

# Русская литература

№ 3

Историко-литературный журнал

2005

*Издается с января 1958 года*

*Выходит 4 раза в год*

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Л. С. Сидяков, Т. В. Тополевская. Интонационные изменения в лирике Пушкина на рубеже 1830-х годов . . . . .	3
Е. А. Романова. «Мы от колыбели разной масти...» (София Парнок и Борис Пастернак).	20
Д. В. Токарев. Михаил Булгаков и Федор Сологуб . . . . .	38
Т. М. Вахитова. Природные стихи в творчестве Леонида Леонова . . . . .	73

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

В. Д. Рак. Обрывки автографа пушкинской поэмы «Вадим». . . . .	91
С. А. Шульц. Гоголь и Новалис (к постановке проблемы). . . . .	99
Н. А. Хохлова. Был ли Тютчев участником кружка Раича?. . . . .	107
И. В. Мотеюнайте. Споры об Иване Яковлевиче Корейше и восприятие юродства . . . . .	123
Л. Я. Дворникова. Новые псевдонимы А. П. Чехова? (Чехов и московский журнал «Зритель») . . . . .	131
Дневник волостного писаря А. Е. Петрова (1895—1906) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии В. И. Щипина) (окончание) . . . . .	151
Е. Д. Зозуля. Сатириконцы (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Д. В. Неустроева) (окончание) . . . . .	185
К. С. Корконосенко. Сложный случай перевода с испанского: «Беярман и Аполонио» Р. Переса де Айялы . . . . .	209

## ПОЛЕМИКА

О. В. Миллер. Кто простался с немойтой Россией, уезжая на Кавказ . . . . .	216
--	-----

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Г. А. Тиме. Грибоедов в Германии . . . . .	221
Е. М. Таборисская. Книга видного тургеневода . . . . .	224
О. М. Малевич. Два чешских взгляда на два века русской литературы . . . . .	226
И. С. Приходько. Литература Серебряного века в академическом освещении . . . . .	233

## ХРОНИКА

С. Д. Титаренко. Конференция, посвященная 100-летию «Башни» Вячеслава Иванова . . . . .	240
М. Д. Эльзон. Затерянная телеграмма Чехова . . . . .	246
Н. Д. Кочеткова. Юрий Владимирович Стенник . . . . .	247

Журнал издается под руководством  
Отделения историко-филологических наук РАН

Главный редактор *Н. Н. СКАТОВ*

### Редакционная коллегия:

*Д. М. БУЛАНИН, Г. Я. ГАЛАГАН* (зам. главного редактора),  
*А. А. ГОРЕЛОВ, В. Я. ГРЕЧНЕВ, И. Ф. ДАНИЛОВА* (отв. секретарь редакции),  
*В. А. КОТЕЛЬНИКОВ, Н. Д. КОЧЕТКОВА, А. В. ЛАВРОВ, Ю. М. ПРОЗОРОВ,*  
*В. А. ТУНИМАНОВ, С. А. ФОМИЧЕВ, Т. С. ЦАРЬКОВА*

*Адрес редакции:* 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4.  
Телефон/факс (812)328-16-01  
e-mail: rusliter@mail.ru

Рукописи не рецензируются и не возвращаются авторам

## ИНТОНАЦИОННЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ В ЛИРИКЕ ПУШКИНА НА РУБЕЖЕ 1830-х ГОДОВ

Творчество Пушкина на рубеже 1830-х годов связано с существенными изменениями в его художественной системе. В частности, пушкинская лирика демонстрирует это со всей очевидностью. Важнейшим рубежом в ее развитии явился 1829 год, совпавший с изданием двух первых частей «Стихотворений Александра Пушкина», подведших итоги предшествующей эволюции пушкинского творчества. Н. В. Измайлов справедливо утверждал, что новый период «можно — с известной долей условности — начинать с весны 1829 г., когда Пушкин, отдав в печать две части (...) своих „Стихотворений“, представляющих собою итог его лирического творчества за 1815—1828 гг., отправился в путешествие на Кавказ и закавказский театр военных действий».<sup>1</sup> «Стихотворения Александра Пушкина» 1829 года не только завершали длительный путь развития пушкинского творчества, они закрепили и самую идею его эволюции. Выбор хронологического принципа расположения произведений придавал большую наглядность движению поэзии Пушкина от его ранних поэтических опытов до начала 1829 года.<sup>2</sup> Отчасти эта идея уже была реализована в «Стихотворениях Александра Пушкина» 1826 года. Хотя в основу композиции сборника был положен традиционный жанровый принцип, мысль об эволюции творчества Пушкина декларировалась в редакционном предисловии («От Издателей»), развивавшем наметки, предложенные самим автором (см. его письмо брату от 27 марта 1825 года):<sup>3</sup> «Любопытно, даже поучительно будет для занимающихся словесностью, сравнить четырнадцатилетнего Пушкина с автором Руслана и Людмилы и других поэм. Мы желаем, чтобы на собрание наше смотрели как на историю поэтических его досугов в первое десятилетие авторской жизни».<sup>4</sup> Указание на даты большинства помещенных в сборнике стихотворений позволяло читателю наглядно проследить эту «историю», реализовав таким образом пожелание его издателей. Последовательное проведение хронологического принципа в издании 1829 года дало возможность уже на более широком материале пушкинской поэзии воссоздать картину тех изменений, которые претерпевала она в период с 1815-го по 1829 год.

Однако несмотря на идею, положенную в основу поэтического сборника 1829 года, движение пушкинского творчества предстало в нем не вполне адекватным реальному развитию. Особенно это касалось наиболее раннего, лицейского, этапа, проиллюстрированного немногими избранными образца-

<sup>1</sup> Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 213.

<sup>2</sup> См.: Сайтанов В. А. Стихотворная книга: Пушкин и рождение хронологического принципа // Редактор и книга. М., 1986. Вып. 10. С. 123—160.

<sup>3</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. М., 1937. Т. XIII. С. 157—158.

<sup>4</sup> Стихотворения Александра Пушкина. СПб., 1826. С. XI. (Курсив наш. — Л. С., Т. Т.).

ми, к тому же в значительно измененном не только по отношению к их исходному тексту, но и к первопечатным редакциям виде (см., например, «Лицинию», «Гроб Анакреона», «Разлука» и др.). Это относится не только к лицейской лирике, но и к последующим произведениям, главным образом до начала 1820-х годов. Впрочем, изменения эти коснулись упомянутых произведений уже в «Стихотворениях Александра Пушкина» 1826 года и новое издание лишь расположило их в определенной хронологической последовательности, сделав представление о раннем периоде пушкинского творчества более наглядным. Важнее другое — то, что при перепечатке произведений, помещенных в сборнике 1826 года, в новом издании своих «Стихотворений» Пушкин в ряде случаев внес в них заметные изменения, коснувшиеся многих стихотворных текстов и свидетельствовавшие о стремлении существенно видоизменить их, приблизив к тем эстетическим критериям, которыми он руководствовался уже в своем творчестве рубежа 1830-х годов. Эта сторона дела не была в должной мере отмечена исследователями, хотя еще в своей книге 1925 года «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения» Б. В. Томашевский, говоря о тексте пушкинских стихотворений в издании 1829 года, заметил: «Мы находим здесь значительные изменения, иной раз коренную переработку отдельных произведений».<sup>5</sup> Положение это, не подкрепленное конкретными примерами, может, на первый взгляд, вызвать даже недоумение: поверхностное сличение сборников 1826-го и 1829 годов, казалось бы, его не подтверждает, так как лексический уровень не обнаруживает значительных отклонений от текста «Стихотворений Александра Пушкина» 1826 года в сборнике 1829 года.

Можно, конечно, указать на отказ Пушкина от первоначального окончания послания «Жуковскому» (1818), перестановку строк в «Истории стихотворца», изменение порядка слов и одного эпитета в трех стихах «Черной шали», а также на некоторые изменения в «Телеге жизни» и «К морю», существенно не меняющие их восприятие, кроме, пожалуй, отказа от дополнения в издании 1826 года исключенных стихов: «Мир опустел... Теперь куда же / Меня б ты вынес, океан» (в издании 1829 года Пушкин вернулся к первопечатному тексту, ограничившись началом ст. 51: «Мир опустел...») или отсутствия намек на «русский титул» в ст. 8 «Телеги жизни»: «Кричим: валай по всем по трем!» Все это, как и некоторые другие отличия, не очень значительные перемены текста помещенных в обоих изданиях стихотворений. И тем не менее Б. В. Томашевский был прав. Очевидно, он имел в виду менее бросающиеся в глаза и, как правило, не учитываемые в разделе вариантов изменения, затрагивающие пунктуационную и стоящую за нею интонационную систему поэтических текстов; именно здесь, как будет показано ниже, действительно можно усмотреть иногда даже «коренную переработку отдельных произведений», о которой справедливо писал ученый.

Однако наблюдение Б. В. Томашевского не было развито другими исследователями. Вместе с тем внимательное сличение «Стихотворений Александра Пушкина» 1826-го и 1829 годов дает весьма впечатляющую картину серьезных изменений, которым подвергся текст совпадающих в них произведений. Первое, что видно с первого взгляда, — это отказ во многих случаях от восклицательных знаков, к которым ранее Пушкин прибегал довольно часто и которые были в основном сохранены в издании 1826 года.

Названное обстоятельство отмечено в литературе; в 1930-е годы на него обратил внимание Б. В. Томашевский, заметив, что «в издании 1829 г. Пушкин упорно и последовательно истреблял обильные восклицательные

<sup>5</sup> Томашевский Б. В. Пушкин: Работы разных лет. М., 1990. С. 17.

знаки, расставленные в издании 1826 г.». «По-видимому, расставлены они были не Пушкиным»,<sup>6</sup> — добавил он при этом. Этот вывод, высказанный к тому же в форме предположения, не представляется достаточно убедительным. Замечание Б. В. Томашевского относится к его наблюдению над тем, что в элегии «Погасло дневное светило» в издании 1826 года появилось «несколько лишних против автографа восклицательных знаков», из чего он и заключил, что они противоречат пушкинской пунктуации. Характерно, однако, что, за исключением ст. 21, восклицательные знаки в стихотворении совпадают с расстановкой их в первопечатном тексте и, следовательно, соответствуют общей интонационной тенденции, свойственной лирике Пушкина романтического периода. Сопоставление с первопечатным текстом стихотворений, помещенных в «Стихотворениях Александра Пушкина» 1826 года, вообще показывает, что расстановка восклицательных знаков в них в основном совпадает, хотя и наблюдаются некоторые отклонения в ту или иную сторону. В целом же характер их употребления в сборнике 1826 года не противоречит представлению о поэтической манере Пушкина, как она складывалась до середины 1820-х годов; поэтому отказ от многих восклицательных знаков в издании 1829 года может быть объяснен скорее не освобождением от чужеродного вторжения в пушкинский текст, но сознательным ограничением сферы их употребления, вызванным изменением художественной системы поэта к рубежу 1830-х годов.

Конечно, прижизненные издания произведений Пушкина, особенно в области пунктуации, не всегда безусловно отражают авторскую волю, и даже «Стихотворения Александра Пушкина» 1826 года не являются в этом отношении исключением. Находившийся в Михайловском поэт вынужден был передоверить работу по подготовке своего первого сборника стихотворений к изданию П. А. Плетневу, В. А. Жуковскому и Л. С. Пушкину, которые и осуществили ее. Разумеется, сам поэт принимал в этом активное участие; его переписка, а также работа над так называемыми тетрадами Всеволожского и Капниста<sup>7</sup> дают об этом наглядное представление. И тем не менее многое он передоверял своим издателям, предоставляя им достаточно широкие полномочия для подготовки текста. Известно, например, его замечание в письме брату и Плетневу: «Ошибки правописания, зн. (аки) препинания, описки, бессмыслицы — прошу самим исправить — у меня на то глаз не достанет».<sup>8</sup>

Речь, разумеется, не может идти о произволе, чинившемся издателями «Стихотворений Александра Пушкина»: подготавливая сборник к изданию, они опирались прежде всего на рукописи и первопечатные тексты. И все же полной уверенности в принадлежности Пушкину любого знака препинания у нас быть не может. Общая же тенденция расстановки знаков препинания не противоречит авторскому замыслу, насколько об этом можно судить, сличая издания текстов Пушкина с рукописями. Последние, правда, в области пунктуации — источник ненадежный, не дающий четкого представления о пунктуационной системе Пушкина. В его черновиках знаков почти нет, беловые же автографы сохранились не всегда, да и они не дают полного представления о расстановке знаков препинания, особенно на концах стиха, и только печатные тексты способны выявить определенную картину в этом

<sup>6</sup> Томашевский Б. В. Новые материалы по истории первого сборника стихотворений Пушкина (1826 г.) // Лит. наследство. 1934. Т. 16—18. С. 851.

<sup>7</sup> См.: Лит. наследство. Т. 16—18. С. 925—968; Тетрадь Всеволожского // Летописи Гос. Лит. музея. М., 1936. Кн. 1. С. 1—76.

<sup>8</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. XIII. С. 153. О работе над изданием «Стихотворений Александра Пушкина» 1826 года см.: Гессен С. Книгоиздатель Александр Пушкин: Литературные доходы Пушкина. Л., 1930; Сайтанов В. А. Указ. соч.

отношении. Но применительно к сборнику 1826 года и они не дают уверенности в полном соответствии ее с авторским замыслом.

Другое дело «Стихотворения Александра Пушкина» 1829 года. К сожалению, мы мало знаем о работе по их подготовке Пушкина и его помощников, в частности Плетнева. Известно, что разрешение на издание сборника было дано 25 мая (ч. 1-я) и 25 июня (ч. 2-я) 1829 года,<sup>9</sup> следовательно, подготовительная работа велась в первые месяцы этого года. С середины января по начало марта 1829 года Пушкин находился в Петербурге и мог принимать, вероятно, активное участие в подготовке своего издания. Во всяком случае, он просмотрел текст сборника 1826 года, внеся в него изменения, которые считал нужными. Их последовательность, системность и несомненно творческий характер подтверждают, что только самому Пушкину могла принадлежать продуманная и, как увидим, достаточно определенная система пунктуационных изменений, повлиявших на восприятие его стихотворений. Дальнейшее изложение строится на твердом убеждении, что перед нами реализация художественного замысла поэта, и проведенный анализ, как нам кажется, подтверждает объективность данного вывода.

Итак, сопоставление текстов произведений Пушкина в изданиях 1826-го и 1829 годов обнаруживает чрезвычайно любопытные факты. Изменения в пунктуации затронули большинство перепечатанных стихотворений. Приводим перечень стихотворений Пушкина, которых в той или иной мере (от одного-двух до многих стихов) коснулась указанная переделка (датировка,<sup>10</sup> последовательность перечисления, заглавия и объем первого стиха стихотворений без заглавия здесь и далее приводятся в соответствии со «Стихотворениями Александра Пушкина» 1826 года (далее СП) и со «Стихотворениями Александра Пушкина» 1829 года (далее СП-1 и СП-2)).<sup>11</sup>

1815: «Гроб Анакреона»; 1816: «Пробуждение»; 1817: «Дельвигу («Любовью, дружеством и ленью»)), «Лиле» (1817—1820); 1818: «Мечтателю», «Выздоровление», «Прелестнице»; 1819: «Увы, зачем она блистает»,<sup>12</sup> «Уединение («Блажен, кто в отдаленной сени»)); 1820: «Погасло дневное светило», «Фонтану Бахчисарайского дворца»;<sup>13</sup> 1821: «Мой друг, забыты мной следы», «Война», «Я пережил свои желанья», «Гроб юноши», «К Овидию», «Наполеон», «Приметы («Старайся наблюдать различные приметы»)), «Красавица перед зеркалом», «Алексееву», «К(атенин)у («Кто мне пришлет ее портрет»)), «Ч(аадаев)у («В стране, где я забыл тревоги прежних лет»)), «Приятелю»; 1822: «Песнь о вещем Олеге», «Аделе»; 1823: «Простишь ли мне ревнивые мечты», «Ненастный день потух»,<sup>14</sup> «Ночь»; 1824: «Ты вянешь и молчишь», «Подражание Корану» (I, II, IV, V); 1825: «Андрей Шенье», «Сожженное письмо», «Желание славы», «Если жизнь тебя обманет» (в СП под заглавием «В альбом»).

Система, прослеживаемая в этих изменениях, может быть сведена к следующим моментам:

<sup>9</sup> См.: Дела III Отделения об А. С. Пушкине. СПб., 1906. С. 87, 89.

<sup>10</sup> За исключением стихотворений, помещенных в раздел «Разных годов» «Стихотворений Александра Пушкина» (ч. 2-я): «Лиле», «Уединение» и «Приятелю», которые датируются в соответствии с современными изданиями сочинений Пушкина.

<sup>11</sup> Замену в указываемых стихотворениях восклицательных знаков на другие знаки препинания, помимо случаев, прослеженных в дальнейшем изложении, можно установить по вариантам печатного текста, приведенным в примечаниях к изданию: Стихотворения Александра Пушкина / Изд. подг. Л. С. Сидяков. СПб.: Наука, 1997 («Литературные памятники»).

<sup>12</sup> В современных изданиях сочинений Пушкина стихотворение датируется 1820 годом.

<sup>13</sup> Стихотворение, нарочито передатированное Пушкиным в СП и СП-1, на самом деле написано в 1824 году уже в Михайловском.

<sup>14</sup> Стихотворение написано осенью 1824 года в начале Михайловской ссылки.

1. Самое большое число пунктуационных изменений (по количеству произведений и по числу стихотворных строк) относится к жанру элегии (или к стихотворениям, которые к нему примыкают).

2. Смена пунктуационных знаков в стихотворениях других жанров имеет скорее случайный, чем закономерный характер. Изменения в них редки, малочисленны и не оказывают существенного влияния на интонационную систему стихотворения в целом.

3. Подавляющее большинство случаев смены пунктуационного знака происходит в интонационно-риторических фигурах: обращениях и восклицаниях.

4. В таких случаях эти фигуры бывают равновеликими либо стихотворной строке, либо ее первому полустихию. Следовательно, происходит замена пунктуационного знака, расположенного в конце стихотворной строки или в ее середине.

5. Как правило, в таких случаях наблюдается отказ от восклицательного знака и замена его каким-то другим, интонационно более нейтральным: запятой, точкой с запятой, двоеточием и даже многоточием.

6. В случаях, когда стихотворение заканчивалось риторическим восклицанием, восклицательный знак обычно заменяется точкой.

7. Нередко пунктуационные изменения оказываются связанными с заменой двоеточия каким-нибудь другим знаком препинания (в зависимости от контекста).

Все перечисленные изменения в пунктуационной системе стихотворений Пушкина, как уже говорилось, не могут быть случайными и заслуживают поэтому самого пристального внимания.

Значимость пунктуационных знаков в художественной речи, а тем более в речи стихотворной, чрезвычайно велика. Пунктуационная система стиха является графическим выражением его синтаксической и интонационной организации. Целостное изучение стиха вне учета этих категорий немислимо, поскольку целостность определяется взаимосвязью интонационно-синтаксической (выраженной через пунктуацию) и ритмической систем. Тесная связь синтаксиса и интонации была замечена многими стиховедами, призывавшими самым тщательным образом изучать и то и другое.<sup>15</sup> «Интонация, реализованная в синтаксисе, — отмечал Б. М. Эйхенбаум, — играет в стихе роль не менее важную, чем ритм и инструментовка, а иногда и более важную».<sup>16</sup> Именно поэтому, как писал Б. В. Томашевский, «наблюдения над интонацией стиха — первая задача стиховеда».<sup>17</sup> Подчеркивая особое значение взаимосвязи художественного синтаксиса и интонации, Б. В. Томашевский разработал оригинальную методику анализа стихотворений, в частности пушкинских, в которой учитывается взаимосвязь этих категорий.<sup>18</sup> Ее значение заключается в том, что исследование внутренней организации стихотворного текста основывается на интонационных и пунктуационных особенностях.

К сожалению, методика эта не получила широкого распространения среди исследователей пушкинского стиха, которые, по-видимому, недооце-

<sup>15</sup> См., например: *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха // *Эйхенбаум Б. О поэзии.* Л., 1969. С. 327—511; *Холшевников В. Е.* Типы интонации русского классического стиха // *Холшевников В. Е.* Стихovedение и поэзия. Л., 1991. С. 85—123; *Черемисина Н. В.* Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1982; *Лотман М. Ю.* К вопросу о типах интонации в русской поэзии // *Литературный процесс и развитие русской литературы XVIII—XX вв.: Тезисы.* Таллин, 1985. С. 115—119 и др.

<sup>16</sup> *Эйхенбаум Б. М.* Указ. соч. С. 329.

<sup>17</sup> *Томашевский Б. В.* Стих и ритм // *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929. С. 45.

<sup>18</sup> *Томашевский Б. В.* Стрoфика Пушкина // *Томашевский Б. В.* Пушкин: Работы разных лет. С. 288—410.

нили перспективы ее применения. Вообще в стиховедении интонация остается до сих пор одной из наименее изученных категорий, интонация же стиха пушкинского практически не исследована.<sup>19</sup> Рассмотрен, и то в самых общих чертах, лишь вопрос о некоторых особенностях интонационной организации отдельных его стихотворений.

Обращение к интонации позволяет прежде всего выявить существование двух стиховых (и внестиховых) систем: стиха написанного и стиха произнесенного. Подобно тому как пунктуация есть графический знак синтаксиса, а синтаксис — знак интонации, записанный стих — лишь знак стиха звучащего. Стих как таковой есть, безусловно, звучащий стих. Будучи свойством звучащей речи, интонация обнаруживает свою истинную природу лишь в процессе произнесения стиха. Поэтому значение интонации в речи письменной и устной неадекватно. Указывая на это обстоятельство, Б. В. Томашевский отмечал особую роль интонации в устной речи, где она «есть самостоятельное средство выражения, такое же, как и другие синтаксические средства («текст») — согласование, последовательность и группировка слов. Смысл определяется не только текстом, но и самым произношением текста».<sup>20</sup> Эволюция поэтического мировосприятия Пушкина нашла свое отражение и в его переориентации к концу 1820-х годов от стиха записанного к стиху произнесенному. Это произошло в результате осознания истинного значения *произнесения* текста (в отличие от его прочтения), т. е. осознания разительного отличия вербального восприятия стиха от визуального.

Разумеется, это не означает, что ранее Пушкин недооценивал роль звука в художественном слове, — речь может идти лишь о новом аспекте в его восприятии и оценке: красота и экспрессивность звука дополнялись смысловой и эмоциональной выразительностью стиховой интонации, реализованной в этом звуке. Не исключено, что переориентация поэта на звучащий стих могла быть следствием его активной деятельности по собиранию русских народных песен во время Михайловской ссылки. Слушая эти песни, где интонация объединяет в единое целое стих и музыку, обнаруживая, с одной стороны, свою организующую роль, а с другой — эстетическую сущность, Пушкин мог прийти к мысли о значении мелодики (интонации в понимании Э. Сиверса<sup>21</sup>) в пропетом или произнесенном стихе. Такова, во всяком случае, роль интонации в музыке, где она является не только выразительным, но и изобразительным средством. Отсюда могло возникнуть желание (или потребность) осуществить переработку своих стихотворений с учетом новой оценки стиховой интонации, реализуемой в художественном синтаксисе и пунктуационной системе произведения.

Очевидность такого предположения подтверждается усилением внимания поэта к паузе, ее местоположению в стихе, продолжительности и выразительности. Пауза и пунктуационный знак неразрывны и взаимопределяемы: пунктуационный знак означает паузу определенной длительности, определенную мелодику речи и определенную же силу звука (акцентность). В свою очередь пауза есть первичное звуковое выражение пунктуационного знака. Качество паузы обуславливает ее смысловое наполнение, роль в ритмической организации стиха, эмоциональную выразительность.

<sup>19</sup> См.: Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. С. 361—414.

<sup>20</sup> Томашевский Б. В. Строфика Пушкина. С. 372.

<sup>21</sup> О работах Э. Сиверса и его школы см.: Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 333—336.

Сопоставление стихотворений Пушкина в изданиях 1826-го и 1829 годов обнаруживает стремление к упорядочиванию системы пауз и прежде всего к организации их симметрии. Ср., например, в «Пробуждении»:

СП	СП-1
Мечты, мечты!	Мечты, мечты,
Где ваша сладость?	Где ваша сладость?
Где ты, где ты,	Где ты, где ты,
4. Ночная радость!	Ночная радость?
Исчезнул он,	Исчезнул он,
Веселый сон,	Веселый сон
И одинокой	И одинокой
Во тме глубокой	Во тме глубокой
Я пробужден.	Я пробужден.
.....	.....
20. Любовь, любовь!	Любовь, любовь,
Внемли моления:	Внемли моления:
Пошли мне вновь	Пошли мне вновь
Свои виденья,	Свои виденья,
И поутру,	И поутру,
Вновь упоенный,	Вновь упоенный,
Пускай умру	Пускай умру
27. Непробужденный!	Непробужденный.

Как видим, в издании 1829 года снимаются все (!) восклицательные знаки. Они заканчивали ст. 1, 4, 20 и 27, вместо них проставляются другие пунктуационные знаки. Значимость межстиховых пауз в стихах подобного типа — предельно коротких, написанных двухстопным ямбом — особенно велика. Ритмичность стиха определяется, помимо прочего, периодическим повторением интонационно-синтаксических отрезков (синтагм), симметричность которых обусловлена не только равновеликостью, но и симметричностью ограничивающих их пауз (имеются в виду их местоположение и продолжительность). Снимая восклицательные знаки, автор уничтожает самые длительные паузы, выбивающиеся из общего состава, и, заменяя восклицательные знаки другими, организует симметрию всех пауз.

Отчетливая симметричность (как в расположении пауз, так и в других структурных элементах стиха — ритмической организации и мелодическом движении) есть, как известно, жанровый признак стихотворений, относимых В. Е. Холшевниковым, исходившим из концепции Б. М. Эйхенбаума, к *напевным*.<sup>22</sup> Данное обстоятельство представляется чрезвычайно важным в связи с тем, что преобладающее число пунктуационных изменений в издании 1829 года относится к жанру элегии. Именно элегии открывали построенный по жанровому принципу сборник «Стихотворений Александра Пушкина» 1826 года. Раздел этот включал в себя семнадцать элегий, и именно они претерпели в издании 1829 года значительные пунктуационные изменения. Смена пунктуации в произведениях других жанров лишь следовала наметившейся в элегиях закономерности.

Это может быть объяснено тем, что, как известно, по типу интонации элегия традиционно относится к стихам не напевным, а говорным, точнее, к разновидности последних — стиху декламативному.<sup>23</sup> Характерная особен-

<sup>22</sup> См.: Холшевников В. Е. Типы интонации русского классического стиха. С. 89.

<sup>23</sup> См.: Холшевников В. Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. М., 2002. С. 174.

ность этого стиха — асимметричность — является свойством разговорной речи, с которой декламативный стих предельно сближен. Асимметричность говорного стиха — следствие разновеликости синтаксических фраз и синтагм, отсутствия постоянного местоположения внутрстиховых пауз, большого их количества в тексте стихотворения, а также отсутствия симметрии в продолжительности межстиховых пауз и их акцентуации.

Постоянным признаком декламативного стиха является и обязательное присутствие большого числа риторических фигур (обращений, восклицаний, вопросов), представляющих собой специфические интонационные обороты речи. На первый взгляд, все эти признаки соотносимы с элегиями Пушкина. Однако это не совсем так, ибо соответствие оказывается лишь формальным. Содержание элегий, представляющее собой воплощение внутреннего мира и душевных переживаний героя, требует, скорее, задушевной, проникновенной интонации, свойственной интимной лирике, которая относится к напевному типу стиха. Таким образом, элегия стоит как бы на грани стиха говорного и напевного, она включает в себя элементы и интонационные особенности обоих типов и одновременно обнажает их противоречия.

По всей видимости, Пушкин обратил внимание на жанровую особенность элегий, обусловленную противоречием между поэтическим содержанием и традиционной интонационно-синтаксической организацией. В «Стихотворениях Александра Пушкина» 1829 года была предпринята попытка если не снять, то хотя бы сгладить это несоответствие. Такое решение могло быть вызвано переориентацией поэта на звучащий стих, ибо только в нем это противоречие отчетливо себя обнаруживает.

Напевному стиху, как правило, чужды элементы ораторской речи, декламации, поэтому интонационно-риторические фигуры в стихах такого типа — большая редкость. В элегиях же раннего Пушкина они встречались сплошь и рядом, особенно часто риторические обращения и восклицания. Большинство его элегий именно с них и начинаются:

Мечты, мечты!  
Где ваша сладость?  
(«Пробуждение»)

Увы, зачем она блистает  
Минутной, нежной красотой?..  
(«Увы, зачем она блистает»)

Мой друг! забыты мной следы минувших лет  
(«Мой друг, забыты мной следы»)

Тебя ль я видел, милый друг?  
(«Выздоровление»)

Война!.. Подъяты наконец,  
Шумят знамена бранной славы!  
(«Война»)

Прощай, письмо любви, прощай! Она велела...  
(«Сожженное письмо»)

Простишь ли мне ревнивые мечты,  
Моей любви безумное волненье?  
(«Простишь ли мне ревнивые мечты»)

Нередко начальные стихи элегий представляют собой «размытое», или непрямое, обращение:

Ты в страсти горестной находишь наслажденье...  
(«Мечтателю»)

Богами вам еще даны  
Златые дни, златые ночи...  
(«Друзьям»)

Ты вянешь и молчишь, печаль тебя снедает...  
(«Ты вянешь и молчишь»)

И т. д.

Очень часто стихотворение и заканчивалось риторическим восклицанием («Пробуждение», «Мой друг, забыты мной следы», «Война», «Погасло дневное светило», «Простишь ли мне ревнивые мечты», «Сожженное письмо», «Андрей Шенье»). И наконец, риторические фигуры, насыщая собой стихотворный текст, в элегиях могут быть расположены в любом месте стиха или строфы.

Примерно 80 % восклицательных знаков, завершавших эти образования, в «Стихотворениях Александра Пушкина» 1829 года снимаются и заменяются другими, более нейтральными; в результате при сохранении этих словесных формул существенно изменяется их смысл. Лишаясь восклицательного знака, они звучат гораздо спокойнее и ровнее, и как следствие этого — спокойнее, ровнее и лиричнее оказывается общая интонация элегии, освобожденная от излишней патетики и восторженности. Такие пунктуационные изменения происходят во всех элегиях, помещенных в «Стихотворениях Александра Пушкина» 1826 года, за исключением одной — «Друзьям». Наглядным примером может служить элегия «Мой друг, забыты мной следы». Так же как в «Пробуждении», в ней снимаются все восклицательные знаки, завершавшие собой риторические восклицания и обращения. В издании 1829 года они заменяются другими пунктуационными знаками, что полностью изменяет интонационное звучание элегии, ее эмоциональность. Романтическая приподнятость, пронизывавшая это произведение, сменяется интонацией спокойного размышления, раздумья. В целом стихотворение лишается той ярко выраженной декламационности, которая, по всей видимости, осознавалась уже автором как не вполне соответствующая его смысловому и эмоциональному содержанию.

Замена восклицательных знаков способствовала также упорядочению интонационно-синтаксической организации стиха, определяла симметрию в чередовании и расположении интонационно-синтаксических периодов (синтагм). Особенно отчетливо этот процесс обозначился в стихотворении «Погасло дневное светило». Смена восклицательных знаков на другие происходит здесь, в частности, в риторических обращениях, образующих рефрен:

Шумы, шуми, послушное ветрило! → .  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан! → .<sup>24</sup>

<sup>24</sup> В этом и подобных примерах текст стихотворения цитируется по СП, стрелкой отмечено указание на изменение соответствующего знака в СП-1. В отношении приведенного примера следует заметить, что концовка стихотворения «Погасло дневное светило» несколько отличается от рефрена в предыдущих случаях: в последнем стихе происходит замена восклицательного знака, в СП сопровождавшегося многоточием (!..), на многоточие (...). В первопечатном тексте (Сын Отечества. 1820. Ч. 65. № 46. С. 272) рефрен постоянно заканчивался восклицательным знаком.

Таким образом, интонационное звучание рефрена уподобляется общему, не диссонирует и не выпадает из него; напротив, оно логично продолжает интонацию, выражающую возвышенное, но не радостное, а скорее грустное чувство: «С волненьем и *тоской* туда стремлюся я...» (курсив наш. — Л. С., Т. Т.). Аналогичный процесс упорядочивания пауз можно наблюдать в стихотворениях «Война», «Я пережил свои желанья» и др.

В некоторых случаях замена восклицательного знака на другой вызвана стремлением сохранить однородную стиховую интонацию. Так, в ряде стихотворений восклицательный знак нарушал интонацию перечисления, которая основывается на периодичности повторения интонационно-синтаксических отрезков, расчлененных равновеликими паузами. Восклицательный знак после одного из таких отрезков требует увеличения межстиховой паузы, что нарушает интонационно-синтаксическую симметрию. Например:

7. Но ты, невинная, ты рождена для счастья.
  8. Беспечно верь ему, летучий миг лови! → :
  9. Душа твоя жива для дружбы, для любви,
  10. Для поцалуев сладострастья...
- («Мой друг, забыты мной следы минувших лет»)

Замена восклицательного знака двоеточием в ст. 8 не только больше соответствует логике содержания, но, как видим, снимает длительную межстиховую паузу в этом месте, излишнюю акцентуацию клаузулы, нарушающие перечислительную интонацию фрагмента. Аналогичные примеры представляют стихотворения «Война», «Умолкну скоро я», «Андрей Шень»<sup>25</sup> и др.

Во всех рассмотренных до сих пор случаях обнаруживалась смена пунктуационного знака, стоящего в конце стихотворной строки, риторические же фигуры при этом были равновеликими стиху. Не реже, однако, подобная замена происходит и в тех случаях, когда эти фигуры находятся лишь в первом полустихии, и восклицательный знак, таким образом, оказывается поставленным посреди стиха. Подобные изменения происходят в элегиях «Мечтателю», «Мой друг, забыты мной следы», «Выздоровление», «Гроб юноши», «Погасло дневное светило», «Простишь ли мне ревнивые мечты», «Ненастный день потух», «Андрей Шень». Они наглядно свидетельствуют о стремлении сгладить, выровнять мелодическую линию стиха, что определяло бы его напевность и, следовательно, приближало к напевному типу. Например:

## СП

1. Мой друг! Забыты мной следы минувших лет
2. И младости моей мятежное теченье.

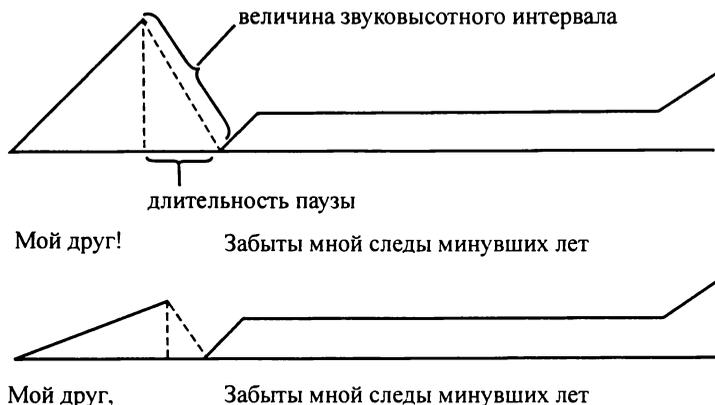
## СП-1

1. Мой друг, забыты мной следы минувших лет
2. И младости моей мятежное теченье.

Риторическое обращение, обозначенное восклицательным знаком, требует соответствующего произнесения: во-первых, резкого повышения голоса на слове «друг» и его акцентуации путем увеличения силы звука, во-вто-

<sup>25</sup> В последующем изложении отсылки к элегии 1825 года «Андрей Шень» минимальны. Подробнее об интонационных изменениях в ней в их совокупности см.: Сидяков Л. С., Тополевская Т. В. Пунктуация и интонационная эволюция поэтического текста: (Элегия А. С. Пушкина «Андрей Шень») // *Philologia*: Рижский филологический сборник. Вып. 2: Словесность и эволюция культуры. Рига, 1997. С. 152—157.

рых, относительно продолжительной внутрискладовой паузы. Линия мелодического движения этой стихотворной строки получается «ломаной», с резким звуковысотным перепадом и большим разрывом между первой и второй ее частями. Замена восклицательного знака запятой выравнивает мелодическую линию. Схематически это можно изобразить следующим образом:



Уменьшение величины звуковысотного перепада между частями стиха, ранее разделенными восклицательным знаком, сокращение длительности межстиховой паузы оказываются естественным следствием замены восклицательного знака запятой. Схема наглядно демонстрирует процесс изменения мелодической линии стиха, ее превращение в более плавную и менее прерывистую, т. е. «сглаженную» в результате пунктуационных изменений.

В стихотворении «Выздоровление» происходит замена всех четырех восклицательных знаков в риторических обращениях и восклицаниях, расположенных посреди стихотворных строк:

## СП

8. Так, видел я тебя! Мой тусклый взор узнал
9. Знакомые красы под сей одеждой ратной:
15. Бессмертные! С каким волнением
16. Желанья, жизни огонь по сердцу пробежал!
19. Жестокий друг! Меня томишь ты упоением:
20. Приди, меня мертвит любовь!
22. Явись волшебница! Пускай увижу вновь
23. Под грозным кивером твои небесны очи...

## СП-1

8. Так, видел я тебя; мой тусклый взор узнал
9. Знакомые красы под сей одеждой ратной:
15. Бессмертные, с каким волнением
16. Желанья, жизни огонь по сердцу пробежал!
19. Жестокий друг, меня томишь ты упоением:
20. Приди, меня мертвит любовь!
22. Явись, волшебница: пускай увижу вновь
23. Под грозным кивером твои небесны очи,

Выравнивание мелодической линии, происходящее аналогично тому, как это было представлено в предыдущем примере, существенно изменяет интонационный строй элегии в целом. Ее звучание, лишенное прерывистости и резких перепадов звуковысотности, приобретает более спокойный, более интимный характер.

В некоторых элегиях, таких, например, как «Гроб юноши», «Простишь ли мне ревнивые мечты», «Погасло дневное светило», риторические фигуры первых полустихий имеют несколько необычное пунктуационное завершение: сочетание восклицательного знака с многоточием. В «Стихотворениях Александра Пушкина» 1829 года восклицательный знак из этого сочетания изымается:

СП

29. Но я любим!.. Наедине со мною

СП-1

29. Но я любим... Наедине со мною  
(«Простишь ли мне ревнивые мечты»)

СП

20. Теперь играй!.. Но старцы живы

СП-1

20. Теперь играй... Но старцы живы  
(«Гроб юноши»)

СП

37. И вы забыты мной!.. Но прежних сердца ран...

СП-1

37. И вы забыты мной... Но прежних сердца ран...  
(«Погасло дневное светило»)

В издании 1829 года меняется, таким образом, эмоциональное содержание внутрстиховых пауз. Лишаясь обычной при восклицательном знаке патетики, они сосредоточивают в себе эмоциональную значимость многоточия: глубокое, но спокойное размышление, некоторая неуверенность (особенно в первом примере, где предполагается мучительный вопрос: любит или все-таки нет?), сдержанность эмоции. Такое эмоционально-логическое звучание паузы в приведенных текстах уместнее, чем при сочетании многоточия с восклицательным знаком, оказывающим доминирующее воздействие на восприятие. Напротив, если логика поэтического текста требует меньшей сдержанности в выражении чувств, большей силы в их проявлении и изображении, пунктуационные знаки изменяются соответственно этой логике.

Так, например, элегия «Сожженное письмо» насыщена большим количеством многоточий. Паузы, образующиеся в местах многоточий, отражают состояние лирического героя, глубину его переживаний, взволнованность и возбуждение, вызванные как сиюминутным событием — сожжением полученного от «нее» письма, так и воспоминаниями о пережитой любви. Прерывистость речи, передающая эмоциональное состояние героя, обусловлена многочисленными межстиховыми и внутрстиховыми паузами. В «Стихотворениях Александра Пушкина» 1829 года происходят некоторые измене-

ния. В частности, в ст. 7 в два первых многоточия добавляются восклицательные знаки, усиливая тем самым прерывистость речи и подчеркивая высокую степень эмоционального напряжения:

СП

Минуту... вспыхнули... пылают... легкий дым

СП-2

Минуту!.. вспыхнули!.. пылают... легкий дым

Однако это исключительный случай; гораздо чаще в издании 1829 года мы имеем дело не с добавлением, а снятием восклицательных знаков или их заменой (см. стихи «Война», «Мой друг, забыты мной следы минувших лет», «Простишь ли мне ревнивые мечты», «Андрей Шенье» и др.).

При сопоставлении произведений, помещенных в «Стихотворениях Александра Пушкина» 1826-го и 1829 годов, обнаруживается также тенденция к замене двоеточия, расположенного в конце стихотворной строки (если только оно не является совершенно необходимым в соответствии с правилами синтаксиса). Дело в том, что двоеточие — интонационно «пустой» знак, поскольку практически вербально не обозначаем. Отсюда прослеживается тенденция к его замене знаком более определенным (запятой, точкой с запятой, восклицательным знаком), требующим традиционно сложившегося интонационного обозначения. Например:

17. Смотрю на все ее движенья,
18. Внимаю каждый звук речей: →.
19. И миг единый разлученья
20. Ужасен для души моей.

(«Увы, зачем она блистает»)

Аналогичные случаи см. в стихотворениях «Мой друг, забыты мной следы минувших лет», «Андрей Шенье» и др.

Такая замена пунктуационных знаков лишней раз свидетельствует об усилившемся внимании Пушкина к стиху звучащему, который «проявляет» истинное значение — логическое и эмоциональное — каждого слова, звука, паузы.

Стремлением избежать излишней эмоциональности, не всегда оправданной патетики можно объяснить систематическую замену в издании 1829 года восклицательного знака в последней стихотворной строке. Например:

26. Пускай умру
27. Непробужденный! → .

(«Пробуждение»)

22. Сегодня я люблю, сегодня счастлив я! → .
- («Мой друг, забыты мной следы минувших лет»)

36. Не знаешь ты, как сильно я люблю,
37. Не знаешь ты, как тяжело я страдаю! → .
- («Простишь ли мне ревнивые мечты»)

19. Никто из юношей свободней и смелей
20. Не властвует конем по прихоти своей! → .
- («Ты вянешь и молчишь»)

39. Шуми, шуми, послушное ветрило! → .  
 40. Волнуйся подо мной, угрюмый океан!.. → ...  
 («Погагло дневное светило»)

14. Отрада бедная в судьбе моей унылой,  
 15. Останься век со мной на горестной груди! → ...  
 («Сожженное письмо»)

Особое внимание следует обратить на последние примеры, где вместо восклицательного знака появляется многоточие, резко меняющее интонацию на прямо противоположную предыдущей.

Из всех элегий, помещенных в «Стихотворениях Александра Пушкина» 1826 года, только одна («Андрей Шенъе») <sup>26</sup> в издании 1829 года сохранила восклицательный знак в последнем стихе. По всей видимости, этот пример, так же, впрочем, как и все остальные, свидетельствует об эволюции художественного мышления Пушкина к рубежу 1830-х годов. Возвращаясь к произведениям романтического периода своего творчества и даже созданным им в Михайловском, но еще связанным с более ранней поэтической традицией, Пушкин стремился хоть отчасти приблизить их к тем новым эстетическим принципам, которые стали доминировать в его лирике, в особенности со второй половины 1820-х годов. Подготавливая «Стихотворения Александра Пушкина» 1829 года, поэт старался «приглушить» в них романтический пафос, не соответствовавший уже его теперешнему мироощущению, но все же не настолько, чтобы его произведения утратили связь с тем временем, в которое они были созданы, и с теми поэтическими принципами, на которых они в свое время основывались. Принцип историзма, стоявший за хронологической структурой нового сборника, препятствовал бы такому решению. Поэтому, не изменяя текст своих стихотворений на лексическом уровне, Пушкин решал поставленную перед собой задачу иным образом, т. е. изменяя интонационно-синтаксическую организацию текста, что и определило в конечном итоге новое звучание прежних произведений, приближая их к поэтике, свойственной его творчеству рубежа 1830-х годов.

Интонационные изменения произошли и в других стихотворениях (помимо собственно элегических), перешедших в издание 1829 года. Большинство из них относится к произведениям, близким или к жанру элегии, или к другому, но причисляемому к напевному типу стиха. Однако пунктуационные изменения в этих стихотворениях происходят значительно реже, чем в элегиях. Причины же и результаты их, как правило, существенно не отличаются от рассмотренных ранее, поэтому мы сочли возможным указать лишь обоснования тех изменений пунктуационных знаков, которые произведены в «Стихотворениях Александра Пушкина» 1829 года.

1. С одной стороны, стремлением упорядочить длительность стиховых пауз, их симметрию, с другой — требованием смысловой логики текста, а также снятием излишней эмоциональности можно объяснить смену восклицательных знаков в стихотворениях «К Овидию» (ст. 12), «Гроб Анакреона» (ст. 1, 40, 41), «Фонтану Бахчисарайского дворца» (ст. 8), «Адели» (ст. 2).

2. Выравнивается мелодическая линия стиха и снимается лишняя патетика при замене восклицательного знака посреди стихотворной строки в следующих случаях: «К Овидию» (ст. 1), «О жены чистые пророка!» (ст. 5), «Лиле» (ст. 1, 7).

3. Стремлением выдержать единую, однотипную (перечислительную) интонацию на протяжении одного интонационно-синтаксического периода мож-

<sup>26</sup> См. сноску 25.

но объяснить пунктуационные изменения в указанных ниже случаях: «Гроб Анакреона» (ст. 40, 41), «Песнь о вещем Олеге» (ст. 26), «К(атенин)у» (ст. 9).

4. Законами логики и синтаксиса продиктованы следующие пунктуационные изменения: «Песнь о вещем Олеге» (ст. 25), «Если жизнь тебя обманет» (ст. 3), «Алексееву» (ст. 2, 20).<sup>27</sup>

5. Необходимостью избавиться от интонационно «пустого» знака — двоеточия — могут быть объяснены его замены в стихотворениях «Черная шаль» (ст. 1, 23, 31), «Песнь о вещем Олеге» (ст. 26).<sup>28</sup>

6. И наконец, так же как в большинстве элегий, восклицательный знак снимается в риторических фигурах последнего стиха в произведениях: «Адели», «Красавица перед зеркалом», «Клянись четой и нечетой», «О жены чистые пророка», «С Тобою древле, о Всесильный», «Уединение».

Иными словами, во всех приведенных случаях, как и в элегиях, обнаруживается постоянное стремление избавиться от как можно большего числа восклицательных знаков, заменив их более нейтральными и оставив их лишь в совершенно необходимых случаях. В результате меняется интонационная организация стихотворения, его патетика, эмоциональность и даже смысловое наполнение. Все это свидетельствует о стремлении Пушкина, придав новое звучание ранее написанным произведениям, приблизить их к тем художественным принципам, которые определяли эволюцию его творчества на рубеже 1830-х годов.

Прослеженные нами интонационные изменения в текстах произведений Пушкина, перенесенных из «Стихотворений Александра Пушкина» 1826 года в издание 1829 года, не исчерпывают возможностей изучения проблемы в целом. Наметившиеся здесь тенденции можно было бы проследить и на более широком материале, включив в сферу анализа первопечатные тексты стихотворений Пушкина, а также распространив наблюдения и на последующие части «Стихотворений...». Возможно также, выйдя за пределы пушкинской лирики, попытаться сопоставить в этом плане и переиздания на рубеже 1830-х годов романтических поэм Пушкина и первых глав «Евгения Онегина». Однако едва ли подобное расширение материала способно существенно изменить принципиальное решение поставленной проблемы. Ограничив объем исследования сопоставлением текста произведений, вошедших в «Стихотворения Александра Пушкина» 1826 года и затем повторенных в издании 1829 года, мы постарались установить соотношение интонационных изменений, осуществленных в процессе пересмотра текста ранее написанных произведений, с теми тенденциями, которые определяли развитие творчества Пушкина на рубеже 1830-х годов. В дальнейшем положение меняется, и сопоставление стихотворений поэта 1825—1831 годов, помещенных во второй и третьей частях его сборника, с их прежними публикациями не дает уже столь впечатляющей картины изменений, как та, которая была прослежена выше, хотя и может дать небольшой дополнительный материал, убеждающий в принципиальном для Пушкина значении осуществленной им правки текста. См., например:

Я на тебя глядел и думал: ты моя! → :  
(«Желание славы», 1825)

Где муки, где любовь? Увы! в душе моей

<sup>27</sup> К этим примерам можно добавить и случай со стихотворением «Демон» (ст. 8):

Так сильно волновали кровь: → .

<sup>28</sup> Ср. в «Демоне» (ст. 2):

Все впечатленья бытия: → бытия —

## СП-2

Где муки, где любовь? Увы, в душе моей  
 («Под небом голубым страны своей родной»)

И берег, милый для меня! → .  
 («Зимнее утро», 1829)

Чистейшей прелести чистейший образец! → .  
 («Мадона», 1830)

Так высылайте ж нам, витии! → .  
 («Клеветникам России», 1831)

И т. п.<sup>29</sup>

Но эти, как и подобные, примеры немногочисленны; к тому же часть из них относится к разделу «Разных годов», в котором помещались и более ранние произведения.

Иную картину представляют две сказки Пушкина («Сказка о рыбаке и рыбке» и особенно «Сказка о золотом петушке»), вошедшие в четвертую часть «Стихотворений Александра Пушкина» (1835) непосредственно вслед за их первой публикацией в «Библиотеке для чтения». Количество заменяемых восклицательных знаков (как и других пунктуационных изменений) снова резко возрастает, как бы возвращая к ситуации 1829 года. Однако это уже особый случай, связанный, по-видимому, с посторонним вмешательством в пушкинский текст, характерным для редакционных нравов, царивших в «Библиотеке для чтения». Столкнувшись с редакционной правкой «Библиотеки для чтения», Пушкин увидел в ней, в частности, возвращение к тем принципам в расстановке восклицательных знаков, от которых он давно отказался, резко ограничив сферу их применения. Отсюда и существенные перемены в тексте «Сказки о золотом петушке», помещенном в «Стихотворениях Александра Пушкина», в сравнении с недавней ее публикацией в «Библиотеке для чтения».<sup>30</sup> Это является косвенным подтверждением принципиального значения тех изменений в тексте двух первых частей «Стихотворений Александра Пушкина», которые и явились предметом нашего анализа.

Проблема, поставленная в данной статье, имеет и другой аспект — текстологический, связанный с подачей вариантного текста в научных изданиях сочинений Пушкина. Сложившаяся практика в определении вариантов, как уже отмечалось, ограничивается преимущественно лексическим уровнем, чрезвычайно редко указываются изменения другого рода, в частности пунктуационные, — таким образом недооценивается семантическая роль знаков препинания, способных существенно изменять смысл тех или иных

<sup>29</sup> В приведенных примерах тексты стихотворений Пушкина, помещенные в СП-2 и СП-3 сопоставляются с их предшествующими публикациями в следующих изданиях: Соревнователи просвещения и благотворения. 1825. Ч. 30. № 6 («Желание славы»); Северные цветы на 1828 год. СПб., 1827 («Под небом голубым страны своей родной»); Царское Село: Альманах на 1830 год. СПб., [Б. г.] («Зимнее утро»); Литературная газета. 1831. 12 марта. Т. 3. № 15 («Мадона») На взятие Варшавы: Три стихотворения В. Жуковского и А. Пушкина. СПб., 1831 («Клеветникам России»).

<sup>30</sup> Подробнее см.: Сидяков Л. С. «Сказка о золотом петушке» А. С. Пушкина: (К проблематике текста) // Филологический сборник: К 75-летию проф. И. А. Дубачинского. Даугавпилс, 1994. С. 5—12. Кроме того, соответствующие изменения в обеих названных сказках Пушкина можно проследить по изд.: Стихотворения Александра Пушкина. СПб., 1997. С. 608—609.

деталей текста. Рассмотренный выше материал, как кажется, подтверждает это, заставляя задуматься над необходимостью учитывать подобные изменения. Вместе с тем в Большом академическом издании и других научных изданиях сочинений Пушкина они практически не принимаются во внимание, разве что воспроизводятся тогда, когда пунктуационные изменения сопутствуют лексическим. Исключения чрезвычайно редки (см., например, т. II, ч. 2, с. 872 академического издания; печатные варианты стихотворения «Виноград»).

Итак, изменения в интонационной системе лирических стихотворений Пушкина, перенесенных в «Стихотворения Александра Пушкина» 1829 года из первого сборника поэта, вполне соответствовавшего эстетическим принципам Пушкина первой половины 1820-х годов, приблизили их к новой пушкинской поэтике, не меняя при этом их словесного облика. Наблюдения над ними позволило подчеркнуть взаимозависимость пунктуации и семантики: замена знаков препинания, тесно связанная с изменением интонации, создавала условия для нового восприятия уже знакомых читателю текстов. Все это вытекало из тех глубоких перемен, которые претерпевала художественная система Пушкина на рубеже 1830-х годов. В сущности небольшой временной интервал между 1826-м и 1829 годами оказался достаточным для того, чтобы обозначить водораздел между разными этапами пушкинского творчества, и редакционная правка произведений, осуществленная в это время, отразила те процессы, которые определили художественную эволюцию Пушкина в переломный период его творчества.

## «МЫ ОТ КОЛЫБЕЛИ РАЗНОЙ МАСТИ...»

(СОФИЯ ПАРНОК И БОРИС ПАСТЕРНАК)

После «Светового ливня» Марины Цветаевой, кажется, почти не стоит труда перебирать пожелтевшие страницы русской периодики начала 1920-х годов в поисках «приметливых» и зорких слов о поэзии Бориса Пастернака, хотя бы отчасти сопоставимых по масштабу с цветаевскими. И все же в многоголосье хвалы и хулы в адрес одного из ведущих поэтов своего времени статья Софии Парнок определенно выделяется из общего, не слишком внятного речитатива современников. Ей свойственно то «лица не общее выражение», по которому безошибочно узнается большой и самобытный талант. Терпкий привкус острых и точных определений, данных в статье творчеству поэта-современника, накрепко въедается в память, оставляя ощущение подлинности и цельности созданного образа.

Сегодня, по прошествии многих лет, очевидно: статья Парнок — одна из лучших статей своего времени о Пастернаке. Однако примечательно, что и среди современников, в пылу литературных страстей и общественных битв, она не прошла незамеченной. Об этом свидетельствуют, в частности, более поздние упоминания. Так, в 1930 году, давая обзор литературной критики 20-х годов о Б. Пастернаке, В. Красильников называет пять наиболее запомнившихся в этой связи имен: Я. Черняка, Н. Асеева, В. Брюсова, С. Парнок и М. Цветаевой. Впрочем, о двух последних автор отзывается с откровенной иронией: «...на протяжении 5 страниц „О Пастернаке и о других вообще“ (явно по рецепту фамусовских москвичей «придраться к тому, к сему, а чаще ни к чему») поговорила Софья Парнок... дифирамб своей критической прозорливости и поэту „набросала“ Марина Цветаева».<sup>1</sup> Но, несмотря на явную идеологическую окрашенность данного высказывания, подборка имен сама по себе уже дает определенное представление о том, что было в те годы на слуху у читающей и пишущей публики.

Появившаяся в первом номере журнала «Русский современник» за 1924 год, статья Парнок о Пастернаке стала не только фактом литературы и эстетики, но в большой степени актом гражданского самоопределения автора в наступающей новой культурно-исторической ситуации. Не случайно в ряде исследований по русской литературе XX века 1922 год осмысливается как последний «вольный» год, символически завершивший собой эпоху Серебряного века. И если, по воспоминаниям современников, «в 22 году еще казалось, что возможны литературные объединения и какая-то литературная жизнь»,<sup>2</sup> то уже в 1923 году многие ощутили на себе «железные тиски» нового века. Практически перестали печатать Ахматову. Был снят с литературных счетов Мандельштам. Надвигалась эпоха непосредственного партийного и государственного контроля в искусстве. Как писала в своих воспо-

<sup>1</sup> Красильников В. Борис Пастернак // За и против. М., 1930. С. 149.

<sup>2</sup> Мандельштам Н. Воспоминания. Париж, 1983. Кн. 2. С. 141.

минаниях Н. Мандельштам, зимой 1923—1924 годов «появилось выражение „литературный фронт” и кто-то уже стоял „на посту”. <...> Мы впервые узнали вкус не добровольной, а настоящей изоляции: ни один современник не заглянул к нам на Якиманку. Все были заняты настоящими делами... шла борьба за то, кому управлять литературой. Одни дрались за власть, другие пристраивались к дерущимся в качестве подхалимов. Леф еще верил в победу, усачи и попутчики занимали стойкие позиции, а мальчишка Авербах, будущий победитель, сидел пока в маленькой редакции на Никитском бульваре на подступах к Дому Герцена».<sup>3</sup>

Кратковременный период 1923—1925 годов, ставший «решающим моментом выбора и необходимости самоопределения русского писателя»,<sup>4</sup> выдвинул в литературной критике на первый план дискуссию о характере современной литературы и путях ее дальнейшего развития. Вопрос о соответствии художественного произведения требованиям новой эпохи становится в это время, по существу, вопросом литературного выживания или изоляции. В этой связи на страницах газет и журналов развернулась острейшая полемика о «сегодняшнем» и «вчерашнем» дне русской культуры. Журнал «Русский современник», воспринимавшийся многими представителями интеллигенции как последнее «вольное» литературное издание, принял в этой полемике активное участие. Достаточно назвать такие статьи, опубликованные в 1924 году, как «В ожидании литературы» Б. Эйхенбаума (№ 1), «О сегодняшнем и о современном» Е. Замятина (№ 2), «Литературное сегодня» (№ 1) и «Промежуток» (№ 4) Ю. Тынянова, в которых отстаивались общечеловеческие ценности искусства и высокие художественные критерии в подходе к литературному произведению.

Позиция «Русского современника» шла вразрез с пропагандируемым на уровне государства вульгарно-социологическим подходом к искусству и потому получила резкую отповедь со стороны официальной советской критики. Журнал обвиняли в консерватизме, мистицизме, враждебности по отношению к нарождающейся советской литературе. В частности, газета «Известия» (1924, 17 авг.) опубликовала статью Н. Смирнова «Литература и жизнь», где «Русский современник» был охарактеризован как «свидетельство культурного „самоопределения” интеллигенции, идеологически враждебной советскому строю». Новому журналу инкриминировалась попытка реставрации старого мирозерцания, предпочитающего злостности и революционному «сегодня» «карманное запыленное зеркало вечности». В качестве программной статьи, которая «в своих выводах наиболее цельно отражает литературные взгляды „Русского современника”», была названа статья Софии Парнок «Б. Пастернак и другие». Подобная оценка, уже сама по себе, говорит о многом.

Как справедливо отмечал М. Ратгауз, центральную коллизию статьи о Пастернаке определяет традиционалистская ориентация Парнок «на приоритет „основной линии движения русской поэзии”, обозначаемой именем Пушкина, перед „сиюминутностью” литературной борьбы».<sup>5</sup> Творчество поэта-современника Парнок рассматривает в контексте полемики начала 1920-х годов о судьбах русской литературы, ее сегодняшнем и завтрашнем дне. Совершающаяся в искусстве подмена эстетических ценностей ценностями узкоутилитарными представлялась критику, воспитанному в русле классической традиции русской культуры, одним из тревожных симптомов

<sup>3</sup> Там же. С. 229.

<sup>4</sup> Ратгауз М. Страх и Муза // Литературное обозрение. 1990. № 11. С. 86.

<sup>5</sup> Там же.

нового времени: «Теперь в литературных кругах вместо того, чтобы сказать о книге: „она хороша” или „она дурна”, говорят: „она сегодняшняя” или „она вчерашняя”, и без пояснений понимают друг друга. (...) Но что означает „сегодня” на языке людей искусства?».<sup>6</sup> Для Парнок, как и для Е. Замятина, писавшего в упомянутой выше статье о «ходовом аршине», каким меряют нынче искусство, совершенно очевидно, что «сегодняшнее» и «современное» — величины разных измерений: «Многие в своей заботе быть „сегодняшними” смешивают понятия современности и своевременности и, сочиняя своевременные, т. е. уместные в данный момент стихи, полагают, что они „отражают современность”». Поэтом, который, в отличие от симулирующих сердцедобие «сегодняшников», кровно связан со своим временем, в чьих стихах бьется пульс эпохи и звучат ее ритмы, оказывается для Парнок Борис Пастернак.

