, еще чаще называли имя М. Глинка, этого «русского Беллини» («Allge-

⁴ *Marinelli-König G. Russland in den Wiener Zeitschriften und Almanachen... Beiheft mit Nachträgen. S. 9.*

meine Wiener Musikzeitung», 31 января 1843 года, № 13), и обсуждали «великолепно приня-тую» публикой его оперу «Руслан и Людмила». В связи с премьерой оперы сообщалось между прочим во «Всеобщей театральной газете» (5—6 января 1843 года, № 4 и 5), что декорации для спектакля готовил бывший венский театральный художник Андрей Роллер, удостоенный за эту работу членства в петербургской Академии художеств (с. 482).

Среди других многообразных сведений о российских столицах — новой и старой — встречались очерки об архитектурном украшении Санкт-Петербурга — об установке на Марсовом поле монументов Суворову и Румянцеву («Conversationsblatt», 22 января 1819 года, № 7), о близком завершении строительства Исаакиевского собора («Allgemeine Theaterzeitung», 21 августа 1838 года, № 167) и т. п.

Москва долго оставалась темой, связанной с грандиозным пожаром 1812 года и с послевоенным возрождением города из руин. Подчеркивалось, на сколько увеличивается московское население, сообщалось о восстановлении Кремля и оживлении торговли на Красной площади. «Новая Москва, — рассказывал корреспондент журнала «Der Wiener Zuschauer» (14 сентября 1846 года, № 147), — совершенно утратила свою прежнюю азиатскую физиономию. Обыкновенно столь заметный контраст между великолепными дворцами и нищими хижинами теперь встречается все реже. Обновленная Москва может теперь уже стать вровень с остальными столичными городами Европы». В феврале следующего года «Юморист» (№ 31) сообщил об иллюминации по поводу отмечавшегося уже в те дни семизекового юбилея старой столицы (с. 631). Вместе с тем «Венский журнал» писал в январь-феврале 1848 года (№ 8, 32, 36) о быстро усиливающейся в России, включая обе ее столицы, пауперизации населения, увеличении массы нищих, «бродяг, избегающих труда» (с. 836).

Во «Вступлении» к дополнительному сборнику материалов о России в венской печати Г. Маринелли-Кениг напомнила читателям, что за тот период, который миновал со времени издания первого тома серии, страна глубоко изменилась, и материалы, собранные исследовательницей в Вене, приобрели еще большую ценность: современная Россия может внимательнее приглядеться к своей истории, прислушаться к отзывам старой Вены о себе.⁵

В 1996 году в Вене под тем же грифом, что и прежние тома «славяки», в той же серии публикаций Комиссии по литературоведению Философско-исторического класса Австрийской Академии наук появился большой сборник исследований истории образа Вены в восприятии писателей из стран Восточной Европы — «Вена как магнит?». Составителями сборника явились Г. Маринелли-Кениг и известная московская германистка проф. Н. С. Павлова.⁶

⁵ Ibid. S. X.

⁶ Wien als Magnet?: Schriftsteller aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa über die Stadt/Hera-

Первый из трех разделов книги посвящается нашим писателям: «„Прекрасный голубой Дунай“, увиденный с берегов Невы и Москвы-реки... (Вена в зеркале русской литературы)».⁷ Раздел второй отводится народам, входившим прежде полностью или частично в состав Австро-Венгрии (западным украинцам, полякам, чехам, словакам, венграм, а также представителям еврейской литературы на языке идиш). В последнем разделе собраны отзывы южных славян — словенцев, хорватов, сербов и болгар, к которым присоединены их непосредственные соседи, связанные с ними общей историей, — румыны, албанцы и греки.

Примечательной особенностью издания является активное участие в нем московских историков литературы, составивших треть международного коллектива из 23-х авторов и внесших вклад не только в российскую часть книги, но и во второй раздел (статьи А. Базилевского о польских отзывах, Ю. Гусева и В. Белоусовой — об образе Вены в венгерской литературе) и в раздел третий (работы Н. Яковлевой о венской теме в сербском романе, И. Калиганова — о болгарских писателях и известного филолога и переводчика М. Фридмана о венских печатлениях румынского поэта М. Эминеску).

Очень интересна общая, вступительная часть книги — «Предварительные замечания» Г. Маринелли-Кениг (с. 13—19) и статья крупного австрийского компаративиста Зорана Константиновича «О становлении метрополии. Замечания к теме „Вена как магнит“» (с. 21—33). В заглавии этой статьи отсутствует вопросительный знак, поставленный на титуле книги. Для автора — и по справедливости — Вена являлась культурным «магнитом», притягивавшим интеллигенцию всех наций Восточной Европы. «Этническая амальгама» (с. 32), постоянно и до сих пор пополняющаяся притоком новых людей, и породила своеобразную венскую, австрийскую культуру, в которой «литература, искусство и наука слились (...) в неповторимый симбиоз», как пишет З. Константинович. «Университет и высшие училища музыки, живописи и ваяния помогли возникнуть в искусстве школам необыкновенной притягательной силы» (с. 31). То же и в науке: автор напоминает нам об открытиях З. Фрейда и о философии Л. Витгенштейна. Разумеется, на протяжении веков в Вене была велика роль немецкой культуры. Но для темы книги главное выражено в словах поэта Г. фон Гофманстала, назвавшего город на Дунае «Porta orientalis» — «Восточные врата» Европы (см. с. 24). З. Константинович

usgeberinnen: Gertraud Marinelli-König, Nina Pavlova. Wien, 1996. 613 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 637. Bd.; Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, Nr. 17).

⁷ Die «schöne blaue Donau» von der Neva und Moskva aus betrachtet... (Wien im Spiegel der russischen Literatur) // Ibid. S. 37—174.

считает Вену одним из интереснейших ландшафтов европейской культуры.

Об этом же сказано в предисловии Г. Маринелли-Кениг, но там же отмечается, что многие считали Вену опасным городом, изменяющим душу, разрушающим иллюзии, вызывающим тоску по родине, чувство чужеродности, особенно у выходцев из восточно-европейских стран. Автор приводит мнение одного из великих венцев Густава Малера, заметившего однажды, что сущность Вены, ее «подсознание» отнюдь не благобно, его «трудно распутать» (цит. на с. 17). Образ Вены, включает издательница, был и остается камнем преткновения для тех, кто поверил мифу о «городе вальсов» (с. 19). Но беспокоящая загадками роль Вены в европейской культуре — само по себе это значимо и интересно.

В первом разделе книги публикуется текст доклада проф. Г. Вытженса «Русские авторы в Вене» (с. 37—48) с обзором мнений россиян с начала XVII века до советского времени. Среди гостей Вены были Фонвизин, Вяземский, Александр и Иван Тургеневы, Гоголь, Чехов, Илья Эренбург и многие другие. Но город все-таки, по наблюдениям ученого, не сделался серьезной темой русской литературы.

Некоторые вещи конкретизированы в статье Н. С. Павловой «Эстетизация жизни. Образ Вены в России рубежа веков» (с. 49—68). Здесь речь идет о явлениях, на которые раньше обращали недостаточное внимание. Венский модерн («югендстиль»), художественные салоны Вены оказали заметное влияние на стиль «Мира искусства», на художественный быт русского символизма с его тяготением к маскам и игре. Знаменитое венское кабаре «Летучая мышь» породило и в России практику подобных заведений (одноименное кабарэ в Москве 1908 года) (с. 53). Любопытно указание на изученное русскими историками архитектуры воздействие венского архитектурного модерна на московские постройки начала XX века — на облик гостиницы «Метрополь», например (с. 65).

Изящное, но несколько излишне театральное, болезненное искусство последних лет императорской Вены вызывало в России восхищение и... сомнения. Драматургией венцев увлекались В. Коммиссаржевская, В. Мейерхольд, А. Таиров. В то же время А. Блок раздраженно писал о творчестве А. Шницлера: «Надев венские башмаки на толстой подошве, австрийский писатель ходит по пылающим угольям, не замечая этого и не чувствуя боли» (цит. на с. 55). При всем сходстве, русский модернизм, как считает автор, отличался от австрийского в следующем: «Русские ожидали от своего искусства, так же как от театра и от актеров, не отстраненности, но, говоря словами Пастернака, „полной гибели всерьез“» (с. 63). «Шум времени» (выражение А. Блока и О. Мандельштама), впрочем, скоро проник и в мир венского модерна — достаточно вспомнить о мотивах смерти и крови в австрийской живописи XX века. Так что разница была не так уж велика.

«Взгляд из Москвы: разные образы города. Вена в советской литературе под знаком второй мировой войны» (с. 69—109) — так озаглавлена статья московского германиста и литературного критика П. Топера. Большой и скрупулезно собранный материал (охватывающий также и XIX век) обнаруживает, к сожалению, все ту же картину, как правило, неглубокого знакомства наших писателей с Веной, которую мы уже видели по другим фактам, рассмотренным в статье Г. Вытженса. Старый миф о веселой, музыкальной, сытой и легкомысленной «опереточной» Вене перепелелся в 1920—1930-х годах с представлениями о смертельной борьбе пролетариев с «Ротшильдами» на венских улицах (в 1934 году в Вене действительно произошло восстание рабочих). Миф сохранился и в послевоенные годы — например, в редких случаях обращения советских писателей непосредственно к австрийской теме (повесть А. Рекемчука «Товарищ Ганс», 1965). Свообразной, но все-таки оставшейся в пределах мифа была картина Вены, нарисованная Вандой Василевской. «Нигде, пожалуй, — размышляла писательница в очерке «В Вене» (1952), — действительность не является такой сложной, запутанной и трудной, как в сверкающей бронзой, запутанной и золотом осенних листьев каштана пленительной, полной очарования Вене» (цит. на с. 102). Особой темой, — строго ограниченной, конечно, требованиями военной цензуры, — было освобождение столицы Австрии советскими войсками. Это было спасение Вены от гитлеризма, но в то же время и новая ее оккупация. Последние годы нашего столетия, как предполагает автор статьи, должны внести новые черты в устоявшиеся представления российских литераторов XX века о старой метрополии на Дунае (см. с. 106).

Много нового содержат обстоятельные обзоры отзывов русской эмиграции разных поколений, подготовленные венскими учеными. Это — статья Г. Маринелли-Кениг «Образ Вены в литературе русских эмигрантов с 1905 по 1945 г.» (с. 111—142) и работа славистки Роземари Циглер (Ziegler) «Вена в прозе русских эмигрантов после 1917 г.» (с. 143—174).

Русские эмигранты были своей скитальческой судьбою теснее связаны с Веной, чем советские люди, но и в их дневниках, воспоминаниях, художественных произведениях проявилась уже знакомая нам отчужденность по отношению к этому городу. Это или «топос изгнанничества», как предполагает Р. Циглер, или взгляд на Вену с позиций русской культуры и политической истории России (см. с. 172—173). Вена редко представляла собой для россиян самоценную тему.

О Вене писали тем не менее такие крупные личности эмиграции, как Л. Троцкий и Н. Трубецкой, писатели Марк Алданов, Аля Рахманова, Андрей Синявский и Сергей Довлатов. Вот пример из «Венского дневника» (1959) Андрея Кашина, эмигранта «второй волны». К стереотипу добавляются новые детали: «Вена — вальс „Дунайские волны“, Рихард(?) Штраус, голу-

бой Дунай. Вена — венский шарм и венская грациозность, вѣнки — героини фильмов и театра. Вена — оккупация четырех (...), Вена — Пратер (не совсем ясно, что это такое) (...). Вена — VII Международный фестиваль молодежи и студентов. Самое длинное и самое насущное. Вена — поле боя: кто выиграет, кто проиграет?...» (цит. на с. 154—155).

В серии томов, подготовленных к печати самоотверженными усилиями коллектива вен-

ских русистов во главе с Г. Вытженсом и Г. Маринелли-Кениг при участии ряда российских авторов, Вена *впервые* предстает действительно центром культурного притяжения Восточной Европы (не «полем боя»!), но ее подлинную роль в межнациональном культурном, литературном общении, ее роль как ворот или моста между Россией и остальными странами Центральной и Восточной Европы еще предстоит оценить.

© О. В. Сливичкая

БУНИН С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ БУДДИЗМА*

В той многогранной, но органичной и целостной системе, которую представляет собой творчество Бунина, важное место занимают восточные и, в частности, буддийские мотивы. Они, естественно, привлекали внимание исследователей. Но проблема до сих пор освещалась фрагментарно, в ряде статей (О. В. Солоухиной, J. Woodward, J. Connolly, Е. Б. Смольяниновой, О. В. Сливичкой). В них кроме привлечения тех произведений, в которых буддийская тематика и проблематика присутствовала очевидно, делались попытки раскрыть буддийский строй мышления в глубинах текстов, лишенных восточного орнамента.

Книга профессора Томаса Марулло (Университет города Нотр-Дам, США) — первое монографическое исследование проблемы в ее целостности. Профессор Марулло — крупнейший исследователь Бунина и переводчик его на английский язык. Опираясь всем материалом творчества Бунина, он рассматривает с точки зрения основ буддийской философии и те произведения, в которых нет не только восточной тематики, но и отдаленных буддийских аллюзий. Пафос его исследования в том, что Бунин настолько проникнут буддийским мирозерцанием, что оно проявляет себя всюду, независимо от сюжета или национального колорита.

Автор опирается на ключевые понятия буддийской философии: «self» (эго), «crave» (страстное желание, вожделение), «enlightenment» (просветление), «regression» (перерождение в низшую стадию, вырождение), «rebirth» (перерождение в высшую стадию, возрождение).

Книга состоит из 7 глав, из которых первая, посвященная рассказу «Братья», играет роль концептуального введения: в ней изложены основы бунинского понимания буддизма. Далее главы расположены по хронологическому принципу: эго Крестьянина («Деревня»), эго Помещика («Суходол»), эго Бизнесмена («Господин из Сан-Франциско»), эго Юности («Митина лю-

бовь»), эго Актера («Дело корнета Елагина»), эго Автора («Жизнь Арсеньева»).

Представляется продуктивным дробное деление на разделы в пределах отдельных глав. Удачно озаглавленные, они останавливают внимание и на самом движении сложной мысли автора, и на самостоятельной ценности различных аспектов.

В первой главе («Бунин как последователь буддизма») автор тщательно исследует источники знакомства Бунина с буддизмом. В разделе «Ключевые понятия» (с. 7) он излагает тот аспект буддийской философии, который, по его мнению, составляет само ядро мирозерцания Бунина. Это доктрина *анатман*, или «не-я», и *анития*, или «текучесть всего сущего». Гаутама учит, что нет вечного и абсолютного бытия. Все — только совокупность постоянно изменяющихся элементов. Любая цельность и стабильность — иллюзия, поэтому любое эго, с чем бы оно себя ни идентифицировало — со своим социальным статусом, судьбой, страстью, телом и даже сознанием, — все иллюзия. Для Бунина важнейшей является идея Гаутамы о том, что жизнь человека скована «цепью причинности», состоящей из 12 звеньев (подробней на с. 193). Невежество и вожделение держат человека в оковах *самсары* и предопределяют его *карму*: настоящее существование — это результат прежних воплощений. Вырваться из цепи — это значит обрести просветление, или *нирвану*, которая, очищая от скверных желаний, ведет к первоначальной чистоте освобожденного сознания. Исходя из этих общих понятий буддизма проф. Марулло рассматривает и ключевые понятия мировоззрения Бунина: память, индивидуальная, родовая, культурная и предшествующая существованию (имеется в виду генетическая память), прошлое в соотношении с настоящим и будущим, «путь возврата» и т. д. Этот раздел представляет большую ценность, во-первых, тем, что в нем впервые с такой полнотой (превосходящей даже аналогичный раздел самой значительной на сегодняшний день монографии Ю. Мальцева) изложены и приведены в систему теоретические воззрения Бунина, а во-вторых, оригинально и убедительно трактуют-

* *Marullo Thomas Gaiton. If you see the Buddha. Studies in the fiction of Ivan Bunin. Evanston, Illinois: Northwestern University press, 1998. 208 p.*

ся некоторые важнейшие стороны художественного мира Бунина. Например, чувственный характер его любви и отсутствие у него любви платонической объясняется тем, что романтика — это иллюзия, *майя*. В основе концепции «Митиной любви», «Дела корнета Елагина» и частично «Жизни Арсеньева» лежит мысль о пагуэбной роли воображения, создающего иллюзорный облик не только возлюбленной, но и своего собственного чувства, заслоняющего реальность и тем самым предопределяющего трагедию.

Анализ «Братьев» дает представление об исследовательском методе автора. Каждому персонажу посвящен специальный раздел. В частности, очень подробно говорится о таком проходном персонаже, как рикша-отец. Корень последующей трагедии автор видит в том, что старый рикша «закован цепью», что он раб своих желаний и земной любви. Молодой рикша унаследовал плохую карму и сам не стремился к просветлению. Этим он не отличается от своего мнимого антагониста — англичанина. Хотя англичанин кажется прозревшим — о чем говорит его монолог, — он остается в пределах *самсары*, ибо вину за свои страдания переносит с себя вовне — на Цейлон. Когда же вектор обличений направлен не на себя, а на внешние обстоятельства — это, по мысли автора, самый верный признак отсутствия просветления. Англичанин из «Братьев» — это инвариант всех центральных героев Бунина.

Таков «скелет» концепции. Обосновывается же она всеми мельчайшими деталями — и в этом метод исследователя адекватен художественному методу самого Бунина. Любая деталь — особенно портретная — не проходит мимо его внимания и трактуется в свете буддийского миропонимания. К примеру, узкая грудь и плечи старого рикши — признаки вырождения, серые волосы, связанные узлом, вызывают ассоциацию с цепью, ладони его, как у обезьяны; его сын, похожий на собаку, — это переход на низшую кармическую ступень, а голова, перевязанная, как у мумии, — еще на более низкую. Так же прочитаны портреты Тихона и Кузьмы Красовых, детали интерьера в «Жизни Арсеньева» (с. 178) — железный балкон, металлическая листва, туманные круги вокруг луны и т. д.

В «Деревне» автор видит разные варианты вырождения крестьянства: путь предпринимательства, путь пустой мечтательности или путь элементарного бездумного существования. В «Суходоле» — разные варианты регрессии как господ, так и их слуг. Только повествователи «моя сестра и я», несущие в себе всю хрущевскую карму, не соблазняются ею и стремятся к просветлению. В «Господине из Сан-Франциско» все идет путем регрессии: и сам господин, и его юная дочь, и даже как всегда, исследователь особо выделяет персонажей второго плана) азиатский принц, не принимающий участия в ритуалах «наслаждения жизнью» пассажиров верхней палубы, но отмеченный чертами биологического вырождения.

Любовная драма Мити в «Митиной любви» прочитана в том же ключе. Он погиб, потому что был сжигаем «желанием». Как и у Кати, у него не было отца, и кармическое вырождение предопределено у него по материнской линии. Доказывается это положение мельчайшими деталями «внешней изобразительности». Герои «Дела корнета Елагина» — тоже «безнадежные жертвы желания и обречены не достичь нирваны» (с. 153). Это усугубляется и профессиональным актерством Сосновской, и неосознанным актерством Елагина.

Осложняется проблема в «Жизни Арсеньева». Арсеньев — alter ego автора. Как и он, Арсеньев не только проникнут буддийским мирозерцанием, но и убежден в его истинности. Он открыт бытию и сущностно свободен («essentially ego — free», с. 156). Его история «энциклопедична». Он проходит путь от *самсары* до *нирваны*. Становление его личности и его любовь к Лике, т. е. то, что составляет сам текст романа, проникнуты страданием, так как он жертва своих желаний и особенно иллюзий. Все это *самсара*. И лишь открытый финал запечатлел его «трагедию и триумф» (с. 187). Триумф — в ретроспективном просветленном взгляде в прошлое, в его новой светлой любви к Лике, в утверждении любви и жизни без горечи и смерти. Арсеньев открытого финала — единственный бунинский персонаж, вызывающий гордость и восхищение, это тот идеал, к которому стремится и сам писатель.

Такова четко выстроенная концепция книги. Монографические анализы отдельных произведений не существуют изолированно, а связаны воедино перетекющими друг в друга мотивами. Разные срезы жизни — социальные и внесоциальные — едины в своей основе: всюду «цепь», в которой заковано непросветленное эго.

Однако рецензент вынужден «возвести в квадрат» беду литературоведческого анализа, особенно остроконцептуального: как литературовед, захваченный своей концепцией, редуцирует художественный текст, так и рецензент редуцирует его исследование, оставляя за пределами написанного то неучтенное богатство наблюдений, частностей, тонкостей и нюансов, которые подчас и представляют наивысшую ценность. Так и в этой книге, помимо того, что подчинено концепции, множество попутных наблюдений, ведущих в широкий художественный мир Бунина. К примеру, раздел главы о «Суходоле» называется «Я вспоминаю» (с. 57—58). По мысли автора, воспоминание — это ключевое понятие повести и, добавим мы, всего мира Бунина. «С одной стороны, оно способно мгновенно покинуть настоящее и войти во множество „прошлых“ (...) Фраза „я вспоминаю“ сродни колдовскому заклинанию, которое способно вернуть холодной, бесцветной повседневности первозданную таинственность и свет. „Я вспоминаю“ — это реальность, нереальность, эфемерность и символ. Это помогает проникнуть в прошлое и согреть настоящее памятью, волнением, творчеством и любовью» (с. 57).

Воспоминание как одна из доминирующих категорий бунинской эстетики играет роль «катализатора между самопознанием и лучшим пониманием внешнего мира» (с. 61). За пределы анализа только этой повести выходит и тончайший анализ нарративных инстанций — голосов «моей сестры и меня» — в детстве, юности, взрослом возрасте — и голоса Натальи (с. 58—65). Так же филигранно представлена система рассказчиков в «Деле корнета Елагина» (с. 128—146). Замечательно тонок психологический анализ становления личности в «Жизни Арсеньева» (с. 163—170) и мн. др.

Автор не претендует на то, что избранный им аспект исчерпывает и Бунина в целом, и рассмотренные им отдельные произведения во всей полноте. Он оставляет возможность взгляда с других позиций — другой культуры, философии или проблемы. Прямо об этом говорится в примечании 1 к главе о «Жизни Арсеньева» (с. 201), где указывается на роль иудо-христианской традиции в духовном росте героя. Но, как это часто бывает, увлеченность концепцией порой заставляет исследователя ее абсолютизировать. И тогда возникает определенный перекосяк. Иногда кажется, что не просто естественно опущены, но и упущены такие аспекты, без которых тексты Бунина лишаются своего мировоззренческого контекста: социальная проблематика в «Господине из Сан-Франциско», антиимпериалистическая направленность «Братьев», крестьянская тематика, в которую вписывается «Деревня», размышления о русском национальном характере в «Суходоле» и т. д. Это те «общие места», которые не должны отпугивать, ибо они истинны. И некоторые детали, которые автором трактуются в ключе буддийской философии (к примеру, портреты Мити, Кати, Аленки — с. 105, 129), скорее, просто описательны, вне дополнительной философской или символической нагрузки, и служат тому, что

Толстой называл «уровнем реальности», а Бунин — «внешней изобразительностью», т. е. неотъемлемому свойству бунинской эстетики.

Поскольку, повторяем, напряженная мысль автора и его обостренная наблюдательность провоцируют мысль читателя и выводят его в широкий мир Бунина, то с позиций этого мира некоторые тезисы автора кажутся или не вполне бесспорными, или не вполне доказанными. Так, тезис о жизни как потоке (с. 7) выглядит несколько односторонним, ибо у Бунина сопрягаются, и иногда драматически напряженно, концепции мира как бытия и мира как становления. Или, размышляя о вредоносной роли воображения как *майи* в становлении личности Арсеньева, не игнорирует ли автор то, что Арсеньев — это будущий художник и поэтому повышенная склонность к воображению органически входит в структуру его личности? Но это те неисчерпаемые вопросы, которые порождает по-настоящему творческое исследование.

Хотелось бы, чтобы в дальнейшем автор привлек и материал многих ориентальных новелл, стихов, таких философских этюдов, как «Ночь», и книги «Освобождение Толстого», с этой точки зрения еще научно не прокомментированных. Впрочем, этот изъян в науке о Бунине уже ликвидировал сам проф. Марулло в подготовленном им комментированном издании «Освобождения Толстого».

Целостная, внутренне непротиворечивая, аргументированно доказанная концепция книги выделила одну, но не единственную нить в сложной ткани бунинского искусства. Автор убедил в том, что в мире Бунина буддизм имеет более глубокую корневую систему, чем это представлялось ранее. Как обычно бывает, книга подобного научного масштаба, подводя итоги, открывает и новые перспективы. В этом ее большое достоинство.

ХРОНИКА

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ В ПУШКИНСКОМ ДОМЕ «АКАДЕМИК А. И. СОЛЖЕНИЦЫН. К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ»

16—17 декабря 1998 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН состоялась Международная научная конференция «Академик А. И. Солженицын. К 80-летию со дня рождения», в которой приняли участие ученые, писатели, преподаватели из Петербурга, стран ближнего и дальнего зарубежья. Было заслушано 15 докладов.

Открыл конференцию академик Д. С. Лихачев. Он сказал:

Когда мне предложили открыть своим вступительным словом Международную научную конференцию, посвященную А. И. Солженицыну (а это было всего лишь за неделю до ее открытия), я подумал, что любые определения сущности феномена Солженицына не могут ограничиваться только историко-литературными вопросами. Солженицын — это явление русской и, шире, мировой истории. Это определенный тип классика, тип гения. При этом это живой гений и классик, что особенно усложняет его изучение.

А. И. Солженицын — классик русской литературы, обладающий сознанием своей значительности. Это сознание своей значительности позволяет ему быть внутренне свободным и независимым от государства и любых партий, движений и мод в обществе. В этом отношении он близок к Льву Толстому, к Достоевскому, ненавидевшему «мундиры», т. е. всякого рода заявления и признаки связей с той или иной идеологией.

Мы можем найти сходство с Тургеневым, как бы противопоставившим себя русскому правительству и русскому обществу и в конце жизни удалившимся во Францию. Где же находит Солженицын опору против общественного и государственного давления на него? Прежде всего в природе, в «естественном» состоянии человека. В этом он опять-таки сходствует с Львом Толстым. «Простота и правда» — стремление к ним характерно для Солженицына: «жить не по лжи», руководствоваться во всем совестью.

Совесть — это самая важная опора свободы личности, взгляд человека и его поступков от принуждения извне. И она прежде всего зовет человека быть самим собой, независимым и твердым. Внутри каждого человека живет совесть как регулятор его независимости. Принуждение совести делает человека свободным. Совесть — единственное в своем роде принуждение свободы. Человек внутренне свободный — это человек управляемый своей совестью, и только совестью.

Совесть, «простота и правда» зовут писателя к природе, жить в Ясной Поляне и даже, находясь за рубежом, уединяться — в Буживале (Тургенев) или в Вермонте (Солженицын), мечтать о Спасском-Лутовинове (Тургенев) или работать в китайской деревне в Царском Селе (Карамзин).

Чтобы понять каждую мелочь в жизни классиков, следует вспомнить об их женах: Анне Григорьевне (Достоевский), Софье Андреевне (Л. Толстой), Наталии Дмитриевне (Солженицын). Мужья в своем стремлении к «простоте» ввели их в свое творчество, сделал их редакторами своих наиболее значительных произведений, и об этом следует помнить. Это в высшей степени характерно, особенно если учесть «русских жен» Элюара, Матисса, Пикассо и многих других.

Таким образом, не только обычные люди принадлежат к определенному типу, но «типы людей» составляют и люди гениальные, что позволяет понять их поведение, их характер и их судьбу в тот или иной период истории.

Не только гениальные писатели изучают нас, людей обыкновенных, но и обыкновенные люди могут изучать гениальных писателей. Повернутый окуляр может изменить или увеличить обозреваемое, но и то и другое позволяет нам лучше понять происходящее с людьми, принадлежащими истории.

Будем надеяться, что конференция послужит изучению нашего русского классика и его роли в русской литературе, в русской культуре и в русской истории в целом.

В докладе доктора филол. наук В. А. Котельникова (Санкт-Петербург) «А. Солженицын и смена литературных эпох» деятельность писателя рассматривалась как явление, знаменующее смену литературных эпох, где главенствующим выступает стремление вернуть слову его фундаментальные смыслы, при этом источником смыслов предстает самое бытие, а не его культурные отражения, в которых черпала свое содержание эпоха постмодернизма. У Солженицына слово имеет ценность и последствие поступка, слово становится реальным событием истории. Оно есть результат познавательной и художественной проработки жизненного материала и личного опыта, взятых в совершенно новом для литературы социальном-этическом качестве и в новом объеме. Солженицын осуществил небывалое расширение той действительности, которая должна войти в мирозерцание че-

ловека и в литературу: это действительность исторических катастроф, захвативших все сферы человеческого существования. Вместе с тем создаваемые писателем грандиозные картины действительности — в «Архипелаге ГУЛАГ», в «Красном колесе», в романах, рассказах и очерках — сохраняют рациональную ясность и нравственную отчетливость потому прежде всего, что Солженицын опирается в своем творчестве на абсолютные бытийные основания. Отсюда его уверенность в своем праве и долге говорить правду, им добытую и пережитую. Отсюда и известная жесткость его публицистики и эпического стиля, ибо только с помощью этой жесткости мысли, чувства и речи, подчеркнул В. А. Котельников, он сохраняет прочную связь с бытием, с народной почвой.