Само по себе обращение литературного критика к творчеству одного из ведущих отечественных поэтов начала 20-х годов представляется делом вполне закономерным, если не сказать тривиальным. За Пастернаком после выхода книги «Сестра моя жизнь» прочно закрепилась репутация признанного мастера слова, и периодика тех лет не скупилась на рецензии и отзывы о его сборниках. Однако в случае Парнок «ставка» на одного из лидеров русского авангарда кажется весьма неожиданной. Начиная с самых ранних статей, в ее литературной критике отчетливо прослеживается негативное отношение к поэтам-экспериментаторам в области языковых форм. В лице И. Северянина футуристическое направление в русской поэзии дважды на протяжении 1910-х годов получило резкую отповедь Андрея Полянина.<sup>7</sup> Дальнейшее развитие литературного процесса не внесло существенных коррективов в отношении поэтессы к авангардистской школе стиха. Парнок и в 1924 году осталась на прежних воинствующих позициях: поэты-футуристы в статье «Б. Пастернак и другие» становятся предметом едкой и нелицеприятной критики: «Бульварно модничал в своей лингвистической парикмахерской Игорь Северянин, по площадному в своем блудилище модничает Маяковский». Столь явно выраженное неприятие поборников литературных новшеств объясняется ориентацией Парнок на классическую традицию стихосложения. Смелые и не всегда оправданные эксперименты в области словообразования претили эстетическому вкусу, воспитанному на лучших образцах пушкинской школы.

В годы, когда на страницах печати ведется активная борьба с пережитками буржуазного прошлого в искусстве, «классицизм» Парнок заметно укрепляется. Он становится не только свойством таланта или вкуса, но в определенном смысле — формой культурного протеста. В начале 1920-х годов Парнок — активная участница литературного объединения «Лирический круг», программным лозунгом которого был возврат к классической поэзии.<sup>8</sup>

Поэзия же грозного «века воителей», по мысли Парнок, не вписывалась в традиционное русло развития русской литературы. Новые разрушительные тенденции, взрывающие поэтический словарь, казались критику не просто «игрой в кубики», но «сигналом к началу дикого действия». В статье о Пастернаке деструктивные тенденции, захватившие языковую сферу, были

<sup>6</sup> Здесь и далее статья Парнок цит. по: *Парнок С.* Сверстники. М., 1999.

<sup>7</sup> Северные записки. 1913. № 4; 1915. № 2.

<sup>8</sup> См. программные статьи участников объединения: *Эфрос А.* Вестник у порога; *Липскеров К.* Предуказанный круг; *Соловьев С.* Бессознательная разумность и надуманная нелепость // *Лирический круг.* М., 1922; а также официальную реакцию на «Лирический круг» в кн: *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1923.

приравнены Парнок к морально-эстетическому акту вандализма: «В нашу речь введены группы новых звукосочетаний. (...) Я думаю, что они наследили на нашей речи, и долговечна ли эта наследь, или нет — она едка. Должно быть, ей не просочиться до корней языка, но она просочилась в наше слуховое сознание. Важно не то, что может сделать над нашим языком этот чуждый звуковой элемент, важно то, что можно что-то делать над нашим языком. Эти новые звукосочетания — не лингвистический факт, а моральный акт. Они сильны тем, что знаменуют собою новый момент в отношении к нашему языку, победу нового принципа, принципа вседозволенности». Исторический разрыв с предыдущей пушкинской эпохой, который многими ощущался как трагическая неизбежность, на рубеже 1923—1924 годов, казалось, придвинулся вплотную. Именно в это время Парнок на страницах «Русского современника» совершает отчаянную и, быть может, единственно возможную попытку: с помощью Пастернака, поэта-«разбойника», но «разбойника самых строгих правил», «слить кривую нынешней поэзии со стрелю пушкинского пути».

Отделив Пастернака от среды «современничающих» литераторов, Парнок возводит его «современность» к природным свойствам таланта: «Среди моих сверстников я не знаю организма более музыкально восприимчивого к атмосферическим давлениям, души так телесно, так физически страдающей и наслаждающейся стихиями. Его сердце, как сейсмограф, улавливает и отмечает тончайшие толчки в дыхании природы — недаром в его стихах о душевной ночи, грозах, дождях, ливнях, ветрах — встречаются подлинно замечательные строфы. Как же могла не отозваться в его жилах лихорадочная динамика наших дней?» Пастернак как чистейший лирик в понимании Парнок бесспорно соприроден совершающемуся «дикому действу»: «Он думает о наших днях, счастлив ими или несчастлив ими, поет их постольку, поскольку он поет себя». В его поэзии, как пишет критик, чувствуется «пульс наших безумных, наших ужасных, наших прекрасных дней». И даже формальные недостатки его стиха оправдываются, по мысли Парнок, искренностью и «незаемностью» его поэтического дыхания: «Меня не смущают чрезвычайная ловкость его рифмы, его зачастую беззастенчивые мелодические фокусы, не всегда оправданная взвинченность его ритмики — обрывистость, скороговорка, задыханья: я верю, что Пастернак захлебывается, не договаривает, наспех громоздит ассоциации потому, что именно так ему дышится, п. ч. ему действительно некогда, — он искренно запыхался». Из приведенной цитаты видно, насколько чужд был Парнок характер пастернаковской поэтики, насколько его «захлебывающаяся» ритмика резала слух, привыкший к иному «песенному ладу». Тем ценнее кажется нам попытка критика преодолеть чувство отторжения и проникнуть в суть рассматриваемого явления, бескорыстно заслушаться этой незнакомой и завораживающей «дивной музыки».

В своем отношении к поэту Парнок предельно честна. Она не пытается заставить себя полюбить Пастернака, но не верить ему она не может. Ее взгляд скорее взгляд стороннего, но вдумчивого и зоркого наблюдателя, который умеет ценить каждое истинное проявление творческого духа. Чуткое ухо поэта безошибочно уловило своеобразие мелодики пастернаковского стиха. И нет ничего удивительного, что здесь Парнок совпала с Мариной Цветаевой, писавшей о Пастернаке: «Захлебывание. Пастернак не говорит, ему некогда договаривать, он весь разрывается, — точно грудь не вмещает...»<sup>9</sup> Несмотря на кажущуюся близость определений, по существу Пар-

<sup>9</sup> Цветаева М. Собр. соч: В 7 т. М., 1995. Т. 5. С. 233.

нок и Цветаева говорят о разном. По-разному объясняют они исток этого «голосового» свойства. У Цветаевой Пастернак захлебывается от полноты. Ему некогда договаривать, он переполнен, он весь — сплошная «растрата». «Главная трагедия всей пастернаковской породы: невозможность растратить: приход трагически превышает расход»<sup>10</sup> — такова цветаевская концепция. У Парнок — иная точка зрения, иной угол видения. В ее понимании Пастернак захлебывается и не договаривает, потому что он «искренно запыхался», запыхался от торопливого шага. Поэту просто «некогда», он спешит, чтобы успеть в ногу со своим временем.

Вопрос взаимодействия личности и эпохи, затронутый в статье о Пастернаке, становится для самой Парнок в условиях новой действительности вопросом сохранения творческой индивидуальности, вопросом самоидентификации, в широком смысле — вопросом жизни и смерти. Постреволюционное время с его напряженным ритмом и железным натиском вступает в трагическое противоречие с внутренним миром поэта. «Век бешеный», «жесточкий век», век «воителей» и энтузиастов «железной скороговоркой» врывается в бытие. «Некогда, некогда, некогда, — так, // Скороговоркой железною, в такт // Сердцебиению мира!..»<sup>11</sup> — все быстрее и быстрее выстукивают колеса новой эпохи, создавая ощущение неумолимо приближающегося конца: «Громче греми, громяхающий ад: // Скоро во мраке заблаговестят // Трубы прощального пира!..» (148). Это стихотворение Парнок, выдержанное в мрачных апокалиптических тонах, появилось вслед за статьей о Пастернаке в том же «Русском современнике» (1924, № 2). Соотнесенное с содержанием статьи оно дает представление об отношении автора к той новой действительности, которую «поет» Пастернак.

Трагическое восприятие современности и внутреннее ей противостояние определяют одну из характерных черт творчества Парнок 1920-х годов. Монотонность и бессмысленность существования в лихорадке дней становятся лейтмотивом ряда стихотворений этого периода. Равнодушие, суэта и спешка эпохи массового энтузиазма вызывают в Парнок острое чувство тоски и одиночества: «Забилась мы в кресло в сумерки — // Я и тоска, сам-друг. // Все мы давно бы умерли, // Да умереть недосуг» (186).

Эпоха, враждебная личности, лишаящая человека возможности думать и чувствовать, творить и быть самим собой, все теснее сжимает поэта в своем железном кольце, подчиняя общему великому ритму: «Бежим мы, одержимые, // Не спрашивая, не скорбя, // Мимо людей — и мимо, // Мимо самих себя» (184). Шум и суэта, за которыми человек перестает осознавать себя, оглушенный скрежетом и грохотом, ослепленный чередой сменяющих друг друга событий, оказываются главными определяющими новой действительности. Бешеный ритм эпохи, ее учащенное сердцебиенье слышится поэту в песне рекрутов, лихо отбивающих шаг по мостовой: «От смерти спешить некуда, // А все-таки — спешат. // «Некогда, некогда, некогда» // Стучит опалелый шаг» (184). Современная жизнь, напоминающая колебания маятника, монотонно и механически повторяет изо дня в день свое движение: «...человек отчаялся // Воду в ступе толочь, // И маятник умаялся // Качаться день и ночь» (186). Бесконечная усталость вытесненного из всех жизненных пространств человека слышится в голосе Парнок тех лет: «И жаловаться некому // И не на кого пенять, // Что жить — // некогда, // И бунтовать — // некогда, // И некогда — умирать» (186).

<sup>10</sup> Там же. С. 244.

<sup>11</sup> Парнок С. Собрание стихотворений. СПб., 1998. № 148. Далее ссылки на это издание в тексте, при цитировании стихотворения указывается его номер.

В стихотворении 1929 года, обращенном к Вере Звягинцевой, Парнок дает лаконичную и в то же время выразительную характеристику нового поколения «воителей»: «Ты к сверстникам метнешься, — от доуки // Кто хмурит бровь, кто под шумок зевнет: // Им незачем, им некогда!.. И вот // Ты обессиленные опускаешь руки» (221). «Буйное поколение», в погоне за современностью утратившее высокие духовные ориентиры прошлого, вызывает в поэте горечь и сожаление. К поэтам, стремящимся во что бы то ни стало соответствовать эпохе и времени, Парнок обращает свой упрек в статье «Ходасевич»: «Сплошь да рядом приходится наблюдать, как, в погоне за спасеньем, суетливая рука бросает „тяжелую лиру“ и ищет выступа, за который можно было бы уцепиться на быстроходном моторе современности». <sup>12</sup>

Образ поэта новой формации возникает в одном из стихотворений Парнок 1928 года. Его фигура безымянной тенью появляется на мгновение из мрака, с тем чтобы тут же раствориться в толпе таких же, как и он, безликих прохожих, спешащих бог весть куда, бог весть зачем. В ответ на призыв лирического героя, представляющего alter ego автора, — «Но ты, кто прячешься в тени, // Но ты мне руку протяни!» — давний «собрат» по перу, прежде чем навсегда исчезнуть в ночи, бросает равнодушно: «Мне некогда», «Мне незачем» (215). И в этих двух репликах звучит приговор не только «жестокому веку», но и его певцам, теряющим свое лицо в погоне за современностью.

Себя, в отличие от Пастернака, Парнок ощущает неким анахронизмом, выпавшим из общего потока времени: «Я невпопад на сцену вышла // И чувствую, что невпопад // Какой-то стих уныло-пышный // Уста усталые твердят» (166). Как рыба, выброшенная на берег, лирическая героиня задыхается в удушающей атмосфере тлетворных испарений: «Коленьями — на жесткий подоконник // И в форточку — раскрытый, рыбий рот! // Вздохнуть... вздохнуть... // Так тянет кислород // Из серого мешка еще живой покойник» (216). Страшная новая действительность обступает поэта. В мире «непоправимых дел», где мрачное хмурое небо «давит землю грузным сводом», жизнь кажется «дикой и уродливой». Сквозь «страшный обморок души» поэт не слышит ни музыки, ни собственного голоса. Век глухих к искусству масс для Парнок — чужой век. Одиноко и неуютно чувствует она себя в наступивших днях: «От больших обид — душу знобит, // От большой тоски — песню пою. // Всякая сосна — бору своему шумит, // Ну а я кому — весть подаю?» (219). Это не ее век, не ее ритм, не ее поэтическое пространство. И если Пастернак запыхался от быстрого бега, то Парнок задыхается от невозможности бежать: «Бежим к трамваю на площади // И ловим воздух ртом, // Как загнанные лошади, // Которых бьют кнутом» (184). В стихотворении «Пролог» устами толпы Парнок выносит вердикт поэту, дерзающему противостоят бездуховности и страшной пустоте своей эпохи: «На сверстничество притязает // Ты с веком бешеным твоим, — // Но ты не этих дней ровесник: // Другие дни — другие песни» (215).

Эпоха вытесняет поэта в «шестнадцатипятиаршинный рай» его собственного универсума, в котором «на большом привольи», вопреки ужасам действительности, живет душа. Вопрос современности и своевременности в пространствах, где «нет тяготеня земли», перестает существовать вместе с чувством времени: «Отлетело для нас время, // Наступают для нас времена» (196). Издали, с отрешенностью уходящего, смотрит поэт на «младую поросль». Отныне его тешит иная игра, ему слышатся иные песни: «Играй, Адель! Не знай печали, // Играй, Адель, — ты видишь сны, // Какими грезит»

<sup>12</sup> Парнок С. Ходасевич // De visu. 1994. № 5—6. С. 5.

ла в начале // Своей младенческой весны» (199). В голосе Парнок появляется то «благородное ослабление звука», которое она ранее отмечала в стихах Сологуба и которое, по ее определению, «обуславливается отдаленностью говорящего. — В застывающих далях высоты проходит животворящее течение вдохновения». <sup>13</sup> Все дальше уходит поэт, все отдаленнее, все тише звучит его голос сквозь шум и грохот нового времени.

«Кривая связь» с сегодняшним днем, которую Парнок констатирует в творчестве Пастернака, отнюдь не является для нее признаком истинной поэзии. «Пастернак подлинно современен нашим дням и это хорошо. Но не этим хорош Пастернак. Пастернак хорош не тем, что его отдалает от среды современничающих литераторов, а тем, что приближает его к семье наших вечных современников». Понятие современности в конечном итоге Парнок переводит в разряд вневременных категорий. «Вечными современниками» она называет цвет русской поэзии, объединенный сознанием высокой пушкинской традиции. И в этом ряду имя Анны Ахматовой, стоящей особняком среди литераторов «сегодняшнего дня», для Парнок звучит гораздо более закономерно, нежели имя Пастернака. «Ну а что если вдруг такая одинокая, такая „несегодняшняя“ Ахматова окажется современницей тем, кто придут завтра и послезавтра?» — задается вопросом Парнок, подводя итог «современничающему» поколению.

Язык, стиль, ритмика — все те проблемы, от обсуждения которых Парнок практически отказалась в своей литературной критике начала 1920-х годов, в статье «Б. Пастернак и другие» составляют предмет критического анализа. Изменения в поэтическом словаре Парнок трактует на этот раз как симптомы творческого роста автора: «Разве не удивительно, что в стихах „Темы“, не припадочно-порывистых, а мужественно-стремительных, Пастернак точно забывает свой истерический словарь. Словесный материал его разительно суровее, мужает, облагораживается». Вопросы внутреннего порядка: содержательности стиха и состоятельности души Парнок подчеркнуто обходит стороной. Пастернак для нее определенно *чужой* поэт, а чужая душа, как известно, — потемки. В этом смысле статья о Пастернаке дает пример дистанцированного подхода к предмету исследования. На своего героя Парнок смотрит словно из близкого далека, бескорыстным взглядом уходящего, обращаясь через голову сегодняшнего дня в день завтрашний и послезавтрашний: «Разочарованный будет бродить будущий исследователь материальной культуры наших дней по поэзии Пастернака. Что отберет он для своего музея? Но бескорыстное ухо поэта заслушается этой дивной музыки».

Лирика Парнок 1920-х годов также, минуя сверстников, обращена к потомкам, к тем, кто вопреки всему будет как встарь «томиться музыкой», мечтать при луне и «безумствовать стихами»: «Для них-то, для этих правнуков, — // Для тех, с кем не встречу я, // Вот эта моя бесправная, // Бесприютная песня моя» (229). Поэт убежден: гораздо важнее быть понятым в будущем, нежели в настоящем. <sup>14</sup> Остро чувствуя собственное несоответствие новой эпохе, Парнок сравнивала свою литературную судьбу с судьбой Каролины Павловой, также не услышанной и не понятой своим веком: «Но, со-

<sup>13</sup> Полянин А. Дни русской лирики // Шиповник. 1922. № 1. С. 160.

<sup>14</sup> Двумя годами позднее В. Ходасевич в одной из своих эмигрантских статей выстроил линию развития русской поэзии также от дня вчерашнего ко дню будущему, минуя настоящее «Но настанет день завтрашний, духовно связанный со вчерашним, а не с сегодняшним. Поэзия русская вновь осознает себя высоким проявлением человеческого духа и достойным, человеческим, не заумным и не недоумным, языком вновь заговорит о Боге, мире и человеке» (Ходасевич В. Парижский альбом IV // Ходасевич В. Собр. соч. Ann Arbor, 1983. Т. 2. С. 406—407).

временницей прожив бесправной, // Нам Павлова прабабкой стала славной» (159). В преодолении современности, в способности говорить «не на век, а навеки» заключается для Парнок критерий истинной поэзии. Статью о Пастернаке поэтесса завершает предостережением, обращенным к тем, кто слишком увлечен погоней за своим временем: «Что если взяткой сегодняшнему дню откупаешься от вечности? Разве так уж не нужна вам вечность, поэты сегодняшнего дня?»

Но в отличие от многих своих сверстников Пастернак, по мысли Парнок, «хочет и по всем видимостям может перелететь поверх барьеров, поставленных ему ... современностью». Для критика порукой тому — рост поэта «не в сторону, не вкривь и вкось, а по прямой — вверх, т. е. к Пушкину». Верная своим литературным взглядам, в качестве решающего аргумента в пользу Пастернака Парнок выдвигает его принципиальный поворот в сторону классической школы русского стиха: «Хорошо то, что в кривой творческого пути Пастернака уже намечается тяготение к основной линии движения русской поэзии. Не к исходной точке, не назад, а вперед, но из того же центра, но ради того же».

До Парнок подобную динамику развития поэтического дарования Пастернака отмечал в своей рецензии на сборник «Сестра моя жизнь» Я. Черняк: «Художественная критика не разоидется в оценке редких по изобразительности и музыкальности стихов, построенных непринужденно и дерзко и в то же время в сложнейшей, сознательной культурной преемственности. (...) Уже первое и поверхностное сравнение третьей книги с предыдущим сборником стихов Бориса Пастернака («Поверх барьеров») тотчас же убеждает нас в том, что поэтом проделана гигантская работа отбора, очищения одних и совершенного устранения других приемов. Эта работа привела его к просветленной, а в отдельных стихах отчетливой книжки к пушкинской ясности и простоте формы».<sup>15</sup> Позднее С. Городецкий, рассуждая об отрывке из романа в стихах «Спекторский», обратил внимание на ту же пушкинскую тенденцию в творчестве Пастернака: «Своеобразным рецидивом пушкинизма в наши дни является Борис Пастернак. Как известно, понимание Пушкина было восстановлено символистами. Практическое применение пушкинской эйдологии по методам, близким раннему акмеизму, лучше всех удалось Пастернаку. Предельную воплощенность образа ему удалось увязать с едва заметной стилизацией под практицизм пушкинской речи».<sup>16</sup>

Но если Я. Черняк уже в «Сестре моей жизни» констатировал отход Пастернака от футуризма, Парнок в качестве поворотного момента в творческой биографии поэта выделяет его четвертый стихотворный сборник.<sup>17</sup> «Темы и вариации», как кажется критику, свидетельствуют о возвращении поэта к общему и единственному истоку русской поэзии: «Да, Пастернака начинает тешить высокая игра, объединяющая все поколения русской поэзии. Благородно-напряженные прекрасные стихи его „Темы“ тому порукой. Эти стихи во всех отношениях исключительны для Пастернака. Их образный и музыкальный состав целостен и однороден, в них нет тех убийственных зияний, которые чернят даже лучшие стихи двух его первых книг». Следует отметить, что в данном случае оценка критика принципиально расходитсся с оценкой самого автора, отдававшего явное предпочтение своему

<sup>15</sup> Черняк Я. [Рецензия] // Печать и революция. 1922. № 6. С. 303.

<sup>16</sup> Городецкий С. На стыке // Стык: первый сборник стихов Московского цеха поэтов. М., 1925. С. 17—18.

<sup>17</sup> Парнок, как и М. Цветаева, ошибается при подсчете поэтических сборников Пастернака: она рассматривает «Темы и вариации» в качестве его третьей книги стихов, видимо пропустив «Близнеца в тучах».

третьему сборнику. В январе 1923 года Пастернак сообщал С. Боброву: «Вышла моя 4-я книжка. (...) Называется она „Темы и Варьяции“. Лично я книжки не люблю, ее, кажется, доехало стремление к понятности».<sup>18</sup> Вероятно, именно это «стремление к понятности» и было воспринято Парнок как обнадеживающий симптом пастернаковского «возмужания».

Вышедшие друг за другом два поэтических сборника Пастернака были восприняты критикой как последовательные этапы его творческого развития. На самом же деле тексты, составившие оба сборника, писались фактически одновременно. Ряд свидетельств указывает на то, что «Темы и вариации» представляют собой книгу стихов, по внутренним причинам исключенных Пастернаком из сборника «Сестра моя жизнь». Об этом же косвенно говорит и дарственная надпись, сделанная поэтом в январе 1923 года Марине Цветаевой на «Темах и вариациях»: «Несравненному поэту Марине Цветаевой, „донецкой, горячей и адской“, от поклонника ее дара, отважившегося издать эти высеки и опилки и теперь кающегося».<sup>19</sup>

Начав разговор о Пастернаке с утверждения его как поэта новой эпохи, Парнок в финале статьи настойчиво проводит мысль о преодолении всех и всяческих барьеров, которые ставит поэту его время. Чтобы «не бить челом веку своему, а быть челом века своего», чтобы стать по-настоящему большим поэтом, Пастернак, как следует из статьи, должен преодолеть свою «современность», сбросить ее как «тесное платье». И тогда, быть может, ему удастся встать в ряд с «вечными современниками» и принять из их рук священную тяжесть пушкинской лиры.

Знаменательно появление в конце статьи имен Цветаевой, Мандельштама и Ахматовой. Парнок верно угадал знаменитую «четверку», которая в наше время стала хрестоматийной. За творчеством этих поэтов Парнок пристально и с большим интересом следила на протяжении ряда лет. О поэзии Ахматовой она писала трижды, особенно высоко оценив творчество поэтессы 1920-х годов. Стихотворному сборнику Мандельштама «Камень» Парнок посвятила одну из своих рецензий 1916 года, где положительно охарактеризовала творческое дарование молодого поэта, увидев в нем задатки и возможности для будущего роста.<sup>20</sup> Насколько мы можем судить по статье «Б. Пастернак и другие», Парнок и позднее выделяла Мандельштама как поэта среди своих современников, несмотря на сложные личные отношения и взаимную, с годами возросшую, неприязнь.<sup>21</sup>

О влиянии Пастернака на современную поэзию и отдельных ее представителей писали в те годы достаточно. Среди поэтов, испытавших на себе «чары» его художественного метода, чаще других назывались имена Асеева, Тихонова, Брюсова, Эренбурга, Антокольского. Но на них Парнок не задерживает внимания. Гораздо важнее для нее здесь оказываются имена Цветаевой и Мандельштама. В общем контексте лингвистических иннова-

<sup>18</sup> Письмо к С. Боброву от 09.01.1923 года (Борис Пастернак и Сергей Бобров: письма четырех десятилетий // Встречи с прошлым. М., 1996. Вып. 8. С. 283).

<sup>19</sup> Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 677.

<sup>20</sup> Полянин А. [Рецензия] // Северные записки. 1916. № 4—5.

<sup>21</sup> Мандельштам, в отличие от Парнок, весьма резко отзывался о ее творчестве. В статье «Литературная Москва» в 1922 году он, в частности, писал: «Адалис и Марина Цветаева — пророчицы, сюда же и София Парнок. Пророчество, как домашнее рукоделие. В то время, как при поднятости тона мужской поэзии, нестерпимая трескучая риторика, уступила место нормальному использованию голосовых средств, женская поэзия продолжает вибрировать на самых высоких нотах, оскорбляя слух, историческое, поэтическое чутье» (Мандельштам О. Литературная Москва // Россия. 1922. № 2. С. 23). Сохранилось также воспоминание Анны Ахматовой об отношении Мандельштама к стихам Парнок, дошедшее до нас в передаче Ф. Г. Раневской: «Ахматва однажды мне сказала, что О. Мандельштам не ценит стихов С. Я. и что она с ним не согласна» (Письмо Ф. Раневской к С. Поляковой от 20.08.1978 года. Архив С. В. Поляковой).

ций 1920-х годов принципиальные изменения, произошедшие в языковом строе этих двух поэтов, кажутся критику отходом от живого ключа классической традиции русского стихосложения, изменой самим себе и своему высокому призванию: «Зачем это бегство? Любовники, в самый разгар любви, вырвавшиеся из благодных рук возлюбленной! Отчего, откуда это потрясающее недоверие к искусству? Как могли они, так щедро взысканные поэзией, усомниться в ней и в своем вечном начале? (...) Я слишком ценю этих поэтов, для того, чтобы заподозрить их в пустом гурманстве: Пастернак не причуда их вкуса, а страшное и, кто знает, быть может, роковое искушение». Позднее, по крайней мере в отношении Цветаевой, Парнок изменила свою точку зрения, больше доверившись собственному поэтическому слуху. Об этом свидетельствует короткая приписка к письму, адресованному Евгении Герцк в апреле 1926 года, где слышится искреннее восхищение цветаевским даром: «Недавно Пастернак прочел нам новую поэму Марины: „Поэма конца“. Разнузданность полная, но талантливо необычайно».<sup>22</sup>

В начале 1920-х годов не только Парнок связывала «перерождение» Цветаевой и Мандельштама с воздействием на них авангардистской поэтики, в частности поэтики Пастернака. В отзыве на вышедшую книгу стихов Мандельштама С. Бобров, например, отмечал: «И эта новая книжка, написанная почти вся за время революции, показывает совершенно другого поэта. (...) Ему много помог Пастернак, он его как-то по-своему принял, хитро иногда его пародирует и перефразирует».<sup>23</sup> Влияние Пастернака усмотрел В. Ходасевич в поэме Цветаевой «Молодец»: «Мысль об освобождении материала, а может быть, даже и увлечение Пастернаком, принесли Цветаевой большую пользу: помогли ей найти, понять и усвоить те чисто звуковые и словесные задания, которые играют такую огромную роль в народной песне».<sup>24</sup> После «Светового ливня», должно быть, и в самом деле было трудно не поддаться соблазну сближения двух имен.

Вероятно, Парнок была знакома с эссе Цветаевой о Пастернаке, а возможно, и с некоторыми ее стихами после отъезда за границу. Однако мы не можем согласиться с утверждением М. Ратгауза, что «в той же степени, в какой статья „Ходасевич“ является откликом на „Колеблемый треножник“ Ходасевича, „Б. Пастернак и другие“ — ответ на статью 1922 года Цветаевой о Пастернаке „Световой ливень“».<sup>25</sup> Не убеждает нас в этом ни сравнительный текстуральный анализ, ни сопоставление двух вариантов заглавия статьи Парнок («Сегодняшний день в русской поэзии» и «Б. Пастернак и другие») с названием подглавки «Светового ливня» — «Пастернак и день».<sup>26</sup>

Дело в том, что статья «Ходасевич» была задумана и написана как непосредственный отклик на «Колеблемый треножник» (о чем свидетельствует ссылка в тексте на речь Ходасевича и точная цитата из нее). Что касается статьи «Б. Пастернак и другие», то в ней мы не находим ни прямых свидетельств, указывающих на ее связь с текстом Цветаевой, ни скрытых цитат, ни внутренней попытки диалога или полемики. Парнок, всегда отличавшаяся независимостью суждений, и здесь осталась верна себе. Ее текст совершенно самостоятелен и свободен от каких бы то ни было аллюзий на «Световой ливень». Смысловые переключки и формальные пересечения

<sup>22</sup> Из письма Парнок к Е. Герцк от 1.04.1926 года (De visu. 1994. № 5—6. С. 24).

<sup>23</sup> Бобров С. [Рецензия] // Печать и революция. 1923. № 4. С. 261.

<sup>24</sup> Ходасевич В. Заметки о стихах. М. Цветаева. «Молодец» // Ходасевич В. Собр. соч. Т. 2. С. 356.

<sup>25</sup> Ратгауз М. Указ. соч. С. 92.

<sup>26</sup> Там же.

двух статей не велики и по большей части объясняются тем, что речь в них идет об одном и том же явлении — поэзии Бориса Пастернака. Вполне естественно, что некоторые характерные особенности его поэтического голоса были одновременно услышаны и Цветаевой, и Парнок. Но мы уже видели, насколько не схожи их оценки, насколько по-разному трактуют они одни и те же черты, присущие художественной манере Пастернака.

И все же, несмотря на множество расхождений, Парнок и Цветаева совпадают в двух краеугольных тезисах: Пастернак — большой поэт и Пастернак — поэт с большим будущим. Но при этом оба критика в своих оценках идут с явным опережением, потому что, по существу, говорят о Пастернаке завтрашнего дня. «... Большинство из сущих *были*, некоторые *есть*, он один *будет*. Ибо, по-настоящему, его еще нет: лепет, щебет, дребезг, — весь в Завтра!»,<sup>27</sup> — утверждает Цветаева в «Световом ливне». С точки зрения творческих перспектив смотрит на поэта и София Парнок: «Пастернак хорош тем, что он весь в пути... Кто знает, какие сюрпризы готовит он идеологам и пророкам „сегодняшнего дня“ в искусстве...»

Именно этому *будущему* Пастернаку, автору «Второго рождения» и «Ранних поездов», Парнок выдает в статье бессрочный кредит доверия: «И, кто знает, не Пастернаку ли, кровно восприявшему дыхание наших дней, суждено выпрямить и слить кривую нынешней поэзии со стрелой пушкинского пути и не Пастернаком ли вольется в движение этой стрелы то, что было подлинно живого в нашей современности?». Стремление к пушкинской классической ясности, которое Парнок отмечала уже в «Темах и вариациях», сам поэт осознал и открыл в себе спустя несколько лет: «В родстве со всем, что есть, уверясь // И знаясь с будущим в быту, // Нельзя не впасть к концу, как в ересь, // В неслыханную простоту».<sup>28</sup> Но, может быть, путь позднего Пастернака, отказавшегося от «посторонней остроты» и сложных словесных узоров во имя простой «кочерыжки смысла», и есть тот самый путь «по прямой — вверх», который угадала в своем большом современнике София Парнок еще в 1924 году?

После статьи о Пастернаке Парнок как критик умолкает навсегда. С этого времени она все больше уходит в тень и как поэт. Наступают «другие дни», «другие песни», и лирика с ее тончайшими душевными переливами оказывается уделом нескольких литературных кружков. В одном из таких объединений весной 1926 года и произошла размолвка Парнок с Пастернаком, всколыхнувшая литературные амбиции обоих. Этот, казалось бы, незначительный эпизод в биографиях двух поэтов представляется нам своеобразным продолжением их литературного диалога на фоне художественных исканий 1920-х годов. Для того чтобы восстановить, хотя бы отчасти, картину произошедшего, обратимся к событиям тех месяцев.

Зима 1925—1926 года оказалась для Софии Парнок одновременно и благословенной, и трудной. С одной стороны, необыкновенный творческий и духовный взлет, с другой — катастрофическое безденежье, потеря работоспособности, нервное и физическое истощение. О своем безысходном существовании на грани нищеты и полной апатии Парнок сообщала в январе 1926 года Евгении Герцык: «Все это время я, в сущности, медленно умираю, но как всегда со мною бывает, „умереть не умерла, только время провела“... Сейчас, кажется, начинаю приходить в себя, но до сих пор еще *не могу* работать для заработка, не могу искать переводов, не могу закончить тот, что мне был заказан, живу на иждивении у Ольги Ник(олаевны) и мучаюсь

<sup>27</sup> Цветаева М. Световой ливень // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. С. 233.

<sup>28</sup> Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. С. 381.

этим».<sup>29</sup> Проболев практически всю зиму, Парнок только к весне как будто начинает постепенно оживать. Между тем известие о ее бедственном положении достигает дальних пределов.

Весной 1926 года из Парижа Марина Цветаева пишет Борису Пастернаку письмо, содержащее неожиданную с ее стороны просьбу: помочь в Москве Софии Парнок. Текст самого письма, к сожалению, не сохранился. О его существовании мы узнаем из ответа Пастернака от 19 мая 1926 года. Судя по болезненной и острой реакции поэта, Цветаева, с присущей ей прямоотой и откровенностью, обрушила на своего «вершинного брата» весь «огонь страстей» «двадцатилетней Марины», сопроводив его к тому же стихами тех лет, обращенными к Парнок. Со стороны Цветаевой подобный шаг требовал в известном смысле мужества и решительности. Но кого еще, как не поэта, так тонко, так хорошо ее чувствовавшего и понимавшего, могла она просить о помощи в столь трудной ситуации? Рискуя быть непонятой, Цветаева обращается к Пастернаку в надежде на отклик и поддержку. Поэт откликнулся, пожалуй даже с большей живостью, чем того можно было ожидать. Не на шутку встревоженный и задетый цветаевским письмом, Пастернак ответил недвусмысленным отказом: «Я страшно дорожу временем, ставшим твоим живым раствором, только разжигающим жажду. Я дорожу годом, жизнью, и боюсь нервничать, боюсь играть этим нечеловеческим добром. По той же причине не отзываюсь на письмо о Парнок. Ей мне сделать нечего, потому что никакой никогда мы каши с ней не варили, да еще вдобавок письмо застало меня в новой ссоре с ней: накануне я вышел из „Узла“, отчасти из-за нее. Писать же о двадцатилетней Марине в этом обрамлении и с данными, которые ты на меня обрушила, мог бы только св. Себастьян».<sup>30</sup> Больше в переписке двух поэтов эта тема, насколько известно, не поднималась.

Столь резкая ответная реакция Пастернака объясняется, по-видимому, не только «болью, ревностью, ревом и страданьем», которые он испытал от признаний Цветаевой, но и чувством самосохранения, своеобразной душевной «бережливостью», свойственной его творческой натуре.<sup>31</sup> Е. Ф. Кунина, вспоминая об отказе Пастернака в 1955 году посетить тяжело больного Локса, так прокомментировала ситуацию: «Больно было и за Константина Григорьевича, брошенного в тяжелую для него минуту — последнюю пору жизни, „за невмещением в поставленные себе рамки“ прежним другом. И за Бориса Леонидовича — целиком, до душевной усущки, отданного призванию. Он был прав — очень жестокой правдой. Он был — он ощущал себя — заложником Вечности, у Времени в плену».<sup>32</sup> В случае с Парнок Пастернак ссылается на ту же невозможность для себя лишних душевных растрат. Но, как явствует из письма, была еще одна причина, объясняющая нежелание поэта принять участие в судьбе Парнок: письмо застало его в новой с ней ссоре, настолько серьезной, что из-за нее поэт был вынужден выйти из редакции «Узла».

Но что же произошло между Парнок и Пастернаком весной 1926 года? Почему в письме к Цветаевой поэт так настойчиво пытается размежеваться

<sup>29</sup> Из письма к Е. Герцк от 11.01.1926 года (De visu. 1994. № 5—6. С. 19).

<sup>30</sup> Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева. Письма 1926 года. М., 1990. С. 104.

<sup>31</sup> Любопытно отметить, что в схожей ситуации другой известный поэт-авангардист, также никогда никакой «каши» с Парнок не варивший, проявил к поэтессе неожиданное сочувствие. Когда в начале 1922 года Парнок вернулась в Москву из Крыма, перед Московским профсоюзом писателей за нее, очевидно по настоянию Лили Брик, ходатайствовал Владимир Маяковский (см.: *Маяковский В.* Полн. собр. соч. М., 1961. Т. 13. С. 55).

<sup>32</sup> Пастернак Борис. Письма к Константину Локсу // *Минувшее.* М.; СПб., 1993. Т. 13. С. 171.

с коллегой по издательским делам, почему так досаждает и раздражается при упоминании ее имени? Возможно, одно из стихотворений Парнок, написанное весной 1926 года, прольет свет на характер возникших между двумя поэтами разногласий.

Вопрос об адресате стихотворения «Ради рифмы резвой не солгу...» был впервые поставлен С. В. Поляковой при подготовке «Собрания стихотворений» Парнок в середине 1970-х годов. Обращаясь в письме к Л. Горнунгу, общавшемуся с поэтессой в 1920—1930-х годах, исследовательница, в частности, спрашивала: «Не знаете ли Вы, кто может подразумеваться в 1926 г. (речь, конечно, идет о ком-то в этот момент здравствовавшем) под „маститым мастером“, в стихотворении, которое я посылаю Вам?».<sup>33</sup> Очевидно, загадка так и не была разрешена, так как в «Собрании стихотворений» текст сопровождается следующим комментарием: «Адресат неизвестен. Предполагать, что это В. Я. Брюсов, едва ли возможно, поскольку речь, по-видимому, идет о живом человеке (см. строки 2 и 8), а Брюсов умер в 1924 г. Остается думать, что Парнок, как она это нередко делает, ошиблась в дате, так как трудно себе представить, кого, кроме Брюсова, она могла иметь в виду» (с. 503).

Фигура Брюсова, действительно, на первый взгляд удачно вписывается в контекст стихотворения и как будто ни в чем не противоречит облику «маститого мастера», к которому в заочном диалоге обращается поэтесса. И все же гипотеза Поляковой остается лишь гипотезой, заманчивой и очень уязвимой в своей исходной точке. Для того чтобы разрешить хронологическое несоответствие, возникающее между годом смерти Брюсова и временем написания стихотворения, исследовательница вынуждена была нарушить презумпцию «невиновности» автора и гипотетически предположить «ошибку» со стороны Парнок в датировке текста.

Справедливости ради следует сказать, что большинство стихотворений Парнок вплоть до середины 1920-х годов или не датированы вовсе, или датированы весьма условно. Однако начиная с осени 1925 года мы имеем достаточно четкую хронологию творческого наследия поэтессы. Практически все стихотворения 1926—1927 годов помечены точной датой, включающей в себя не только год, но также число и месяц написания текста. Стихотворение «Ради рифмы резвой не солгу...» в этом смысле не является исключением. В так называемой *Черной тетради*, хранящей автографы Парнок последних лет, оно помещено среди текстов 1926 года и снабжено конкретной датой: 17 марта 1926 года. Если предположить, что время написания данного текста поэтесса восстанавливала по памяти спустя несколько лет, гораздо логичнее было бы ожидать от Парнок, что она, как обычно, ограничится лишь указанием года, в лучшем случае — месяца. Таким образом, с большой долей вероятности мы можем утверждать, что стихотворение было датировано по свежим следам и время его написания соответствует авторской датировке. Но кто же тогда его загадочный адресат? Кого имела в виду Парнок, когда писала весной 1926 года:

Ради рифмы резвой не солгу,  
Уж не обессудь, маститый мастер, —  
Мы от колыбели разной масти:  
Я умею только то, что я могу.

Строгой благодарна я судьбе,  
Что дала мне Музу неотрогу:

<sup>33</sup> Из письма С. Поляковой к Л. Горнунгу от 9.03.1974 года (ГЛМ. Ф. 397. Оп. 2. № 159. Л. 11 об.).

Узкой, но своей идем дорогой.  
Обе не попутчицы тебе (203)?

Время написания стихотворения фактически совпадает со временем выхода в издательстве «Узел» серии поэтических сборников, среди которых были «Музыка» Парнок и «Избранные стихи» Пастернака. Выход книг, по воспоминаниям одного из участников объединения, сопровождался чередой конфликтных ситуаций: «...для поэтического содружества это предприятие оказалось пагубным. Ворвалась суета, начались раздоры. М. Зенкевич орал во все горло, П. Н. Зайцев демонстративно убежал из своей же квартиры. Появился „Правление“, а в нем стал орудовать Абрам Эфрос, дотоле не появлявшийся и стихов, кажется, никогда не писавший. Тотчас после выхода „Папочки“ узел развязался, содружество распалось».<sup>34</sup> Вполне вероятно, что на фоне общих издательских перипетий могло произойти и столкновение Парнок с Пастернаком, выявившее принципиальное различие их литературных позиций.

Парнок в стихотворении, как и Пастернак в письме, испытывает настоятельную потребность размежеваться, утвердить свой, по отношению к «маститому мастеру» иной путь в поэзии. «Мы от колыбели разной масти», — демонстративно заявляет она в первых же строках текста. Эти слова поэтессы с легкостью могли быть обращены не только к Брюсову или к Маяковскому, но и, вне всяких сомнений, к Пастернаку. Вошедший в сознание русской читающей публики как участник футуристического движения и сам во многом ощущавший свою кровную связь с представителями авангарда,<sup>35</sup> Пастернак был для Парнок определенно *чужим* поэтом, поэтом-антагонистом. Однако это не помешало ей в 1924 году дать высокую оценку его поэзии. В статье «Б. Пастернак и другие» Парнок, как мы имели возможность убедиться, отмечала несомненный творческий рост автора, тяготеющего в своем последнем поэтическом сборнике («Темы и вариации») к «основной линии движения русской поэзии».

Но прошло два года. Многое изменилось. Пастернак из «чистейшего лирика», каким его знала и утверждала в своей статье Парнок, превратился в мастера «широких социальных полотен»,<sup>36</sup> поэта революции, певца современности. Центр тяжести его поэтической работы в середине 1920-х годов перемещается с лирической поэзии на стиховой эпос. Дебютом Пастернака в этой области стала, как известно, поэма «Высокая болезнь», опубликованная в «Ленинском» номере журнала «Леф».<sup>37</sup> Затем последовала работа над романом в стихах «Спекторский» и поэмой «1905 год». Смену поэтического дыхания Пастернак объяснял в письмах к Марине Цветаевой исторической неизбежностью и желанием «вернуть» истории поколение, видимо отпавшее от нее».<sup>38</sup> Высказывания поэта в печати свидетельствуют о том же внутрен-

<sup>34</sup> Из письма А. В. Чичерина к Т. Л. Никольской от 7.11.1973 года (РНБ. Ф. 1278. Оп. 2. Ед. хр. 60).

<sup>35</sup> В январе 1923 года Пастернак писал С. Боброву из Берлина: «Но, простите, если уже без соседств нельзя, если это уж никак, никак невозможно и не видно, чтобы художнику солировать под своей ответственностью и за свой страх, то ведь я был когда-то футуристом и не им ли осталась я, страшая вас „кубистической“ непонятностью (...)»? Если уж на то пошло, то истинные соседства у нас имеются и Бог весть когда уж подсказаны чутьем и сердцем, а потом закреплены долговременным житейским бытием, признанным, наконец, и со стороны, читателем, критиком, да нет — проще, — вкусами и тяготеньями целого поколения» (Борис Пастернак и Сергей Бобров: письма четырех десятилетий. С. 287—288).

<sup>36</sup> Красильников В. Указ. соч. С. 172.

<sup>37</sup> Пастернак Б. Высокая болезнь // Леф. 1924. № 1.

<sup>38</sup> Из письма к М. Цветаевой от 20.04.1926 года (Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева. Письма 1926 года. С. 76).

нем настрое: «Работа меня очень удовлетворяет: она открывает мне новые горизонты. В наше время лирика почти перестала звучать, и здесь мне приходится быть объективным, от лирики переходить к эпосу. И я не испытываю теперь прежнего разочарования».<sup>39</sup>

В обращении Пастернака к событиям недавней истории критика усмотрела обнадеживающий симптом выхода поэта из сферы камерной лирики в революционную тему: «От войны с камерной вечностью, от пугливого обхода современности, он пришел к разрушению всяких перегородок между темами историческими и сегодняшнего дня, медленно, но верно подошел к осуществлению большой социальной задачи — передать векам о сдвиге русской интеллигенции, воспитанной на народничестве и на разговорах о социализме через сто лет, к соединению „не отчасти и не между прочим с рабочим“».<sup>40</sup>

Но если за Пастернаком к середине 1920-х годов прочно закрепился образ «интеллигента, продирающегося к истокам широкой общественности»,<sup>41</sup> то имя Софии Парнок практически сходит к этому времени со страниц официальных изданий. Ее голос, как признается сама поэтесса, в эпоху массового энтузиазма становится «официально незаконен».<sup>42</sup> О «Музыке», вышедшей в марте 1926 года, критика писала как о сборнике, который «мог бы и не появиться без большого ущерба для читателя»,<sup>43</sup> так как последние стихи Парнок, по общему убеждению рецензентов, «не вносят новых мелодий в общий хор поэтических голосов современья».<sup>44</sup>

Выйдя почти одновременно с Пастернаком в 1925 году из творческого кризиса, Парнок в поэзии предпочла литературную «обочину», путь лирика-одиночки, существующего в замкнутых пространствах души. Вместо починенного водопровода или «великой русской бури» в стихах поэтессы зимой 1925—1926 года «безнадежно и упоительно» «сквозь голубой хрусталь» «мерцающих далей» «колдуют» «тайные сны». Не только в лирике, но и в письмах этого времени Парнок утверждает абсолютную ценность души и духовных сфер бытия: «Я совсем не рассчитываю на то, что такой голос, как мой, может быть сейчас услышан. Признание за душой права на существование, конечно, дороже мне всякого литературного признания. Сейчас я на стихи мои смотрю только как на средство общения с людьми. Я счастлива тем, что есть вечный, вневременный язык, на котором во все времена можно объясняться с людьми, и что я иногда нахожу такие, для всех понятные, слова. Это очень помогает мне жить».<sup>45</sup> И не случайно в стихотворении, обращаясь к поэту-современнику, Парнок говорит о себе: «Узкой, но своей идем дорогой». Приведенная строка, как нам представляется, содержит скрытый упрек адресату, чьи дороги в поэзии, судя по всему, были широки и хорошо накатаны. Но среди признанных мастеров слова именно Пастернак в это время выходил на широкие эпические пути, круто изменив прежнему курсу. Стихотворение Парнок могло стать очередным предупреждением слишком размашисто шагнувшему сверстнику.

Работа Пастернака над поэмой «1905 год», начатая осенью 1925 года и продолжавшаяся весь 1926 год, была в определенном смысле уступкой вре-

<sup>39</sup> Над чем работают писатели // На литературном посту. 1926. № 1. Цит. по: Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 621.

<sup>40</sup> Красильников В. Указ. соч. С. 179.

<sup>41</sup> Там же. С. 180.

<sup>42</sup> Из письма Парнок к Е. Герцык от 6.06.1926 года (De visu. С. 24).

<sup>43</sup> Лежнев А. Узел // Красная новь. 1926. № 8. С. 232.

<sup>44</sup> Асеев Н. Новые песни // Новый мир. 1926. № 10. С. 157.

<sup>45</sup> Из письма к Е. Герцык от 6.06.1926 года (De visu. С. 24—25).

мени и обстоятельствам. Но именно она принесла Пастернаку статус «гражданского поэта». Е. Б. Пастернак следующим образом объясняет обращение отца к теме революции: «Чтобы раз и навсегда покончить с „мелями“, которые тормозили творческий разгон и подъем, отец взялся за „откупную“ тему, как он назвал ее в письме к Черняку, — революцию 1905 года, чей двадцатилетний юбилей отмечался в этом году. Эта работа отняла у него почти два года, но зато позволила ему выбиться из нищеты и укрепила его положение».<sup>46</sup> «Социальный заказ был дан, и поэт интеллигенции его принял»,<sup>47</sup> — рапортовала официальная критика.

С чтением отрывков из «1905 года» Пастернак не раз выступал публично. Одно из таких чтений, по свидетельству Л. Горнунга,<sup>48</sup> состоялось 1 марта 1926 года на литературно-художественном вечере, устроенном в пользу М. Волошина его друзьями в Государственной академии художественных наук.<sup>49</sup> Мы не знаем, была ли на этом вечере София Парнок, но ее присутствие на мероприятии в поддержку крымских друзей вполне вероятно. Во всяком случае, нет никаких сомнений в том, что она, так или иначе, была в курсе перемен, произошедших в поэтическом «дыхании» одного из мэтров российского авангарда. Ее реакция на пастернаковский «размах» отчетливо выражена в стихотворении весны 1926 года.

Сравнивая себя с «маститым мастером», Парнок определяет главное различие фразой: «Я умею только то, что я могу», очевидно подразумевая, что ее оппонент, напротив, «умеет» несколько больше собственных поэтических возможностей. Судя по всему, в обращении Пастернака к эпическим темам поэта усмотрела определенное превышение творческих полномочий. В этом же, как свидетельствует семейная переписка, укоряла Пастернака и его сестра, осудившая «неудачный, по ее мнению, отход от чистой лирики».<sup>50</sup> Среди критиков также раздавались голоса, признававшие опыты Пастернака в жанре эпоса не вполне удачными: «Большой поэт-лирик впервые испытует себя на большом матерьяле. Роман в стихах, следовательно — развитие сюжета и неизбежные отсюда последствия: в область привычной лирической стихии вводятся новые, неожиданные для Пастернака, эпические элементы. <...> Импрессионизм, как поэтическое мировосприятие, запатентованный Пастернаком в лирических стихах, становится непригодным приемом для написания поэмы. <...> Пастернак явно задохнулся в эпосе».<sup>51</sup>

Отход от классической пушкинской традиции увидел в творчестве поэта Г. Адамович, рецензировавший в 1927 году отрывок из поэмы «Лейтенант Шмидт»: «Пастернак явно не довольствуется в поэзии пушкинскими горизонтами, которых хватает Ахматовой и которыми с удовлетворением ограничил себя Ходасевич. Пастернаку, по-видимому, кажутся чуть-чуть олеографичными пушкинообразные описания природы, чуть-чуть поверхностной пушкинообразная отчетливость в анализе чувств, в ходе мыслей. <...> От заветов Пушкина Пастернак отказался. И это обрекает его на долгие годы стилистических изощрений и опытов, на многолетнюю черновую работу, в которой он лично, вероятно, растворится без следа. Что останется от Пастернака, если он не свернет с дороги?»<sup>52</sup> Возможно, этим же вопросом за-

<sup>46</sup> Существованья ткань сквозная. Борис Пастернак. Переписка с Евгенией Пастернак. М., 1998. С. 132.

<sup>47</sup> Красильников В. Указ. соч. С. 175.

<sup>48</sup> Борис Пастернак. Из переписки с писателями // Лит. наследство. 1983. Т. 93. С. 652.

<sup>49</sup> См. об этом: Купченко В. Странствие Максимилиана Волошина. СПб., 1997. С. 405.

<sup>50</sup> Существованья ткань сквозная. С. 146.

<sup>51</sup> Резников Д. Альманах «Круг». Кн. 5 // Версты. 1926. № 1. С. 230.

<sup>52</sup> Адамович Г. «Лейтенант Шмидт» Б. Пастернака // Адамович Г. Литературные беседы. СПб., 1998. Кн. 2. С. 198.

давалась и София Парнок, слушая, как Пастернак, певший вчера сиреневую ветвь и развлеченья любимой, сегодня поет революцию.

И еще одно нелицеприятное обвинение в адрес «маститого мастера» звучит в стихотворении: ложь «ради рифмы резвой» или — шире — измена сути ради красоты звучания. Приверженность Пастернака не к слову, а именно к звуку, к *плоти* слова, к раритетным звукосочетаниям не раз отмечали исследователи.<sup>53</sup> Но еще в 1923 году Марина Цветаева очень точно определила эту голосовую особенность своего большого современника: «Звук Вы любите больше слова, и шум (пустой) больше звука, — потому что в нем *все*. А Вы обречены на слова, и как каторжник изнемогая... Вы хотите *невозможного*, из области слов выходящего».<sup>54</sup> Дальнейший творческий путь Пастернака и особенно перелом, наступивший в его поэтической манере около 1940 года, свидетельствуют о попытке преодоления поэтом «безбрежной россыпи слов»<sup>55</sup> во имя «неслышной» последней простоты обнаженного слова.

Не случайно именно с рифмой связывает Парнок увлеченность Пастернака внешними формами стиха в ущерб точности образа и мысли. В качестве поэта-авангардиста Пастернак, наряду с Маяковским, считался в эти годы создателем новой рифмы, которая «отныне должна противопоставляться классической».<sup>56</sup> На «чрезвычайную ловкость его рифмы» обращала внимание и сама Парнок в статье 1924 года. Стилистическая близость двух определений только лишний раз подтверждает правильность нашей догадки относительно адресата стихотворения.

В заключительных строках текста — «Узкой, но своей идем дорогой. // Обе не попутчицы тебе» — Парнок явно обыгрывает культурную ситуацию 1920-х годов, когда слово «попутчик» имело совершенно конкретное, не столько литературное, сколько политическое значение. После знаменитой резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», появившейся в июне 1925 года, ситуация с «попутчиками» как будто приобрела менее жесткие формы и вызвала некоторое оживление среди литераторов. Л. Флейшман в своей книге о Пастернаке так характеризует сопутствовавшие резолюции настроения: «Документ этот, явившийся в результате длительной борьбы в самых верхах партийного руководства, был, как известно, направлен против рапповцев (и их притязаний на командное положение в советской литературной жизни) и взял под защиту „попутчиков“». Поскольку он недвусмысленно оградил „попутчиков“ от нападок рапповской критики, он был встречен с единодушным облегчением в широких писательских кругах. С ним связывались общие надежды на очищение атмосферы литературной жизни и на ослабление цензурных предписаний. О такой реакции свидетельствуют ответы писателей на анкету *Журналиста*».<sup>57</sup>

Участником этой политической акции среди других известных литераторов стал и Борис Пастернак, оказавшийся на сей раз заложником собственной славы. И хотя отклик поэта на резолюцию далеко не столь оптимистичен, как отклики его коллег, само присутствие его имени в общем благонамеренном хоре воспрянувших духом писателей давало повод к отождествлению Пастернака с литературными «попутчиками», о которых говорилось в резолюции. Тем более что слова о бережном отношении к «тем ли-

<sup>53</sup> См. например: *Безродный М. В.* О «косноязычии» Бориса Пастернака // *De visu*. 1994. № 5—6.

<sup>54</sup> Из письма М. Цветаевой к Б. Пастернаку от 11.02.1923 года (*Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 233—234).

<sup>55</sup> *Вейдле В.* Пастернак и модернизм // Вейдле В. Умирание искусства. М., 2001. С. 246.

<sup>56</sup> *Брюсов В.* О рифме // *Печать и революция*. 1924. № 1. С. 117.

<sup>57</sup> *Флейшман Л.* Борис Пастернак в двадцатые годы. Мюнхен, 1981. С. 47.

тературным прослойкам, которые могут пойти с пролетариатом и пойдут с ним»,<sup>58</sup> сам поэт принял на свой счет: «...резюмируется приходится звать меня к разрешенью тем, ею намеченных».<sup>59</sup>

Разрешать темы, намеченные резолюцией, вряд ли входило в творческие планы Софии Парнок. Ей было и в самом деле не по пути ни с широко шагнувшим в социальные темы Пастернаком, ни с играющим в кубики поколением стихотворцев-энтузиастов. Ее путь лежал в направлении прямо противоположном. Узкий, но свой, он вел в сферы для тех лет почти безнадежные — в мир одинокой, смертельно уставшей души, преодолевающей последнее земное тяготенье: «Миг, — и оборвется привязь, // И взлетишь над мглой полей, // Не страшась и не противясь // Дивной легкости своей» (179).

Когда в статье 1924 года Парнок предупреждала Пастернака от «взятки сегодняшнему дню», она еще не знала, что в это время поэт практически вплотную подошел к осуществлению «широких социальных полотен». Но, вероятно, что-то в характере его творческого дарования подсказывало критику возможность подобного исхода. Поэт, в чьих жилах, по словам Парнок, отозвалась «лихорадочная динамика» сверстных ему дней, не мог не откликнуться на «социальный заказ» эпохи. Как из пластичной глины время лепило из Пастернака то, что было нужно времени. Но этот новый непривычный образ поэта Парнок не могла и не хотела принять. В нем она увидела компромисс с сегодняшним днем, череду неизбежных подмен, приводящую в конечном итоге к потере священного дара.

О личных отношениях Софии Парнок и Бориса Пастернака после 1926 года, к сожалению, на сегодняшний день почти ничего не известно. Но вряд ли есть основания предполагать в дальнейшем между ними душевную или творческую близость. Насколько мы можем судить, они никогда не были связаны ни личной дружбой, ни взаимным расположением. Тем неожиданнее факт присутствия Пастернака на похоронах Парнок в августе 1933 года. Что заставило поэта и человека, так не любившего лишнего душевных волнений, совершить этот последний символический жест? Почему никакой никогда «каши» с поэтессой не варивший Пастернак счел на сей раз своим долгом поверх всех прежних разногласий утвердить некую свою соотнесенность с Парнок? Этого, вероятно, мы никогда не узнаем. Но так уж совпало, что летом того же года в русской поэзии произошло еще одно, почти «зеркальное», примирение — Марины Цветаевой и Владислава Ходасевича. Время, совсем недавно разводившее по лагерям, объединениям и группировкам, сводило больших поэтов, как будто торопясь в преддверии других лагерей и других разлук завязать узелки, Бог весть, на какое будущее. Воздух, до предела разреженный смертью, сдувал шелуху обид и оставлял только: «...именно потому, что нас мало, мы не вправе...»<sup>60</sup> Возможно, рука Цветаевой, протянутая навстречу Ходасевичу, и непокрытая голова Пастернака у гроба Софии Парнок — дань одному и тому же кровному «узлу», перехватывающему накрепко сквозь годы и версты коротким, но все вмещающим «МЫ»: «Все это потому, что нашего полку — убывает, что поколение — уходит, и меньше возрастное, чем духовное, что мы все-таки... по слову Ростана...: — Мы из одной семьи, Monsieur de Bergerac!»<sup>61</sup>

<sup>58</sup> О политике партии в области художественной литературы // Правда. 1925. № 147. 1 июля.

<sup>59</sup> Что говорят писатели о постановлении ЦК РКП(б) // Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 618.

<sup>60</sup> Из письма М. Цветаевой к В. Ходасевичу (май 1934 года) (Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 7. С. 466).

<sup>61</sup> Из письма М. Цветаевой к В. Рудневу от 19.07.1933 года (Там же. С. 445).

## МИХАИЛ БУЛГАКОВ И ФЕДОР СОЛОГУБ

Среди безбрежного моря литературы о Михаиле Булгакове с трудом можно отыскать упоминание о Федоре Сологубе: так, автор фундаментальной биографии писателя Мариэтта Чудакова сообщает, что в афишу литературно-художественного вечера, состоявшегося в Ленинграде 10 мая 1926 года, были включены имена обоих писателей.<sup>1</sup> Личная их встреча не состоялась, однако очевидно, что Булгаков был внимательным читателем Сологуба; в пользу данного утверждения говорит хотя бы то, что конференсье Театра Варьете Жорж Бенгальский, скорее всего, перешел в роман из «Мелкого беса», в одном из эпизодов которого появляется актер Бенгальский.<sup>2</sup> Здесь важно не столько буквальное совпадение фамилии, сколько то, что оба принимают участие в травестийном действе, цель которого в сокрытии, маскировке своего истинного лица: актер Бенгальский, наряженный древним германцем, выигрывает приз за лучший костюм на уездном маскараде и затем спасает Сашу Пыльникова, одетого гейшей; конференсье Бенгальский открывает сеанс черной магии, после которого попадает в лечебницу для душевнобольных.

Из самого известного романа Сологуба Булгаков, возможно, заимствовал и некоторые черты знаменитого кота Бегемота.<sup>3</sup> Действительно, у Сологуба кот также непосредственно связан с силами зла: Передонову кажется, что кот постоянно преследует его, следит за ним, предвещая неизбежное несчастье. «Кот следил повсюду за Передоновым широко-зелеными глазами. Иногда он подмигивал, иногда страшно мяукал. Видно было сразу, что он хочет подловить в чем-то Передонова, да только не может, и потому злится. Передонов отплевывался от него, но кот не отставал».<sup>4</sup> Неудивительно, что за этим пассажем сразу же следует пассаж о недотыкомке, которая тоже является инкарнацией нечистой силы. Кот с недотыкомкой доводят Передонова до убийства, и когда зарезанный Передоновым Володин падает на пол, кот тут же является на место преступления, нюхает кровь и злобно мяукает. Страх, который кот внушает Передонову, объясняется тем, что сологубовский герой подозревает, что за личиной кота скрывается кто-то другой; чтобы обнаружить этого другого, он и ведет кота в парикмахерскую, требуя от

<sup>1</sup> Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 258. Встреча, скорее всего, не состоялась, так как о выступлении Сологуба в газетном отчете о вечере ничего не говорится; см.: Красная газета. 1926. 13 мая. Вечерний выпуск.

<sup>2</sup> См.: Галинская И. Л. Загадки известных книг. М., 1986. С. 117.

<sup>3</sup> См.: Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX—начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 273. Еще одно возможное заимствование — это Шариков из повести «Собачье сердце», который предстает, по словам М. М. Павловой, как «духовное чадо» писателя Шарика, персонажа ранней редакции романа «Мелкий бес» (эпизод с Шариком был опубликован Сологубом в 1912 году под названием «Сергей Тургенев и Шарик»; см.: Павлова М. М. Ранняя редакция романа «Мелкий бес». «Смертяшкин» против «Шарика» // Сологуб Ф. Мелкий бес. СПб., 2004. С. 738. (Сер. «Лит. памятники»)).

<sup>4</sup> Сологуб Ф. Мелкий бес. С. 198.

цирюльника обрить несчастное животное. Ему кажется, что бритый кот будет больше похож на человека и станет безопаснее для него. «Передонов привязал кота на веревку, — ошейник сделал из носового платка, — и повел в парикмахерскую. Кот дико мяукал, метался, упирался».<sup>5</sup>

Вся сцена напоминает эпизод из эпилога «Мастера и Маргариты», когда некий армавирский гражданин приводит в милицию черного кота, заставляя его идти на задних лапах. Гражданину тоже померещилось, что в облике кота в Армавир пожаловал гипнотизер из шайки Воланда: «Вел кота в милицию гражданин, таща бедного зверя за передние лапы, скрученные зеленым галстуком, и добиваясь легкими пинками, чтобы кот непременно шел на задних лапах».<sup>6</sup>

Однако эти параллели, более или менее очевидные, являются лишь видимой частью того сложного комплекса интертекстуальных связей,<sup>7</sup> который выстраивается при сопоставительном анализе текстов Сологуба и Булгакова, и в особенности трилогии «Творимая легенда» (1907—1912) и романа «Мастер и Маргарита» (1928—1940). Прежде всего обращает на себя внимание то, что оба писателя трудились над своими произведениями по нескольку лет и в процессе работы неоднократно не только меняли название, но и вносили изменения во внутреннюю структуру текста. Так, первая часть романа Сологуба была напечатана в 1907 году под заглавием «Творимая легенда» и с указанием на то, что речь идет о первой части романа «Навьчары». Вторая часть «Навьчар» вышла в следующем году и называлась «Капли крови», третья была опубликована в 1909 году под заглавием «Королева Ортруда». Через три года появляется роман «Дым и пепел», причем никакого указания на то, что он, в сущности, является четвертой частью «Навьчар», автор не делает.<sup>8</sup> Только во втором издании (1914)<sup>9</sup> устанавливается окончательное деление романа на части: название первой части — «Творимая легенда» — становится названием всего произведения в целом, названия второй и третьей частей — «Капли крови» и «Королева Ортруда» — превращаются в названия первой и второй частей соответственно, а самостоятельный роман «Дым и пепел» входит как третья и заключительная часть в состав трилогии. Такая структура представляется, несомненно, более логичной, однако и в выделении «Дыма и пепла» в отдельный роман была своя логика: две линии, развивающиеся параллельно друг другу в «Творимой легенде» и «Каплях крови», с одной стороны, и «Королеве Ортруде» — с другой, сходятся воедино в романе «Дым и пепел», в котором буквальным образом реализуется идея о глобальном синтезе, исповедуемая главным героем — доктором химии, поэтом и чародеем Георгием Триродовым. Отделив в первой редакции «Дым и пепел» от других частей романа, Сологуб акцентировал тем самым принципиальный характер этой идеи.

Триродов говорит о синтезе в применении к двум доминирующим мировым религиям, двум миропониманиям — христианству и буддизму. По его мнению, христианство как утверждение жизни и буддизм как ее отрицание равно изжили себя и будут вытеснены новым учением, основанным на при-

<sup>5</sup> Там же. С. 187.

<sup>6</sup> Булгаков М. Мастер и Маргарита // Булгаков М. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 374. В дальнейшем ссылки даются в тексте с указанием страницы.

<sup>7</sup> О различных интертекстуальных прочтениях произведений Булгакова см.: Немцев В. И. Произведения Михаила Булгакова в аспекте литературных связей. Самара, 2002.

<sup>8</sup> Роман «Навьчары» печатался в 3-й (1907), 7-й (1908) и 10-й (1909) книгах литературно-художественного альманаха петербургского издательства «Шиповник». Роман «Дым и пепел» был опубликован в 10-м и 11-м номере сборника «Земля» (1912—1913).

<sup>9</sup> Сологуб Ф. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 18—20.

мате суверенной воли творца, преобразующего мир. В мире преобразенном смерть будет побеждена, но не христианской любовью и подвигом самоотречения, а мощнейшим волевым усилием, на которое способен только сверхчеловек. Такой сверхчеловек в романе один — это сам Триродов, который прекрасно понимает, что его учение не будет оценено современниками; более того, предлагаемый им синтез они примут за дьявола.<sup>10</sup>

В стихотворении, написанном незадолго до смерти, Сологуб вновь возвращается к важному для понимания учения Триродова мотиву восстания против Солнца-Дракона, символизирующего все зло мира: «Слепит глаза Дракон жестокий, / Лиловая клубится тьма. / Весь этот мир, такой широкий, — / Одна обширная тюрьма. / <...> Но будет свергнут Змий жестокий, / Сожжется новым Солнцем тьма, / И будет этот мир широкий / Свободный дом, а не тюрьма».<sup>11</sup> На месте земного Солнца, своими безжалостными лучами убивающего жизнь, должно появиться Солнце новое, дарующее радость телесного бытия. У него есть и еще одно имя — Люцифер, Светозарный, которому королева Ортруда во второй части трилогии возносит молитвы: «Возникший от пламенеющего запада, великий Дух, в свете которого тают, как легкий, призрачный дым, свирепые драконы мировых солнц, Дух отрадный, имя которому — Светозарный, явился тогда, утешая, королеве Ортруде. Его широкие крылья, осенившие полнеба, пламенели, и ризами его были струящиеся заревые огни, и благодный взор его был безмерно-высокой лазурью» (261).

Триродов, по сути, посланец Люцифера, если не сам Люцифер, он приходит в мир, чтобы изменить его, чтобы выжечь из человека его слабость и превратить его в суверенное, целостное существо. Призыв королевы Орруды услышан — Люцифер является ей в адском пламени проснувшегося вулкана, чтобы занять ее место на троне Соединенных Островов.<sup>12</sup> Люциферу-Триродову смерть Орруды необходима, иначе он не смог бы осуществить вынашиваемый им утопический проект переустройства мира; поэтому в его сердце нет жалости.<sup>13</sup> Если «Королева Ортруда» заканчивается смертью героини, то заключительная часть трилогии посвящена маневрам Триродова, возжелавшего к «перевитому лаврами терновому венку поэта прибавить таящий в себе такие же терния золотой и алмазами блистающий венец короля» (440). Таким образом, синтез происходит, однако не за счет «переплетения» двух линий, а за счет поглощения одной линии другой: исчезновение королевы Орруды и появление на ее месте Триродова делает явным тот факт, что сюжет, связанный с Оррудой, не имеет самостоятельного значения и должен восприниматься лишь как подсобный материал для развития

<sup>10</sup> См.: Сологуб Ф. Творимая легенда. М., 1991. С. 189. В дальнейшем ссылки на данное издание даются в тексте с указанием страницы.

<sup>11</sup> Сологуб Ф. Стихотворения. СПб., 2000. С. 488—489. (Сер. «Новая 6-ка поэта»). По словам М. Дикман, «центральный миф поэзии Сологуба, миф о солнце — драконе, змие, источнике и создателе жизни на земле — поэтическое выражение шопенгауэровской концепции о мире как злой воле» (Дикман М. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Там же. С. 28).

<sup>12</sup> В ночь перед землетрясением Ортруда слышит подземный, «гулко-звучный» голос, призывающий ее прийти на край вулкана. Само же землетрясение начинается на заре, и пламенеющие заревые огни, которым так истово молилась королева, быстро превращаются в багровое зарево пожара: «Сквозь все скважины рам в окна губернаторского дома пробивался багровый дым. Из-за густого дыма едва видно было медленно восходящее над мгристо-серыми деревьями парка багровое, тусклое солнце. Оно не разгоняло тьмы и к ужасам мрака прибавляло ужас багрового пламени в небесах» (418). Даже свет электрических лампочек в подвале, где умирает королева, становится красноватым (421). Приближение воздушного корабля Триродова к столице Островов тоже возвещается огненными буквами, появляющимися на вечерних облаках.

<sup>13</sup> «Елисавета грустно и кротко жалела погибшую королеву. А Триродова так увлекали его замыслы, что нежной жалости не было места в его сердце» (441).

сюжета основного. Бросающееся в глаза отсутствие Триродова в «Королеве Ортруде» оказывается в данной перспективе лишь «обманкой», подготавливающей триумфальное появление героя в финальной части произведения. В первой редакции вторичность линии Ортруды была более очевидной, чем во второй, и подчеркивалась не только за счет присвоения «Дыму и пеплу» статуса романа, но и за счет дисбаланса во внутреннем строении романа «Навыи чары», две из трех частей которого были посвящены Триродову и только одна — Ортруде. Неудивительно, что, перекомпоновав во втором издании произведение в целом, Сологуб тем не менее сохранил этот внутренний дисбаланс, ведь для него политическая власть была всегда лишь производной от власти поэтической. Поэт творческим усилием может преобразовать реальность и не обладая политической властью, однако перед поэтом, увенчанным короной, открываются еще более заманчивые перспективы: дар слова, помноженный на суверенную волю, дает ему в руки абсолютную власть над миром.

Если сологубовский текст существует в двух вариантах, то исследователи творчества Булгакова насчитали по крайней мере три редакции романа «Мастер и Маргарита», причем окончательное название закрепилось в рукописях только во второй половине 1937 года.<sup>14</sup> До этого роман неоднократно менял названия, среди которых можно упомянуть такие, как «Копыто инженера», «Великий канцлер», «Сатана», «Черный богослов», «Он явился», «Пришествие» и др. Интересно, что, как отметила М. Чудакова, «герой, названный впоследствии Мастером, входит в замысел романа не ранее 1930—1931 гг.»<sup>15</sup> таким образом, в первой редакции пока еще нет писателя, того, кто напишет роман о Понтии Пилате, а есть историк-медиевист, специалист по демонологии Фесея. Именно Фесею, как указывает М. Чудакова, «была уготована в романе, как он складывался в 1928—29 гг., встреча с Воландом, к которой он был так же подготовлен своими занятиями, как герой последующих редакций Мастер, и так же в противоположность Ивану и Берлиозу».<sup>16</sup> Эта встреча, однако, не состоялась, поскольку, несмотря на свою «феноменальную эрудицию», Фесея не готов к *общению* с дьяволом и мешает ему именно его профессиональный интерес: он изучает дьявола, помещая его в рамки определенной науки, в то время как деятельность Воланда никакой научной классификации не поддается. Не случайно Мастер аттестует себя Ивану как *бывшего* историка: сочинение романа о Понтии Пилате требует от него не исторических познаний, но способности интуитивно прозревать ту реальность, которая открывается только творческой личности. Более того, чтобы приступить к роману, он должен «вынести за скобки» все свои знания о Пилате, отказаться от своего интеллектуального багажа и переместиться из музея как места консервации прошлого в подвальный маленький домика в садике, существующего как бы вне исторического времени и пространства. Затворившись в этом домике, Мастер вкушает того покоя, насладиться которым в полной мере он сможет только поселившись со своей подругой в «вечном доме», обвитом виноградом.

Анализируя мотивную структуру романа, Б. Гаспаров отмечает, что перед нами не исторический роман, но роман-миф: «В отличие от традиционного исторического романа, находящегося в рамках традиционного истори-

<sup>14</sup> В. И. Лосев говорит о шести редакциях; см.: Лосев В. И. «Я погребен под этим романом» // Булгаков М. Собр. соч.: В 8 т. СПб., 2004. Т. 4: Князь тьмы. Ранние редакции и варианты романа «Мастер и Маргарита». С. 6—32.

<sup>15</sup> Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 377.

<sup>16</sup> Там же. С. 378.

ческого мышления, где существуют различные дискретные планы, в лучшем случае обнаруживающие сходство между собой (в виде «злободневных» исторических сюжетов), здесь прошлое и настоящее, бытовая реальность и сверхреальность — это просто одно и то же, единая субстанция, переливающаяся из одного состояния в другое по тысячам каналов, так что каждый такой переход оказывается подобен повороту калейдоскопа, с бесконечным разнообразием меняя расстановку, сочетаемость, членение и распределение все тех же элементов».<sup>17</sup> Принципиально антиисторичен и текст Сологуба, несмотря на то что в нем, как и у Булгакова в московских главах, есть множество сцен, непосредственно связанных с конкретными историческими обстоятельствами (погромы, полицейские репрессии, революционная деятельность и т.п.). В беседе с А. Измайловым Сологуб так отвечает на упреки критиков в смешении реального и фантастического: «Если меня упрекают в смешении стилей, в том, что этот роман не есть всецело реальный и не есть всецело фантастический, то и этого упрека я не признаю резонным. Почему же такое смешение стилей мы признаем в сказке Толстого, в сказке Андерсена? В рассказе „Чем люди живы?“ сейчас мы в реальной обстановке жизни сапожника, еще минута — и перед вами сошедший с небес ангел. Так точно обстоит почти со всеми сказками Андерсена. Почему же читатель не хочет допустить такого смешения стилей у меня, где в одной главе идет речь о реальном человеке Триродове, а через несколько страниц вы уже в царстве королевы Ортруды?»<sup>18</sup>

В данной перспективе стоит отметить, что в первой редакции булгаковского романа весь рассказ об Иешуа помещался во второй главе, которая называлась «Евангелие Воланда» («Евангелие от Воланда», «Евангелие от дьявола»). В самом деле, позиция Воланда, рассказывающего свою версию распятия, принципиально противоположна позиции историка, который по определению располагается вне исторического события, локализуя его на временной оси. Воланд, в отличие от историка, не воссоздает некое событие, а фиксирует его, пользуясь преимуществами очевидца. Почувствовав необходимость расширить библейский план, Булгаков понял, что ему нужен персонаж, который взял бы на себя роль очевидца или, точнее, духовидца, *прозревающего* истинную реальность. Феся, зависимый от исторических свидетельств, отражающих (искажающих) эту реальность, таким персонажем быть не мог. Так на сцену выходит Мастер, а «Евангелие Воланда» становится главой из его романа (под названием «Понтий Пилат»). При этом Мастер в разговоре с Иваном возмущается, когда тот называет его писателем: он догадывается, что его роман является не плодом художественного вымысла, но фрагментом некоего вневременного текста,<sup>19</sup> прочитать который под силу лишь избранному, посвященному. Рукопись может сгореть, но сам текст неподвластен разрушению и смерти.

Характерно, что Сологуб, признавая в своем интервью за писателем право на вымысел, аттестует в то же время Триродова как *реального* человека, хотя очевидно, что он реален не больше, чем мифическая королева Ортруды.

<sup>17</sup> Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. 1988. № 10. С. 97.

<sup>18</sup> Цит. по: Федор Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская. Переписка с А. Измайловым / Публ. М. М. Павловой // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1995 год. СПб., 1999. С. 244.

<sup>19</sup> Впрочем, о том, что его роман не закончен, Мастер узнает лишь тогда, когда видит перед собой сидящего на каменном кресле прокуратора Иудеи. В этот момент Воланд говорит ему, что его роман читали и «сказали только одно, что он, к сожалению, не окончен» (369). До этого Мастер был убежден, что его текст доведен до конца, и в разговоре с Бездомным он даже цитирует его последние строчки: «...пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат».

Дело в том, что Триродов воспринимается Сологубом в качестве своей собственной проекции: помещая себя в образ Триродова в текст романа, автор тем самым разрушает границу между реальностью и вымыслом. Похожую операцию проделывает и Булгаков, вводя в роман Мастера, который, несомненно, является двойником самого писателя. При этом и Мастер, и Триродов оказываются непосредственно связанными с тем, кто также трансцендирует оппозицию реальность/вымысел, — с сатаной.

В литературе о «Мастере и Маргарите» существует мнение, что Мастер лишь воспроизводит то, что «надиктовывается» ему Воландом. Герой Булгакова лишается тем самым свободы воли и превращается в послушного исполнителя, не заслуживающего света. Б. Соколов говорит в данной связи о сниженности образа Мастера по сравнению с образом Иешуа: «Иешуа Га-Ноцри совершает жертвенный подвиг во имя истины и убеждения, что все люди добрые, ценой жизни заплатив за желание говорить правду и только правду. Мастер же совершает подвиг творческий, создав роман о Понтии Пилате, но оказывается сломлен гонениями и озабочен уже не художественной истиной, а поисками покоя».<sup>20</sup>

В этом утверждении есть доля истины, однако нужно иметь в виду и то, что, создавая свой роман, Мастер тоже совершает жертвенный подвиг, подвиг самоотречения, и отказывается от собственной интерпретации евангельских событий в пользу той версии, истинность которой готов засвидетельствовать сам дьявол-очевидец. Познание истины оказывается возможным лишь за счет игнорирования как исторических свидетелей современников Иешуа, так и всех тех спекуляций и догадок, которые имели место за XIX веков, отделяющих события в Ершалаиме от событий московских. Не случайно недоверие к письменным источникам выражает сам Иешуа, подвергая сомнению все, что было записано за ним Левию Матвеем. Дело здесь не в злой воле ученика, сознательно искажающего слова учителя, а в том, что любая попытка зафиксировать истину обречена на неудачу. Истина есть слово Божье, существующее как бы в свернутом, непроявленном виде; это слово невозможно воспринимать линейно, как последовательность знаков, поскольку в таком случае оно неизбежно профанируется длительностью.<sup>21</sup> Вспомним, как Воланд читает роман Мастера: «Воланд взял в руки поданный ему экземпляр, повернул его, отложил в сторону и молча, без улыбки усталился на мастера» (279). Воланд не прочитывает роман страница за страницей и даже не открывает его, однако свернутый внутри текста смысл становится ясен ему мгновенно. Пройдя испытание очистительным огнем, роман Мастера перестает существовать во времени и, восстановленный из пепла, целиком переходит в вечность. Тем самым он противопоставляется пергаменту, на котором пишет Левий Матвей и который оказывается единственным уцелевшим письменным источником о деяниях Иешуа. Тщетно Иешуа призывает ученика сжечь записи, для Левия Матвея важнее сам факт фиксации, записывания, нежели смысл сказанного учителем.<sup>22</sup> Духовидец Мастер, вслушивающийся в звучание Слова, оказывается ближе к ис-

<sup>20</sup> Соколов Б. Булгаков: Энциклопедия. М., 2003. С. 322.

<sup>21</sup> Как отмечает М. Ямпольский, «сворачивание текста внутрь противоположно чтению, ведь оно предполагает *сокрытие* текста. Обнаружение смысла традиционно понимается как *раскрытие*, то есть *разворачивание*» (Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998. С. 213).

<sup>22</sup> Когда Пилат *разворачивает* свиток пергамента, он с трудом может разобрать, что «записанное представляет собой несвязную цепь каких-то изречений, каких-то дат, хозяйственных заметок и поэтических отрывков» (319). Прокуратор сворачивает пергамент обратно и подает его Левию. Вся последующая работа интерпретаторов и экзегетов будет состоять именно в разворачивании свитка в надежде восстановить связный текст.

тине, чем очевидец Левий Матвей, который не только неправильно записывает за Иешуа, но и дает собственную интерпретацию его поучений, пытаясь реконструировать то, что непосредственно зафиксировать ему не удалось. «Вели мне дать кусочек чистого пергамента», — говорит он Пилату, намереваясь продолжить свой труд (321).

Среди записей, сделанных Левием Матвеем, есть одна, которая ложится на его пергамент совершенно особым, мистическим образом: речь идет о последних словах, произнесенных Иешуа на кресте, о том, что «в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость» (296). Эти слова прокуратор разбирает на пергаменте ученика Иешуа, но как они могли появиться там, ведь Левий Матвей не мог их слышать, ибо находился слишком далеко от креста? Здесь возможны два объяснения: либо перед нами одна из нестыковок, которые встречаются в не до конца отредактированном Булгаковым романе, либо слова Иешуа угадываются его учеником подобно тому, как Мастер угадывает то, что произошло четырнадцатого числа весеннего месяца нисана. Более вероятным кажется все-таки второй вариант: действительно, тот факт, что сказанное Иешуа запечатлевается на пергаменте как бы помимо Левия Матвея, вписывается в общий контекст противопоставления письменного и устного слова, о котором говорилось выше. При этом Левий Матвей и Мастер воспринимают свои тексты по-разному: если последний, поговорив с Иваном, понимает, что текст его романа существовал независимо от него и был им угадан, то Левий Матвей, проверженный фиксации, скрупулезному записыванию, даже не замечает того, что последние слова учителя обладают совсем другой природой, нежели его собственные записи. Он не понимает, что после этих слов вести записи ему бы уже и не следовало, поскольку окруженное его неточными и условными свидетельствами божественное Слово неизбежно само релятивизируется.

Интересно, что поначалу Мастеру кажется, что он дописал свой роман, и он даже по наущению Маргариты пытается пристроить его в печать. И только направляясь в свой последний вечный приют, он узнает от Воланда, что роман не окончен и получает возможность завершить его одной фразой: «Мастер как будто бы этого ждал уже, пока стоял неподвижно и смотрел на сидящего прокуратора. Он сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам: — Свободен! Свободен! Он ждет тебя!» (370). Не случайно здесь упоминается рупор: Мастер, напряженно вглядывающийся в прокуратора, выступает своего рода ретранслятором, через который дарованное Иешуа прощение нисходит к Понтию Пилату. По сути, простил Иешуа Пилата еще тогда, когда висел на кресте;<sup>23</sup> однако, чтобы стать реальностью, прощение должно было быть передано прокуратору не начальником тайной стражи, а тем, кто знает великую силу слова, — Мастером. Свой дважды сгоревший роман, роман, который больше не существует в письменной форме, Мастер завершает устным словом-заклинанием, обладающим огромной внутренней энергией. Произнесение слова «свободен» равнозначно самому освобождению: Пилат освобождается от бесконечного ожидания, а Мастер от своего романа.

В разговоре Мастера с Иваном, происходящим в клинике Стравинского, привлекает к себе внимание следующий факт: Мастер не только слышит из уст Ивана фразу из своего романа, но и сразу же признает в сумасшедшем немце с Патриарших прудов сатану. Более того, если Иван, видевший визитную карточку иностранца, так и не успевает разобрать его фамилию, то

<sup>23</sup> По свидетельству Афракия, Иешуа сказал, что «благодарит и не винит за то, что у него отняли жизнь» (296).

Мастер, карточки не видевший, эту фамилию называет не колеблясь. Понятно, что Мастер ориентируется прежде всего на «Фауста» Гете, где Воланд упоминается, правда, всего лишь раз, однако вряд ли его осведомленность базируется только на литературных источниках. Мастер, один раз уже угадавший то, что происходило на террасе у прокуратора и на Лысой горе, снова угадывает: на этот раз то, что речь идет о дьяволе и его свите. Это угадывание сродни мистической интуиции, базирующейся на внутреннем зрении: Мастер, не будучи очевидцем, *видит* Иешуа и Пилата, как если бы сам присутствовал на террасе дворца. В каком-то смысле он является таким же наблюдателем, как и Воланд, хотя, в отличие от сатаны, и не присутствует непосредственно при разговоре философа и прокуратора. Взгляд Мастера проникает сквозь время, стягивая его в одну точку. Говоря о сцене последнего полета, во время которого роман о Пилате стыкуется с «Евангелием от Воланда», Б. Соколов отмечает, что «временная дистанция в XIX столетий при этом как бы свертывается, дни недели и месяца в древнем Ершалаиме и современной Москве совпадают друг с другом».<sup>24</sup> На наш взгляд, такая «стыковка» происходит еще раньше, а именно, когда Мастер пишет свой роман. Не случайно в разговоре с Иваном он жалеет о том, что не он был на месте Берлиоза и Бездомного: Мастеру хочется сопоставить свою версию событий с версией очевидца, чтобы убедиться в правильности написанного. Такая возможность ему предоставится после Великого бала у сатаны.

Обычно в «Мастере и Маргарите» выделяют три основных плана: ершалаимский, московский и потусторонний.<sup>25</sup> К ним можно добавить еще один, который присутствует в романе только опосредованно: это область света, в которой пребывает после распятия Иешуа, а также его ученик Левий Матвей. В эту область нет доступа не только Воланду, что понятно, но и Мастеру. Почему же в область света попадает Левий Матвей, искажающий истину, но не попадает Мастер, истину угадывающий? Только ли дело в том, что Мастер не выдержал испытаний, продемонстрировал свою слабость и в конце концов утратил интерес к роману? Нам представляется, что причина, по которой Мастер лишается возможности увидеть Иешуа, лежит глубже и оказывается связанной с самой природой художественного творчества. Вспомним, что Мастер пишет роман не о Иешуа, а о Понтии Пилате: римский прокуратор, который явным образом относится к сатанинской сфере (см. об этом далее), ему более интересен, нежели исполненный светом бродячий философ. Левий Матвей, несмотря на всю свою ограниченность, все-таки является учеником Иешуа и пытается, хотя и не совсем удачно, зафиксировать его поучения доступными ему способами; Мастер же, воссоздавая истинную картину произошедшего, смотрит на Иешуа глазами прокуратора. Характерно, что в романе Мастера речь об Иешуа всегда ведется в третьем лице, в то время как прокуратор один раз получает возможность говорить от первого лица.<sup>26</sup> Мастер, таким образом, ассоциирует себя с Пилатом и, подобно своему герою, располагается вне света, исходящего от философа.

Любопытно, что в романе Булгакова отсутствуют портреты как Иешуа, так и прокуратора. О первом сказано только, что ему лет двадцать семь и

<sup>24</sup> Соколов Б. Булгаков: Энциклопедия. С. 328.

<sup>25</sup> «Три мира имеют и три ряда персонажей, причем представители различных миров формируют своеобразные триады, объединенные функциональным подобием и сходным взаимодействием с персонажами своего ряда» (Соколов Б. Роман Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1991. С. 24).

<sup>26</sup> Так, в самом начале романа: «Да, нет сомнений, это она, опять она, непобедимая, ужасная болезнь... гемикрания, при которой болит полголовы... от нее нет средств, нет никакого спасения... попробую не двигать головой...» (20).

что лицо его обезображено побоями. Булгаков понимает, что попытка описать внешность Иешуа неизбежно была бы профанацией сакрального, и скрывает его истинный лик от взгляда тех, кто не способен различить излучаемый этим ликом спасительный свет. Прокуратор же, как представитель земной власти, человек-функция, фактически вообще лишен лица: упоминается лишь, что его бритое лицо желтоватого цвета (26). Кстати, обращает на себя внимание следующая деталь: бритое лицо не только у прокуратора, но и у Волада с Мастером. Вот какое описание сатаны дается в первой главе романа: «По виду — лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый — почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом — иностранец» (10—11). Оказывается, что Мастер, впервые появляющийся перед Иваном Бездомным в клинике Стравинского, внешне довольно похож на князя тьмы: они примерно одного возраста, волосы у них темные, оба выбриты. «Иван спустил ноги с постели и всмотрелся. С балкона осторожно заглядывал в комнату бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми» (129). Но этим их сходство не ограничивается; дело в том, что больничная одежда Мастера очень напоминает то, как одет Волад, собирающийся на бал. Если на Мастере «было белье, туфли на босу ногу, на плечи наброшен бурый халат» (129), то Волад, широко раскинувшийся на постели, был одет «в одну ночную длинную рубашку, грязную и заплатавшую на левом плече» (246). Когда сатана выходит к гостям во время бала, на его плечах висит все та же грязная заплатавшая сорочка, а на ногах надеты стоптанные ночные туфли.

Безлиций прокуратор Иудеи, одетый в белоснежно-кровавый плащ, как будто растворяется в безжалостных лучах палящего солнца, этого, как сказал бы Сологуб, злого Дракона, который воплощает в себе абсолютное зло; Мастер же, напротив, обретает лицо именно благодаря тому, что находится в тени, вне света, причем под светом здесь надо понимать как свет благостный и мягкий, свет Иешуа, так и непереносимый свет адского пламени, — и это лицо поразительно напоминает лицо того, кто «вечно хочет зла и вечно совершает благо».

Интересная деталь: Волад признается литераторам, что тайно находился на балконе у Понтия Пилата во время допроса Иешуа, и таинственная фигура Мастера, прячущаяся от лунного света, тоже заглядывает в комнату Иванушки с балкона. Балкон выполняет здесь функцию своеобразного переходного пространства, соединяющего пространство физическое и пространство духовное. Находящийся на балконе, с одной стороны, еще принадлежит реальному миру, а с другой — может стать невидимым для окружающих, обретая одновременно способность видеть то, что скрыто от других. Так, Волад и Азazelло, расположившиеся на террасе Пашкова дома, не видны с улицы, однако им город виден почти до самых краев.<sup>27</sup> С балкона проникают к Ивану, «невидимые и незамеченные» (362), Маргарита и Мастер, и с него же они улетают на Воробьевы горы, чтобы попрощаться с Москвой.

Выше говорилось о том, что Мастер, не будучи очевидцем, *видит* Иешуа и Пилата, как если бы сам присутствовал на террасе дворца. И эта возможность — увидеть то, что давно завершилось во времени, но осталось в вечности, — оказывается напрямую связанной с самой сутью художественного твор-

<sup>27</sup> По мнению М. Алленова, Пашков дом — это «единственная точка, где соприкасаются и сообщаются два мира романного повествования — именно здесь помещен выход из одного мира в другой» (Алленов М. Тексты о текстах. М., 2003. С. 381—382).

чества, цель которого — сделать так, «чтобы все стало, как было» (280). А под силу осуществить эту задачу только Воланду: по его приказу Коровьев одним дуновением стирает из домашней книги Алоизия Могарыча, делая существующее небывшим, а уже несуществующее существующим. Если слово истины не нуждается в письменной фиксации и обладает особой, нематериальной субстанциальностью, то слово профанное, неистинное мгновенно, *одним духом*, утрачивает свою материальность. Духовидец Мастер, создавая свой роман, проделывает ту же самую операцию восстановления уже несуществующего и неизбежно уподобляется тем самым сатане, причем становится похож на него даже внешне. Речь идет не о надиктовывании Воландом текста романа (зачем князю тьмы заниматься таким вполне бессмысленным делом?), а именно об угадывании прошлого, которое равнозначно его актуализации. Воланд, не читая романа Мастера, знает, о чем он; Мастер, не присутствуя физически на террасе дворца, видит то, что там происходило. «Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует», — говорит автор «Записок покойника» Сергей Леонтьевич Максудов.<sup>28</sup>

Таким образом, можно сказать, что Мастер гораздо ближе Воланду, нежели Иешуа.<sup>29</sup> Если согласиться с нашим утверждением о том, что отсутствие Мастера в ершалаимских главах булгаковского романа (как, заметим, и отсутствие Триродова в «Королеве Ортруде») является лишь кажущимся, то получится, что только двум героям романа — Воланду и Мастеру — открыт доступ в три его основных плана. Не могут они попасть лишь в четвертый план — тот, который ускользает от описания и присутствует в тексте неявно, т. е. в область света.

Именно отказ от исторических штудий в пользу художественного творчества позволяет Мастеру проникнуть в ершалаимский и потусторонний планы, но одновременно лишает его возможности обрести свет, ибо литература, как сказал бы Жорж Батай, «является ярко выраженной формой Зла — Злом, обладающим... особой, высшей ценностью». «Этот догмат, — поясняет Батай, — предполагает не отсутствие морали, а наличие „сверхнравственности“».<sup>30</sup> Идеальным носителем идеи «сверхнравственного» Зла является, конечно, Воланд, однако у Мастера есть и еще один образец для подражания — сологубовский Триродов. Выше уже говорилось, что, согласно идее Триродова, синтез христианства и буддизма должен привести к появлению новой доктрины, которая будет воспринята современниками как дьявольская. На самом же деле суть ее будет заключаться именно в преодолении оппозиции добро/зло и в достижении такого состояния, в котором противоположности соединились бы вплоть до полного их неразличения. Соединение христианского утверждения жизни и буддийского ее отрицания позволило бы, по мысли героя, выработать новый, основополагающий принцип бытия, заключающийся в примате суверенной воли человека, которая реализует себя в виде некой сверхличной энергии, сжигающей оппозиции любви и ненависти, жизни и смерти, добра и зла.<sup>31</sup> Эта концепция находит свое соответствие в философских спекуляциях Воланда, развивающих мотив неразрывного единства добра и зла, который уже содержится в знамени-

<sup>28</sup> Булгаков М. Записки покойника (Театральный роман). СПб., 2002. С. 59.

<sup>29</sup> Интересно, что в черновом наброске эпизода, который впоследствии войдет в главу «На Воробьевых горах», Фагот называет мастером именно Воланда; см.: Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983. С. 261—263.

<sup>30</sup> Батай Ж. Литература и зло. М., 1994. С. 15.

<sup>31</sup> Подробнее о концепции Триродова и ее связи со взглядами маркиза де Сада см.: Токарев Д. «Скрещенье жестоких, разнуданных волей»: Федор Сологуб между Мазохом и Садам // Вожди умов и моды: Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб., 2003. С. 259—307.

том эпитафии к роману, взятом из «Фауста»: «Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом, — обращается Воланд к Левию Матвею, — что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?» (350).

Чего хочет Воланд: зла или блага? И если он хочет зла, то почему ему приходится совершать благо? Автор булгаковской энциклопедии Б. Соколов так пытается ответить на этот вопрос: «У Булгакова Воланд, как и герой Гёте, желая зла, должен совершать благо. Чтобы заполучить к себе Мастера с его романом, он карает литератора-конъюнктурщика Берлиоза, предателя барона Майгеля и множество мелких жуликов, вроде вора-буфетчика Сокова или хапуги-управдома Никанора Ивановича Босого. Однако стремление отдать автора романа о Понтии Пилате во власть потусторонних сил — лишь формальное зло, поскольку делается с благословения и даже по прямому поручению Иешуа Га-Ноцри, олицетворяющего силы добра».<sup>32</sup> В данном рассуждении кроется, однако, внутреннее противоречие: если Воланд действительно желает зла, то почему он покорно выполняет поручение, переданное ему Левием Матвеем? Может ли абсолютное зло смириться с существованием добра? К тому же то зло, которое Воланд причиняет персонажам московского плана романа, достаточно относительно: Берлиоза никто под трамвай не толкает и его гибель определена звездами; печальный конец барона Майгеля предопределен его поведением; Сокову судьбой назначено умереть спустя девять месяцев после встречи с сатаной и этот срок никак не связан с его общением с нечистой силой; Никанор Иванович и так когда-нибудь угодил бы в сети органов.

Нам представляется, что оппозиция добра и зла для Воланда не существует, он принципиально индифферентен и не желает выбирать. Он не хочет ни зла, ни добра или, что то же самое, хочет зло и добро одновременно. Не случайно именно он ответственен за ту область покоя, куда помещаются Мастер и Маргарита: там нету зла, но нет и добра.

На первый взгляд, Триродов стремится, в отличие от Воланда, к абсолютному добру, ведь его цель — победа над смертью и преображение мира за счет интенсивного творческого усилия. Однако к цели этой он идет и через насилие: показателен эпизод с Дмитрием Матовым — провокатором, которого революционеры, в их числе и Триродов, приговаривают к смерти. Сначала они намереваются повесить его, но у Триродова свои планы насчет Матова: ему хочется поэкспериментировать с телом провокатора, сделать его объектом манипуляций. И действительно, с помощью нескольких инъекций ему удается превратить Матова в куб, который он ставит на своем столе. Если бы Матова повесили, то энергия его тела была бы утрачена; манипуляции же Триродова приводят к тому, что Матов не умирает окончательно, но продолжает жить в виде полуорганической массы, из которой он может быть извлечен по желанию манипулятора. «Да, несмотря на свою странную для человека форму и на свою тягостную неподвижность, Дмитрий Матов не был мертв. Потенция жизни дремала в этой коричневой массе. Триродов не раз уже думал о том, не настала ли пора восстановить Дмитрия Матова и вернуть его в мир живых» (129).

Знаменательно, что, превратив Дмитрия Матова в куб, Триродов не испытывает никакого смущения перед Петром, сыном Матова: более того, он приобретает усадьбу Матовых и фактически уводит от Петра девушку, на

<sup>32</sup> Соколов Б. Булгаков: Энциклопедия. С. 180.

которой тот собирался жениться, — Елисавету. Он существует по ту сторону морали и закона и сам устанавливает новый закон, в соответствии с которым убийство Матова не является собственно преступлением, поскольку открывает перед убийцей широкий горизонт возможностей, в том числе возможность воскресить жертву, правда уже в новом качестве, целиком определяемом палачом.<sup>33</sup>

Если бы Триродов «восстановил» Матова, тот, несомненно, стал бы похож на «тихих детей», населяющих колонию сологубовского героя. «Тихие дети» — это дети уже умершие, но Триродову удалось остановить процесс распада и зафиксировать их на границе между жизнью и смертью. Вот как выглядят мальчик и девочка, встреченные Елисаветой и ее сестрой Еленой в лесу вблизи дома Триродова: «Такие же, как будто бы как и все здешние, но очень белые, словно поцелуи злого Дракона, катящегося в жарком небе, не обжигали их нежной кожи. И мальчик, и девочка смотрели неподвижно, внимательно. Их непорочный взор казался проникающим в самую глубину души...» (23). Остальные дети побаиваются их, чувствуя, что «тихие дети» не такие, как они. «Тихие дети» знают тайны небытия, и в то же время они полностью подвластны демиургу Триродову, своей державной волей вернувшему им тело. Тело это, обладая материальностью, одновременно неподвластно энтропии и являет собой отличный материал для дальнейших манипуляций, направленных на создание нового человека.

Неоднократно подчеркиваемая бледность лиц «тихих детей» заставляет вспомнить о том, что у их творца в лице тоже нет краски: «Триродову было лет сорок. Он был тонок и строен. Коротко остриженные волосы, бритое лицо — это его очень молодило. Только поближе присмотрясь могли заметить много седых волос, морщины на лице около глаз, на лбу. Лицо у него было бледное. Широкий лоб казался очень большим — эффект узкого подбородка, худых щек и лысины» (26).

С одной стороны, бледность Триродова сближает его с членами свиты Воланда: Абадонной, который был «исключительно бледен по своей природе» (266), и Азazelло, лицо которого во время последнего полета меняется в свете луны и становится бледным и холодным. Варенуха, не по своей воле превратившийся в вампира, тоже «бледен меловой нездоровой бледностью» (152), и это понятно, ведь после поцелуя Геллы администратор Варьете попадает в инобытие пограничного существования. С другой — в описании внешности героя Сологуба нетрудно найти те же черты, что и у повелителя теней: обим около сорока, лицо бритое, высокий облысевший лоб прорезают морщины.<sup>34</sup> Из-за бритого лица Триродова в городе Скородоже, где он основывает свою колонию, принимают за немца («Сам бритый, как немец...», 25); первая мысль, которая приходит в голову Берлиозу, когда он видит в

<sup>33</sup> Морис Бланшо замечает, что для Сада преступление важнее сладострастия; хладнокровное преступление выше преступления, совершенного в пылком порыве чувств; но выше всего преступление, «совершенное при полном омертвлении чувствительности, преступление мрачное и сокрытое, ибо оно является актом души, которая, все в себе разрушив, накопила бескрайнюю силу, слившаюся с подготавливаемым ею движением всеобщего разрушения» (*Бланшо М. Сад // Маркиз де Сад и XX век. М., 1992. С. 84*).

<sup>34</sup> «Лицо Воланда было скошено на сторону, правый угол рта оттянут книзу, на высоком облысевшем лбу были прорезаны глубокие параллельные бровям морщины. Кожу на лице Воланда как будто бы навеки сжег загар» (246). В музее ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН хранится сделанный в 1920-е годы фотосарж, на котором лицо Сологуба (кстати, обладателя большой лысины) скошено на правую сторону, что приводит к искажению пропорций: нос удлиняется, правый глаз оттягивается вниз, а левый, как и глаз Воланда, кажется «пустым и черным» (246). А. Эткинд отмечает физическое сходство Воланда с послем США в Советском Союзе У. Буллитом, которого он считает прототипом булгаковского сатаны; см.: *Эткинд А. Эрос невозможного: История психоанализа в России. СПб., 1993. С. 361*.

пустой аллее странного незнакомца, также заключается в том, что перед ним немец. Кстати, Мастер, который внешностью и возрастом напоминает и Воланда, и Триродова, немецким владеет свободно.

Иностранное происхождение профессора Воланда, а также способность Мастера переводить с нескольких языков эксплицируют их инаковость по отношению к другим персонажам. Еще более явно этот мотив проявляется в «Творимой легенде»: окружающие принимают Триродова за немца не только потому, что он бритый, но и потому, что он умеет изъясняться на непонятном языке. Действительно, Триродов, переделывая под свои нужды дом Матова, выписывает издалека работников, не понимающих русского языка: «Работники были нездешние, привезенные откуда-то издалека. Они не понимали нашей речи, редко показывались на улицах, имели угрюмый вид, были смуглы и малорослы» (25). Эти «злые», «черные» работники носят с собой ножи и роют в усадьбе, которую все называют «Навьим двором», «двором мертвецов», подземные ходы. Общаться с ними может лишь один Триродов, и лишь его воле они подчиняются. Конечно, работники не похожи на немцев, однако обыватели воспринимают их как людей, вообще не владеющих человеческим языком, как *немых*. Секрет власти Триродова состоит в том, что он владеет тем недоступным обывателям нечеловеческим словом, посредством которого он осуществляет связь с представителями подземного мира. Его черные работники кажутся выходцами из ада, вызванными на поверхность для того, чтобы соединить мир живых с миром мертвых. Построив подземный ход, они вновь возвращаются в недра Земли (во всяком случае, больше о них в романе не упоминается) — туда же, куда обрушиваются вслед за «черным» Воландом «черные и молодые» демоны его свиты.<sup>35</sup>

С помощью своих работников Триродов фактически превращает усадьбу Матовых в укрепленную крепость, куда нет доступа посторонним. Тело бывшего хозяина, спрессованное в куб, он помещает на своем письменном столе. Хотя в романе и говорится о том, что Триродов купил дом, понятно, что устранение Дмитрия Матова являлось необходимым условием его приобретения. Сологубовский герой обращает столь же мало внимания на права прежнего владельца, сколько и Воланд, вселяющийся в квартиру Берлиоза и Лиходеева. Впрочем, им эти помещения подходят как нельзя лучше: кому как не профессору черной магии Воланду вселяться в «нехорошую» квартиру, из которой бесследно исчезают люди, и кому как не магу и поэту Триродову приобретать дом, пользующийся дурной славой. Действительно, о доме «шла дурная молва еще с того времени, когда он принадлежал прежнему владельцу, Матову, родственнику сестер Рамеевых. Говорили, что дом населен привидениями и выходцами из могил. Была тропинка у дома с северной стороны усадьбы, которая вела через лес на Крутицкое кладбище. В городе дорожку эту называли Навьей тропой, и по ней боялись ходить даже и днем. О ней складывались легенды. Местная интеллигенция старалась их разрушить, но тщетно.<sup>36</sup> Самую усадьбу иногда называли Навьим двором. Иные рассказывали, что своими глазами видели на воротах загадочную надпись: „Вошли трое, вышли двое“. Но теперь этой надписи не было. Видны были только над воротами легко иссеченные цифры, одна под другою: наверху 3, потом 2, внизу 1» (24—25).

<sup>35</sup> «Тогда Маргарита опять увидела Воланда. Он шел в окружении Абадонны, Азazelло и еще нескольких похожих на Абадонну, черных и молодых» (264). И далее, в последней главе: «Тогда черный Воланд, не разбирая никакой дороги, кинулся в провал, и вслед за ним, шумя, обрушилась его свита» (372).

<sup>36</sup> С тем же успехом представитель московской интеллигенции Берлиоз пытается развеять «легенду» об Иисусе.

Триродов не зря заменяет надпись на изображении цифр: дело в том, что, согласно различным нумерологическим доктринам, восходящим к пифагорейской математике, превращение священной триады, которая символизирует творческий аспект божества, в дуаду, означающую разделенность и смерть, воспринимается негативно как вырождение космоса в хаос. Движение от триады к дуаде есть погружение в бездну, которая отображает небеса и является символом иллюзии, обмана. Прибавляя к триаде и дуаде монаду, Триродов противопоставляет полярности дуады абсолютную целостность монады, которая всегда отделена от множественности и характеризуется внутренним единством. Монада есть Бог, так как является началом и концом всего, не будучи самой по себе ни началом, ни концом. Опозиция монады как Божественного Отца и дуады как Великой Матери преодолевается в триаде, природа которой андрогинна по своей сути, ибо примиряет противоположности. Мы видим, однако, что в схеме Триродова движение осуществляется скорее не от монады к триаде через дуаду, а в обратном направлении: от триады к монаде через дуаду. Тем самым восстанавливается утраченное при разделении единство и мир возвращается в лоно своего Отца, того Единственного, с которым Триродов явно себя идентифицирует. Обращаясь к Петру Матову, он замечает: «— Иногда я чувствую, что люди мешают мне, — говорил Триродов. — Докучают и они сами, и дела их, маленькие, обычные. И что они мне? Одно есть несомненное — только Я. Тяжелое бремя быть с людьми» (111).

Интересно, что если сложить между собой 3, 2 и 1, то получается 6, гексада, равновесное число, посвященное Орфею и являющееся символом сотворения мира. Перевернутая 6, напротив, рассматривается как зло и ассоциируется с «ошибками и недостатками, потому что ей недостает до совершенного числа 10 одной единицы».<sup>37</sup> Стоит отметить в данной связи, что число сатаны — 666 — дает в сумме своих цифр 18; прибавив 1 к 8, мы получаем ту же самую 9. По-видимому, Сологуб, прибегая к нумерологии, хотел как раз подчеркнуть амбивалентность Триродова, обладающего одновременно божественной и дьявольской природой.<sup>38</sup>

Как суверенный Творец обращается Триродов к умершему мальчику Егорке, выводя его из забвения смерти в ту область, где смерти нет, но нет и жизни: «— Ты проснешься, милый, — закликает он. — Проснись, встань, приди ко мне. Приди ко мне. Я открыю твои глаза, — и увидишь, чего не видел доньше. Я открою твой слух, — и услышишь, чего не слышал доньше. Ты из земли, — не разлучу тебя с землею. Ты от меня, ты — мой, ты — я, приди ко мне. Проснись!» (154). Восставший от смертного сна Егорка кажется гомункулусом, над созданием которого Воланд, как мы помним, предлагает потрудиться Мастеру.

<sup>37</sup> Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической, розенкрейцеровской и символической философии. СПб., 1994. С. 249.

<sup>38</sup> В розенкрейцеровской нумерологии Люцифер представлен числом 741: если произвести с этим числом ту же самую операцию, что и с числом 666, то получится следующее:  $7 + 4 + 1 = 12$ ;  $1 + 2 = 3$ . Таким образом, становится очевидной амбивалентная природа священной триады. Что касается романа Булгакова, то в нем особое значение приобретают, как показал Б. Гаспаров, цифры 5 (представляет все высшие и низшие существа) и 10 (объемлет все арифметические и гармонические пропорции) (см.: Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 89—90). Стоит отметить также интерес, проявляемый обоими авторами к базовым геометрическим фигурам, нагруженным символическими значениями: к примеру, у Сологуба это треугольник (триада), шестигранные призмы (скорее всего, являющиеся геометрическим эквивалентом числа 666) и шар (наиболее совершенная фигура). Шаровидной форме уделяет особое внимание и Булгаков: с водяными пузырями сравниваются летящие над Москвой Мастер, Маргарита и Азазелло; Бегемот же и Коровьев лопаются как воздушные детские шары, взлетев под потолок Торгсина.

Когда Триродов возвращается домой после «оживления» Егорки, он ощущает себя легко и радостно, как будто сам вернулся из могилы. Ему кажется, что его гордая «воля, вознесенная над миром, определит все, как хочет. И над бессилием утомленного чувства властна она воздвигнуть сладостную любовь» (158). Другими словами, любовь лишь производное от воли и та, которая станет избранницей сверхчеловека, должна всецело подчиниться ему, растворив свою волю в его. Вот какие соблазнительные речи звучат в ушах Елисаветы: «У его ног упади нагая, целуй его ноги, смейся ему, пляши для него, измучь себя для его забавы, будь ему рабой, будь вещью в его руках, — и прильни, и целуй, и смотришь в его очи, и отдайся ему, отдайся ему» (160).

Триродов, даже в союзе с любимой женщиной, все равно остается один, поскольку этот союз подразумевает не равноправное существование двух полярностей — мужчины и женщины, — но полное растворение женского чувства в мужской воле: «О, какой мне праздник — одиночество, сладкое одиночество, — восклицает Триродов и добавляет: — Хотя бы вдвоем» (111).

В третьей части «Творимой легенды» Сологуб формулирует свою концепцию вечной женственности, подчеркивая, что в женщине уживаются два враждебных, но нерасторжимых начала: одно связано со смертью, другое — с жизнью.<sup>39</sup> Первое начало персонифицирует каббалистическая «лунная» Лилит, «обвеянная тишиною и тайною, подобными тишине и тайне могилы» (452). В образе Лилит является Триродову его первая, безвременно умершая жена. Вторая жена человека — это солнечная Ева, Елисавета, вечная Любовница, Мать его детей. Однако Триродову сына рождает именно первая жена, она и умерла оттого, что родила, что захотела стать солнечной Елисаветой. По представлению Триродова, его жена умерла, потому что, родив, утратила невинность. «Жить — только невинным» (77). Когда Триродов дарит Елисавете фотографию его обнаженной первой жены, он делает это с намеком: по-видимому, он хочет, чтобы Елисавета заняла ее место, тоже стала его вечной Сестрой. По его мысли, их союз должен быть союзом идеальным, устремленным от сферы повседневности в сферу свободного бытия, не отягощенного земными заботами. Очевидно, что союз Елисаветы и Триродова не только не нацелен на деторождение, но и вообще трансцендирует половое влечение. Отчетливо проявляющиеся в творчестве Сологуба гомосексуальные и травестийные мотивы (Елисавета, у которой большие красные руки и ноги, переодевается мальчиком; Ортруду и Афру Монигетти соединяют лесбийские отношения и т. п.) связаны, по всей видимости, именно с постулируемой символистским дискурсом идеей отказа от деторождения и совокупления.

На фотоснимке первая жена Триродова предстает как типичная представительница *fin de siècle*, обездвиженная, застывшая, ледяная: «...на обнаженном теле бронзовый пояс, соединенный спереди спускающимися до колен концами; на черных волосах узкий золотой обруч. Тонкое, стройное тело, — грустная улыбка, — безрадостно темные глаза» (160). Как ни стран-

<sup>39</sup> Концепция Сологуба находит свою параллель в докладе А. Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910), в котором противопоставляется оптимистическая теза символизма — апокалиптическая Жена, облеченная в солнце, — и его антитеза — мертвая кукла в огромном белом катафалке, ассоциируемая в докладе с Клеопатрой (см.: Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 425—436). «Обольстительное мертвое тело царицы заменяет девственное обнаженное тело Жены, облеченной в солнце, — комментирует О. Матич, — и не только в результате окончательного обесценивания всех идеалов, а потому, что ход времени в эпоху *fin de siècle* умерщвляет все живое: время движется к своему финалу, и история есть лишь палимпсест, найденный на декадентском кладбище» (Матич О. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов. М., 2004. С. 102).

но, но в Москве тридцатых годов еще встречаются подобные женщины: одна из них — Маргарита. Мастера поражает «не столько ее красота, сколько необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах». Да и глядит она на него «не то что тревожно, а даже как будто болезненно» (136). Натершись волшебной мазью, Маргарита преобразается в безудержно хохочущую кудрявую молодую женщину, однако, после того как она выпивает отравленного фалернского вина, булгаковская героиня вновь обретает так свойственное ей страдальческое выражение лица. «Маргарита лежала, уткнувшись лицом в коврик. Своими железными руками Азазелло повернул ее как куклу, лицом к себе и вгляделся в нее. На его глазах лицо отравленной менялось. Даже в наступавших грозových сумерках было видно, как исчезало ее временное ведьмино косоглазие и жестокость и буйность черт. Лицо покойной посветлело и, наконец, смягчилось, и оскал ее стал не хищным, а просто женственным страдальческим оскалом» (359). «Зависшая» между жизнью и смертью Маргарита напоминает блоковскую Клеопатру, восковую куклу которой поэт увидел в «паноптикуме» на Невском проспекте.<sup>40</sup> И хотя у Булгакова, в отличие от Блока (а также Сологуба), нет мотива поклонения «фетишу женского трупа как предмету искусства»,<sup>41</sup> подход автора «Мастера и Маргариты» к изображению женского тела, репрезентирующего нерасторжимое единство жизни и смерти, нельзя не сблизить с декадентским отторжением прокреативной функции и прославлением смерти. Духовный союз Мастера и Маргариты, действительно, не должен быть профанирован деторжеством; то же самое можно сказать и о союзе Триродова и Елисаветы: очевидно, что вторая жена сологубовского героя, несмотря на всю свою «солнечность», не повторит ошибки первой, «лунной» жены. Тем более что, как уже говорилось, Елисавета под влиянием Триродова постепенно утрачивает свою «пламенность» и «знойность» и обретает невинность и «тихость».

Луна доминирует в обоих романах: так, у Сологуба она, «милая» и «непорочная», противопоставляется злему солнечному Дракону, разжигающему похоть. Триродов, с одной стороны, является инкарнацией этого Дракона, Люцифером, пришедшим в мир, но, с другой — строит планы переселения на Луну, где намеревается построить новое общество. Противоречия здесь нет: дело в том, что лучи древнего Змия, жая людей, убивают в них слабость и инертность; люди становятся страстными и пассионарными, а эти свойства необходимы для того, чтобы разрушить старый мир. Распаленные солнцем, люди доходят до крайней степени возбуждения (отсюда те половые эксцессы, которые Сологуб с удовольствием описывает в «Королеве Ортруде»), и оно выплескивается вовне, подобно лаве проснувшегося вулкана. Однако «солнечная» страсть, достигнув своего апогея, сжигает сама себя и уступает место «лунным» спокойствию и самоуглубленности. Об этом говорит подруга и любовница Ортруды Афра Монигетти: «Пусть сладострастие и похоть зажгутся, когда придет жестокая, страстная пора. В жестокости истощится сладострастие, суровое станет радостным, и, истощаясь в жестокости, само себя умертвит сладострастие» (379).

Петр Матов, случайно столкнувшись с Триродовым на берегу реки, поражается тому, что его соперник ничего не замечает вокруг себя и двигается как лунатик: «Триродов шел прямо на Петра, словно не видел его; он двигался как-то механически и быстро, как кукла, движимая точно рассчитанным заводом. Шляпа в опущенной руке, — лицо побледнелое, — дикий взор, — глаза горящие. Слышались отрывистые слова» (110). Показательна

<sup>40</sup> Анализ стихотворения «Клеопатра» (1907) см.: Матич О. Указ. соч. С. 107—109.

<sup>41</sup> Там же. С. 99.

реакция Триродова, вдруг осознавшего, что кто-то его увидел: он быстро поворачивается спиной к лунному свету. Ему не хочется, чтобы Петр видел его лицо освещенным «холодными, неживыми» лучами луны; причастный к тайнам могилы, он пытается казаться более живым, чем есть на самом деле.

В «Мастере и Маргарите» лунный свет также постоянно освещает тех, кто находится по ту сторону жизни и смерти: Воладда и членов его свиты. Например, в одной из известнейших сцен романа, где описывается появление ведьмы Геллы и ставшего вампиром Варенухи в кабинете финдиректора Римского, луна светит в спину покойницы, вступающей на подоконник, что создает оптический эффект искажения пропорций ее тела (рука Геллы удлиняется, как резиновая). Интересно, что во время полета Маргариты на реку, где она поучаствует в шабаше, луна тоже светит ей в спину; и только в сцене последнего полета она располагается не позади, а впереди летящих ей навстречу Воладда со свитой, Мастера и Маргариты. «Когда же навстречу им из-за края леса начала выходить багровая и полная луна, все обманы исчезли, свалилась в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая одежда» (367). Светящая в лицо луна разоблачает обманы, сдирает одежду и открывает истинный облик Коровьева, Бегемота, Азazelло, Мастера. Но если в романе изменения, произошедшие с этими персонажами, подробно фиксируются, настоящий облик Воладда (как и облик Иешуа) так и остается загадкой, сопротивляясь вербализации.

Не случайно в трилогии подчеркивается, что бал-маскарад, организованный Триродовым для жителей Скородожа,<sup>42</sup> начинается после восхода луны, в одиннадцать часов вечера. Великий бал сатаны также назначен на довольно позднее время — на полночь — и те, кто соберется на него, будут, как и гости Триродова, выходцами из могил.<sup>43</sup> Если Воладд приглашает на свой праздник лишь двух живых людей — Маргариту и барона Майгеля, причем последний быстро отойдет в небытие, — то в доме Триродова мертвые и живые перемешиваются до неузнаваемости. Любопытно, что живые съезжаются к одиннадцати, а мертвые приходят на час позже, в час, когда раскрываются могилы: «После других, около полуночи, появились новые гости, еще более молчаливые, холодные и покойные. Но совсем не печальные. Только очень углубленные сами в себя были они. Это были мертвые. Живые не узнавали их. Жизнь живых в этом городе мало чем отличалась от горения трупов» (512). Покидают они маскарад также отдельно от живых, и хотя о точном часе их ухода ничего не сказано, можно предположить, что исчезают они после крика петуха.

Великий бал у сатаны, конечно, намного превосходит триродовский бал-маскарад по пышности, однако в принципах организации обоих мероприятий можно найти поразительные соответствия. Прежде всего, у балов есть свой король — Воладд и Триродов, а также своя королева — соответственно Маргарита и Елисавета. При этом королевы присутствуют на празднестве постоянно, а короли значительное время вообще отсутствуют: так, Триродов исчезает посреди маскарада, чтобы вернуться перед самым его концом, а Воладд вступает в залу лишь в кульминационный момент, возве-

<sup>42</sup> Скородож, т. е. скоро дождь. А. Ханзен-Леве отмечает, что «дождь (ливень) создает некую вертикальную связь между небесными водами и водами земных глубин и в этом отношении имеет мантическое, мистическое значение посланца из одного мира в другой. При этом течение воды отсылает как в сферу символов объединения (*unio mystica*, «СЛИяние»), так и в сферу эманаций световых потоков, изливающихся из пра-единства во множественность материи» (Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 670—671).

<sup>43</sup> Сходство двух балов отмечает Л. Силард; см.: Силард Л. Указ. соч. С. 273.

щаемый последним ударом часов, бьющих полночь. Это отсутствие (на самом деле, мнимое) заставляет вспомнить евангельскую притчу о хозяине, временно покинувшем свой дом: «33. Смотрите, бодрствуйте, молитесь; ибо не знаете, когда наступит это время. 34. Подобно как бы кто, отходя в путь и оставляя дом свой, дал слугам своим власть, и каждому свое дело, и приказал привратнику бодрствовать. 35. Итак бодрствуйте; ибо не знаете, когда придет хозяин дома, вечером, или в полночь, или в пение петухов, или поутру; 36. Чтобы, пришед внезапно, не нашел вас спящими» (Марк 13; 33—36). У Сологуба и Булгакова хозяин дома Христос вытесняется сатаной, что вписывается в общий антихристианский контекст анализируемых романов (см. об этом ниже).

Кульминационное событие обоих балов — ритуальное убийство: барон Майгель падает, пораженный выстрелом Абадонны, а маркиз Телятников<sup>44</sup> превращается в кучку серого песка под действием «жизненного эликсира», которым его снабдил Триродов. Кровь Майгеля, уйдя в землю, дает жизнь виноградным гроздьям; отведав этого кровавого вина, Маргарита становится свидетелем того, как толпы гостей теряют свой облик и, подобно Телятникову, «распадаются в прах». Зная умение Триродова и Воланда манипулировать материей, можно предположить, что им не составит труда слепить из этой первичной субстанции нового гомункулуса. Превращенный в куб Дмитрий Матов, Телятников, Майгель, ставший чашей Берлиоз — все они предстают пассивным объектом манипуляции, игрушкой в руках злого демиурга. Недаром исправник, угрожая герою Сологуба, вдруг прибегает к алхимической лексике и обещает добраться до первопричины всех причин, иными словами, до *quinta essentia*, активного первоисточника всех субстанций (516).