Доктор философ. наук А. Л. Казин (Санкт-Петербург) в докладе «А. И. Солженицын как национальный мыслитель» сказал:

Начну с личного воспоминания. Кажется, в конце 70-х годов мне дали почитать *на ночь* один том «Архипелага ГУЛАГ» — и когда я шел по улице с этой книгой в сумке, мне казалось, что меня сейчас арестуют и отвезут прямо в Большой дом. А ведь это сочинение написал человек, не имевший возможности даже развернуть целиком рукопись на рабочем столе — по условиям конспирации. Солженицын *вынес* то, о чем многие только говорили, *взял на себя* крест России и пошел... Куда он пришел — это другой вопрос; подобно Льву Толстому с его знаменитым уходом, автор «Архипелага», очевидно, тоже попал не совсем туда, куда хотел, — но он навечно вошел в Большую Историю...

Конечно, жизнь Солженицына *символична* от начала до конца. Быть может, его жизнь и есть его главное произведение. Она захватывает собой почти весь русский XX век, начиная с боевого 1918 года, через комсомол 30-х, через Отечественную войну, лагерь, поселение, раковую болезнь, всемирную славу, Нобелевскую премию, высылку, 18 лет на чужбине, триумфальное возвращение, и сейчас фактически новую блокаду — на этот раз информационную. Такие судьбы случайно не складываются: человек этот, несомненно, находится под особым смотрением Божиим...

В той же мере символично его творчество. Здесь опять-таки захвачено все наше XX столетие: «Август четырнадцатого» — Первая война; «Красное колесо» — революция; «Архипелаг ГУЛАГ» — 20-е—40-е годы; «В круге первом», «Раковый корпус» — 40-е—50-е; «Бодался теленок с дубом» — 60-е—70-е; сюда же относятся перлы его публицистики: «Образованщина», «Наши плюралисты» — вплоть до его нобелевской и гарвардской речи, после которой Солженицын на Западе назвали «русским Хомейни»; наконец, в своей изданной двадцатимиллионным тиражом брошюре «Как нам обустроить Россию» он касается уже русского будущего — хотя опять-таки вопрос, как касается...

В этом месте я должен сделать теоретическое отступление. Любая крупная цивилизация состоит из духовно-языкового *ядра* (в нашем случае это православная вера и славяно-русский язык), окруженного рядом защитных оболочек — собственно *культурой* (мировоззрение—нравственность—искусство), национальной *государственностью*, наконец, областью *технологии* в широком смысле слова, излучающей энергию данной цивилизации на весь остальной космос. Сила Солженицына как мыслителя в том, что он мыслит в пространстве православно-русского ядра нашей цивилизации и культуры. Однако как только он касается ее внешних обводов, он, на мой взгляд, нередко ошибается, и эти его ошибки дорого стоят подчас и самому ядру.

Если начать хронологически — с первых десятилетий XX века — то это, прежде всего, «Красное колесо». К сожалению, эта вещь действительно не прочитана современной Россией (точно так же как не прочитана, например, «Пирамида» Леонида Леонова — да и что у нас сейчас вообще читают, кроме детективов Марининой). Но это уже вопрос не к Солженицыну или Леонову, а к хозяевам нынешнего информационного поля. Что же касается самого солженицынского «опыта художественного исследования», то здесь русская революция как бы двойится: с одной стороны — стихия, с другой — плод легкомыслия думцев, слабоволия Николая Второго, коварства Парвуса с Лениным и т. д. Между тем мы ничего не пойдем в русской революции (не столько в Февральской — масонской, сколько именно в Октябрьской — большевистской), если не сможем осмыслить ее как превращенную форму русской идеи, питающейся энергетикой правды и соборности, переодетых в категории марксистского хилизма... Вина, а лучше сказать, беда петербургской монархии состояла в том, что она не сумела защитить православный народ от власти демонизированного капитала. Описывая «красное колесо», Александр Исаевич, к сожалению, не разглядел за ним «колесо желтое» — эмблематический цвет мировой апостасии, когда золотой бог (а фактически — антихрист) становится на место свергнутых тронов и алтарей...

Далее «Архипелаг ГУЛАГ», «В круге первом» — страшное ленинско-сталинское время. Однако если бы советская Россия действительно строилась только пассажирами plombированного вагона, с которыми Ленин проехал через Германию и среди которых действительно не было ни одного русского человека, — никогда бы не выросла сверхдержава по имени СССР, разгромившая гитлеровский оккультный рейх и пославшая человека в космос. Кому, как не капитану артиллерии Солженицыну, знать, что схватка Советского Союза и Германии в 41—45 годах была схваткой не столько фашизма с коммунизмом, сколько сражением темных сил безблагодатной нордической мистики с православно-русской цивилизацией, сохранившей свое ментальное ядро вопреки всем Свердловым и Ягодам. Вся тайна советской России (России в

форме СССР) как раз и заключается в том, что православный крест *прорастал* в ней и сквозь марксистский материалистически-авангардистский миф, и сквозь решетки «архипелага». Кстати, не кто иной, как Сталин, восстановил в 1943 году патриаршество, т. е. фактически вывел русскую православную церковь из подполья, — об этом также не следует забывать. Именно «шарашках», прекрасно описанных Солженицыным, ковалось оружие Победы, там работали и Королевы и Туполевы (еще одна загадка русского характера), а другой зэк этого «архипелага», доктор Валентин Феликсович Войно-Ясенецкий — будущий архиепископ Лука, — получил даже Сталинскую премию первой степени за свой вклад в русскую медицину... Все это не отменяет ужасов «совдепии» — это означает, что историю надо брать в полном объеме.

Наиболее сильная сторона Солженицына как мыслителя — это его публицистика. Я с наслаждением перечитываю его статьи 70-х годов, особенно «Наших плюралистов» и «Образованщины». Когда он на одной страничке выписывает качества интеллигенции русской, с ее подвижничеством и часто наивным романтизмом, и рядом свойства интеллигенции советской, с ее цинизмом, презрением к собственному народу и искренним желанием послужить подстилкой для власти (любой), — это шедевр. Не знаю ничего лучше в этом жанре: я бы эти статьи проходил в школе, наряду с Киреевским и Львом Тихомировым. Однако, к сожалению, эти работы Александра Исаевича также остались непрочитанными на родине. Они были опубликованы в «Новом мире» уже в конце 80-х годов, когда в разлагающемся советском обществе правили бал совсем другие силы. «Архипелагу ГУЛАГ» была сделана обобщающая реклама (на нынешнем официально-блатном языке, его «раскрутили» по всем каналам), в то время как актуальнейшие выступления Солженицына по поводу вселенского наката «желтого колеса» были обрезаны и замолчаны — точно по жесту мировых кукловодов. Вот в недавнем сокурковском фильме «Узел», посвященном 80-летию писателя, Александр Исаевич возмущается, что радио «Свобода» назвало Валентина Распутина фашистом и автор «Прощания с Матёрой» фактически запрещен на телевидении... А ведь и самому Солженицыну хозяева этой единственной в наше время концептуальной власти перекрыли туда доступ — за исключением буквально последних (юбилейных) дней, когда изменившаяся политическая конъюнктура потребовала использовать на экране мощный антикоммунистический заряд солженицынской прозы — в перерывах между рекламой новых жвачек и женских прокладок...

Наконец, «Как нам обустроить Россию» — солженицынское видение русского будущего. Как и везде у этого писателя, смысловая мощь здесь связана с духовным ядром нашей цивилизации, т. е. Солженицын выступает именно как русский православный мыслитель. При всем своем идеализме, Солженицын в данной области совершенно реалисти-

чен: нет ничего более реалистического, чем глубинные — генотипические — отношения народа к Богу, к власти, к труду и богатству, к войне и любви... Там же, где Александр Исаевич касается конкретных аспектов технологии нашей цивилизации — хозяйства, политики, устройства государственных органов и т. п., — у него опять проявляется как будто непонимание того, что ядро и оболочки цивилизации составляют элементы единого целого. Не получится Святая Русь (и даже просто Россия) со спекулятивным капиталом и буржуазным парламентом во главе — получится чудовищная криминал-власть воров в законе, даже если все они осядут свои «малины» и будут говорить только на американском языке. Впрочем, Александр Исаевич отдает себе в этом отчет: его концепция русской демократии включает в себя весомый аристократический и даже монархический элемент.

Завершая свое выступление, вернусь к тому, с чего начал: Солженицын — это человек-легенда. Люди с таким коэффициентом общественного действия, с таким влиянием на судьбу страны и мира рождаются раз в столетие. Подобно многим другим своим современникам — разрушителям Советского Союза, Солженицын вовсе не в восторге от того, что из этого получилось: «метили в коммунизм, а попали в Россию». Автор «Архипелага» и «Красного колеса», конечно, не пошел так далеко, как например Александр Зиновьев или Владимир Максимов, ставшие любимыми авторами «Правды» и «Советской России». А. И. Солженицын прежде всего прекрасный писатель-романист: читать его — одно удовольствие. Что касается его мысли, его собственно интеллектуальной программы, то она не во всем удачна и не всегда самостоятельна: он нередко повторяет Ивана Ильина, Ивана Солоневича и других отечественных умников первого ряда. Однако я не стал бы называть его (вместе с И. Шафаревичем и В. Кожинным) «авторитетом измены», как это сделала в своей известной яростной статье в «Молодой гвардии» Татьяна Глушкова. Александр Солженицын — это человек Божий, которому по промыслу Его выпала доля преобразования, пресуществления русской цивилизации XX века в некоторое другое качество. Каким она станет в будущем, мы не знаем — быть может, этого будущего в утилитарно-технистском, нарко-сексуальном процветании биороботов («райское наслаждение — баунти»), управляемом квалифицированными деятелями международной антицеркви, у России и совсем нет. Этой теме Солженицын касается в последней своей книге — «Россия в обвале». Однако мы можем утешать себя тем, что Святая Русь дольше, чем какая-либо другая христианская страна, сохраняла роль Удерживающего (см. 2 Фесс. 2 : 7) от тайных беззаконий, совершающейся в мире, — и еще тем, что русский человек и при царях, и при коммунистах, и при демократах каждый день как бы заново принимает свое бытие от Бога, а это значит, что он еще духовно жив.

Доктор философии А. Дель Аста (Италия) в докладе «Бесконечность искусства и дурная бесконечность идеологии» указал на ряд новаторских черт творчества Солженицына. По мнению докладчика, писатель сумел увидеть в душе единую и неделимую основу человеческой сущности. Открытие этой целостности, неразложимости души происходит в условиях сложившегося тоталитаризма; до возникновения этого режима никто и никогда не провозглашал и не осуществлял столь радикальной расправы с человеческим естеством. Понятие «человек» заменяется сверхреальностью. Одна из черт солженицынского новаторства состоит в том, что открытые души осуществляется художественным путем, т. е. способом, самый смысл которого заключается именно в воплощении реальности как неделимого целого.

Центральная в художественном творчестве Солженицына — идея пробуждения духа. Душа предстает в виде данности нашего существа, она мешает людям «падать на четвереньки» и спасает их от дурного внутреннего одиночества. Душа — неделимое ядро человечности, ее источник — в доктрине сотворения человека по образу и подобию Божию. Совершенно очевидной у Солженицына оказывается собственно ехаристическая сущность жертвенного характера возрождения души: жертва и очищение превращаются в дар, благодать, благословение для таких, как Матрена. Подобные люди обеспечивают миру подлинное существование, основательность и прочность. Докладчик отметил, что идея Евхаристии, как и идея Грааля, является центральной в творчестве Солженицына. Роман «В круге первом», построенный вокруг нее, представляет собой огромное полотно, на котором запечатлено пробуждение души у рождественского престола (еще одна ехаристическая жертва, порождающая жизнь), воздвигнутого в тюрьме и противостоящего абсурдным святыням внегуманного мира. Евхаристическая символика вводится в роман через образ художника Кондрашева-Иванова. Искусство обретает у Солженицына силу освящать и спасать. А. Дель Аста обратил внимание на впечатляющее сходство позиции писателя с этической концепцией В. Соловьева, становящееся более разительным, когда речь заходит об искусстве, которое должно вести к реальному улучшению мира, должно создавать «чувственный образ любого объекта или явления с точки зрения его окончательного состояния, т. е. в свете грядущего мира». С идеями В. Соловьева, по мнению ученого, следует соотносить присутствие в Нобелевской лекции триады Истины, Добра и Красоты. В красоте Солженицын видит форму чувственного воплощения добра и правды, или, как говорит он сам, «ощутительную форму добра и истины». Одержимый идеей восстановления реальности, задачей очищения исторической памяти от человекоубийственных наслоений сверхреальности, писатель ищет видение, дающее жизнь, потому что «если слово не связано с реальностью, не воплощает ее, зачем оно нужно».

А. Дель Аста подчеркнул, что столкновение между Солженицыным и режимом не есть столкновение различных концепций человека, но конфликт между бесконечной реальностью человека и концепцией человека, выдаваемой за единственную реальность, т. е. тоталитарной сверхреальностью. Заключая свое выступление, А. Дель Аста отметил, что, работая над реконструкцией исторической памяти России, Солженицын выбирает отдельные ключевые моменты, именуя их «узлами». Не претендуя на всесторонний охват (что невозможно), он сосредоточивает свое внимание по преимуществу на очень коротких промежутках времени (нескольких днях), что позволяет ему увидеть из одной точки всю кривую. Отказ от идеологического мышления вовсе не означает отказа от истин, так как только через срывание покровов можно прийти к той истине, в которой Солженицын абсолютно убежден, настолько, что делает ее критерием оценки любой стороны действительности. Примат искусства, обогащенного опытом и духовным содержанием, ведет к возрождению души, предстающей не как один из элементов целого, но как неделимое и неисчерпаемое единство, и таким образом — бесконечность.

Выступление доктора филол. наук А. И. Павловского (Санкт-Петербург) было посвящено циклу эссе Солженицына «Из литературной коллекции». Вот его текст:

«Литературная коллекция» А. Солженицына — это пока небольшой, около десяти произведений, цикл своеобразных, почти литературоведческих эссе.¹ посвященных внимательнейшему и даже скрупулезнейшему *перепрочитанию* почти всем хорошо известных, а в прошлом даже знаменитых вещей, в том числе и тех — *особенно тех*, — что считались, а порою и посейчас считаются классикой русской литературы советского периода. Впрочем, иную несомненную классику он все же сознательно исключает, например «Тихий Дон» М. Шолохова, потому что, по его выражению, в нем «слишком заметно хозяйничанье помимо автора». ² Слово «хозяйничанье» относится, конечно, к М. Шо-

¹ Опубликовано в «Новом мире». См.: «Голый год» Бориса Пильняка (1997. № 1. С. 195—203); «Смерть Вазир-Мухтара» Юрия Тынянова (1997. № 4. С. 191—199); «Петербург» Андрея Белого (1997. № 7. С. 191—196); Из Евгения Замятина (1997. № 10. С. 186—201); Приемы эпоей (1998. № 1. С. 172—190); Четыре современных поэта (Семен Липкин — «Воля»; «Избранное». Инна Лисянская — «Дожди и зеркала». Наум Коржавин. — «Сплетения». Лия Владимировна — «Среди неназванных дорог», «Переходы летящих мгновений» и др.) (1998. № 4. С. 184—195); Иван Шмелев и его «Солнце мертвых» (1998. № 7. С. 184—193).

² Солженицын А. Приемы эпоей // Новый мир. 1998. № 1. С. 172.

лохову.³ Но это особый случай. В Коллекции ведь нет и многих других, бесспорных по авторству, произведений, в частности «Разгрома» А. Фадеева, или же тех, что, так сказать, «исполняли обязанности классики» по воле идеологических верхов. Да А. Солженицын вовсе не собирался и не обязан был ни перед собой, ни перед читателями перепрочитывать огромный массив литературы. Это должны были бы сделать литературоведы, историки литературы, т. е. мы с вами.

А. Солженицын, по сути, показывает пример крайней необходимости такой работы по перепрочтению и переосмыслению всего нашего литературного опыта.

Коллекция, если вернуться к этому слову, по своей природе всегда выборочна, т. е. в ней реализуются какие-то, чаще всего субъективные принципы. А. Солженицын — писатель четкого, логического мышления, и он, надо думать, изначально наметил определенную цель. Во всяком случае, предваряя Коллекцию, он пишет, что хотел — и это, по-видимому, первейшая его задача — спасти литературную память от «выглаживания», когда многие примечательные книги фактически как бы исчезают или же сохраняются в зыбком и неверном отражении.

Если определить — очень кратко — самую суть вообще всей литературной работы А. Солженицына, то можно сказать так: это писатель, спасавший и спасающий национальную память: и в «Архипелаге ГУЛАГ», и в «Красном колесе», и даже в «Крохотках».

В Коллекции он спасает от забвения (или возвращает истинный облик) несколько действительно «примечательных» литературных вещей.

Для того чтобы оживить уже подернутые ряской забвения произведения, необходимо, считает А. Солженицын, с максимальной глубиной и сердечным переживанием погрузиться в их духовно-эмоциональный мир, в сердцевину их словесного бытия.

Поэтому писатель, и здесь его заметное отличие от работы литературоведа, стремится как бы перевоплотиться в душу и словесное поведение отобранных им авторов.

В какие-то моменты, не теряя объективной зоркости взгляда, он настолько вживается в роли персонажей своей Коллекции, словно перед ним актер, хорошо знающий систему К. Станиславского. Он ведет с ожившими экспонатами литературного музея «мысленную», по его выражению, «беседу», старается без всякой предвзятости, в том числе и предвзятости личного вкуса, понять авторский замысел, а затем проследить, как, скажем, Б. Пильняк в «Голом годе», или Ю. Тынянов в «Смерти Вазир-Мухтара», или А. Белый в «Петербурге» этот замысел реализуют, в каких местах удач-

но, а в каких совершенно провально. Читать эти разборы, идя вплотную за текстом А. Солженицына, который в свою очередь максимально приближен к автору, страшно интересно и неизменно поучительно.

Приходишь в результате к выводу, не выгодному и печальному для литературоведа, так как видишь, что литературоведение, как ни странно это звучит, весьма нередко бывает как бы отдельно от самой литературы, от текста, от души художественного слова.

К тексту пытались максимально приблизиться структуралисты, но они чаще всего проникали в букву, в графическую конструкцию, но не в логос. Были и исключения, например Ю. Лотман, но его большой талант просто нарушал канон.

Весьма возможно, что опыт А. Солженицына в его Коллекции резко индивидуален и уникален, он тоже нарушает «канон», но это не значит, что мы, литературоведы, не должны им воспользоваться.

В Коллекции есть заметный хронологический порядок: она начинается с «Голого года» и кончается едва ли не поэтической современностью — анализом стихов Наума Коржавина, Семена Липкина и др.

Вглядываясь в этот порядок, пусть относительно, с большими паузами и разрывами, начинаешь понимать, какова была все же наиболее важная цель столь обширной, скрупулезной и даже почти панорамной работы.

А цель, на мой взгляд, заключалась в следующем. А. Солженицыну было важно распутать, расшифровать и проследить характернейшие нервные узлы российской духовной жизни на протяжении нескольких десятилетий, показать, как они завязывались прежде всего в литературе — этом наиболее очевидном, зримом словесном эквиваленте души, сердца и ума нации.

До Коллекции он анализировал — как художник-мыслитель — эти же узлы в социальной и политической истории в «Архипелаге ГУЛАГ» и в цикле романов «Красное колесо».

И вот если судить по многочисленным и характерным, чисто солженицынским акцентам, которые он ставит на те или иные куски текста, то замечаешь, как с самого начала нового режима, почти одически воспетого Б. Пильняком, и чем дальше, тем сильнее, тоталитарная власть вторгалась в эти нервные, исключительно болезненные узлы и сплетения, нарушала кровотоки обращения литературы, мутировала ее организм.

Думаю, именно такая задача могла быть здесь, в Коллекции, одной из важнейших.

Писатель внимательно — на уровне отдельного слова, изгиба интонации и текстуральных швов — рассматривает и демонстрирует своему читателю или же зрителю своей экспозиции отпечатки пальцев, схвативших литературу за горло.

Его в высшей степени интересуют звуки, что выходили из такой полукровявленной гортани.

³ Подробнее см. в предисловии А. Солженицына «Невырванная тайна» к книге Д. Х. (И. Н. Медведевой-Томашевской) «Стреля „Тихого Дона“ (Загадки романа)» (Paris: YMCA-PRESS, 1974).

Оказывается, они не всегда были мученическими.

Удушьяемый славил своего истязателя и даже помогал ему осуществить до конца невиданный по жестокости и масштабу социально-психологический эксперимент.

Здесь очень характерна фигура Евг. Замятина. На нем он останавливается, в отличие от всех других персонажей эссе, с наибольшей тщательностью.

Его восхищает художническая сила Евг. Замятина, в особенности пророческая мощь романа «Мы».

Интересно и убедительно показано, что талант автора «Мы» шел намного впереди реального, так сказать, повседневного осмысления писателем своей эпохи. Он, может быть, и вполнину не понимал всей разрушительной силы своего произведения. Однако, как мы знаем, власть все прекрасно поняла и приняла свои меры.

Евг. Замятин, и здесь А. Солженицын совершенно прав, так и не расстался с революционаризмом, с большевистско-марксистскими идеями, которыми он горел в 1905 году.

В эмиграции его марксизм никому не был нужен, тем более в такой архаической форме, не нужен был, естественно, и его советизм.

Если Б. Пильняк — фигура драматическая, то замятинская судьба — подлинная трагедия заблуждения. Слепой к собственным прозрениям, он продолжал верить в справедливость казарменной морали, разоблаченной им же самим в романе «Мы».

Именно «советскость» не позволила ему написать ни строчки против режима: внутренне он оставался ему верен, он был и умер — в добровольном молчании — советским.

Однако вернусь на минуту к известной хронологичности Коллекции.

Так ли само получилось, что вряд ли, или изначально было задумано, но, открыв цикл «сюжетом Пильняка», Солженицын как бы замкнул его «Солнцем мертвых» И. Шмелева.

По времени действия они близки друг другу. И там и там — начальный период гражданской войны, комиссары, белые и красные, с равной безжалостностью уничтожающие жизнь. По наблюдению А. Солженицына, Б. Пильняк поет *оду* людям в кожаных куртках, стараясь не замечать ни крови, ни грязи или же оправдывая их. Он стремится создать народный эпос и явно опирается на былинный опыт, что, как справедливо замечает А. Солженицын, уже само по себе оправдывает его персонажей.

Когда читаешь разбор «Солнца мертвых» И. Шмелева, невольно ждешь, что здесь, как бы по законам бумеранга, возникнет и Б. Пильняк.

И. Шмелев кричит от боли, когда он описывает пильняковских красноармейцев. Впрочем, так же он смотрит и на преступления белых. И. Шмелев тоже в своей повести мозаичен, близок к музыке и стиху, он тоже добивается эпичности: но — подлинной, не псевдобылинной.

Да, действительно интересно и поучительно перечитывать старые вещи..

Любая коллекция всегда — по своему отбору — субъективна.

Субъективен и А. Солженицын.

Но в его конкретных разборах, даже в язвительных репликах по ходу анализа ни разу — вот урок для нас, литературоведов! — не проскользнула односторонность, а тем более несправедливость.

Уж насколько он строг к Б. Пильняку, но конечный его вывод заключается в том, что писательский эксперимент в «Голом годе» — это эксперимент удачный и он не прошел бесследно.

Еще более пристален и строг создатель Коллекции к Ю. Тынянову, автору романа «Смерть Вазир-Мухтара».

А. Солженицын идет по строчкам и абзацам романа очень медленно, пешеходным шагом, внимательно глядясь в его текстовую топографию, и все несовершенство (если говорить мягко) тыняновского произведения прямо-таки бьет в глаза.

Мы-то уже зашорены. А. Солженицын смотрит с каким-то изумлением на колдобины и несурзацицы романа о Грибоедове, приходя к выводу, что в нем нет именно Грибоедова.

Почти то же, но по-другому происходит на наших глазах и с «Петербургом» А. Белого, где действительно много авторской патологии. Конечно, смерчеобразный и гениальный «Петербург» несоизмерим с «Вазир-Мухтаром», и писатель понимает это, как и болезненность психики автора, впадающего в транс, в сомнамбулизм, в конвульсии.

Но хочу подчеркнуть, что и при анализе тыняновского произведения, которому, судя по всему, А. Солженицын охотно поставил бы жирную двойку, и когда он пишет о «Петербурге», оцениваемом очень высоко, всюду соблюдена объективность. Его в высшей степени интересует, что все-таки пережило личностную и личностно-социальную форму и вошло в дух и плоть литературы.

Когда прочтываешь всю Коллекцию целиком, начинаешь понимать, что именно заставляло создателя этой галереи, а в какой-то части и гербария, отобрать те или иные произведения: почему он, например, взял «Смерть Вазир-Мухтара» и даже не упомянул «Пушкина» Тынянова или «Кюхлю».

Его интересовала прежде всего личность писателя в экстремальных условиях советского режима.

Он всюду видит, подмечает и показывает в своей Коллекции «идеологическую», по его выражению, «утюжку» — в том числе и ту, что может совершаться самим писателем: не очень сознательно, как у Б. Пильняка, и сознательно, путем подлаживания и страшных художественных потерь, как в «Смерти Вазир-Мухтара».

Трагедия Евг. Замятина стоит у А. Солженицына — и по праву — на особицу: она все заметно другой природы и иного масштаба.

Короче говоря, А. Солженицына интересует, и это видно по всей Коллекции, поведение писателя внутри его литературного произведения.

Такой ракурс — ценнейший урок для нас, историков литературы, да, наверно, и для критиков.

Его интересуют все моменты писательского, подчас внутрисловесного противостояния (или сдачи) обстоятельствам, среде и в конечном счете режиму.

Как мы знаем, все творчество А. Солженицына есть именно противостояние. И он внимательно, с великим уважением подмечает такое же поведение у всех персонажей своей Коллекции, в том числе даже и у автора «Смерти Вазир-Мухтара», находя известную дерзость в изображении там Булгарина.

Но особого уважения и любви заслуживают писатели, чьи произведения, чаще всего не напечатанные в свое время, открыто боролось с режимом. Таких произведений было немало. Они ходили в самиздате.

Сейчас нет возможности развивать эту тему. И А. Солженицын, все зная больше нас, тоже берет немного — лишь то, что каким-то образом переключается с его судьбой бывшего ээка и его мироучествованием. Он останавливается на книгах С. Липкина, И. Лиснянской, Наума Коржавина и почти неизвестной у нас Лии Владимировой.

В этой части Коллекция его неожиданно и по своему автобиографична, в ней есть тот лиризм, что возникает от близости к родственным душам.

Именно в этой части само слово Коллекция, особенно в применении к С. Липкину и Н. Коржавину, кажется, как сейчас принято выражаться, неадекватным.

Да и в целом это скорее живая и динамичная галерея лиц и произведений, как бы возвращенных к бытию словом писателя.

Для нас эта Коллекция-Галерея служит примером и импульсом к перепрочтению огромного массива литературы за восемь десятилетий ее существования.

Доктор филол. наук В. П. Муромский (Санкт-Петербург) сосредоточил свое внимание на драматургии Солженицына. Приводим текст его доклада, так и названного «О драматургии А. И. Солженицына».

Драматургия Солженицына относится к раннему периоду его творчества. Она остается до сих пор наименее известной частью его литературного наследия. Для этого есть свои причины.

Начав в 50-е годы как драматург, создав четыре пьесы и два киносценария, Солженицын уже в начале 60-х годов отказался от написания произведений для театра и больше не возвращался к ним. Позднее он даже выразил сожаление по поводу того, что писал пьесы.¹ Тем не

менее он включил их отдельной книгой в свое парижское собрание сочинений. Однако поместил их не в первом томе, как естественно было ожидать и как того требовала логика его творческой биографии, а в восьмом. Писатель не захотел открыть свое собрание сочинений пьесами, посчитав их, вероятно, не совсем подходящим материалом для этого. Но он и не зачеркнул эту часть своего наследия, лишь отодвинул ее, вопреки хронологии появления своих произведений, на место *после* прозы, вслед за «В круге первом», «Иваном Денисовичем», «Раковым корпусом» и «Архипелагом ГУЛАГ».

Возможно, у писателя были для этого свои резоны. Но для читателя знакомство с пьесами Солженицына после его столь мощной по силе общественного воздействия прозы оказалось не очень-то интересным. Хотя бы потому, что в них по сути те же, что и в прозе, темы, мотивы и даже персонажи, только перешедшие в иную форму литературного бытования — драматургическую. Последняя к тому же мало удавалась автору.