Убийство, которое есть не что иное, как перераспределение мировой субстанции, является необходимым этапом процесса очищения, осуществляемого адептами тайного знания Воландом и Триродовым. «Убийца!» — восклицает Маргарита, обращаясь к Азazelло, который дал выпить ей и Мастеру отравленного вина. По свидетельству К.-Г. Юнга, человеческая кровь входила в качестве необходимого элемента в рецепт «алхимического лекарства», другими именами которого были «философский камень», «философское вино», «эликсир жизни», «квинтэссенция». В состав магической микстуры входил также мед, содержащий в себе, по мнению Парацельса, «tartarum», или «винный камень», который, поясняет Юнг, «в силу самого своего названия, каким-то образом связан с Адом».<sup>45</sup> Таким образом, алхимическое делание оказывалось связанным с темными силами, победа над которыми должна была быть одержана в процессе очистительной дистилляции «философского вина». «Посредством этой процедуры душа и дух отделялись от тела и несколько раз подряд сублимировались... Осадок, который называли *corpis* (тело), превращался в пепел с помощью „самого жаркого огня“...»<sup>46</sup>

«Философское вино» содержит в себе яд, который убивает, но и который воскрешает в новом теле — это знает Азazelло, оживляющий любовников с

<sup>44</sup> Фамилия «Телятников» создана по той же словообразовательной модели, что и настоящая фамилия Сологуба — Тетерников. Тем самым актуализируется целая система неявных отсылок, связывающая двух реальных людей — самого Сологуба и маркиза де Сада — и одного фиктивного персонажа — Телятникова. Телятников — это Сологуб и Сад одновременно. Образы двух писателей как бы стягиваются в один, целиком и полностью принадлежащий сфере дискурса. При этом у Сологуба в романе есть и еще один двойник — Триродов.

<sup>45</sup> Юнг К.-Г. *Mysterium Coniunctionis*. М.; Киев, 1997. С. 524.

<sup>46</sup> Там же. С. 526.

помощью нескольких капель того же самого отравленного фалернского вина. Этимологическое родство слова «спирт» со словом «дух» (*spiritus*) юмористически обыгрывается в главе «Извлечение<sup>47</sup> мастера», в которой Бегемот предлагает Маргарите выпить чистого спирта. Поначалу Маргарита делает попытку уклониться, но, ободренная Воландом, выпивает: «Живое тепло потекло по ее животу, что-то мягко стукнуло в затылок, вернулись силы, как будто она встала после долгого освежающего сна, кроме того, почувствовался волчий голод» (268). Спирт помогает Маргарите вернуться из той области сна-смерти, в которой она побывала во время великого бала, и он же проясняет затуманенное сознание Мастера, извлеченного из клиники. Согласно Юнгу, на одном из этапов алхимического делания, непосредственно следующим за этапом разложения, распада и смерти, душа отделяется от тела и «возвращается к своему небесному истоку».<sup>48</sup> Данный процесс находит свое психологическое соответствие в состоянии дезориентированности, близком к шизофреническому. Юнг называет это состояние «*abaissement du niveau mental*», «понижением уровня сознания». Мастер пребывает именно в таком состоянии погружения в коллективное бессознательное, через которое необходимо пройти, чтобы подвергнуться очищению сознания.<sup>49</sup>

Как известно, великий бал у сатаны, который, по подсчетам Маргариты, должен был продлиться несколько часов, на самом деле выпадает из временного потока и ускользает от протяженности. Похожее сжатие времени до мельчайшей точки имеет место и тогда, когда Триродов и Елисавета отправляются вместе на планету Ойле: в земном исчислении их путешествие занимает одну секунду, хотя на Ойле проходит целый век. Влюбленные переносятся на Ойле под воздействием магического напитка, состав которого Триродов, по-видимому, заимствовал из алхимических трактатов. Все действие происходит на крыше высокой стеклянной башни, посередине которой на круглом высоком столе с изогнутыми ножками располагаются «несколько флаконов разной величины, но все очень причудливой формы, напоминающая химер Парижского собора. Все наполнены разноцветными жидкостями. В одном флаконе — ярко-красная жидкость, словно кровь, вся насквозь пронизанная огнем. В другом — голубая, легкая, дымная на поверхности, просвечивающая фосфорическими мерцаниями. В третьем — золотисто-желтая, струящаяся, легкая, как жидкое и веселое пламя. В четвертом — ярко-зеленая, плотная, непрозрачная и вся словно ядовитая и злая.<sup>50</sup> В пятом — мутно-опалового цвета с перламутровыми переливами. И еще несколько других с жидкостями то ярких, то блеклых цветов, более или менее прозрачными» (458). В полном соответствии со средневековыми рецептами доктор химии Триродов смешивает в одном сосуде яды (красная и зеленая жидкости) и противоядия (голубая, желтая и, вероятно, опаловая жидкости): «Неторопливо вливал в чашу Триродов содержимое флаконов, опораж-

<sup>47</sup> В алхимической традиции очищение принимало форму «извлечения души», *extractio animae*. Вряд ли случайно Булгаков пользуется здесь тем же самым термином.

<sup>48</sup> Юнг К.-Г. Психология переноса. М.; Киев, 1997. С. 216.

<sup>49</sup> Юнг сообщает, что ему «удавалось наблюдать у некоторых пациентов субъективное ощущение левитации в моменты крайнего расстройства психики. Лежа в кровати, пациенты чувствовали, будто они плывут в горизонтальном направлении в воздухе, на несколько футов над своими телами. Это весьма напоминает феномен под названием „транс ведьм“, а также парапсихические левитации, по рассказам, случавшиеся со многими святыми» (Там же. С. 218). Напомним, что Мастер переносится в гостиную Воланда по воздуху.

<sup>50</sup> На одном из этапов манипуляции с телом Дмитрия Матова Триродов помещает его в сосуд, наполненный изобретенной им зеленой жидкостью. Кстати, один глаз Воланда тоже зеленый. Большими зелеными листьями натирают перед великим балом Маргариту. Зеленым светом заливает луна площадку с креслом прокуратора.

нивая их один за другим. Разноцветные огоньки, синие, красные, зеленые, желтые, голубые, вспыхивали в глубине чаши, лобзали ее широкие края и потухали» (458). Природу данных жидкостей понять не так трудно, если обратиться, скажем, к рецепту алхимика Жерара Дорна, жившего в шестнадцатом веке: «Можно смешать новое небо, — предлагает Дорн, — мед, Хелидонию, цветы розмарина, Mercurialis, красную лилию и человеческую кровь, с небом красного или белого вина или Тартара».<sup>51</sup> Триродовская голубая жидкость может быть ассоциирована как с новым небом, так и с голубыми цветками розмарина; красная — с кровью, ртутью и красной лилией; желтая — с медом и хелидонией или чистотелом, желтые цветы которого символизируют философское золото, цель *opus magnum*; опаловая — с белым вином; наконец, зеленая, не упомянутая у Дорна, отсылает к цветочному алхимическому *quaternio*, набору четырех основных цветов, в который зеленый входит наряду с голубым, красным и желтым.<sup>52</sup>

Особого внимания заслуживает золотисто-желтая жидкость, поскольку желтый является цветом и Елисаветы, и Маргариты. «Отвратительные, тревожные» желтые цветы несет в руках Маргарита в день их первой встречи с Мастером; о Елисавете же прямо сказано, что она любит «желтый цвет, курослеп и золото» (18).<sup>53</sup> За исключением тех случаев, когда она одевается мальчиком, на ней надето желтое платье. «Хотя она и говорила иногда, что носит желтое, чтобы не казаться слишком красною, но на самом деле она любила желтый цвет просто искренно и бескорыстно. Желтый цвет радовал Елисавету. В этом было очень далекое, досознательное воспоминание, словно из иной жизни, прежней» (18). Упоминание курослепа возвращает нас к магической формуле Дорна, одной из составных частей которой является чистотел, излечивающий, как считалось, глазные болезни и особенно куриную слепоту. Более того, «он даже исцеляет духовное „невежество“ (болезнь души, меланхолия-сумасшествие), которого так боялись адепты. <...> Что еще более важно, он вытягивает влагу, „душу“ из Меркурия. Стало быть, он способствует „одухотворению тела“ и делает видимой суть Меркурия, высший хтонический дух. Но Меркурий является также и дьяволом».<sup>54</sup> Любопытно, что волшебный крем, который Маргарите дает прислужник сатаны Азazelло, имеет желтоватый цвет; это цвет преображения, но и цвет смерти, ведь чтобы обрести Мастера, Маргарита должна умереть для мира. Когда королева Ортруда зажигает черные траурные свечи для свершения «мистерии Смерти» (403), они тоже горят желтым тусклым огнем.<sup>55</sup>

Что касается золота, то оно традиционно считалось царем металлов и репрезентировалось в виде живого существа с телом, душой и духом. Согласно Юнгу, «золото появляется на свет только в результате освобождения божественной души или пневмы от оков „плоти“». <...> Соответственно, не может быть никакого сомнения в том, что „хризопея“ (изготовление золота) считалось психической операцией, идущей параллельно физическому процессу и независимо от него. <...> Психе, заточенная в темницу элементов, и божественный дух, скрытый во плоти, преодолевали свое физическое несо-

<sup>51</sup> Цит. по: Юнг К.-Г. *Mysterium Coniunctionis*. С. 521.

<sup>52</sup> См.: Там же. С. 314.

<sup>53</sup> Желтые цветы хорошо контрастируют с черными волосами обеих героинь. См. у Сологуба: «Елисавета улыбалась неверною улыбкою покорной иронии, золотою и опечаленною, и желтая в ее черных волосах грустила и томилась роза» (75).

<sup>54</sup> Юнг К.-Г. *Mysterium Coniunctionis*. С. 524.

<sup>55</sup> Этих свечей семь, как и в спальне Воланда. Седьмое доказательство предъявляет Воланд Берлиозу. От семи тихих лун изливается свет на планету Ойле. По словам М. Холла, гептада есть «число Делателя Космического закона, Семи духов перед Троном» (Холл М. П. Указ. соч. С. 249).

вершенство и облачались в самое благородное из тел, царственное золото».<sup>56</sup> На первый взгляд, может показаться странным, что золотой у Сологуба называется именно Елисавета, а не Триродов, хотя понятно, что последний и является тем увенчанным золотой короной Царем, фигура которого в алхимии символизирует восхождение к высшим степеням знания и обретение бессмертия. Чтобы разрешить это противоречие, сождемся еще раз на Юнга, который, изучив трактат 1550 года «Rosarium philosophorum», показал, что фигурами Царя и Царицы в нем представлены содержания, спроецированные из бессознательного адепта. Но адепт, продолжает психолог, «осознает себя в качестве мужчины, а потому его мужские свойства не могут проецироваться — ибо последнее случается лишь с бессознательными содержаниями. Поскольку речь идет прежде всего о мужчине и женщине, спроецированный фрагмент личности может быть только женским компонентом в мужчине — то есть его анимой. Подобным образом, у женщины способен проецироваться только мужской компонент. Получается своеобразное переkreщивание полов: мужчина (в данном случае — адепт) представлен царицей, тогда как женщина (*soror mystica*<sup>57</sup>) представлена царем».<sup>58</sup> Елисавета в данной перспективе оказывается персонификацией женского компонента Триродова, его анимы, а Триродов — проекцией мужского компонента Елисаветы, ее анимуса. Женское начало, обычно символизируемое луной, вступает, таким образом, в тайный союз с мужским солнечным началом, и луна озаряется отраженным светом солнца. Здесь важно иметь в виду и еще один момент: дело в том, что если в начале Елисавете приписывается такое характерное мужское качество, как «преобладание волевой и интеллектуальной жизни над эмоциональной» (18), то по мере сближения с Триродовым она это качество утрачивает и попадает в полную зависимость от своего обладающего сверхволей возлюбленного.<sup>59</sup> Иными словами, Елисавета теряет свою солнечность и превращается в настоящую *soror mystica* Триродова, уподобляясь его первой жене, лунной Лилит.<sup>60</sup>

По словам Юнга, «Луна является отражением Солнца — она влажная, холодная, дающая слабый свет или темная, женственная, материальная, пассивная. Соответственно, ее наиболее значительной ролью является роль партнера по *coniunctio*».<sup>61</sup> Будучи женским божеством, она излучает мягкий свет; она — возлюбленная. Плиний называет ее „женственной и нежной

<sup>56</sup> Юнг К.-Г. *Mysterium Coniunctionis*. С. 296. В главе «Сон Никанора Ивановича» принудительная сдача валюты и золота кажется расплатой за то, что псевдоадепты, сидящие в театре, стремятся лишь к обогащению, игнорируя мистическую основу хризопеи.

<sup>57</sup> Мистическая сестра (лат.).

<sup>58</sup> Юнг К.-Г. *Психология переноса*. С. 164—165.

<sup>59</sup> «Триродов тихо спросил:

— Милая Елисавета, ты знаешь, чего я хочу от тебя?

Елисавета так же тихо сказала:

— Да, знаю. И я сделаю охотно все, что ты мне скажешь, милый» (456).

<sup>60</sup> «В метафорических описаниях алхимиков, Луна — это прежде всего отражение женского аспекта мужского бессознательного, но она также является принципом женской психе, в том смысле, что Солнце является принципом психе мужской» (Юнг К.-Г. *Mysterium Coniunctionis*. С. 179—180).

<sup>61</sup> Именно таким образом воспринимали луну представители раннего русского символизма, который А. Ханзен-Леве называет «диаволическим»: «Вторично-производный характер лунного мира вытекает из постоянно обсуждаемого в диаволическом дискурсе положения о том, что луна не черпает свой свет (свою энергию, сущность, вообще свою активность) в самой себе, иначе говоря, не создает его сама по себе (то есть не генерирует, не порождает, не творит из ничего), но лишь отражает, передает свет солнца, — тем самым нечто получаемое как бы из „вторых рук“, луна может предоставить лишь нечто „условное“ и „неподлинное“ (то есть несубъективно-независимое), участвуя в чем-то для нее чуждом» (Ханзен-Леве А. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*. СПб., 1999. С. 199).

звездой". Она — сестра и невеста, или мать и невеста солнца». <sup>62</sup> Роль помощницы Мастера принимает на себя Маргарита, когда они оба вступают в область вечного покоя и беззвучия: «Ты будешь засыпать, надевши свой за-саленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах, — обещает она своему возлюбленному. — Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уж не сумеешь. Беречь твой сон буду я» (372). Мало что осталось в этой умиротворенной, мягкой Маргарите от прежней, страстной и необузданной подруги Мастера; нежный серебристый <sup>63</sup> свет полуночной луны смешался с золотым жгучим светом солнца, огня, пожара и породил обещанный рассвет.

Точно так же и «знойное» тело Елисаветы постепенно «остывает» и ее страстные мечтания уступают место покорному ожиданию, «мечтательной кротости» (444) и даже некоей апатии и равнодушию (443). Характерно, что когда Триродов и Елисавета переносятся на землю Ойле, они забывают обо всем земном, в том числе и о сексуальности. «На мягком ложе у стеклянной стены лежали они рядом, и возрастание восторга было им, как стремительный полет в беспредельные дали. Они проснулись вместе на земле Ойле, под ясным Маиром. Они были невинны, как дети, и говорили наречием новым и милым, как язык первозданного рая. Сладкий, голубой свет изливал на них дивный Маир, благое солнце радостной земли. Были свежи и сладки вновь все впечатления бытия, и невинные стихии обнимали невинность тел. В могучих ощущениях радостной жизни на миг забылось все земное» (459).

Характерный момент: путешествие описывается в терминах эротических («нарастание восторга»), но самого контакта не происходит, он как бы «отклоняется» или «подвешивается». Союз Елисаветы и Триродова похож не на союз двух любовников, а скорее на союз брата и сестры <sup>64</sup> или даже отца и дочери, что эксплицирует столь важный для алхимии мотив инцестуальной связи. <sup>65</sup>

Стоит отметить, что Елисавета в трилогии называется не только золотой, но и голубой, т. е. ей приписывается цвет небесного свода. В данной связи особый интерес вызывает тот факт, что чаша, в которую Триродов вливает свои жидкости, сделана из прозрачно-голубого стекла. В этой чаше, «широкой как мир», происходит процесс ферментации: «Смешиваемые жидкости шипели и пенились. У Елисаветы кружилась голова от этих ароматов, и от этого шипения и кипения хаотически-бродящих в мирообъемлющей чаше сил» (458). Различные элементы вступают между собой во взаимодействие, и в результате устанавливается баланс сил, называемый в алхимии *coincidentia oppositorum*, совпадение противоположностей. Магический состав успокаивается и становится таким бесцветным <sup>66</sup> и прозрач-

<sup>62</sup> Юнг К.-Г. *Mysterium Coniunctionis*. С. 142.

<sup>63</sup> В описании местности, озаренной луной, Булгаков несколько раз использует эпитет «посеребренный» (237). Серебро считалось лунным элементом.

<sup>64</sup> В романе «Тяжелые сны» Анна, призывая Логина подняться на «вершину счастья» — «любовь без желаний», обнажается перед ним для того, чтобы своею наготой «победить зверя»: «Платье упало к ее ногам. Обнаженная и холодная стояла она перед ним, и с ожиданием смотрели на него ее непорочные глаза.

— Дорогая моя, — воскликнул Логин, — мы на вершине! Какое счастье! И какая печаль!..

Он привлек к себе стройное, сильное тело Анны, целовал ее румяные щеки и нежно говорил:

— Моя милая, моя вечная сестра, твой дар я возьму, твою душу солью с моею и тело твое напою радостью и восторгом.

Счастливая улыбка озарила лицо Анны. Она молчала. Глаза ее были покорны. Наклонился поднять ее платье. Руки их встретились. Помог ей одеться» (Л., 1990. С. 238).

<sup>65</sup> См.: Юнг К.-Г. *Психология переноса*. С. 156—179.

<sup>66</sup> Бесцветную жидкость впрыскивает Триродов в тело Дмитрия Матова, чтобы начать процесс трансмутации, и в эту же жидкость, залитую в большой чан, он погружает куб со сжатым телом предателя. Так начинается процесс восстановления Матова и возвращения его в мир живых (128—129).

ным, что адепт и его помощница видят «мелкий чеканный рисунок, которым сплошь была покрыта внутренность чаши. И с жадным любопытством всматривалась Елисавета в подробности удивительного рисунка. Они изображали столь разнообразные картины человеческой жизни в разных странах, что, казалось, целой жизни не хватит для того, чтобы все это внимательно рассмотреть» (458—459). Склонившаяся над чашей Елисавета кажется двойником Маргариты, пристально рассматривающей таинственный глобус, на котором можно увидеть в красках любое событие: «Маргарита наклонилась к глобусу и увидела, что квадратик земли расширился, многокрасочно расписался и превратился как бы в рельефную карту. А затем она увидела и ленточку реки, и какое-то селение возле нее. Домик, который был размером с горошину, разросся и стал как спичечная коробка. Внезапно и беззвучно крыша этого дома взлетела вверх вместе с клубом черного дыма, а стенки рухнули, так что от двухэтажной коробочки ничего не осталось, кроме кучечки, от которой валил черный дым. Еще приблизив свой глаз, Маргарита разглядела маленькую женскую фигурку, лежащую на земле, а возле нее в луже крови разметавшего руки маленького ребенка» (251).

Насладившись картинами бытия, Елисавета и Триродов погружают в чашу серебряный кованый ковш и, чередуясь, выпивают до дна магический напиток, *elixir vitae*, эликсир жизни, действие которого сходно с действием фалернского вина, принесенного Азazelло. Без Елисаветы путешествие на Ойле не состоялось бы, поскольку невеста мага персонифицирует ту хаотическую первичную материю, *prima materia*, причаститься которой он должен, чтобы обрести способность к трансформации реальности. Голубая «мирообъемлющая» чаша ассоциируется им с голубой и золотой Елисаветой, и выпивая жидкость, содержащуюся в ней, Триродов символически причащается своей невесте, т. е. материи.

Погрузившись в сон-смерть и оставив на Земле свои тела, влюбленные просыпаются на планете Ойле, где обретают новое тело, неподвластное греху и смерти. На Ойле они познают «совершеннейшую» жизнь — жизнь «без власти и без норм» (460). Непорочные существа, населяющие ее, отнюдь не стремятся к аскетическому умерщвлению плоти; напротив, их тела напоены радостью бытия, но это радость негреховная, чистая, асексуальная. В этом смысле планета Ойле чем-то напоминает ту сферу, куда попадают Мастер и Маргарита, хотя последнюю правильнее было бы определить не как область радости и блаженства, а как область умиротворения и покоя. Важно то, что в обеих областях герои двух романов получают новое совершенное тело взамен того, которое они оставили на Земле. Жизнь на Ойле и в «вечном доме» оборачивается не бесплотным «витанием» в эмпиреях, а вполне телесным существованием в сфере чистого, одухотворенного бытия.<sup>67</sup>

Радостный, сладкий голубой свет изливают на Ойле звезда Маир и «семь тихих лун». Берега Ойле омываются светлым, голубым Лигоем. Интересно, что у Булгакова «вечный дом» также расположен около ручья и также освещен как бы двумя типами света: с одной стороны, это свет первых утренних лучей; с другой — свет луны. Хотя обещанный рассвет начался *по* сле полunoчной луны, луна продолжает быть полнолунной хозяйкой в сфере покоя: когда Маргарита является во сне профессору Ивану Поныреву, то предстает она перед ним не как жена, облеченная в солнце, а как таинст-

<sup>67</sup> «Разве для того, чтобы считать себя живым, нужно непременно сидеть в подвале, имея на себе рубашку и больничные кальсоны?» — вопрошает Азazelло Мастера (360).

венная лунная дева<sup>68</sup>: «Тогда лунный путь вскипает, из него начинает хлестать лунная река и разливается во все стороны. Луна властвует и играет, луна танцует и шалит. Тогда в потоке складывается непомерной красоты женщина и выводит к Ивану за руку пугливо озирающегося обросшего бородой человека» (383—384). Сравнение луны с рекой не случайно: с древности луна трактовалась как дарительница влаги и госпожа водного знака Рака.<sup>69</sup> Выплывающая из лунной реки Маргарита кажется проекцией женского аспекта бессознательного Ивана; тот факт, что постепенно лунная река превращается в настоящее лунное наводнение, затапливающее постель профессора, актуализирует опасность растворения в стихии бессознательного, которая угрожает всякому, кто вступил на путь внутреннего преображения. Эта опасность подстерегает и Мастера, недаром он пугливо озирается, *влекомый* за руку Маргаритой. В то же время без погружения в добытийственный хаос «темного моря», *mare tenebrosum*, процесс расширения сознания становится невозможным. Иван, которому во сне удается достичь состояния просветления, в реальной жизни предпочитает воздвигнуть на пути лунной реки крепкую плотину рационалистического знания. Но даже высокий научный статус не может защитить его в ночь полнолуния.

Достигая своего апогея в эпилоге романа, мотив лунной воды появляется впервые в третьей главе, в которой черная вода пруда, символизирующая  *nigredo*, черноту, разложение и смерть, контрастирует с белой луной, предвещающей следующую стадию трансмутации — *albedo*, побеление, просветление, следующее за тьмой. «Тягостный конфликт, начинающийся с *nigredo* или *tenebrositas*, — отмечает Юнг, — описывается алхимиками как *separatio* или *divisio elementorum*, *solutio*, *calcinatio*, *incineratio* или как расчленение тела...»<sup>70</sup> Таким образом, чернота или бессознательное состояние, равнозначное смертному сну, может репрезентироваться по-разному и изображается в виде расчленения, растворения, выжигания или испепеления. Триродов, как мы помним, предпочитает растворить Дмитрия Матова и испепелить маркиза Телятникова; что же касается Воланда, то он выбирает для Берлиоза расчленение. «Тут в мозгу у Берлиоза кто-то отчаянно крикнул — „Неужели?..“ Еще раз, и в последний раз, мелькнула луна, но уже разваливаясь на куски, и затем стало темно» (47). Отрезанная голова Берлиоза превратится позднее в чашу, из которой повелитель теней выпьет за бытие. Парадоксальный тост Воланда — он пьет за здоровье тех, кому оно уже не нужно — свидетельствует о том, что сатана является носителем высшего знания, в соответствии с которым свет не существует без тьмы, а бытие без небытия. Бытие не сводится к земному существованию, точно так же как свет может быть не только ярким, солнечным, но и темным, лунным.

Маргарита, перед тем как попасть на бал, также должна пройти через ритуальное очищение от скверны материального, которое, правда, не столь радикально, как в случае с Берлиозом, и сводится к купанию при луне и

<sup>68</sup> Как показывает Юнг, «луна состоит не только из одной темной стороны, она дает свет и потому может представлять сознание. Что касается женщины, это именно так и есть: ее сознание имеет скорее лунный, чем солнечный характер. Ее свет — это „мягкий“ свет луны, в котором вещи скорее сливаются друг с другом, чем проявляются по отдельности. В этом свете, в отличие от резкого, слепящего света дня, предметы не видны во всей их безжалостной разъединенности и обособленности, в его обманчивом мерцании те из них, что находятся поближе, сливаются с теми, что находятся подальше, малые вещи магически трансформируются в вещи великие, высокое превращается в низкое, все цвета приобретают мягкий голубоватый туманный оттенок, и ночной пейзаж являет собой неожиданное единство» (Юнг К.-Г. *Mysterium Coniunctionis*. С. 180).

<sup>69</sup> См.: Там же. С. 143.

<sup>70</sup> Юнг К.-Г. Психология переноса. С. 134.

омовению кровью и розовым маслом.<sup>71</sup> Вот как описывается купание нагой героини: «Легкое ее тело, как стрела, вонзилось в воду, и столб воды выбросило почти до самой луны. Вода оказалась теплой, как в бане, и, вынырнув из бездны, Маргарита вдоволь наплавалась в полном одиночестве ночью в этой реке» (237). Тело ее буквально плавает после купания: это говорит о том, что Маргарита проходит двойное очищение водой и огнем. Затем она присоединяется к расположившимся на «зеленоватом» берегу ведьмам и «прозрачным» русалкам, танцующим над водой.

Роман Сологуба открывается похожей сценой купания, хотя на этот раз речь идет о купании не в ночь полнолуния, а в светлый, знойный полдень. Обнаженные Елисавета и ее сестра Елена нежатся в «отраднo-прохладной», «глубинной» воде, а затем выходят под жаркие лучи «тяжело и медленно вздымающегося» солнечного Змия (18). Однако та же река изображается в трилогии и при ночном, лунном освещении, которое превращает земных девушек в русалок: «Вечерняя заря горела долго, мучительно не хотела умирать, точно это был последний день, и наконец погасла. Синее, — сладостно-синее, — стало все небо. Только на северо-западе край его прозрачно зеленел. Сквозь высокую синеву дрожали тихие звезды. Луна, давно бледно белевшая в светлой прозрачности, поднялась, желтая и ясная. На земле стало почти совсем темно. На берегу реки было прохладно, — после жаркого дня. Пахло гарью лесного пожара, но и этот запах в мгlistой прохладе вечера смягчал свою противную, злую горечь. У невысокой, темной плотины купалась зеленоволосая, зеленоглазая русалка, и плескалась хрупкозвучною волною, и в лад плеску струй смеялась звонко» (109—110).

Не вызывает сомнения, что оппозиции «жара—прохлада», «полдень—полночь», «огонь—вода», «солнце—луна»,<sup>72</sup> чрезвычайно значимые и для Сологуба, и для Булгакова, оказываются синонимичными фундаментальной оппозиции «мужское—женское», вокруг которой организуется текстовое пространство обоих произведений. Действительно, Триродов и Воланд, персонажи, олицетворяющие мужской огненный элемент, уравниваются Елисаветой и Маргаритой, определенно связанными с водной стихией. Вряд ли стоит напоминать, что сатана появляется в Москве в час небывало жаркого заката, в «тот час, когда уж, кажется, и сил не было дышать, когда солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо...» (7—8). В такой же жаркий час, в разгар полуденного зноя, Елисавета впервые встречается с Триродовым. Знаменательно, что, прежде чем попасть к нему в дом, она (вместе с Еленой) должна пройти через подземный ход, который сначала пугает ее холодом и сыростью, а затем, по мере ее продвижения, — все возрастающей жарой. Кажется, что этот узкий коридор ведет в чрево Земли, туда, где бушует очистительное адское пламя,<sup>73</sup> которое выйдет на поверхность в виде вулканической лавы во втором романе трилогии. «Коридор был извилист. Почему-то сестры не могли идти скоро. Кака-я-то тяжесть сковывала ноги. Казалось, что этот ход идет глубоко под землю, — он слегка склонялся. И шли

<sup>71</sup> У Маргариты от розового масла кружится голова; «жирный розовый дух» (20) мучает с самого раннего утра и страдающего гемикранией прокуратора Иудеи. Не означает ли этот запах того, что на балконе дворца Ирода Великого уже присутствует невидимый свидетель — Воланд?

<sup>72</sup> Отмечая, что через весь роман Булгакова «проходят и развиваются две темы, два лейтмотива — огня и луны», И. Ф. Балза поясняет, что огонь выполняет функцию очищения, а луна воспринимается то «как тревожный предвестник гибели, то как катаргическое разрешение трагедии» (Балза И. Ф. Генеалогия Мастера и Маргариты // Контекст—1978. Литературно-теоретические исследования. М., 1978. С. 241, 244).

<sup>73</sup> Юнг указывает, что в одном из алхимических трактатов адский огонь (ignis gehennalis) «приписывается элементу земли как его внутренняя противоположность» (см.: Юнг К.-Г. Психология и алхимия. С. 330).

так долго. Было сыро и жарко. И все жарче становилось» (29). Очевидно, что спуск в подземелье несет здесь глубокий символический смысл, представляя в качестве мистической инициации в сферу бессознательного.

Не случайно и то, что ход залит ослепительным светом, исходящим, как кажется, от самих стен. Этот равномерный неживой свет продуцируется, скорее всего, множеством невидимых электрических ламп. «Ясным и неподвижным» (66) электрическим светом залиты и внутренние помещения дома Триродова. Этот злой и веселый свет явно противопоставляется сладкому и радостному голубому свету звезды Маир. Звезда Маир — это новое, преображенное Солнце, переставшее быть жестоким палящим Змием. Земное светило должно погаснуть, и тогда «в глубине земных переходов люди, освобожденные от опаляющего Змия и от убивающего холода, вознесут новую, мудрую жизнь» (32). Однако победа над Солнцем требует сверхчеловеческого усилия, на которое способен лишь тот, кто посвятил себя великому духу Зла, помимо своей воли творящему Благо. Такой сверхчеловек в романе есть — это Триродов. Искусственный и мертвенный электрический свет как нельзя лучше подходит для осуществления тех экспериментов над материей, которые он задумывает и проводит: это свет равномерный, не оставляющий неосвещенным ни один сантиметр операционного стола, на котором манипулятор ставит свои опыты. Елисавета чувствует, что этот свет страшен, но догадывается, зачем он нужен: «Здесь неживой падает на нас свет из неизвестного источника, и он страшен, — говорит она Елене в подземном гроте, — но теперь мне еще страшнее грозный лик чудовища, горящего и не сгорающего над нами» (32).

Воланд, по утверждению Коровьева, электрического света не любит, и это понятно, ведь речь идет о князе тьмы. Первое, что поражает Маргариту, когда она попадает в квартиру № 50, это абсолютная тьма, как в подземелье. В то же время лестница, на которой Маргарита принимает гостей сатаны, а также швейцарская, откуда они появляются, «до боли в глазах» (256) залиты электрическим светом. Хотя во время облета Маргаритой балльных залов электричество гаснет, финальная сцена с вопрошанием головы Берлиоза и убийством Майгеля заставляет предположить, что подобного рода манипуляции требуют яркого освещения. Устранение барона, в частности, изображается в виде вспышки света, сражающей его наповал («что-то сверкнуло огнем в руках Азазелло, что-то негромко хлопнуло как в ладоши», 266). Труп Майгеля не исчезает из квартиры, в отличие от трупов других гостей сатаны, и вновь становится видимым в тот момент, когда гостиная нехорошей квартиры освещается пламенем пожара. Но не только огненные отсветы заливают помещение; еще до того, как начался пожар, в «затененную» комнату «хлынуло» солнце: сначала милиционеры срывают с окна гардину, а затем кот выбивает оба оконных стекла. Солнце больше не встречает никаких препятствий, так что бензин, который Бегемот выплеснул из примуса на пол, воспламеняется, по-видимому, от его жарких лучей. Примечательно, что в романе говорится о «волне» пламени, и такую же, связанную с водной стихией, лексику Булгаков использует, когда речь идет о заходящем солнце, «заливающим» город. Следующим в городе загорится «Грибоедов».

Люди, которые мечутся во дворе дома на Садовой, видят, как «вместе с дымом из окна пятого этажа вылетели три темных, как показались, мужских силуэта и один силуэт обнаженной женщины» (336). Триродов и члены его колонии покидают подожженный черносотенцами дом похожим образом: сначала они по подземному коридору переходят в оранжерею, на которой затем и взмывают в небо: «Странен был и жуток эффект превращения оранжереи в планету. Что-то громадное, круглое, светящееся стремительно и бесшумно взлетало на воздух, переливаясь радугою пламенных цветов в

отблесках пожара. Увлекаемый длинной цепью, прикрепленную к оранжевое, быстро влекся, ломая кусты и деревья, громадный каменный шар. Взвился и он и вращался вокруг поднимающегося в высоту хрустального шара. Все выше, все меньше, — и наконец среди звезд на юго-западе исчез шар триродовской оранжереи» (554). Характерный момент: девушку, которая отказалась последовать за Триродовым и, спасаясь от огня, выбежала из дома, погромщики принимают за ведьму и вбивают ей в живот кол.

С одной стороны, огонь приносит смерть и разрушение и с этой точки зрения связан с сатанинской сферой; с другой — он выступает в виде очистительного пламени, в котором происходит рождение нового человека, равного богам. Адский огонь, который превращает в руины усадьбу Триродова и заливают горящим потоком остров Драгонуру, несет в самом себе возможность собственного перерождения в «заревые» огни, возвещающие приход Светозарного, чей «благостный» взор будет «безмерно-высокой лазурью» (261). Известная формула Андрея Белого «золото в лазури», фиксирующая *coniunctio* солнечного золота и небесной лазури, становится в мифопоэтической системе Сологуба тем цветовым сочетанием, которое как нельзя лучше подходит для описания двойственной, сатанинско-божественной природы лучезарного, огненно-золотисто-лазурного<sup>74</sup> Люцифера, чьей земной инкарнацией является идеальный двойник Сологуба — Триродов. Огненные буквы, зажегшиеся на вечернем небе, возвещают о его прибытии на Соединенные Острова, обещая их жителям новую жизнь, главными движущими силами которой будут мечта и волевое напряжение (442).

Пройти через очищение огнем предстоит и Мастеру: огонь, вечно пылающий в печке его маленькой квартирке, кажется предвестием того пожара, в котором сгорит не только сам так любимый им подвальчик, но и вся его прежняя жизнь. «Тогда огонь! — вскричал Азazelло. — Огонь, с которого все началось и которым мы всё заканчиваем» (360). Хотя непосредственно поджигает квартиру именно Азazelло, огонь как будто сходит с небес: недаром, как и в сцене пожара на Садовой, штора отбрасывается в сторону, а окно раскрывается (разбивается): «Оконце в подвале хлопнуло, ветром сбило штору на сторону. В небе прогремело весело и коротко» (360). Вновь, уже во второй раз, загорается рукопись романа, и весело вспыхивают листы какой-то книги, которую Мастер сам кидает в огонь. Однако ни потеря с такой любовью собранной библиотеки, ни утрата собственной рукописи его больше не тревожат: он знает, что ни одна строчка из написанного им не изгладится из его памяти, а другие книги ему просто не нужны.

Мотив огня, пожара, яркого ослепительного света возникает не только в московских,<sup>75</sup> но и в библейских главах романа. Еще до появления Иешуа в колоннаде дворца Ирода Великого Понтий Пилат ощущает горьковатый запах дыма, доносящийся от солдатских флигелей в тылу дворца, и когда вводят арестованного, прокуратор уже чувствует себя измученным безжалостными лучами весеннего ершалаимского солнца. Эти лучи огнем заливают ему уши при объявлении имени того, кому даровано прощение, — Варравана, и эти же лучи немилосердно жгут повешенного на столбе Иешуа. Солнце здесь — это тот самый злой Дракон, к свержению власти которого призывает в своей трилогии Сологуб, и его нестерпимый свет явно противостоит

<sup>74</sup> Ср. у А. Блока, который в стихотворении «Посвящение» также использует понятия лазурного и лучезарного как синонимы: «Встали надежды пророка — / Близки лазурные дни. / Пусть лучезарность востока / Скрыта в неясной тени» (Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 1. С. 478).

<sup>75</sup> Даже мужа Маргариты вызывают в ночь ареста Мастера на пожар, случившийся на заводе.

поставляется тому свету, который исходит от Иешуа. Недаром Иешуа, стоя на колоннаде дворца Ирода, «сторонится от солнца» (26).

В сцене казни спасение приходит с грозовой тучей, которая полностью закрывает солнце. «Края ее уже вскипали белой пеной, черное дымное брюхо отсвечивало желтым» (175). Черный цвет тучи отсылает, с одной стороны, к тому «черному» богу, т. е. сатане, которому Левий Матвей посылает проклятия; с другой — черный разбавлен белым, цветом чистоты и совершенства, и желтым, символизирующим философское золото. Сочетание черного и желтого как бы проецируется и на само тело Иешуа: оно желтого цвета,<sup>76</sup> а лицо, полностью закрытое мухам и слепнями, кажется черным.<sup>77</sup> В черно-белой дымной туче, изрывающей желтый огонь, происходит парадоксальный процесс соединения несоединимого: огонь (пожар) не только не уничтожается водой, но оба этих враждебных элемента образуют «дымное варево грозы, воды и огня» (178). Метафора «волна пламени», о которой говорилось выше в связи с пожаром на Садовой, реализуется здесь буквальным образом. Подобное совпадение противоположностей необходимо для того, чтобы освободить дух от объятий материи (физическая смерть Иешуа на кресте) и затем вдохнуть этот дух в новое, омытое водой и прокаленное огнем тело. Палач, убивающий Иешуа ударом копья, в сущности, выполняет просьбу Левия о том, чтобы небо прекратило страдания распятого и поразило его молнией. «Сверкнуло и ударило над самым холмом» (177) — это может быть сказано как о молнии, так и о копье, которое в данном контексте можно рассматривать как материализовавшийся небесный огонь. Со своей стороны, губка с водой, которую палач снимает с копья перед тем как кольнуть Иешуа в сердце, ассоциируется с грозовой тучей.

Юнг, увидевший в стадиях алхимической трансмутации параллель процессу психической индивидуации, указывает, что крест представляет четыре враждующих элемента и в то же время является адекватным символом целостности, а также «претерпевания, усматривавшегося алхимиком в своем делании». Поэтому, продолжает исследователь, «Rosarium philosophorum» «заканчивается весьма уместным изображением воскресшего Христа и стихами: „После многих страданий и великих мучений / Я восстаю, преображенный и свободный от всех изъянов”».<sup>78</sup> «Синие окна»<sup>79</sup> (292), появившиеся в небе булгаковского Ершалаима после того как утихла гроза, свидетельствуют о том, что просветление состоялось и что новый свет, отличный от обжигающего света солнца, воссиял над землей.<sup>80</sup>

<sup>76</sup> Дремлющий Иван Бездомный видит перед собой «безлесьный желтый холм с опустевшими столбами с перекладинами» (327. Курсив мой. — Д. Т.).

<sup>77</sup> Похожий цветовой перенос имеет место и в сцене гибели Берлиоза, когда красный и белый свет, брызнувший ему в лицо перед тем, как он ступил на рельсы, проецируется на белое от ужаса лицо вагонной и ее алую повязку. Еще один пример цветовой проекции — две белые розы, утонувшие в красной, как бы кровавой луже вина, разлившейся у ног прокуратора.

<sup>78</sup> Юнг К.-Г. Психология переноса. С. 252.

<sup>79</sup> Перед казнью Иешуа одет в «старенький и разорванный голубой хитон» (20). По «прозрачной голубой» лунной дороге идет вместе с ним погруженный в сон прокуратор: «Казни не было! Не было! Вот в чем прелесть этого путешествия вверх по лестнице луны» (310). На летающей хрустальной голубой оранжерее Триродов прибывает на Соединенные Острова.

<sup>80</sup> В записях Левия Матвея Пилат с трудом разбирает следующие строчки: «Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл...» (319). В прозрачную жидкость, налитую в прозрачно-голубую чашу, всматриваются Триродов и Елисавета. По словам А. Ханзен-Леве, «как и все мифопоэтические символы, „прозрачность” означает как метафизическое качество просвечивания, проницаемости визионерского или имажинативного видения, так и свойство феноменов представлять в этом аспекте (sub specie aeternitatis) преобразенными, т. е. „очевидными» как символы некоего „мира иного” и потому в буквальном смысле „апокалиптическими”» (Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. С. 413).

Следует отметить, однако, что Иешуа является для Булгакова прежде всего Сыном Человеческим, бродячим философом, познавшим истину, но никак не Сыном Божьим, восседающим во славе одесную Отца. В этом смысле (а не только потому, что суд над людьми там вершит дьявол) роман можно с полным правом назвать антихристианским. Неудивительно, что антихристианский мотив возникает и в трилогии Сологуба, главный герой которой имеет, как мы старались показать, так много общего с Воландом. Сологуб не отащивается перед тем, чтобы ввести в пространство романа Христа и прямо противопоставить его Триродову, на стороне которого остаются его симпатии. В последней главе «Капель крови» подробно описывается посещение Христом дома Триродова, причем визит этот для хозяйина усадьбы неожиданен и неприятен. Христос является под видом знаменитого проповедника и писателя князя Эммануила Осиповича Давидова. Ни имя, ни внешность гостя не оставляют сомнений в том, кто этот посетитель: «Лицо очень смуглое, явственно нерусского типа. Скорбная черта слегка опущенных в углах губ. Короткая, острообрезанная, рыжеватая бородка. Волосы рыжевато-золотящиеся, слегка волнистые, остриженные довольно коротко. Это удивило Триродова: на портретах он видел князя Давидова с длинными, как у Надсона, волосами. Глаза черные, пламенные и глубокие» (191). Хотя лично Триродов не знаком с князем, он много слышал о нем от своих друзей Пирожковских (т. е. Мережковских). Князь, одаренный способностью читать в сердцах, осуждает Триродова за то, что тот хочет уподобиться Богу, оживляя умерших (тихие дети) и лишая жизни живых (Матов). На его упрек Триродов отвечает гневно и агрессивно: «Тон его слов дышал надменною ирониею. Так говорил бы сатана, искушая постящегося в пустыне» (192). Не случайно герой Сологуба прямо назван здесь сатаной: его проект переустройства мира не имеет ничего общего с христианской верой: «— Оставьте меня! — решительно сказал Триродов. — Нет чуда. Не было воскресения. Никто не победил смерти. Над косным, безобразным миром восставить единую волю — подвиг, еще не свершенный» (193). Вряд ли Триродов имел бы что-нибудь против безобидного проповедника Иешуа, но Христос, говорящий как власть имеющий, «с большим напряжением воли», не может не вызвать отторжения у преисполненного гордыни Люцифера. «Князь Давидов встал и сказал печально:

— Я оставлю вас, если хотите. Но вы пожалеете о том, что отвергли путь, который я указываю. Единственный путь.

Триродов надменно возразил:

— Я знаю верный путь. Мой путь»<sup>81</sup> (193).

Любопытный момент: князь объясняет свой приезд тем, что в Скородоже живет его невеста. Мучительное сомнение охватывает Триродова: не о Елисавете ли идет речь? Однако, всмотревшись в ее фотографический портрет, на котором, как можно предположить, Елисавета изображена обнаженной, он вдруг успокаивается и вновь обретает уверенность в себе. Он понимает, что Елисавету не может прельщать мысль о том, чтобы быть вечной невестой Христа; ей гораздо больше хочется стать женой Люцифера. Точно так же и Маргариту невозможно представить в библейских сценах романа рядом с Иешуа — ведь ради любви она готова продать душу дьяволу и навеки лишит себя (а заодно и Мастера) света.

Для того чтобы подвести некий итог, обратимся еще раз к Юнгу. Согласно швейцарскому психологу, в алхимическом процессе можно выделить три

<sup>81</sup> При одном упоминании Евангелия (почитать его советует Триродову и Елисавете нищий оборванец) поэт становится очень угрюмым. Оборванец, как и князь Давидов, чувствует, что у Триродова на душе грех.

основные стадии: *nigredo*, *albedo* и *rubedo*. *Nigredo*, или чернота, — это начальное состояние материи, когда она существует в виде хаотической *massa confusa*, а также результат разделения материи на базовые элементы, достигаемого алхимиками за счет *calcinatio*, т. е. обжига и прокаливания материи, или же за счет *solutio*, т. е. ее растворения в так называемой философской воде. «Если условие разделения предполагается в начале процесса, как иногда случается, тогда союз противоположностей осуществляется подобно союзу мужчины и женщины (называемому *coniugium*, *matrimonium*, *coniunctio*, *coitus*), с последующей смертью продукта союза (*mortificatio*, *calcinatio*, *putrefactio*) и соответствующего *nigredo*».<sup>82</sup> Смерть черноты понимается как воскрешение мертвого тела и его очищение, или, другими словами, побеление, *albedo*. Состояние *albedo* есть состояние переходное, которое символизируется луной и серебром и «еще должно быть поднято до солнечного состояния». Его можно определить как рассвет, за которым следует восход, называемый *rubedo*, краснотой. «*Rubedo* теперь непосредственно проистекает из *albedo* как результат крайней интенсивности огня. Красное и белое — это Король и Королева, которые могут праздновать свою „химическую свадьбу” на этой стадии»,<sup>83</sup> — заключает Юнг.

На наш взгляд, внутренняя динамика, присущая алхимической трансмутации, находит свое соответствие в эволюции образов основных героев обоих произведений. Прежде всего это относится к Триродову, сама фамилия которого эксплицирует тройственность его природы. Жизнь Триродова до приезда в Скородож покрыта мраком, однако из намеков его бывшего приятеля Острова становится ясно, что в ней было место и преступлению, и жестокости.<sup>84</sup> При переделке дома Триродов прибегает к помощи подземных, «черных» жителей, так что визит к нему князя Давидова предстает как сошествие Христа во ад, причем победу в поединке одерживает сатана-Триродов. Некоторое портретное сходство, которое мы обнаружили между героем Сологуба и Воландом, является лишь внешним проявлением того глубинного родства, которое позволяет говорить о равнозначности этих фигур, репрезентирующих теневую сторону бытия.

При этом тень существует лишь постольку, поскольку существует свет: этот парадокс «старый софист» Воланд пытается донести до сознания Левия Матвея. Другими словами, тень несет в себе самой возможность света; конечно, речь здесь идет не о божественном свете, в котором пребывает Иешуа и который трансцендирует любые оппозиции, но о свете земном, неразрывно связанным с тьмою. Зримой манифестацией такого света является у обоих авторов огонь, пожар, яркий солнечный свет, жара. Когда Елисавета впервые оказывается в триродовской летающей оранжерее, она испытывает ужас оттого, что яркий солнечный свет, свет Лютого Змия многократно усиливается стеклянными стенами и стимулирует бешеный рост «чудовищно-зеленых» растений и ядовитых трав. Оранжерея кажется объятая пламенем: «Стеклянное, зеленовато-голубое небо оранжереи искрилось и горело» (29). Этот огненный свет кажется отблеском адского пламени, но одновременно он предстает здесь и как средство очищения реальности, благодаря которому из материи «выжигается» все низменно-телесное. Финальный пожар усадьбы Триродова, как и многочисленные пожары, сопровождающие перемещения Воланда и его свиты, суть проявления *ignis postea*, «нашего

<sup>82</sup> Юнг К.-Г. Психология и алхимия. С. 250.

<sup>83</sup> Там же. С. 251—252.

<sup>84</sup> «Взять хоть бы садизм этот самый. Припоминаете? Мог бы напомнить кой-какие факты из поры юных лет», — угрожает он Триродову (69).

огня», который алхимики использовали для прокаливания субстанции. К этому же ряду можно отнести и извержение вулкана на острове Драгоне-ра, т. е. острове Дракона, чья фигура символизирует дьявольский элемент, присущий, наряду с божественным элементом, амбивалентному Меркурию, хтоническому богу алхимиков.

Доктор (ал)химии<sup>85</sup> Триродов не может не знать, что для осуществления его мегапроекта переустройства действительности мало одних только интеллектуальных и технических навыков; необходимо, чтобы была задействована также психическая составляющая *opus'a*, т. е. его «душа», которая в процессе делания прибавляется к эго-сознанию. Понятно, что душа у мужчины имеет женскую природу, а у женщины — мужскую. Елисавета и есть внешняя проекция души Триродова, его анимы; она уравнивает его активное начало, анимус. Отсюда то равнодушие и отрешенность, которые часто одолевают этого в принципе энергичного «инженера с копытом» (в одной из версий роман Булгакова назывался «Копыто инженера»). Как Елисавета является проекцией анимы Триродова, так и анимус мужеподобной Елисаветы реализуется в Триродове, что в результате ведет к совпадению противоположностей. Очевидно, что те два вида деятельности, которыми занимается Триродов — химическая и поэтическая, — находят свое соответствие в структуре его психики, где мужской огненный компонент отвечает за химию, а водяной женский — за поэзию. Таким образом, проект может реализоваться лишь в том случае, если адепту будет помогать его «мистическая сестра», химия будет «одушевлена» поэзией, а огонь уравнивается водой.<sup>86</sup>

Выше было показано, что в обоих романах «мистические сестры» адептов предстают, вполне в духе алхимического символизма, в виде лунно-водяных дев, которым приписывается эмблематический желтый цвет. Интересно, что, как отмечает Юнг,<sup>87</sup> представление о трехступенчатости процесса сложилось лишь в пятнадцатом или шестнадцатом столетии; до этого выделялись четыре ступени, соответствующие идее о кватерности (четверичном основании, отражающем четыре первоэлемента) философии: исчезнувшая впоследствии ступень обозначалась желтым цветом и помещалась между белизной и красной. В данной перспективе стоит отметить следующий факт: и у Сологуба, и у Булгакова прослеживается определенная динамика в том, что касается изменения цвета луны. К примеру, в начале главы «Седьмое доказательство» указывается, что луна в небе стоит еще не золотая, а белая; однако уже к концу главы, к тому моменту, когда Берлиоз падает на рельсы, луна успевает изменить свой серебристый цвет на золотой. Похожая трансформация имеет место и у Сологуба в главе, где рассказывается о случайной встрече Петра и Триродова на берегу реки. «Луна, давно бледно белевшая в светлой прозрачности, поднялась желтая и ясная» (109). Не претендуя на обобщения, все же рискнем предположить, что данная метаморфоза сигнализирует о начале перехода от этапа *albedo* к следующему этапу — *rubedo*. Характерно, что на этой стадии оба персонажа, Берлиоз и Триродов, находятся в пограничном состоянии: первый теряет свое физическое тело; второй — находится в состоянии транса и кажется полностью по-

<sup>85</sup> Увидев рассыпавшегося в прах маркиза Телятникова, исправник прямо обвиняет Триродова в использовании алхимических знаний: «Но мы разберем, чем вы его разорвали, — угрожает он. — Не извольте думать, что вы один химик. И кроме вас химики и физики найдутся и ученые метафизики и алхимики. Эксперты сумеют добраться до первопричины всех причин, не извольте вам беспокоиться» (516).

<sup>86</sup> «Химическая вода содержит скрытый элементальный огонь», — указывает Юнг (см.: Юнг К.-Г. Психология и алхимия. С. 330).

<sup>87</sup> Там же. С. 248—249.

груженным в стихию бессознательного. Для первого, правда, момент познания истины и просветления, момент *rubedo* будет слишком короток: безглазый Берлиоз выслушает опровержение своей материалистической теории из уст сатаны и окончательно уйдет в небытие. Триродов, напротив, взойдет на очистительный костер, чтобы справить свою «химическую свадьбу» и в сплохах пламени отправиться к месту завершения своего *opus magnum* — на райские Соединенные Острова. Там он сможет прибавить к своим званиям доктора (ал)химии (*nigredo*) и поэта (*albedo*) звание революционера (*rubedo*), но не в узком политическом смысле этого слова, а в смысле радикального переустройства действительности. Так реализуется пророчество Елисаветы, озвученное ею еще в начале знакомства с Триродовым: «Я знаю, — вещает она, — что мы, люди, на земле всегда будем слабы, бедны, одиноки, — но когда мы пройдем через очищающее пламя великого костра, нам откроется новая земля и новое небо, — и в великом и свободном единении мы утвердим нашу последнюю свободу» (38).

Трилогия с очевидностью свидетельствует о том, что осуществление подобного проекта по плечу только сверхчеловеку, черпающему свои силы непосредственно в источнике энергий, связанном с сатанинской сферой. С этой точки зрения Сологуб следует в русле декадентских представлений о диаволической природе художественного творчества, в соответствии с которыми поэт-демиург является «повелителем и творцом „истинного мира“, которому отдается предпочтение перед „неистинным“ внешним миром, — продуктом Божьего творения».<sup>88</sup> В то же время во второй половине 1900-х годов, когда создавался текст трилогии, исчерпанность такой модели стала очевидной; вот почему Сологуб, давая определение поэзии Триродова, подчеркивает, что «его сочинения, новеллы и лирические стихи не отличались ни особой непонятностью, ни особыми декадентскими вычурами» (76). Можно сказать, что фигура Триродова, помещенная автором в насыщенный мифопоэтический контекст, оказывается несводимой к собственно декадентскому дискурсу: на смену Змею, который «внутренне расколот между добром и злом, верхом и низом и в то же время являет собой негативный полюс, противопоставленный позитивно-абсолютному началу прагармонии, которую он сам раскалывает своим анти-существованием»,<sup>89</sup> приходит «Дух отрадный», преодолевший внутренний раскол и представляющий собой абсолютную позитивность. Элементы типичного диаволического дискурса (термин А. Ханзен-Леве), такие, как «одиночество», «замкнутость», «бесстрастие», «апатия», перестают быть синонимами слабости и, напротив, оказываются вовлеченными в семантическое поле силы, энергии, жизнотворчества. Триродов кажется апатичным и бесстрастным не потому, что он слаб, а потому, что, пользуясь словами М. Бланшо о сверхчеловеке маркиза де Сада, «отрицание в нем уже со всем справилось». Иными словами, сверхчеловек согласен на свое одиночество и отвергает все, что соотносится с другими: жалость, благодарность, любовь. Разрушая эти чувства, он «восстанавливает свою силу, которую ему понадобилось посвятить этим своим расслабляющим импульсам и, что еще важнее, из этой работы по разрушению он извлекает начало истинной энергии».<sup>90</sup>

Ханзен-Леве показывает, что «герметический дискурс диаволического, магического символизма пуст, он является „пустым обещанием“ в том смыс-

<sup>88</sup> Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 312.

<sup>89</sup> Там же. С. 317.

<sup>90</sup> Бланшо М. Указ. соч. С. 82, 83.

ле, что, принимая позу таинственности, производя впечатление обладания сверхчувственным знанием, он, в конечном счете, не предъявляет никакого позитивного символического содержания. За герметической позой нередко следует остраняющий, разоблачающий намек на то, что оккультный пласт значений — это просто результат мечтаний, ночных видений и галлюцинаций».<sup>91</sup> Очевидно, что к Триродову это не относится: он-то как раз способен на то, чтобы в полной мере реализовать свои мечтания. И хотя «праздником ему было уединение и молчание» (76), понятно, что это молчание не есть знак безъязычия и антикоммуникации, но, напротив, является тем «осмысленным, мистическим» молчанием, которое «в рамках мифопоэтического символизма считается состоянием высшей метафизической коммуникативности (*communio*)».<sup>92</sup> Важно, что свое мистическое молчание Триродов нарушает лишь в присутствии Елисаветы, не только посвящая ее в свои планы, но и подробно объясняя ей свою оригинальную атомистскую теорию.<sup>93</sup> Производя Елисавету в ранг *soror mystica*, он тем не менее остается «свободным от всякого сопологания с нею»<sup>94</sup> и рассматривает ее как внешнюю проекцию его собственного психического содержания, необходимую для осуществления *mysterium coniunctionis*. Апроприруя стихию воды и луны, Триродов не перестает быть солнечным человеком огня, горящими буквами выжигающим на небесах свои таинственные знаки.

Если допустить, что Булгаков был знаком текст Сологуба,<sup>95</sup> нетрудно представить себе то неприятие, которое у него должно было вызвать тоталитарное по своей природе учение Триродова. После революции, гражданской войны и репрессий утопический образ люциферианского поэта-алхимика, волевым усилием преобразующего мир, не мог не приобрести зловещих коннотаций. Вот почему Булгаков осуществляет операцию по отделению дьявольской составляющей единого образа Триродова от составляющей поэтической, творческой: Триродов-Люцифер становится у него Воландом, а Триродов-поэт — Мастером. В то же время Мастер отнюдь не «прикрепляется» к божественной сфере, но остается заложником сферы сатанинской. Об этом свидетельствует и подчеркнутая «чернота» (так, в сцене прощания с Москвой говорится о его черной длинной фигуре) Мастера и его причастность элементу огня, повелителем которого выступает Воланд. Бросая свой роман в огонь, Мастер отдает его очистительному пламени, тому *ignis verus*, истинному огню, который есть одновременно и *ignis gehennalis*, адский огонь. Та-

<sup>91</sup> Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 374.

<sup>92</sup> Там же. С. 177.

<sup>93</sup> Подробнее об этом см.: Токарев Д. В. Король Георгий Сергеевич Триродов и его «насыщенное бурями» королевство // Эротизм без берегов. С. 183—186.

<sup>94</sup> Бланшо М. Указ. соч. С. 67.

<sup>95</sup> Еще одним возможным источником «Мастера и Маргариты» мог служить коллективный роман, опубликованный в 1918 году в газете «Петроградский голос» под названием «Чертova дюжина». Среди авторов романа были А. Амфитеатров, П. Гнедич, В. Немирович-Данченко и другие (см.: Федор Сологуб и Ан.Н. Чеботаревская. Переписка с А. А. Измайловым / Публ. М. М. Павловой. С. 280, 286; благодарим М. М. Павлову за ценную информацию, касающуюся данного романа). Перу Сологуба принадлежало несколько глав романа (Петроградский голос. 1918. № 99—106), среди главных действующих лиц которого — профессор белой и черной магии Лемэм, являющийся инкарнацией дьявола, а также архитектор Бяленицкий, в сомнамбулическом транс разгуливающий по ночному Петербургу и умиравший к утру. Передвигается Бяленицкий так же, как и Триродов, застигнутый Петром Матовым: «Ступал прохожий как-то не по-человечески механично, бросая ноги, будто они были у него на шарнирах и действовали по заводу» (Петроградский голос. 1918. № 97. С. 2). Среди общих для «Чертовой дюжины» и «Мастера и Маргариты» мотивов — неисправный телефон; явление умершего Бяленицкого одной из героинь романа, которая при этом чувствует могильный холод; поддельные кредитки; похищение трупа.

ким образом, он приносит жертву дьяволу, который, оценив этот жест, даст ему возможность завершить роман и тем самым получить свободу от своего собственного текста. Здесь, однако, вполне правомерен вопрос: является ли та сфера покоя, куда попадают Мастер и Маргарита, сферой абсолютной свободы, в которой Мастер получает возможность творить новые миры, или же скорее это область вечного становления, вечного настоящего? На наш взгляд, Воланд помещает Мастера в область вечной надежды: она обращена к будущему, но будущее в ней никогда не достигается.<sup>96</sup> В принципе Мастер получает то, что заслуживает: его роман ведь тоже, в отличие от поэ(ли)тической деятельности Триродова, был не созданием будущего, а угадыванием прошлого. В сферу божественного света ему нет доступа потому, что он не может преодолеть этап albedo и остается пленником рассвета, за которым не последует восхода (rubedo).<sup>97</sup> По-видимому, ответственность за это несет Маргарита: если Воланд «один, один... всегда один» (45), а Триродов обладает над Елисаветой несомненной властью, то Мастер зависим от своей подруги, которая в буквальном смысле слова является его поводырем (см. сон Ивана в эпилоге). Весной Мастер в первый раз встречает Маргариту, и в этой области вечной весны, вечного рассвета он остается навеки. Так мужской элемент огня и солнца нейтрализуется женским элементом воды и луны.<sup>98</sup>

В своем исследовании сатанизма, русский перевод которого вышел в 1911 году, Жюль Буа проводит разграничительную черту между сатанизмом и «люциферизмом», утверждая, что если первый — это «христианство, вывороченное наизнанку», то второй есть «особая, самостоятельная религия». И далее он дает более развернутое определение люциферизма, которому «чужды идеи целомудрия, отречения, чуда, веры в чистый и ясный потусторонний мир, — он хочет прежде всего, чтобы человек покори́л землю, он стремится к обожествлению человека, каждого человека, к оправданию его инстинктов, даже наименее благородных; он прославляет материальный прогресс, свободу — слишком часто только кажущуюся — и обманчивые утверждения наивной науки. <...> Он восстанавливает связь между живыми и мертвыми, пользуясь „психическими“ силами, исследует магнетизм и спиритизм и пользуется ими, но исключительно для непосредственной практи-

<sup>96</sup> Ср.: «Последнее убежище Мастера и Маргариты имеет своим литературным прообразом и своей опорой страницы „Божественной комедии“ Данте — те, где описывается Лимб. Он, хоть и помещен в четвертой песне „Ада“, но не является его преддверием — это не чистилище, а вообще начало путешествия по загробному миру. Это место, для которого не сделано выбора между Адом и Раем (пространственно это «кайма ада») (Чудакова М. «И книги, книги...» (М. А. Булгаков) // «Они питали мою душу...». Книги в жизни и творчестве писателей. М., 1986. С. 228).

<sup>97</sup> На первый взгляд, этому противоречит багровый цвет полной луны, которая разрушает все обманы и делает видимым настоящий облик Воланда и его свиты (ср. с лазорево-багряным Люцифером, являющимся королеве Ортруде; см. также прим. 12). Багровая луна дает, что тоже характерно, зеленый свет. Юнг отмечает, что в алхимии Меркурий часто репрезентировался красным или зеленым львом, причем зеленый лев был средством соединения растворов между солнцем и луной (см.: Юнг К.-Г. *Mysterium Coniunctionis*. С. 320). На двойственность красного цвета обращает внимание А. Ханзен-Леве, указывая, что в символизме «„багровый зверь“, негативная, „нижняя“ Анима (апокалиптический «зверь») противостоит заре, „верхней Аниме“, так же как „нижний Анимус“ (дьяволос, черт) соответствует по вертикали „верхнему“ жениху „Невесты-Церкви“» (Ханзен-Леве А. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века*. С. 459). Заметим, однако, что в эпиклоге происходит возвращение к золотой луне, которая провоцирует настоящее лунное наводнение.

<sup>98</sup> По словам Е. А. Яблокова, «последовательный антиутопизм булгаковского мироощущения» сказывается, в частности, в том, как представлен в романе образ Иешуа: хотя именно с ним соотносится образ «света», очевидно, что «положительное значение имеет здесь свет не солнечный, а лунный — отраженный свет вечного пути к Истине по голубой дороге» (Яблоков Е. А. *Мотивы прозы Михаила Булгакова*. М., 1997. С. 111).

ческой пользы отдельной личности».<sup>99</sup> Хотя деятельность Триродова кажется буквальной реализацией данной программы, сравнительный анализ текстов Сологуба и Булгакова показывает, что намеченное Буа противопоставление все же грешит неточностью: если Сологуб действительно строит в своем романе храм новой веры, зарождающейся в результате радикального размежевания с христианством и претендующей на его полное вытеснение, то Булгаков пишет роман антихристианский, который при этом парадоксальным образом не является романом сатанинским. В то время как Триродов предстает как антагонист Христа (князя Давидова), булгаковский сатана таким антагонистом отнюдь не является; другими словами, Воланд не есть Христос, «вывороченный наизнанку», поскольку в «Мастере и Маргарите» нет Христа, а есть только Иешуа. Сологуб хочет, чтобы зло, вытеснив добро, само стало добром; его пророческий пафос уступает в романе Булгакова место спокойному приятию изначальной дуалистичности мира, когда зло и добро существуют как два равноправных модуса бытия. В отличие от евангельского Христа, булгаковский Иешуа не пытается победить зло, точно так же как Воланд признает за добром право на существование.

---

<sup>99</sup> Буа Ж. Невидимый мир. М., 1911. С. 55. На эту же книгу ссылается и М. Золотоносов, указывая, что для «субкультуры русского антисемитизма», путеводителем по которой он считает «Мастера и Маргариту», различие сатанизма и люциферианства не было существенным (см.: Золотоносов М. «Мастер и Маргарита» как путеводитель по субкультуре русского антисемитизма. СПб., 1995. С. 78).

## ПРИРОДНЫЕ СТИХИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА

Леонова после появления в печати статей в защиту природы и особенно после публикации романа «Русский лес» (1953) стали называть «певцом природы», «защитником лесных богатств», «первым лесничим страны», «другом леса». Вместе с тем необходимо заметить, что в творчестве Леонова (исключая, разумеется, «Русский лес») природы не так уж много. Можно вспомнить заснеженные леса в «Барсуках» (1924), блистательный весенний зачин романа «Соть» (1930), так восхищавший М. Горького, сцену охоты в «Скутаревском» (1932), пейзажи Коктебеля в «Дороге на Океан» (1935), туманные дали Алазанской долины в повести «Evgenia Ivanovna» (1963). Пейзаж как форма созерцания и рефлексии, свойственная русской классической прозе тургеневско-гончаровского типа, почти исчезает из художественного поля литературы XX века. Пожалуй, только М. Пришвин сохраняет интерес к природным формам жизни, осмысление которых позволяет ему одновременно и обнаруживать, и скрывать свои философские взгляды. Значительное место занимает пейзаж в творчестве К. Паустовского, хотя нельзя не заметить, что его отличает излишняя сентиментальность.

Леонова, однако, ни в коем случае нельзя назвать урбанистическим писателем: природа пронизывает небольшими вкраплениями все его тексты. Причем она выступает не только в виде развернутых или свернутых статичных пейзажей (конкретных, символических природоописаний или «вечных» картин), но и в форме динамичной, постоянно меняющейся, живой стихии. Эта стихия существует не только вокруг материального вещественного мира, но проникает вовнутрь, в сферу философского и духовного диалога, в психологическую оболочку личности независимо от исторического контекста или мифологического континуума. Будучи писателем-традиционалистом, приверженцем русской классики, Леонов тем не менее обращается с ней довольно свободно, используя различные философско-стилевые тенденции для оформления своей художественной мысли. Своеобразная эклектичность его прозы, осложненная иронией и «игрой», является определенной доминантой, украшающей точный сюжетный рисунок, «тематическую партитуру», как говорил сам писатель. На первый взгляд, трудно определить, какие классические традиции преобладают в художественном изображении природных стихий, но можно отметить, что в творчестве Леонова эти стихии играют весьма значительную роль «сквозных образов», «постоянных лейтмотивов», философских знаков, архетипического фона и символов мгновенно изменяющейся действительности.

Ю. Лотман в русской классической литературе выделял три основные формы соотношения природных стихий (вода, воздух, огонь, земля) с культурным пространством, бытом и бытием героя.<sup>1</sup> Первый, пушкинский тип

<sup>1</sup> Лотман Ю. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин—Достоевский—Блок) // Лотман Ю. Пушкин. СПб., 1997. С. 814—820.

освоения стихийно-природного феномена, связан, по его мнению, с выделением этого материального пласта жизни в особый мир, противостоящий культуре, миру вещей и реалий. Причем, как полагал ученый, наиболее символизирован мир внутренний, культурный. Силы стихии располагаются за чертой культуры, памяти, творчества и актуализируются в момент катастрофы и не на своей территории. Отсюда их параллелизм с образами смерти.

У Достоевского «синхронная система стихий» противопоставляется земле, которая занимает в этой структуре центральное место, олицетворяя устойчивость, надежность и недвижность. Другие стихии, проникая в человеческую жизнь, разрушают ее, несут гибель и страдание. «Оппозиция „Земля—Вода” интерпретируется, в частности, как антитеза реального и мнимого, кажущегося».<sup>2</sup> Воздух в этой системе противостоит воде как «более подвижная стихия», а в образе огня выделены «признаки мгновенности, эсхатологизма, что ориентирует этот образ, с одной стороны, на Апокалипсис, а с другой — на „русский бунт”».<sup>3</sup> У Достоевского, как считал Ю. Лотман, катастрофа становится бытом. Образ быта претерпевает изменения: 1) быт берется в момент разрушения; 2) быт иллюзорен и фантасмагоричен. Хаотический, разорванный быт пронизывается стихиями. У Достоевского появляются стихии длящиеся: холод, голод, болезни. «Холод и пожар, голод и смерть, — писал Ю. Лотман, — не антонимы, а синонимы. К длящимся стихиям относится и сон».<sup>4</sup>

Что касается А. Блока, то образы стихий в его творчестве рассматриваются в системе символистской поэтики, которая содержит определенные символистские мифы: миф о стихиях в истории («Антихрист. Петр и Алексей» Д. Мережковского), мифологию подполья и стихий души («Мелкий бес» Ф. Сологуба). Мифология стихий у позднего Блока включает в себя представление о космическом борении стихий музыки (динамики, страстей, духа, равных огню, ветру и воде) и косности (цивилизации, стагнации, мещанства, материи), поэтому всякая победа динамического, стихийного начала над статическим воспринимается как победа (образы «мирового ветра», «мирового пожара», «мирового океана»).

Какую же из этих концепций наследует Леонов? При его любви и почтении Достоевского, о чем он говорил на протяжении всей своей долгой литературной жизни,<sup>5</sup> можно было бы предположить, что именно его форма взаимоотношений культуры и стихий проявляется, с определенной поправкой на эпоху, в произведениях Леонова. Однако при анализе материала выясняется, что у Леонова можно обнаружить все три классических варианта, но, естественно, в измененном виде.

Пушкинское начало заметно в соединении огня и бунта (традиция «Дубровского»). Наиболее явно оно проявляется в первом романе Леонова «Барсуки», посвященном крестьянскому мятежу против советской власти. Хотя Леонов в этом произведении обращал внимание на то, что «пламенные испе-

<sup>2</sup> Там же. С. 818.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 817.

<sup>5</sup> Так, к примеру, отвечая на анкету о классике, которую проводил журнал «На литературном посту», Леонов недвусмысленно заявлял: «Люблю Ф. М. Достоевского со всеми вытекающими из сего последствиями». А в ответе на вопрос той же анкеты: «Художественный мир какого классика вы считаете наиболее соответствующим изображению нашей современности?» — Леонов повторил: «Ф. М. Достоевского, ежели на то хватает сил и разумения» (На литературном посту. 1927. № 5—6. С. 57). Можно даже говорить об особой «уязвленности» души Леонова Достоевским, если вспомнить пушкинское понятие уязвленности души в любви («В крови горит огонь желанья...»).

пеляющие волны мужицкого пожара совсем не соответствовали действительности»,<sup>6</sup> тем не менее мужики мечтают «все оставшееся пустить огнем» (2, 214) и претворяют свою мечту в жизнь. Горит имение барина Свибулина, пожар которого вызывает неподдельный интерес мужиков и детей. Горит исполкомовская изба, представляя «огромный столб почти неподвижного огня» (2, 176), везде на отвоеванной территории горят как знаки непокорности власти костры взбунтовавшихся крестьян («барсуков»). В финале романа, когда завершается «мужицкий бунт», автор специально отмечает: «Огня нигде не было. Избы уныло, как поздней осенью, глядели мраком окон» (2, 315).

Опасна и водная стихия, она бунтует в романе «Соть», разрушая опоры строительства бумажного комбината и вторгаясь в цивилизационный и культурный процесс (традиция «Медного всадника»). Водная стихия, как и у Пушкина, несет смерть: погибает девочка Поля под завалами бревен (в отличие от девочки Насти в «Котловане» А. Платонова, причины смерти которой не связаны со стихиями), кончает жизнь самоубийством инженер Ренне, обвиняемый в неправильных расчетах, которые не смогли обуздать непокорную природу. Однако культурное пространство у Леонова, в отличие от пушкинской традиции, не ухожено, находится в упадке, разорении, хаосе (близком первозданному). Погибает от ветхости монашеский скит, быт которого разрушен временем и приезжими людьми. Уничтожена деревня, на месте которой ведется строительство, а новая еще не достроена. Огромный корпус комбината окружен колючей проволокой, напоминающей о лагерных постройках. Стихии вносят в исторический хаос и катаклизм свою трагическую ноту, усиливая мотив страдания, «бурления кипящей лавы», испытывая человека на прочность средствами, еще не виданными в XIX веке. Однако это старое полуразрушенное и новое полупостроенное культурное пространство детализировано и символизировано с той же пушкинской точностью: обломки монастырской жизни перемешаны с частями живописного крестьянского быта, аскетическими реалиями существования «новых людей», мещанской колоритностью мира «простого человека» и начинающейся барачной жизнью рабочего. Но настоящего дома нет ни у кого. Как память о культурном прошлом у Леонова (за исключением романа «Соть») везде сохраняется облик русской усадьбы, наделенной всеми положительными чертами романтического пространства. Но она всегда исчезает, горит, приходит в негодность.<sup>7</sup> В леоновском художественном мире нет уютного дома (с письменным столом, книгами, зеленой лампой, как у Булгакова). Домашний мир находится на перекрестке и стихий природных, как у Достоевского, и стихий исторических, социальных (революция, гражданская и Отечественная война). Этот домашний быт катастрофичен, близок «Мертвому дому» Достоевского: либо он безлик и аскетичен (как жилище Векшина, Увадьева, Скутаревского, Курилова), либо по-мещански забит незапоминающимися вещами, перинами и подушками (как дом Маши Доломановой, Зины Балдуевой), либо состоит из эклектичных обломков разных эпох, в которых вдруг обнаруживается какой-то неожиданный предмет как память о «другой» жизни (старинное канапе в доме о. Матвея из «Пирамиды»). Полон разрухи и дом дьякона Аблаева из того же романа: «Сквозь пыльное окошко, затянутое паутиной с прошлогодней мушиной шелухой, пробив-

<sup>6</sup> Леонов Л. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1982. Т. 2. С. 210. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома арабской цифрой и страницы.

<sup>7</sup> См. об этом: Вахитова Т. М. Концепт дворянской усадьбы в творчестве Леонова // Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке. СПб., 2002. С. 27—39.

шийся лучик высветил в дальнем углу тряпичную, от прежних жильцов, зацелованную матрешку<sup>8</sup> с раскинутыми руками. Потянуло скорей наружу из нежилой тесноты с рваными обоями на стенах и обвисшей с потолка электропроводкой».<sup>9</sup> В рамках этого жилища возможна не только реальная трагедия, но и скандал, фарс, мистика, детективная история, которая не только повторяет приемы Достоевского, но и в некоторой степени их пародирует. Элемент пародийности возникает из произвольного соотношения вещей разного объема и размера (мелких и крупных), высокого и низкого предназначения, что особым образом проецируется и на интеллектуальную сферу, соединяя на гоголевский манер предметы болтовни и высокого лирического пафоса. Если один из персонажей «Вора» говорит примуснику Пчхову, что его заметет метельная, вьюжная стихия вместе с домом, то тотчас же упоминает, что погибнет он вместе с «турком», изображенным непонятно почему на вывеске его мастерской. «Всех когда-нибудь заметет, — сухо отвечивал Пчхов» (3, 17), переводя бытовую разговор в более высокую область. Мотив холода, сплетенный с чувством обиды, постоянно окружает трагикомический образ Манюкина, который существует в романе «Вор» только в рамках трактирного или полуразрушенного быта 1920-х годов. «Я, человек, заоченел навечно» (3, 41), — констатирует он. Холод и голод — главные факторы существования профессора Лихарева («Конец мелкого человека»). Поэтика страха и несчастья пародируется лошадиной головой, которую Лихарев отнимает у прохожего и пытается сварить особым образом. Стихия холода и голода побеждает профессорский быт, привычные формы поведения; вместе с вымораживанием квартиры происходит мифологизация пространства, замена человеческого общения галлюцинациями, бредом, диалогами с «фертом», соединяющими приметы не только двойника Ивана Карамазова, но и символистские традиции «Мелкого беса» Ф. Сологуба и народную чертовщину. А затем наступает смерть.

Странный персонаж из «Пирамиды» — Афинагор, представившийся о. Матвею беглым попом, живет на ветру, продуваемый метелью, среди каменных плит усыпальницы купцов Суховеровых. И разговаривает он с обнаружившим его батюшкой «подрагивая, как только что вынутый из воды» (1, 85). Трагическое путешествие самого о. Матвея, изгнанного из дома младшим сыном, изображается Леоновым опять же при помощи стихийного элемента: «Он шел, словно сквозняком несло куда-то, и нечем стало зацепиться за ускользящую почву при порезанных корнях» (1, 346). Несмотря на то что почва часто ускользает из-под ног леоновских персонажей, земля, как и у Достоевского, всегда является незыблемой твердью.

Блоковская метельная стихия пронизывает все романы Леонова, олицетворяя противоречивое движение истории. Наиболее явственно она проступает в романе «Вор» и концентрируется вокруг образов Мити Векшина и Маньки-Вьюги. Вихревое движение связывается с «шествием человечества к звездам» (3, 593) «вперед и вверх» при таежном ветре, сквозняке, опаленным «жгучим летящим воздухом». Близкая блоковской лексика проявляется более свободно в тексте повести Фирсова, в рецензии на которую некий критик писал: «...все достойно внимания летописца (...): не только летящие в будущее всадники, но и тени всадников на земле, вздыбленной копытами их коней...» (3, 590). Это летящее движение противостоит, с одной стороны,

<sup>8</sup> По-видимому, эта кукла переходит в последний роман из ранней леоновской новеллы «Валина кукла».

<sup>9</sup> Леонов Л. Пирамида. Роман-наваждение в трех частях: В 2 т. М., 1994. Т. I. С. 181. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома римской цифрой и страницы.

омертвелости и заскорузлости Чикилева (мещанской стагнации), с другой — накопительству и жестокости Заварихина (мещанской косности), но вместе с тем оно несет трагедию окружающим людям (судьба Ксении и Саньки, Зины Балуховой, Тани и Пугля) и, что совершенно непредсказуемо, разрушает внутренний мир самих «летающих всадников», души которых превращаются в пепел.

Элементы противопоставления мещанской стагнации природным и историческим стихиям, наследуемые у Блока, осложняются в «Воре» мотивом Достоевского — преступления и наказания. В финале романа преступление героя (бессмысленное убийство белого офицера) иронично квалифицируется, по-видимому рапповским критиком, в блоковском духе, напоминая статью «Интеллигенция и революция» — *«просто душу отвел за дедов и родителей, за весь род свой, вдоволь испивший от притеснительного злодейства»* (3, 591). Там же предается осмеянию и другая формула — *«самовозгоревшаяся ветошь ума и сердца»* (3, 594), которая свойственна герою. В лексическом содержании ее явственно проступают блоковское и символистское начала («самовозгоревшаяся») и акцент Достоевского («ветошь»). Даже на уровне текста происходит взаимопроникновение, сплетение традиций. Вероятно, можно говорить о полигенетичности леоновских произведений, которая присуща и всей литературе XX века.

Стало уже общим местом в леоноведении утверждение о писателе как об уникальном знатоке леса, растений, известном ботанике, выростившем прекрасный сад. Но в его прозе, как это ни странно, не меньшее, а большее место занимает вода и ее производные. Известная сцена «Русского леса» связана с родничком, на который посягает Грацианский. И смиренный Вихров, своеобразный толстовский непротивленец, кричит ему: «Убью». Почти во всех произведениях писателя в тех или иных формах существует водная стихия. А если ее нет, то Леонов постоянно другие природные объекты сравнивает с водой, даже лес, парк. К примеру, в «Бубновом валете»: «Виден из окна этой комнатки парк, большой, как море, а над ним всегдашнее облако...» (1, 54). Этот прием используется писателем и в других произведениях, не лишенных и описания отдельных водных ареалов. Например, в «Барсуках»: «...был густ воздух того предвечерья, как мороженая вода» (2, 266). В раннем творчестве Леонова природные стихии существуют чаще в едином вихре, проникая друг в друга, отражаясь в спектре природного пространства. Описание этого единого процесса может быть метафорическим, как в «Гибели Егорушки»: «Море не слушает, взводнем играет, вспять бежит», а «в морской глубине летними ночами незаходимого солнца пожар стоит» (2, 60). И далее: «Полнеба в огне, полнеба в пене морской» (2, 61). В «Барсуках» подобное описание приближено к реалистическому. Рассказывая о падении «барсуков» на деревню Гусаки, автор замечает: «Хлестала изморось по черноте. (...) Чвакала под ними грязная растоптанная трава. (...) Горящая смола огненными стружьями растекалась по дороге; грязь сопротивлялась им с шипеньем, огонь стал страшней» (2, 235—236). Ветер, изморось (вода), земля, огонь — все стихии сплелись воедино в темной ночи, где происходят кровавые события. В «Провинциальной истории» картина более философична: «Звезда моя стояла впереди, как покорная собака. Ветер ворчал в бездне подо мною. В далекой, непрозрачной глубине, где таяли звезды, вспухало зарево: осенью вкруг Воцанска горят деревни» (1, 431).

В зрелом творчестве Леонова природные стихии существуют отдельными потоками, редко сливаясь в единый вихрь.

## Вода

Водная стихия представлена у Леонова во всем многообразии форм, оттенков и состояний.

1) Библейский потоп («Уход Хама», 1922): «Видишь — это воды. Прыгнув до облаков, они застыли, они равны. Верь слову Иафета: солнце будет всходить под водой. Теперь так: вверху небо, внизу вода. Небо жидкое, как вода, вода синяя, как небо» (1, 138).

2) Трансцендентное море в «Пирамиде» (1994) за границами колонны Старо-Федосеевского храма. Дуня рассказывает режиссеру Сорокину о том, что заключается за дверью левой колонны: «Разное, смотря на какой страничке распахнулось: то пустыня, то горы высокие, а однажды сплошное море без краев подступало к самому порогу...» (1, 109).

3) Океан мечты, мировой Океан будущего («Дорога на Океан», 1935), к которому стремится цивилизованное человечество.

4) Море северное («Гибель Егорушки», 1922), южные моря («Evgenia Ivanovna», 1963). Леонов в «Барсуках» в одной из реплик солдата: «Гнали нас поездами цельными от моря к морю» (2, 209) — уводил в подтекст мысль о том, что солдат везли от Белого моря, чистого, холодного, к Черному, кровавому и страшному.

5) Реки — большие и маленькие, спокойные и буйные, с названиями и «безназванные». В «Петушихинском проломе» (1922) Леонов пишет о деревне: «Пестюрьки — село обширное, на горе, а под горою, в тенистом лозняке проползает безназванная речка мелкая: окоуню впору, налиму в самый раз» (1, 177). В другой ранней новелле «Случай с Яковом Пигунком» (1922) рассказчик так говорит о своей речке: «Не широка, но глубока. Не длинна — зато богата и красива, как девица под венцом, золотым обручем заката» (1, 122). Эти радостные, близкие фольклорным характеристики свойственны только ранней прозе Леонова. В «Русском лесе» Поля в тылу у врага не узнает свою «милую Склань»: «Черная и злая, как с похмелья, она одна там шумела в снежных подмытых берегах» (9, 559). Реки у Леонова иногда исчезают, как например в «Петушихинском проломе»: «В последний час поднялась река к небу, опрокинулась прощальным диким проливнем на опустевшие поля, и нет ее. И стало место пусто, и стали пни гнить, а люди мельчать...» (1, 173). Рекам свойствен и бунт против человеческого насилия («Соть»): «В ней просыпалась ее дикая сила, воспетая еще в былинах; она стала грозна, она приказывала, и вот ветры, осатанелые бурлаки небес, потащили дырявые барки с водой (...), и в самом кровоточащем лоне ее как будто открылись тысячи новых родников...» (4, 164). В переносном смысле река (озеро) олицетворяет личность (Настя говорит о Семене: «Он — как река...» («Барсуки» — 2, 301)), историю: «История иначе вмешалась в Николкину судьбу и, свалив его в самом начале пути, в различных положениях повлекла его тело по своему порожистому руслу» («Вор» — 3, 13), психологическое состояние личности («темное озеро его невыплаканных слез» («Барсуки» — 2, 23)), бег коня (конь Митьки Векшина Сулим «ходил ровно как вода» («Вор» — 3, 49)) и т. д.

6) Ручьи, источники, ключи, родники у Леонова почти всегда предмет нежного обожания, они являются основой для питания рек, лесов, земли, самого человека. Это первоэлемент природной космической жизни, за который сражается Вихров в «Русском лесе». Это символ родины, тишины, чуда, заповедности. Но уже в последнем романе этот родничок из «Русского леса», несмотря на свою прозрачную воду, отравлен ядом цивилизации, отходами, и несет гибель всему живому («Глухоманка». В первом варианте

«Пирамиды» эта речушка, истекающая из родника, имеет другое, более символическое название — «Лихоманка»<sup>10</sup>.

7) Производные воды (вода—воздух): дождь, лужи, туман, пар, снег, метель, вьюга, гроза, буря и т. д.; (вода—земля): болото, грязь, глина, хлябь, талая земля и т. д. — в произведениях Леонова несут не только философскую, но и живописную функцию. Больше всего Леонов любит снег, метель, меняющие привычную картину на призрачный мираж, в котором может случиться нечто таинственное и прекрасное. «Насколько хватало глаза, во всем мире валил огромный снег. Он заносил улицу, роился вокруг подслеповатых фонарей, лепился на деревья и фасады, фантастически преображая прямолинейную скуку городской действительности, и вот уже волшебней Благоуши не стало места на земле» («Вор» — 3, 522). В Борщине, где развивался роман Курилова с Лизой («Дорога на Океан»), театральной декорацией этого чувства является заснеженная дворянская усадьба, где находился санаторий железнодорожников: «Все было пенистое и розовое. Сколько нужно рук, чтобы в одну ночь и с такою пышностью нарядить лес! Горстка конского навоза на дороге походила на утерянную драгоценность. И даже осиновое полено, выпавшее из саженьки, выглядело почти надменно, как будто с него началось творение этого великолепного утра» (6, 297). Леонов испытывает художническое пристрастие не только к изображению метели, вьюги, но и тихого заснеженного пространства, противостоящего своей типичной и первозданностью метельным вихрям. В поле его зрения попадает и отдельная крохотная снежинка: «В воздухе, скользя из неба, резвилась первая снежинка: поймав ее на ладонь, Фирсов следил, как, теплея и тая, становилась она подобием слезы...» («Вор» — 3, 10).<sup>11</sup> В «Пирамиде» наблюдает за снежинками Вадим, переживающий душевный надлом: «...он выпукло различал судьбы отдельных снежинок, столь несхожие, как у людей. Одни совершали паденье, порхая и резвясь, без раздумий о предстоящем впереди; другие же, напротив, прежде чем спуститься, подолгу и мучительно реяли над уже существующей точкой приземленья, тогда как третьи напропалую и в обгон прочих спешили скорей достичь всем им в разные сроки назначенного финиша» (II, 202).

Функции, которые исполняет вода в произведениях Леонова, также многообразны и противоречивы: они меняют свои смысловые координаты в зависимости от контекста, иногда до противоположного значения.

1) Вода — источник жизни, основа всего живого на земле, она не оформлена, может менять свое состояние от спокойного течения и гладкой заводи до вихревого полета. «Без нее не родятся дети, ни хлеб, ни песня, и одного глотка ее хватало дедам на подвиги тысячелетней славы» («Русский лес» — 9, 74).

2) Вода — обязательная память детства, составляющая раю на земле, который Леонов, как и В. Набоков, связывает только с ранним периодом жизни. До зрелых лет вспоминает Иван Вихров («Русский лес») приметку детства — «кованый железный ковшик с ключевой водой, где плавала и дробилась звезда...» (9, 76). На мосту через реку Кудему двенадцатилетний Митя Векшин отдал свое сердце Маше Доломановой («Вор»), когда девочка, «положив подбородок на перила, <...> задумчиво глядела, как далеко внизу уп-

<sup>10</sup> Домашний архив Н. А. Грозновой.

<sup>11</sup> Об увлеченности Леонова снежной, вихревой доминантой писал В. И. Хрулев: «Леонов — поэт снега и природных явлений, связанных с ним. Легкий пушистый снег — любимый образ художника. Сама снежинка воспринимается им как чудо природы, сотворенное по законам красоты и целесообразности» (Магия художника. Уфа, 1999. С. 181).

ругой рябью разбивается ветер о голубую гладь воды» (3, 74). И много позже «Доломанова надеялась отыскать непременно и где-то рядом существующий проход в смежную действительность мечты и детства, чтобы встретить там прежнего Митю» (3, 454).

3) Вода — смерть. Волны моря приносят «черного» Агапия к Егорушке вместе с несчастьем и гибелью («Гибель Егорушки»); в омуты реки Могилевки заглядывает неверная жена Анна Брыкина («Барсуки»); река Соть губит в своих бушующих водах девочку Полю («Соть»); к свинцовым волнам весенней Склани стремится Леночка Вихрова, потерявшая надежду; думает об омуте и Маша Доломанова после роковой встречи с Агеем («ничего не стоило Маше соскользнуть в ледяной кипяток» — 3, 85), и даже изнеженный Грацианский «вроде бы» покончил счеты с жизнью «посредством проруби» («Русский лес»).

4) Вода обладает колдовской силой. Нечто «колдовское» совершает на реке Чадаев («Бродяга», 1928, — 1, 382). Гадает на воде бабка Прасковья Уткина («Записки Ковякина», 1923). Заливает «темной водой» глаза старухи Марфы, лишая ее нравственных опор («Темная вода», 1927). Никанор Шамин («Пирамида»), излагая свою концепцию мироздания, говорит о «звездной плазме», которая причастна к «плодоношению высших чудес — музыки, мышления и <...> моря...» (I, 170).

5) Вода — граница другого мира, граница с вражеским станом. Туатамур высокомерно замечает: «Между мной и Мстиславами легла река. Они ее звали Калка. Мы никак ее не звали, так как была она подобна мокрому хвосту паршивого коня. Ее суслик перебегает вброд» («Туатамур», 1922, — 1, 105). Шоссе с беженцами в повести «Взятие Великошумска» (1944) Леонов называет «рекой войны» (8, 35). Однако в реальности бои с фашистами велись на берегах речки Стрыни, разграничивавшей войска своими водами (8, 69).

6) Вода — целительница души. Об этом говорит Леонов в повести «Eugenia Ivanovna»: «Нет для души целительней лекарства, как слушать лепет волны за бортом да глядеть бездумно на косые паруса вдали, что, нажравшись ветра, подобно сытым коням, лоснятся на полдневном солнце и влекут рыбацкие суденышки по белым гребешкам» (8, 138). Но она может вызывать в душе и прямо противоположные чувства. Об этом говорит убийца Агей: «Воду пью, а она полыхает внутри, ровно керосин» (3, 102).

7) Вода может быть предметом чудотворения («Пирамида»). «Голубое озеро с яхтами» — первое чудо, которое просит совершить ангела Дымкова Юлия (I, 562).

8) Трансцендентное море в «Пирамиде» является первоосновой жизни. Оно у Леонова, как и у древнегреческого философа Фалеса (о Фалесе Леонов вспоминает в «Слове о Толстом» — 10, 421), олицетворяет Судьбу. Рассматривая миф о воде Фалеса, А. Лосев писал, что вода «в *первобытном* аспекте, эта Сила и Хаос, есть, прежде всего, *Необходимость*, она „сильнее всего, ибо имеет власть над всем“. Всматриваясь <...> в свою Первовлагу, Фалес увидел в ней древнюю *Судьбу*, вечную безликую силу, по прихоти своей рождающую мир и по капризу его умерщвляющую. Далее, она же есть и вечное *Время*, которое „мудрее всего, ибо открывает все“; она — и *Пространство*, которое „больше всего, ибо оно все содержит в себе“, она и *божество*, которое „старше всего существующего“ и есть „то, что не имеет ни начала ни конца“ <...> Я прибавил бы сюда к характеристике первичных свойств Первовлаги и Бесконечность...»<sup>12</sup> Разумеется, в «Пирамиде» трудно найти все

<sup>12</sup> Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 108.

эти оттенки, но по ужасу и оглушающему беспокойству, которое внушает море за колонной персонажам («боковому воздействию»), можно предположить, что автор именно такой всеобъемлющий смысл придавал всем сущностям, которые возникали за метафизическими границами храма, в том числе и воде.

Истоком всех реальных водных объемов, по Леонову, является библейский потоп. В рассказе «Уход Хама», когда Ной вышел на плоскость горы, он увидел: «Много озер образовалось на земле. Они гнили, но отражали голубой блеск, а вся земля была сера и зелена, потому что омертвела» (1, 141). Другими словами, водные стихии зародились во времена христианства, и этот библейский знак связывает все вроде бы реальные описания в единое целое. Бушующая в земных просторах, водная стихия распадается на целую сеть озер, рек, ключей, родников и других форм, а затем уходит в первоисточник — трансцендентное море за колонной храма. Вся «водная география», освоенная писателем, концентрируется в последнем романе «Пирамида». В этом море есть и библейские воды потопа, и реальные водные потоки не только России, но и других стран. По «принципу матрешки» и библейское, и реальное заключаются в рамки метафизического и трансцендентного, восходя к Первоисточнику. «Культурно-мифологическая география» находится в определенной оппозиции к реальной, дополняя ее отдаленными мифологическими характеристиками, а «метафизическая география» является одновременно и концом, и началом истории.

### Воздух

Воздушные стихии — ветер, вьюга, метель, буря, вихрь, пар — не менее заметны в прозе Леонова, чем вода или огонь. Почти все романы Леонова начинаются приездом героя в чужую (или давно забытую) среду, и его сразу с поезда, тарантаса, трамвая подхватывает ветер, как бы подталкивая в спину. В начале «Барсуков» возвращается из Москвы в свою деревню Егор Брыкин. «Плыли мимо глухие овраги, сохраняющие к далекой осени влажный холодок, — пишет автор, — и рошица крохотная, о семнадцати березках, стоящих на отлете под пылью и ветром, плыла» (1, 8). Приезжает на окраину Москвы, в Благушу, Фирсов («Вор») и размышляет: «Не облетали б с деревьев листья, не быть бы и колкому этому ветру, — ибо что делать ему одному на пустом поле?»<sup>13</sup> В весеннюю ночь попадает Увадьев («Соть») с товарищами в монастырский скит: «Весна спустила своих псов: ветры, тихо скуля, лижут снег» (4, 12). В гостинице просыпается Скутаревский («Скутаревский») и требует снега, который оказался «сизым и мятым», поэтому он открывает форточку и стоит в «потоке ледяного осеннего пара» (5, 9). В начале романа «Дорога на Океан» Курилов мчится на открытой площадке паровоза под ветром, «наблюдая, как в пучках света вихрится, пополам с дохлыми мошками, встречный мрак» (6, 10). Даже Поля Вихрова («Русский лес»), приехав в столицу поступать в институт, попадает в «летнюю вьюгу», «где весело кружился тополиный пух» (9, 10). Автор «Пирамиды» после разгрома своей пьесы едет «потрамвайно» на окраину Москвы, где останавливается у полуразрушенного храма на Старо-Федосеевском погосте: «Стая предзимнего воронья шумно кружила над погостом, устраиваясь на ночлег, словно ветер иной, запредельной непогоды клочкотал в черных рваных парусах» (1, 8). Воздушная стихия в последнем романе Леонова приобретает ха-

<sup>13</sup> Леонов Л. Вор. М., 1927. С. 8.

ракетер «иной», «запредельной» сущности, меняя свое природное обличие на иррациональное. Ветер в любом своем качестве является у Леонова толчком к сюжетному движению. Именно ветер с дождем, снегом, палыми листьями «ведет» героя по своему долгому и непростому пути. Прячась от метели в трактире, Николка Заварихин знакомится с Митей Векшиным, своим главным врагом; попадает во время вьюги в объятия Фирсова Маша, изображая любовную парочку во время милицейской облавы («Вор»); метель спасает от гибели Полю Вихрову в тылу у врага и ведет ее в нужном направлении («Русский лес»). Функции, которые выполняет воздушная стихия, как это ни странно, близки тем, которые выполняет вода.

1) Ветер может быть могучим и прекрасным, гоняя по небу облака: «...то не ледоход небесный — то земные радости плывут» (1, 123).

2) Воздушная стихия бывает игривой; «игрой и удалством ветра» заброшена на небо «березовая стружечка» месяца (2, 316). В «Пирамиде» «веселый нарядный ветрище не брезгует гладить, дыбить гадкую, защитной масти шерсть на загривке» странной собаки, сопровождавшей ангела Дымкова в последней прогулке по земле (II, 657).

3) Воздушные потоки навевают сны: «...белые снежные кони хорошей метели вихрем несли по городу синие санки сна...» (1, 164). Герой «просыпался из сна в наш, этот сон, и снова застревал в гуще житейских мелочей и воспоминаний неутоленной минуты» (1, 164).

4) Снежный вихрь, как и у Блока, соединяется у раннего Леонова с «духом музыки». «Там неслышный лёт ветровых копыт пронизывал синюю ледяную глубь ночи. И уносились и набегали новые, и весь тот снежный поток как флейта был» (1, 158).

5) «Вихрь ночной» пролетает над землей и «крыльями хлопает» (1, 170), неся страх и слезы.

6) Ветер представляет опасность для человеческой жизни. Герой «Провинциальной истории» рассказывает: «Меня тотчас оглушило и чуть не повалило ветром, беспорядочно и мощно струившимся над Воцанском. Это походило на великое осеннее переселение ветров. Они шли буйными ордами на новые кочевья; я слышал скрип незримых колес, гоготанье скота и ленивые посвисты пастухов. Я вглядывался и не видел ничего (...). Они шли сквозь меня, а я — сквозь них» (1, 428).

7) Ветер у Леонова всегда связан с бездной (символистский акцент). Эта бездна может обнаруживаться внизу: «Ветер ворчал в бездне подо мною» (1, 431), символизируя какие-то адские глубины. Она может раскрываться вверху, в звездных пространствах, просто вокруг человека. О. Матвей рассказывает сыну о том, как его двенадцатилетним мальчишкой «ветерком (...) смахнуло» на лужок, за которым ничего не было: «...батюшки мои, нет ничего!» (II, 264). И с той поры «бездна стала мучить мальчика» (II, 265) не только как предощущение своей собственной гибели, смерти, но как представление о «конечном пункте назначения» (II, 266) всего человечества, о загадочности и непознаваемости божьего мира, о неопределимом дыхании Вечности. Бездна обнаруживается вместе со сквознячком в странном тоннеле внутри подземного музея Юлии: «...и как ни пытался режиссер отвернуться от подлазна, вновь и вновь приманивал его острый со сбегом в точку, гипнотизирующий глазок бездны» (I, 725).

8) В «Пирамиде» автор рассказывает, как мальчиком о. Матвеем пришлось «выстоять литургию стихий, где чьи-то молнийные возгласы, чередуясь с басовитой осанной громов, завершились штормовым ливнем, насквозь промочившим мальчишку» (I, 58). Сила и мощь природных стихий, благоговение перед последовавшей радугой сравниваются Леоновым с православ-

ным богослужением. Впервые в этом последнем романе стихии связываются с религиозной сферой.

9) Управляет стихиями природы в «Пирамиде» сам Господь. Леонов пишет: «Господь деликатно, без повреждения прочего миропорядка попридержал громаду зимней стихии» (I, 86).

10) Ветер, вьюга, метель — это символ наваждения, чуда, призрачности, иллюзорности бытия, когда все может случиться, все может произойти и вместе со снегом и бурей исчезнуть, оставив автора со слезой на ладони. В «Деревянной королеве» (1922) герой встречает в метели свою «незнакомку», шахматную королеву, которая избрала себе спутниками других людей. «Снова клубилась метель, самая большая в той метельной зиме, белые столбы шли очередями, и в каждом столбе глаза — выбирай! Вдруг она прошла мимо, а с нею два офицера, вплотную, как конвой, шли по сторонам» (I, 166). В сумасшедшем снегопаде встречает режиссер Сорокин поповскую дочку Дуню, чувствуя, что она владеет каким-то секретом и выдает себя за совсем другую девушку. «Дикое клубящееся поле открывалось впереди, но снегопад заметно стихал с приближеньем ночи, и не то каемка миражного леса, не то катящаяся волна мглы проступала в радиусе видимости, но еще не горизонта» (I, 112). После этой снежной бури, изменившей на следующий день весь окружающий пейзаж, населившей его какими-то «снежными фигурами», «триумфальными арками», «крепостями и бастионами», «волшебными холмами» и загадочной «воронкой», похожей «на ветром выточенную раковину» (I, 114—115), происходят явление ангела Дымкова и фантастический полет Никанора над Москвой. До «Пирамиды» метель властвовала в границах земного пространства, на грани сна и яви, реальности и миража, а в последнем романе она «выталкивает» героев в фантастическое пространство, имеющее сходство с земным, но обладающее «внеземными» свойствами «потустороннего происхождения» (I, 116). Именно здесь завязываются некоторые сюжетные линии романа Дуня—Дымков, Дымков—Шамин, Дуня—Сорокин, автор—Шамин и др. Стихии в «Пирамиде» не только подталкивают героев в какую-то сторону пространства и времени, они «несут» героев, и автор сам сообщает постоянно читателю: «Самые влиятельные стихии под видом случайностей и совпадений несли в тот раз Никанора на свидание с шефом» (I, 124).

11) Шквальная буря в леоновской прозе является предвестием несчастья, трагедии, имеющей последствия не только бытового характера, но и мировоззренческого и философского. Мощная гроза в «Воре» предвещает и бунт Саньки Велосипеда против Векшина, забравшего у него «чистые деньги», и горестную свадьбу Зины Балуевой с Чикилевым, и неудачный воровской набег Векшина на якобы существующие сокровища ювелира (3, 382—386). Сопровождает буря и о. Матвея, застигнутого фининспектором Гавриловым «обманным путем» за совершением панихиды на могиле: «Налетевшая было шквальная буря, разродившаяся мелкой изморосью, оборвалась еще раньше, чем выбралась сквозь сиреневую заросль к себе на открытую поляну, и каждый порыв ветра стряхивал на идущих обильную капель с намокших ветвей» (I, 297).

12) Вихрь — признак ярости, неосмысленности действия, проникающих в человека. Один из «барсуков» характеризуется соответствующим образом: «Жибанда — вихрь бесплодный и неосмысленный, как гроза» (2, 267). В «Пирамиде» после исчезновения пристанища любовной пары от взмаха руки ангела Юлия впадает в иступление: «Все вихрилось в радиусе ее ярости от бессилья придумать что-нибудь пооскорбительней» (II, 651).

Ветер в образном строе произведений Леонова принимает разные мифологические обличья — то «снежного коня», то какой-то неземной птицы, то «орды кочевников», то банды разбойников, то просто «вихря-дядьки».

13) Воздух может убивать на войне: «убивал самый воздух; предельно напрягались скрученные дымовые волокна его мышц, и мертвые уже не падали на глаза живым, чтобы не ослаблять их броска к победе» (8, 77).

14) Воздух — одна из главных ценностей жизни. Санька Велосипед говорит в «Воре»: «Дыханье-то... ценнее нет у человека вещи на земле!» (3, 552).

Говоря о философии Диогена Аполлонийского, где в качестве первосущего элемента выступает воздух, А. Лосев обращал прежде всего внимание на мистическую природу воздуха: «В нем — вечная подвижность и неуловимость, нежная тонкость касаний и прозрачное бытие света. Он — везде и нигде, все им живет и никогда его не видит. Он таинственный субъект многоликих превращений, то разливающийся безбрежными морями по земле, то уходящий в небо быстрыми ветрами и тучами. Он вечно легок, быстр и могуч. Он носитель света и мрака, вечная утонченность, аромат и любовьность. На его трепещущих крыльях движется мир. Он — в нас и наше дыхание. Он — жизнь и теплота, вечная радость танца, утонченное лобзание Вечности, острота носящихся сил, неожиданный вихрь разрушения. Есть в нем что-то демоническое и сатанинское. Изменой и тоской непостоянства окутывает он; сама с собой играющая Вечность, холодно-прекрасная красота стихии, это — он».<sup>14</sup> Леоновская воздушная стихия на протяжении всего творчества сохраняет и этот привкус Вечности, манящий и пугающий, и нечто сатанинское, завораживающее, обманное, миражное. Эта стихия раскрашена Леоновым с любовью живописца всем спектром красок между светом и мраком, пронизана лунным сиянием, блеском разноцветных звезд (синих, зеленых, красных), лучами солнца, чаще всего закатного. В сфере ее могучего окружения и облака — предгрозовые летние, фиолетово-синие зимние, голубовато-черные весенние, серебристо-оранжевые осенние. И среди этого цветового буйства сохраняется как главная координата пути «негаснущая полоска неба» (9, 716) или розоватое «известковое облачко пополам с дымом» (II, 683).

## Огонь

Огненная стихия подкрадывается к предметам почти незаметно, никто не успевает увидеть первого язычка пламени, только бушующий огонь привлекает внимание леоновских героев. В его художественном мире горят деревни («Барсуки»), провинциальные города («Записки Ковякина»), огромные заповедные леса («Русский лес»), дворянские имения (Свинулина, Манюкина, Сапегина), полыхают города и поля с копнами сена и проваливаются в «алую зимнюю бездну» («Взятие Великошумска»), горит Старо-Федосеевский погост, оставляя автора с чувством погорельца («Пирамида»). Вся Россия предстает в мире Леонова «опаленной пожарищем эпохи» (1, 355). О. Матвей с иронией заявляет: «Россиюшка-то наша славно полыхнула... костерок всех времен и народов», а потом добавляет с «жалостливой ноткой»: ей «гореть да гореть... не утихнет наша боль, пока середка вчистую не вытлеет — прочим в острастку, чтобы правдой-то впредь не баловались» (I, 359). Блоковский «мировой пожар»<sup>15</sup> сосредоточился в могучих пространст-

<sup>14</sup> Лосев А. Указ. соч. С. 125.

<sup>15</sup> По мнению А. Белого, у Блока «огонь доминирует над стихиями» (Белый А. Поэзия Блока // Александр Блок: pro et contra. Антология. СПб., 2004. С. 239).

вах России. Герой «Пирамиды» Вадим замечает: «Внушительной вязанки русского хворосту, что выделена историей на разжиганье мирового пожара, хватит еще надолго...» (II, 123). Для Леонова огонь является взрывом не только мистических, но и исторических сил.

1) Огонь, как уже подчеркивалось, связан с бунтом, войной. Он испепеляет не только материальный мир, но и человеческие души. В груди вора Митьки Векшина бился «пепел Красного командира» (3, 156). Сердцем чует «удушливую гарь давнишнего пожара» (1, 356) Мишка Копылев, сам и подпаливший свою собственную деревню в гражданскую войну. Жгут костры взбунтовавшиеся мужики в «Барсуках»: «Сидя вокруг костра, люди глядели на огонь, перепархивавший по сухой можжевельной и сосновой хвое. Глядя в огонь, все думали об одном и том же» (2, 209) — о смерти.

2) Костры в ночи бывают и «веселыми» («Бурьга», 1922), «дремлют вокруг них усталые топоры, а ребята похлебку варят» (1, 40). Костры могли быть добрыми, игривыми: в них «прыгали желтые язычки, как ребята через прыгалку» («Случай с Яковом Пигунком» — 1, 117). В ранней прозе Леонова костер является поводом для молчаливой беседы, в которой обнаруживаются затаенные мысли героя. «Мы посидели у костерка. <...> Дымок щекотал глаза, и что-то понуждало меня усерднее подсовывать в огонь обгоревшие и отвалившиеся ветки <...> и мне почудилось, что он все время думает о ней, что он однажды войдет, пустой и кроткий, во двор ее...» («Бродяга» — 1, 382). Вокруг ночного костра в «Барсуках» ведутся рассказы, имеющие внешне-жизненный характер и отражающие нравственно-философские проблемы времени — гуманизм и жестокость, цивилизация и природа («Про руку в окне», «Про немочку Дуню», «Про неистового Калафата»). Их философский смысл, «высший иероглиф бытия», не только метафорически связывается с действием романа, но имеет отражение и в последующем творчестве писателя.

3) Огонь существует и внутри дома: горящая лучина, свеча, керосиновая лампа, печка. Вокруг этого «живого» огня происходят всегда важные философские беседы. «При вонючем керосиновом свете, еле проникавшем сквозь закопченное стекло», Манюкин спрашивает Фирсова: «Так о чем же мы беседовать станем? Вроде бы все о России-то напрочь отбеседовано?» (3, 38). «С пылающим огарком свечи в ладони» (II, 90) встречает Вадим Никанора, которому доверяет все свои сомнения о путях развития России. Эту сцену считал в романе центральной сам автор. В конце этого страшного разговора начинается «агония огня». «Удлинившееся на издыхании пламя жадно и копотно лизало прохладную тьму над собою» (II, 147). Прощание друзей происходит уже в крошечной тьме, символически предвещая гибель Вадима.

4) Огонь костра — наваждение праздника, выхватывающее из окружающей мглы Алазанской долины странные картины как будто «сквозь толстое стекло веков»: «Танцующие на сквозняке пламени последовательно выхватывали из плывучего сумрака морщинистый, срезанный черным платком старушечий профиль, небритую пастушью щеку на фоне выцветшего архалука, склоненную подбородком к черкеске живописную голову старика» (8, 174). «Евгения Ивановна спустилась поближе в неповторимое наважденье алазанской ночи, что струилась внизу, в тумане горелого жира и дымящихся ветвей» (8, 175).

5) Огненная стихия, воплощающая движение истории, оставляет после себя пепел, золу, тлен, прах. Эти символистские мотивы пронизывают всю прозу Леонова, олицетворяя и прошлое, и настоящее, и будущее цивилизаций, великих эпох и царств. «Большая зола мучается и мечется в поисках

прежних сочетаний, когда она была локоном красавицы, горлом певчей птицы, лепестком шафрана» (8, 142). Профессор Пикеринг предупреждает Женю: «...не ропщите на него, прах прежней жизни, за то, что он ластится и льнет к живым» (8, 142). Эти мотивы переносятся и вовнутрь человеческой жизни, оставляя свой след в душе, раздавленной эпохой.

6) С огнем все время играет ангел Дымков. Его любимая игрушка, с которой он не расстается, — зажигалка. «Все чиркал и гасил, всякий раз нюхая пальцы: что-то здесь не совпадало с его представлением о *большом* огне» (I, 505). По-видимому, Дымков не понимает соотношения «маленького» огня из зажигалки с «большим», «содомским огнем», сжигающим порок и зло.

7) Огонь в переносном смысле является образом страдания. Старик Пустынов («Провинциальная история») наставляет своего сына Якова: «Идите, ройте, бейтесь... не бежите своего огня. Страдания не бойтесь... огонь не только светит, он и жжет» (1, 396). В «Пирамиде» эта формула относится к развитию цивилизации: «Прикосновение к огню невысказано без ожога, и толчком к цивилизации послужило страдание. Подобно тому как драгоценные камни вырезают в бешеном вскипании вещества, точно так же из сгустков боли выточены наиболее долговечные трагедии, реквиемы, этапные формулы и прочие лакомства ума» (I, 136).

8) О первом костре на земле рассказывает Шатаницкий: «В раю, как всегда, полдень и отменная погода (...) За его околицей нас встретили сумерки и непогода. По безрукости мне стоило немало труда разжечь костер для дрожащих спутников» (I, 135). Земная жизнь изгнанных из рая, по версии Шатаницкого, начиналась с огня.

9) С огнем Леонов сравнивает мысль. Профессор Лихарев убеждается в том, что «мысль — наиболее экономный вид горения, и мозгу для принятия величайших решений требуется несоизмеримо меньше энергии, чем, скажем, руке почесать бок» (1, 261).

10) Огонь, как и другие стихии, — «облекающие одежды чуда». В «Петушихинском проломе», описывая духовные мучения игумена Мельхиседека, Леонов пишет: «...требовала в последний раз душа его пламенем сверкающего чуда, но не было чуда...» (1, 176).

11) Огонь упоминается и в ироническом контексте, связанном с освещением событий 1930-х годов: «Да и передовая современная поэзия неспроста, нередко в ущерб музыкальности, рифмует *пламя* с *подвигом*» (1, 149). В «Русском лесе» появляется неологизм «огневетровысь», характеризующий самую высокую точку чистоты и смелости комсомольцев того времени.

12) Огонь и его производные в переносном смысле всегда связаны со смертью. «Зола ее дело» (3, 508), — говорит Санька об умирающей Ксении («Вор»).

13) Огонь — это вселенская катастрофа или революция, которая представляется «огненной рекой» (3, 27). В рассказе «Месть» (1928) Леонов замечает: «Примиришь его с людьми могла только катастрофа, способная исторгнуть жалость из Никитки, — сожжение мира или потоп, и он ждал этого момента с холодком созерцания» (1, 384). Вселенская катастрофичность, лишь упомянутая в раннем творчестве, обретает на страницах «Пирамиды» апокалиптическое и эсхатологическое значение. Эсхатологическое восприятие современности у Леонова восходит к традиции Достоевского и к народному сознанию, которые всегда связывали катастрофы в России с приходом антихриста и концом света. В некотором смысле бушующий пожар в финале романа «Пирамида» выглядит как попытка огненного преображения мира в духе самосожжения русских староверов. (В романе «Соть» такой акт пытается предпринять монах Филофей, уверенный, что с приходом к власти

большевиков приходит и конец света.) Леонов, как и в Апокалипсисе, в начале которого сказано: «Блажен читающий и слушающие слова пророчества сего и соблюдающие написанное в нем; ибо время близко» (Откр.: 1, 3), пытается определить это время. Но если А. Белый, вслед за Ф. Ницше, обозначал время человечества как полдень («...бьют ныне часы жизни — познанием, творчеством, бытием — великий свой полдень, когда глубина небосвода освещена солнцем»),<sup>16</sup> то Леонов отмечал уже «полдевятого на циферблате судьбы» (II, 210).

14) Огонь включается автором «Пирамиды» в формулу гибели человечества. Повествователь в «Пирамиде» комментирует «Апокалипсис по Никанору»: «Достоинно удивления, что погасившую мир катастрофу рассказчик приписал не радикальному и модному в наше время *извне* действующему оружию, а самопроизвольному *изнутри* возгоранию человечины...» (II, 344). «Опаленные эпохой» люди превращаются в дикую толпу. «Поровну от молитвы и сговора читалось в их созерцательном молчанье, с каким глядят на костер в ожиданье сигнала к атаке» (II, 344). «Возгорание человечины» — один из важнейших философских тезисов Леонова в этом романе. В сущности все герои пытаются понять, почему это происходит и что теряет каждый человек и все вместе на пороге следующего века. Истоки этой трагедии повествователь видит в противостоянии «содеянных из огня соперникам из глины» (II, 344), о котором говорилось в апокрифической книге Еноха, другими словами, в противостоянии стихии огня (ангельской) и стихии земли (человеческой).<sup>17</sup>

Огненная, пламенная стихия у Леонова доминирует над всеми стихиями. Как и у Блока, она не имеет границ и бушует на земле, в душе человека в запредельном, иррациональном пространстве. Огонь — это и свет, тепло, праздник. Огонь — это завораживающее наваждение, в бликах которого предстают и тени прошлого, и неясные призрачные очертания настоящего. Огонь — это боль и страдание, которыми возвышается человек. Огонь — самая страшная катастрофа, уничтожающая все живое и неживое, превращающая все сущее в прах и пепел. Огонь — это красота, озаряющая тьму.

## Земля

Земля является незыблемой ценностью, припадая к которой человек обретает силу, мощь и прощение.

1) Земля у Леонова в раннем творчестве имеет девичий возраст: «Земля! Сколько она познала, сколькими топтана, а какая еще... девичья земля» (1, 395). А в «Русском лесе» Грацианский представляет ее уже в другом возрасте: «Земля стара, и, где ни копни, везде лежат мертвецы. Так вот, не делайте себе зла, не тревожьте мертвых... дайте им спать» (9, 474).

2) Земля может страдать от «гулливой топотьбы взбесившихся человеческих ног» (2, 197).

3) С землей «потом и кровью» (2, 197) связаны крестьяне. «От крестьянства родились все, — говорил Леонов в ноябре 1988 года, — и интеллигенция, и рабочие, и правители... Крестьянство — это босые ноги нации, которые чувствуют, знают жизнь земли. Когда овес в землю бросать, когда его убирать...»<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 87.

<sup>17</sup> См. об этом: Павловский А. И. Два эссе о романе Л. Леонова «Пирамида» 2. Роман Л. Леонова «Пирамида» и Книга Еноха // Русская литература. 1998. № 3. С. 266—270.

<sup>18</sup> Из бесед Л. Леонова с Н. А. Грозновой // Домашний архив Н. А. Грозновой.

4) Земля служит прибежищем бунтующим мужикам: «Стремительно врывались люди в барсучьи норы, укрепляя ходы деревянными распорами» (2, 220).

5) Земля — смерть, могила. «Под землей места просторные», — говорит один из героев «Барсуков» (2, 298). Размышляет о смерти Зосим Быхалов: «Останется от тебя, Зосим Быхалов, единая косточка. Будет ей и сыро, и скучно, и холодно в талой земле лежать <...> разроет буреподобный ветер землю до самой кости и спросит ветер: „Чем ты, кость, прославлена? Лежишь — не радуешься“. И кость ему не ответит» (2, 26). Отступая с войсками во время войны, Сережа заставлял себя смотреть, «как возвращались из-под земли, чтоб завтра снова уйти в землю же, эти мирные безоружные земледельцы» (9, 533).

6) Земля «цепляется» за человека. «И опять цеплялась к ногам черная грязь, опять человеческим голосом стонала непогода» (2, 238).

7) На земле совершается грех, насилие. На талой земле, «почти голой, апрельской... ух какой ледяной» (3, 474) надругался над Машей Доломановой разбойник и убийца Агей. Маша рассказывает: «...как извивалась я тогда, каменное лицо Агейке грызла, землю талую ела, сама земли черней» (3, 473). Любовное свидание Тани и Николки Заварихина также происходит в весеннем лесу, и она ощущает «смертельный озноб в лопатках, исходивший от ледяной еще земли» (3, 245).

8) Земля — простор, ширь, громада. Леонов постоянно выводит своих героев на простор, приволье, чтобы задумались о вечном, о мгновенности своей жизни, о ценностях, которые надо хранить. «Дыханье замирало от обступавшей безбрежности, в желтом рассветном сумраке обозначалось солнце...» — писал Леонов в финале «Вора» (3, 589).

9) Земля, как и у Достоевского, принимает прощение. Векшин в конце романа «спрыгнул на ходу и внахлест упал лицом, словно кланялся. Смерзшийся снег искровенил ему ладони, и самая боль та была как ласка» (3, 589).

10) В ранней гимназической поэме-притче «Земля» Леонов описывал похищение Земли дьяволом. Черный ангел, «притворяясь Белым, / Изгибаясь птицей / И губами порыжелыми / Как собака на цепи скуля, / Он ударил Бога по деснице. / А в деснице была Земля!»<sup>19</sup> Следы этого притчеобразного сочинения обнаруживаются в «Пирамиде», где Леонов не столь прямо, но довольно явно показывает человечество, отвернувшееся от Христа. И хотя это делается в предупреждающих целях, в «наваждении» автора, общее впечатление от буйства дьявольских сил на земле остается довольно сильным. Сюжетные решения ранней поэмы обретают символично-философский смысл и метафорическое воплощение.

11) Земля (песок, пустыня, горы) предстает в «Пирамиде» и в трансцендентальном виде за дверью храма. Она является, как и другие стихии, первоначальной сущностью, обозначая ее рождение, начало и конец. Ангел Дымков в «Пирамиде», теряя свои «внеземные» свойства, «обрастает» глиной, которая тяжким грузом давит на него, символически олицетворяя невыносимую «тяжесть» человеческой жизни.

12) Земля бесстрашна: «И Митьку и Заварихина родит земля в один и тот же час, равнодушная к их различиям, бесстрашная в своем творческом буйстве. Первый идет вниз, второй вверх: на скрещении путей — неминуемое личное столкновение и ненависть» (3, 47—48).

13) Между «землей» и «небом» как формами духовной жизни проходит революция: «Вверху — ветряное, слезоточивое небо, внизу — гулкая промо-

<sup>19</sup> ИРЛИ. Р 1. Оп. 15. № 200. С. 3.

рожденная земля, а между ними стремительная скачка Митькина эскадрона» (3, 120).

Земля — одна из главных ценностей жизни, за нее воюют, за нее умирают. Она кормилица, хранительница святынь, последний приют русского человека, защитница от своих и чужих врагов. Земля — тайна, как и весь природный мир. А «природа любит тайну, холит и нянчит ее» (1, 395).