История публикации пьес Солженицына тоже отнюдь не способствовала их популярности. Доступ в печать для них в свое время был закрыт. Часть из них ушла в самиздат, некоторые, как например «Олень и шалашовка» (сокращенный вариант «Республики труда»), были впоследствии опубликованы за границей.² Правда, изъятая КГБ в 1965 году у писателя комедия «Пир победителей», которую автор не собирался публиковать, надела тогда немало шума. Власти поступили с нею так же, как в свое время с арестованным дневником М. А. Булгакова: разложили в энном количестве экземпляров, предназначенных для определенного круга официальных лиц, в качестве главного доказательства антисоветизма писателя. При этом комедия, сочиненная Солженицыным еще в лагере в 1951 году, выдавалась за свежее, только что написанное произведение. В иных условиях подобные действия властей могли бы послужить хорошей рекламой для автора пьесы. Но они лишь запутывали дело, умножали слухи и вызывали не совсем обычные формы протеста. А. Твардовский, например, с нетерпением ожидавший после «Ивана Денисовича» каждое новое произведение Солженицына, принципиально отказался читать пьесу «Пир победителей», предложенную ему в отделе культуры ЦК. Строгость этических норм, которых он придерживался в литературной жизни, не позволяла ему взять в руки насильственно изъятую, распространяемую против воли автора вещь. С ним солидарны были К. Симонов, Г. Бакланов, Б. Слуцкий.³

Позднее, на рубеже 80—90-х годов, в момент настоящего прорыва Солженицына к отечественному читателю пьесы его остались как бы в тени. Журнал «Театр», получивший все

¹ Солженицын А. Бодался теленок с дубом. Очерки литературной жизни // Новый мир. 1991. № 6. С. 13.

² Грани. 1969. № 73.

³ См.: В споре с сильными. Беседа с Нат. Решетовской // Собеседник. 1989. № 15. С. 12.

права на их публикацию, напечатал тогда «Республику труда», «Пленников», в журнале «Дружба народов» вышел сценарий «Знают истину танки». ⁴ Но эти публикации прошли незамеченно, без каких-либо запоминающихся откликов. Спустя еще несколько лет одна из пьес — «Пир победителей» — была поставлена в московском Малом театре режиссером В. Морозовым. Приуроченная к 50-летию со дня Победы, она недолго задержалась на его сцене. Этой единственной постановкой 1995 года сценическая история пьес Солженицына пока что исчерпывается. ⁵

В связи с постановкой «Пира победителей» критика поспешила заявить о «театре Александра Солженицына». Так называется статья Л. Сараскиной в альманахе «Современная драматургия» (1995, № 3—4). Внешний повод для этого был — первый выход Солженицына на русскую сцену. Но само это понятие — «театр писателя» — подразумевает нечто большее, чем премьерный спектакль или, допустим, наличие в творческом арсенале автора нескольких драматических произведений. Весь вопрос в том, образуют ли пьесы Солженицына общественно значимое, целостное и своеобразное эстетическое явление, которое давало бы основание говорить о них в том смысле, в каком мы говорим, например, о «театре Гоголя» или «театре Блока». Опыт постановки пьес Солженицына еще слишком мал, они не стали объектом внимания зрителей и театроведов в такой степени, чтобы можно было утвердительно ответить на этот вопрос.

Сам факт обращения Солженицына к драматургии находит свое объяснение в его биографии. Еще со школьных и студенческих лет он, по словам Ж. Нива, «колебался меж литературой, математикой и театром», «мечтал писать для театра». ⁶ Неудивительно поэтому, что первыми известными ныне произведениями Солженицына стали пьесы. Если, конечно, не считать более ранних проб его пера, пока что не обнаруженных, относящихся к началу 40-х годов и направленных в свое время на отзыв Б. А. Лавреневу. Выбор молодым Солженицыным именно этого писателя в качестве своего литературного судьи тоже был, по-видимому, не случаен: Лавренев не только известный прозаик, но и драматург.

Драматургический дебют Солженицына проходил в весьма специфических условиях. Пьесы «Пир победителей», «Пленники», «Республика труда», составившие драматическую трилогию, создавались в лагере и ссылке, в об-

становке долголетней замкнутости, в полном отрыве от театрального мира и литературной критики. Подобная изоляция от читателей и их суда, как считает Солженицын, неизбежно «портит перо». ⁷ Она же, по его мнению, сказала и на облике его драматических произведений, придав им черты некоей книжности, нетеатральности, устарелости и даже архаичности формы. Самокритичные признания Солженицына в недостаточном владении драматургической формой, законами сцены и т. д. делают ему честь. Но попытка писателя объяснить это лишь внешними обстоятельствами, скудным опытом провинциальных спектаклей, которые довелось ему видеть в Ростове-на-Дону 30-х годов и которые, по его словам, «никак не соответствовали мировому театральному уровню», ⁸ сама по себе не очень убедительна. «Одно это, — как заметил современный критик, — выдает в нем нетеатрала: ведь именно в Ростове пять лет работал перед войной столичный режиссер Юрий Завадский и блистали молодые Марецкая и Плятт». ⁹ Да и так ли уж важно в данном случае периферийное местоположение автора? А. Вампилов, например, тоже был внешне далек от театральных столиц, жил в провинции, а пьесы писал на зависть многим столичным драматургам.

Суть дела, видимо, в ином, а именно в том, что талант драматурга — особый и не каждому, даже выдающемуся художнику, он дается. История литературы знает писателей, в творчестве которых проза и драматургия занимали равное или почти равное место. Вспомним хотя бы М. Булгакова. Можно даже спорить о том, кто он по преимуществу — прозаик или драматург? На Западе в течение длительного времени его больше знали как прозаика, а у нас вплоть до 60-х годов, т. е. до первой публикации романа «Мастер и Маргарита», он был известен в основном как драматург. Есть и иного типа писатели-прозаики, для которых драматургия — желанное, но труднодостижимое дело. Сознывая себя учениками в этой области, они тем не менее продолжали писать пьесы до конца своей творческой жизни. Таковы, например, М. Зощенко, А. Платонов. К ним можно было бы отнести и Солженицына, если бы не одно обстоятельство: он вовремя понял, что драматурга (как, впрочем, и поэта) из него не получится, что стать писателем для театра и тем самым осуществить свою юношескую мечту ему не удастся. Понимание этого пришло не сразу, но и не затянулось на долгие годы. Неудача с пьесой «Свеча на ветру» (1960) окончательно убедила его оставить это рискованное занятие.

Существует мнение, что Солженицын ушел из драматургии во многом под влиянием А. Твардовского, который скептически оцени-

⁷ Солженицын А. Бодался теленок с дубом. С. 13.

⁸ Там же. С. 12.

⁹ Седых М. Тень Грозного их не остановила. Пьесы А. И. Солженицына в Малом театре // Лит. газ. 1995. 15 февр. С. 8.

⁴ Театр. 1989. № 12. С. 15—58; 1990. № 8. С. 9—55; Дружба народов. 1989. № 11. С. 70—132.

⁵ В декабре 1998 года к 80-летию А. И. Солженицына московский Театр на Таганке подготовил премьеру спектакля «Шарашка» в постановке Юрия Любимова. Но это не оригинальная пьеса, а инсценировка прозы Солженицына.

⁶ Нива Жорж. Солженицын. М., 1992. С. 35, 55.

вал его пьесы и, в частности, отказался печатать в «Новом мире» драму «Республика труда». На том основании, что, во-первых, «это не драматургия», во-вторых, это «перепахивание того же лагерного материала, что и в „Иване Денисовиче“, ничего нового».¹⁰ Более того, он настойчиво уговаривал Солженицына не искушать судьбу и не вступать в контакт с заинтересовавшимися этой пьесой театром «Современник».

Однако позиция Твардовского определялась в данном случае не столько его сомнениями в способностях Солженицына как драматурга, сколько иными мотивами. И прежде всего нежеланием редактора «Нового мира» делить только что введенного им в литературу талантливого писателя с кем бы то ни было. Об этой своеобразной гордости и ревности Твардовского-первооткрывателя немало писал в «Теленке» сам Солженицын. Ту же линию поведения по отношению к автору «Ивана Денисовича», независим от него, чутко уловил и удачно выразил наблюдательный А. Вампилов. Записывая свои впечатления от встреч и бесед с Твардовским, он отметил: «Солженицын — его медаль».¹¹ Сказалась в данной ситуации и нелюбовь Твардовского к молодому авангардному театру, каким воспринимался им тогда «Современник», приверженность его к более традиционному искусству типа театра Юрия Завадского, где был поставлен «Теркин». Возвращаясь позднее, в 1982 году, к памяти поэта, Солженицын писал: «У Твардовского был спокойный иммунитет к „авангардизму“, к фальшивой безответственной новизне. Только сейчас я с возросшим пониманием вижу, как много мы потеряли в Твардовском, как нам не хватает его сейчас... Трифонич верно чувствовал правильный дух, он был настроен раньше меня».¹²

Заметим попутно и другое: хотя на страницах «Теленки» Солженицын не раз оспаривает суждения Твардовского о своих пьесах, его собственная их оценка по существу мало чем отличается от мнения последнего. Пожалуй, даже она более резка и сурова. «Из-за полного своего невежества, — пишет он, — я особенного маху дал в пьесах». «Эта пьеса («Свеча на ветру». — В. М.) — самое неудачное изо всего, что я написал». Рассказывая, как в одной из своих «захонок» он забрал все самое важное, Солженицын добавляет: «...осталось же второстепенное, полуоткрытое, вроде „Свечи“».¹³ Слово «второстепенное» здесь не оговорка, а вполне осознанное выражение своего отношения к этой вещи.

Понятно, что полностью доверяться авторской самооценке опасно. Не каждый даже зрелый и крупный художник способен к точной са-

мооценке. Если верить тому, что говорил, например, М. Горький о своих пьесах, то его вообще нельзя всерьез воспринимать как драматурга.¹⁴ Что касается Солженицына, то трезвый взгляд аналитика (как-никак математик по образованию) помогает ему не слишком заблуждаться по поводу отдельных сторон своего большого и разнообразного писательского опыта. И все же, как бы критически ни относился Солженицын к своим пьесам, они являются неотъемлемой частью его творчества и в этом качестве подлежат рассмотрению наряду с его прозой и публицистикой.

Место и роль драматургии в творческой биографии писателя определяется, по крайней мере, двумя важными моментами. Прежде всего это начало, первоисток многих тем и образов, на которых потом будут основываться повести и романы Солженицына, принесшие ему мировую славу. На это уже обратила внимание Л. Сараскина в упомянутой и единственной пока статье, посвященной драматургии писателя. «...Подвляющее большинство сюжетов, конфликтов, тем и проблем, — отмечает она, — которые впоследствии составили основу многих томов прозы Солженицына, уже содержались в его пьесах».¹⁵ И действительно, идя от них, можно проследить зарождение и развитие того или иного мотива, становление образа — например, от Нержина из «Пира победителей» и Рубина из «Пленников» к одноименным персонажам из романа «В круге первом». При всей авторской неудовлетворенности пьесой «Свеча на ветру», в ней, по наблюдению Ж. Нива, можно обнаружить зачатки многих из проблем будущего «Ракового корпуса».¹⁶ Не говоря уже о движении гулаговской темы — от первого прикосновения к ней в драме «Республика труда» к «Ивану Денисовичу» и далее к «Архипелагу ГУЛАГ». В этом смысле пьесы Солженицына — не что иное, как предощущение и опробование многих замыслов, воплотившихся потом в его прозе. Они глубоко и прочно связаны со всем последующим его творчеством, являясь как бы своеобразным прологом к нему.

В то же время у драматургии Солженицына есть одно отличие, которое делает ее относительно самостоятельной и по-своему важной частью его литературного наследия. Если в прозе центром притяжения для Солженицына является 1917-й год, то в драматургии — 1945-й, давший название его драматической трилогии. В истории русской драматургии второй половины XX века это единственная трилогия, посвященная году окончания Великой Отечественной войны. Год Победы, с точки зрения писателя, не менее значителен и драматичен для судеб России и всего мира, чем 1917-й. Не будет преувеличением сказать, что вокруг этих двух ис-

¹⁰ Солженицын А. Бодался теленок с дубом. С. 36.

¹¹ Неизданный Вампилов // Звезда. 1997. № 8. С. 130.

¹² Вестник русского христианского движения. 1982. № 137. С. 130.

¹³ Солженицын А. Бодался теленок с дубом. С. 12, 13, 79.

¹⁴ См.: Горький М. О литературе. М., 1980. С. 386—389.

¹⁵ Сараскина Л. Театр Александра Солженицына // Современная драматургия. 1995. № 3—4. С. 206.

¹⁶ Нива Жорж. Указ. соч. С. 95.

торических дат так или иначе концентрируется почти все творчество Солженицына.

И тут нельзя не заметить, что его позиция расходитсЯ с той характерной тенденцией, которая наблюдается сегодня в нашей общественной и литературной жизни. Ведь сколько усилий в последнее время прилагалось и прилагается к тому, чтобы снизить значение 1917 года, снять с него ярлык особого «исторического рубежа», «точки отсчета» и т. п. Автор же «Красного колеса» посвятил исследованию этой переломной даты в русской истории по меньшей мере двадцать лет работы, чтобы показать, что именно здесь первопричина основных наших бед — и прошлых, и нынешних. Для Солженицына все, что происходило в России того времени (в феврале, марте, апреле 1917-го, не исключая, само собой, и октябрь, хотя до него он не довел свое повествование), — «ключ к судьбам XX века». ¹⁷ Такое внимание к 1917 году и его предысториям, независимо от побудительных мотивов, объективно противостоит стремлению современных радикалов вообще не считать этот год каким-либо «рубежом», затушевать и едва ли не стереть его из исторической памяти. Тем самым писатель преподносит нам урок подлинного уважения к своей истории: отрицание коммунизма и большевизма для него вовсе не означает умаления, а тем более забвения, самих исторических событий и фактов, с ними связанных.

То же можно сказать и о подходе Солженицына к осмыслению и оценке 1945 года и его последствий. Ненависть к сталинизму не заслоняет от него исторической значимости самого факта Победы. Вместе с тем у него обнаруживается свой взгляд на порожденные ею общественные ожидания и настроения. Одна из центральных тем драматической трилогии «1945-й год» — явление так называемого «нового декабризма». Этим, кстати, объясняется и сама ориентация писателя на опыт классической комедии А. С. Грибоедова, включая не только ее жанр, но и форму свободного стиха. (Заявление автора о том, что, находясь в лагере, он сочинял свои пьесы в стихах только потому, чтобы легче было запомнить, никого не должно вводить в заблуждение). Здесь мы имеем дело с сознательной оглядкой на опыт Грибоедова. И обусловлена она явной соотнесенностью двух эпохальных исторических событий и их последствий — Отечественной войны 1812 года и Великой Отечественной войны 1941—1945 годов. Самое важное, что соединяет их, по Солженицыну, — это дух свободы, обуявший русское воинство в результате победного завершения и той и другой войны и воспринятый высшей российской властью как угроза собственному существованию. Ситуацию эту по-своему воспроизвел Евг. Евтушенко в одном из своих стихотворений, посвященных 80-летию А. Твардовского: «Но Теркину спасения России / вождь не про-

стил, завистливо, трусливо, / быть может, мысль неглупую тая: / сегодня Гитлер сброшен, завтра — я». ¹⁸

Историческая аналогия наложила свой отпечаток не только на стиль драматической трилогии, но и на облик солженицынских персонажей. Наиболее близкие автору герои приобрели заметную романтическую окраску. Офицеры Красной Армии из «Пира победителей» (Ванин, Нержин, Доброхотов-Майков и др.) — не бездумные исполнители чужой воли, в них «нет советского рабства», ¹⁹ они знают стихи Гумилева, им присущи честь, достоинство, благородство, рыцарское отношение к женщине. Они легко одолевают злодея-смертешку, хитроумно срывают его планы. Герои «Пленников», попавшие в цепкие лапы военной контрразведки, сменившие немецкий плен на советский, производят смелые речи о ситуации, сложившейся в «родной стороне», бесправной и бессловесной, о «своеволье князя Джугашвили», о преследовании тех, «кто не так остроган, думает не так» ²⁰ и т. д. Честь для них неотделима от свободы своей страны. Словом, это люди незаурядные, носители лучших традиций русского офицерства, новоявленные декабристы. С одной только существенной поправкой: желанный для них декабрь, т. е. открытый вызов системе, попирающей свободу, как это было у их предшественников 1825 года, так и не наступил. Система оказалась достаточно сильной и дальновидной и, как точно выразился один из современных критиков, «вовремя раскидала их по лагерям». ²¹

Впрочем, герои драматической трилогии Солженицына, сравнивая свое положение с декабристами, отчетливо сознают и разницу исторических обстоятельств, превративших их, воинов-победителей 1945 года, в «декабристов без декабря». На эту тему размышляют, споря друг с другом, майор Рубин, полковник Воротынцев и другие персонажи «Пленников»:

Рубин. Да, друзья мои, не первым нам / Из Европы чистенькой в немытую Россию возвращаться. / И столетие назад, другим полкам, / Это тоже было тошно, братцы. И тогда на нашей скудости и нестали / Распустилось дивное цветенье — / Муравьевы, Трубецкие, Пестели. / А сегодня — наше поколение. / Но они дошли до площади Сенатской, / Мятеежом свой замысел обершили, — / Вас схватили на границе азиатской / И сидите в СМЕРШе вы...

Воротынцев. Нет, простите, случай ваш — не тот. / Если ожидает нас переворот, — / Дайто, Бог! — то не шипучая дворянская игра / От шампанского, от устриц с серебра, / Не заемные мечтания, что там было, где, — / Но вот этот

¹⁸ *Евтушенко Евг.* Главная глубинка // Лит. газ. 1990. 20 июня. С. 5.

¹⁹ *Седых М.* Указ. соч. С. 8.

²⁰ *Солженицын Александр.* Пьесы. М., 1990. С. 146, 171.

²¹ *Зайонц М., Немзер А.* В зале старинного замка. «Пир победителей» А. Солженицына в Малом театре // Сегодня. 1995. 28 янв. С. 12.

¹⁷ *Волгин Игорь.* Возвращение билета. Александр Солженицын как плюралист // Лит. газ. 1995. 13 дек. С. 6.

кряжистый народ, / Настрадавшийся на балан-де.²²

Из биографии Солженицына известно, что конец войны означал для него конец свободы. Он на собственной судьбе убедился, что гулаговская реальность не исчезла с завершением освободительной войны, что пробудившиеся надежды на это рухнули. Вот почему победный 45-й для писателя повод не столько для ликования, сколько для тревожных предчувствий и горьких раздумий о судьбе России. Ибо плодами этой победы воспользовались в конечном счете не те, кто добыл ее своей кровью, а те, кто узурпировал власть и основательно укрепил ее, выиграв жестокую войну. Сами же освободители Европы как были, так и остались рабами. Лучших из них, чье сознание уже пробудилось, ожидают допросы в СМЕРШе, те же ссылки и лагеря, что и в предвоенные годы. Именно такую правду вынес Солженицын из последней войны, правду, возможно, не единственную, спорную, но основанную на его личном жизненном опыте и потому имеющую право на существование.

Подобный взгляд на итоги войны в то время, в 50-е годы, с официальной точки зрения казался абсолютно неприемлемым. Он шел вразрез традиции и пафосу почти всей тогдашней советской литературы о великой Победе. (За исключением, может быть, поэмы Твардовского «Василий Теркин», финал которой, что тоже тогда казалось очень странным, лишен какой-либо нотки ликования.) При этом Солженицын вовсе не отрицал совершенного народом ратного подвига, что из худших побуждений приписывали ему когда-то как автору «Пира победителей». Он лишь ставил вопрос о том, кем и как будут использованы плоды Победы. Эта грань, отделяющая одно от другого, не была проведена в свое время, вследствие чего появилось немало ложных измышлений относительно позиции автора.

Теперь же трактовка Солженицыным 1945 года в его пьесах воспринимается иначе — как та правда о войне, которую знали, о которой догадывались многие фронтовики, но которая до поры до времени не могла быть высказана вслух. Зловещий смысл этой правды, заложенный уже в самом названии — «Пир победителей», по-настоящему дошел до общественного сознания значительно позже. Не случайно и пьеса эта смогла появиться на русской театральной сцене лишь через полвека после окончания войны, когда понимание ее итога стало глубже и многозначнее, с учетом опыта всей новейшей послевоенной истории.

Зарождение идеи «нового декабризма» в драматургии Солженицына есть безусловное отражение истории его художественного мышления.

В связи с этим логика развития творчества Солженицына нуждается в некотором уточне-

нии. На раннем этапе, в своих пьесах, он создал один «узел» произведений, завязанный вокруг 1945 года и порожденных им проблем. Разработку их он продолжил в своих известных произведениях о послевоенной действительности — «Иван Денисович», «В круге первом», «Раковый корпус». Важные и ценные сами по себе, они явились вместе с тем убедительным подтверждением тех выводов и прогнозов, которые прозвучали ранее в его драматической трилогии «1945-й год».

А затем писатель постепенно погружался в глубь истории, двигаясь от 45-го и послевоенных годов к 30-м и, пройдя через очистительную трагическую эпопею «Архипелаг ГУЛАГ», перешел (причем основательно и надолго) к 1917-му и предшествующим годам, к началу первой мировой войны, сотворив вокруг них новый «узел» произведений — многотомное «Красное колесо». Так несколько схематично, но не отступая от сути, можно обозначить основную линию движения писателя. Она, разумеется, не была прямой, а ослеплялась множеством побочных выходов и мотивов. Все произведения Солженицына, как у подлинного художника-исследователя, объединены глубокой внутренней связью, они создавались и выстраивались им по принципу развертывания и углубления аргументации.

В этой внутренней логике творческого пути Солженицына находит свое естественное место и его драматургия — не просто как изначальная проба пера, а как явление закономерное, неотрывное от главных проблем, волновавших писателя, от опыта его духовных исканий.

Выступивший с докладом «А. И. Солженицын: наше прошлое, настоящее или будущее?» доктор философ. наук Б. Г. Дверницкий (Санкт-Петербург), задавшись вопросом: Солженицын — кто он?, заметил, что все многообразие творческой жизни Солженицына связано со словом. Развивая тезис о трех пространствах слова, соответствующих трем началам человека, Дверницкий подчеркнул, что человек есть образ и подобие Божие. Святоотеческое богословие выделяет в Боге Лица (Ипостаси), Сущность (Природу, Усию) и Исхождение (Действие, Сила, Энергия). Аналогично в триединстве человека выделяются личность, сущность и жизненность, и каждому из них соответствует свое пространство слова. Слова могут быть художественными по преимуществу, мифологическими, личностными, т. е. исходить из души, сердца и личности человека, которые являются субстанциями в самом прямом значении этого слова, а проявления, действия, явления, исхождения выражаются в изящной словесности (художественной литературе), мифологии и персоналистической литературе автобиографического характера.

В изящной словесности субстанцией слова становится воображение. Писатель сочиняет (от себя и за нас), воплощая собой одно из главных проявлений сущности или природы человека. Отличительный признак изящной сло-

²² Солженицын Александр. Пьесы. С. 146—147.

весности — образность, выявляющая особые художественные струны души. Художественная литература дает, а точнее, сочиняет идеал (образ) или показывает тип, в который выражается человек.

В мифологической литературе, выражающей жизненное начало человека, изображается или отображается так называемая реакция жизни, где первенствуют гражданские, социальные, ранее магические (сакральные, нуминозные) и аскетические мотивы и темы. В мифологической литературе и ее разнообразных проявлениях нам всегда «выдают» в той или иной форме образцы поведения, описывают нового — старого человека под разными наименованиями: белый, «нордический», советский, цивилизованный, «праведный» и т. п. Не модное сейчас слово «мифология» заменяют синонимами по существу: идеократия, идеология, сюрреализм, символизм, реализм... Мифологическая литература силится разгадать сокровенный смысл Вселенной, человека.

Нехудожественная литература имеет и свои собственные средства мастерства: символизм, а не образность; страсть, а не любовь; наслаждение, а не воспарение. То есть по своему предмету, изобразительным средствам, приемам, по своей сокровенной сути она существенным образом отличается от изящной словесности. И великая русская литература не располагалась в этом пространстве слова.

Персоналистическая литература, выражая личность человека, имеет свои задачи, цели, средства изображения, свое словесное и смысловое пространство. Основное назначение этой литературы помочь человеку обрести, сохранить и развить свою личность, выявить харизматическую устремленность человека и многое другое, что связано с утверждением личности как таковой. Это присутствует у каждого писателя (и мыслителя), но в художественной и мифологической литературе стоит на втором и третьем месте. Литература мифологического и персоналистического типа, заметил докладчик, всегда сиюминутна и не переживает своего времени, т. е. малозначима для будущих поколений читателей, хотя может много значить для современников. В связи с этим Б. Г. Дверницкий подчеркнул, что книги Солженицына не являются художественной литературой. Даже его наиболее литературные герои — это все образцы или герои для подражания, будь то праведная Матрена или работяга Иван Денисович. Сравнивающие Солженицына с Толстым (В. Распутин, В. Бондаренко) не хотят замечать принципиальной разницы в их подходе к пониманию изображения истории. Подлинный историк и историческая художественная литература всегда отвечают на вопрос: *что* происходит со страной, народом, человеком. Солженицын же, будучи не в состоянии ответить на этот вопрос, описывает, как происходили события, причем опираясь преимущественно на газеты и реже на рассказы очевидцев на склоне их лет. И потому, настаивает Б. Г. Дверницкий, считать Солженицына продолжателем традиций вели-

кой русской литературы не приходится. В то же время Солженицын как человек в своем героическом противостоянии многим разрушительным силам XX века может быть причислен к плеяде титанических фигур русской истории в XX веке (патриарх Тихон, мученики и страстотерпцы; М. Булгаков и Д. Шостакович и др.). Докладчик считает, что творчество Солженицына слишком связано с прошлым и настоящим, поэтому здесь он нам, входящим в XXI век, не помощник.

В заключение Б. Г. Дверницкий отметил, что в акте награждения Солженицына высокой государственной наградой выражено признание высокого места литературы в системе ценностей России, ибо награждается не Солженицын, а в его лице русская литература, награждает не Ельцин, а президент страны. Отказавшись от награды, Солженицын поступил не как зрелый муж, а как капризный ребенок, чем вовлекся в политические страсти, показал недостойный пример для подражания будущим писателям.

В докладе «„Жить не по лжи“». Опыт философского анализа» доктор философ. наук Н. П. Ильин (Мальчевский) (Санкт-Петербург) заметил, что воззвание «Жить не по лжи!» составляло, по словам самого А. Солженицына, «две стороны единого» с «Письмом вождям»; их общим смыслом было «отшатнуться от одной и той же мерзости и народу и правительству». Итак, перед нами своеобразное «письмо народу». Но если вождям А. Солженицын предложил целую программу действий (и в политике, и в экономике, и в культуре), то народу был предназначен только строгий императив в духе Канта. Императив, в котором отсутствовало главное. Нигде в своем воззвании его автор не говорит о существе той лжи, которую народ должен отвергнуть «здесь и сейчас», а не в абстрактном этическом пространстве. За кадром остается не только та истина, которая одна дает силу «жить не по лжи»; также и слово «ложь» каждый читатель (или слушатель) воззвания мог понимать как угодно.

В свое время многие увидели в призыве А. Солженицына «жить не по лжи!» какое-то очень важное кредо. Но именно кредо там отсутствовало. Некогда русский мыслитель П. А. Бакунин отмечал: «Верить — значит утверждать всем существом своим то, что признается за действительное и несомненную истину». Вот суть дела. Слова «истина» и «ложь» — сами по себе только знаки того, что за ними стоит, что признается за истину или ложь. Человек, который клянется в верности истине, в неприятии лжи, ни к чему себя не обязывает. Обязывает себя лишь тот, кто ясно выговаривает свое понимание истинного и ложного.

По мнению докладчика, А. Солженицын забыл сказать и о том, что ложь многолика, что она легко меняет свои обличья; он словно забыл евангельскую притчу о семи бесах. Солженицын утверждает: «Когда люди отшатываются от лжи — она просто перестает существовать».

Но это слишком просто. Ложь изменит свое обличье и попытается завоевать человека снова: на смену атеизму придет религиозная всеядность, на смену интернационализму — космополитизм, полное выветривание национальной сущности человека. И будет «последнее хуже первого» (Мф. 12 : 45).

Почему А. Солженицын обошел молчанием все эти принципиальные моменты в «письме народу»? Потому ли, что считал: «народу» не понять подобные тонкости (словно «водители» были более понятливы)? Сыграла свою роль, вероятно, и эта интеллигентская манера нравственно диктата в отношении «народа». Но основную причину докладчик видит в другом. Воззвание Солженицына по сути дела безадресно. Русский писатель обязан был обратиться к русскому народу. Но на русский народ в призыве Солженицына нет и намека. Его условный адресат: «советский народ». Но поскольку все советское тотально обозначено как ложь, то ложь — и сам этот народ. И призыв Солженицына — это призыв к самоуничтожению.

Н. П. Ильин (Мальчевский) отметил, что хотел понять, кем может быть для нас Солженицын — и кем не может. Для него Солженицын человек большого писательского таланта и еще большей писательской энергии. Но качеств духовного лидера нации у него нет. Да и качеств политического мыслителя тоже — если применить к последнему слова Фихте: «Он высказывает истины, которые перед судом врага заслуживают смерти». Сегодня, как и четверть века назад, в глазах всех врагов России (будь то коммунисты или антикоммунисты) есть только одна истина, считает докладчик, которая безусловно заслуживает смерти. Это истина русского национализма, его положительный императив: русский человек должен быть русским. Если бы Солженицын высказал завет «жить по-русски!», если бы он раскрыл содержание этого завета — он, конечно, не стал бы лауреатом западных премий, но обрел бы полное право на имя русского национального мыслителя.

Член союза писателей России Г. Г. Муриков (Санкт-Петербург) говорил «О религиозном содержании творчества А. И. Солженицына»:

Проблема религиозного, или, как было принято говорить ранее, нравственно-философского, содержания так или иначе является ключевой для каждого крупного русского писателя, осознанно или неосознанно определяя, в сущности, все основные аспекты его творчества: и тематику, и изображение психологии героев, и даже порой формальные черты — от особенностей построения сюжета до стилистики. Это далеко не случайно, ведь издавна на Руси вопрос: «Как веруешь?» — ставился перед началом любого серьезного разговора и служил отправной точкой для дальнейшей дискуссии не только начетчиков-книжников или религиозных сектантов, но и интеллигентов-«атеистов» и партийных теоретиков. Потому что никаких подлинных «атеистов» на Руси никогда не

было, а сам атеизм исповедовался как горячая и искренняя религиозная вера.

Нет надобности лишний раз повторять, что в таком подходе мы опираемся на русскую религиозно-философскую критику Серебряного века, тем более что сегодня, когда стереотипы восприятия литературы в свете учения о народности, партийности, социалистическом реализме и т. п. мало-помалу исчезают из сознания критиков и литературоведов, мы вновь возвращаемся к этой религиозно-философской проблематике, разумеется, уже будучи обогащенными иным историческим опытом.

У нас, а тем более за рубежом, укоренилось мнение о Солженицыне как разоблачителе тоталитаристской идеологии и практики и их «системы ценностей», бескомпромиссном критике коммунистических теорий, защитнике демократии и свободы. Во многом это так и есть, но это далеко не исчерпывает позиции писателя и тем более не обнаруживает более глубоких пластов его мысли, сознательных, а порой и психологическом плане и бессознательных, подсудных жизненных установок, которыми как раз и определяется подлинно религиозное содержание его творчества и общественной деятельности. Об этом мы и намереемся поговорить.

Сам о себе писатель рассказывает: «Я воспитан был в православном духе, и держался в нем всю школу насквозь (...), а потом пришел период затмения, я пять лет, повторяю, твердил диалектический и исторический материализм. А в тюрьме — вернулся к вере».¹

Здесь, на первый взгляд, все просто и ясно, но на самом деле, если задуматься, это далеко не так. Прежде всего, такое ли уж «затмение» увлечение марксистско-ленинской идеологией? Ведь Солженицын — практически ровесник Октябрьской революции, всю жизнь проживший (если не считать периода эмиграции) при советском строе, — и не испытать его влияния он просто не мог. Более того, основная часть его сочинений так или иначе посвящена именно «советской» проблематике, беспощадному анализу ее хитросплетений, исследованию сущности марксизма-ленинизма, личностей советских вождей. Так что ни о какой изоляции от всех этих вопросов и говорить не приходится.

Хорошо известно, что «где сокровище человека, там и сердце его», а отращивание чего-либо привязывает к нему едва ли не более, чем самое горячее утверждение. Сейчас почти общепризнано, что такие апологеты социализма, как Маяковский или Максим Горький, по сути дела так и остались один модернистом, а другой — богоискателем» в самых восторженных своих гимнах новому строю, потому что воспитаны были в совершенно ином мире и, конечно, уж не на советский манер.

Другой комментарий относится к последним словам из приведенной цитаты. Да, Солженицын вернулся к вере (а точнее — и не уходил

¹ Солженицын А. И. По минуте в день. М., 1995. С. 139.

от нее, так как и к «диалектическому материализму» относился религиозно), но что это за вера?

Ясно, что здесь и речи нет о каком-либо присоединении писателя к идеологии и практике РПЦ — достаточно вспомнить его знаменитое «Письмо патриарху Пимену», в котором писатель справедливо упрекал тогдашнее церковное руководство за неготовность встать на защиту подлинной веры и христианской нравственности. Однако едва ли кто решится считать Солженицына человеком антиправославным, еретиком или язычником. Вопрос гораздо сложнее.

Все любимые герои Солженицына, Сологдин, Нержин, Лаженицын и многие другие, — это правдоискатели, подвижники, находящиеся в непрерывном духовном поиске, самоопределении, размышляющие о высших и конечных ценностях человеческого бытия, а главным образом — взыскующие Высшей Истины, прорываясь к ней через пути и невзгоды жизни. Публицистика писателя, как и его личная гражданская позиция недвусмысленно доказывают, что сам он ищет именно этого.

Отсюда одна из существеннейших особенностей его позднего творчества — «срывание всех и всяческих масок» (мы пользуемся здесь знаменитой формулой Ленина, обращенной к творчеству Льва Толстого, делая это совершенно сознательно, а дальше будет ясно, почему), разоблачение идейной и социальной мифологии, критика, как принято говорить, «ложного сознания» — и это действительно подлинно толстовская задача. Причем это относится не только к социалистическому или марксистско-ленинскому мифу.

«Настоящий писатель в понимании Солженицына — это тот, кто не уклоняется ни от болезненных вопросов, ни от укоренившейся мифологии — будь это миф о „Сионских мудрецах“ или миф о „несчастном еврейском народе, сплошь состоящем из мудрецов и мучеников“, но в своем художественном развитии прорывается к высшей реальности», — пишет один из критиков «третьей волны» эмиграции.²

Нет ничего удивительного, что такая направленность всей деятельности Солженицына вызывает откровенную неприязнь со стороны защитников этих самых мифов и идеологий, среди которых не только коммунисты, но и многие представители «третьей волны», разоблаченные писателем в знаменитой статье «Образованщина». Солженицыну бросают упреки в «великодержавном шовинизме», «антисемитизме», говорят, что он — «русский аятолла», писатель, «сеющий ненависть», и др.

Так называемая «либеральная», «прогрессивная», «демократическая» среда и ее идеологи справедливо видят в Солженицыне человека, глубоко ей чуждого, а значит, и враждебного — в не меньшей степени, чем марксистско-ленинские теоретики и мифотворцы, а для него и то и

другое — не более чем проявление одного и того же общего течения интеллигентской «образованщины», упоенной собственным мнимым избранным, а по сути — сатанинской гордыней.

Ее наиболее существенные черты: «Преувеличенное чувство своих прав. Претензия, поза, ханжество постоянной „принципиальности“ — прямолинейных отвлеченных суждений. (...) Духовное высокомерие. Религия самообожествления, интеллигенция видит в себе Провидение для своей страны».³

Но, как уже говорилось выше, Солженицына нельзя считать человеком, находящимся на позициях «традиционной», почвенной идеологии, которая служила бы основой для критики «образованцев» и коммунистов. Сам писатель прошел большой жизненный путь именно *внутри* советской системы, и идеи «прогрессивного» мировоззрения не могли не войти буквально в его плоть и кровь, хотя бы на уровне отрицания.

В связи с этим уместно опять-таки вспомнить Ленина, который, как хорошо известно, называл Льва Толстого и его творчество «зеркалом русской революции». Определение это гораздо глубже, чем может показаться сначала, потому что оно обращает наше внимание на тот факт, что революционная идеология — далеко не продукт одного только «прогрессивного», «коммунистического» влияния на неразвитые массы, будто бы увлеченные ложными посулами и демагогическими лозунгами, но коренится в самых темных глубинах самого народного мироощущения, изначальной крестьянской, анархической вольницы, неких демонических сил, вовсе не «привнесенных» извне, но тающихся глубоко внутри человеческого души. Как известно, это постоянная тема Достоевского, Розанова, мыслителей и писателей Серебряного века, вековцев и евразийцев.

Как нам представляется, именно здесь критика Солженицыным «образованщины» дает некий сбой, так как сам писатель, выступая в качестве теоретика и публициста, вроде бы и не замечает за собой следов влияния этого прискорбного идеологического фанатизма. А они есть — и пожалуй, в не меньшей мере, чем у его великого предшественника, Льва Толстого. Правда, в отличие от него Солженицын не пытается строить своих идеологических, вернее, религиозно-философских конструкций, не стремится к созданию какой-то особой «веры», «секты», а просто предлагает нам как бы раздвинуть рамки сознания, отбросить предвзятые схемы и догмы, покаяться и умерить свои притязания. Одна из его статей в сборнике «Из-под глыб» (1974) носит характерное название: «Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни».

И сегодня он призывает к тому же: «Вот эти разговоры: „правое“, „левое“, — я их не принимаю, я просто вообще не понимаю, „правое —

² Лосев Лев. Солженицынские евреи // Материалы конференции «А. И. Солженицын и его творчество». Париж; Нью-Йорк, 1988. С. 81.

³ Солженицын А. Образованщина // Публицистика: В 3 т. Ярославль, 1995. Т. 1. С. 91.

левое", в нашей стране даже запутались теперь, кто правый, кто левый; вот за это время переменялось: кто были „правые" — они уже „левые", и наоборот. Это все — в плоскости, а надо мыслить в трехмерном, четырехмерном измерении». ⁴

Отсюда и ведущий нравственный девиз, осведещающий все творчество и жизнь писателя: жить не по лжи. Не выдвигая какой-то своей собственной идеологической программы, не создавая нового «символа веры», а стараясь основываться на взятых в современном понимании традиционных нравственных ценностях, сочетаемых с патриотическим мироощущением («Я — патриот, и всю жизнь был, и патриотом умру»), ⁵ национальным самосознанием, жить и писать по правде, разблывая ложь — неизменную опору угнетения и насилия, докапываться, подобно археологу, до ее истоков, до самых глубоких корней и начал. Праведность как нравственный долг и закон поведения — так можно сформулировать эту идею еще более кратко.

Все хорошо помнят, как в свое время, еще будучи в эмиграции в США, Солженицын отклонил приглашение тогдашнего президента США Р. Рейгана на встречу, так как посчитал это нравственно непорядочным по отношению к своей родине. Нет ничего удивительного в том, что и вернувшись вновь в Россию, он, как и прежде — еще при советской власти, — оказался в оппозиции к правительству и проводимому им в настоящее время экономическому, социальному и политическому курсу. Его последняя книга «Россия в обвале», написанная в 1998 году, — наиболее очевидное свидетельство этому, не говоря уже о многочисленных статьях и выступлениях в СМИ.

Отказавшись от награждения орденом Андрея Первозванного к своему 80-летию, Солженицын еще раз убедительно доказал, что значит жить не по лжи. В самом деле, для того чтобы восстановить этот орден, учрежденный, как известно, еще Петром I, нужно признать правопреемственность нынешнего режима по отношению к императорской власти. Это является полным правовым абсурдом с любой точки зрения — и своим смелым гражданским поступком писатель подчеркнул эту истину, наглядно обнажив потуги на самозванство со стороны нынешних правителей России в не меньшей степени, чем прежних, коммунистических «вождей Советского Союза». Так что дело здесь не в заочности или самомнении, а в совершенно определенной и отчетливо выраженной жизненной и гражданской позиции, всегда отличавшей Солженицына.

«Спрашивают: „Откуда вы черпали жизненные силы, какая вера вела вас по жизни?" Я верил в то, что я служу России. И: что я делаю — поможет русской истории. И это давало мне постоянный заряд». ⁶ Так обозначил писатель глав-

ный, пожалуй, подспудный мотив своей деятельности. Это точные слова — и ими определяется то, что можно назвать верой Солженицына.

Второй день конференции начался с доклада «Солженицын: государственный деятель или писатель (дуэль Солженицына и Сталина)?» доктора философии С. Х. Иоффе (США), который отметил, что появившегося в «Новом мире» молодого Солженицына, твердого, четкого, беспартийного, в идеале, через Ленинскую премию и другие гримирующие шаги, можно было постепенно ввести в руководство страной. Многие факты, по мнению докладчика, говорят о том, что между Хрущевым, Твардовским и Солженицыным было заключено своего рода тайное соглашение, которое должно было привести, выражаясь языком того времени, к разрядке международной напряженности: разрекламированные публикации Солженицына, проведенные Хрущевым через Политбюро, выдвижение писателя на Ленинскую премию, передача Твардовским Солженицыну гулаговских материалов, поступивших в редакцию «Нового мира», заказ Твардовским и его покровителями «Архипелага ГУЛАГ», солженицынское «Письмо вождям», в котором он вел с Политбюро разговор на равных. И наконец, сам факт того, что с Солженицыным на излете его потенциальной государственной карьеры обошлись не как с врагом народа, а как с временно опальным политическим деятелем.

Далее С. Х. Иоффе попытался доказать, почему герой романа «В круге первом» Глеб и почему Нержин. Оказалось так, что двумя главными действующими лицами романа и его антагонистами являются ржавый, старый, больной Сталин со стальной фамилией и сделанный из нержавеющей стали Нержин — Александр Солженицын (анаграмма НЕРЖИН — АлЕксаНдР — СолЖЕНИцын). Получилось, что сталинский период российской истории исчерпан и изжит, а солженицынский закономерно предстоит. С другой стороны, в русской культуре были два святых великомученика, невинно убиенные Святополком (в произношении: Светополком) Окаянным братья Борис и Глеб. И поскольку на роль Бориса, невинно убиенного советской системой (игра слов СВЕТОПОЛК — СОВЕТ), претендовал Борис Пастернак, лауреат Нобелевской премии, то объявляющий себя братом Александра Исаевича естественно выходил в младшего брата Глеба, который рано или поздно станет лауреатом Нобелевской премии.

Преподаватель Академии культуры Ю. Ю. Булычев (Санкт-Петербург) в докладе «Духовный опыт неволи в „Колымских рассказах" В. Шаламова» сказал:

XX столетие вошло в историю как период революционных переворотов, мировых войн, организованного насилия над десятками миллионов человеческих существ. Россия оказалась в эпицентре краха гуманистического раци-

⁴ Солженицын А. По минуте в день. С. 146.

⁵ Там же. С. 133.

⁶ Там же. С. 152.

онализма, сложившегося в XIX веке, ибо всемирный кризис гуманистического сознания сопал у нас с социально-историческим катаклизмом падения православного государства и насильственным насаждением агрессивного атеистического тоталитарного строя, нацеленного на мирскую утопию.

Духовно структурообразующим фактором советской тоталитарной системы, отрешившейся от христианства и гуманизма, стал *принудительно-трудовой лагерь*. Лагерь был призван сыграть роль скрытой пружины, запускающей весь механизм советского бытия, служить его действительной скрепой и генератором его движущего духа, подобно тому как в России основополагающим источником духовной энергетики общества был монастырь. Лагерь — своего рода антимонастырь. Если для монаха уход из мира, а подчас и коллективный труд, — дело добровольного выбора и служения объективным ценностям, то для зэка — результат внешнего насилия, нередко иррационального произвола. Если монастырская обитель — школа духовного подвига и добра, излучаемого миру, то трудовой лагерь заключенных — школа зла, предательства, ненависти и скотства. В первой происходит обузданье низшей природы в человеке и подчинение ее высшей. В последнем — все высшее подчиняется низшему, элементарному, физиологическому, безличному.

Однако сатанинская по замыслу лагерная система, нанеся огромный нравственный урон обществу, в конечном счете не только не смогла расчеловечить человека, но стимулировала усиление ранее ослабленных духовных сил в тысячах узников. Для выявления ряда важных черт духовного опыта неволи и его творческой сублимации обратимся к «Колымским рассказам» Шаламова и «Архипелагу ГУЛАГ» Солженицына, ибо эти писатели коснулись действительно запредельных обстоятельств жизни человеческой личности в условиях лагерного режима.

Что же открылось первому в бездне человеческого страдания и унижения, заполняющего страницы «Колымских рассказов»? Открылась, прежде всего, условность границ, проводимых обычным человеческим сознанием между добром и злом, материальным и идеальным, даже жизнью и смертью. Персонажи «Колымских рассказов» заживо изъяты из жизни, отрешены от всего обычного и помещены в обесчеловеченную лагерную систему. Они превращены в биологические орудия каторги, изуродованные непосильным трудом. Сгорбленные тела, чисто животные инстинкты, угасающие умы, руки-крюки, которыми можно только копать, бить, хватать да, пожалуй, креститься (но зэки у Шаламова не верят в Бога), — вот новая порода существ, выведенных в лагере. Эти существа стоят в «Колымских рассказах» без Бога, без друзей, без семей, ни живые, ни мертвые, только по какой-то физиологической инерции не опускаясь на четвереньки. Освобожденные от всех мирских дел и чувств, от свободы выбора, зэки существуют переполненные злобой, которая, по Шаламову, последней по-

кидает человека. На протяжении сотен страниц «Колымских рассказов» их автор очищает человеческое существование от религиозной веры, нравственных идеалов, эстетических критериев, от влияния прошлого и надежд на будущее. Только физиологические ощущаемые настоящее, сугубо телесное «здесь» и «сейчас» остается он своим зэком. И за счет снятия многослойных культурных одежд шаламовский человек приобретает особую реалистичность, внутренне приближается к некоему первичному уровню бытия, тому внекультурному, внепсихологическому его плану, который сказывается в человеке как самая последняя и в то же время самая главная ступень существования, ощущаемая нами тогда, когда все внешнее, расчеловечивающее нас на земле потеряно. За это последнее прибежище самости мы обречены цепляться любой ценой, ибо ниже нее открывается пропасть не просто физической смерти, а *более страшного небытия*. Шаламов подводит нас к мысли, что есть онтологический предел униженности и овеществленности души, за который человек вполне объективно, т. е. не по своей воле, а в силу сопротивления сверхчеловеческого начала человеческой природы, искры сверхчеловеческого достоинства в растоптанном людьми и своим личным ничтожеством недочеловеческом остатке, опуститься не в состоянии. И потому опасное приближение к последнему рубежу человеческого существования порождает у теснимого зэка объективную потребность противодействия и бунт против гнетущей силы. И наоборот — потребность в бунте против лагерной системы влечет человека к жажде последнего рубежа. Вот почему один из героев «Колымских рассказов» — Володя Добровольцев, с живыми и глубокими глазами, на вопрос товарищей-зэков о том, чего он желает, спокойно и неторопливо говорит: «А я хотел бы быть обрубком. Человеческим обрубком, понимаете, без рук, без ног. Тогда я бы нашел в себе силы плюнуть им в рожу за все, что они делают с нами...»

Оказывается, что искорка Божественного начала в человеке, не позволяющая полностью превратить человеческую личность в покорное животное, коренится не только в душе, в психике, в нашем нравственном и религиозном сознании, но во всей, в том числе физиологической, природе человека. Вот почему лишенный ясной религиозной веры, разуверившийся во всех идеалах, почти утративший душу и тонкость переживаний, чувствующий жизнь лишь телесным образом, озлобленный на весь мир зэк все же оказывается способен к бунту во имя попираемого личного достоинства.

Несколько иной, чем у Шаламова, взгляд на опыт лагерного существования можно найти у Солженицына.

Солженицын, так же как и Шаламов, считает лагерь школой озлобления человека, поощряющей в нем жестокость и зависть, однако при всем том утверждает, что злоба не самое глубинное и долговечное человеческое чувство,

что своею личностью и своими стихами автор «Колымских рассказов» опровергает собственную концепцию. Солженицын глубоко убежден, что лагерное рабство было массовым не столько потому, что были ужасны лагеря, сколько потому, что советские люди ступали на почву Архипелага духовно безоружными, давно готовыми к рабству, еще на воле тронутые им. При этом именно в лагере самые разные люди довольно массовым образом вновь обретали духовное понимание жизни.

Религиозное осознание смысла личной и народной трагедии, разыгрывавшейся в лагерях, дало возможность Солженицыну приблизиться к пониманию тех глубинных духовных энергий человеческого существования, которые позволяли упорно бороться за жизнь миллионам людей, доведенных до крайней крайности, но не опускавшихся до самоубийства. Массовым образом спасало людей *чувство всеобщей правоты*. Это было ощущение народного испытания — подобного татарскому игу, делает вывод Солженицын. И тот, кто утрачивал причастность к народному страданию, для кого свое несчастье заслоняло все остальное, кто устремлялся выжить в одиночку и любой ценой (а значит и ценой жизни другого), — вставал на путь духовной гибели. Но всякий, кто отказывался от цели выжить любой ценой, кто спокойно и просто шел по лагерному пути вместе со своими братьями-зэками, получал возможность удивительного духовного преображения, начинал чувствовать влияние Промысла Божия в своей судьбе и обретал таинственные жизненные силы...

В итоге, лагерь или тюрьма, созданные как средства расчленения человека, становились чем-то подобными монастырю, где осуществляется Богопознание и интенсификация спасения духовной основы человеческой личности. Вот почему духовный опыт неволи явился важнейшим фактором формирования творческого мирозерцания у Варлама Шаламова, Александра Солженицына, Даниила Андреева, Льва Карсавина, Михайлы Михайлова и многих других узников XX века. Истинные «узники совести» делали лагерь местом не гибели души, но духовного подвига и спасения, освещая христианским смыслом, радостью страдания за правду и веру лагерный барак. Ибо для многих людей, умом отпавших от религиозного мировосприятия, именно арест, тюрьма, лагерь становились вехами возвращения к Богу и залогом дальнейшего творческого Ему служения.

Вспоминая о своей давней встрече с А. И. Солженицыным, доктор филол. наук В. М. Акимов (Санкт-Петербург) сосредоточил свое внимание на одной, в сущности, мысли: в чем главное дело Солженицына, его значение для русской культуры, русской жизни? Как современник и участник судеб России в «ее минуты роковые», Солженицын был глубоко потрясен неподготовленностью и беззащитностью большинства народа перед катастрофами истории XX века.

Своей судьбой, своими книгами писатель подтвердил необходимость сопротивления духа как главной силы выживания в каждом человеке, во всех слоях его народа. Творчество Солженицына вобрало в себя неборимую нравственную силу, идущую из глубин народной жизни, русской культуры. Его книги и его жизнь — это мощная «линза», направляющая огонь и свет многих человеческих душ и болей. Пониманием своей собственной жизни как жизни мессии объясняются многие события в биографии и судьбе самого писателя. В русской культуре XX века Солженицын не первый, но один из самых деятельных и несгибаемых подвижников, противостоящих насилию истории и призывом, обращенным ко всем нам, и личным примером сосредоточения всех сил души, таланта, ума во имя спасения и возрождения нации. Этим подвижничеством, исполнением «Божьего указа» он необходим нашей жизни и останется в благодарной памяти России.

Канд. филол. наук Б. В. Аверин (Санкт-Петербург) выступил с докладом «Солженицын и Толстой», напомнив, что в статье «В чем моя вера?» Толстой утверждал: Евангелие надо понимать буквально. «Не убий, значит, не убий! Не клянись, значит, не клянись!» Мир признает эти истины, но никогда не следует им, множеством трактовок и оговорок упреждая их точный смысл. И потому священник благословляет война на убийство, а солдат принимает присягу и исполнение ее считает делом своей совести.

Статья Солженицына «Жить не по лжи!», ставшая евангелием для атеистов-шестидесятников, по существу, несла в себе центральную толстовскую мысль о том, что непротивление злу насилием заключается в исполнении для себя буквально понятых евангельских истин. Как Толстой в конце XIX века, так и Солженицын в конце века XX вновь заявил, что цивилизация идет по пути создания ценностей вне этого важного принципа. Между тем главное деяние, которое должен совершить человек, — сохранить свою душу в чистоте. Все центральные герои Солженицына сознательно или бессознательно живут в соответствии с этой мыслью. Именно этот пафос, впервые прозвучавший в рассказе «Матренин двор», положил начало «деревенской прозе» с ее отрицанием цивилизации. Солженицын возвратил русскому обществу Толстого и толстовство. Неудивительно, что, как и Толстой, он всеми признан и никому не угоден.

Канд. филол. наук В. Ф. Дитц (Санкт-Петербург) в своем докладе «Слово Солженицына в современной России» размышлял о художественных открытиях писателя. Если в повести «Один день Ивана Денисовича» Солженицын стал первопроходцем лагерной тематики, то о «Матренином дворе» этого сказать нельзя: о советской деревне писали много, однако небольшой рассказ о крестьянке Матрене убедительно показал всю несостоятельность, надуманность многих «творений» лауреатов Сталинских премий, писавших о деревне, их идейно-художест-

венную никчемность. Солженицынский рассказ явил собой ту правду о крестьянской доле в советской России, о которой до него никто не рискнул обмолвиться. И здесь он также первооткрыватель. Впоследствии из «Матрениного двора» вышла блистательная плейда так называемых писателей-деревенщиков. Нарушив, казалось бы, незабываемые каноны социалистического реализма, А. И. Солженицын возродил бессмертные традиции русской классики.

Плодотворную попытку проследить функции экфрасиса в романе А. Солженицына «В круге первом» применительно к теме будущего предпринял доктор филол. наук Э. Б. Мекш (Латвия). Приводим текст его доклада:

Экз Марфинской шарашки Илларион Павлович Герасимович после свидания с женой долго не мог прийти в себя. В ушах его все еще звучали отчаянные слова Наталии Павловны: «Мне тридцать семь лет! Через три года я буду уже старуха! Я прихожу домой — я не обедаю, я не убираю комнату, она мне опротивела, я падаю на диван и лежу так без сна. Ларик, родной мой, ну сделай как-нибудь, чтоб освободиться раньше! У тебя же гениальная голова! Ну, изобрази что-нибудь, чтоб они отвязались! Да у тебя есть что-нибудь и сейчас! Спаси меня! Спа-си ме-ня!»¹

На утренней прогулке, когда Иллариону Павловичу хотелось побыть одному, к нему подошел другой экз Марфинского спецлага — художник Кондрашев-Иванов. Диалога между ними не получилось, говорил один Кондрашев, но говорил о наблюдении, о чем размышляли и спорили все эскиз-интеллигенты, обитатели Марфино. Спор этот объединял и одновременно развешивал всех его участников. А речь шла о детерминизме истории России и шире — всего человечества. Кондрашев-Иванов, уже в спецлаг, напишет эскиз картины, которая должна была отразить его понимание советского периода русской истории: «Картина задумана была по высоте в два раза больше, чем по горизонталю. Это была клиновидная щель между двумя сдвинутыми горными обрывами. На обоих обрывах, справа и слева, чуть вступали в картину крайние деревья леса — дремучего, первозданного. И какие-то ползучие папоротники, какие-то цепкие враждебные уродливые кусты прилепились на самых краях и даже на отвесных стенах обрывов. Наверху слева, из лесу, светлосерая лошадь вынесла всадника в шлемовидном уборе и алом плаще. Лошадь не испугалась бездны, лишь приподняла ногу в несделанном последнем шаге, готовая, по воле всадника, и попятиться и перенестись — ей по силам и крылато перенестись» (т. 1, с. 337—338).

Это первая часть описания картины, она определяет классическое «место действия», вторая часть описания будет связана с характерис-

тикой «рыцаря» и его цели «поиска» будущего, которое обозначено изображением «замка Святого Грааля». Содержание картины Кондрашева символично, язык символов служит языком для избранных (такowymi в романе являются прежде всего Глеб Викентьевич Нержкин и Герасимович): «дремучий лес», «ползучие папоротники», «отвесные стены обрывов», всадник на лошади, которая «не испугалась бездны, лишь приподняла ногу в несделанном последнем шаге». Лошадь со всадником над «бездною» — явная параллель фальконетовскому памятнику Петру, чьи реформы для России тоже являются темой яростных дискуссий марфинских экзов. Но не только. Эскизный вариант картины Кондрашева ориентирован и на знаки советской культуры, в частности на расхожий образ красноармейца в «богатырке» (названной позднее «буденовкой»), наиболее наглядно воплощенный в знаменитом плакате Д. С. Моора «Ты записался добровольцем?» (1920), и на конные монументы 1953 года, примером которых может служить памятник Юрию Долгорукому С. М. Орлова, А. П. Антропова и Н. Л. Штамм,² открытый в дни кенгирского восстания.³ При всех параллелях эскиза Кондрашева с памятниками Петру I или Юрию Долгорукому, у него есть и весьма важное отличие: в эскизе выражена не остановка, а готовность лошади «по воле всадника, и попятиться и перенестись». В этой символике действия передана историческая ретроспекция и историческая перспектива. Точкой отсчета является сталинское время. Относительно достижения цели (будущего) говорится во второй части описания эскиза, отделенного от первой части союзом «но»: «Но всадник не смотрел на бездну перед лошадью. Растерянный, изумленный, он смотрел туда, перед нами вдаль, где на все верхнее пространство неба разлилось оранжево-золотистое сияние, исходящее то ли от Солнца, то ли от чего-то еще чище Солнца, скрытого от нас за замком. Вырастая из уступчатой горы, сам в уступах и башенках, видимый и внизу сквозь клиновидную щель и в разломе между скалами, папоротниками, деревьями, игловидно поднимаясь на всю высоту картины до небесного зенита, — не четко-реальный, но как бы сотканный из облаков, чуть колышущийся, смутный и все же угадываемый в подробностях нездешнего совершенства, — стоял в ореоле невидимого сверх-Солнца сизый замок Святого Грааля»⁴ (т. 1, с. 338).