Природные стихии в мире Леонова составляют его основу, являются пер-восущностью, «*большим суццим*» (I, 554). Они способствуют быстрому, стремительному движению, представляя прежде всего художественную реальность постоянно изменчивой («все доступное глазу двигалось» — 6, 38), отражающей ежесекундные колебания пространства. Порывы этих стихий создают ощущение внезапной перемены, когда знакомые параметры реальности дополняются другими, неожиданными, меняя образ мира. Они олицетворяют вхождение в мир «чужой», незнакомый, полный тайн, который одновременно и притягивает героев, и рождает ощущение страха перед неизведанным. Этот мир может быть иррациональным; именно стихии вносят туда человека. Внезапный порыв стихии может означать драму утраты, потерю ориентации, которая меняет внешний стиль поведения героя, его психологию, и усиливает созерцательную и философскую сущность. Теологически природа у Леонова «соучаствует» в процессе грехопадения и спасения. Вследствие этого у героя меняется принцип целеположения, разрушаются основные мировоззренческие позиции, рождая в муках и страданиях новые мысли, еще не оформленные, но уже устремленные в какую-то другую сторону.

Природные стихии (и некоторые природные образы — лес, зерно) считал «массовыми символами» Э. Канетти: «Массовые символы не являются людьми и лишь *воспринимаются* как масса». <sup>20</sup> Они замещают массу в мифах, снах, речах, песнях и литературе. Природные стихии содержат определенные свойства, присущие массе. «Если соединить вместе (...) отдельные черты огня, — пишет Канетти, — возникает неожиданная картина: он везде равен себе, стремительно распространяется, способен внезапно возникнуть повсюду, заразителен и ненасытен, многообразен, может быть разрушен, у него есть враг (вода. — Т. В.), он умирает, он ведет себя будто живой, и именно так с ним обращаются. Но все эти свойства суть свойства массы, трудно дать вообще более исчерпывающее перечисление ее атрибутов». <sup>21</sup> Рассуждая о море, которое состоит из волн и находится в постоянном движении, Канетти утверждает, что «в плотности соединения волн выражается то, что охотно ощущают также люди в массе: податливость каждого перед другими, как будто он — они, как будто он не отграничен от остальных — зависимость, из которой не может быть выхода, а также ощущение мощи». <sup>22</sup> Философ рассматривает и многократность капель, которые только вместе составляют мощную силу. Образ капли (человеческой жизни, которая должна соединиться с морем народной жизни), как бы наследуемый у Л. Толстого, присутствует и у Леонова. Об этом говорит Елена Ивановна Вихрову: «Знаешь, я как капля была, оторвавшаяся от моря... Но где ни носится она, как ни бегствует, все равно к нему вернется, даже с риском разбиться при падении с высоты» (9, 714). Канетти обращает внимание и на ветер: «Поскольку человек целиком погружен в воздушную среду, удары ветра воспринимаются как нечто очень телесное: человек весь на ветру, ветер все соединяет, в бурю он мчит с собой все, что может захватить». <sup>23</sup> Однако

<sup>20</sup> Канетти Э. Масса и власть. М., 1997. С. 86.

<sup>21</sup> Там же. С. 88.

<sup>22</sup> Там же. С. 92.

<sup>23</sup> Там же. С. 99.

философ замечает, что «именно в силу своей невидимости он более всего годится для представления невидимых масс. Поэтому он отдан духам, которые диким воинством прилетают, завывая, в буре...»<sup>24</sup> Если воспринимать образ России у Леонова через стихии, то страна будет представлять собой огненную стихию, смиримую изредка водной и окруженную «дьявольской» и мистической воздушной аурой.

Все природные стихии у Леонова антропоморфичны. Истоки этого явления связаны, по-видимому, с генетическими (крестьянскими) корнями самого писателя, влиянием русского фольклора, определенной культурно-философской ориентацией писателя. Человек в леоновском мире является природой, все природные стихии проходят через его сердце и душу, порой главенствуя над разумом. Не существует отдельной от человека природы, она — в нем, он — в ней. Говоря о Вихрове в «Русском лесе», Леонов, по-видимому, обозначал и свои автобиографические черты: «...привлекало в Иване обостренное чутье природы — чудесный и врожденный дар, как другим даются, к примеру, карие очи, беспощадное к ближнему сердце или сверхъестественная резвость в ногах» (9, 69).

Стихия природы составляет «внутреннее мировое пространство» личности, а ее мысль и есть та главная точка этого пространства, где и существует настоящая, хотя и мгновенная, в отличие от бессмертной природы, жизнь. «Истинное бытие наступает лишь там, где теплится *моя* мысль, которая и дарует всей наблюдаемой карусели математический патент на существование. С уходом мысли она исчезает в одной из складок *большого существа*, а на смену, там, *где я*, возможно, выступит какая-то иная, непохожая, в соседней пазухе скрытая вероятность... Словом, верю в бесчисленное их количество где-то рядом возле меня!» (I, 554). Понятие «*большого существа*» складывается из понятий «большого огня» (I, 505) и «большой воды» (3, 127) как двух уравнивающих друг друга субстанций.

В раннем творчестве Леонова (1915—1924) природные стихии чаще существуют в едином вихре, взаимопроникая друг в друга. Они более радостные, игривые, раскрашенные всеми цветами радуги. На страницах «Пирамиды» Леонов сформулировал свое отношение к природе: «...разновременные домыслы о ней (Природе. — Т. В.) суть лишь собственные возрастные наши отражения в бездонном зеркале вечности» (I, 166). В зрелом творчестве, особенно в романистике, природные стихии выделяются в особые сферы, каждая из которых имеет свои границы и владения. Именно они по очереди (или сразу вместе) управляют миром, нарушая ход и развитие цивилизации и культуры, Земли и Космоса. Природные стихии всегда неожиданны и несут как положительные, так и отрицательные моменты. Несмотря на различные функции, которые им присущи, они связаны с некоторыми философскими понятиями — любовь, смерть и память. Другими словами, природные стихии ввиду своей «безвременности» (кто знает, какое у природы время) используются Леоновым для акцентуации вечных проблем в первую очередь. В «Пирамиде» Леонов придает всем природным стихиям трагический оттенок и переводит их в трансцендентальный и мистический вид. Чтобы объяснить суть происходящего, нужен, считает автор, «не столько опыт или знания (...), а лишь первобытный комбинаторный дар творить стройный и емкий миф по отпечаткам стихий на вещах вокруг тебя, подобно тому как археолог мастерит античную вазу из черепков, руководясь сходством разлома, логикой рисунка, идеей назначения» (II, 344). Этот «комбинаторный дар» был присущ Леонову как писателю с юности.

<sup>24</sup> Там же.

# ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© В. Д. Рак

## ОБРЫВКИ АВТОГРАФА ПУШКИНСКОЙ ПОЭМЫ «ВАДИМ»

В рабочей тетради Пушкина ПД 832 между л. 3 и 4 вырваны несколько листов, от которых остались корешки, получившие архивную нумерацию 3-а, 3-б, 3-в, 3-г, 3-д, 3-е. Еще в 1930-е годы, в процессе подготовки четвертого тома «Большого» академического «Полного собрания сочинений» А. С. Пушкина, С. М. Бонди определил по сохранившимся на них фрагментам слов, что здесь находился черновой автограф поэмы «Вадим». Свои наблюдения и выводы он изложил в отчете, представленном редакции этого издания:

«Черновая рукопись „Вадима” не сохранилась. От нее остались лишь обрывки на корешках вырванных листов в тетради ЛБ № 2366,<sup>1</sup> до сих пор не обращавшие на себя внимание и впервые изученные для академического издания. Орывки слов на корешках не дают целых вариантов, а частью не поддаются и расшифровке; поэтому они не введены в отдел вариантов и других редакций, а помещены и описаны в комментариях. Они показывают, что черновая рукопись содержала, по-видимому, все, что известно из текста „Вадима”,<sup>2</sup> включая и выброшенное в последней печатной редакции описание сна, и едва ли заключала продолжение текста, кроме известного в печати, — если же заключала то продолжение, о котором говорит А. Н. Муравьев в письме к М. П. Погодину (Литературное Наследство, № 16—18, стр. 696),<sup>3</sup> то оно было на других вырванных листах той же рукописи, существование которых устанавливается по числу листов в тетрадках, из которых сброшюрована рукопись, но от которых не осталось и корешков. Те же обрывки черновой рукописи дают основание и для датировки набросков „Вадима” январем—февралем 1822 г., не позднее».<sup>4</sup>

Прочитанные, тщательно (можно не сомневаться) изученные, подготовленные к печати и уже набранные остатки черногого текста поэмы с объяснениями к ним постигла общая трагическая судьба ценнейшего комментария, охаянного и уничтоженного по распоряжению свыше.<sup>5</sup> Неизвестно, сохранял ли С. М. Бонди эти материалы в своем архиве или они безвозвратно затерялись. Однако сведения об остатках черновой рукописи «Вадима» повторялись в пушкиноведческой литературе неоднократно вплоть до самого последнего времени. Сначала их напомнил сам

<sup>1</sup> Шифр, под которым тетрадь хранилась в Румянцевском музее и Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина.

<sup>2</sup> Список из архива кн. М. А. Урусова первой песни «Вадима» был найден в Смоленске позднее. Первая публикация извлечений из него состоялась уже после выхода т. 4 академического издания (см.: *Лопова О. И.* Неизданные стихи Пушкина из поэмы «Вадим» // Лит. газета. 1940. 7 ноября. № 55. С. 6).

<sup>3</sup> Это продолжение содержится в списке из архива кн. М. А. Урусова.

<sup>4</sup> *Бонди С. М.* Отчет о работе над IV томом // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 465. В предложенной датировке ученый исходил из того обстоятельства, что в тетради за вырванными листами, о которых идет речь, следует автограф «Песни о вещем Олеге» (л. 4—6 об.) с пометой в конце «1. март 1822».

<sup>5</sup> «Четвертый том академического издания Пушкина (южные поэмы) приготовлен был к печати редактором-пушкинистом Бонди. На 15 листов пушкинского текста здесь приходится 60 листов комментариев. Сейчас производится сокращение комментариев, — конечно, опять-таки по набору» (*Лежнев И.* [Альтшулер И. Г.]. Каста пушкинистов // Большевицкая печать. 1936. № 10. С. 18).

С. М. Бонди, публикуя новонайденный в Смоленске список первой песни поэмы;<sup>6</sup> затем эта информация была включена в дополнения к «Большому» академическому изданию с пояснением, что сами фрагменты редакция не сочла уместным публиковать без комментариев;<sup>7</sup> позднее она вошла в «Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина» в виде примечания Т. Г. Цявловской,<sup>8</sup> где имя С. М. Бонди как первооткрывателя не было упомянуто. Последнее обстоятельство привело к тому, что современный исследователь поэмы ничтоже сумняшеся отдал приоритет Т. Г. Цявловской.<sup>9</sup>

Забываться начало не только, кто первым обнаружил в тетради ПД 832 остатки чернового автографа «Вадима», но, как ни странно это может показаться, само их в ней наличие. Изучая тетрадь в середине 1980-х годов, С. А. Фомичев упустил из виду сообщения об их существовании, трижды к тому времени опубликованные, и, не установив, какое произведение находилось на вырванных листах, ограничился замечанием: «По остаткам слов на корешках можно предполагать, что здесь был черновой автограф каких-то стихов».<sup>10</sup> Через несколько лет в полистном описании тетради ПД 832 он повторил свое утверждение, придав ему несколько большую определенность: «По остаткам слов на них (корешках. — В. Р.) можно предполагать, что здесь был черновик какого-то стихотворения».<sup>11</sup> К сожалению, без проверки, которая неизбежно привела бы к «Вадиму»,<sup>12</sup> составлялось на основе работы С. А. Фомичева полистное описание тетради ПД 832, включенное во второй том нового академического «Полного собрания сочинений» А. С. Пушкина, где сказано более осторожно, что л. За-е представляют собою «корешки вырванных листов с остатками слов».<sup>13</sup>

Подобные промахи вряд ли были бы допущены, не останови в свое время чужеродный и враждебный подлинной науке указующий перст намечавшуюся публикацию с обстоятельным комментарием сохранившихся обрывков чернового автографа «Вадима». И пока этот пробел в пушкинской текстологии не будет запол-

<sup>6</sup> Первая песнь поэмы «Вадим»: (по списку из архива кн. М. А. Урусова) / [Публ. и коммент.] С. Бонди // Пушкин — родоначальник новой русской литературы: Сб. науч.-исслед. работ / Под ред. Д. Д. Благого, В. Я. Кирпотина. М.; Л., 1941. С. 26. На этом этапе ученый отказывал списку в праве представлять основной текст поэмы, признавая его источником вариантов, аутентичность которых сомнения у него не вызывала (Там же. С. 28, 26).

<sup>7</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. [Т. 17]: Справочный том: Дополнения и исправления; Указатели. С. 34. Здесь напечатан текст поэмы по списку из архива М. А. Урусова, который предложено считать основным (с. 33—38), в отмену ранее опубликованного в качестве такового (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 4. С. 139—142), но теперь причисленного к стихотворениям и переведенного в т. 2. Повторено: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 19 т.]. М.: Воскресенье, 1997. Т. 19 (информационно-справочный). 2-е изд., перераб. и доп. С. 40—47.

<sup>8</sup> Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, 1799—1826 / Сост. М. А. Цявловский; Отв. ред. Я. Л. Левкович. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1991. С. 665, примеч. 243. Повторено: Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: В 4 т. / Сост. М. А. Цявловский, Н. А. Тархова; Отв. ред. Я. Л. Левкович. М., 1999. Т. 1. С. 502—503.

<sup>9</sup> См.: Кошелев В. А. Пушкин и легенда о Вадиме Новгородском // Литература и история: Исторический процесс в творческом сознании русских писателей и мыслителей XVIII—XX вв.). СПб., 1997. Вып. 2. С. 100; То же // Кошелев В. А. Пушкин: История и предание: Очерки. СПб., 2000. С. 91.

<sup>10</sup> Фомичев С. А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 832: (Из текстологических наблюдений) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 226.

<sup>11</sup> Пушкин А. С. Рабочие тетради. СПб.; Лондон, 1995. Т. 1. С. 79.

<sup>12</sup> На обороте первого же корешка (3-а об.) сохранилось полностью и читается отчетливо слово «волнѣ», а тремя строками ниже, из которых две зачеркнуты, находятся две конечные буквы «нѣ»; от слова, долженствующего, по всей видимости, рифмоваться с первым указанным. От предшествующих этому слогу букв сохранились два штриха, из которых один похож на хвостик буквы «б», а другой представляет остаток промежуточной между «б» и «н». Отсюда неизбежен выход на слово «глубинѣ», а подобная рифма употреблена Пушкиным единственным раз, именно в поэме «Вадим».

<sup>13</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб.: Наука, 2004. Т. 2, кн. 1. С. 289.

нен, будет существовать и вероятность репродуцирования досадной и нелепой ошибки, проскочившей по недосмотру в солидных академических изданиях. Это и побуждает автора данной статьи, доверившегося при первом подходе к теме полнотным описаниям, ввести наконец в научный оборот наблюдения, которые давно в нем должны были находиться, будучи сделаны еще (наверное, с большей проницательностью и мастерством) С. М. Бонди.

Сохранившаяся на обороте корешка 3-а рифмующаяся пара «волнѣ: <глуби>нѣ» (см. сноску 12) свидетельствует о том, что здесь, приблизительно посредине страницы (по вертикали), были написаны в черновом виде следующие стихи основного текста:

Качаясь лебедь на волне  
Заснул, и всё кругом почило;  
Но вот по темной глубине  
Стремится белое ветрило...

(стихи 5—8)<sup>14</sup>

В отличие от основного текста, где стихи, оканчивающиеся на указанные слова, разделены одной строкой (стих 6), в рукописи между этими словами расположен вертикальный ряд из четырех фрагментов и пустое пространство, которое могло бы вмещать одну или две строки, до корешка не дошедшие:

волнѣ  
<нечитаемый конечный росчерк>  
[дремоту]  
[воз<... ?>]  
вѣть <?>  
< >  
<глуби>нѣ;

Работая над стихом, Пушкин часто надписывал одно исправление над другим, образуя таким образом столбик, и это обстоятельство, в совокупности с наличием большого пробела, не позволяет с уверенностью определить количество стихов, заполнявших интервал между «волнѣ» и «<глуби>нѣ;». Не исключена вероятность того, что их было более одного, т. е. что это место поэмы имело иной вид (особенно в зачеркнутых вариантах), чем в последующем беловом тексте, принятом за основной. В пользу такого предположения говорят: пробовавшиеся здесь слова, вполне подходящие описанию ночи на Волхове и спящего на воде лебеда, но по каким-то соображениям Пушкиным отвергнутые; графическое оформление глагола «вѣть» переправлением букв ранее это место занимавшего слова, имевшего в своем составе букву «б» (остался хвостик) и оканчивавшегося, кажется, на «ѣ», а если это было «глубинѣ», то перенос этого слова ниже, где оно и стоит; наличие после «<глуби>нѣ» точки с запятой, обозначающей окончание периода или паузу между его отрезками (в основном тексте этот знак после «<глуби>нѣ» невозможен).

Верхнее слово в столбике («волнѣ») расположено по вертикали посредине правого края бывшей страницы, и поскольку в основном тексте оно употреблено в пятом стихе поэмы, то начало автографа приходилось, вероятно, на ту же страницу (3-а об.). На лицевой стороне корешка нет не только обрывков слов, но и вообще никаких штрихов, которые свидетельствовали бы о том, что на ней велась работа над стихотворным текстом. Не отвел ли Пушкин ее под титул для начинаемой поэмы, подобно тому как он сделал в той же тетради далее (л. 12), приступая к «Тавриде»?

<sup>14</sup> Цитаты из поэмы приводятся по основному тексту, опубликованному в справочном томе (см. сноску 7). В цитатах воспроизводится орфография и пунктуация этого издания.

Лицевая сторона корешка 3-б содержит только две зачеркнутые буквы «[въ]» (предлог ?) в самом начале строки; с основным текстом их никак соотнести не возможно.

На самом верху оборотной стороны того же корешка (3-б об.) читается «агбны»,<sup>15</sup> а от предшествующей буквы остались лишь верхняя точка и соединительный нижний штрих, что похоже на фрагменты буквы «с». В основном тексте употреблено прилагательное «согбенны», однако находится оно в стихе 50, до которого черновой не мог дойти в начале третьей своей страницы.<sup>16</sup> Кроме того, на корешке слово завершает строку, а в стихе 50 ее открывает. Остается предположить, что или это прилагательное было первоначально употреблено ближе к началу поэмы, или на корешке написано однокоренное слово, и буква, представленная описанными выше элементами, определена неверно. И то и другое вероятно, так как в стихах 14 и 15 основного текста говорится:

Их двое. На весло нагбенный  
Один...

Получается, что работа над стихами 8—13 основного текста заняла весь низ л. 3-а об. и полностью лицевую сторону л. 3-б, т. е. страницу с третью. Это говорит или об очень обильной правке, или о существенном отличии текста, созданного в 1822 году, от переданного для публикации «Московскому вестнику» в 1827 году. Список стихов 1—43 в четвертой записной книжке П. А. Вяземского, датированной 1823—1826 годами, второе предположение не подтверждает.<sup>17</sup>

На лицевой стороне корешка 3-в с полной определенностью соотносятся с основным текстом «Вадима» начинающий строку предлог «Над»<sup>18</sup> и запись ниже «[вездѣ] хр<...>».<sup>19</sup> Здесь, посредине страницы, шла работа над стихами, которые в основном тексте приобрели вид:

...сосны с шумом  
Качают старые главы  
Над зыбкой пеленой пучины;  
Кругом ни цвета, ни травы,  
Песок да мох; скалы, стремнины,  
Везде хранят клеймо громов...  
(стихи 38—43)

Выше предлога «Над» расположены столбиком:

На (или Но ?)  
[И<...>]  
[Н]

Это, по всей вероятности, остатки черновых вариантов, соотносящихся со стихами 36 и 38 основного текста:

Громады скал  
На берегу стоят угрюмом;

<sup>15</sup> Удвоение «н» обозначено чертой над буквою.

<sup>16</sup> Из предположения С. М. Бонди о том, какая часть текста располагалась на вырванных листах (см. с. 109), следует, что число стихов было около 160, т. е. от 12 до 14 на страницу (о титуле ученый не упомянул, считая, по-видимому, что все 12 страниц были заняты текстом). В справке при публикации основного текста указано, что «тут было около 120 первых стихов» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [Т. 17]: Справочный том. С. 34), т. е. по 10 на страницу.

<sup>17</sup> Разночтения см.: *Нечаева В. С.* Новое о Пушкине: (По материалам записных книжек П. А. Вяземского) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1958. Т. 17. Вып. 5. С. 451—452; *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. [Т. 17]: Справочный том. С. 34.

<sup>18</sup> Твердый знак не сохранился.

<sup>19</sup> От «р» сохранилась только палочка.

Об них мятежный бьется вал  
И пена плещет...

(стихи 35—38)

Сохранившаяся еще выше, через большой пробел, заглавная «Т», а также подписанное под «[вездѣ]» слово «брегъ», принадлежащие окружающим стихам, не поддаются точной локализации.

Пройдя к этому времени  $3\frac{2}{3}$  страницы, Пушкин дошел до 43 стиха.<sup>20</sup> Нижняя треть корешка 3-в не имеет никаких следов записей, а верхние  $\frac{2}{3}$  его оборота несут концы 10 строк (что, следует напомнить, может не совпадать с числом уместившихся здесь стихов) и два больших пробела. Прочтению и соотнесению с основным текстом поддается лишь один зачеркнутый конечный остаток слова, в котором различимы фрагмент буквы «[у]» и следующие за ней «[бл]». В этой строке, отстоящей от верха страницы на  $\frac{1}{2}$  ее длины, находился, по всей видимости, черновой вариант стиха, который в основном тексте читается:

На коем время углубляло...

(стих 51)<sup>21</sup>

Нижнюю треть корешка 3-в об. занимает следующий ряд слов и обрывков:

младость  
⟨...⟩ [хъ-]<sup>22</sup>  
радость  
летъ  
⟨...⟩ лубья  
⟨...⟩ ья  
⟨...⟩ лечь

Здесь были стихи, рисовавшие портрет Вадима:

Блится младость  
В его лице: как вешний цвет  
Прекрасен он; но, мнится, радость  
Его не знала с детских лет;  
В глазах потупленных кручина;  
На нем одежда славянина  
И на бедре славянский меч,  
Славян вот очи голубые,  
Вот их и волосы златые  
Волнами падшие до плеч...

(стихи 55—64)

Стихи 59—61 на этой странице отсутствовали, но поскольку слово «плеч» требовало рифмы, можно с большой уверенностью полагать, что в том или ином виде, обязательно со словом «меч», они следовали далее, открывая лист, от которого остался корешок 3-г. Ниже этих гипотетических строк на корешке следуют начальные буквы слов:

[Чи]  
Ст(арик ?)  
[Об]

<sup>20</sup> Это составляет около 12 стихов на страницу. Ср. подсчеты С. М. Бонди в сноске 16.

<sup>21</sup> Таким образом, работа над 8 стихами (44—51) заняла  $\frac{1}{3}$  страницы (нижняя треть 3-в и верхняя 3-в об.), что в пересчете на полную страницу дает опять 12.

<sup>22</sup> От надписанной сверху замены сохранился только «ъ», это должно быть слово, оканчивающееся на «тъ».

⟨пробел 3—4 (?) строки⟩  
 [Чр]  
 ⟨нрзб.⟩

Соответствий в основном тексте этому ряду не находится. В стихе 65 речь идет о старике, «косматым рубищем одетом», а фрагмент «руби», принадлежащий, без сомнения, употребленному здесь существительному, находится ниже указанного последним «⟨нрзб.⟩». Это дает основание предположить, что после черновых вариантов стихов 59—61 начиналось описание старика, которое или было более пространным, чем в основном тексте, где оно свелось к 3 стихам, или не давалось Пушкину, вынудив его перепробовать много вариантов. Продолжение этого описания в автографе и переход к воспоминаниям Вадима сохранились в обрывках:

О ⟨?⟩<sup>23</sup>  
 О се  
 Пожа  
 Ст⟨арик⟩  
 Но

Принадлежность двух нижних элементов определяется бесспорно, верхнего — предположительно:

Огнем живительным согретый,  
 Старик забылся крепким сном.  
 Но юноша, на перси руки  
 Задумчиво сложив крестом...  
 (стихи 66—69)

Строка, начинающаяся союзом «Но», написанным, как и «Ст⟨арик⟩», очень аккуратно, была, кажется, на странице последней. Следовательно, работа над 68 стихами заполнила 6 страниц.<sup>24</sup>

Корешок 3-г об. имеет следующий вид:

⟨3 нечитаемых конца слов⟩  
 [лся]  
 [ны]  
 ⟨8 нечитаемых концов слов⟩  
 [пѣна]  
 къ чернымъ  
 бури  
 хваламъ  
 [иноп]  
 туплены⟨хъ⟩  
 [ров—]  
 [ежъ]  
 привлекалъ

Первые два читаемых обрывка соответствуют стихам:

По суше, по морю носился,  
 Во дни былые, в дни войны...  
 (стихи 81—82)

Согласно смоленскому (урусовскому) списку, треть страницы, находящаяся над ними, должна была вмещать 12 стихов (69—81). Этого явно быть не могло: если даже здесь продолжался аккуратно написанный, близкий к беловому текст, на та-

<sup>23</sup> Видимо, это слово надписано: под буквою проходит штрих, который мог быть знаком вставки, а под ним находится буква «п».

<sup>24</sup> По этим цифрам получается 11 стихов на страницу.

ком пространстве уложилось бы, как показывает автограф «Песни о вещем Олеге», не более 7 стихов. Между тем как раз пять стихов (71—75) отсутствуют в печатном тексте, опубликованном в «Московском вестнике», и логично предположить, что именно их не существовало на данном этапе работы над поэмой.

Лексика в нижней части корешка отражается в стихах:

И перед ним врагов ряды  
 Бежали, как морская пена  
 В час бури к черным берегам.  
 Внимал он радостным хвалам  
 И арфам скальдов исступленных,  
 В жилище сильных пировал  
 И очи дев иноплеменных  
 Красою чуждой привлекал  
 (стихи 86—93).<sup>25</sup>

На корешке 3-д союз «[Где]» находит «привязку» в стихе 97 («Где меч главы героев косит»), а союз «И» внизу страницы — в одном из двух:

И пламя яркое костров,  
 И трубный звук, и звук ловитвы  
 (стихи 104—105).

Два других сохранившихся фрагмента не идентифицируются.

Стихом 105 кончается «заморская» часть сна Вадима, так что внизу страницы, где корешок 3-д чистый, могли находиться один или оба стиха (106—107), открывающие «новгородское» видение героя. На обороте (3-д об.) читаются концы строк:

[родной ⟨нрзб.⟩]  
 свои⟨мъ ?⟩  
 [родныя]  
 [внимая ?]<sup>26</sup>  
 ⟨славянс ?⟩кая  
 [дружина]  
 [блистаеъ]  
 [⟨нрзб.⟩]  
 [⟨ ⟩да]  
 лѣтъ  
 [⟨ ⟩ки]  
 ⟨мир ?⟩ѣ нѣт

Лексика этих набросков имеет ряд существенных отличий от основного текста, и тем не менее в них различимы черновые варианты нескольких его стихов:

Пред ним славянская дружина;  
 Он узнает ее щиты,  
 Он снова простирает руки  
 Товарищам минувших лет,  
 Забытым в долги дни разлуки,  
 Которых уж и в мире нет  
 (стихи 108—113).

Не вошедшие в эти стихи слова вполне подходят им тематически, впрочем как и предшествующему переходу к новгородским образам.

<sup>25</sup> Стих 93 приходится на самый низ седьмой страницы, что снова дает цифру 12.

<sup>26</sup> Слова: свои⟨мъ ?⟩ [родныя] [внимая ?] — образуют столбик, но принадлежат, по всей видимости, одной строке.

Далее на корешке один под другим идут концы еще пяти строк:

валовъ  
 [⟨   ⟩ровъ]  
 [тъ]  
 ⟨нечитаемый росчерк⟩  
 овъ

Поскольку в основном тексте речь со стиха 114 начинается собственно о Новгороде, то существительное «валовъ» могло бы относиться к защитным укреплениям города. Однако это слово уже было употреблено ранее в стихах 102—104, над которыми Пушкин работал на предшествующей лицевой странице («Ему не снится шум валов; / Он позабыл морские битвы, / И пламя яркое костров»), так что нельзя исключать вероятности того, что поэт к ним еще раз вернулся на обороте листа. Это предположение находит опору в том обстоятельстве, что под «овъ» располагался какой-то рисунок, который мог служить разделителем, а низ корешка занимают обрывки, корреспондирующие со стихами 114—118:

⟨нечитаемый фрагмент буквы⟩  
 ъ  
 ой  
 ой  
 дворъ

Основной текст:

Он видит Новгород великой,  
 Знакомый терем с давних пор;  
 Но тын оброс крапивою дикой,  
 Обвиты окна повиликой,  
 В траве заглох широкий двор.

Входящее в стих 118 слово «дворъ» — последнее из того, что осталось от черного автографа поэмы «Вадим». Он продолжался на вырванном л. 3-е, где на лицевой стороне были также нарисованы сохранившиеся на корешке несколько профилей (в том числе определяемый как автопортрет<sup>27</sup>) и на одном из них написана необычная цифра «12».<sup>28</sup> Две страницы должны были вместить около 24 стихов,<sup>29</sup> т. е. текст доходил, вероятно, до начала сна старика (стих 142: «Во сне он парус развивает»). Кончающийся на стихе 164, этот сон занимал, по-видимому, еще 2 страницы — лицевую и оборотную сторону листа, от которого не осталось даже корешка. Если автограф содержал и стихи 165—197, имеющиеся в смоленском списке (в чем не может быть полной уверенности, коль скоро возможно предположение об отсутствии стихов 71—75 — см. с. 115), то для них требовалось еще 3 страницы или 2 листа. В целом, вырванных без следов между корешком 3-е и л. 4 могло быть 3 листа.

Таково реконструируемое по остаткам черного автографа поэмы «Вадим» страничное распределение его текста, и полученные результаты хорошо согласуются с наблюдениями и выводами, кратко изложенными С. М. Бонди семьдесят лет назад. Это позволяет надеяться, что в обоих случаях они справедливы и что лакуну в пушкинской текстологии можно считать заполненной.

<sup>27</sup> См.: Жуйкова Р. Г. Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций. СПб., 1996. С. 39. № 16.

<sup>28</sup> См.: Пометы в рабочих тетрадях Пушкина, не имеющие толкований // Дубровский А. В. и др. Творческие и биографические пометы в рукописях А. С. Пушкина. СПб., 1997. С. 62 (Сер. «Неизданный Пушкин»: Из подготовительных материалов к новому академическому Полному собранию сочинений А. С. Пушкина. Вып. 2).

<sup>29</sup> На 9 страницах (3-а об.—3-д об.) поместилось 118 стихов (или 113, если автограф не сохранил 5, имеющихся в смоленском списке, но отсутствующих в печатном тексте — см. с. 115), что дает 13 и 12 на страницу. Ср. подсчеты в сносках 16, 20, 21, 24, 25).

© С. А. Шульц

## ГОГОЛЬ И НОВАЛИС (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Вопрос об отношении Гоголя к немецкому романтизму неоднократно привлекал внимание исследователей. Особенно часто отмечались параллели между творчеством Гоголя и Э. Т. А. Гофмана, реже — Л. Тика, А. фон Шамиссо и др. Вообще, по нашему мнению, проблема связи Гоголя с романтическим движением, романтическим художественным стилем распространяется на гораздо больший временной отрезок, чем период «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Арабесок», она так или иначе актуальна для всех этапов творчества писателя. Многие в гоголевском мире может быть интерпретировано и понято в аспекте именно романтической эстетики и философии. В данной работе будет затронут вопрос о взаимосвязи между творчеством Гоголя и Новалиса.

Новалис — влиятельная фигура раннего, йенского периода романтического движения. В свернутом виде Новалис сформулировал многие последующие превращения романтической идеи. В соответствии с романтическим принципом синтетичности и универсализма Новалис, как и позднее Гоголь, стремился реализовать себя в самых различных областях творчества. Он — поэт («Гимны к ночи», «Духовные песни»), философ и критик («Фрагменты»), прозаик. Основные прозаические произведения Новалиса, роман «Генрих фон Офтердинген» и повесть «Ученики в Саисе», остались незавершенными, так же как и главный труд Гоголя «Мертвые души».

Для Новалиса эта незавершенность — в согласии с йенским принципом «бесконечности» искусства и фрагментарности мышления — заведомо входит в эстетическое задание, она органична. Гоголь в своей поэме, безусловно, также не мог не быть затронут этим общеромантическим веянием, оставив, однако, открытым вопрос о степени органики в незавершенности поэмы, о чем еще будет говорить далее.

Муза Новалиса туманна, метафизична, исполнена прямых философских рефлексий, чудесно-возвышенна. Казалось бы, этот набор качеств во многом противоположен гоголевской эстетике с ее комизмом, карнавальными двусмысленностями, вниманием к бытовой стороне жизни. Но этот вывод преждевременен, поскольку мистическое и философское начало — одно из неотъемлемых гоголевских качеств, всю полноту которых мы до конца еще не открыли и будем долго открывать.

Читал ли Гоголь Новалиса? Судить об этом достаточно трудно: практически ни одного упоминания этого имени у Гоголя не встречается. Тем не менее писатели йенского кружка — Вакенродер, Фридрих Шлегель, Тик, Новалис, а также одно время примыкавший к ним Шеллинг — были весьма известны в кругу русских романтиков, их работы публикуются или упоминаются на страницах русских романтических изданий; в 1826 году при участии членов кружка Любомудров вышел русский перевод книги Вакенродера «Сердечные излияния монаха, любителя искусств». В этом же году в Германии появилось четвертое, довольно представительное издание сочинений Новалиса (здесь был впервые полностью опубликован его программный трактат «Христианский мир, или Европа»). Имя Новалиса наверняка фигурировало при общении Гоголя с немецкими художниками-«назарейцами» во время их совместного пребывания в Риме.

У Гоголя и Новалиса — несколько общих предшественников в истории метафизики и мистики, среди которых Плотин и Беме, а также общие продолжатели — Андрей Белый, Дильтей, Хайдеггер.

Точки соприкосновения между Гоголем и Новалисом очевидны в таких ключевых топосах и мотивах их творчества, как поэтизация природы в рамках реанимированной идиллии и представлений о «золотом веке», восславление искусства и

художника как носителей и выразителей универсального представления о мире, тема смерти и воскресения, апология христианства.

Императив единства человека и природы выдвигался Новалисом как противовес современному этапу развития цивилизации и одновременно, в силу акцента на духовно-культурной стороне жизни, альтернатива просветительской теории «естественного» человека: в повести «Ученики в Саисе» писатель говорит не только о вине культуры перед природой, но и вине природы перед культурой.<sup>1</sup> «Золотой век», который Новалис обнаруживал в прошлом и наступления которого ожидал в будущем, по его мнению, представляет собой примирение всех противоположностей, в том числе природы и культуры, материального и духовного, общего и частного и т. п., причем «золотой век» грядущего, пройдя ряд диалектических этапов становления, будет несколько отличаться от своего первого воплощения фактом «единства в разделении, разъединении, многообразии»;<sup>2</sup> ставится задача нового синтеза, благодаря которому природа бы «снова обучилась более ласковым нравам... стала нежней и усладительней и с готовностью шла навстречу человеческим желаниям».<sup>3</sup>

Элементы ландшафта, космические стихии рассматриваются Новалисом как открытые к диалогу личности, словно бы наделенные человеческими качествами, одушевленные. Это соответствует сделанному в XX веке предположению швейцарского философа и психолога К. Г. Юнга о существовании «*unus mundus*» — «мира, в котором материя и психика еще не различимы или не реализованы по отдельности».<sup>4</sup>

Разлитая по «Вечерам на хуторе близ Диканьки» «пантеистическая», «натурфилософская» стихия, акцентирование избыточности даров природы напоминают о мире «золотого века», чреватом, однако, метаморфозой в сторону безобразия: стоит только вещественному забыть о своей связи с духовным, с «небом», в функционировании посюстороннего мира происходят негативные превращения. Нерасчлененность в «Вечерах...» многосложного потока жизни, «коллективного народного тела» (М. М. Бахтин) особенно выразительно проявляется в обильном описании процессов еды, которые устанавливают специфическую корреляцию «духовных и физических способностей»,<sup>5</sup> что созвучно мыслям Новалиса из его «Теплитцких фрагментов» о связи самых грубых отправлений человеческой жизни с универсумом, с природой. Эволюция гоголевских пиршественных образов закономерно и внутренне логично, по нашему мнению, приведет к изображению и апологии таинства евхаристии в «Размышлениях о Божественной Литургии».<sup>6</sup> Ср. мысль Новалиса о том, что христианство — это «вера в способность всего земного быть вином и хлебом вечной жизни».<sup>7</sup>

Высокая роль поэта трактуется обоими авторами как миссия приближения нового «золотого века», причем у Гоголя, по сравнению с натуралистичностью и конкретностью новалисовской футурологии (упразднение времен года, начало нового биологического цикла, рождение «звездного» человека и т. д.), контуры будущего

<sup>1</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.

<sup>2</sup> Цит. по: Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма (Фр. Шлегель. Новалис). М., 1978. С. 228.

<sup>3</sup> Новалис. Ученики в Саисе // Немецкая романтическая повесть: В 2 т. М.; Л., 1935. Т. 1. С. 118.

<sup>4</sup> Юнг К. Г., Франц М. Л. фон, Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. М., 1998. С. 310.

<sup>5</sup> См.: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. 2-е изд. М., 1988. С. 130—169.

<sup>6</sup> Ср.: Виноградов И. А. Гоголь и литургия // Литературная учеба. 1995. № 2. Ср. также: Шульц С. А. Гоголь: от драматургии к «Размышлениям о Божественной Литургии» // Гоголевские студии. Гоголевские студии. Нежин, 1999. Вып. 4.

<sup>7</sup> Новалис. Христианский мир, или Европа // *Arbor mundi* = Мировое древо. 1994. № 3. С. 163.

(предполагаемый третий том «Мертвых душ») остаются не столь ясны. Они выводятся автором и читателем в основном по контрасту, в противоположность к отрицательным явлениям современности, ее раздробленности и хаотичности. Идеал Гоголя соотносится с упорядочиванием, облагораживанием действительности через гармонизацию, просветление и просвещение внутреннего мира личности.

Орфически-романтическая концепция художника как демиурга, пророка, культурного героя у Новалиса и Гоголя (в поздний период) обретает дополнительные христианские оттенки искупления художником грехов мира. Однако если для Новалиса фигуру художника приподнимает над остальными людьми уже наличие самого творческого статуса и дополнительных этических, эстетических усилий со стороны творческой личности не требуется, то для Гоголя дело обстоит иначе. В 1840-е годы Гоголь требует от творца полного внутреннего совершенства, которое превращается в непрерывный, бесконечный процесс духовного роста.

Новалисовская сентенция о поэтах-жрецах из «Генриха фон Офтердингена» корреспондирует жреческой концепции поэта в «Арабесках» и содержит деталь, которая потом будет повторена и переосмыслена Гоголем в «Выбранных местах из переписки с друзьями». У Новалиса: «поэты... даже увлекали мертвые камни, заставляя их стройно двигаться в мерном танце».<sup>8</sup> У Гоголя: «Стыдно тратить лирическую силу в виде холостых выстрелов на воздух, когда она дана... на то, чтобы взрывать камни и ворочать утесы».<sup>9</sup>

В то же время обретению новалисовским героем как своеобразной проекцией автора художнического статуса соответствует сложный процесс его «воспитания» (сам жанр «Генриха фон Офтердингена» — жанр романа воспитания), взросления и становления. «Мертвые души» подразумевают столько же воспитание главного героя (и остальных персонажей), сколько их мгновенное, чудесное — на внешне нечудесном или малочудесном фоне — перерождение; реалии детства и становления Чичикова, воспроизведенные в последней главе первого тома, заставляют говорить скорее об антивоспитании, долженствующем обратиться в нечто иное (ср. в этой связи образ Муразова во втором томе, наставляющего Чичикова на путь истинный, или финальный образ генерал-губернатора с его пламенной речью). В любом случае предполагаемый идеал Гоголя оказывается связанным не столько с конкретными образами, сколько с идеальными, полными и совершенными (в христианском понимании) духовными качествами и состояниями. Проблема искомого воскресения гоголевских героев — проблема не столько художественного содержания и художественной философии, сколько проблема изображения, т. е. формы.

Ср. в этой связи пассаж о Чичикове из «Мертвых душ»: «Не загляни автор глубже ему в душу, не шевельни на дне ее того, что ускользает и прячется от света, не обнаружь сокровеннейших мыслей, которые никому другому не вверяет человек, а покажи его таким, каким он показался всему городу, Манилову и другим людям, и все были бы радешеньки и приняли бы его за интересного человека» (V, 221—222).

«Воспитание» в «Мертвых душах» понято и как самовоспитание, самоочищение, обретение своего истинного пути и истинного места в мире, причем самовоспитание героя должно мыслиться в соотношении с неуклонным самовоспитанием автора как человека и художника, а также посвященного в их тайны третьего лица коммуникации — читателя: «...много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья. (...) И далеко еще то время, когда иным ключом грозная вьюга вдохновенья подымется из об-

<sup>8</sup> Новалис. Генрих фон Офтердинген // Избр. произв. немецких романтиков: В 2 т. / Пер. З. Венгеровой; Под ред. С. Ошерова. М., 1979. Т. 1. С. 222.

<sup>9</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. VI. С. 65. Далее ссылки на это издание в тексте.

леченной в святой ужас и в блистанье главы и почуют в смущенном трепете величавый гром других речей...» (V, 124).

Отсюда исключительная роль собственного душевно-духовного «лада», на существовании которого в художнике настаивал непосредственный предшественник Новалиса в жанре романа воспитания Гете: «Роман — это субъективная эпопея, в которой автор испрашивает дозволения на свой лад перетолковывать мир. А стало быть, весь вопрос в том, обладает ли он своим собственным ладом. Остальное приложится».<sup>10</sup>

Переинтерпретация мира, исходя из богатства собственной субъективности, собственных духа и души, совершаемая в романе, по мнению Гете, на основе классической эпической формы с ее объективированием и широкой панорамой мира, требует для Гоголя постоянной и сложной взаимосвязи между художником и миром, который он перетолковывает и одновременно творит как бы заново. Именно поэтому Гоголь немного комично с виду будет постоянно просить своих читателей об откликах на его поэму, чтобы мгновенно и оперативно зафиксировать все возможные точки непонимания и одновременно получить толчок к движению вперед, будучи уверенным в правильности избранной линии. Подобными просьбами наполнены и пояснения к поэме в «Выбранных местах из переписки с друзьями», и предисловие автора ко второму изданию «Мертвых душ»: «Кто бы ты ни был, мой читатель... я прошу тебя помочь мне. <...> ...Я прошу тебя, читатель, поправить меня» (V, 7).

Очевидное для Гете и Новалиса единство универсума, при котором всякий призыв одной его составляющей находит отклик в другой, при котором мир и его основа постоянно взаимоотражаются друг в друге и в каждом человеке, для Гоголя скорее задано, чем дано. Постулируя связь каждой души с душой мировой, Гоголь в то же время фиксирует постоянные смещения этой связи, постоянные отклонения исполнения от задания — по своеобразной «неевклидовой логике», как заметил Ю. В. Манн.

Категория «души», столь важная для пантеизма и «Магического идеализма» (идея взаимоперехода различных вещей друг в друга) Новалиса («Заметки 1795—1796 гг.», «Логологические фрагменты»), в наибольшей степени будет заботить Гоголя именно в период работы над «Мертвыми душами». Причем если Новалис рассматривал возможность достижения человеком такого состояния, когда душа сможет «одухотворять» тело («духовный гальванизм»), то Гоголь, допуская эту перспективу, все же нередко был склонен говорить о выходе души за телесную оболочку. Отсюда желание Катерины («Страшная месть») и Поприщина («Записки сумасшедшего») унести прочь «с этого света», а также такой во многих отношениях ключевой эпизод первого тома, как смерть прокурора, единственно благодаря которой только и обнаруживается, что «у покойника, точно, была душа» (V, 191) — эта сцена прямо проецируется на заданный заглавием поэмы широкий символический фон. Видеть в этом только гностическое неприятие плоти, как предполагает М. Вайскопф,<sup>11</sup> не вполне корректно: речь идет о гораздо более сложных и до конца не артикулируемых представлениях Гоголя об отношениях духовного и материального.

Новалисовский Генрих фон Офтердинген сочетает черты Орфея и Христа, в несуществленном продолжении романа ему должны были быть приданы функции воскресителя мертвых и всеобщего спасителя. Сама тематика неразрывности смерти и воскресения во многом является ключевой для романа, а также для «Гимнов к ночи» и «Духовных песен», она определяет и художественную идею поэмы «Мертвые души». Понятие смерти у Гоголя нередко интерпретируют весьма однобоко,

<sup>10</sup> Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 424.

<sup>11</sup> См.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.

узкоотрицательно, между тем как диалектически-мистическая интерпретация этой темы Новалисом как духовного симптома эпохи позволяет взглянуть на мир Гоголя несколько по-иному.

Гоголевский Чичиков сочетает черты антихриста и апостола Павла,<sup>12</sup> его будущее «воскресение» вписано в контекст преображения остальных героев и всего внешнего мира. Полнотой ведения о смерти и жизни оказывается наделен автор, вполне зримо присутствующий в поэме и являющийся ее героем. Можно сказать, что место новалисовского идеального героя словно бы заменяется у Гоголя сложным, условным тандемом героя (Чичиков) и автора, причем последний совершает духовное восхождение, параллельное горизонтальным перемещениям Чичикова, и стремится наставить героя.

В творчестве Новалиса смерть и ее семантические корреляты (ночь, тьма) рассматриваются как некое благодатное, исконное состояние мира, когда отступает суета и неправда дня, когда живые и мертвые получают возможность взаимного мистического контакта. При этом в названных произведениях Новалиса, как и у Гоголя, затронуты именно христианские аспекты ночной темы: воскресение Спасителя, напоминает Новалис, также произошло «святою ночью».<sup>13</sup> Без ночи не было бы и света дня, без смерти не было бы и воскресения. Как напишет Новалис в своих «Фрагментах», смерть — это «романтизированный принцип нашей жизни. Смерть — это жизнь после смерти. Жизнь усиливается посредством смерти».<sup>14</sup>

В этом смысле «смерть» (и метафорическая, и буквальная) героев «Мертвых душ» — залог их неизбежного будущего воскресения. Примечательны гоголевские заметки о Радунице как об «отрадном празднике заупокойном», записи о «христосованьи с покойниками в Светлую седмицу» (VII, 443), выписки из Тертуллиана: «...Времена начинаются там, где скончиваются <...> все, погибая, сохраняется, все, умирая, преобразуется» (VIII, 549) или слова из «Выбранных мест»: «„Не оживет, еще не умрет“, — говорит апостол. Нужно прежде умереть, для того чтобы воскреснуть» (VI, 82). В то же время Гоголь, в отличие от Новалиса, имеет дело с гораздо более сниженным («подлым», по собственному определению), метафизически более аморфным и несобраным материалом (в терминологии Андрея Белого, получается «фигура фикции»: «ни то, ни се»), заостряя при этом самый момент его греховности, т. е. коннотируя символику смерти в том числе моралистически.

Вообще отдельное, специальное сопоставление романа Новалиса и поэмы Гоголя было бы чрезвычайно продуктивным. В качестве царства смерти художественную реальность «Мертвых душ» уже сближали с дантовским «Адом», с «веселой преисподней» четвертой книги «Гаргантюа и Пантагрюэля» Ф. Рабле, и новое ее сравнение с миром мертвых «Генриха фон Офтердингена» во многом неизбежно. Ср. черновики новалисовского романа: встречаемый героем монастырь «чудесен словно вход в Рай... Монахи в нем образуют нечто вроде колонии призраков... Все обитатели монастыря — мертвы».<sup>15</sup> При этом веселая эсхатология «Мертвых душ» по-своему оттеняет эфирно-прозрачный, далеко не в такой мере диссонансный мир «Генриха фон Офтердингена». Повествование Новалиса получает толчок от изображения благостного мистического сна Генриха, проходя затем через не нарушаю-

<sup>12</sup> См.: Гольденберг А. Х. «Житие» Павла Чичикова и агиографическая традиция // Проблема традиций и новаторства в русской литературе XIX—начала XX в. Горький, 1981; Шульц С. А. Гоголь. Личность и художественный мир. М., 1994. С. 107—109, 112; Гольденберг А. Х., Гончаров С. А. Легендарно-мифологическая традиция в «Мертвых душах» // Русская литература и культура Нового времени. СПб., 1994; Гончаров С. А., Гольденберг А. Х. Павел Чичиков: судьба героя в легендарно-мифологической перспективе // Имя — сюжет — миф. СПб., 1996.

<sup>13</sup> Поэзия немецких романтиков. М., 1985. С. 34.

<sup>14</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Пер. Т. И. Сильман и А. С. Дмитриева. М., 1980. С. 106.

<sup>15</sup> Цит. по: Михайлов А. В. Комментарии // Поэзия немецких романтиков. С. 450.

щие изначальной гармонии преграды к достижению мистической цели — обретению героем самого себя — и долженствуя быть завершенным ею. Гоголевское же повествование постоянно «сбивается» на диссонансы и гротески, один гротеск наплаивается на другой, другой на третий и т. д.

Конкретные национальные декорации, средневеково-немецкие у Новалиса и русские у Гоголя, при всей их важности для каждого автора, выступают в роли некоей «метафоры», представляющей за все человечество. По удачному выражению Т. Манна, в феномене Новалиса (и добавим — Гоголя) «художественное чувство живописно-национального развилось до универсально-человеческого, и национализм и универсализм счастливо сосуществовали».<sup>16</sup>

В рамках новалисовского романа и отчасти гоголевской поэмы остается достаточно неразрешимым важное противоречие: происходит ли ожидаемое «воскресение» в результате приложения героями неких реальных усилий или оно основывается на изменении нашего (авторского, читательского) понимания, толкования мира и человека, появлении принципиально нового взгляда на них? У Новалиса снятие этого противоречия во многом завязано на вопросе о «романтизации» мира, т. е. его поэтизации и одухотворении как задаче поэта, причем Новалис сближает категории «романтизации» и «романа» как этимологически родственные.

Как пишет Р. М. Габитова, «если в повести „Ученики в Саисе“ будущий „золотой век“ выступает в виде взаимопроникновения и слияния человека и природы, в речи „Христианство, или Европа“ — в виде возрожденного и обновленного христианства, в „Гимнах к ночи“ и „Духовных песнях“ — в виде царства Бога, в сочинении „Вера и любовь“ — в виде идеализированной семейной монархии, то в романе „Генрих фон Офтердинген“ его отличительной чертой становится проникнутость поэзией».<sup>17</sup>

Гоголь намеренно и демонстративно выбирает для «Мертвых душ» обозначение поэмы, на свой лад пытаясь возвысить смысл произведения как отчасти близкий высокой классической эпопее, хотя бы и пародируя эту последнюю.<sup>18</sup>

Часто отмечается незавершенность новалисовских образов: «...художественный образ человека ни в одном произведении не доведен до конца, в нем, то есть в художественном образе, будто демонстрируется процесс строительства образа, поэтому постоянно возникают вопросительные ситуации, показывающие бесконечный поиск писателя».<sup>19</sup> Здесь нужно разделить проблему изображения и проблему изображаемого: идет ли речь о незавершенности смысловой или незавершенности формальной? Прежде всего — о смысловой, поскольку потенциальность самораскрытия души в мире для Новалиса никогда не может быть исчерпана. Что же касается незавершенности формальной, то она также входит в задание Новалиса, ибо искусство как реализация жизни, универсума, души должно выражать собою эту органику открытости. Имея в виду оба эти измерения незавершенности, ученик Гоголя Андрей Белый писал: «...особенность процесса творчества в Гоголе та, что ни в чем не закончен он».<sup>20</sup> Поэтому незавершенность «Мертвых душ» имеет и вполне органические, неслучайные основания.

Вторжение в эпический мир лирически-музыкального начала, столь серьезное у Новалиса («открыто серьезное», как сказал бы Бахтин), в гоголевской поэме ока-

<sup>16</sup> Цит. по: Михайлов А. В. Комментарии // Эстетика немецкого романтизма. М., 1987. С. 572.

<sup>17</sup> Габитова Р. М. Указ. соч. С. 252; см. также: Mahl H. J. Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Heidelberg, 1965.

<sup>18</sup> См.: Шульц С. А. Чичиков: Одиссей или Эней. (Об эпическом в «Мертвых душах») // Гоголевский сборник. СПб.; Самара, 2003.

<sup>19</sup> Грешных В. И. Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. Л., 1991. С. 92.

<sup>20</sup> Андрей Белый. Мастерство Гоголя. [2-е изд.] М., 1996. С. 339.

зывается несколько децентрирующим самый повествовательный стержень, еще более смещая произведение в сторону от классического эпического канона. С другой стороны, субъективное начало привносит в мир гоголевской поэмы моменты комизма, заставляя говорить о рецепции серьезно-смеховых жанров.

Нужно обратить внимание на сходство общей структурной канвы произведений, тщательно продуманной у обоих авторов: она дана в форме путешествия героя, во время которого тот последовательно встречается с разными людьми, оттеняющими его характер, в качестве итога путешествия намечено преобразование не только героя, но и всего мира. Путешествие Генриха — откровенно символическое и метафизическое, это путешествие «внутрь себя», поэтому встреченные им персонажи не вполне самоценны в фабульном отношении, а раскрывают какую-то из сторон самого Генриха. В чичиковском же путешествии символика менее явна, она запрятана, в то же время подразумевается как фон и итог; гоголевская панорама характеров также во многом иерархична и не столько оттеняет чичиковские качества, сколько фиксирует протеизм героя. Новалис открывает во встреченных Генрихом целые миры и жизненные программы, Гоголь больший упор делает на характерологию, на выведение колоритных национальных типажей, однако за всем этим стоит нечто куда более глубокое: раскрытие и самораскрытие души во всех степенях ее величия и низости. Почти что платоновская «мировая душа» высказывает себя через эти лики, а за нею встает мир души многоликого автора, наблюдающего искажения и гримасы земных воплощений этой прасосновы.

Магистральная линия новалисовского романа «Генрих — Матильда» наводит на сравнение с пунктирной линией «Чичиков — губернаторская дочка», выступающей своеобразным амбивалентным коррелятом по отношению к первой линии. Кстати, роль губернаторской дочки в развитии гоголевского повествования достаточно велика: ведь Чичиков теряет свой вес в глазах дам (а значит, и в глазах общества) не столько из-за путаных обличий Ноздрева (и столь же невнятных последующих откровений Коробочки), сколько из-за своей сосредоточенности на этой барышне в ущерб остальным.<sup>21</sup>

Жанр романа воспитания как таковой конституируется на основе инициальной схемы,<sup>22</sup> которая очевидна у Новалиса и менее очевидна, но от этого не отсутствует, у Гоголя. Хотя описание детства Чичикова отнесено в самый конец первого тома, это не снимает проблемы взросления и «воспитания» (на деле антивоспитания, как уже говорилось) героя (ср. в этой связи интересные параллели между биографией Чичикова и апокрифическим «Житием антихриста»<sup>23</sup>). Вместе с тем наибольшее внимание Гоголь — и этого нет у Новалиса — стремится уделить «воспитанию» читателя, условный образ которого постоянно присутствует в сознании автора в качестве некоего «идеального» реципиента, который призван воплотить содержащийся в поэме мотив самосовершенствования и духовного возрождения, усвоить морально-психологический урок, — отсюда сложная гоголевская поэтика предвосхищения читательской реакции, ее моделирования и одновременно зависимости от нее.

То, о чем говорил Платон в «Федре» — каждое высказывание уже содержит и раскрывает душу воспринимающего, Гоголь прекрасно осознавал, изучая свою ре-

<sup>21</sup> Когда губернаторскую дочку сравнивают с Беатриче (*Смирнова Е. А.* Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 133—134), это в какой-то степени натяжка, но сам вектор сопоставления (высокий) выбран правильно. На наш взгляд, героиня оказывается гораздо ближе гофмановской Олимпии («Песочный человек») — автомату, который губит Натанаэля; в описании барышни Гоголем также акцентированы элементы безжизненности и она также способствует гибели героя.

<sup>22</sup> *Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.

<sup>23</sup> *Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 215—216.

льную и потенциальную аудиторию, которая собственно — именно в реальном и грандиозно потенциальном по охвату качестве — и была «прототипом» «Мертвых душ». Перед Новалисом такой проблемы не стояло, поскольку он созерцал не дробный, рассыпающийся мир «Мертвых душ», а мир гармоничный, упорядочиваемый и упорядоченный.

Обнаруживается сходство между героем «Вия» «философом» Хомой Брутом и Генрихом. Хома как философ в русле архаическо-романтической логики соотносится с фигурой художника и жреца, а его сошествие «в ад» за умершей панночкой, сопряженное с запретом на взгляд, заставляет вспомнить миф об Орфее и Эвридике.<sup>24</sup>

Так же как и Хоме Бруту, Офтердингену открывается совершенно новый, доселе невиданный аспект реальности: «Мысли и чувства его перелились в странные сны. Глубокий синий поток сверкал среди зеленой равнины. По гладкой поверхности воды плыла лодка. Небо было ясно, поток спокоен... (...) Маленький родничок бил на склоне холма и звенел, как чистый колокольчик. (...) Он шел все дальше и дальше, цветы и деревья заговаривали с ним. (...) ...Он снова услышал ту простую песенку. И побежал навстречу звукам... (...) Он поднял глаза: голубой поток медленно плыл над их головами»; «Вечер был ясный и теплый. Месяц ярко сиял над холмами и навевал на все творенье странные грезы. Сам подобный грезе солнца, он плыл над подобным грезе миром... и возвращал природу, разделенную ныне бесчисленными границами, к сказочной довременности... Он увидел свое обиталище лишь маленькой комнатой, вплотную пристроенной к высокому собору, от каменного пола которого веет суровостью прошлого, а с купола навстречу прошлому реет ясное, радостное будущее в образе поющих золотых ангелочков. Мощные звуки дрожали, врываясь в их серебристое пение».<sup>25</sup>

Это весьма, порою даже буквально, близко видениям гоголевского «философа», парящего в небесах: «Обращенный месячный серп светлел на небе. Робкое полночное сияние, как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось по земле. Леса, луга, небо, долины — все, казалось, как будто спало с открытыми глазами. (...) ...Трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко, и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря... Вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели» (II, 152—153).

У обоих авторов присутствуют мотив опрокинутого водного потока; звук, напоминающий колокольчик; метафора «серебра». Интересно совпадение топики собора; однако если у Новалиса она задана в однозначно позитивном аспекте и предвещает будущее воскресение, то в повести Гоголя собор становится местом гибели героя. С другой стороны, позже Гоголь, отчасти как бы в духе этого новалисовского пассажа, будет говорить о первом томе «Мертвых душ» именно как о всего лишь крыльце к грандиозному дворцу, который «строится» автором (IX, 161).

Интересны и другие переключки между текстами Гоголя и Новалиса. В частности, новалисовская фраза: «...начинаешь видеть сцепление минувшего и грядущего... научаешься видеть историю как сочетание надежды и воспоминания»<sup>26</sup> — словно объясняет загадочные слова, обращенные Гоголем к своему гению накануне 1834 года: «Нет, это не мечта. Это та роковая грань между воспоминанием и надеждой. Уже нет воспоминания, уже оно несется, уже пересиливает его надежда...» (VII, 147).

<sup>24</sup> Подробнее см.: Шульц С. А. Миф о художнике в контексте нарративной дуплановости повести «Вий» // Гоголезнавчі студії. Гоголеведческие студии. Нежин, 2000. Вып. 5. С. 65.

<sup>25</sup> Новалис. Генрих фон Офтердинген. С. 284—285, 260—261.

<sup>26</sup> Там же. С. 266.

Католицизм для Новалиса знаменует прежде всего духовно-этическое единство всех европейцев, их проникнутость общим надличностным началом: «Христианский мир должен вновь сформироваться, не обращая внимания на государственные границы. Такая церковь примет в свои недра все души, жаждущие сверхъестественного, и охотно станет посредницей между старым и новым миром».<sup>27</sup>

Идея единого европейского мира характерна для раннего Гоголя, существуя не столько в религиозном, сколько в культурно-историческом контексте: крайне выразителен пассаж из статьи «Об архитектуре нынешнего времени» (вошла в «Арабески»), содержащий прославление готики (как известно, в этом стиле православные храмы, за редчайшим исключением, не строились): «...у нас в Европе в средние века» (VII, 242). Идеализация христианско-европейского средневековья оказывается общим моментом художественно-исторического мышления двух авторов.