² См.: Советское искусство 1917—1957. Живопись. Скульптура. Графика. М., 1957. С. 13, 489.

³ В «Архипелаге ГУЛАГ» А. И. Солженицын пишет: «Всякий раз, когда вы в Москве проходите мимо памятника Долгорукому, вспоминайте: его открыли в дни кенгирского мятежа — и так он получился как бы памятник Кенгиру» (т. 7, с. 304).

⁴ В средневековых западноевропейских легендах святой Грааль хранится в замке Корбе-

¹ Солженицын Александр. Малое собр. соч. М., 1991. Т. 1. В круге первом. С. 286. В дальнейшей ссылке на это издание даются в тексте.

Эта картина Кондрашева будет привлекаться как доказательство в споре Нержина и Герасимовича о прогрессе. Перед отправкой на этап Герасимович доверит Нержину свою тайну, свою концепцию о движущих силах истории, по которой ни народ, ни большевики ими не являются. «Я думаю, — говорит Герасимович, — что нам, русским техническим интеллигентам, пришло время сменить в России образ правления» (т. 2, с. 293). «Ой, не прошибитесь!» — заметил Нержин, и далее он обрисовал человеческую историю так:

«Да, мерзок наш режим, но откуда вы уверены, что у Вас получится лучше? Сеяли рожь, а выросла лебедя!.. Да чего там наша революция! Вы оглянитесь на... двадцать семь веков! На все эти виражи бессмысленной дороги — от того холма, где волчица кормила близнецов, от той долины оливок, где чудесный мечтатель проезжал на ослике, — и до наших захватывающих высот, до наших угрюмых ущелий, где только гусеницы самоходных пушек скрежещут, до наших перевалов обледенелых, где лагерные бушлаты проскваживает семидесятиградусный ветер Оймьконал! — я не вижу, зачем мы карабкались? зачем мы сталкивали друг друга в пропасти? Сотни лет поэты и пророки напевали нам о сияющих вершинах Будущего! — фанатики! они забыли, что на вершинах ревет ураган, скудна растительность, нет воды, что с вершин так легко сломать себе голову? Вот здесь, посветите, есть такой замок Святого Грааля...

— Я видел.

— Там еще будто всадник доскакал и узрел — ерунда! Никто не доскачет, никто не узрит!» (т. 2, с. 296).

И далее Нержин выскажет дикую для технократа Герасимовича мысль об отсутствии прогресса в человеческой истории и свою мечту жить в «скромной маленькой долинке — с травой, с водой».

— На-зад? — раздельно, без выражения отчеканил Герасимович» (т. 2, с. 296).

Судя по заданному вопросу, Герасимович тоже верит в «замок Святого Грааля» и считает сталинские времена только испытанием на прочность рыцарской мечты. А услышанный им позже от Кондрашева рассказ о таинственной картине Павла Корина только укрепит его в мысли о технократической элите, в чьих руках будущее человечества.

«— Ка-ак?! Вы ничего не знаете о Павле Дмитриевиче Корине? — поразился Кондрашев, будто о том знал каждый школьник. — О-о-о! У него, говорят, есть, только не видел никто, удивительная картина „Русь уходящая“! Одни говорят шесть метров длиной, другие — двенадцать. Его теснят, нигде не выставляют, эту картину он пишет тайно, и после смерти, может быть, ее тут же опечатают» (т. 2,

с. 174). И далее Кондрашев словесно описывает картину, правда, оговариваясь:

«— С чужих слов, не ручаюсь. Говорят — простой среднерусский большак, всхолмлено, перелески. И по большаку с задумчивыми лицами идет поток людей. Каждое отдельное лицо проработано. Лица, которые еще можно встретить на старых семейных фотографиях, но которых уже нет вокруг нас. Это — святящиеся старорусские лица мужиков, пахарей, мастеровых — крутые лбы, окладистые бороды, до восьмого десятка свежесть кожи, зора и мыслей. Это — те лица девушек, у которых уши завешены незримым золотом от бранных слов, девушки, которых нельзя себе вообразить в скотской толкучке у танцплощадки. И степенные старухи. Серебряноволосые священники в ризах, так и идут. Монахи. Депутаты Государственной Думы. Перезревшие студенты в тужурках. Гимназисты, ищущие мировых истин. Надменно-прекрасные дамы в городских одеждах начала века. И кто-то, очень похожий на Короленко. И опять мужики, мужики... Самое страшное, что эти люди никак не сгруппированы. Распалась связь времен! Они не разговаривают. Они не смотрят друг на друга, может быть и не видят. У них нет дорожного бремени за спиной. Они — *идут*; и не по этому конкретному большаку, а вообще. Они *уходят*...⁵ Последний раз мы их видим...» (т. 2, с. 174).

Рассказ о картине взволновал Герасимовича, он «резко остановился:

— Простите, я должен побыть один!

Он круто повернулся и, оставив художника с поднятою рукою, пошел в обратную сторону.

Он горел. Он не только увидел картину резко, как сам написал, но он подумал что...» (там же). Солженицын обрывает фразу, но, судя по дальнейшим событиям, когда Герасимович будет искать союзника в Нержине, именно в этот момент у него окончательно созрела мысль о «технократической элите». Но вначале Герасимович проверит ее на Бобынине, правда, пока еще не в политическом, а в нравственном аспекте:

«— Мне сегодня рассказали о такой картине — „Русь уходящая“. Вы ничего не слышали?

— Нет.

— Ну, да она еще не написана. И может быть совсем не так. Тут — название, идея. На Руси были консерваторы, реформаторы, государственные деятели — их нет. На Руси были священники, проповедники, самозванные домашние богословы, еретики, раскольники — их

⁵ Тема «ухода» была актуальна для писателя новокрестьянской ориентации. Наиболее четко она реализована в поэмах Клюева «Погорельщина» и «Песнь о Великой Матери». У Клюева тема эта приобрела характер лишения Россией «святого патроната»: «все святые покинули Русскую землю. Одна Владычица осталась на земле в образе странницы» (Сны Николая Клюева // Новый журнал 1991. № 4. С. 22).

нет. На Руси были писатели, философы, историки, социологи, экономисты — их нет. Наконец, были революционеры, конспираторы, бомбометатели, бунтари — нет и их. Были мастеровые с ремешками в волосах, сеятели с бородой по пояс, крестьяне на тройках, лихие казаки, вольные бродяги — никого, никого их нет! Мохнатая черная лапа сгребла их всех за первую дюжину лет. Но один родник просочился через всю чуму — это мы, технолита. Инженеров и ученых, нас арестовывали и расстреливали все-таки меньше других. Потому что идеологию им кропают любые проходимцы, а физика подчиняется только голосу своего хозяина. Мы занимались природой, наши братья — обществом. И вот мы остались, а братьев наших нет. Кому ж наследовать неисполненный жребий гуманитарной элиты — не нам ли? Если мы не вмешаемся, то кто?..» И далее Герасимович укоряет Бобынина в молчаливом соглашательстве с системой:

«Но что мы делаем? Мы на этих шарашках преподносим им реактивные двигатели! ракеты фау! секретную телефонию! и, может быть, атомную бомбу? — лишь бы только было нам хорошо? И интересно? Какая ж мы элита, если нас так легко купить?» (т. 2, с. 226—227).

Итак, в спор об исторических путях России и о будущих спасителях ее «включается» Павел Корин, вернее, его картина, которая названа в романе по-есенински «Русь уходящая». Есенинская тема в романе является сквозной,⁶ поэтому, очевидно, и Солженицын связал ее с картиной Корина, хотя название произведения, предложенное Горьким, должно было звучать как «Уходящая Русь». Сам же Корин называл свою будущую картину с самого начала «Реквиемом» (замысел был навеян похоронами патриарха Тихона в 1925 году). Местом действия в картине с 1935 года становится Успенский собор Московского Кремля. Тогда же был сделан эскиз будущей картины, который так и не был окончательно реализован. Судя по эскизу,⁷ Корин избирает статичную композицию, все персонажи фронтально развернуты на зрителя, фоном их является иконостас Успенского собора. У Солженицына Кондрашев говорит о движущихся персонажах («они—идут», «они—уходят»). О какой же картине тогда идет речь? Вполне возможно, что Кондрашев спутал произведения учителя и ученика, Михаила Васильевича Нестерова и Павла Дмитриевича Корина, тем более что их жизненные судьбы тоже в свое время пересекались с Марфино.

Общеизвестна была «любовь» чекистов превращать монастыри в спецлагеря. Вот и бывшая Марфо-Мариинская обитель, учрежденная великой княгиней Елизаветой Федоровной в 1907 году в старинном саду замоскворецкой

усадыбы, стала лагерной шарашкой, в которой принудительно работали лучшие технократические умы. Вот как воспринимает читатель специализированное Марфино глазами Нержина, которого везут на свидание с женой:

«Нержин обернулся, чтобы с пригорка увидеть, чего почти не приходилось ему: здание, в котором они жили и работали, темно-кирпичное здание семинарии с шаровым темно-ржавым куполом над их полукруглой красивой комнатой и еще выше — шестериком, как звели в древней Руси шестиугольные башни.⁸ С южного фасада, куда выходили Акустическая, Северка, конструкторское бюро и кабинет Яконова, — ровные ряды безоткрытых окон выглядели равномерно-бесстрастно, и окраинные москвичи и гуляющие Останкинского парка не могли бы представить, сколько незаурядных жизней, растоптанных порывов, взметенных страстей и государственных тайн было собрано, стиснуто, сплетено и докрасна накалено в этом подгородном одиноком старинном здании» (т. 1, с. 253).

В 1908—1911 годах в Марфо-Мариинской обители работал М. В. Нестеров, расписывая храм и трапезную. «Художник все композиции в храме делал сам. Орнаменты же исполняли помощники. Среди них был еще тогда совсем молодым девятнадцатилетний юноша Павел Корин...»⁹ Коль скоро Павел Корин тоже работал в Марфо-Мариинской обители, у Солжени-

⁸ Журналист Л. Е. Колодный так описывает современный вид Марфинской «шарашки»: «Если присмотреться, то на углу Ботанической и улицы Академика Комарова (на месте Останкинского леса, основавшего Ботанический сад, окруженный ныне красивой оградой с башенками) можно заметить, как автобусы берут небольшой подъем. Шоссе возвышается над тротуаром, протянувшимся у ограды научно-исследовательского института. В разрыве между его современными корпусами просматривается кирпичное двухэтажное здание с башней. На красном фоне выделяются побеленные карнизы, украшения фасада, часть окон — стрельчатые, какие бывали в церквях» (*Колодный Лев. Поэты и вожди. Документальные очерки.* М., 1997. С. 313).

⁹ *Никонова И.* Михаил Васильевич Нестеров. М., 1984. С. 123. В Марфо-Мариинской обители некогда (в 1916 году) побывал и Есенин. Об этом факте говорится в воспоминаниях А. Р. Изрядновой: «В январе 1916 года приехал с Клюевым. Сшили они себе боярские костюмы — бархатные длинные кафтаны; (...) читали они стихи в лазарете имени Елизаветы Федоровны, Марфо-Мариинской обители...» (*Изряднова А. Р.* Воспоминания // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 145). Это выступление запомнилось и М. В. Нестерову, который подарил поэтам открытку-репродукцию картины «Святая Русь» (*Субботин Сергей.* Два концерта в 1916 году // Автограф: К 100-летию Сергея Есенина. 1995. 21 сентября—4 октября. С. 5).

⁶ Об этом см. в моей статье: Пoesия Есенина в тоталитарной системе (роман А. И. Солженицына «В круге первом») // Есенинский сборник. Даугавпилс, 1995. С. 85—104.

⁷ *Корин П.* Избр. произведения. М., 1985. Репродукция 49.

цына в романе и произошла прототипная метафиза, в том числе и в описании картин.

Центральной композицией марфинских росписей стала картина «Путь к Христу», воплотившая вторую часть замысла религиозно-нравственного произведения «Христиане». Замысел реализовался в живописном триптихе: «Святая Русь» (1901—1905) — «Путь к Христу» (1908—1911) — «На Руси (Душа народа)» (1914—1916). Все три композиции связаны мотивом поиска Истины: в первой акцентируется приход к Христу, во второй главной темой становятся духовные поиски, в третьей раскрывается идея православия как определяющей основы национально-исторического развития России. У Нестерова в последней картине утверждается не тема «ухода», а тема национально-исторической перспективы, отсюда в картине и национально-исторический ландшафт — Волга, Царев курган, и русские персонажи из разных эпох: воевода с дружиной, царь, юродивый, Достоевский, Лев Толстой, Владимир Соловьев, слепой солдат первой мировой войны с сестрой милосердия и др. Впереди всех — маленький мальчик в крестьянской одежде, с котомкой за плечами, он идет легко, едва касаясь земли, приложив правую руку к сердцу.¹⁰ М. В. Нестеров так объяснял идею своей картины Н. Н. Евреинову: «...у каждого своей „пути“ к Богу, свое понимание его, свой „подход“ к нему, но все идет к тому же самому, одни только спеша, другие мешкая, одни впереди, другие позади, одни радостно, не сомневаясь, другие серьезно, умстуя...»¹¹ Современники же, и среди них В. В. Розанов, посвятивший художнику три критические статьи, воспринимали картины Нестерова по-другому. «Теперь, — писал В. В. Розанов в 1907 году в заметке «Молящаяся Русь», — когда старая Русь так ломается, стоя перед неведомым будущим, отойдя от старых богов, — может быть, особенно поучительно взглянуть на выставку картин М. В. Нестерова (...). Здесь — полное отсутствие тем новых, сюжетов современных. (...) Это — Русь до университета, пожалуй — до Петра Великого...»¹² В другой своей критической статье «Где же „религия молодости“?» В. В. Розанов, характеризуя современную попытку «реформировать себя», констатирует: «...мы делаем необыкновенное напряжение, чтобы подняться, и в первом же шаге к этому ищем идеала, — мы находим только идеалы, зовущие назад, *встарь*...»¹³

Нержин же в романе Солженицына выразил эти идеалы на простейшем уровне:

«— ...Отпустите в скромную маленькую долинуку — с травой, с водой.

— На-зад? — раздельно, без выражения отчеканил Герасимович.

— Да если б я верил, что у человеческой истории существует перед и зад! Но у этого спурта нет ни зада, ни переда. Для меня нет слова, более опустошенного от смысла, чем „прогресс“. Илларион Палыч, какой прогресс? От чего? И к чему? За двадцать семь столетий стали люди лучше? добрей? или хотя бы счастливей? Нет, хуже, злей и несчастней! И все это достигнуто только прекрасными идеями!» (т. 2, с. 296—297). Нержин объяснил Герасимовичу свое понимание прогресса. Он видел его не в материальных благах: «Избыток — это не прогресс! Прогрессом я признал бы не материальный избыток, а всеобщую готовность делиться недостающим!» (т. 2, с. 297). А вот этого как раньше не было, так и сейчас, и в будущем не намечается. И современная техника нужна только для уничтожения миллионов людей и природы. «...Ничего вы не успеете! — говорит Нержин Герасимовичу. — Не согреете вы Сибири! Не озелените пустыни! Все, простите, к ...ям размечут атомными бомбами! Все к ...ям перепашут реактивной авиацией!» (т. 2, с. 297). По Нержину, который является в романе тулпором авторских идей, прогресс возможен только в одном случае: если общество будет обогащаться не столько материально, сколько духовно, ибо бездуховный человек, вооруженный мощной техникой, оставляет после себя только пустыню. Для Нержина ясно, что у советского строя нет будущего, потому что его адепты делают все, чтобы убить любые ростки духовности. И продлевать сатанинские сталинские времена герой не намерен. В момент искусства, когда ему предлагали «досрочку» за создание криптографа, разум и сердце «тянули» его в разные стороны: «Все доводы разума — да, я согласен, гражданин начальник! Все доводы сердца — отойди от меня, сатана!» (т. 1, с. 57). Нержин послушается голоса сердца и твердо скажет своему университетскому учителю: «...Прощения я у них не прошу, и рыбки я им ловить не буду!» (т. 1, с. 57).

Заядлый последователь разума, теоретик технократического общества в будущем, Герасимович тоже испытывает колебания, вызванные двойным давлением и со стороны жены, отчаянно голосившей «спаси меня», и со стороны начальства, обещавшего за успешную реализацию проекта ночного фотоаппарата — «к осени будете дома» (т. 2, с. 258).

«Герасимович небольшою рукой подпер лоб и молчал.

Конечно, это не была атомная бомба. Это была по мировой жизни — крохотность незамечаемая.

(...)

Ах, можно было смолчать! Можно было темнить. Как заведено у эзков, можно было принять задание, а потом *тянуть резину*, не делать. Но Герасимович встал и презрительно посмотрел на брюхатого вислощегого тупорылого выродка в генеральской папахе, какие на беду не ушли по среднерусскому большаку.

¹⁰ См.: *Русакова А. А.* Михаил Нестеров. Л., 1990. Репродукция 72.

¹¹ Евреинов Н. Н. Нестеров. Пг., 1922. С. 58.

¹² *Розанов В. В.* Собр. соч.: Среди художников / Общ. ред., сост. и вступ. ст. А. Н. Николюкина. М., 1994. С. 243.

¹³ Там же. С. 248.

— Нет! Это не по моей специальности! — звеняще пискнул он. — Сажать людей в тюрьму — не по моей специальности! Я — не ловец человеков! Довольно, что нас посадили...» (т. 2, с. 259—260).

И Нержин, и Герасимович оба пойдут на этап, оба они станут частью «Руси уходящей», и оба подтвердят своими судьбами, что прогресс есть категория нравственная и что «замка Святого Грааля» без высокой духовности не достичь.

Доктор филол. наук Ю. К. Руденко (Санкт-Петербург) выступил с докладом «Жанровая стилистика рассказа у Солженицына»:

Выражение «жанровая стилистика» не является термином. Оно лишь подсказывает, что жанровое своеобразие солженицынских рассказов — несмотря на всю индивидуальную разницу между ними — обладает некими показательными особенностями, свойственными художественному сознанию и писательской манере А. И. Солженицына.

Понятие *жанра*, согласно классическим определениям Б. В. Томашевского и В. Я. Проппа, указывает на *два взаимосвязанных аспекта* художественной формы какого-либо произведения: на его собственную поэтическую систему (совокупность доминантных принципов целостного формо- и смыслообразования) и на те ряды произведений (называемые жанровыми традициями), к которым данное произведение подключается на основании родства своей и их поэтических систем.

Применительно к Солженицыну проблема жанровой стилистики рассказа выглядит, следовательно, как вопрос о неких константных особенностях художественного строения всех рассказов писателя и об их ориентационных взаимосвязях с наличными в литературе жанровыми традициями.

Понятие «рассказ» у Солженицына несколько отлично от общепринятого. Это засвидетельствовано составом 3-го тома Малого собрания сочинений, который назван автором «Рассказы», им же и откомментирован.¹ Здесь в единой хронологической подборке равным образом представлены и такие крупномасштабные произведения, как «Один день Ивана Денисовича» или «Для пользы дела», публиковавшиеся в свое время как повести, и прозаические миниатюры типа тургеневских «стихотворений в прозе» — «Крохотки», и такие публицистически заостренные очерки-зарисовки, как «Захар-Калита» или «Пасхальный крестный ход».

Это можно воспринять как своеобразную авторскую декларацию, причем далеко не формальную. Солженицын как будто не только вы-

ражает согласие с сегодняшним довольно аморфным видовым членением прозы на крупные («роман»), средние («повесть») и малые формы («рассказ»), но и, подчеркивая отсутствие внятного критерия для такого членения, редуцирует трехчлен в двухчлен — возвращает понятиям «роман» и «рассказ» (без промежуточного — «повесть») нечто от их первоначального содержания.

Так, в слове «рассказ» словно бы оживает его этимологическое значение — «сказание», «повествование», за счет чего акцентируется художественная роль авторского «голоса», та самая «личная» активность автора-повествователя, которая у Солженицына — помимо всего прочего — опирается также и на собственно сказовые приметы повествовательной стилистики писателя.

Солженицынский сказ — это особый и отдельный предмет исследования, выходящий за рамки нашей темы. Но, как значимый (и в известном смысле доминантный) компонент авторской поэтической системы, он может иметь и *жанровое* значение, особенно когда поддерживается другими жанрообразующими компонентами художественного целого.

В мою задачу не входит устанавливать какую бы то ни было так называемую «типологию» рассказов Солженицына. Мне хочется вывить в них нечто иное — те *ориентационно* характерные взаимосвязи их с определенным кругом жанровых традиций, которые присутствуют и вариативно проявляются в них.

Ни один рассказ Солженицына не тяготеет к жанровому типу «новеллы», если под новеллой понимать прозаическое произведение малой формы на тему о каком-либо происшествии — «случае», сюжетно динамичное и с неожиданным *point* в финале.

Например, в рассказе «Захар-Калита» (1965)² собственно событийной коллизии просто нет. Это — очерк, причем сразу и «портретный», и «путевой». Рассказом его делает авторский перенос акцента с публицистически-документального и проблемно-злободневного содержания (описание состояния Куликова поля и его памятников, правового и материального положения его зрителя; обсуждение причин разграбления и разрухи национальной исторической святыни и т. д.) на саму колоритную *фигуру* Захара-Калиты, на создание художественно емкой его *характеристики*, постепенно обретающей контуры и смысл *русского национального типа*.

По *сочетанию* этих двух художественных параметров рассказ отсылает к таким своим отдаленным классическим жанровым прототипам, как «Максим Максимыч» Лермонтова — с одной стороны, «Хорь и Калиныч» Тургенева — с другой. Даже и герой Солженицына близок лермонтовскому штабс-капитану и тургеневскому Хорю — как тип «низового» («народного») героя в современном его варианте. Впрочем, это лишь в одном отношении. По другим

¹ См.: Солженицын А. И. Малое собр. соч. Т. 3. Рассказы. М., 1991 (первоначально: Солженицын А. Собр. соч. Вермонт; Париж: YMCA-PRESS, 1978). Далее при цитировании в скобках указываются страницы издания 1991 года.

² Новый мир. 1966. № 1.

своим характерным свойствам солженицынский Захар близок и то же время еще и к лесковским «праведникам» и «воителям»: отчасти — таким, как Иван Северьяныч Флягин, отчасти — таким, как Ахилла Десницын.

Далее. Использование в обрисовке Куликова поля приема «мерцающего» наложения на его сегодняшнее настоящее его призрачного героического прошлого, по временам внезапно оживающего в воображении автора-рассказчика, сближает рассказ «Захар-Калита» с произведением отнюдь не очерково-«портретного» плана — с тургеневскими «Призраками». И хотя последнее сближение весьма локально, тем не менее его наличие в рассказе усиливает «тургеневское» реминисцентное присутствие здесь как главную жанровую доминанту.

Наконец, как очерк «велосипедного» путешествия по исконно русской «проселочной» глубинке рассказ «Захар-Калита» определенно корреспондирует с широко обсуждавшейся в конце 50-х — начале 60-х годов литературной новинкой — «Владимирскими проселками» В. Солоухина.

Несомненно, указанный комплекс ощущений в рассказе жанрообразующих реминисцентных ориентаций свойствен — в такой их совокупности и с такими их значениями — только данному рассказу. Но с какими жанровыми ориентациями встречаемся мы в других рассказах писателя?

Возьмем рассказ «Случай на станции Кочетовка» (1962).³ Здесь, казалось бы, наличие «случая», т. е. сюжетно значимой темы, заявлено с самого начала и притом в заглавии, т. е. как сквозная тема произведения. Однако «сквозным» оказывается только читательское ожидание обещанного «случая», который появляется лишь под финал повествования и сам по себе не получает никакой сюжетной разработки. Более того, он как особый сюжетный мотив выполняет роль своеобразного новеллистического point — «точной» развязки всего повествования.

Какова же тогда тема рассказа? Ею оказывается вовсе не финальный «случай» сам по себе, но сам главный персонаж рассказа, с которым на протяжении всего повествования не происходит решительно ничего такого, что выбивалось бы из будничного течения дел и событий и сгущалось бы, так сказать, в сюжет. Этот герой выступает в произведении меньше всего как действующее лицо и значительно более отчетливо — как объект авторской характеристики и оценки. И действительно, эта задача оказывается в произведении основной, целеполагающей.

В отличие от «Захара-Калиты», здесь вовсе нет ни очерковой достоверности лиц и событий, ни публицистической проблемности в манере повествования, ни даже слабо выраженного авторского сказового присутствия в повествовании. Зато есть (1) центроположенный в художественной структуре целого герой и есть (2) само

это художественное целое как выстраиваемая автором репрезентативная характеристика героя.

Как известно, именно эти два структурных принципа в совокупности составляют жанрообразующую основу специфически русского романного жанра — так называемого «монографического» романа о современном герое, иначе — романа о «герое времени» (вспомним лермонтовскую формулу из названия его романа).

Если обратить внимание на то, что типизировано Солженицыным в лейтенанте Зотове и по каким эпохально-историческим параметрам выстраивается эта типизация, то этот его персонаж — разумеется, в авторском освещении и с авторской точки зрения — именно репрезентативно типичен для своего времени и своего поколения, причем, в строгом соответствии с русским романным жанровым каноном, он представляет собой лучшую часть своего поколения, является в своем роде положительным героем своего времени.

Нельзя отрешиться от впечатления, что психологически лейтенант Зотов — герой автобиографический, с таким сознанием обладал, такими идеалами жил, сквозь фильтр такой ментальности воспринимал окружающий мир когда-то в юности сам автор, по возрасту и условиям личного становления принадлежащий тому же поколению советской молодежи ближайшей предвоенной поры, что и этот его герой. Другое дело, что Солженицын оценивает его как тип личности уже отнюдь не по-тогдашнему и даже вообще не «по-советски», а критически, но при этом и не «отрицательно», а значит — принципиально неоднозначно, совсем в духе русского классического романа о «лишних людях». Не потому ли солженицынский лейтенант Зотов, в отличие от «молодого» положительного героя советской литературы (будь это Корчагин Н. Островского или фадеевские молодоговардейцы), структурно соотносим напрямую с типом «лишнего человека» русского классического романа? Ведь «случай», виновником которого он становится в рассказе, в контексте его авторской характеристики как типического «героя своего» (шире — всего нашего) времени играет роль того самого его «фиаско» (мировоззренческого, нравственного, личного), что превращает все его «положительное» — в «отрицательное» и наоборот.

Тот же самый тип личности представлен у Солженицына и в герое рассказа «Правая кисть» (1960)⁴ — в образе несчастного большого старика Боброва. Как персонаж, он совсем иначе ставится в рассказе и на первый взгляд ничем не напоминает лейтенанта Зотова. Однако не случайно, по-видимому, оба рассказа созданы один за другим — они, что называется, взаимодополнительны... Их героев отличает друг от друга, по сути, только возраст, но оба

⁴ Предлагался автором для печати в 1965 году и был отвергнут рядом журналов; был тогда же обнародован в самиздате.

³ Новый мир. 1963. № 1.

они выражают собой одну и ту же эпохально-историческую «примету времени» — особого цвета и градуса «революционный максимализм», который и мировоззренчески, и психологически одинаково маркирует и лейтенанта Зотова, как разновидность *современного* героя, и «товарища Боброва Н. К.», который «состоит в славном овском губернском Отряде Особого Назначения имени Мировой Революции и своей рукой много порубал оставшихся гадов» (с. 168).

Иначе говоря, Бобров — это человек, принадлежащий не только эпохе, но и поколению *Корчагина*; более того, он в своем роде не *кто иной, как сославшийся Корчагин* — попросе первого, навсегда прославленного Н. Островским и умершего молодым, поощренное, поглубее, но все же... как узнаваемо похоже!.. А Зотов — человек, принадлежащий поколению, воспитанному в духе *корчагинского горения идеей*, но ему еще предстоит проходить свою жизненную «закалку», и превратится ли он в «сталь» или «шлак», пока неизвестно... Писатель, похоже, не пожелал бы ему ни первого, ни второго, потому что сам испытал нечто третье и знает: только это последнее испытание — окончательное.

Второй герой «Правой кисти» — *автор-рассказчик* — представляет собой как раз эту «третью правду» эпохи (пользуясь выражением другого, тоже в свое время отверженного автора⁵). Он — человек зотовского поколения, но *убежденный враг Бобровых*, потому что из них (и таких, как он) рекрутировались и всегда рекрутируются лагерные надзиратели и палачи. «*Корчагинский идеал* — с точки зрения людей, прошедших испытание ГУЛАГом, — не более чем иллюзорно-возвышенная эманация все той же кровавой «бобровщины», или, как образно скажет сам Солженицын, «Красного колеса» современной истории.