Критикуя Европу эпохи Нового времени (при этом современная ему Италия, например, к ней не отнесена («Рим»)) и настаивая на особой роли православия в мире (глава «Светлое воскресение» в «Выбранных местах»), Гоголь универсализировал «родное» как «вселенское», надеясь открыть путь к христианской жизни окружающим.

<sup>27</sup> Новалис. Христианский мир, или Европа. С. 163.

© Н. А. Хохлова

## БЫЛ ЛИ ТЮТЧЕВ УЧАСТНИКОМ КРУЖКА РАИЧА?

Тема, обозначенная в заглавии статьи, может показаться неожиданной, ибо в первых строках любой современной биографии Тютчева содержится положительный ответ на поставленный вопрос. Однако это не означает, что интересующий нас факт ранней биографии поэта признается исследователями как неоспоримый. В данном случае однозначное утверждение — не плод основательного изучения, не признак исчерпанности проблемы. Напротив, оно кочует из одной биографии Тютчева в другую скорее «по инерции», в силу известной традиции.

Факт участия Тютчева в кружке Раича в целом основывается на двух доказательствах. Наиболее важное из них — свидетельство самого С. Е. Раича в его «Автобиографии». Оно, как правило, и приводится в качестве неоспоримого аргумента. Косвенным доказательством является то, что в 1821 году Тютчев посвятил стихотворение воспитаннику Раича Андрею Николаевичу Муравьеву, «для поощрения» которого якобы и был создан кружок («А. Н. М.» («Нет веры к вымыслам чудесным...»); датировано 13 декабря 1821 года). А знакомство с Муравьевым, как принято считать, могло произойти именно в рамках кружка.

В действительности дата создания кружка до сих пор оставалась невыясненной — надежные документы для ее обоснования не были собраны и убедительно проанализированы. Как правило, опираясь на «Автобиографию» Раича, указывают 1822 год.<sup>1</sup> Между тем из биографии Тютчева достоверно известно, что 5 февраля 1822 года он уехал из Москвы в Петербург для определения на службу, а 11 июня того же года отправился в Мюнхен, где был причислен к дипломатической миссии. В Россию же вернулся только спустя 22 года. Следовательно, мог ли он участвовать в кружке, созданном в 1822 году, если в начале этого года покинул

<sup>1</sup> См.: Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. СПб., 2001. С. 295.

Москву, а вскоре и Россию? Впервые ответ на этот вопрос попытался дать К. Ю. Рогов, существенно скорректировав дату создания кружка (1819 год).<sup>2</sup>

В воспоминаниях его участников (А. Н. Муравьева, Н. В. Путяты, М. П. Погодина, М. А. Дмитриева) содержатся перечни членов, но имени Тютчева среди них нет. В наиболее известных и авторитетных исследованиях биографии поэта, принадлежащих И. С. Аксакову и К. В. Пигареву, этот эпизод биографии тоже отсутствует. На наш взгляд, симптоматично и то, что в недавно появившемся фундаментальном издании «Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева» его участие в кружке Раича хотя и признается, но представлено не «в цифрах и фактах», как следовало бы ожидать, а, так сказать, «суммарно». Для подобного рода изданий «суммарность» особенно многозначительна. С одной стороны, она является показателем того, что документальные свидетельства крайне незначительны и противоречивы, с другой — говорит о силе инерции, которая, вопреки всему, заставляет сомнительный факт представить несомненным. Ограничивая участие Тютчева в кружке 1819—1821 годами, составители «Летописи» при определении нижней границы руководствовались разысканиями К. Ю. Рогова; верхнюю определяют две достоверно известные даты: написания стихотворения «А. Н. М.» и отъезда Тютчева из Москвы. Приведем соответствующий фрагмент.

«1819 (вторая половина) — 1821. Москва

Тютчев посещает кружок Раича в доме Н. Н. Муравьева на Б. Дмитровке. Раич создал этот кружок с целью привить своему новому воспитаннику Андрею Муравьеву и его друзьям интерес к российской словесности и любовь к поэзии».<sup>3</sup>

Начало педагогической деятельности Семена Егоровича Раича (1792—1855) в качестве домашнего учителя связано с семьями Анастасии Николаевны Надоржинской, Надежды Николаевны Шереметевой и Ивана Николаевича Тютчева (теток и отца поэта). Все они, будучи братьями и сестрами (А. Н. Надоржинская и Н. Н. Шереметева — урожденные Тютчевы), находились в самом тесном общении. По мере взросления их детей Раич по рекомендации переходил в родственное семейство. «Н. Н. Недоржинская...<sup>4</sup> — вспоминал он, — женщина высокого ума и редкой доброты, понимавшая и до самой смерти своей поддерживавшая меня во мнении своих родных, которых дети начинали и почти все оканчивали учение под моим руководством, — рекомендовала меня сестре своей, Н. Н. Шереметевой в качестве домашнего учителя. Это было в конце 1810 года».<sup>5</sup>

Попечению Раича был вверен единственный сын Н. Н. Шереметевой, Алексей Васильевич Шереметев. При этом сам наставник был в то время еще юношей — ему не исполнилось и 20 лет. Однако он уже успел закончить семинарию в г. Севске (в которой получил «прозвище» Амфитеатров) и избрать дальнейшее жизненное поприще. Отказавшись от духовного звания, страстно любивший литературу, он решил поступить в Московский университет, но, не имея достаточно средств, некоторое время вынужден был учительствовать. Лишь в 1815 году, когда в Московском университете возобновились лекции, прерванные Отечественной войной, его мечта осуществилась: он поступил вольнослушателем на Этико-политическое отделение.

<sup>2</sup> Рогов К. Ю. К истории «московского романтизма»: кружок и общество С. Е. Раича // Лотмановский сборник. М., 1997. Вып. 2. С. 525.

<sup>3</sup> Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева. Книга первая. 1803—1844. Музей-усадьба «Мураново» им. Ф. И. Тютчева, 1999. С. 31.

<sup>4</sup> В написании фамилии допущена ошибка (очевидно, переписчика).

<sup>5</sup> Раич С. Е. Автобиография / Публ. Б. Л. Модзалевского. СПб., 1913. С. 21. Отд. отт. из журнала «Русский библиофил». 1913. № 8.

Воспитателем А. В. Шереметева Раич был недолго, очевидно до 1812 года, и вслед за тем перешел в семейство И. Н. Тютчева. Как свидетельствует «Летопись», в конце 1812 или в начале 1813 года «семья Тютчевых переезжает из Ярославской губернии (где она находилась во время Отечественной войны. — Н. Х.) в Овстуг. Здесь в их доме поселяется С. Е. Раич в качестве воспитателя девятилетнего Федора».<sup>6</sup> Жизнь у Тютчевых продолжалась до 1819 года, т. е. около 7 лет. Как известно, воспоминания Раича об отроческих годах поэта, эмоционально очень выразительные, являются одним из важнейших источников для раннего периода его биографии. Раич, в частности, писал: «Необыкновенные дарования и страсть к просвещению милого воспитанника изумляли и утешали меня; года через три он уже был не учеником, а товарищем моим, — так быстро развивался его любознательный и восприимчивый ум!»<sup>7</sup>

Из Овстуга семья Тютчевых возвратилась в Москву, в собственный дом в Армянском переулке,<sup>8</sup> по-видимому, только в 1814 году. Помимо Федора, в семье было еще двое детей: его старший брат Николай (р. 1801) и младшая Дарья (р. 1806). Но вскоре «молодое общество» значительно расширилось благодаря приезду двоюродных сестер и брата. Как указывает Г. В. Чагин, в конце 1815—начале 1816 года в доме Тютчевых у своего родного брата поселилась овдовевшая к тому времени Н. Н. Шереметева с сыном Алексеем и дочерьми Пелагеей и Анастасией.<sup>9</sup> Все они были почти ровесниками детей Тютчевых: Алексей родился в 1800-м, Пелагея — в 1802-м, Анастасия — в 1807 году. Так Раич после довольно долгого перерыва вновь встретился со своим бывшим воспитанником Алексеем Шереметевым.

Двоюродные братья, Николай Иванович Тютчев и Алексей Васильевич Шереметев, достигшие к тому времени возраста 14—15 лет, должны были продолжить образование. Выбор пал на только что открывшуюся в Москве Школу (училище) колонновожатых, готовившую офицеров квартирмейстерской части, и он был несчастливым.<sup>10</sup> Это было частное учебное заведение, основанное генерал-майором Николаем Николаевичем Муравьевым (1768—1840). Идея его создания выросла из опыта воспитания собственных детей (у него было четверо сыновей). Круг учащихся был весьма ограниченным: его составляли сыновья родственников и близких знакомых Н. Н. Муравьева. Однако сведений о том, что до поступления Н. И. Тютчева в Школу колонновожатых между семействами Тютчевых и Муравьевых существовали какие-либо связи, у нас нет. По всей видимости, они возникли именно в годы его учебы. Зато достоверно известно, что связи Шереметевых и Муравьевых были исконными: они были соседями по имениям. До переезда в Москву Н. Н. Шереметева жила с детьми в своем селе Покровском Рузского уезда Московской губернии,<sup>11</sup> а имение Муравьевых Осташово (Александровское, Долголядье тож) Можайского уезда находилось в 30 верстах от него.<sup>12</sup> Надо полагать, что именно эти

<sup>6</sup> Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева. Кн. 1. С. 22.

<sup>7</sup> Раич С. Е. Автобиография. С. 22.

<sup>8</sup> Дом сохранился поныне. О нем и его владельцах см.: Чагин Г. В. Армянский переулок, 11. М., 1990; а также: Тютчевский альбом. М., 1994.

<sup>9</sup> См.: Чагин Г. В. Тютчевы. СПб., 2003. С. 68 (Сер. «Преданья русского семейства»).

<sup>10</sup> Школа колонновожатых была открыта 27 марта 1815 года (см.: Чагин Г. «Своеобразно по происхождению...» // Куранты: Историко-краеведческий альманах. М., 1987. Вып. 2. С. 131).

<sup>11</sup> См.: Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1888. Кн. 1. С. 163.

<sup>12</sup> Сведения о местоположении заимствованы из кн.: Кропотов Д. А. Жизнь графа М. Н. Муравьева в связи с событиями его времени. СПб., 1874. Т. 1. С. 112. Судьба этого имения примечательна. Владельцами его после Муравьевых были Шиповы (дата продажи нам неизвестна), а в 1903 году оно было приобретено вел. кн. Константином Константиновичем (поэтом К. Р.). Он любил бывать здесь; своего рода поэтическим памятником усадьбе стало его стихотворение «Осташево» (1910). В 1914 году здесь был похоронен сын К. Р., вел. кн. Олег Константинович, погибший в первую мировую войну. Об Осташеве (менее употребительный вариант — Осташево) см., например: Третьяков А. На родине А. Н. Муравьева // Русское обозрение. 1896. Т. 38. № 4. С. 897—902.

связи сыграли решающую роль в выборе учебного заведения; инициатором же дела стала Надежда Николаевна Шереметева, женщина в высшей степени незаурядная, о которой нам еще придется упоминать.<sup>13</sup>

История Школы колонновожатых<sup>14</sup> неразрывно связана с историей кружка Раича, а потому представляет для нашей темы особенный интерес. Школа располагалась в собственном доме Н. Н. Муравьева в Москве на Б. Дмитровке. Именно сюда впоследствии был приглашен С. Е. Раич в качестве домашнего учителя его младшего сына Андрея. Спустя некоторое время здесь возник кружок Раича, значительную часть участников которого составляли колонновожатые. Вот почему деятельность этого военного учебного заведения с полным основанием можно рассматривать как предысторию кружка. К ней мы и обратимся.

Еще в начале 1810-х годов в Петербурге при Главном штабе было основано училище колонновожатых, готовившее офицеров квартирмейстерской части, куда определил своих старших сыновей, Александра<sup>15</sup> и Николая,<sup>16</sup> Н. Н. Муравьев. В то же время в Москве в конце 1810 года под руководством 14-летнего Михаила Муравьева, студента Московского университета,<sup>17</sup> возникло Общество математиков, которое, устраивая публичные лекции, «имело целью распространение познания математических наук между соотечественниками посредством сочинений, переводов и преподавания».<sup>18</sup> Его деятельность (равно как и училища в Петербурге) была прервана войной 1812 года, в которой участвовал и сам Н. Н. Муравьев, и три его старших сына. По возвращении в Москву в 1815 году Н. Н. Муравьев «занялся опять преподаванием военных наук у себя в доме большому числу молодых людей из родственников своих и близких знакомых».<sup>19</sup> После утверждения в 1816 году офицерского экзамена училище Муравьева приобрело официальный статус Московского учебного заведения для колонновожатых.

За годы своего существования (1816—1823) оно выпустило 138 офицеров. «Можно положительно сказать, — писал Н. В. Путята, — что большая часть офицеров Гвардейского Штаба... были учениками Муравьева».<sup>20</sup> Среди выпускников училища много известных имен: П. А. Муханов, А. Ф. Вельтман, Н. И. Тют-

<sup>13</sup> Имя Н. Н. Шереметевой (1775—1850) встречается не только в летописях ее знаменитого рода. Известна переписка с ней Н. В. Гоголя (он называл ее «духовной матерью») и В. А. Жуковского. Совершенно исключительна роль, которую Н. Н. Шереметева сыграла в судьбе своего зятя, мужа младшей дочери Анастасии Васильевны, декабриста Ивана Дмитриевича Якушкина. См. о ней, например: Письма Филарета, впоследствии архиепископа Черниговского и Нежинского, к Н. Н. Шереметевой / Предисл. и прим. Н. П. Барсукова // Старина и новизна. СПб., 1900. Кн. 3. Отд. 2. С. 24—124.

<sup>14</sup> Наиболее подробно она раскрыта в кн.: *Глиноецкий Н. П.* История русского Генерального штаба. СПб., 1883. Т. 1. С. 299—306. Из современных работ нам известна лишь одна, представляющая собой популярный очерк истории Школы и принятой в ней системы обучения и воспитания: *Чагин Г.* «Своеобразно по происхождению...» С. 129—135.

<sup>15</sup> Александр Николаевич, старший из братьев Муравьевых (1792—1863), — декабрист, член «Союза спасения» и «Союза благоденствия». Несмотря на то что уже в 1819 году он отошел от участия в тайных обществах и не был причастен к восстанию, осужден по VI разряду и сослан в Якутск. Впоследствии — военный губернатор Н. Новгорода (см.: *Муравьев А. Н.* Сочинения и письма. Иркутск, 1986).

<sup>16</sup> Николай Николаевич (1794—1866) известен как выдающийся военачальник, сподвижник А. П. Ермолова, главнокомандующий Отдельным Кавказским корпусом. Во время Крымской войны прославился взятием неприступной крепости Карс (1855), за что получил добавление к фамилии — Карский (см. о нем, в частности: *Задонский Н.* Жизнь Муравьева. Документальная историческая хроника. М., 1985).

<sup>17</sup> Михаил Николаевич (1796—1866) был самым сановным из всех братьев Муравьевых. Сделал блестящую карьеру, стал крупным государственным деятелем, получил графский титул. Занимал пост министра государственных имуществ, был генерал-губернатором Виленским (Муравьев-Виленский). Вошел в историю как усмиритель польского восстания 1863 года (см. о нем: *Кропотов Д. А.* Указ. соч. Т. 1—2).

<sup>18</sup> [Путята Н. В.] Генерал-майор Н. Н. Муравьев. СПб., 1852. С. 9—10.

<sup>19</sup> Там же. С. 13.

<sup>20</sup> Там же. С. 17. В «Приложении» здесь имеется список выпускников по годам выпусков.

чев, Н. В. Басаргин, сам Н. В. Путята и др. Несмотря на полученный официальный статус и высочайшую поддержку, училище по-прежнему находилось «на иждивении» Н. Н. Муравьева, т. е. по существу оставалось его частным делом. Занятия были бесплатными; для них, как мы уже упоминали, он предоставил свой дом на Б. Дмитровке, богатую библиотеку, инструменты и пр. Летом колонновожатые выезжали в его подмосковное имение Осташово. Постепенно содержание Школы стало для Н. Н. Муравьева, не располагавшего достаточными средствами, слишком обременительным. В 1823 году оставшиеся еще ученики были переведены в Петербург, где возникло новое училище для колонновожатых, а в 1825 году при Генеральном штабе была основана Академия.

Школа колонновожатых была необычным для своего времени учебным заведением. Об этом единодушно свидетельствуют все имеющиеся источники. И дело не столько в высоком уровне научной и специальной подготовки, сколько в той атмосфере, которая царил в училище. Она задавалась самим Н. Н. Муравьевым, который, несомненно, был непререкаемым авторитетом и для преподавателей, и для учащихся. Как пишет Н. П. Глиноецкий, «Н. Н. Муравьев известен был по своему необыкновенному такту и полнейшему знанию юношеской природы».<sup>21</sup> По мнению Н. В. Басаргина, главная особенность училища как военного заведения заключалась в том, что его основатель стремился воспитывать в учащихся самостоятельность, «не стесняя юный рассудок, старался только направить его на все полезное, на все возвышенное и благородное».<sup>22</sup>

Н. Н. Муравьев действовал вопреки господствовавшей системе военного воспитания, основанной на строгой субординации. Отношения между преподавателями и учащимися были в высшей степени демократичными. Сами учащиеся стремились всячески помогать друг другу. «Свободное от занятий время, — вспоминал Н. В. Басаргин, — мы посвящали дружеским беседам; сходились по несколько человек у кого-либо из своих товарищей... читали вслух, играли в шахматы... <...> Жуковский, Батюшков, русская история Карамзина, записки военного офицера Глинки, трагедия Озерова и „Вестник Европы“ Каченовского с жадностью читались нами».<sup>23</sup> Дружеские отношения, сложившиеся в Школе, сохранялись на всю жизнь, несмотря на различие достигнутых впоследствии званий и положений.

Пожалуй, самую яркую и выразительную характеристику атмосферы, царившей в Школе, оставил А. Ф. Вельтман, один из первых ее выпускников. «Много ли в Европе, — писал он, — таких учебных заведений, о которых питомцы вспоминали бы с любовью, как об отечном крове... Есть ли такое учебное заведение, где время ученья было бы весело, свободно, легко, приятно, как какая-либо забава, увлекающая молодые чувства... Где наука воплощалась бы в опыт, мысль и слова — в дело... где ученик чувствовал бы, что он занят весь и душой и телом...»<sup>24</sup>

Н. И. Тютчев и А. В. Шереметев оказались (наряду с А. Ф. Вельтманом) в числе первых слушателей Школы: они были зачислены 27 марта 1816 года.<sup>25</sup> Это был второй набор в Московское учебное заведение для колонновожатых. Надо полагать, что учащиеся, посещая своеобразное «домашнее» училище, неизбежно знакомились и с членами семьи Н. Н. Муравьева. Об этом, в частности, свидетельствуют воспоминания его младшего сына Андрея. Несмотря на то что в 1816 году ему ис-

<sup>21</sup> Глиноецкий Н. П. Указ. соч. С. 305.

<sup>22</sup> Басаргин Н. В. Воспоминания об учебном заведении для колонновожатых и об учредителе его генерал-майоре Николае Николаевиче Муравьеве // Мемуары декабристов. Южное общество. М., 1982. С. 153.

<sup>23</sup> Там же. С. 153—154.

<sup>24</sup> Цит. по: Акутин Ю. Александр Вельтман и его роман «Странник» // Вельтман А. Ф. Странник. М., 1977. С. 251.

<sup>25</sup> Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева. Кн. 1. С. 23. Учеба длилась полтора года — 26 ноября 1817 года Н. И. Тютчев и А. В. Шереметев были «выпущены по экзамену офицерами» (Кропотов Д. А. Указ. соч. С. 406).

полнилось всего 10 лет, он живо, с детской, отроческой непосредственностью и энтузиазмом отдался атмосфере Школы, проникся ее интересами, горячо подружился со многими учащимися. Позднее он назовет это время «самыми блестящими» годами жизни: «Сколько молодых друзей! Сколько связей и доселе существующих! Я любил и был любим взаимно».<sup>26</sup>

А. Н. Муравьев, как мы отметили в начале статьи, является важной фигурой в рамках нашего исследования, а одной из ключевых дат — дата знакомства с ним Тютчева. Вот почему так важно исследовать историю этого знакомства, которое первоначально, очевидно, было опосредованным, через Н. И. Тютчева.

Как известно, старший брат был для Ф. И. Тютчева с детства самым близким человеком; «...ни с кем, — утверждал И. С. Аксаков, — не был Федор Иванович так короток, так близко связан всею своею личною судьбою».<sup>27</sup> Разумеется, и учеба брата Николая должна была вызывать у будущего поэта самый пристальный интерес. У нас нет сведений о том, посещал ли Ф. И. Тютчев дом Муравьевых в период обучения там брата; более того, мы не знаем, допускалась ли сама такая возможность — ведь учащиеся были приходящими, т. е. оставались жить в родительских домах или на частных квартирах.<sup>28</sup> Тем не менее есть все основания полагать, что по крайней мере из устных рассказов брата Тютчев уже в 1816 году узнал об Андрее Муравьеве, и их заочное знакомство, таким образом, состоялось. Спустя два года между семьями Муравьевых—Шереметевых—Тютчевых возникли пусть и не близкие, но тем не менее родственные связи. 26 августа 1818 года старший брат Андрея Николаевича, Михаил Николаевич, женился на Пелагее Васильевне Шереметевой (которая, напомним, приходилась Тютчеву двоюродной сестрой).<sup>29</sup> Консолидирующей фигурой во взаимоотношениях трех семейств стала, по-видимому, Надежда Николаевна Шереметева. Как известно, Ф. И. Тютчев отзывался о «любезной тетушке» с большой теплотой. Известны два письма к ней (1829, 1845).<sup>30</sup> А. Н. Муравьев тоже питал к Н. Н. Шереметевой (как и вообще к Шереметевым) большую приязнь. Вот что писал по этому поводу известный деятель культуры, последний владелец Шереметевского дворца в Петербурге граф Сергей Дмитриевич Шереметев (1844—1918), который хорошо знал Муравьева лично в последние годы его жизни:<sup>31</sup> «...известно участие, которое принимала Надежда Николаевна Шереметева в колонновожатых, в числе которых находился и он сам<sup>32</sup> (т. е. А. Н. Муравьев. — Н. Х.). <...> Андрей Николаевич мало-помалу на-

<sup>26</sup> *Муравьев А. Н.* Мои воспоминания // Русское обозрение. 1895. Т. 33. № 5. С. 57. Эти мемуары печатались в нескольких номерах журнала «Русское обозрение» (публикация А. А. Третьякова): 1895. Т. 33. № 5; Т. 36. № 12; 1896. Т. 37. № 2. Далее указываются год, том, номер, страница.

<sup>27</sup> *Аксаков И. С.* Федор Иванович Тютчев. М., 1874. Стлб. 380.

<sup>28</sup> Об этом см.: *Чагин Г.* «Своеобразно по происхождению...» С. 132.

<sup>29</sup> Здесь уместно вспомнить еще об одном браке, который, очевидно, тоже стал следствием знакомства, завязавшегося в Школе. Спустя месяц, 29 сентября 1818 года, старший сын Н. Н. Муравьева, Александр Николаевич, женился на Праскове Михайловне Шаховской, сестре Валентина Михайловича Шаховского (который учился вместе с Н. И. Тютчевым и А. В. Шереметевым).

<sup>30</sup> *Тютчев Ф. И.* Письма к родным / Публ. К. В. Пигарева; Предисл. и комм. Л. Н. Кузиной // Лит. наследство. 1988. Т. 97. Кн. 1. С. 494—496. В письме от 16/28 декабря 1829 года Тютчев так отзывался об А. В. Шереметеве: «С его редкими душевными свойствами, с его прекраснейшим характером ему везде легко будет найти искреннюю сердечную приязнь и оставить по себе добрую любезную память» (С. 495).

<sup>31</sup> Об обстоятельствах знакомства и встречах С. Д. Шереметева и А. Н. Муравьева см.: *Хохлова Н.* Діяльність Андрея Муравйова в Києві // Відкритий архів: Щорічник матеріалів та досліджень з історії модерної української культури. Київ, 2004. Т. 1. С. 186—188.

<sup>32</sup> С. Д. Шереметев ошибается; А. Н. Муравьев не был воспитанником Школы колонновожатых. Но эта ошибка весьма симптоматична: она подтверждает свидетельство последнего о тесной дружбе с колонновожатыми, на которое мы уже ссылались.

чал смотреть на Шереметевых как на семью близких. Варвара Петровна<sup>33</sup> и, в особенности, Екатерина Васильевна<sup>34</sup> принимали его как своего человека, и не раз говорил он, что в семействе Шереметевых встретил в жизни своей несравненно больше дружбы и привязанности, чем в своем семействе Муравьевых. Он глубоко уважал Екатерину Васильевну и преклонялся перед нею. Смерть ее была и для него истинным горем. Невольно это родственное чувство перешло и на следующее поколение».<sup>35</sup>

Осенью 1816 года Тютчев, которому не исполнилось еще и 13 лет, стал вольнослушателем Московского университета. Согласно университетским правилам, это было «низшее» из студенческих званий. Затем следовали: «в звании студента» и «действительный студент». Последнего удастывались, прослушав «в звании студента» трехгодичный курс и выдержав необходимые испытания. По их итогам студент мог быть представлен к степени кандидата. Такова была наивысшая оценка знаний и важный практический результат обучения, так как степень кандидата давала право на XII класс (губернский секретарь).

Студенческая биография Тютчева имела лишь одно исключение: за особые дарования он досрочно держал выпускные экзамены на звание действительного студента, пробыв «в звании студента» не три, а два года. Итак, хронология его студенческой жизни такова: вольнослушатель (осень 1816—весна 1819); «в звании студента» (осень 1819—весна 1821, на положении своекоштного студента); 8 октября 1821 года состоялись выпускные экзамены на звание действительного студента. По их итогам Тютчев был представлен к степени кандидата Словесного отделения и 5 декабря 1821 года утвержден «в кандидатском достоинстве». В тот же день он подал прошение об увольнении из университета и 19 декабря получил аттестат об его окончании.<sup>36</sup>

Студенческая биография С. Е. Раича «пересеклась» со студенческой биографией его ученика Тютчева. Раич закончил два отделения Московского университета: сначала Этико-политическое, затем Словесное. В примечаниях к его «Автобиографии» публикатор (Б. Л. Модзалевский) сообщает, что первое он закончил «в 1818 году, получив по выдержании экзамена степень кандидата 20 февраля этого года. Затем он перешел на Словесное отделение, в котором по экзамену произведен был в магистры 24 октября 1822 г.».<sup>37</sup> Как видим, здесь он учился практически одновременно с Тютчевым. Их отношения в 1816—1819 годах еще можно характеризовать как отношения учителя и ученика. Известно, что в этот период Раич, уже заканчивавший курс Этико-политического отделения, сопровождал в университет Тютчева, который, напротив, был еще только вольнослушателем. Однако к концу 1819 года положение изменилось: учитель и ученик в буквальном смысле разделили одну студенческую скамью. Тютчев к тому времени состоял «в звании студента» Словесного отделения, а Раич, став кандидатом Этико-политического отделения,

<sup>33</sup> Шереметева Варвара Петровна (1786—1857, ур. Алмазова). Замужем за гр. Сергеем Васильевичем Шереметевым (1786—1834). От этого брака было 11 детей, в том числе сын Сергей Сергеевич Шереметев (1821—1884). Вторым браком он был женат на Софье Михайловне Муравьевой (1833—1880), дочери Михаила Николаевича Муравьева. (Об их сватовстве и свадьбе см.: *Шереметев С. Граф Михаил Николаевич Муравьев и его дочь*. СПб., 1892. С. 6—7). Таким образом, семейства Шереметевых и Муравьевых породнились еще раз.

<sup>34</sup> Шереметева Екатерина Васильевна (1782—1865) — двоюродная сестра Василия Петровича Шереметева (1765—1808), мужа Надежды Николаевны Шереметевой. После его смерти и до конца жизни (умерла девицей) всячески поддерживала Н. Н. Шереметеву: «Кротким любвеобильным влиянием своим Екатерина Васильевна смягчала страстные, иногда необузданные порывы Надежды Николаевны и дала мыслям ее глубокий, христианский строй» (Письма Филарета, впоследствии архиепископа Черниговского и Нежинского, к Н. Н. Шереметевой. С. 30).

<sup>35</sup> *Шереметев С. Домашняя старина*. М., 1900. С. 111—112.

<sup>36</sup> Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева. Кн. 1. С. 53.

<sup>37</sup> *Раич С. Е. Автобиография*. С. 22.

продолжил образование на том же Словесном. В архивном источнике — «Годовых ведомостях о пройденном в университете учении» за 1819 год — есть этому и документальное подтверждение, на основе которого в «Летописи жизни и творчества Тютчева» сделана следующая запись: «Ноябрь 4. Москва. Тютчев приступил к слушанию лекций по классу профессора М. Т. Каченовского... Вместе с ним начал слушать эти лекции кандидат С. Е. Амфитеатров (Раич)».<sup>38</sup>

Из сказанного со всей очевидностью следует, что к концу 1819 года миссия Раича-учителя была завершена; Тютчев более не нуждался в наставнике. Раич, живший частными уроками, должен был искать нового ученика. По всей видимости, поисков как таковых и не было — по рекомендации Тютчевых, и в особенности Н. Н. Шереметевой, в том же 1819 году он поступил в дом Н. Н. Муравьева к его младшему сыну Андрею.

Эта дата — 1819 год — для нашей темы также является ключевой. С нее начинается отсчет пребывания Раича в доме Н. Н. Муравьева, где и возник кружок, а потому она требует дополнительного обоснования. Имеются три прямых свидетельства, подтверждающих ее: самого А. Н. Муравьева, Н. В. Путяты и И. С. Аксакова.

А. Н. Муравьев в первой части своего известного мемуарного сочинения «Мои воспоминания», которая, по существу, является дневником (датирована 1827 годом), а поэтому заслуживает особого доверия, сообщал: «В четырнадцать лет я имел наставником доброго и почтенного Раича...»<sup>39</sup> Четырнадцать лет ему исполнилось 30 апреля 1820 года. Заметим, что речь идет об уже свершившемся факте, в значении «уже имел». Следовательно, Раич мог поступить к Муравьеву либо в конце 1819-го, либо в начале 1820 года.<sup>40</sup>

Н. В. Путята в некрологической «Заметке об А. Н. Муравьеве» вспоминал: «Я начал знать Муравьева с 1819 года, когда поступил колонновожатым в учебное в Москве заведение его отца, генерал-майора Н. Н. Муравьева. А. Н. был тогда юношей лет 14 или 15-ти и воспитывался в доме своего родителя под руководством С. Е. Раича...»<sup>41</sup>

Наконец, И. С. Аксаков, первый биограф и зять Тютчева, располагавший богатыми фактическими материалами и еще имевший возможность пользоваться изустными воспоминаниями, писал: «Тютчев поступил в Московский университет, т. е. стал ездить на университетские лекции и сперва — в сопровождении Раича, который, впрочем, вскоре, именно в начале 1819 года, расстался со своим воспитанником».<sup>42</sup> И, наконец, в «Летописи жизни и творчества Тютчева» имя Раича после 1819 года практически не встречается, что косвенным образом подтверждает приведенные выше свидетельства.

В ряду этих документов особое место занимает рассказ самого Раича, который, несмотря на содержащиеся в нем явные противоречия, еще никогда не рассматривался критически. В «Автобиографии» он писал: «В 1819 г. или около этого времени, расставшись с Ф. И. Тютчевым, вышедшим из Университета кандидатом и отправившимся в Германию к миссии, вступил в дом Н. Н. М. в качестве наставника А. Н. Муравьева, выдержавши, однако же, прежде в Московском Университете экзамен на степень Магистра Словесных наук».<sup>43</sup>

Оговорка «или около этого времени» симптоматична, ведь в «Автобиографии», написанной в 1854 году, т. е. за год до смерти,<sup>44</sup> Раич вспоминал «дела дав-

<sup>38</sup> Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева. Кн. 1. С. 29.

<sup>39</sup> Муравьев А. Н. Мои воспоминания. 1895. Т. 33. № 5. С. 58.

<sup>40</sup> В монографии «Андрей Николаевич Муравьев — литератор» (СПб., 2001) мы отнесли это событие к 1821 году, что в свете проделанного ныне исследования признаем ошибочным.

<sup>41</sup> Путята Н. Заметка об А. Н. Муравьеве // Русский архив. 1876. № 7. С. 357.

<sup>42</sup> Аксаков И. С. Федор Иванович Тютчев. Стлб. 16.

<sup>43</sup> Раич С. Е. Автобиография. С. 25.

<sup>44</sup> «Автобиография» была написана для «Биографического словаря питомцев Московского университета», который готовился С. П. Шевыревым к 100-летию Московского университета, но издан не был.

но минувших дней», и память зачастую ему изменяла. Кроме того, в фокусе внимания автора была не столько фактическая сторона собственной жизни, сколько «история души». Вот почему выражения типа «это было, если я не ошибаюсь...», «спустя полгода или более...» встречаются здесь не раз. Что же касается процитированного выше фрагмента, то в фактическом отношении он недостоверен. Однако прежде чем критически его проанализировать, необходимо сделать отступление историко-ведческого характера.

Как уже отмечалось, публикация «Автобиографии» принадлежит Б. Л. Модзалевскому, который снабдил ее вступительной статьей и обширными, обстоятельными примечаниями. В одном из последних примечаний он сообщал о судьбе архива Раича: «Бумаги Раича, в которых должно было бы найтись немало любопытного (напр., письма к нему Тютчева и многих других писателей), не дошли до нас. У дочери Раича — Софьи Семеновны, сохранились только вышеприведенные стихи М. А. Дмитриева, а из бумаг Раича — лишь одно его стихотворение, тетрадка в кожаном переплете с записями 1823 и последующих годов и черновыми стихотворениями на религиозные темы и некоторые черновики переводов. Все эти рукописи принесены ею в дар Пушкинскому Дому при Имп. Академии Наук».<sup>45</sup>

В этом перечне Б. Л. Модзалевский опустил «Автобиографию», хотя она, по всей видимости, поступила именно с этим комплексом документов. Вообще следует отметить, что ни во вступительной статье, ни в примечаниях он не указал источник своей публикации. Между тем рукопись «Автобиографии» и поныне хранится в Пушкинском Доме (шифр: ИРЛИ. № 9179). Она представляет собой писарскую копию; авторские пометы отсутствуют, но есть очень немногочисленные карандашные пометы публикатора, одна из которых относится к приведенному выше фрагменту. В рукописи читаем: «В 1814 г. или около этого времени, расставшись с Ф. И. Тютчевым...»<sup>46</sup> Дата «1814 г.» подчеркнута карандашом, а на полях — знак вопроса, очень характерного, руки Б. Л. Модзалевского, начертания. Итак, «1819 г.» является конъектурой публикатора, для нас, несомненно, очень важной, так как в ней мы находим дополнительное подтверждение собственным разысканиям. Между тем сама необходимость конъектуры («1814 г.» — или описка переписчика, или ошибка мемуариста) еще раз доказывает, сколь ненадежна в фактическом отношении «Автобиография».

Проанализируем дальнейший рассказ Раича. Расстаться с Ф. И. Тютчевым, «вышедшим из Университета кандидатом и отправившимся в Германию к миссию», он мог в мае—июне 1822 года; вступить в дом Н. Н. Муравьева «в качестве наставника А. Н. Муравьева» — в 1819 или 1820 году; экзамен же на степень магистра Словесного отделения Университета был выдержан им в октябре 1822 года.

Эта сложная синтаксическая конструкция, с помощью которой автор хотел показать взаимосвязь фактов, не выдерживает критики. Обоснования даты поступления Раича в дом Муравьева она не содержит (тем более что в рукописи искомой даты фактически нет). Таким образом, из всех приведенных выше свидетельств наиболее важным и достоверным следует считать свидетельство А. Н. Муравьева. В «Моих воспоминаниях» он рассказал о занятиях с Раичем, об объеме прочитанного и переведенного под его руководством: «В четырнадцать лет я имел наставником доброго и почтенного Раича и благодарю Провидение, которое ко мне его послало. Он совершенно образовал меня и кончил мое домашнее воспитание. Он вселил в меня всю склонность к литературе, и под его руководством я начал мои первые опыты; при нем перевел я всего *Телемака*, всю *Энеиду* прозой и несколько книг *Тита Ливия*, что очень послужило к образованию моего слога, переводил иногда гекзаметрами *Виргилия*, но редко и неудачно. Латинский язык познакомил

<sup>45</sup> Раич С. Е. Автобиография. С. 30.

<sup>46</sup> ИРЛИ. № 9179. Л. 17.

меня с древними; в то же время я занялся русскою, французскою и немецкою литературами, и тогда при чтении Геснеровой поэмы *Смерть Авеля* мне пришло на мысль написать прозой, в четырех песнях поэму *Потоп*; но мог ли я тогда принять столь огромный замысел?»<sup>47</sup>

Как видим, объем «пройденного» очень внушителен, а потому уместно задать вопрос: за какой приблизительно период он мог быть освоен? Очевидно, не менее чем за 2—3 года.

Как нам удалось установить, 6 февраля 1822 года Муравьев был определен на службу в Московский архив Коллегии иностранных дел, а в начале мая 1823 года покинул Москву, вступив в 34 Егерский полк.<sup>48</sup> Следовательно, занятия под руководством Раича могли продолжаться до начала 1822 года, т. е. в течение полных двух лет (1820—1821) — необходимого, по нашим предположениям, срока. Таким образом, и эти расчеты снова приводят к выводу о том, что Раич стал учителем Муравьева не позже начала 1820 года.

Следующая дата, которую необходимо установить, — дата создания кружка Раича. Фактическая сторона его истории, в особенности раннего, собственно литературного периода, до последнего времени практически не была изучена. Традиционно гораздо больший интерес вызывало философское общество Любомудров (годы его существования 1823—1825), генетически связанное с кружком. Единственная, сравнительно недавняя, попытка исследования истории создания последнего, характеристика его деятельности, реконструкция литературной и эстетической позиций принадлежит, как мы уже отмечали, К. Ю. Рогову. Его статья «К истории „московского романтизма“: кружок и общество С. Е. Раича» основана на вновь найденных материалах из архива М. П. Погодина: автобиографии, фрагментах «Дневника», касающихся кружка Раича, а также письмах его членов к Погодину.

Следуя традиции, в качестве основного документа, раскрывающего историю создания кружка, исследователь рассматривает известный фрагмент из «Автобиографии» Раича, о котором мы упоминали в самом начале статьи. Здесь приведем его полностью: «После перевода Виргилиевых „Георгик“ приступил я, — также вследствие спора с Муравьевым, к переводу Тассова „Освобожденного Иерусалима“. Между тем у меня, под моим председательством, составилось маленькое, скромное литературное общество, бывшее в последние годы своего существования под покровительством И. И. Дмитриева и князя Дмитрия Владимировича Голицына. Члены этого общества были: М. А. Дмитриев, А. И. Писарев, М. П. Погодин, В. П. Титов, С. П. Шевырев, Д. П. Ознобишин, А. М. Кубарев, Князь В. Ф. Одоевский, А. С. Норов, Ф. И. Тютчев, А. Н. Муравьев, С. Д. Полторацкий, В. И. Оболенский, М. А. Максимович, Г. Шаховской, Н. В. Путята и некоторые другие; одни из членов постоянно, другие временно посещали общество, собиравшееся у меня вечером по четвергам. Здесь читались и обсуживались по законам Эстетики, которая была в ходу, сочинения членов и переводы с Греческого, Латинского, Персидского, Арабского, Английского, Итальянского, Немецкого и редко Французского языка».<sup>49</sup>

Используя этот документ в качестве обоснования даты создания кружка, обычно за основу брали дату публикации раичевского перевода «Георгик» Вергилия, т. е. 1821 год. Поскольку, по его утверждению, кружок возник после завершения этой работы, то 1822 год считается искомой датой. К. Ю. Рогов не отверг ее, но, пытаясь разрешить обнаруженное уже давно противоречие (Тютчев назван сре-

<sup>47</sup> Муравьев А. Н. Мои воспоминания. 1895. Т. 33. № 5. С. 58—59.

<sup>48</sup> Подробно о начале служебной карьеры Муравьева см.: Хохлова Н. А. Андрей Николаевич Муравьев — литератор. СПб., 2001. С. 36—38.

<sup>49</sup> Раич С. Е. Автобиография. С. 26.

ди участников кружка, в то время как в 1822 году его уже нет в Москве), предположил, что в истории кружка был некий «неформальный» период, когда он и мог его посещать. «По всей видимости, — пишет исследователь, — к этому времени (1819—1821) и следует отнести зарождение неформального кружка, состоявшего в основном из друзей и воспитанников Раича и похожего скорее на ту „маленькую академию“ Мерзлякова, которую Раич ранее посещал, сопровождая Тютчева... Указанием на существование такого раннего кружка служит, во-первых, упоминание Раичем уехавшего летом 1822 Тютчева среди членов своего общества, а также обращенное к А. Н. Муравьеву стихотворение Тютчева 1821-го г. («Нет веры к вымыслам чудесным...»)»<sup>50</sup>

Как видим, предположение К. Ю. Рогова умозрительно: оно основывается не на вновь найденных источниках, которые подтверждали бы сам факт существования «неформального» периода в истории кружка, а на необходимости как-то «вписать» Тютчева в его хронологические рамки, т. е. по существу является исследовательским конструктом. В действительности такой необходимости нет; решение задачи гораздо проще и естественнее. Оно — как мы стремились показать выше — в тех многообразных связях, которые к 1819 году возникли между семействами Тютчевых и Муравьевых. Поэтому один из двух аргументов в пользу того, что Тютчев был участником кружка Раича, считавшийся до сих пор очень весомым, полностью теряет свою силу: знакомство Тютчева с Муравьевым, создание стихотворения «А. Н. М.» («Нет веры к вымыслам чудесным...») произошло до создания кружка и никак не ограничено его рамками.

Как мы стремились показать, отношения Раича и Тютчева не были лишь отношениями учителя и ученика: в период обучения в университете они превратились в дружеские. По свидетельству Раича, это произошло даже раньше. Вспомним: уже о начальной поре занятий с Тютчевым он писал: «...года через три он уже был не учеником, а товарищем моим...»<sup>51</sup> Поэтому естественно предположить, что после перехода Раича в дом Н. Н. Муравьева отношения Тютчева с бывшим наставником не должны были прекратиться совершенно, тем более что и сам этот дом для него отнюдь не был чужим. Новый ученик Раича, к тому же родственник, не мог не вызывать интерес Тютчева. Следовательно, есть все основания полагать, что он навещал Раича в муравьевском доме. Так могло состояться его знакомство с Андреем Муравьевым, если только оно не возникло раньше, в период учебы Н. И. Тютчева в Школе колонновожатых — выше было высказано именно такое предположение. Возможно даже, Тютчев интересовался ходом занятий Муравьева, принимал участие в литературных беседах. Во всяком случае, в сознании Раича должны были сохраниться воспоминания о том, что Тютчев навещал его в доме Муравьева. Очень скоро в этом же доме будет действовать руководимый им кружок. Впоследствии оба эти факта «спрессуются» в сознании мемуариста, и в «Автобиографии» он отнесет Тютчева к числу его участников. В этих поздних мемуарах он, как мы могли убедиться, отнюдь не всегда был точен, а проанализированный выше фрагмент из «Автобиографии», касающийся даты его поступления в дом Н. Н. Муравьева, непосредственно предшествует рассказу об образовании кружка. Логически они взаимосвязаны, а значит, чреватые однотипными ошибками. Таково, на наш взгляд, происхождение пресловутого «свидетельства Раича», которое до сих пор рассматривалось как незыблемое доказательство участия Тютчева в кружке.

В действительности мы располагаем лишь следующими фактами: в 1820—1822 годах, вплоть до отъезда за границу, Тютчев написал три стихотворения, посвященные С. Е. Раичу и А. Н. Муравьеву. Их анализ доказывает, что поэт не то-

<sup>50</sup> Рогов К. Ю. Указ. соч. С. 525.

<sup>51</sup> Раич С. Е. Автобиография. С. 22.

лько живо интересовался судьбой своего бывшего учителя, но и был довольно близко знаком с его новым учеником.

14 сентября 1820 года по случаю завершения Раичем перевода «Георгик» Вергилия Тютчев пишет стихотворное посвящение «Неверные преодолев пучины...». Судя по датировке произведения,<sup>52</sup> поэт узнал об этом событии изустно, до публикации, которая состоялась в 1821 году (цензурное разрешение от 3 февраля 1821).<sup>53</sup> По-видимому, оно было значимым и для самого Тютчева, поскольку он был единственным конфидентом Раича в процессе работы над переводом. В «Автобиографии» последний вспоминал: «Около года никому не показывал я опытов моих в переводах, кроме Ф. И. Тютчева, вкусу которого я вполне доверял...»<sup>54</sup> Публикация перевода была снабжена обширным предисловием, представляющим собой сокращенный вариант трактата «Рассуждение о дидактической поэзии», который спустя год Раич защитил в качестве магистерской диссертации.

Если перевод «Георгик» пришелся на то время, когда Раич был учителем Тютчева, то над диссертацией он работал, будучи уже наставником Муравьева. Тем не менее «Рассуждение» должно было привлечь внимание обоих учеников: ведь оно было единственным опытом системного изложения эстетических взглядов их учителя — тех представлений об искусстве (прежде всего поэзии), которые сложились у него давно и которые он внушал им.

Спустя год, 13 декабря 1821 года,<sup>55</sup> Тютчев пишет стихотворение «Нет веры к вымыслам чудесным...» с посвящением «А. Н. М.» (т. е. А. Н. Муравьеву). Напомним его текст.

Нет веры к вымыслам чудесным,  
 Рассудок все опустошил  
 И, покоров законам тесным  
 И воздух, и моря, и сушу,  
 Как пленников — их обнажил;  
 Ту жизнь до дна он иссушил,  
 Что в дерево вливала душу,  
 Давала тело бестелесным!..

Где вы, о древние народы!  
 Ваш мир был храмом всех богов,  
 Вы книгу Матери-природы  
 Читали ясно без очков!..  
 Нет, мы не древние народы!  
 Наш век, о други, не таков.

О раб ученой суеты  
 И скованный своей наукой!  
 Напрасно, критик, гонишь ты  
 Их златокрылые мечты;  
 Поверь — сам опыт в том порукой, —  
 Чертог волшебный добрых фей  
 И в сновиденье — веселей,

<sup>52</sup> В этой дате не приходится сомневаться. Она принадлежит Тютчеву — проставлена в автографе стихотворения, дошедшем до нас (ЦГАЛИ. 505/5. Л.4). «После текста, — сообщает К. В. Пигарев, — дата: „14 сентября 1820 года“» (Тютчев Ф. И. Лирика / Изд. подгот. К. В. Пигарев. М., 1965. Т. 2. С. 330).

<sup>53</sup> Виргилиевы Георгики / Пер. А. Р. [Амфитеатрова-Раича]. М., 1821.

<sup>54</sup> Раич С. Е. Автобиография. С. 23.

<sup>55</sup> Автограф стихотворения неизвестен. Впервые дата — 13 декабря 1821 года — была приведена при первой полной публикации произведения (Русский зритель. 1828. Ч. IV. № 13—14. С. 70—71). Ранее две первые строфы стихотворения вошли в трактат Д. П. Ознобишина «Отрывок из сочинений об искусствах» (Северная лира на 1827 год. М., 1827. С. 358), под псевдонимом Делибурдер.

Чем наяву — томиться скукой  
В убогой хижине твоей!..

Смысловая коллизия стихотворения основана на противопоставлении «веры к вымыслам чудесным» и «рассудка». По мнению К. В. Пигарева, она заимствована (или усвоена) Тютчевым благодаря «Рассуждению о дидактической поэзии».<sup>56</sup> Действительно, будучи одним из постулатов романтизма, это противопоставление получит широкое распространение лишь во второй половине 1820-х годов, между тем стихотворение написано в 1821 году. Источниками могли послужить как предисловие к уже опубликованному переводу «Георгики», так и сама диссертация, над которой Раич в то время еще работал, а также беседы, общение с ним и с адресатом стихотворения — А. Н. Муравьевым. Во всяком случае, в обоих текстах — предисловии к переводу и в самой диссертации — содержится фрагмент, который, по мысли К. В. Пигарева, «прямо напрашивается на сопоставление с тютчевскими стихами, посвященными А. Н. Муравьеву».<sup>57</sup> «Природа для всех одна, — писал С. Е. Раич, — но не во все времена одинакова. Древние смотрели на нее в отдалении, самом благоприятном для воображения, и сквозь прозрачный облекавший ее покров; новейшие рассматривают ее вблизи и, так сказать, вооруженными глазами... Самое прекрасное местоположение без существ живых, особенно без человека, не может нам доставить удовольствия продолжительного: мы хотим во всем и везде видеть самих себя. Древние не любили природы бездушной, и воображение их населило ее живыми существами. В ручье видели они Наяд; под корою древа билось для них сердце Дриады; в долинах сплетались в хоровод нимфы. От сего-то описания древних всегда кратки и живы. Им не нужно было искать бесчисленных оттенков для описываемого предмета; им стоило только олицетворить его — и читатель видел пред собою дышущие образы — spirantia signa».<sup>58</sup>

С другой стороны, занимаясь изучением биографии А. Н. Муравьева, мы обнаружили в стихотворении Тютчева иной, реальный подтекст. Дело в том, что, будучи страстно увлечен поэзией, он стремился к поэтическому поприщу, но не находил поддержки «вымыслам чудесным» со стороны близких, живущих «рассудком». Об отце он, например, писал: «Отец мой ненавидит поэзию, и теперь я терплю за нее частые гонения. Он хотел сделать меня отличным математиком или военным человеком, — а я, несмотря на его старания, сделался поэтом».<sup>59</sup>

Подводя итог, можно сказать, что стихотворение «Нет веры к вымыслам чудесным...» — это своего рода документ, свидетельствующий, хотя и не явно, об известной общности эстетических интересов Тютчева и Раича (которые, несомненно, были восприняты и Муравьевым), а также о живой, непосредственной связи, существовавшей в то время в их отношениях, о глубоком взаимном интересе друг к другу.

Накануне отъезда за границу, в конце мая 1822 года, Тютчев приехал из Петербурга в Москву, чтобы попрощаться с родными и друзьями. Он пробыл здесь недолго, недели три, и 11 июня выехал в Мюнхен, к месту новой службы. В хронике этого очень непродолжительного и, надо полагать, весьма насыщенного встречами и общением периода находим еще один факт, несомненно свидетельствующий о том, что Раич входил в круг близких Тютчеву людей, ради свидания с которыми он и приехал в Москву.

29 апреля 1822 года Раич защитил диссертацию «Рассуждение о дидактической поэзии»<sup>60</sup> и был произведен в магистры Словесного отделения. Возможно,

<sup>56</sup> Пигарев К. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 202—203 (обоснование этого положения).

<sup>57</sup> Там же. С. 204.

<sup>58</sup> Амфитеатров С. Рассуждение о дидактической поэзии. М., 1822. С. 250—251; Виргилиевы Георгики / Пер. А. Р. [Амфитеатрова-Раича]. С. XXVII.

<sup>59</sup> Муравьев А. Н. Мои воспоминания. 1895. Т. 33. № 5. С. 57.

<sup>60</sup> Дата указана в примечании к стихотворению (Тютчев Ф. И. Лирика. Т. 2. С. 334). Диссертация была опубликована в том же году (см. прим. 58).

Тютчев узнал об этом важном событии в жизни своего бывшего учителя лишь по приезде в Москву. И тотчас откликнулся на него стихотворением «На камень жизни роковой...».<sup>61</sup> В нем он как бы подвел черту давнему знакомству, а потому стихотворение имеет своего рода итоговый характер. В поэтической форме изображен жизненный и творческий путь Раича, а концовка содержит замечательную по верности и выразительности характеристику личности этого в высшей степени своеобразного человека:

И в мире сем, как в царстве снов,  
Поэт живет, мечтая, —  
Он так достиг земных венцов  
И так достигнет рая...  
Ум скор и сметлив, верен глаз,  
Воображенье — быстро...  
А спорил в жизни только раз —  
*На диспуте магистра.*

Эти строки предвосхищают как характеристики позднейших мемуаристов (К. А. Полевого,<sup>62</sup> И. С. Аксакова), так и тот поэтический портрет, который был создан друзьями и учениками Раича, посвятившими ему своеобразный поэтический венок.<sup>63</sup> Как можно судить по единодушным отзывам современников, Раич обладал феноменальным душевным складом. Тютчев не только заметил и оценил в нем «душевный талант», но едва ли не первый отдал ему дань в столь поэтически верной, афористичной форме. Строкам юноши Тютчева находим почти буквальную параллель в некрологе, которым маститый М. П. Погодин в 1855 году откликнулся на смерть Раича: «Добродушнейший человек, страстно преданный литературе, поэт-младенец в душе до глубокой старости, не произнесший ни одного слова ропота во всю свою жизнь».<sup>64</sup>

Итак, 11 июня 1822 года Тютчев отправился в Мюнхен. Что происходило в это время, летом 1822 года, в доме Муравьевых, как протекали занятия Раича с А. Муравьевым? В этом году, как обычно (такой порядок был заведен с 1816 года), Школа колонновожатых отправилась в летний лагерь в Осташово. Раич со своим воспитанником перебрался туда из Москвы, очевидно, в середине лета. И именно здесь, как показывают новейшие разыскания, вскоре возник литературный кружок. Дату его создания теперь можно считать установленной благодаря двум надежным, взаимно подтверждающим друг друга документам. Один из них — воспоминания Муравьева — был известен давно, другой сравнительно недавно обнаружен К. Ю. Роговым. Начнем с первого.

История создания кружка была изложена Муравьевым дважды: в «дневниковой» части «Моих воспоминаний» и в «Знакомстве с русскими поэтами» — позднем (1871), весьма тенденциозном мемуарном сочинении. Однако поскольку в нем вполне определенно говорится о мотивах создания кружка, его задачах, порядке работы, то именно оно и принималось во внимание прежде всего. Муравьев писал: «...чтобы еще более во мне развить вкус к словесности он (Раич. — Н. Х.) составил в Москве небольшое литературное общество, которое собиралось у него по вечерам для чтения лучших Русских авторов и для критического разбора собственных на-

<sup>61</sup> Н. В. Королева высказала предположение, что стихотворение написано значительно позже, в 1827—1828 годах (*Тютчев Ф. И. Стихотворения*. М.; Л., 1962. С. 383). К. В. Пигарев убедительно опроверг его, доказав, что 1822 год является наиболее достоверной датой (*Тютчев Ф. И. Лирика*. Т. 2. С. 334—335).

<sup>62</sup> Полевой К. А. Записки. СПб., 1888. С. 100—101.

<sup>63</sup> Ведомости Московской городской полиции. 1849. № 239 (стихотворения Ф. Миллера, П. Ежова и Н. Кельша).

<sup>64</sup> Москвитянин. 1855. Т. 6. № 21—22. С. 245.

ших сочинений, а это чрезвычайно подстрекало наше взаимное соревнование».<sup>65</sup> В книге «Андрей Николаевич Муравьев — литератор» мы раскрыли тенденциозность данного фрагмента, как и мемуаров в целом, которые подчинены вполне определенной авторской установке: «Записать разнообразные случаи моего знакомства с большею частью... первенцев и вождей Русского слова».<sup>66</sup> Анализ текста показывает, что Муравьев отнюдь не стремился к точности изложения; он руководствовался другой целью — создать образ маститого литератора. Поэтому и история кружка описана им в фактическом плане не вполне достоверно.

Материал совсем иной пробы дают его ранние (1827) воспоминания, на которые мы уже неоднократно ссылались. Несмотря на то что это гораздо более надежный источник, содержащий к тому же прямое указание на конкретную дату зарождения кружка, до сих пор ему не придавалось должного значения; фактически он был проигнорирован исследователями. Возможно потому, что в отличие от «Знакомства с русскими поэтами» повествование в «Моих воспоминаниях» отличается эмоциональностью и непосредственностью. Оно еще не поверено жизненным и литературным опытом, временной дистанцией, не подвергнуто жесткой внутренней цензуре. Муравьев писал: «В деревне, в осеннее время, от скуки, у нас составилось между офицерами литературное общество, в котором и я участвовал. Оно послужило мне в большую пользу, заставляя много трудиться и принимать замечания товарищей. Это был последний год пребывания корпуса в нашей деревне; ах, как я умел ценить последние минуты моего счастья и спокойствия! (...) Наконец, зимой в 1823 году корпус колонновожатых был переведен в Петербург, и с ним вместе исчезло все, что делало мне отрадною семейную жизнь».<sup>67</sup>

Речь идет о пребывании Школы колонновожатых в Осташове. Создание «литературного общества» отнесено к осени 1822 года («последний год пребывания корпуса в нашей деревне»). Участниками названы офицеры, т. е. преподаватели Школы, и учащиеся, еще не имевшие офицерского звания. Все эти факты получили полное подтверждение благодаря письмам одного из участников кружка, С. Д. Полторацкого, которые были обнаружены К. Ю. Роговым. В письмах к матери, А. П. Полторацкой, от 10 июня и 5 июля 1822 года он подробно изложил мотивы создания кружка, порядок его работы, назвал имена участников. Приведем эти документы полностью по публикации К. Ю. Рогова.

В письме от 10 июня С. Д. Полторацкий сообщал: «Разгневавшись на дурную погоду, мы затеяли в замену наслаждений природою составить общество, которое будет иметь заседание каждую субботу, и в котором каждый член в свою очередь (нас всех 6 человек) [будет] должен принести свое сочинение или перевод: упражнение приятное, сопряженное с пользою. Сегодня после обеда будет заседание, и я в следующий раз сообщу вам некоторые подробности».

5 июля он писал: «Литературное Общество наше более и более утверждается и успехом своим доставляет нам [прият(нейшее)] великое удовольствие и приятнейшую награду за предпринятые труды. Раич, которого мы единогласно [приняли] назвали Председателем, читает прелестнейшие переводы свои из Тассова Освобожденного Иерусалима, Колошин, недавно принятый в члены, восхищал нас своими переводами из Шиллеровых Трагедий: Мария Стюарт и Дон Карлоса, Путята, умный и образованный малый и вместе славный товарищ, читал нам два разбора истории Карамзина, взятые из Revue Encyclopédique, Андрей Н. из Тита Ливия, Михаил П. некоторые прозаические отрывки, а я: взгляд на просвещение во всех частях света. Сие общество с удовольствием соединяет ту пользу, что при чтении

<sup>65</sup> Муравьев А. Н. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871. С. 5.

<sup>66</sup> Там же. С. 4.

<sup>67</sup> Муравьев А. Н. Мои воспоминания. 1895. Т. 33. № 5. С. 59. Последний выпуск в Школе колонновожатых состоялся 29 января 1823 года.

каждый имеет право показывать погрешности другого, и сим мало-помалу усовершенствуется слог наших произведений. Кроме того, какое приятное убежище от скуки и Математических вычислений!»<sup>68</sup>

В последнем письме примечательно сообщение о чтении Раичем переводов из «Освобожденного Иерусалима» Т. Тассо. Вспомним, что сам он, пытаясь воссоздать в «Автобиографии» историю кружка, за основу брал именно начало работы над переводом (предположительно 1822 год).

Как видим, воспоминания Муравьева, письма С. Д. Полторацкого и косвенным образом дополняющие их воспоминания Раича свидетельствуют о том, что кружок возник летом-осенью 1822 года. В отношении первого из перечисленных источников необходимо сделать итоговое уточнение.