Зотов как *тип героя*, таким образом, *раздваивается* у Солженицына на героев-антагонистов рассказа «Правая кисть», и каждый из трех, в свою очередь, порознь от других отчетливо присутствует во многих произведениях писателя. Так, Зотов трансформируется в ту разновидность «интеллигентного» типа, который так разнообразно и многокрасочно индивидуализирован в целой галерее персонажей «Одного дня Ивана Денисовича», а затем — романа «В круге первом». Бобров легко трансформируется в лагерного «шестерку» либо, по другой линии трансформации, в советского начальствующего обывателя. Автор-персонаж (подчеркиваю — как *тип героя*) в той же своей ипостаси, как здесь, фигурирует в «Крохотках», «Захаре-Калите», «Матренином дворе», «Пасхальном крестном ходе», даже в целом романе («Раковом корпусе»); в объективированном виде (как персонаж «не-Я») — в том же «Одном дне...» и в романе («В круге первом»).

Обычно прямой или прототипический *автобиографизм* героев последней разновидности заслоняет собой в читательском впечатлении то их существенное свойство, что это — особая *генерация* того же самого солженицынского репрезентативного «героя нашего времени». Он, как и положено, является выразителем не господствующего в обществе идеологически довлеющего эпохе типа сознания, но другого, противоположного ему, отрицающего его идеологические штампы и аксиомы — и в этом смысле «свободного», поскольку прозревает ту, выражаясь классическим языком, «правду жизни», которой либо вовсе не сознает, либо сознает частично, неадекватно само это общество вместе со всей его интеллектуальной элитой (в силу идеологической или номенклатурной «ангажированности» последней).

В совокупном контексте «рассказов» писателя этот вариант «образа автора», столь глубоко уходящий к праистокам магистрально-русской романной традиции с ее особым типом эпохально-представительного героя, не функционирует, однако, как жанрообразующий фактор. Он везде — лицо наблюдающее, думающее, оценивающее, но как бы постороннее «действию» (пусть не в «новеллистическом» смысле этого слова, а лишь как чему-то само собой текущему, происходящему); если сочувствующее кому-либо из персонажей, то строго выборочно и осознанно. Однако это не «регистратор» увиденного или «хронист», каких мы во множестве знаем из русской классики, но тот как бы «контурный» и в то же время художественно полноценный образ «автора», который в произведении выступает носителем столь мировоззренчески важного личного «опыта», что этого одного его свойства — без какой-либо дальнейшей «биографической» детализации — достаточно, чтобы в произведении не просто высказывать, но еще и персонафицировать собой целостную авторскую позицию (которая, как известно, шире и полнее того, что называют обычно авторской «идеей»).

Этими своими художественными свойствами и значениями солженицынский персонаж «Я» подключается к стадияльно более поздним жанровым вариантам русского рассказа, чем первоначальные (указывавшиеся нами ранее) лермонтовско-тургеневские его формы. Наиболее показательными среди них и в то же время наиболее близкими к солженицынским решениям представляются в этом отношении рассказы Г. Успенского («Выпрямил...») и М. Горького («Коновалов») (хотя, как традиция, эта линия русского рассказа восходит, конечно, к «Тамани» Лермонтова). Этот тип героя и в традиции, и у Солженицына представляет собой особую генерацию *положительного* героя — *интеллигента*.

Рассказом, в котором сгруппированы все *три* разновидности основных *типов героя*, преимущественно разрабатываемых писателем, является «Матренин двор» (1959).⁶ В нем

⁵ Леонид Бородин, у которого роман о гражданской войне называется «Третья правда».

⁶ Новый мир. 1963. № 1.

«классичнее» всего представлен и тип героя-«интеллекта» (он же «автор» в обеих функциях — и присутствующего в описываемой реальности «наблюдателя», и аналитического оценивающего ее «мемуариста»), и тип положительного «народного» героя, и вариативно богатое множество «характерных» («бытовых») типов, главным образом «народных» («низовых»), но также и «начальственных» (социально «привилегированных»).

В то же время и в жанровом отношении в этом рассказе представлен весь уже отмеченный ориентационный спектр традиций, плюс к тому ряд других, не менее важных и именно здесь заявляющих себя, тоже магистральных в русской литературе традиций. Все они связаны либо прямо с образом центральной героини рассказа — Матрены Васильевны Захаровой, либо с приемами ее авторской обрисовки и оценки.

Матрена — это не просто *положительный народный тип*, но в мире солженицынских отражений наших социально-исторических реалий вообще *высший положительный тип* — «тот самый *праведник*, без которого, по пословице, не стоит село. Ни город. Ни вся земля наша» (с. 147). И весь рассказ — блистательно сфокусированная вокруг этого проблемно-тематического центра характеристика-«портрет» героини. Таким образом, русская романно-«монографическая» традиция органично совмещается писателем с *лесковской* традицией поиска и описания «народного» героя-«праведника» (вплоть до его «неузнанности» для рядом живущих).

А «фольклорная» стихия авторского языка — в точно фиксируемых местных речениях, «пословицность» некоторых авторских описаний и аттестаций, песенный лиризм его собственной речи там, где он выражает свое итоговое отношение к ней!.. Все это, несомненно, *некрасовское*, коль скоро герой-«праведник», *во-первых, женщина*, *во-вторых, крестьянка*...

Развернутый *мотивный* анализ солженицынских рассказов в указанных планах требует

особого и отдельного исследования. Но и на основании предложенного беглого рассмотрения некоторых из них представляется несомненным, что поэтика *рассказа* у Солженицына (а вероятно, справедливо будет сказать — *вся* солженицынская поэтика) — включая сюда прежде всего *жанровый* аспект — *полностью* укладывается в круг *национально русских* литературных традиций, и притом подключается к самым *магистральным* из них, мало того — к *основному их корпусу*.

Канд. филол. наук В. Н. Запезалов (Санкт-Петербург) в докладе «Солженицын и Шолохов: хроника конфликта», опираясь на ряд неизвестных и малоизвестных документальных материалов, попытался восстановить недостающие звенья в событийной канве конфликта. Размышляя о поведенческом аспекте, докладчик отметил, что Шолохов и Солженицын, оказавшиеся в ту пору на пересечении двух полярно противоположных тенденций общественного сознания и литературы, явились своеобразными полюсами идейной борьбы, фокусом преломления которой и стала поистине драматическая история их взаимоотношений.

В ходе обсуждения докладов были подведены итоги конференции. Многие выступающие отмечали, что Солженицын сегодня — фигура знаковая. Отношение к нему неоднозначное. Одни его ругают, даже поносят, другие — проявляют к нему полное равнодушие, третьи — превозносят. Такое отношение к писателю охватывает всю амплитуду колебаний общественного мнения — от восторгов до резкой критики и неприятия.

Конференция продемонстрировала благоприятное отношение к Солженицыну, хотя на ней звучали и нотки критики, что вполне закономерно.

© В. Н. Запезалов

ШЕСТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ПРАВОСЛАВИЕ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА»

Конференцию, проходившую в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН 21—23 апреля 1999 года, открыл приветственным словом директор Института, чл.-корр. Н. Н. Скатов. Отметив, что число участников и гостей конференции относительно невелико, он объяснил это тем, что она обретает особый, углубленно-теоретический базис. Немногочисленность конференции говорит об ее глубине, значительности, специализированности, о совершившемся отборе тем и исследователей.

С первым докладом «Человек и его вера в русской литературе XIX века» выступил доцент

кафедры истории христианской литературы богословского факультета Европейского университета (Минск) А. А. Звоников. Он указал, что аналитическое прочтение текста вне христианской традиции недостаточно для раскрытия глубины произведения. Сложная задача — раскрытие религиозного самосознания автора через выражение религиозного опыта героя произведения. Например, рассказ Чехова «Архирей» написан как бы «извне», в душе писателя не было и не могло быть «внутренне равного его герою восприятия религиозного опыта». Автор полагает, что творческого отношения русских писателей к христианству в его подлинно ли-

тургическом содержании в широком смысле так же быть не могло, поскольку литература классического периода выражала мировоззрение русского дворянства, в значительной мере ориентированного на традиции новоевропейского гуманизма и философии антропоцентризма.

Профессор Московской Духовной Академии М. М. Дунаев выступил с докладом «Идея „Церкви Третьего Завета“ в творчестве Д. С. Мережковского». Идеолог «серебряного века» Мережковский — несомненный еретик, заимствовавший в своих взглядах многие древние ереси, сказал докладчик. В то же время он является «средним арифметическим» этого века, с помощью которого можно понять так называемое «новое религиозное сознание» символистов. Собственно «спасение» Мережковский понимает прежде всего как спасение от смерти. Расхождение с православием — в слишком по-земному понимаемом спасении. О христианстве как о чем-то незавершенном говорит все проповедники нового религиозного сознания, обосновывая этим постулатом свои претензии на «продолжение христианского дела».

В докладе «Канонические и апокрифические мотивы в повести А. М. Ремизова „О страстях Господних“», прочитанном доцентом кафедры славянской филологии Таллинского университета С. Н. Доценко, говорилось об очевидной кощунственности этого произведения. Явно сомнение Ремизова в одном из догматов Церкви: «Верую во Единого Бога Отца Вседержителя, Творца неба и земли, видимым же всем и невидимым...» Если мир — создание не божеское, от него надо отречься. Эта идея Ремизова напоминает мысль Ивана Карамазова. Среди источников повести «О страстях Господних» докладчик назвал и роман «Идиот». Аллюзия на знаменитую сцену, когда князь Мышкин видит картину «Мертвый Христос», очевидна: идея Ремизова показать страшную картину торжества «природы» над телом распятого Христа спровоцирована романом Достоевского.

Аспирантка ИРЛИ М. А. Дмитриева выступила с сообщением «Великая княгиня Елена Павловна и христианская традиция». Она охарактеризовала культурную и социальную деятельность великой княгини, стоявшей у истоков создания в России отделения общества Красного Креста. Особое место в выступлении было отведено роли так называемых морганатических вечеров в Михайловском дворце, которые проводила и возглавляла Елена Павловна. Обратившись к воспоминаниям кн. Д. А. Оболенского, докладчица отметила, что вечера в Михайловском играли роль «разговоров по душам» между различными представителями общества. Сюда приходили Уваров, Щепкин, Шевырев, Блудов, а при Александре II — сама императорская чета. Николай I говорил о Елене Павловне: «Это был ум нашей семьи». Дмитриева рассказала о ее отношении к Пушкину, Гоголю, Жуковскому.

В перерыве между заседаниями была открыта выставка «А. С. Пушкин и православная

Россия», созданная силами сотрудников литературного музея Пушкинского Дома, а также художниками и литературоведами, сочувствующими теме конференции. Авторы экспозиции Э. С. Лебедева и Е. Н. Монахова рассказали присутствующим об особенностях выставки: она разрушает традиционно устоявшиеся образы советского пушкиноведения, заставляет взглянуть по-новому на жизнь и окружение великого поэта. Творчество Пушкина сохраняло в народе преемственность отечественной духовной культуры. В экспозиции были представлены духовная и историческая литература из книжного собрания поэта, пушкинские автографы, выписки из Четьих-Миней, переложение Жития преподобного Саввы; евангельские, литургические и молитвенные тексты, вдохновлявшие поэта в его творчестве, иконы святых, упомянутых в текстах Пушкина; виды монастырей, где молился поэт, портреты представителей русского духовенства и первоиерархов, возглавлявших церковные кафедры в пушкинскую эпоху. На скрещении этих материалов на выставке возник образ Православной Руси и ее поэта.

Работу конференции продолжил доклад доктора филол. наук С. Н. Азбелева (ИРЛИ) «Народные песни и духовные стихи, посвященные смерти Александра Второго», в котором были проанализированы записи, осуществленные собирателями фольклора от крестьян Московской, Владимирской, Костромской, Тамбовской губерний, а также казачества с 1890-го по 1915 год. Песни оформлялись в различные жанровые формы, но их центральным мотивом всегда являлась оценка содеянного террористами с точки зрения православного сознания, отметил докладчик.

О митрополите Платоне (Левшине) как историке рассказал в своем выступлении доктор филол. наук Ю. В. Стенник (ИРЛИ). Создание митрополитом Платоном в преклонном возрасте «Краткой церковной российской истории» следует рассматривать как реакцию на появление исторического труда известного масонского деятеля И. П. Елагина «Опыт повествования о России», в котором трактовка введения на Русь христианства изобилует фантастическими домыслами. Раскрытие роли православной церкви в истории российской государственности, составлявшее главную цель труда митрополита Платона, призвано было нейтрализовать влияние идей западной философии, наполнявших книгу Елагина. Ю. В. Стенник отметил также другой аспект сочинения митрополита Платона, а именно вопрос об отношении восточной православной церкви к католическим миром. Постоянные притязания папского престола на подчинение православия своему влиянию и установление своего над ним господства сопровождали едва ли не всю историю российской государственности с самого крещения Руси, достигнув своего апогея в период Смуты и самозванчества в XVII веке. Сочинение митрополита Платона явилось серьезным вкладом в русскую историографию, в осмысление проблем русской церковной истории.

Теме «Пушкин и чудо» посвятил свое выступление доктор философских наук, сотрудник Института истории искусств А. Л. Казин. На материале пушкинских сказок исследователь обрисовал метафизику чудесного в творчестве поэта. В «Сказке о попе и работнике его Балде» пушкинский гений лишь играет тем, что А. Ахматова назвала «грозными законами морали». В «Сказке о царе Салтане» субстанция чудесного распространена по всему горизонту повествования и вместе с тем в ней явно присутствуют узловые точки соприкосновения миров (горизонтального и вертикального). Динамика сказки «О рыбаке и рыбке» построена на нарастании напряжения между злом (Старуха) и искуплением его (Старик), что в итоге дает основание Рыбке вынести нейтральный, а не осудительный приговор этим людям. В сказке «О мертвой царевне и семи богатырях» торжествующая в финале любовь оказывается «огнем пополающим» для Мачехи. Космическая иерархия «сил и светов» учит не механизму чуда, а усмотрению благодатной мощи человека как сына Божия среди низших по отношению к любви стижих тварного порядка. В последней сказке «О золотом петушке» поэт дает генеральное сражение черной силе. Сказка предстает как развернутая онтология боя, невидимой брани, постоянно происходящей среди людей.

В конце первого дня работы конференции развернулась дискуссия, посвященная прозвучавшим докладам. Острую полемику вызвало выступление А. А. Звонникова, имевшее выраженный методологический характер. М. М. Дунаев, Ю. В. Стенник, А. М. Любомудров поддержали ученого в том, что существует опасность подмены аналитического прочтения текста подстраиванием творчества художника под христианский кодекс. С другой стороны, М. М. Дунаев отметил, что выбор писателем религиозной темы несомненно требует богословского комментария, так как художник ставит себя на место проповедника, осознанно или бессознательно. В свете этой полемики А. Л. Казину был задан вопрос о возможности другого прочтения сказок Пушкина. «Каждый имеет свою оптику, инструментарий», — ответил исследователь. А. А. Звонников предложил включить в научное русло конференции творчество А. П. Чехова, христианская суть которого глубоко и целомудренно скрыта в глубине художественных образов.

Работа второго дня конференции была целиком посвящена изучению христианских мотивов в творчестве А. С. Пушкина.

Слово отца Иоанна Малинина, настоятеля храма Благовещения Пресвятой Богородицы, было посвящено «Каменноостровскому циклу» поэта, в частности стихотворениям «Когда за городом задумчив я брожу» и «Я памятник воздвиг себе нерукотворный». Первое из них датировано 14 августа, т. е. кануном Успения Пресвятой Богородицы, а этот праздник возрождает воспоминания о Святогорском монастыре и родных местах. Стихотворение «Памятник» датировано 21 августа, когда Церковь чтит память

апостола Фаддея. Пушкин характеризовал свое творчество как «нерукотворный» памятник своей жизни, которую он желает теперь подчинить «велению Божию», заключил докладчик.

О празднике Крещения Руси в связи с судьбой поэта поведала присутствующим Э. С. Лебедева, науч. сотр. Всероссийского музея А. С. Пушкина. Некоторые даты, соотношенные с церковным календарем, способны прояснить творческие импульсы и обстоятельства создания того или иного произведения Пушкина. Стихотворение «Клеветникам России» Пушкин начал на следующий день после праздника в Царском Селе, посвященного Крещению Руси. Как отметила исследовательница, Пушкина приводили в состояние столбняка события лета 1831 года, в особенности польское восстание и вмешательство французских парламентариев («клеветников России») в обсуждение вопроса, который Пушкин рассматривал как «давний спор славян между собой». Поляки требовали присоединения к Польше Украины до Днепра, включая Киев. Поэт не мог себе представить Родину без Киева и его святынь («Дело идет о могиле Ярослава и Печерских угодниках», — писал он об этих событиях Е. М. Хитрово). Праздник Крещения Руси обновил патристические чувства поэта. Воспоминания о Владимире-Крестителе прочно соединились с памятью о Киево-Печерских старцах, заключила Э. С. Лебедева.

Доктор филол. наук Ю. К. Герасимов (ИРЛИ) в докладе «А. С. Грибоедов и А. С. Пушкин о православном миссионерстве» рассказал о миссионерских устремлениях двух классиков. Воспоминания о Грибоедове свидетельствуют о том, что писатель собирался проповедовать православие среди персов. Этому помешала безвременная кончина Грибоедова. Желание проповеди на Кавказе овладевало и Пушкиным, который считал, что «народы Кавказа еще не укоренены в мусульманстве, и их можно еще христианизировать».

Руководитель Пушкинской программы Российского фонда культуры канд. филол. наук И. Ю. Юрьева (Москва) рассказала о деятельности фонда в области помощи российским школам, где углубленно изучается творчество Пушкина. Доклад был посвящен библейским источникам в творчестве поэта. И. Юрьева выразила сожаление, что в нескольких последних изданиях, подготовленных отделом пушкиноведения ИРЛИ, ряд обращений поэта к библейским и житийным текстам либо игнорируется, либо трактуется с существенными искажениями.

После доклада И. Юрьевой состоялась важная дискуссия о датах памяти Пушкина. Дата государственного праздника дня рождения поэта установлена Президентом 6 июня, однако многие православные почитатели классика совершают празднование его юбилея 8 июня: именно эта дата соответствует 26 мая в церковном календаре, в то время как механический перевод на новый стиль с каждым столетием все больше разводит даты. «При воспоминании дня рождения или кончины выдающихся людей

крайне важно, память каких святых празднуется Церковью в этот день, — сказала Э. Лебедева. — На протяжении последних лет ряд пушкинистов обращался в различные инстанции с просьбой пересмотреть дату празднования 200-летия поэта, но ходатайства не имели видимых результатов». И. Юрьева сообщила, что на протяжении нескольких лет после революции 1917 года и перехода на новый стиль память Пушкина отмечалась традиционно, по церковному календарю, и лишь затем дата была сознательно оторвана. В настоящее время сотрудники Пушкинской программы Российского фонда культуры отмечают дни памяти Пушкина в соответствии с церковным календарем, т. е. 8 июня (день рождения) и 11 февраля (день кончины). Именно в эти дни совершаются панихиды в местах, связанных с Пушкиным. Участники конференции оказались единодушны в поддержке такой инициативы.

В докладе «„Русский человек через двести лет“. Пушкин и духовные проблемы современности» канд. искусствоведения О. Б. Сокурова, преподаватель кафедры истории СПбГУ, соотнесла нравственные идеалы в творениях поэта с нынешним духовным состоянием русского общества и государства. Рисуя фигуры Онегина и героя «Медного всадника», Пушкин прозрел тип человека «пародий», человека общества потребления, столь узнаваемые в нашей современности. Актуальными стали, например, «Песни западных славян», а слово «бомба», помеченное у Пушкина как «архаизм», сегодня вновь стало политической реальностью.

Сотрудник ИРЛИ Е. Н. Монахова выступила с докладом «„Засветила Богу свечку...“ А. С. Пушкин и русская икона», в котором проследила творческий путь иконописцев Палеха, сохранивших после революции 1917 года свои художественные традиции благодаря обращению к пушкинским темам, когда иконопись была запрещена советской властью. Мир пушкинского творчества был воспринят художниками-миниатюристами как естественная среда. Композиция икон или их клейм стали использоваться иначе: в «Сказке о золотом петушке» отчетливо читается «Въезд в Иерусалим», в «Пире царя Салтана» — «Тайная вечеря», в «Сказке о рыбаке и рыбке» — клеймо иконы «Акафист Святителю Николаю».

Очередной день работы конференции завершился докладом доктора искусствоведения, сотрудницы Института истории искусств Н. С. Сергиной «Донская икона Божией Матери в „Борисе Годунове“». Исторический контекст упоминания Донской иконы представляет контраст с упоминанием Владимирской, отметила исследовательница. Если Владимирская икона символизирует всю мистическую глубину русской истории, то Донская, прославившаяся победой на Куликовом поле, означает также память об освобождении Москвы от нашествия крымских татар в 1561 году. Во главе ополчения стоял тогда боярин Борис Годунов. Поэтому участие Донской иконы в крестном ходе моления о царском венце, обращенного к Борису,

указывает и на прославление самого Бориса Годунова, а также мистически напоминает ему о его собственном бескорыстном порыве в стоянии за землю Русскую, за ее государственность.

Третий день работы конференции открылся докладом доктора филол. наук, преподавателя Ставропольского университета Л. И. Бронской «Три острова литературы русского зарубежья», где к единому знаменателю были сведены знаковые для литературы русского зарубежья тексты: «Старый Валаам» Шмелева, «Афон» Зайцева, «Остров Крым» Аксенова. Идея возрождения России, важнейшим компонентом которой является православие, объединяет, по мысли исследовательницы, все три произведения. Безусловно, воцерковленные писатели-эмигранты «первой волны» были уверены в неразрывной связи России и православия, в том, что Россия возродится через восстановление религиозного чувства. Аксенов же, как представитель «третьей волны» эмиграции, на первый взгляд должен был проповедовать иные истины, но в своем романе-антиутопии он приходит к тем же выводам, что и его предшественники.

К пушкинской теме в своем докладе «„Борис Годунов“: Философия и богословие власти» возвратился преподаватель Института богословия (Петербург) В. В. Василик. Он рассказал о неучтенных комментариями агнографических реминисценциях драмы, а также проанализировал с точки зрения религиозной традиции события времени правления Бориса. В. В. Василик назвал Годунова «политическим технологом XIX века», «прозападным политиком». Народ в драме «безмолвствует», так как не хочет легитимизировать антихристову власть, отметил докладчик.

Краткий обзор профессиональных занятий отца Герасима Павского, законоучителя царских детей в правление Николая I, переводчика Ветхого Завета на русский язык, основоположника гебраистики в России, а также «зачинателя философии религии», дал в своем выступлении «Герасим Павский — филолог, богослов, законоучитель» В. Е. Семенов (Петербург).

Попытка целостного анализа «Путешествия ко Святым местам в 1830 году» А. Н. Муравьева была предпринята в докладе сотрудника Пушкинского Дома Н. А. Хохловой. Историко-литературное значение «Путешествия» определяется тем, что оно было первым собственно литературным произведением, посвященным описанию Святых мест. Оно наследовало традиции древнерусского жанра «хождений», а также было причастно к так называемой литературе «путешествий» — одному из важнейших жанров сентиментализма. Это определило своеобразие произведения. В восприятии современников Муравьев был продолжателем Ф.-Р. Шатобриана, его знаменитого «Путешествия из Парижа в Иерусалим». Однако, по мнению исследовательницы, их сходство — преимущественно в тематике. Повествование Муравьева инсказательно, метафорично, романтически-зволнованно. Этот стиль стал художественным

открытием автора, который нашел формы не только художественного выражения, но и поэтизации религиозного чувства.

Доклад канд. филол. наук, сотрудницы Музея А. А. Блока О. Л. Фетисенко «Из комментария к драматической трилогии А. В. Сухово-Кобылина» был посвящен библейскому подтексту трилогии «Картины прошедшего». Главным образом речь шла о центральной пьесе — «Дело». В сообщении раскрыты и проанализированы многие реминисценции, цитаты из Откровения св. Иоанна Богослова, книг пророков Исайи, Даниила. Основное внимание уделялось скрытым и явным эсхатологическим мотивам. Автор приходит к выводу, что можно говорить не просто об отдельных случаях использования драматургом библейских образов, но о целом библейском подтексте пьес, которые безусловно нельзя рассматривать только как «месть чиновничеству» и обличительную сатиру.

О значении книжной культуры, о Кирилло-Мефодиевском деле, которое лежит в основе всего культурного бытия России, сказал в своем докладе «Добро есть, братие, почитанье книжное...» исследователь С. М. Ларьков (Петербург). По словам автора, книга, ставшая достоя-

нием принявшей крещение Руси, была не предметом развлечения, не источником информации, а глаголом жизни вечной.

Теснейшему взаимодействию Церкви и общества, необходимости тесного сотрудничества православных пастырей и представителей культуры посвятил свое выступление «Православная Церковь и современное общественное сознание» поэт и публицист Г. П. Медведев (Петербург).

По завершении этого слова состоялось обсуждение прослушанных в течение трех дней докладов. Особенно были отмечены доклады Ю. К. Герасимова, Ю. В. Стенника, А. А. Звоникова. Выступавшие внесли предложение о более строгом отборе участников.

С итоговим словом выступил Ю. К. Герасимов. Откликаясь на последний доклад, он заметил, что Пушкинский Дом не может превращаться в Институт либеральных размышлений на религиозные темы. Хотя некоторое просветительство в русле изучения русской литературы по этому вопросу обязательно. Русская литература таит огромный массив неизученного.

© М. А. Дмитриева

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ТОЛСТОЙ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА» В ЯСНОЙ ПОЛЯНЕ

29 сентября—3 октября 1998 года в Ясной Поляне, в музее-усадьбе Л. Н. Толстого, проходила Международная научная конференция «Толстой и мировая литература», которая была организована при поддержке Института «Открытое общество». Приуроченная к завершению работы над научно-библиографическим описанием иностранной части личной библиотеки Л. Н. Толстого, конференция привлекла внимание многих ученых-филологов, специалистов по Толстому из России, Германии, Франции, Италии, Норвегии, Великобритании, США и Канады. Контекст программы конференции включал широкий спектр проблем современного толстоведения и сравнительного литературоведения — от задач академического издания Л. Н. Толстого до прототипа электронного издания произведения Толстого. Обращение к материалам личной библиотеки писателя в целом ряде докладов придавало конференции живой, многоаспектный характер.

На конференции было заслушано 50 докладов. Каждое заседание завершалось оживленной дискуссией по одной из обсуждаемых проблем. В конференции принимали участие ученые из ИМЛИ и ИРЛИ РАН, МГУ, ТГПУ им. Л. Н. Толстого, РГПУ им. А. И. Герцена, МГИМО, Дипломатической академии, Государственного музея Л. Н. Толстого в Москве, музея-усадьбы Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», Университета Болоньи (Италия), Университета Британской Колумбии (Канада), Университета Беркли

(США), музея Гете в Дюссельдорфе (Германия), Университета Онтарио (Канада), Корнельского университета (США), Мичиганского университета (США), Калифорнийского университета (США), Института исследований по разрешению конфликтов путем непротравления в Париже (Франция), Оттавского университета (Канада), Института восточноевропейских исследований в Осло (Норвегия), Йельского университета (США), Университета Торонто (Канада), Университета Миннесоты (США), Университета Стендала в Гренобле (Франция), Уэльского университета в Бангоре (Великобритания).

В целом конференция прошла на высоком научном уровне и явилась значительным событием в череде научных мероприятий юбилейного года. В рамках программы конференции в Ясной Поляне устраивались концерты классической музыки, а также была открыта выставка французского художника Жозефа Байоля.

Конференция убедительно показала плодотворность научного сотрудничества между отечественными и зарубежными учеными в области изучения Толстого, исследования его богатейшего книжного собрания, наметила перспективы дальнейшего научного общения. Проведение второй Международной конференции «Толстой и мировая литература» планируется в августе 2000 года.

© Г. В. Алексеева

XXIII МАЛЫШЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

5—6 мая 1999 года в Большом конференц-зале Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом) состоялись XXIII Малышевские чтения, посвященные 50-летию Древлехранилища. Чтения были организованы Отделом древнерусской литературы и Древлехранилищем Пушкинского Дома. По традиции программа отличалась разнообразием тем докладов. Многие сообщения были посвящены старообрядчеству, изучение которого входило в круг научных интересов доктора филологических наук, создателя Древлехранилища ИРЛИ Владимира Ивановича Малышева. Кроме того, были широко представлены материалы, связанные с работой Древлехранилища.

Чтения открыл заслуженный работник культуры В. П. Бударагин, возглавляющий Древлехранилище.

Со вступительным словом к собравшимся обратился академик Д. С. Лихачев, который поделился своими воспоминаниями о создании Древлехранилища, подчеркнул особую роль в его судьбе В. П. Адриановой-Перетц и В. И. Малышева. Д. С. Лихачев отметил, что возникновение Древлехранилища в те времена было «маленьким чудом», связанным в целом с судьбой Пушкинского Дома. Нелегкий путь становления Древлехранилища охватывает самые тяжелые периоды в судьбе Института русской литературы — довоенные и послевоенные годы; «ужасающая атмосфера в те времена была связана с попыткой обличить каждого в космополитизме». Именно в это трудное время, подчеркнул Дмитрий Сергеевич, «вышли из небытия» два человека — В. П. Адрианова-Перетц и В. И. Малышев. Д. С. Лихачев напомнил, что В. И. Малышев стал заниматься собиранием рукописей еще в студенческие годы, найдя поддержку у академика А. С. Орлова. В дальнейшем рукописи, привозимые им из экспедиций, способствовали принятию решения о создании «Отдела древнерусских рукописей». После возвращения из ИМЛИ стараниями В. П. Адриановой-Перетц ранее переданным туда рукописно-го собрания В. Н. Перетца (около 700 единиц хранения), Отдел стал обладателем ценной коллекции, являющейся фундаментальной частью современного рукописного собрания Древлехранилища. Таким образом, «создалось направление Сектора на памятники, текстологию и „конкретное” литературоведение». Заканчивая свое выступление, Д. С. Лихачев сказал, что «хотел рассказать о том, что не написано ни в каких документах», но хранится в памяти.

В докладе В. П. Бударагина «Древлехранилище „до” и „после” (к его 50-летию)» был представлен путь, которым прошло Древлехранилище от «Собрания» к «Хранилищу». Само название «Древлехранилище» впервые было употреблено в статье Г. В. Маркелова в 1973 году. И хотя сам В. И. Малышев продолжал говорить о «Собрании», в названии его указателя литературы о рукописях собрания за 1965—1974 годы значилось уже «Древлехранилище». Утверж-

дению нового наименования способствовало и то, что в 1974 году Собрание рукописей Пушкинского Дома получило новые площади, где существует и поныне, однако уже спустя два года, с 1976 года, стало называться Древлехранилищем им. В. И. Малышева. Как подчеркнул В. П. Бударагин, «в основе этого процесса лежит археографический феномен нашего столетия». Показательны и магистральные линии, представленные в археографической деятельности В. И. Малышева. До 1960-х годов доминировал поиск рукописей исторического и литературного содержания, но позже В. И. Малышев настаивал на значимости любой рукописи, попадающей в поле зрения археографа, что было связано с актуальной проблемой сохранения рукописного наследия. Докладчик напомнил собравшимся и о 1969 году — времени появления отдельной от Рукописного отдела книги выдачи рукописей читателям, что стало важной вехой в работе Древлехранилища. Как подчеркнул В. П. Бударагин, несмотря на все трудности — Древлехранилище им. В. И. Малышева продолжает жить, а его коллекция растет, ему уже нужны новые площади, что, безусловно, является добрым знаком.

Выступление академика А. М. Панченко «„Малышевское Древлехранилище” и культура СССР» также может быть отнесено к жанру воспоминаний. А. М. Панченко сказал, что «В. И. Малышев был из числа тех людей, которые делали историю, и представил СССР таким, каким невозможно его увидеть ни в одном учебнике истории». Выступающий напомнил собравшимся важные этапы жизни человека, чье имя сейчас носит Древлехранилище. Было замечено, что трудная жизнь, выпавшая на долю В. И. Малышева, не опустила его до приспособленчества. Он отправлялся за рукописями тогда, когда это занятие было небезопасно (первые экспедиции пришлось на 1934-й и 1938 годы). Профессионализм и личные качества В. И. Малышева помогли ему в работе, он был в прекрасных отношениях даже с представителями «скрытничества» и «беглоповцами». Но помогли формированию рукописного собрания Пушкинского Дома также его друзья и коллеги (академик М. Н. Тихомиров, И. Н. Заволоко и др.). А. М. Панченко признался, что благодаря археографическим экспедициям В. И. Малышева, в которых он участвовал, ему открылась «другая Россия», «Россия, отраженная в Малышевском Древлехранилище».

В докладе канд. филол. наук М. В. Рождественской (Санкт-Петербург) «Апокрифическое „Сказание о 12 пятницах” по рукописям Древлехранилища имени В. И. Малышева» речь шла об одном неучтенном списке «Сказания о 12 пятницах» из коллекции В. Н. Перетца (№ 143, вторая половина XVII века). Памятник в сборнике сопровождает апокрифический литературный «конвой». Отметив, что А. Н. Веселовский подробно рассмотрел все возможные греческие и западноевропейские литературные

и фольклорные параллели к «Сказанию о 12 пятницах», М. В. Рождественская остановилась на мотиве «прения о вере» и теме поста, которая объясняет включение Сказания в сборники учительно-назидательного характера. Наблюдения исследовательницы над рукописной традицией Сказания свидетельствуют о том, что «постническая» тема «размывает сюжет прения о вере, и он становится лишь ее необходимой мотивировкой». Связанная с книжной учительной традицией, «постническая» тема переключает весь предшествующий текст Сказания в иной семантический ряд: «Такая содержательная неустойчивость отразилась, — как отметила докладчица, — и в разнообразии жанровых дефиниций Сказания». Завершая выступление, М. В. Рождественская подчеркнула, что дальнейшее изучение рукописной традиции «Сказания о 12 пятницах», в том числе и списков из разных собраний Древлехрамилища им. В. И. Малышева, будет способствовать пониманию значимости для древнерусских книжников темы истинности христианской веры, с одной стороны, и темы строгости постнического поведения — с другой.

Любой юбилей предполагает не только проведение предварительных итогов, воспоминания и поздравления, но и подарки. Лучшим подарком для рукописного собрания являются, безусловно, новые рукописи, пополняющие его фонды, то, чем всю жизнь занимался В. И. Малышев, сотрудники и друзья Древлехрамилища его имени. Не стал исключением и нынешний праздник. Канд. филол. наук С. А. Семячко передала В. П. Бударагину дар доктора филол. наук Г. М. Прохорова — рукопись XVIII века. На материале этого собрания был построен и доклад С. А. Семячко «Житие Александра Куштского и Евфимия Сянжемского». Рукопись содержит тропари и канон общий Евфимию и Харитону Сянжемским, а также Житие Александра Куштского и Евфимия Сянжемского. Житие, судя по указаниям в тексте, было создано в 1747 году. Его источником стала Основная редакция Жития Александра Куштского. Докладчица охарактеризовала творчество агиографа XVIII века, способ его работы с источником, представила Житие Александра Куштского и Евфимия Сянжемского «как образец древнерусской литературы после Древней Руси».

В докладе заведующего Сектором рукописей Санкт-Петербургского университета А. А. Савельева «Территориальные коллекции кириллических изданий Научной библиотеки Санкт-Петербургского университета» были кратко охарактеризованы территориальные коллекции книг кириллической печати — печорской, северодвинской и пинежской. Был отмечен однородный репертуар книг XVI века всех этих собраний: как правило, в каждом из них представлены ранние московские издания, книги, напечатанные Иваном Федоровым, издания виленской типографии Мамоничей. Свообразие региональных собраний кириллицы, как показал докладчик, выявляется при анализе

состава книг XVII—XVIII веков. «Печорские» книги представлены изданиями московского Печатного Двора. Прежде всего это книги, необходимые для службы: Требник, Третья постная и цветная, Минеи и др. Во многом аналогичен печорскому и состав северодвинской коллекции старопечатных книг, бывавших ранее в центральных районах России и лишь в XVIII—XIX веках поступивших на Печору, о чем свидетельствуют владельческие записи. Одной из характерных особенностей северодвинской коллекции является большое число книг старообрядческих типографий рубежа XVIII—XIX веков (по приведенным данным 130 из 324 книг). Анализ репертуара изданий, по мнению А. А. Савельева, свидетельствует о том, «что местные книги происходят в основном из личных крестьянских библиотек» (более трети собрания составляют Псалтыри и Часовники). Отличие пинежской книжной традиции «в ее древности и, как следствие, конфессиональном многообразии, наличии нескольких книжных „слоев”» (впервые это отметил Н. И. Николаев). Заканчивая выступление, докладчик выразил уверенность, что «изучение территориальных собраний книг кириллической печати в университетской библиотеке будет продолжено».

В своем выступлении А. А. Савельев напомнил, что археографическая работа Санкт-Петербургского университета началась в 1963 году при поддержке В. И. Малышева и Отдела древнерусской литературы ИРЛИ. Первым итогом книговедческой работы (в университетскую библиотеку поступило более семисот старопечатных кириллических изданий XVI—XX веков) стал составленный А. Х. Горфункелем «Каталог книг кирилловской печати» (1969), который до сих пор является «образцовым каталогом подобного рода». В. П. Бударагин обратился к аудитории с предложением отправить от имени всех собравшихся приветственное послание доктору философ. наук А. Х. Горфункелю, живущему теперь в США.

Член-кор. СО РАН Е. К. Ромодановская (Новосибирск) в докладе «Сибирские видения 1662 года в контексте антииконовской борьбы» рассказала о новонайденных записях распросных речей по поводу видений, случившихся в 1662 году в окрестностях Тобольска и недалеко от Тюмени: «30 мая в Тобольске крестьянская вдова Евдокия Петрова дочь Бакшеева в объезжей избе рассказывает воеводе Ивану Андреевичу Хилкову о видении, бывшем ей 28 мая. 23 июня тому же Хилкову посланы из Тюмени списки распросных речей ямщика Петра Денисовича Щадра о видении, случившемся 16 июня». Рассматриваемые памятники, как отметила докладчица, являются «едва ли не самыми ранними документами открытого высказывания против реформ в Сибири». Не случайна фиксация видений в это время: они отражают протест против действий архиепископа Симеона, который весной 1662 года попытался пресечь имевшуюся практику ведения службы как по старым, так и по новым книгам. Рассказ

о видении Петра Шадра фактически сосредоточен вокруг одной проблемы — дуперстия — и носит «агитационный характер». Рассказ о видении Авдотьи Бакшеевой сложнее и неоднозначнее: рассказчице было видение двух икон Богородицы — Абадацкой и Казанской, причем, как подчеркнула Е. К. Ромодановская, «у каждой святыни своя тема»: Абадацкая икона Богородицы Знамение говорит «о греховности мира и „перемене” старого пения», Казанская икона Богородицы, новаявленная в Тобольске, «печется об укреплении собственного культа». Одновременное явление и спор двух икон Богородицы «очень необычны для жанра видения». В этих памятниках Е. К. Ромодановская видит отражение сложной тобольской обстановки конца 1660 — начала 1662 годов.

Выступление сотрудника Древлехранилища О. В. Панченко «Повести о чудесах и знамениях в соловецких сборниках времени осады Соловецкого монастыря» было посвящено новым литературным источникам, относящимся к началу Соловецкого восстания. О. В. Панченко рассказал о четырех найденных им памятниках, в которых отразились настроения, бытовавшие среди защитников Соловецкого монастыря. К ним относятся: «Повесть о новойвленной иконе Одигитрии, принесенной в Соловецкий монастырь в 1662 году» (о принесении на Соловки списка чудотворной иконы Седмизерной, «благословляющей» дуперстным знамением), «Видение некоего соловецкого работника о челобитыи Зосимы и Савватия царю Алексею Михайловичу и об их грозном пророчестве царю» (в котором отразились эсхатологические настроения соловецкой братии) и «Повесть о неверном работнике Федоре, недоумевавшем, отчего не приемлют нового пения и службы в Соловецком монастыре» (в основе сюжета лежит конфликт веры и неверия, понимаемых как верность преданию преподающих отцов или забвение отеческих уставов). Все три повести дошли в составе соловецких сборников, современных описываемым событиям. Анализируя четвертый из найденных памятников — «Сказание о явлениях и чудесах нового Сумского чудотворца», — О. В. Панченко показал, что во время осады Соловецкого монастыря власти враждебного Соловкам Сумского острога собирали сведения о новойвленном Сумском святом — с целью установления его почитания (в противовес повсеместному почитанию «старых» соловецких чудотворцев).

В докладе доктора филол. наук Н. С. Демковой «О рисунке протопопа Аввакума в Пустозерском сборнике И. Н. Заволоко» речь шла об известном сборнике автографов Аввакума и Епифания, хранящемся в Древлехранилище и имеющем особое значение в сфере научных интересов В. И. Малышева. Рассматриваемый Пустозерский сборник имеет тесную связь с научными интересами В. И. Малышева. В 1965 году, напомнила Н. С. Демкова, еще до открытия Пустозерского сборника (1968 год), во втором номере «Русской литературы» В. И. Малышев опубликовал статью, в которой высказал мне-

ние, что Аввакум в борьбе с идейными врагами прибегал к помощи изобразительных средств. Докладчица обратила внимание слушателей на принадлежащий Аввакуму рисунок-изображение в Пустозерском сборнике, который следует рассматривать как совместное творчество Аввакума и Епифания (слово «Бог» в центре рисунка написано почерком Епифания), и предприняла попытку реконструкции истории рисунка, связав его с историческим контекстом (в частности, с рукописной соловецкой традицией). Указав на символическое значение рисунка, Н. С. Демкова предположила, что для художественного развития схемы, использованной Аввакумом, иллюстрировавшим текст аввы Дороефа, имело значение восприятие им церковного купола с изображением Пантократора, широко распространенным в византийско-славянских храмах. В докладе было обращено внимание на тесную связь между многими описаниями в сочинениях Аввакума и сюжетами русской иконописи.

Доктор филол. наук С. И. Николаев выступил с докладом «Что такое „острота телесного ума” протопопа Аввакума?» Известен отзыв Симеона Полоцкого об Аввакуме: «острота, острота телесного ума да лихо упрямство! А се не умеет науки!» Обычно в этом отзыве усматривается только полемический аспект. Однако, по мнению докладчика, полемический аспект отзыва заслужает присутствующий в нем литературно-эстетический контекст в более узком его понимании. По мнению С. И. Николаева, «острота телесного ума», наличие которой Симеон Полоцкий безусловно признавал у протопопа Аввакума, — это русское соответствие латинскому *ingenium* («врожденные способности, природные свойства, дарования»), а все его мнение в целом — реплика общепринятого в школьных поэтиках горадианского решения соотношения *ars-ingenium*, науки и таланта. «История показала, — отметил докладчик, — что вопреки мнению педанта Симеона Полоцкого, именно позиция Аввакума оказалась созвучна некоторым западноевропейским течениям эстетической мысли XVII века, в чем он оказался — как и в своей концепции литературного языка — несомненным новатором».

Ю. Д. Рыков (Москва) в докладе «Новонайденный сборник начала XVIII века с сочинениями пустозерских узников» рассказал о предварительных наблюдениях над рукописным сборником с сочинениями протопопа Аввакума, романово-борисоглебского попа Лазаря, инок Епифания и диакона Федора Иванова. Сборник был недавно приобретен на государственное хранение Отделом рукописей РГБ. При экспертизе рукописи выяснилось, что по своему составу она имеет большую близость к знаменитому Пустозерскому сборнику Дружинина. Как отметил докладчик, порядок расположения статей в новонайденном сборнике в целом совпадает с порядком расположения статей в «дружининском», написанном в пустозерском заточении, однако есть и отличие. Вслед за челобитными попом Лазаря царю Алексею Михайловичу и патриарху Иоасафу, помещено «Юзника попа

Лазаря свидетельство о кресте Христове» — это новое, неизвестное еще в научной литературе сочинение попа Лазаря, литературное наследие которого не столь велико. Подчеркивая важность этого приобретения, Ю. Д. Рыков отметил, что «впервые обнаружена рукопись, в которой полностью скопирован весь текст пустозерского сборника, что показывает — старообрядцы не только бережно хранили так называемый пустозерский сборник в своей среде, но и копировали его состав, максимально приближая список к оригиналу».

Второй день заседаний открылся докладом доктора филол. наук Н. В. Поньрко «Праздник Покрова Богородицы на Руси». Он был посвящен древнейшим свидетельствам учреждения на Руси в Киевскую эпоху праздника Покрова Богородицы — проложному Слову и Службе на Покров. Все сохранившиеся свидетельства и упоминания Покрова, включая не только литературный, но и храмоздательный и иконописный материал, хронологически не простираются дальше XIII века; однако в содержании проложного Слова и Службы есть моменты, позволяющие предполагать, что эти сочинения были созданы в домонгольский период. Докладчица проследила развитие Службы Покрову от древнейшего тропаря (сохранившегося в списке XIV века), через первоначальную Краткую Службу (древнейший список XIV века) и обогащение ее вариантами XV—начала XVI веков, к Пространной Службе, сложившейся к концу XVI века, — той, что сохранилась до наших дней.

В докладе В. М. Загребина (РНБ) «Знаки для интонированного чтения в Ватиканском палимпсесте (Евангелие-апракос X—XI веков)» был рассмотрен палимпсест, который хранится в Апостолической библиотеке Ватикана под шифром Vat. gr. 2502. Нижний слой письмен этого памятника представляет собой славянский кириллический текст Евангелия-апракос X—XI веков, а верхний — греческое Евангелие-апракос XII или XIII века. Во время работы докладчика с этой рукописью в марте 1998 года обнаружилось, что славянский текст снабжен знаками экфонетической нотации, предназначенными для нормирования интонированного чтения (чтения нараспев) Евангелия при богослужении. Несмотря на то, что пришлось иметь дело со смытым и закрытым сверху новыми письменами текстом, В. М. Загребину удалось рассмотреть девять видов знаков: оксия, вария, двойная вария, кремасти, параклитики, кентимата, кагисти, телия и гипокрисис. Сравнение с греческими экфонированными апракосами 985 и 1033 годов показывает почти полное тождество в употреблении знаков и в пространности фраз, выделяемых этими знаками. До сих пор были известны только две древние славянские рукописи с экфонетическими знаками: Куприяновские (Новгородские) листки XI века и Остромирово евангелие 1057 года. С обнаружением знаков экфонетической нотации в Ватиканском палимпсесте их число увеличивается до трех.

Канд. филол. наук А. В. Пигин (Петрозаводск) выступил с сообщением «К изучению повести Никодима типикариса о некоем иноке». Научное изучение Повести, подчеркнул А. В. Пигин, началось по инициативе В. И. Малышева в 1960-е годы. Доклад был посвящен новонайденной Первоначальной редакции этого памятника, имеющей существенные отличия от опубликованного О. А. Белобровой текста (ТОДРЛ. 1965. Т. 21). Первоначальная редакция, как показал исследователь, исторически связана с нерехтскими преданиями о местночтимых иконах Владимирской Богоматери, прославившихся как чудотворные в 1630-е годы. А. В. Пигин привел новые данные о соловецком уставнике Никодиме и отверг гипотезу о том, что именно он и является автором этого произведения. По мнению докладчика, повесть была создана в середине XVII века одним из книжников Троицкого монастыря, которому Никодим типикарис поведаль историю «некоего инока». Редакция повести, опубликованная О. А. Белобровой, является, как установил А. В. Пигин, поздней: она была создана в Выговском старообрядческом монастыре в середине XVIII века.

Канд. филол. наук О. А. Белоброва передала Древлехранилицу адресованные ей письма В. И. Малышева, которые были использованы в докладе А. В. Пигина.

С докладом «Два пинежских книгописца XIX века (к вопросу о поздней севернорусской рукописной традиции)» выступила канд. филол. наук Н. В. Савельева. В сообщении была обозначена проблема сосуществования старообрядческой и нестарообрядческой книжно-рукописной традиции в Пинежском районе в XVIII—начале XX века. В качестве примера была кратко охарактеризована работа двух пинежан, старообрядческого книжника Григория Ефимовича Фофанова и нестарообрядца, отставного унтер-офицера Василия Томилова, книгописная деятельность которых приходится на 60—70-е годы XIX века. Рассказывая о шести рукописях, переписанных Г. Е. Фофановым (ныне хранятся в Пинежском соборном), Н. В. Савельева отметила, что он делал копии как для себя, так и на заказ. К таким копиям докладчица отнесла Златоуст (Пин. 124), Канонник (Пин. 159), Псалтырь (Пин. 411). Принципы работы Г. Е. Фофанова были охарактеризованы на примере составленного им сборника (Пин. 643). Тема основных статей сборника — иноческое житие и спасение. Как считает Н. В. Савельева, источниками сборника были рукописные и печатные книги, среди них Требник Московской печати 1647 года; первое издание Жития святых Димитрия Ростовского, ч. 1 (Киев, 1695), ч. 3 (Киев, 1700); Лествица (Варшава: Типография Дюфора, 1785) и др. Исходя из состава десяти рукописей, написанных в 60—70-е годы XIX века отставным унтер-офицером Василием Томиловым, докладчица разделила их на несколько групп: четыре рукописи (№ 590, 595, 596, 598) — всевозможные заговоры; три рукописи — служебные (два списка «Канона за умерших» (598, 601) и Требник

(602)); отдельная рукопись (594) — список с учебно-исторического издания для народа «О проявлении Божия милосердия и покровительства в бытии Русского государства». Как подчеркнула исследовательница, «наибольший интерес для Василия Томилова представляли жития святых и сказания о чудотворных иконах». Обобщая свои наблюдения над деятельностью двух книжников XIX века, Н. В. Савельева пришла к выводу, что «и старообрядческого книжника Григория Ефимовича Фофанова, и мирянина Василия Томилова можно с уверенностью назвать продолжателями древнерусской рукописной традиции на Пинеге».

В докладе научного сотрудника Древлехранилища Г. В. Маркелова «Подлинник книгописный?», носящем концептуальный характер, были изложены некоторые результаты наблюдений над приемами копирования древнерусскими книжниками изобразительного материала. Рассматривая вопрос о происхождении первоначальных отпечатков, обнаруженных в лицевых рукописях, заставках, инициалах, концовках, и способе копирования в Древней Руси книжных образцов, Г. В. Маркелов пришел к выводу, что «первоначальные контуры рассмотренных миниатюр являются не чем иным, как оттисками прорисей». Для копирования книжных образцов, как показал докладчик, древнерусские мастера использовали специальные рамки с натянутым внутри паюсом, на прозрачной поверхности которого художник обводил липкой краской контуры находящегося под ним изображения. Далее на нанесенный на паюсе контур накладывали чистую бумагу, прижимали, и на листе отпечатывалось обратное изображение, которое называется прорисью. Заготовленные прорисы прижимали к листам чистой бумаги, притирали ногтем, и на них отпечатывался первоначальный контур изображения. Предположение докладчика было подтверждено находками, сделанными в разных архивах (прорисы из Красноробского собрания (№ 93), рисунки к Житию Ефросинии Суздальской из собрания ГИМ (Муз. № 3437) и др.). Значительное внимание в выступлении было уделено одному из *книгописных* подлинников, содержащему образцы для письма и украшения книг. Этот «Подлинник строгановский книгописный» хранится в архиве Санкт-Петербургского Филиала Института Российской Истории (ф. 115, № 160). Как важнейшее обстоятельство отмечалось то, что у многих образцов рассматриваемого кодекса видны следы первоначальных оттисков с прорисей, а в одном случае имеется целый непрописанный отпечаток с прорисы инициала «П». В связи с результатами исследования докладчиком было высказано предположение о неизбежности пересмотра заново многих лицевых и декорированных рукописей, чтобы определить наличие или отсутствие в них первоначальных отпечатков, так как «украшения и миниатюры некоторых рукописей, считавшиеся ранее самостоятельными произведениями, вовсе таковыми не являются».

По наблюдениям Г. В. Маркелова, они «в каком-то смысле являются копиями, выполненными с применением техники налепного образца или прорисей».

Житию Ефросина Псковского, которое во второй половине XVII—XVIII веке оказалось в центре полемической борьбы между сторонниками и противниками церковной реформы, был посвящен доклад канд. филол. наук В. И. Охотниковой (Псков) «Старообрядческая рукописная традиция Жития Ефросина Псковского». Как отметила В. И. Охотникова, практически в каждом полемическом старообрядческом произведении, касающемся вопроса об «аллилуйе», есть цитаты, фрагменты, главы из Жития Ефросина Псковского, ссылки на него. Старообрядческой рукописной традиции принадлежат почти все списки Жития Ефросина Псковского XVIII—XIX веков. Докладчица подчеркнула, что старообрядческие книжники были первыми текстологами и источниковедами Жития Ефросина. В. И. Охотникова обратила внимание на старообрядческий сборник из собрания Вяземского (РНБ. Q. 170). Автор входящего в его состав «Сказания како и когда житие преподобного написася и от кого» впервые изложил литературную историю Жития Ефросина, указал на его редакции. Ссылки на рукописи с Житием Ефросина имеются в разных старообрядческих сочинениях, но наиболее полный их перечень содержится в компиляции начала XVIII века о кресте и аллилуйе (РГБ. Собр. Егорова. 383, 1703 и др.), здесь же дано описание паломничества старообрядческих книжников в Елеазаровский монастырь.

Канд. филол. наук Е. М. Юхименко (Москва) выступила с докладом «Поморский Торжественник». Проблема Поморского Торжественника — сборника слов на церковные праздники, сочиненных писателями выговской литературной школы, — была поставлена В. Г. Дружининым в 1911 году. Выявленный исследовательницей рукописный материал позволяет рассмотреть эту проблему более полно и впервые выделить и охарактеризовать редакции памятника. На материале двадцати двух списков Торжественника 30-х годов XVIII—середины XIX века и ста двадцати трех слов на церковные праздники, созданных выговскими писателями, докладчица установила, что появление и начальное развитие на Выгу эпидейктического жанра было вызвано задачами организации церковной жизни старообрядческого общечернобыльского общества. Была дана краткая характеристика слов знаменитых выговских риторов Андрея и Семена Денисовых и Трифона Петрова. В. Г. Дружинин полагал, что Поморский Торжественник сложился только в конце XVIII века. Однако Е. М. Юхименко показала, что этот сборник сформировался значительно раньше. В докладе были подробно охарактеризованы три редакции Торжественника, составленные выговскими книжниками в 30—40-е годы XVIII века. Эти сборники имели отличный друг от друга состав слов и различную идейную направленность. Особое место в истории формирования

Поморского Торжественника занимает список из Усть-Цилемского собрания Древлехранилища (№ 151): как было установлено, он является самым ранним беловым списком третьей редакции, лежащим в основе всей дальнейшей рукописной традиции Торжественника.

Свой доклад «Роспевы выговских стихов» Ф. В. Панченко (БАН) начала с рассмотрения стиха «Си глаголют пустынножителю Неофиту...», опубликованного В. И. Малышевым (Усть-Цилемское собр., № 41, л. 237). Как установила докладчица, текст и роспев этого стиха составлены по подобию стихир из службы великомученице Параскеве «Си глаголет Параскева к мучителю игемону...» восьмого гласа, которая восходит к одному из тропарей Службы Страстной пятницы «Си глаголет Господь иудеом...» также восьмого гласа. Ф. В. Панченко обнаружила также гимнографические источники и других выговских стихов. В докладе было отмечено стилистическое разнообразие выговской поэзии и соответствующие ей не менее разнородные напевы — от древних знаменных роспевов до романсовых мелодий, «при этом независимо от стилистики напев записывался выговцами традиционной крюковой нотацией». По всей вероятности, сказала Ф. В. Панченко, силлабические стихи выговцы исполняли вне храма хором или небольшой группой. Некоторые тексты в рукописях сопровождаются разными напевами, и наоборот — некоторые одинаковые напевы употреблены для совершенно разных текстов. Напевы некоторых выговских силлабических стихов, по определению докладчицы, «представляют собой сплав знаменного роспева с лирической народной песней» («Печальный терн мене убождает...»). Отмечалось, что роспевы выговских стихов были основаны и на кантовых напевах XVII века, уходящих, в

свою очередь, корнями в григорианский хорал. В докладе был рассмотрен и озвучен ряд силлабических стихов: «Возвеличися пустыня, зрящи случаи златяя...», «Увеселение есть юноши премудрость...», «Возрадуйся ныне, Выгская пустыне...» и др.

Доктор филол. наук А. Г. Бобров (Санкт-Петербург) рассказал о новых поступлениях в Древлехранилище им. В. И. Малышева. Он отметил трудности, связанные с приобретением новых рукописей, и рассказал о двух рукописях, которые пока еще не стали единицами хранения Древлехранилища, но переговоры об их приобретении ведутся. Это сборник смешанного содержания последней трети XVII — начала XVIII века с автографами Даниила Викулина и Семена Денисова, в составе которого был выделен ранее не известный список «Повести об астрологе Мустаеддыне». Новую страницу русско-украинских связей должна открыть жалованная грамота царя Алексея Михайловича украинскому проповеднику Иоанникию Галатовскому, датированная 10 августа 1672 года. Но если эти рукописи еще не вошли в состав рукописного собрания Древлехранилища, то восемь рукописей XVIII—XIX веков были вручены А. Г. Бобровым Древлехранилищу непосредственно во время сообщения. Богослужебный сборник, «Цветник», сборник духовных стихов и другиеполнили коллекцию А. Г. Боброва в Древлехранилище им. В. И. Малышева. А. Г. Бобров передал также дар канд. филол. наук С. А. Давыдовой — рукопись певческую крюковую XIX века.

Завершил юбилейные Чтения духовный концерт знаменных песнопений в исполнении старообрядческого хора под руководством Ивана Чунина.

© И. В. Федорова

ДМИТРИЙ СЕРГЕЕВИЧ ЛИХАЧЕВ

С чувством глубокой скорби восприняли члены редколлегии журнала «Русская литература» сообщение о кончине выдающегося ученого нашего времени академика Дмитрия Сергеевича Лихачева.

Отношение Дмитрия Сергеевича к журналу было особое. В первое время существования «Русской литературы» он был членом редколлегии, и позже, на протяжении многих лет, он — доброжелательный, но строгий советчик редакции. Десятки, если не сотни статей и материалов его учеников поступали в журнал с его замечаниями и рекомендациями.

Сам Дмитрий Сергеевич опубликовал на страницах журнала множество статей и заметок. Помощь его была бесценна. Утрата наша невосполнима.

Редколлегия

30 сентября 1999 года в один час 30 минут пополудни в Санкт-Петербурге на 93-м году жизни скончался Дмитрий Сергеевич Лихачев. Его тело было предано земле на кладбище в дачном поселке Комарово, в похоронах участвовали представители многочисленных общественных организаций и правительства России, губернатор Санкт-Петербурга. Прощание с покойным превратилось в важное общенациональное событие.

Вклад Д. С. Лихачева в дело сохранения разнообразных культурных традиций нашей страны был так велик, что нуждается в особом изучении и на первых порах хотя бы в каталогизации. Его опыт убедительно показал, что государственное регулирование и управление общественной жизнью, ставшее на протяжении нескольких последних десятилетий единственной нормой, является далеко не самой эффективной формой работы. Тем самым Д. С. Лихачев способствовал раскрытию не только действительных возможностей общества, но и неисчерпаемых возможностей отдельного человека.

Эффективность всякого общественного служения имеет твердое основание в профессиональной деятельности; компетенция, рожденная в одной сравнительно узкой сфере, дает право на обращение к сложным и ответственным вопросам широкого жизненного значения. Поэтому коллеги, сотрудники и ученики Д. С. Лихачева рассматривают его культурную деятельность как продолжение и следствие научной работы по изучению древнерусской литературы.

Компетенция Д. С. Лихачева в древнерусской литературе была всеобъемлющей. Долгие годы исследований способствовали накоплению громадного объема фактической информации по истории русской письменности; эстетическая и нравственная одаренность обусловили выработку системы исторически ориентированных ценностей, благодаря которой разрознен-



ные факты выстраивались в их естественной отнесенности; точное понимание окружающих социальных условий и внимательное проникновенное отношение к людям служили основой эффективной научно-организаторской работы. Трезвость и воля были столь же необходимыми для успеха работы, как интуиция и мгновения неуверенности и колебаний, — таков был Д. С. Лихачев как ученый и педагог, как сотрудник Пушкинского Дома и академик Российской Академии наук.

По приглашению В. П. Адриановой-Перетц он пришел в Отдел древнерусской литературы в 1939 году. За плечами были романо-германское отделение университета, четыре года Соловецкого лагеря и четыре года работы в институте Академии наук, где состоялась первая встреча с летописью. Отдел к тому времени насчитывал лишь пять лет своей истории, так что поиски своего стиля работы еще не завершились сколько-нибудь видимым результатом. В обстановке социальной неуверенности и угрозы, столь характерной для тех лет, не было я

ности в том, какое будущее ожидает Отдел и саму науку. И все же созидательный потенциал эпохи, подавленный, например, в искусстве уже к началу 30-х годов, долго сохранялся в некоторых сферах науки, отражая сложное взаимодействие объективных и субъективных факторов, т. е. реальных общественных потребностей и творческой одаренности исполнителей. В 1954 году Д. С. Лихачев уже возглавил Отдел и начиная с 11 тома стал главным редактором Трудов Отдела.

По меркам человеческой жизни 60 лет непрерывной службы в одном ученом заведении — громадный срок. Но это немалый период и для науки о древнерусской литературе. Ее основание можно относить к первой половине XVIII века, когда В. Н. Татищев познакомил нарождавшуюся русскую общественность с летописью. Однако очень долго задачами историковеда почти и ограничивалась эта наука. Лишь с конца XIX века начинается ее самоопределение через становление исследовательских методов в работах А. А. Шахматова, В. М. Истрина, В. Н. Перетца. Успехи формальной школы в 20-е годы привлекли внимание исследователей древнерусской письменности к таким вопросам, как жанровая природа изучаемых текстов, их эстетическая система; интерес к отдельным разрозненным текстам был подчинен задаче выявления закономерностей литературного процесса. Если постановка вопросов в основном принадлежала старшим современникам Д. С. Лихачева — Н. К. Гудзию, И. П. Еремину, В. П. Адриановой-Перетц, то их решение почти целиком легло на его плечи. К этому следует прибавить методологические требования, выдвинутые им в области текстологии и археографии и ставшие обязательными для всякого современного исследования. Таким образом, в своем зрелом периоде наука о древнерусской литературе укладывается в пределы одной человеческой жизни, и это жизнь Д. С. Лихачева.

Сегодня, после его кончины, впервые приходится разделять жизнь человека и судьбу науки. Д. С. Лихачев был слишком крупной фигурой, чтобы его уход не сказался на разных сторонах нашего существования, и прежде всего на положении научных исследований. В нашей науке не было конфликта поколений, и преемственность, наследование традиций является ее органической чертой. Но с Д. С. Лихачевым мы не привыкли топтаться на месте, нельзя допустить, чтобы это случилось теперь. В последние годы он сам обращал наше внимание на новые вопросы, которым прежде не уделялось достаточного внимания, в частности на изучение переводной письменности и на разнообразные связи русской литературы с богословием в XI—XVII веках. Он не считал, что история русского летописания изучена вполне, и в последние годы жизни интересовался этим вопросом так же горячо, как и в начале своего научного пути. В ходе издания словаря русских писателей XI—XVII веков и при широком охвате источников XVI—XVII веков становилось все более очевидно, что анонимный характер древ-

ней литературы не был присущ ей всегда или без ограничений. Даже пути становления беллетристического повествования, не раз привлекавшие к себе внимание сотрудников Отдела и коллег из других научных центров, еще нуждаются в дополнительном освещении.

Пойдет ли дальнейшее научное развитие по новому пути или останется в тех рамках, которые сложились к сегодняшнему дню, нет оснований ждать ни застоя, ни кризисных явлений в изучении древнерусской литературы, ибо созданная историком-ведческая база, выработанный набор методов и приемов исследования служат залогом дальнейшего. Гораздо больше тревожит сегодня социальное и экономическое состояние русского общества, университетского образования, направление культурного развития, потеря обществом нравственных ориентиров. Если в годы коммунистической гегемонии всякое научное исследование, особенно гуманитарное, создавало реальную альтернативу официальной идеологии и служило свободой, то равным образом и сегодня научная деятельность защищает идеалы честности и человеческой добропорядочности. Историческая наука в очень большой мере основана на доверии к личности ученого, ибо действительная проверка результатов почти невозможна, обычно она более трудоемка, чем само исследование. Д. С. Лихачев не отделял научный труд от нравственной позиции ученого, и те, кто был далек от понимания общественных проблем, иногда упрекали его за излишний ригоризм. Зато под его защитой и научные занятия, и самое существование Отдела казались и, пожалуй, действительно были обеспечены надежными гарантиями.

Свежая боль утраты препятствует академически сухому перечню проблем, которыми занимался ученый, перечислению его книг, статей, выступлений. Совсем недавно к 90-летию Д. С. Лихачева вышел пятидесяти том ТОДРЛ, в котором была всесторонне освещена его многогранная научная и педагогическая деятельность. Нам еще предстоит осмыслить гигантский вклад Д. С. Лихачева в отечественную и мировую филологическую науку. Сейчас же мы хотим принести клятву его осиротевших учеников и соратников на верность делу, которому посвятил свою жизнь ученый.

Сегодня в нашем прочном доме стало грустно и неуютно. Для каждого из нас эта смерть означает личную потерю, а для нашей науки это самая тяжелая потеря за всю ее историю. Продолжение издания Трудов является профессиональным долгом Отдела древнерусской литературы, оно не закончится до тех пор, пока будут находиться новые материалы, новые темы и новые подходы к ним. В служении памяти Дмитрия Сергеевича Лихачева нераздельно слиты для нас и развитие науки о древнерусской литературе, и защита человеческого достоинства.

Сотрудники Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН

ПАМЯТИ ВАЛЕНТИНА АРХИПОВИЧА КОВАЛЕВА

15 апреля 1999 года на 88-м году жизни скончался старейший ученый Пушкинского Дома, доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, член Союза писателей России, ветеран Великой Отечественной войны Валентин Архипович Ковалев.

Начальный период жизни В. А. Ковалева связан с Кубанью и Северным Кавказом. Он родился в Екатеринодаре 14 января 1911 года. Всегда помнил свою «малую родину» и не терял с ней связи. Здесь он окончил среднюю школу. В 1928—1931 годах учился в Северо-Кавказском университете, затем работал преподавателем литературы в Моздокском педагогическом техникуме. С 1933-го по 1936 год В. А. Ковалев был аспирантом при кафедре русской литературы Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена. В ноябре 1936 года защитил кандидатскую диссертацию «„Записки охотника“ И. С. Тургенева» (научный руководитель М. К. Клеман), в которой основное внимание уделил генетическим аспектам, прямым и опосредованным связям книги с западноевропейской, прежде всего с французской и немецкой литературой.

После окончания аспирантуры В. А. Ковалев несколько лет работал доцентом и заведующим кафедрой литературы Дагестанского педагогического института. В октябре 1939 года он по конкурсу был зачислен в докторантуру Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, откуда вскоре был призван в Красную Армию, в рядах которой находился до августа 1946 года. В 1942 году В. А. Ковалев вступил в ВКП(б). Принимал участие в боевых действиях против японских империалистов на Дальнем Востоке. Активно выступал в армейской печати как журналист и поэт-сатирик. Награжден орденом Красной Звезды и медалями.

После демобилизации из армии капитан запаса В. А. Ковалев был восстановлен в докторантуре. В 1951 году он успешно защитил докторскую диссертацию на тему «Творчество Л. Леонова».

С 1952 года, сменив А. С. Бушмина, он в течение 35 лет беспрерывно возглавлял Сектор советской литературы Пушкинского Дома. В. А. Ковалев подходил к исследованию новейшей литературы и ее истории с позиций высоких требований академической науки, что не мешало, а, скорее, способствовало включению многочисленных коллективных трудов, созданных под его руководством, и его собственных работ в живой, сложный, противоречивый, а порою и драматичный литературный процесс. Под руко-

водством В. А. Ковалева и при его неизменном участии в Секторе были созданы вошедшие в основную фонд исследований по русской литературе XX века крупные коллективные труды: «История русского советского романа» (1965), «Русский советский рассказ. Очерк истории жанра» (1970), «Русская советская повесть 20—30-х годов» (1976), двухтомная «История русской советской поэзии» (1983—1984), «Краткий очерк русской советской литературы» (1984).

Важное место среди фундаментальных трудов Сектора заняли регулярно выходившие в течение нескольких лет выпуски «Вопросов советской литературы». Несмотря на то что методология исследования, отдельные идейные оценки и мнения, сама концепция литературного процесса эпохи в этих работах ныне нуждаются в существенной корректировке, собранный и систематизированный в них богатейший историко-литературный материал представляет собой несомненную научную ценность.

Возглавлявшийся В. А. Ковалевым немногочисленный авторский коллектив, в котором в разное время сотрудничали В. А. Десницкий, С. В. Касторский, К. Д. Муратова, Л. Ф. Ершов, П. С. Выходцев, В. В. Бузник, А. И. Павловский, работал плодотворно и слаженно, что не исключало дискуссий и споров, привычных в нормальной научной среде.

В. А. Ковалев на протяжении многих лет был членом Научного совета по литературоведению при президиуме АН СССР, членом редколлегии журнала «Русская литература».

В. А. Ковалев по праву считается основоположником академического леоноведения. За сорок лет изучения творчества Л. Леонова В. А. Ковалевым собраны уникальные материалы к научной биографии писателя, выстроена хроника его жизненного и творческого пути, изучены история создания и разные редакции многих его произведений, обозначены главные направления его философских раздумий.

Перу В. А. Ковалева принадлежат и обобщающие работы о Леонове, связанные с осмыслением творческого метода, горьковской традиции, проблем творческой эволюции писателя («Реализм Леонова», 1969; «Этюды о Леониде Леонове», 1974).

Трудно переоценить организаторскую роль В. А. Ковалева в сплочении, объединении и воспитании леоноведов в России и за ее пределами. Начиная с 70-х годов усилиями В. А. Ковалева Пушкинский Дом становится авторитетным научным центром в области изучения творчества

Леонова, а выпущенные под его редакцией сборники — своеобразными вехами в изучении русской литературы XX века: «Творчество Леонида Леонова» (1969), «Мировое значение творчества Леонида Леонова» (1981), «Леонид Леонов. Творческая индивидуальность и литературный процесс» (1987).

И после ухода Валентина Архиповича стараниями его учеников поддерживается и развивается традиция изучения наследия Леонова. В Пушкинском Доме проводятся регулярные семинары и конференции, подготавливаются статьи и сборники, защищаются диссертации, а значит, сохраняется память об основателе леонведческой школы, в которую уже входят новые талантливые силы.

В. А. Ковалев воспитал немало кандидатов и докторов наук, ставших специалистами в области изучения творчества С. Есенина, новокрестьянских поэтов, А. Толстого, Л. Леонова, М. Шолохова, писателей-«деревенщиков» В. Астафьева, В. Распутина, В. Белова, В. Шукшина и др. Его заботливой поддержке и вниманию были обязаны многие молодые ученые, составившие в дальнейшем основной костяк Отдела новейшей литературы.

Вместе с тем круг научных интересов В. А. Ковалева включал в себя и тех писателей, творчество которых отличается сложностью художественных миров, связанных с поисками новых форм видения и выражения действительности, с утверждением принципов новой эстетики, — таких как Б. Пастернак, М. Булгаков, А. Платонов, Н. Заболоцкий. С вниманием В. А. Ковалев отнесся к творчеству В. Высоцкого, сразу же выделив его своеобразный талант из числа других одновременно с ним заявивших о себе бардов.

Значителен вклад В. А. Ковалева в изучение русистики за рубежом. Его помощь была хорошо известна многим исследователям Германии, Болгарии, Чехословакии, Югославии и других стран. Он был организатором многих международных конференций по советской литературе в Пушкинском Доме, на которые приезжали видные иностранные ученые, а также участником нескольких зарубежных представительных форумов по русистике, автором зна-

чительного числа рецензий на труды известных зарубежных исследователей-русистов.

Важное место в работе В. А. Ковалева и руководимого им Сектора занимали связи со средней школой. Подготовленный под его началом школьный учебник по литературе для 10-го класса выдержал несколько изданий, выдвигался на Государственную премию.

В. А. Ковалев постоянно заботился о профессиональном уровне сотрудников Сектора, требовал основательных и объективных оценок при обсуждении на заседаниях каждой очередной работы, не устал напоминать сотрудникам о том, что каждому автору при подготовке своей рукописи к печати следует доводить ее до должного уровня самому, не рассчитывая на вмешательство редактора. Сам Валентин Архипович был прекрасным научным редактором, стоял на страже высокой культуры издания.

Следует особо отметить широту и разнообразие творческих устремлений и интересов В. А. Ковалева, отнюдь не исчерпывавшихся историей литературы. Он свободно владел несколькими иностранными языками — немецким, французским, английским, чешским, польским, был знатоком и ценителем пейзажной живописи, неутомимым ее коллекционером. Многие картины и рисунки известных русских живописцев и графиков из своей коллекции он подарил Краснодарской картинной галерее.

Валентин Архипович был человеком, тонко чувствовавшим музыку: великолепно играл на фортепиано и мог стать профессиональным пианистом. Он собрал большую коллекцию старинных нот и пластинок, а также уникальную коллекцию советских марок.

На протяжении всей своей насыщенной событиями жизни В. А. Ковалев писал стихи. Незадолго до кончины Валентин Архипович подготовил к печати сборник собственных стихотворений, тщательно отобранных и выверенных.

Добрая память о Валентине Архиповиче Ковалева, глубоком и разностороннем исследователе русской литературы, умелом организаторе и руководителе Отдела новейшей литературы, надолго сохранится в памяти всех, кто его знал и с ним работал.

Коллеги и друзья

**УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ,
ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА» В 1999 ГОДУ**

СТАТЬИ

	№	Стр.
Березкина С. В. «Пророк» Пушкина: современные проблемы изучения . . .	2	27
Ветловская В. Е. Житийные источники гоголевской «Шинели»	1	18
Виноградов И. А. Пьеро, Коломбина и Арлекин: К истории создания «Тараса Бульбы» и «Ревизора» Н. В. Гоголя	1	36
Давыдов Сергей (США). Последний лирический цикл Пушкина	2	86
Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. «Пушкин — наше солнце» (к вопросу о восприятии Пушкина К. Бальмонтом)	2	109
Лейтон Л. Г. (США). Пушкин и Гораций: «Арион»	2	71
Любомудров А. М. Суд над Творцом: «Пирамида» Л. Леонова в свете христианства	4	74
Мостовская Н. Н. Тургенев и Некрасов. Противостояние	1	45
Павловский А. И. Поэма начала и роман конца (роман «Пирамида» Л. Леонова и «Поэма без героя» А. Ахматовой)	4	68
Раскольников Феликс (США). Место античности в творчестве Пушкина . . .	4	3
Романович Алиция (Италия). Италия в жизни и творчестве Б. К. Зайцева .	4	55
Серман Илья (Израиль). Явление Озерова	1	3
Скатов Н. Н. Пушкин сегодня	2	3
Сливицкая О. В. Сюжетное и описательное в новеллистике И. А. Бунина . .	1	89
Тарланов Е. З. Женская литература в России рубежа веков (социальный аспект)	1	134
Телетова Н. К. Архаические истоки поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила»	2	10
Тиме Г. А. Две «Атлантиды» (Г. Гауптман и Д. Мережковский: непреднамеренный диалог)	1	111
Токарев Д. В. Существует ли литература абсурда?	4	26
Туниманов В. А. «Кроткая» Достоевского и «Крейцера соната» Толстого (Две исповеди)	1	53
Эткинд Ефим (Франция). Пушкин и Ламартин	2	43

К 250-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ГЕТЕ

Генералова Н. П. Оправдание Человека. К трактовке финала «Фауста» Гете (И. С. Тургенев и А. А. Фет)	3	42
Данилевский Р. Ю. Миссия гения (Пушкин и Гете)	3	3
Потапова Г. Е. «Гетевское» и «пушкинское» в повести И. С. Тургенева «Фауст»	3	32
Стадников Г. В. Лермонтов и Гете	3	22
Тиме Г. А. Гете на «закате» Европы (О. Шпенглер и русская мысль начала 1920-х годов)	3	58

ПОЛЕМИКА

Рак В. Д. О тексте пушкинского послания «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел»	2	124
Фомичев С. А. Ответ В. Д. Раку	2	151

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Биттнер В. Л. (США). Стихотворение А. С. Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума» и рисунок «сумасшедшего дома»	2	198
Вихрова Н. Н. Пушкин в дневнике молодого Ивана Аксакова	2	169
Гайнцева Э. Г. Неизданные письма П. А. Валуева к И. А. Гончарову	1	177
Генералова Н. П. Кто был автором «Современных заметок»?	1	228
Давыдова С. А. Мог ли быть Пролог источником Летописца Еллинского и Римского?	1	145
Денисенко С. В. Трансформация текста пушкинской «Пиковой дамы»	2	205
Дилакторская О. Г. Достоевский и Пушкин («Слабое сердце» и «Медный всадник»)	2	181
Жидкова С. Л. Тургеневы в Петровское время (комментарий к одному письму И. С. Тургенева)	3	83
Инов Игорь. Чешский акт цветаевской драмы	4	123
Кадзухико Савада (Япония). И. С. Тургенев в Японии	4	108
Китанина Т. А. Материалы к указателю литературных сюжетов (сюжеты о «соперниках» и «призраках»)	3	205
Корконосенко К. С. Полифонический роман Достоевского и агонический «руман» Унамуно	4	114
Кошелев А. В. Пушкин о проблеме железных дорог в России (письмо к В. Ф. Одоевскому от ноября 1836 года)	2	164
Кошелев В. А. «Топот бледного коня» (к проблеме: Пушкин и Апокалипсис)	2	157
Мясоедова Н. Е. Русская пьеса о Вольтере «Ты и Вы» (к вопросу об авторстве А. А. Шаховского)	1	150
Неизвестные статьи П. Н. Беркова о В. И. Саитове и М. К. Азадовском (публикация М. Д. Эльзона)	3	189
Неизвестный фельетон Н. С. Лескова (вступительная заметка и публикация С. И. Зенкевич)	3	111
Новые материалы об А. Н. Апухтине из архива А. В. Жиркевича (публикация Н. Г. Подлеских-Жиркевич, примечания Н. Г. Подлеских-Жиркевич, Л. М. Маричевой)	3	126
Носков А. И. А. Н. Островский в Симбирской губернии в 1849 году	3	93
Оливье Софи (Франция). Достоевский в наше время (о книге Д. Уолша «После идеологии. Возвращение к духовным основаниям свободы»)	3	118
Переписка М. Зощенко и И. Ильинского (вступительная заметка и публикация В. С. Федорова)	1	248
Перхин В. В. К истории текста стихотворения А. А. Ахматовой «А вы, мои друзья последнего призыва!»	3	184
Перхин В. В. Шестнадцать писем М. А. Кузмина к Г. В. Чичерину (1905—1907)	1	195
Раскина Е. Ю. Мотив «благочестивого творчества» («смирненного знания») в художественной программе акмеизма	3	168
Рассказ Н. С. Лескова «Бессребреник» (публикация и вступительная статья И. В. Столяровой)	3	101
Семенова А. Л. Роман Е. Замятина «Мы» и «Государство» Платона	3	175
Смирнова Л. Л. Пушкин в прозе А. Ф. Писемского	2	189

Томаш Гарриг Масарик об А. С. Пушкине (вступительная заметка и перевод В. А. Каменской и О. М. Малевича)	2	231
Федотова М. А. Культ святой Варвары в творчестве Димитрия Ростовского	4	98
Ходасевич В. Ф. Письма к М. А. Цявловскому (публикация Роберта Хьюза)	2	214
Шарафадина К. И. Загадка «Психей, которая задумалась над цветком»: о неосуществленном пушкинском замысле прикижной виньетки	3	72
Шилов Л. А. «Обновленный» Н. И. Надеждин и библиотекарь Публичной библиотеки Н. А. Шлегель	3	163

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Заборов П. Р. К переводческой деятельности Бориса Пастернака	4	141
Шустов А. Н. «Письмо» или посвящение?	4	138
Эльзон М. Д. Евг. Замятин: Поминки по Гумилеву	4	140

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Абрамович С. Д. Поэзия Тютчева в исследовании украинского ученого (Козлик И. В. В поэтическом мире Ф. И. Тютчева / Отв. ред. член-корр. НАН Украины Н. Е. Крутикова. Ивано-Франковск: «Плай»; Коломыя: «Вік», 1997. 156 с.)	4	154
Гардзонио Стефано (<i>Италия</i>). Итальянское пушкиноведение (краткая характеристика)	2	239
Данилевский Р. Ю. Вена в истории русско-австрийского культурного общения	4	156
Данилевский Р. Ю. Новая работа о Пушкине и масонстве (Wolf Markus. Freimaurertum bei Puškin: Einführung in die russische Freimaurerei und ihre Bedeutung für Puškins literarisches Werk. München: O. Sagner, 1998. 115, 73 S. (Slavistische Beiträge, Bd 355))	2	246
Дмитренко А. Л. Указатель содержания журнала «Творчество» (1918—1922)	3	248
Евдокимова Т. В. Добавления к статье Ф. А. Молока «Пушкинский юбилей 1937 года в русском зарубежье» по материалам коллекции Лидии и Сержа Варсано, хранящейся в Пушкинском кабинете ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН	4	152
Иванова Т. Г. Книга о русской лубочной сказке (Корепова К. Е. Русская лубочная сказка. Нижний Новгород, 1999. 243 с.)	3	219
Касаткина Т. А. Книга Кэноскэ Накамура «Чувство жизни и смерти у Достоевского» (Накамура Кэноскэ. Чувство жизни и смерти у Достоевского. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. 330 с.)	3	225
Краснов Г. В. Научно-художественная... (Кулешов В. И. А. С. Пушкин. Научно-художественная биография. М.: Наука, 1997. 432 с.)	2	249
Маликова М. Э. Быт и литература (Hutchin S. Russian Modernism. The Transfiguration of the Everyday. Cambridge: Cambridge UP, 1997)	1	259
Маликова М. Э. Конец романа (русский роман глазами зарубежных ученых) (The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel / Ed. by Malcolm V. Jones and Robin Feuer Miller. Cambridge: Cambridge University Press, 1998)	3	238
Молок Ф. А. Пушкинский юбилей 1937 года в русском зарубежье	4	143
Мостовская Н. Н. Были Тургенев «странным»? (Топоров В. Н. Странный Тургенев (четыре главы). М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1998. 192 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 20))	3	228

Найдич Э. Э. Загадок стало меньше (Серман Илья. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе. 1836—1841. Славистический центр гуманитарного факультета Еврейского университета в Иерусалиме, 1997. 368 с.)	1	254
Петров К. Н. Петроградские литературные журналы первых лет советской власти (Журналы «Вестник литературы» (1919—1922); «Летопись Дома литераторов» (1921—1922); «Литературные записки» (1922): Аннотированный указатель / Сост. А. Ю. Галушкин, Г. А. Триханова, Н. С. Дворщина, Л. А. Скворцова. М.: Наследие, 1996. 304 с.)	3	248
Прийма И. Ф. Исследования русского авангарда (Kosanovič Bogdan. Istraživanja ruske avangarde. Sremski Karlovci: Krovovi, 1995. 201 s.)	1	256
Романович Алиция (Италия). История русской литературной цивилизации (A. A. V. V. Storia della civiltà letteraria russa: In 2 vol. / Diretta da M. Colucci e R. Picchio. Torino, 1997. Vol. 1. 789 p. Vol. 2. 897 p.; A. A. V. V. Dizionario Cronologia. UTET. Torino, 1997. 405 p.)	3	247
Семячко С. А. О Михаиле Тверском и принципах текстологии (Повесть о святом благоверном великом князе Михаиле Ярославиче Тверском: Редакция Софийской летописи и Пространная редакция / Вступ. ст., перевод и коммент. В. Э. Исакова. Тверь, 1997. 116 с.)	3	222
Сливицкая О. В. Бунин с точки зрения буддизма (Marullo Thomas Gaiton. If you see the Buddha. Studies in the fiction of Ivan Bunin. Evanston, Illinois: Northwestern University press, 1998. 208 p.)	4	161
Туниманов В. А. Публицистика и воспоминания Е. И. Замятина (Замятин Е. И. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / Сост. и комм. А. Ю. Галушкина, подг. текста А. Ю. Галушкина, М. Ю. Любимовой, вступ. ст. В. А. Келдыша. М.: Наследие, 1999. 359 с.)	3	249
Филатова А. И. Критика 1930-х годов в свете современности (Перхин В. В. Русская литературная критика 1930-х годов. Критика и общественное сознание эпохи. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1997. 308 с.)	1	264
Филатова А. И. «Малахитовая шкатулка» Бажова в современном прочтении (Слобожанинова Л. М. «Малахитовая шкатулка» П. П. Бажова в литературе 30—40-х годов. Екатеринбург: Сократ, 1998. 175 с.)	3	241
Щербакова М. И. Русско-канадская толстовиана	3	234

ХРОНИКА

Алексеева Г. В. Международная научная конференция «Толстой и мировая литература» в Ясной Поляне	4	192
Генералова Н. П., Кузнецова Н. Г. Тургеневская конференция в Пушкинском Доме	3	260
Дмитриева М. А. Шестая Международная научная конференция «Православие и русская культура»	4	188
Запевалов В. Н. Международная научная конференция в Пушкинском Доме «Академик А. И. Солженицын. К 80-летию со дня рождения»	4	164
Лаврова Н. Н. К 140-летию со дня рождения К. Р.	1	286
Мисникевич Т. В. Международная Сологубовская конференция	3	265
Потапова Г. Е. Международная конференция «Пушкин и Тургенев»	1	270
Соколова Л. В. Ярославские Чтения по истории и культуре Древней и Новой России	3	257
Федорова И. В. XXIII Малышевские чтения	4	193
Федотова М. А. XXII Малышевские чтения	1	268

Фомичева В. С. Международная научная конференция «Пушкин и Грибое- дов»	2	252
Шашкова А. Е. Алексеевские чтения	1	283
Дмитрий Сергеевич Лихачев	4	199
Наталья Александровна Грознова	3	269
Памяти Валентина Архиповича Ковалева	4	201
От редакции	4	208

ОТ РЕДАКЦИИ

Редакция журнала «Русская литература» получила письмо Н. А. Богомолова, в котором указывается, что сопоставление поэтических обработок мифа о Персее и Андромеде Г. Р. Державиным и М. А. Кузминым впервые проведено в работе: *Harer K. Michail Kuzmin: Studien zur Poetik der frühen und mittleren Schaffensperiode. München. 1993. S. 90—168* (см.: *Кузмин М. Стихотворения. СПб., 1996. С. 747*). Поэтому выводы, сделанные в статье А. О. Демина (*Русская литература. 1998. № 4*), являются вторичными.

Редакция журнала и автор выражают сожаление по поводу допущенной неточности и благодарят Н. А. Богомолова за необходимое уточнение.