Вопреки распространенному мнению, спровоцированному Муравьевым в «Знакомстве с русскими поэтами», его участие в работе кружка было очень непродолжительным, менее года, так как в мае 1823 года он уже покинул Москву и вступил в военную службу. Следовательно, его осведомленность относительно истории кружка была очень узкой и специфичной, поскольку касалась лишь периода зарождения и начального этапа его существования. Но именно в этих, интересующих нас вопросах Муравьев и, разумеется, Раич были осведомлены более, чем кто-либо из членов кружка. Вообще необходимо иметь в виду, что в воспоминаниях М. П. Погодина, М. А. Дмитриева и А. И. Кошелева история кружка начинается не с «начала», а с того момента, которым Муравьев заканчивает рассказ о нем в «Моих воспоминаниях», т. е. не ранее чем с 1823 года. Если вспомнить, что они представляют собой скорее дневниковые записи, то станет очевидно, что, наряду с письмами С. Д. Полторацкого, это первые документы по истории кружка. Между тем никаких упоминаний ни о кружке типа «малой академии», ни о Тютчеве как его участнике здесь нет. Нет его имени и в «Знакомстве с русскими поэтами», где Муравьев явно стремился привести исчерпывающий список членов кружка. И психологически, и логически очень трудно допустить, что в воспоминаниях, основной задачей которых было вписать собственное имя в как можно более широкий круг «первенцев и вождей русского слова», мемуарист намеренно умолчал о Тютчеве. Не было к тому и никаких личных мотивов. В силу разных причин их отношения не были (и не могли быть) близкими, но до конца жизни основывались на чувстве глубокого взаимного уважения. Именно оно стало лейтмотивом стихотворения, которым Тютчев почтил Муравьева спустя без малого 50 лет. В 1869 году, будучи в свите императрицы Марии Александровны, он посетил Муравьева в Киеве, где тот обосновался с 1858 года. Побывав на его знаменитой «вилле», располагавшейся на днепровском спуске близ Андреевской церкви, он написал стихотворение «А. Н. Муравьеву» («Там, где на высоте обрыва...»). Оно заканчивается многозначительной, емкой характеристикой пройденного им жизненного пути:

Да, много, много испытаний  
Ты перенес и одолел...  
Живи ж не в суетном сознание  
Заслуг своих и добрых дел;  
Но для любви, но для примера,  
Да убеждаются тобой,  
Что может действительная вера  
И мысли неизменный строй.

<sup>68</sup> Рогов К. Ю. Указ. соч. С. 530. Подлинник хранится в ОР РГБ (Ф. 233. Карт. 3. № 5). Андрей Н. — Муравьев; Михаил П., по мнению К. Ю. Рогова, — Михаил Павлович Вронченко, известный переводчик (окончил Школу колонновожатых в 1822 году — выпуск 29 января — и оставался при ней до февраля 1823 года).

Адресат стихотворения не замедлил откликнуться письмом, исполненным благодарности.<sup>69</sup> Эта встреча старых знакомых и дальних родственников должна была всколыхнуть воспоминания и дать новую пищу Муравьеву-мемуаристу. Однако в опубликованном спустя два года «Знакомстве с русскими поэтами» о Тютчеве как участнике раичевского кружка нет ни слова.

Итак, весь собранный материал свидетельствует о том, что Тютчев не мог быть членом кружка Раича. Он покинул Москву накануне или в период его возникновения. Таков конкретный ответ на поставленный в заглавии статьи вопрос. Для внешней биографии поэта установление этого факта безусловно важно, как установление или опровержение любого иного факта, но вряд ли что-то меняет в представлении о его творческом развитии. Тютчев не был участником кружка Раича, но он был его учеником и продолжал общение с ним вплоть до отъезда за границу. Он прошел школу Раича и быстро «перерос» своего учителя. Тем не менее в его ранней лирике она оставила весьма заметный след.

На наш взгляд, именно специфика данного литературного влияния и составляет содержательную основу проблемы «Раич и Тютчев».<sup>70</sup> Что касается внешней истории их взаимоотношений, то она может считаться установленной.

<sup>69</sup> Тютчев Ф. И. Лирика. Т. 2. С. 400 (примечание к стихотворению).

<sup>70</sup> Основные направления для ее разработки содержатся в статье В. Э. Вацура «Литературная школа Лермонтова» (Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 49—90). В заключение здесь говорится о «школе Раича» и практике ее преодоления: «Подобно Тютчеву, Лермонтов прошел через эту школу как через первый этап литературного обучения; подобно Тютчеву, он должен был преодолевать ее в процессе индивидуального поэтического движения. Для Тютчева орудием этого преодоления стала традиция романтической философской лирики, более всего немецкой; для Лермонтова — байроническая традиция...» (С. 87).

© И. В. Мотейко и т.е.

## СПОРЫ ОБ ИВАНЕ ЯКОВЛЕВИЧЕ КОРЕЙШЕ И ВОСПРИЯТИЕ ЮРОДСТВА

Юродство привлекает к себе внимание русского общественного сознания со второй половины XIX века.<sup>1</sup> В предшествующие эпохи юродивые существовали и осознавались неотъемлемой частью русской культуры, православной в своей основе,<sup>2</sup> но потребности в осмыслении этого явления не было. Поводом к обсуждению юродства послужила полемика о Иване Яковлевиче Корейше, широко развернувшаяся в периодике начала 1860-х годов. В истории русской литературы, формирующейся художественными, мемуарными и критическими текстами, а также филологическими исследованиями, Корейша оказался весьма интересной фигурой.

О нем упоминается, как правило, в комментариях.<sup>3</sup> В последние десятилетия усилившийся интерес к православию и русской церковности способствовал фоку-

<sup>1</sup> См.: Сладкопевцев П. О святых юродивых Христа ради // Духовная беседа СПб., 1860; Аристов Н. Симбирские юродивые // Исторический вестник. 1880. Т. 3. Ноябрь; Тихомиров Е. Юродивые Христа ради и их благотворная для общества деятельность // Душеполезное чтение. М., 1887. Страницы посвящены этому вопросу в книге А. С. Бухарева «О современных духовных потребностях мысли и жизни» (М., 1865); в «Церковной истории» Евагрия (СПб., 1853) и «Истории русской церкви» Е. Голубинского (М., 1881. Т. 1. Ч. 2).

<sup>2</sup> Осмысление феномена юродства в контексте православной культуры Византии и Древней Руси см.: Панченко А. М. Смех как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 72—153; Иванов С. А. Византийское юродство. М., 1994.

<sup>3</sup> См., например: Прижов И. Г. Очерки, статьи, письма. М.; Л.: Academia, 1934. С. 433—436; Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 7. С. 542.

сированию интереса и на самом Корейше. В частности, после переиздания работы Прыжова о московских юродивых появились заметки и статьи о нем.<sup>4</sup> Материалы о Корейше есть и в рунете; кроме информационных справок на нескольких сайтах, отмечу статью Владимира Мельника «Иван Яковлевич Корейша в русской литературе». Все это свидетельствует о популярности юродивого в неакадемической, прежде всего церковной и околоцерковной, среде.

О герое известно следующее. Родился в Смоленской губернии в начале 1780-х годов в семье священника, учился в Смоленской семинарии, затем в Московской духовной академии, не закончив которую вернулся на родину, где стал служить учителем. С 1806 года странствовал по святым местам: совершил паломничество в Солевецкий монастырь, в Киевскую лавру, в Нилову пустынь. Один из источников сообщает о последовавшей затем тяжелой болезни. В 1812 году сопровождал армию французов, дразня их и напрашиваясь на побои и издевательства. По возвращении в Смоленск ушел от людей и жил в лесу (по другим источникам — на окраине города в разрушенной бане, хижине). Там началось паломничество к нему жителей окрестных деревень и Смоленска. Однажды к юродивому пришла вдова за советом по поводу замужества дочери. Несостоявшаяся из-за предсказания Корейши свадьба вызвала гнев отвергнутого жениха, богатого столичного чиновника, который избил юродивого, сломав ему ногу, и добился приказа о помещении его в дом умалишенных. За неимением такового в послевоенном Смоленске Корейшу в 1817 году привезли в московскую Преображенскую больницу, где 3 года содержали как буйного на цепях и впроголодь. Это положение изменил доктор Саблер: цепи сняли, перевели в большую светлую палату и разрешили доступ посетителям. Удобствами пациент не воспользовался, отгородив для себя пространство, где невозможно было даже лежать с вытянутыми ногами. Большую часть времени юродивый проводил стоя; он постоянно толлок специально приносимые служителем камни и стекла до песочного состояния (юродская метафора деятельности). О подробностях существования Корейши в больнице написано довольно много в биографических источниках.

В течение 40 лет в палату к юродивому приходили за помощью люди; их число доходило до 60 в день; перед входом стояла кружка для пожертвований, которые по распоряжению Ивана Яковлевича и по усмотрению врача шли на содержание пациентов больницы. Цели посетителей Корейши были различны: чаще всего приходили за житейскими советами, были нуждающиеся в духовном окормлении. Известна легенда о том, что перед сожжением второго тома «Мертвых душ» к Преображенской больнице подъезжал Н. В. Гоголь, но войти не решился. В архиве Ф. И. Буслаева хранится записка его к Корейше и ответ последнего.<sup>5</sup> Разумеется, среди посетителей были праздно интересующиеся и любопытствующие. Слава Корейши, особенно в купеческих и мещанских кругах Москвы, в 1850-х годах была огромна, свидетельством чему стали необыкновенно шумные похороны в сентябре 1861 года после пятидневного прощания Москвы со своим пророком.

В прессе первым о Корейше заговорил И. Г. Прыжов, который посвятил юродивому журнальную статью, брошюру и первую главу книги «26 московских лжепророков, лжеюродивых, дур и дураков», а также неоднократно упоминал его в разных статьях. Издание в ноябре 1860 года брошюры Прыжова «Житие Ивана Яковлевича, известного пророка в Москве» заслуживает особого внимания. Она состоит из статьи автора (приведена заметка из № 34 «Нашего времени» за 1860 год), ответа ему архимандрита Феодора (А. М. Бухарева) «Несколько замечаний по по-

<sup>4</sup> См., например: *Смирнов Ю., Соколов С.* Прорицатель во Христе // Наука и религия. 2001. № 9. С. 12.

<sup>5</sup> *Никитин О. В.* Предсказание И. Я. Корейши Ф. И. Буслаеву // Русская речь. 2002. № 3. С. 90—93.

воду статейки в „Нашем времени” о мнимом лжепророке» из октябрьского номера «Духовной беседы» (№ 46 за 1860 год) и приложений, список которых дан перед текстом: это 1) портрет, 2) свидетельство об Иване Яковлевиче кн. Алексея Долгокурова, 3) 33 подлинных письма Ивана Яковлевича и 4) три снимка с почерка его руки. Привлечение документов создает представление о полноте и разносторонности предлагаемой информации, декларирует научность. Эта интенция — создание научного исследования — отражена и в тексте прыжовской статьи, концептуальной и обильно оснащенной ссылками на различные художественные и документальные источники из истории России, Православной церкви, фольклора и древнерусской литературы.

Свое отношение к Корейше Прыжов определил с наивностью и упрямством адепта модного течения: архимандрит Феодор, отмечает он, «вопрос о лжепророках считает делом богословским... Мы считаем этот вопрос чисто гражданским, ибо знаем, что пророков теперь нет, следовательно, всякий являющийся таким есть лжепророк».<sup>6</sup> Иван Яковлевич Корейша стал для автора характерным примером, к которому он обратился как к поводу поговорить о наблевшем: о процветающем в народной среде ханжестве лжепророков. Всю жизнь Прыжов стремился к воплощению грандиозного замысла: «...цель моя была гораздо сложнее и глубже, именно: на основании законов исторического движения... проследить все главные явления народной жизни, и каждое из них с первых следов их существования и вплоть до нынешнего дня, следовательно, в первый раз, первому дать возможность государству опознаться, ориентироваться в том, что было, что есть и чему должно быть, на основании умственно-социального уровня».<sup>7</sup> Количественно огромные материалы, собранные Прыжовым, необходимо было систематизировать. Принцип систематизации выработывался в соответствии с социологической концепцией. Для фактического описания культуры угнетаемого веками народа необходимо было остановиться на отрицательных явлениях его жизни, а также представить разные группы социальных низов.

Обращаясь к теме, Прыжов имел идеологически окрашенную концепцию, в соответствии с которой старался подать факты однозначно и логически непротиворечиво. Живущий в Преображенской больнице Иван Яковлевич Корейша является для него таким фактом. Исходя из убеждения (знания подобного рода не верифицируются), что «пророков теперь нет», Прыжов делает вывод, что пророчества невозможны, юродивые по определению притворщики, а их почитатели — неразвитые и темные люди, вызывающие раздражение просвещенной публики. Сам юродивый, точнее, жизненное явление, им представленное, для автора ясно (юрродство он определяет как ханжество); отсутствие проблемы не может стимулировать рассуждение, т.е. не порождает текста. Поэтому в фокусе его внимания — окружающая юродивого публика, поклонение которой сумасшедшему старику и есть предмет для размышления.

В результате автор попал в ловушку: он возмущается ожиданием публикой объяснения Корейши: «...недовольны мной за то, что я, говоря об Иване Яковлевиче, нисколько его не объяснил, а только поднял вопрос... Они (просвещенные. — И. М.) веруют в Ивана Яковлевича и ждут объяснения действующей в нем силы».<sup>8</sup> Между тем публика ждала того, что обещал текст, интенция которого — научное, рациональное постижение явления. Корейша оказался общеинтересен не индивидуально и не социологически (как для Прыжова), а как пример странного и в то же время характерного явления юродства. Его объяснения и ожидали читатели, независимо от степени своей просвещенности.

<sup>6</sup> Прыжов И. Г. Житие Ивана Яковлевича, известного пророка в Москве. М., 1860. С. 26.

<sup>7</sup> Прыжов И. Г. Очерки, статьи, письма. С. 14.

<sup>8</sup> Прыжов И. Г. Житие Ивана Яковлевича... С. 26.

Нападки на почитаемого москвичами старца вызвали отклик со стороны многих периодических изданий.<sup>9</sup> Прыжову ответили не только архимандрит Феодор, но и В. И. Аскоченский, а также М. Н. Катков. Таким образом, можно сказать, что со стороны прессы интерес к Корейше, вызванный его народным почитанием, был очень велик. Если непросвещенные в своей массе слои общества выражали свое отношение привычными в веках способами непосредственного почитания (посещение, одаривание, устное и письменное общение, испрашивание помощи и выражение благодарности за нее), то образованные деятели прессы пытались юродивого объяснить. Предлагаемые интерпретации вытекали из мировоззренческих установок и оказалось, что ни с житейской, ни с научно-рационалистической, позитивистской позиций смысл слов и предсказаний юродивого прояснить не удастся. А именно это вызвало интерес и могло бы пролить свет на загадочное явление русской жизни. Это возможно только изнутри культуры, породившей юродство, т. е. с позиций православия — так поступают архимандрит Феодор, близкий ему В. И. Аскоченский, а также позднее написавшие о Корейше А. Ф. Киреев<sup>10</sup> и Е. Поселянин (Е. Н. Погожев).<sup>11</sup>

Подобную ситуацию воспроизводит в «Юности» Л. Н. Толстой, где Иван Яковлевич упомянут как предмет спора. Нехлюдов полемизирует с общим мнением: «... ты слышал, верно, про Ивана Яковлевича, который будто бы сумасшедший, а действительно — замечательный человек». Объяснение следует далее: «Любовь Сергеевна чрезвычайно религиозна... и понимает совершенно Ивана Яковлевича». Предметом спора здесь по сути является вера (убеждение), что, как известно, бесперспективно.

Но в результате журнальной полемики о Корейше выявился огромный эстетический и полемический потенциал юродства. Понимая или не понимая возможность добровольной имитации безумия, нельзя не признать, что юродство включает в себя широкий круг проблем, способных породить текст, и, не поддаваясь научному описанию, требует художественного осмысления.

Для прояснения этой мысли обратимся к статье М. Н. Каткова, чей отклик на прыжовскую брошюру очень репрезентативен. Ядовито оценив силу публицистического выступления Прыжова, редактор «Русского вестника» талантливо использует ее в своих целях. Его статья называется «Старые боги и новые боги».<sup>12</sup> Под старыми подразумеваются Корейша и защищавший его В. И. Аскоченский; Прыжов выступает их ниспровергателем. Под новыми богами в статье понимаются идеи «Современника», по мысли Каткова, близкие Прыжову.

Первые три страницы он отдает рассуждениям, так сказать, по поводу Корейши. Основная же часть статьи посвящена работе М. А. Антоновича. Последний выступил в «Современнике» с критикой вышедшего в Киеве тома Философского лексикона. Этот добросовестный, по мнению Каткова, труд не удовлетворил критика передового журнала тем, что недостаточно обращен к современности. Вместо того чтобы «поражать казнокрадов и взяточников, громить откуп и избличать Кокорева» (с. 895), Философский лексикон рассказывает, например, об истории материалистических учений. Такая враждебность Антоновича к материализму проистекает «от отсутствия знаний в области философии и неприложенного труда разобраться» (с. 895), заключает Катков. Этот очень показательный пример заставляет его

<sup>9</sup> См., например: Наше время. 1860. № 34; Духовная беседа. 1860. № 46; Домашняя беседа. 1861. № 15, 46; Русский вестник. 1861. Январь; Странник. 1862. Июнь; о нем писали «Московские ведомости» и «Северная пчела» (1861. № 207), его имя прозвучало в «Отечественных записках».

<sup>10</sup> Киреев А. Ф. «Студент хладных вод» Иоанн Яковлев Корейш. М., 1889.

<sup>11</sup> Поселянин Е. Русские подвижники XIX века. СПб., 1901.

<sup>12</sup> Русский вестник 1861. Т. XXXI. Январь. С. 891—904. Далее ссылки на эту статью — в тексте.

выступить против идеологов «Современника» в целом: «Кто выдает себя за мыслителя, тот не должен принимать на веру без собственных мыслей ничего ни от г. Асоченского, ни от г. Бюхнера, ни от Ивана Яковлевича, ни от Фейербаха» (с. 894).

Каткова возмущает в критиках «Современника» не только и, видимо, не столько недостаток образования, сколько их недобросовестность, нежелание разбираться в сложных философских вопросах. Он пишет: «Дело не в том, что вы говорите или пишете, во что вы веруете или не веруете, что полагаете и что отрицаете; дело не в том, какие истины вы хотите проповедовать, суровые или нежные: а в том, понимаете ли вы сами, что говорите, способны ли вы мыслить или способны только вязать слова, которые для людей немудрящих могут показаться очень эффектными, но в сущности не что иное, как кололацы Ивана Яковлевича» (с. 893).

Объясняя популярность идей «Современника», Катков видит их причину в необразованности русского общества в целом: «Бедный народ, все сваливают на тебя, а ты менее всех виновен, ты даже совершенно не виновен. Ты не выдаешь себя за мыслителя, ты живешь в скромной области преданий, безотчетных верований, бессознательных инстинктов... Здесь не только темное верование естественно, но и суеверие извинительно. ...Бессмысленное повторение чужих мыслей, раболепство во имя свободы, фанатичное поклонение идолам, которые созданы нашим собственным невежеством во имя просвещения, — вот что возмутительно...» (с. 894); «В обществах, не живших умственной жизнью, лишенных сознания и мысли, дело не легкое бороться с фанатизмом безмыслия, выдающего себя за передовую, все порешившую мысль» (с. 899).

Катков проецирует ситуацию, возмущившую Прыжова, — поклонение малообразованной публики сумасшедшему шарлатану, на ситуацию, сложившуюся в русском обществе — поклонение «передовым» идеям, и показывает сходство, если не тождественность этих ситуаций. Вследствие этого в его речи появляются определения «шарлатанство» — о статьях «Современника» — и «шутовская роль» — о критиках этого журнала.

Другим выпадом против «Современника» стало обвинение деятелей журнала в кружковщине. Посвященный этому пассаж чрезвычайно выразителен стилистически: «Г. Прыжов посещал Ивана Яковлевича из собственной любознательности. Обличитель пытливо и строго взирал на старика, и старик чувствовал, что перед ним стоял не поклонник, а судия и обличитель; но он остался спокоен; меланхолически взглянув на своего противника, он только повернулся на другой бок. Он не пришел в ярость, хотя это было бы извинительно ему, как обитателю сумасшедшего дома; он не облил своего противника нечистотами, как обливал он иногда своих поклонников, — и это очень разумно: с поклонниками он мог так поступать, они на то шли и принимали это с любовью; относительно поклонников это, может быть, требовалось самою сущностью поклонения, как это и было объяснено в „Домашней беседе“. Хорошо бы еще было, если бы так велись дела и в других культах; но увы! Новые культы, новые жрецы, новые поклонники, новые кололацы, новые суеверия не так благодущны и кротки; они обругают всякого, кто пройдет мимо. С неслыханною в образованных обществах наглостью они будут называть всех и каждого узколобыми, жалкими, беднячками — всех, кроме своих Иванов Яковлевичей и поклонников их» (с. 898). В приведенном фрагменте интерпретируется фрагмент работы Прыжова о посещении им Корейши. Во всех публикациях о юродстве он отмечал отказ юродивого от общения во время визита компании Прыжова в Преображенскую больницу. «Он молчит или почти не отвечает на все предлагаемые ему вопросы. Сторож ему и говорит: „Иван Яковлевич, что же вы не скажете ничего господам? Скажите что-нибудь им“. — „Я устал“, — ответил он, но потом сказал кое-что очень обыкновенное».<sup>13</sup> Непонимание Прыжовым сути действий

<sup>13</sup> Прыжов И. Г. Жизнь Ивана Яковлевича... С. 28.

юродивого, неумение их расшифровать (ср. с выводом кн. Долгорукова: «Говорил он всегда иносказаниями»<sup>14</sup>) подвигло его оппонентов предложить свое объяснение воспроизведенных в прыжовских текстах жестов и слов Корейши.<sup>15</sup> Сравнение текстовых фрагментов, посвященных одному эпизоду, репрезентативно для выявления мировоззренческих установок, определяющих стилистику, т. е. для выявления дискурсивных различий.

Катков, рассказывая о посещении Прыжовым Корейши, стремится к беллетризации, он повествует о «случае из жизни». Оценочное именование действующих лиц по функции («обличитель», «судия», «поклонники») или по статусу («старик», «обитатель сумасшедшего дома»), введение в текст психологических мотивировок, особая интонационная организация фрагмента — все это придает ему художественность. Особенно важно, что автор здесь старается объяснить обоих противников. По примеру о. Феодора, тоже обратившего внимание на этот момент статьи Прыжова, Катков вводит эпизод в статью в качестве аргумента для подтверждения собственной мысли (см. от слов «Новые культы ...»), что определяет целостность текста.

Оформленное таким образом выступление проникает в суть явления глубже, чем его непосредственное описание, представленное Прыжовым. Рассказывая о своем посещении Преображенской больницы, он сосредоточен на внешних деталях: описана палата, постель старца, его внешность и одежда. Отмечена поза (лежит) и приведена фраза («Я устал»). Автор постарался объяснить лежание («он может ходить, но несколько лет уж *предпочитает* лежать»)<sup>16</sup> и грязь постели и белья: «И этот темный цвет белья, и обычай Ивана Яковлевича совершать на постели все отправления, как-то: обеды и ужины (он все ест руками — будь это щи или каша) и о себя обтираться, — все это делает из его постели какую-то грязную массу, к которой трудно и подойти».<sup>17</sup> Однако он остался на уровне внешнего описания, нигде не прибегая к толкованию действий (ироничные восклицания таковыми признать нельзя). Автор пишет как о само собой разумеющемся о том, что для читателя отнюдь не очевидно, а, наоборот, составляет загадку и требует объяснения. Смысл совершаемых описанным образом трапез (презрение к комфорту, истязание плоти) в тексте никак не представлен автором, последовательно остающимся на позициях наблюдателя, представляющего факты: «Вообще же мешанье кушанье имеет в глазах Ивана Яковлевича какое-то мистическое значение. Принесут ему кочанной капусты с луком и вареного гороху; оторвет он капустный лист, обмакнет его в сок и положит его к себе на плешь, и сок течет с его головы; остальную же капусту смешает с горячим горохом, ест и других кормит: скверно кушанье, а все едят».<sup>18</sup> Смешивание несовместимых по вкусу продуктов — достаточно ясный юродский жест, призванный не ублажать вкус (из позднейших примеров: Анастасия Цветаева в преклонном возрасте прибегала к подобному способу подавлять стремления плоти, называя это «поюродствуем»). Но Прыжов никаких мотивировок или объяснений даже не пытается давать, игнорируя двуплановость высказывания или жеста юродивого, обязательную для него иносказательность. Описание Корейши взглядом извне приводит Прыжова к выводу о бессмысленности его действий, а у читателя вызывает неудовлетворенность и недоумение.

Приведенные фрагменты показывают, что художественная форма способствует непротиворечивому объяснению «безумных» поступков, что и продемонстрировали критики Прыжова, а также русская художественная словесность. Иван Яковлевич Корейша так часто упоминался и изображался писателями, что можно со-

<sup>14</sup> Там же. С. 47.

<sup>15</sup> Аналогично Ф. М. Достоевский в «Бесах» художественно воспроизводит эту сцену.

<sup>16</sup> Прыжов И. Г. Житие Ивана Яковлевича... С. 28. Курсив мой. — И. М.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

ставить своеобразную «иконографию» этого человека в русской литературе. Его сделали знаком времени и Москвы Л. Н. Толстой в «Юности», А. Н. Островский в «На всякого мудреца довольно простоты» и Н. Сковронский в «Очерках Москвы». Авторы именуют его по имени и отчеству, будучи уверенными в идентификации своих Иванов Яковлевичей с Корейшей. Аналогично поступает и Н. С. Лесков, вводя Корейшу в сюжет рассказа «Маленькая ошибка». Ф. М. Достоевский в «Бесах» посвятил ему часть главы, назвав, правда, своего персонажа «Семен Яковлевич». Бунин в «Чаше жизни» выводит юродивого Яшу, явно списанного с Корейши (есть текстовые переключки). Б. Пильняк начинает повесть «Красное дерево» с описанием Ивана Яковлевича Корейши, ссылаясь на ряд источников. Вышедшие в 2001 году повесть А. Иоффе «Акула» с главным героем по имени Корейша и киносценарий О. Нагдасовой «Московский чудотворец, юродивый Иван Яковлевич Корейша» говорят о его почти бессмертии в русской литературе.

Для Каткова же статьи Прыжова о Корейше стали поводом высказаться по интересующей его проблеме, в этом он сходен со своим противником. Очевидно, юродивый и отношение к нему Прыжова оказались очень удобным примером. Но главное — Катков уловил, что юродство, будучи выразительным и характерным явлением русской жизни, вбирает в себя довольно широкий круг проблемных вопросов. При наличии риторических и интеллектуальных навыков его легко и удобно использовать в нужных целях. Так, мысль Каткова была подхвачена «Северной пчелой» (№ 70 за 1862 год), которая воспользовалась сравнением Каткова в своей полемике с Чернышевским: «...Иван Яковлевич писал кололацы, а г. Чернышевского статья в „Современнике“ тоже „кололацы“ в своем роде», так что они «одного поля ягоды». Словом «кололацы» как выразительным определением невнятности мыслей идеологов «Современника» первым воспользовался Катков: «Кололацы! Кололацы! А разве многое из того, что преподается и печатается, — не кололацы? Разве философские статьи, которые помещаются иногда в наших журналах, — не кололацы?» (с. 893).

Это загадочное слово очень полюбилось журналистам, они с удовольствием его повторяли на разные лады, что позже отметил В. В. Виноградов. История слова такова: одна из посетительниц Ивана Яковлевича обратилась к нему с вопросом «Женится ли Х?», на что получила ответ: «Без праци не бенда кололацы». Последнее слово вызвало недоумение. Катков, с отличием окончивший словесное отделение философского факультета Московского университета, помнил и о полученном Корейшей образовании, в том числе, видимо, и языковом, поскольку в своих записках юродивый использовал греческие и латинские слова, играл этимологиями и алфавитами. Это позволило предположить, что загадочная фраза есть искажение польской поговорки: Bez pracy nie bedzie kołasczy (без труда не будет калачей). Смысл ответа юродивого стал прозрачен. Но в своей статье, как видим, Катков пользуется искаженным словом, с энтузиазмом его повторяя.

Позже В. С. Курочкин в «Искре» (№ 50 за 1862 год) вспоминает Корейшу в связи с Катковым, над которым иронизирует с помощью слова юродивого:

Ты помнишь ли период русской прессы,  
Когда Катков на мнимой высоте  
Из кололац российские прогрессы  
Выделявал в сердечной простоте,  
Какие он отмачивал коленцы...  
Прошли года. Корейша путь свершил;  
Московского юродивого братцы  
Пошли за ним дорогою прямой.  
Нью-Лондон пал — и только кололацы  
Остались нам, читатель добрый мой.

Каткова здесь бьют его же приемом. Примиряющее замечание о Корейше — «путь свершил» — знак отгремевших боев, стилистическая дань уважения автора или его ирония; но слово юродивого здесь маркирует продолжение его существования, уже не личностного, а в качестве культурного знака. Такое восприятие юродства (более широкое, когда о человеке речь не идет, а воспринимаются черты явления) оказалось востребованным русской интеллигентской культурой нового времени.

В словах юродивого — истина, и в то же время он в жизненной практике демонстрирует использование метафоры, активизирующей сознание реципиента. Наглядно проявляется такое осознание возможности юродства в трехстраничной заметке А. Волинского 1894 года «Кололацы. Забытое слово».<sup>19</sup>

В начале заметки со свойственной этому критику академичностью он оценивает работу Прыжова и реакцию на нее: «Прыжов, давая подробную биографию московского пророка, отнесся с гневной критикой ко всей его деятельности, живо и не без публицистического яда изобразил его ханжескую фигуру, чрезвычайно типичную для обрисовки некоторых кругов русского общества. Газеты поддержали Прыжова, а журналы воспользовались его брошюрой для надлежащего протеста против суеверия масс» (с. 86). Последний вывод весьма точный.

В истории русской культуры работа Прыжова все же сыграла огромную роль, поскольку в результате заставила говорить не только о Корейше, но и о собственно юродстве. «Юродство — явление, имеющее в России глубокие корни, достойное серьезного изучения, — пишет Волинский. — Корейша — только явление — яркое, выдающееся, на фоне многих других, еще не вполне объясненных и исследованных исторических и общественных течений. Это, можно сказать, один из очень живых вопросов для русского общества, с его странною, недоделанною культурою, с его непросветленными и скованными нравственными и умственными симпатиями» (с. 86).

Отметив эту, несомненно главную, сторону работы Прыжова, критик отказывается от продолжения академичной темы: «Мы не собираемся в настоящее время возобновлять вопрос о русском юродстве, для разработки которого в нашей литературе имеется довольно много совершенно сырых еще материалов» (с. 87). Его больше интересуют животрепещущие проблемы современности — такие, как состояние русской общественной мысли, литературы, университетского преподавания. Эти проблемы объединены в сознании Волинского планом их публичного выражения, так сказать, стилистикой. И эта стилистика — многословие, стремление к самодостаточной выразительности, принципиальная многозначность толкования — напоминают ему речи Корейши, сконденсированные в неоднократно привлекавшем публицистов слове «кололацы». «Оно не существует ни в одном словаре, ни в одном языке, не выражает никакого определенного понятия, и в этом именно его отличительное свойство, его исключительный смысл. Слово — важное, многозначительное, хотя бесформенное и загадочное, как многозначителен и загадочен известный пророк в Москве, Иван Яковлевич Корейша... Таинственно, но звонко — понимай как хочешь. Слово звучит и гудит как-то многообещающе. Оно непонятно, бессмысленно если хотите» (с. 87).

Автор заметки создает ее по всем правилам риторики. Она написана стройно и логично. Убедительность достигается публицистическими средствами. Лексические повторы задают ритм, лейтмотивом во второй части звучит мысль о «красноречии, таинственном и великолепном, как кололацы Корейши». Эмоциональность возрастает от начала к финалу, что достигается нагнетением образных определений: сначала просто «шумные потоки красноречия», затем «перекатные волны без-

<sup>19</sup> Северный вестник. 1894. Т. XII. Декабрь. С. 86—88. Далее ссылки на эту заметку — в тексте.

удержного красноречия» и, наконец, «густые облака пустозвонно-бездарного, докторального красноречия, двусмысленно-великолепного, как пифические кололацы Корейши».

Учитывая, что толкование слова было дано Катковым и повторено А. Ф. Киреевым в 1889 году, интересен отказ Волынского от его объяснения. Вот таким — непонятым и таинственным, красиво звучащим и бессмысленным — оно ему понадобилось для оценки современности.

В результате юродство как явление русской жизни предстает сложным культурным феноменом. Его необъяснимость, неподвластность научному рационалистическому описанию очень привлекала русскую интеллигенцию, тем более что, казалось, объединяла ее с простонародьем в признании ограниченности рации и отдалении от чуждой западной науки. «Возможно, последним подвигом юродивых стало не столько обличение царя и мирян, погрязших в грехе, сколько обличение делами (своим сознательным выбором безумия) науки как господствующей системы практик производства истины...», — заключает современный исследователь.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Янгулова Л. Юродивые и умалишенные: генеалогия инкарцерации в России // Мишель Фуко и Россия. М.; СПб., 2001. С. 209.

© Л. Я. Дворникова

## НОВЫЕ ПСЕВДОНИМЫ А. П. ЧЕХОВА?

(ЧЕХОВ И МОСКОВСКИЙ ЖУРНАЛ «ЗРИТЕЛЬ»)

Значение Петербурга в жизни и творчестве А. П. Чехова трудно переоценить. До настоящего времени первым журналом, в котором выявлен псевдоним Чехонте и его производные, остается петербургский журнал «Стрекоза» (март—декабрь 1880 года). Еще одному петербургскому журналу — «Осколкам» принадлежит значительное место в биографии Чехова. Этот журнал Чехов называл своей литературной «купелью», а его редактора — писателя Н. А. Лейкина — «крестным батшкой».<sup>1</sup>

Сотрудничество А. П. Чехова в «Осколках» и «Новом времени» хорошо изучено и прокомментировано. Переписка с Н. А. Лейкиным и А. С. Сувориным стала источником многочисленных биографических и литературных сведений. А вот московским журналам не повезло. Встречи, беседы, личные отношения с московскими редакторами и литераторами почти не оставили следов. И это несмотря на то, что начало литературной деятельности Чехова связано с Москвой. В журнале «Будильник» затерялись первые анекдоты и остроты Чехова-гимназиста, присылавшего свои литературные опыты из Таганрога в Москву брату Александру — студенту Московского университета. Сам Чехов негативно высказывался о своей журналистской работе, старался не вспоминать и не упоминать эти журналы, в том числе даже тот, который должен быть удостоен чести как напечатавший самый ранний рассказ будущего классика. Первый биограф писателя — А. А. Измайлов так объяснял причину этого: «...мы не знаем... дебюта Чехова-юноши. Правдоподобно, что это была действительно мелочь в 10—15 строк, как он сам ясно пояснил, напечатанная вернее всего в рождественском номере, вышедшем в сочельник,

<sup>1</sup> Дворникова Л. Я. «Осколки — моя купель...» (Из истории журнала и сотрудничества в нем А. П. Чехова) // Встречи с прошлым. Вып. 5. М.: Сов. Россия, 1984. С. 70—82.

и, очень возможно, даже неподписанная, как это часто бывает с начинающими в мелких журналах. Может быть, это было даже и не в „Стрекозе”, а в таком издании, какое Чехову даже просто не хотелось назвать».<sup>2</sup> Естественно, что начинающий писатель с большим основанием стремился попасть на страницы новых журналов, где еще не сформировался свой круг участников и редакционный портфель был пуст. Однако, чтобы сразу стать ведущим сотрудником даже такого небольшого журнала, как «Зритель», издававшегося с перерывами всего восемь месяцев, нужны были и особые обстоятельства, и выдающийся талант. Хронологически после «Стрекозы», в которой Чехов с марта по декабрь 1880 года напечатал десять рассказов, «Минуты» (1880, № 7, декабрь) и «Будильника» (1881, № 26, июнь) (по одному рассказу) «Зритель» оказался первым московским журналом, в котором Чехов стал постоянным сотрудником, помещая свои рассказы и юморески из номера в номер.

Иллюстрированный литературно-художественный журнал «Зритель», издававшийся с перерывами (1881 — № 1—26, 1882 — № 1, 1883 — № 1—24, 1884 — № 1—4, 1885 — № 5—6), занял особое место в жизни и творчестве Чехова и его братьев. Александр, не найдя применения своим научным интересам, сделал попытку, по собственному выражению, «стать на литературную почву в „Зрителе”» — он работал секретарем редакции и публиковался в нем под псевдонимом Агафопод Единичын. Николай стал ведущим художником журнала. Он был также автором виньетки для его обложки. С пятого номера началось активное сотрудничество в журнале А. П. Чехова. Можно считать, что именно на страницах «Зрителя» проявилось и стало заметным его дарование. В 1882 году целый ряд журналов пригласил его сотрудничать: «Москва», «Мирской толк», «Свет и тени» и, наконец, осенью того же года «Осколки».

Редактор и «почтеннейший» издатель, «милейший» (определения А. П. Чехова) Всеволод Васильевич Давыдов был также владельцем небольшой цинкографии. Разрешение на издание иллюстрированного литературного, художественного и юмористического журнала «Зритель» было выдано «отставному прапорщику Давыдову Всеволоду Васильевичу, проживающему в Москве, в Тверской части, на Петровке, в доме Самарина»<sup>3</sup> 1 февраля 1881 года. По архивным данным, редактор-издатель «Зрителя» родился 23 мая 1843 года в сельце Грязновка Епифанского уезда Тульской губернии. Отец — Давыдов Василий Петрович — полковник, епифанский предводитель дворянства. Мать — Надежда Дмитриевна NN. Давыдовы владели землями в Рязанской, Тульской, Калужской, Костромской, Владимирской губерниях. Имел братьев: Владимира и Александра, и сестер: Лидию, Веру, Софью, Надежду. Воспитание получил в Александринском сиротском корпусе. 12 мая 1862 года вступил в службу прапорщиком в Малороссийский драгунский принца Альберта Прусского полк. 4 декабря 1862 года Высочайшим приказом уволен от службы «по расстроенным денежным домашним обстоятельствам». На военную службу Давыдов больше не возвращался. Из архивных документов известно, что «31 августа 1880 года он вступил в первый брак с Розалией-Каролиной Михайловной Розенбаум, ревельской гражданкой лютеранского вероисповедания. Венчание состоялось в московской ( на Дмитровке ) церкви во имя святителя Григория Богослова».<sup>4</sup> Женитьба, по-видимому, поправила материальные дела Давыдова, и он предпринимает попытку завести собственный журнал.

Характеризуя журналистику восьмидесятих годов, существовавшую в условиях усиления цензуры в связи с убийством Александра II, В. А. Гиляровский (также сотрудник «Зрителя») писал: «...только в подпольной печати были „рыцари без

<sup>2</sup> Измайлов А. А. Чехов. М., 1916. С. 84.

<sup>3</sup> Моск. объединение архивов. Ф. 31. Оп. 3. Ед. хр. 145.

<sup>4</sup> ЦГИА СПб. Ф. 1437. Оп. 2. Д. 193; ГАТО. Ф. 39. Оп. 2. Д. 632.

страха и упрека". В легальной печати было два лагеря: в одном — „рыцари со страхом и намеком", а в другом — „рыцари без страха и намека". Во главе первых в Москве были „Московский телеграф", „Зритель" Давыдова, „Свет и тени" Пушкирева, ежемесячная „Русская мысль", „Русские ведомости", которые со страхом печатали Щедрина, „Русский курьер", когда он был под редакцией В. А. Гольцева». <sup>5</sup> Казалось бы, с большим основанием к демократическому направлению могли быть отнесены журналы «Будильник» и «Развлечение», созданные и ставшие популярными еще в шестидесятые годы. Но подобного предшественника имел и «Зритель». Журнал с таким же названием издавался в Москве в 1861—1863 годах Сергеем Павловичем Колошиным (1825—1868) — сыном декабриста П. И. Колошина (1799—1854) и племянником известного поэта-декабриста Петра Ивановича Колошина (1794—1848).

Журнал, издававшийся Колошиным, интересен тем, что одним из первых предоставил свои страницы литераторам демократического направления. В нем начинали свой путь рассказами и очерками из народной жизни писатели-разночинцы (среди них и в будущем знаменитые): К. И. Бабилов, М. А. Воронов, Е. Э. Дрянский, А. И. Левитов, Г. И. Успенский и др.

О том, что «Зритель» 1881 года сознательно ориентировался на «Зрителя» шестидесятых годов, свидетельствовала обложка журнала.

3 сентября 1881 года вышел первый номер журнала, с виньеткой и рисунком на обложке работы Николая Чехова. На обложке колошинского «Зрителя» на фоне московской панорамы сидел за столом наблюдавший в телескоп литератор. Затем рисунком несколько видоизменился: в руках у литератора-редактора появилась подзорная труба. На рисунке Н. П. Чехова изображена панорама Москвы у Триумфальных ворот. Молодой человек, у ног которого лежат книги и палитра, наблюдает сначала в телескоп, а затем также в подзорную трубу за жизнью Москвы. Первый номер журнала открывался программным стихотворением — напутствием поэта-искровца Д. М. Минаева (Литературное Домино) — «Зрители», направленным против обывателя — равнодушного зрителя жизни.

Мы зрители и наш девиз  
 Единый: Наша хата с краю!  
 Кричим мы смело: for! Bis!  
 Но из любви к родному краю  
 Не станет шикать ни один  
 Благонамеренный мыслитель  
 И настоящий гражданин,  
 Тот, кто ведет себя, как зритель...

Тем самым журнал заявлял о своем намерении следовать демократическим традициям шестидесятых годов с их кумирами: Некрасовым, Салтыковым-Щедриным, Чернышевским.

Редакция журнала размещалась в самом центре Москвы. В 1881 году — на Страстном бульваре в доме Мусина-Пушкина (ныне ул. Чехова, д. 1), в 1883 году — на углу Тверского бульвара и Тверской улицы, д. 2 (дом Фальковской). Редакционным днем был четверг. Перед сотрудниками предстал редактор: «весь замазанный, закоптелый, высокий и стройный, в синей нанковой выгоревшей от кислоты блузе, с черными от работы руками, — похожий на коммунара с парижских баррикад 1871 года. По духу он и действительно был таким», <sup>6</sup> — вспоминал В. А. Гиляровский. Демократизм Давыдова, скромность обстановки редакции способствовали тому, что сотрудники сходились туда, как в клуб. Атмосфера собраний была домашней: пили чай, курили, обсуждали очередной материал. Звучали экспромты,

<sup>5</sup> Гиляровский В. А. Соч.: В 4 т. М.: Правда, 1967. Т. 3. С. 145.

<sup>6</sup> Там же. С. 152.

шутки, которые тут же записывались и шли в номер. В составлении некоторых разделов: «Литературное попури», «В телескоп „Зрителя”» — принимали участие все присутствовавшие на редакционных собраниях. Это напоминало традиции «артельного авторства» юмористических журналов шестидесятых годов.

Из числа постоянных сотрудников журнала назовем И. И. Барышева (Мясницкого) (1854—1911), сына издателя и мецената К. Т. Солдатенкова, — беллетриста, писавшего сценки из купеческой жизни; актера и автора рассказов, основанных на собственных сценических импровизациях, В. Н. Андреева-Бурлака (1843—1888); В. А. Гиляровского (Гиляй) (1853, по др. св. 1855—1935), только что сменившего актерскую профессию на репортерство и сочинительство. Из поэтов постоянными сотрудниками журнала были Л. И. Пальмин (1841—1891), начинавший свой путь в «Искре», А. В. Круглов (Веселый Устюжанин, Скучающий Вологжанин, Ширебери) (1852—1915), писавший стихотворные фельетоны на литературные темы, впоследствии детский и религиозный писатель. Несколько актеров: Н. С. Стружкин (наст. фамилия Куколевский) (1842—1889), Н. П. Киреев (1843—1882), Л. И. Гуляев-Леонидов (Гулевич), режиссер М. В. Лентовский (Ванька Стикс) (1843—1906) — сотрудничали в «Зрителе». Поэтому вопросы театра были в центре внимания журнала. Существовали специальные разделы театральной и музыкальной жизни: «Сцены и актеры», который вел театральный критик А. М. Дмитриев (Аде), и «Опера и концертный зал», который вел композитор и музыкальный критик, профессор Московской консерватории А. С. Размадзе (А. Сеер) (1845—1896). Для этих разделов Н. П. Чехов нарисовал портреты актеров М. Т. Иванова-Козельского и Сары Бернар, певицы Н. А. Енгальчевой, скрипача Пабло Сарасате.

Талантливый рисовальщик, он активно подрабатывал в иллюстрированных журналах. Многочисленные рисунки его, разбросанные на страницах мелких журналов, полностью не выявлены. Из предшествовавших «Зрителю» стоит упомянуть его рисунки в «Иллюстрированном бесе, инкогнито странствующем по всем закоулкам России» (вып. 1. М., 1880), которыми он и его товарищ по Училищу живописи, ваяния и зодчества А. С. Янов украсили это довольно скучное издание.

В «Зрителе» в первый год его существования Николай помещал рисунки почти в каждом номере. Иллюстрировал он не только беллетристику, но и, как упоминалось выше, обзоры театральной и музыкальной жизни.

Из художников в «Зрителе» работали также Н. А. Богданов, Я. П. Турлыгин и М. М. Чемоданов — автор самых политически злободневных рисунков и карикатур, послуживших поводом для приостановки «Зрителя».

С пятого номера начинает сотрудничать в журнале Антон, а с девятнадцатого номера — Александр Чеховы. Сотрудничество в «Зрителе» Александра было недолгим. Со «Зрителем» оказалась связана драматическая страница его жизни. В письме его к брату, содержащем размышления о прошедшей молодости, есть туманные фразы о времени сотрудничества в «Зрителе»: «Далее — таможенная служба. Но перед ней еще попытка стать на литературную почву в „Зрителе”. Здесь — голодающий орден Анны на шею. Обманутые надежды Палогорычей, незаконно-живущие, Мося, мои радости, и смерть, сумасшедшая поездка на Кавказ, и слепота».<sup>7</sup>

Речь идет о гражданском браке Ал. Чехова с Анной Ивановной Хрущовой-Сокольниковой (1847—1888), служившей в конторе «Зрителя». Бывшая жена писателя, издателя и редактора журнала «Московское обозрение», владельца фотоателье Гавриила Александровича Хрущова-Сокольникова (1845—1900) после развода, по причине супружеской неверности, не имела права вступать в новый брак. Презрев условности, Ал. Чехов, несмотря на противодействие родителей, решил связать свою жизнь с А. И. Хрущовой-Сокольниковой. В поисках службы он вынуж-

<sup>7</sup> Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М.: Соцэкгиз, 1939. С. 214.

ден был возвратиться в Таганрог, где продолжилась его семейная драма. Родственники не только отказались принимать его жену, но и отказались крестить его первенца — дочь Марию, которая вскоре умерла. От переживаний Александр на некоторое время потерял зрение. Брак этот так и не стал счастливым. Анна Ивановна рано умерла, оставив двоих не вполне здоровых детей: Николая и Антона.<sup>8</sup>

Здесь будет уместным сказать, что подобное же увлечение Николая Чехова Анной Александровной Ипатьевой (ур. Гольден), которая была сестрой Настасьи (Анастасии) Александровны Гольден — гражданской жены драматурга и издателя журналов «Мирской толк» и «Свет и тени» Н. Л. Пушкарёва (1842—1906), окончится также трагично. Поменяв богемную студенческую жизнь на семейную, Николай не изменил своих привычек, что и привело его к ранней смерти. Умирал он среди родных в Луке. Прощаться с Николаем (ск. 17 июня 1889 года) вместе с Александром приехала в качестве бонны его детей Наталья Александровна Гольден (1855—1919) — сестра А. А. Ипатьевой. 12 июня 1889 года в Лучанской церкви был совершен обряд венчания Ал. П. Чехова с Н. А. Гольден. Этот брак дал миру великого актера, режиссера и педагога М. А. Чехова (1891—1955).

Несмотря на родственные связи с семьей Чеховых, три сестры Гольден остаются самыми неясными фигурами в биографии Чехова. По существу, братья Чеховы как свои сотрудничали в журналах Н. Л. Пушкарёва, своими были они и в «Зрителе», где служила А. И. Хрущова-Сокольников. Она и ее бывший муж Г. А. Хрущов-Сокольников, как и В. В. Давыдов, были уроженцами Тульской губернии. С Н. Л. Пушкарёвым Г. А. Хрущова-Сокольников связывала совместная деятельность. Именно Пушкарёву он передал сначала свое фотоателье, а затем (2 августа 1877 года) — право на владение издававшимся им журналом «Московское обозрение», который Пушкарёв переименовал дважды: 17 февраля 1878 года в «Свет и тени» и 2 ноября 1878 года — в «Мирской толк».<sup>9</sup> Сотрудничество в «Зрителе» и других мелких журналах ввело братьев Чеховых в среду новой русской интеллигенции, активно пополнявшейся представителями разоряющегося дворянства и купечества, становившимися преимущественно переводчиками, журналистами и писателями, художниками и актерами. Эмансипация женщин, гражданские браки, внебрачные дети, широкое распространение богемного образа жизни — вот, в частности, те характерные приметы демократизации и европеизации русской жизни восьмидесятых годов, которые нашли отражение как в жизни самого Чехова и его окружения, так и в его творчестве.

Введение в чеховедение имен Давыдова, Пушкарёва, Хрущовых-Сокольниковых, Гольден и Розенбаум расширяет круг знакомых Чехова. Следует добавить, что в конце восьмидесятых годов все названные лица переехали в Петербург. Подорванное здоровье закрывало Чехову путь на север, в столицу. Болезнь будет заставлять его все более и более отдаляться от Петербурга. Но, удивительным образом, в краткие наезды и встречи завяжутся многолетние литературные и театральные связи. Дружеские отношения со многими петербургскими писателями, издателями, журналистами, актерами Чехов сохранит до конца жизни. Но отношения с бывшими московскими друзьями не возобновятся. В дневнике Ал. П. Чехова есть

<sup>8</sup> Дети А. И. Хрущовой-Сокольниковой и Ал. П. Чехова являлись незаконнорожденными, поэтому имели по документам разные фамилии и отчества. Дочь Мария Гавриловна Хрущова-Сокольников (1883—1884) похоронена на церковном кладбище в селе Радуговицы Олонец у. Тул. губ. Сыновья: Николай Николаевич Чехов (1884—1918?) и Антон Антонович Чехов (1886—1921?). Сообщено О. М. Бражниковой, принадлежащей к потомству сына А. И. Хрущовой-Сокольниковой и Г. А. Хрущова-Сокольника — Александра Гавриловича (1883—1894). См. также ее статью «Хрущовы и их потомки по женским линиям в военной службе на море и на суше» (Известия Русского генеалогического о-ва. Вып. 6. СПб., 1996. С. 37—45). Родственниками и потомками А. И. Хрущовой-Сокольниковой (ур. Александровой) брак ее с Ал. П. Чеховым также, в силу социальных условностей, не признавался.

<sup>9</sup> Моск. объединение архивов. Ф. 31. Оп. 3. Ед. хр. 2131. Л. 131; Оп. 3. Ед. хр. 2118. Л. 16.

запись от 7 августа 1898 года о случайной встрече с В. В. Давыдовым: «...возвращаясь домой, встретил я Всеволода Васильевича Давыдова, бывшего редактора-издателя „Зрителя“... Зашел ко мне. Вскипятил я чайник и предложил ему чаю, который выпил он охотно, потому что после водки чувствовал жажду. Толковали о разных разностях: и о старине, и о Сокольниковых с их могилами, и о фотографии... Теперь он цинкографию бросил, перекочевал в Петербург и служит по акцизному ведомству, вернее при казенной продаже вина. Жалованья: 200 рублей. Говорит, что доволен. Теперь он уже стар, но выглядит бодрым, и по-прежнему подвижной и юркий. По-прежнему интересуется бегами и скачками и пишет о них отчеты в спортивную газету Гиляровского, который хотя и платит ему по десяти рублей за каждый отчет, но подолгу затягивает платежи».<sup>10</sup> По архивным данным, В. В. Давыдов служил старшим контролером винокуренных заводов Санкт-Петербургского акцизного управления. В ночь с 15 на 16 апреля 1919 года помощник инспектора косвенных налогов Финансового отдела Петроградского Губисполкома Всеволод Васильевич Давыдов умер.<sup>11</sup>

В 1881 году Чехов печатался в «Зрителе» только под псевдонимами Антоша Ч. и Антоша Чехонте:

№ 5 — Темпераменты. По последним выводам наук. № 9 — Извлечения из путевого журнала. № 11 — Салон де Варьетте. № 14 — Суд. № 16 — Пoesия и проза. № 18 — Свадебный сезон. № 19 — Объявления конторы Антоши Ч. № 21 — Сара Бернар. № 23 — Опять о Саре Бернар. № 25—26 — Грешник из Толедо.

В 1882 году Чехов получил приглашение от целого ряда журналов: «Будильник», «Мирской толк», «Осколки», «Москва», «Свет и тени», «Спутник», тем не менее он (в отличие от братьев) продолжил сотрудничество в возобновленном с января 1883 года «Зрителе».

Начиная с первого номера, где он опубликовал сразу четыре юморески, появляются новые, нигде более не встречающиеся псевдонимы Чехова: Человек без селезенки и его производные: Ч без с, С Б Ч и М. Ковров. При этом предпочтение отдается новым псевдонимам: 15 публикаций под новыми псевдонимами против девяти под псевдонимом Антоша Чехонте было помещено им в «Зрителе» в 1883 году. Необходимость в новых псевдонимах возникла в связи с тем, что состав сотрудников «Зрителя» по сравнению с 1881 годом сократился, поэтому писать приходилось много и в самых разных жанрах, вплоть до подписей к рисункам. Ни один из рассказов под новыми псевдонимами Чехов в свое первое собрание сочинений не включил, хотя работу по выявлению ранних рассказов проводил очень тщательно, получая отсутствующие в его библиотеке журналы через своего издателя А. Ф. Маркса из Публичной библиотеки в Петербурге. В письме от 16 марта 1899 года А. Ф. Маркс писал: «Многоуважаемый Антон Павлович. Посылаю Вам ценной посылкой журналы „Зритель“ за 1882 и „Сверчок“ за 1887 годы. Они взяты из Императорской Публичной библиотеки, и мне нужно возвратить их в самом скором времени. В Ялте, как Вы писали, у Вас нет переписчика, то не найдете ли Вы более удобным только отметить Ваши статьи и — одновременно с возвращением журналов — прислать мне точные указания, а я уж здесь позабочусь о том, чтобы статьи были верно и точно списаны... Книги необходимо возвратить через две недели, и я очень Вас прошу не задерживать их дольше 3—4-х дней».<sup>12</sup>

В письме речь идет о «Зрителе» за 1882 год, следовательно, журналы за 1881 и 1883 годы у Чехова имелись. В Российской государственной библиотеке хранятся два комплекта журнала «Зритель»: за 1881 и 1883 годы, содержащие пометы, имеющие отношение к А. П. Чехову.

<sup>10</sup> РГАЛИ. Ф. 2316. Оп. 2. Ед. хр. 35. Л. 13.

<sup>11</sup> ЦГИА СПб. Ф. 1437. Оп. 2. Д. 193.

<sup>12</sup> РГАЛИ. Ф. 549. Оп. 1. Ед. хр. 307. Л. 1—2.

Комплект журнала «Зритель» за 1881 год (шифр II 23/9) имеет кожаный владельческий переплет. На форзаце подшивки имеются надписи (красным карандашом):

Чеховская комната № 31

Ив. Чехов

АПЧ (монограмма).

На обложке первого номера журнала зелеными чернилами сделана владельческая надпись: Ив. Чехов.

«Чеховская комната» была образована в Московском Публичном и Румянцевском музеях — предшественниках ГБЛ = РГБ в марте 1912 года. Первые экспонаты поступили от инициаторов создания и создателей музея Чехова в Москве: брата и сестры писателя — И. П. и М. П. Чеховых, жены — О. Л. Книппер-Чеховой, литературоведа В. В. Каллаша.

Интерес вызывает монограмма АПЧ, нигде, кажется, не упоминаемая среди автографов Чехова. Подобного рода монограмму удалось обнаружить на рисунках Н. П. Чехова в «Иллюстрированном бесе» (М., 1880). Монограммы НПЧ и АПЧ видны на рисунках, изображающих беса, веревками или ремнями обвязывающего чемодан.

Комплект журнала «Зритель» за 1883 год (шифр XVIII 8 /23) имеет современный библиотечный переплет. Первоначально комплект был неполным, что выявляется по инвентарному номеру 251-XLVI и штампу библиотеки, имеющимся только на № 1—15, 17, 19, 20, 22. Именно в этих номерах выявлены надписи и пометы, имеющие отношение к А. П. Чехову:

1883. № 2. С. 7. Помета у заглавия «„Скоморох” — театр М. В. Л.» М. Коврова.

(Об этом театральном фельетоне и псевдониме М. Ковров см.: Лит. наследство. 1965. Т. 68. С. 153—154; Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М.: Наука, 1979. Т. 16. С. 21.)

1883. № 2. С. 8. Надпись: Стр. Н. — под юмореской «Анекдоты». (Автор юморески — Стружкин Н. С.)

1883. № 4. На обложке сверху справа надпись: Забава.

(С. 6—7. Забава. История разорванных туфель. (Рассказ на манер французского.))

1883. № 5. На обложке сверху справа надпись: Яневру.

(С. 6—7. Яневру. Восклицания и мысли знаменитых современников.)

1883. № 5. С. 4. Карикатура «Яичко за бычка». Под левой фигурой надпись: Бисмарк.

Там же. Карикатура «Поговорки: Сколько кобыле не прыгать, а быть в хомуте. Волк не пастух, свинья не огородник». Под рисунком надпись: И. Г. Рыков.

1883. № 7. С. 7. Помета у заглавия юморески «Изобретения будущего». Без подписи.

1883. № 8. С. 7. Карикатура «Алешино дело». Под рисунком надпись: А. С. Суворин.

1883. № 10. На обложке сверху справа надписи: М. Ковров. Аявру.

(С. 6—8. Ковров М. Женевьева Брабантская: Буффонада в 4-х действиях и 9 картинах.)

(О псевдониме М. Ковров и об этом фельетоне см.: *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 16. С. 29—32, 410—411.)

С. 3. Аявру. Пейзаж.

1883. № 11. С. 8. Подчеркнуто заглавие юморески «Сентенции земского врача Вернатринова».

На полях слева надпись: П.

1883. № 12. С. 8. Подчеркнуто заглавие юморески «Майонез». Без подписи.

Под юмореской надпись: А. Чехов.

На полях надпись: П.

На обложке в правом верхнем углу надпись: Х.

1883. № 13. На обложке под рисунком «Куда конь с копытом, туда и рак с клешней. Тоже в опричники записался» надпись: кн. Мещерский.

1883. № 14. На обложке сверху справа надпись: Аявру.

С. 8. Подчеркнуто заглавие юморески: Аявру. Масленица по определению.

Под юмореской надпись: А. П. Чехов. Надпись зачеркнута.

На полях слева надпись: Печ.

1883. № 15. На обложке сверху справа надпись: Аявру.

(С. 8. Аявру. Размышления праздного философа.)

На полях слева надпись: Печ.

1883. № 19. На обложке сверху справа надпись: Моя семья.

С. 1. В оглавлении отмечена юмореска: С. Б. Ч. Моя семья.

Подчеркнуто заглавие юморески «Моя семья».

(Об этой юмореске А. П. Чехова и псевдониме С. Б. Ч. см. *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 18. С. 264—266.)

1883. № 20. На обложке сверху справа надпись: Дуэль женщин.

С. 7. Подчеркнуто заглавие юморески «Дуэль женщин» и надпись: нет.

Таким образом, отмеченными оказались:

1) три известные юморески А. П. Чехова, напечатанные под псевдонимами, принадлежность которых Чехову является до настоящего времени предположительной, а именно:

М. Ковров. «„Скоморох” — театр М. В. Л.» — 1883. № 2.

М. Ковров. Женевьева Брабантская: Буффонада в 4-х актах — 1883. № 10.

С. Б. Ч. Моя семья — 1883. № 19.

2) четыре рисунка;

3) десять рассказов и юморесок, напечатанных под псевдонимами: Аявру, Забава, Яневру и без подписи, а именно:

1. Без подписи. Изобретения будущего — 1883. № 7.

2. Без подписи. Сентенции земского врача Вернатринова — 1883. № 11.

3. Без подписи. Майонез — 1883. № 12.

4. Без подписи. Дуэль женщин — 1883. № 20.

5. Аявру. Пейзаж — 1883. № 10.

6. Аявру. Масленица по определению — 1883. № 14.

7. Аявру. Размышления праздного философа — 1883. № 15.

8. Забава. История разорванных туфель: Рассказ на манер французского — 1883. № 4.

9. Яневру. Восклицания и мысли знаменитых современников — 1883. № 5.

10. В № 16, отсутствующем в указанном комплекте, выявлен рассказ Аявру «Каторжный день».

Самым убедительным доказательством принадлежности этих помет руке Чехова могло бы быть, во-первых, подтверждение о поступлении этих номеров журнала в «Чеховскую комнату» от наследников писателя, а во-вторых, почерковедческая экспертиза. Проведенное нами сличение почерка писателя по письмам Чехова А. Ф. Марксу 1899 года, т. е. в год выявления ранних рассказов для собрания сочинений, показывает, что характер написания основных букв: *а, б, в, р, у* — и особенно своеобразное написание буквы *я* в виде петельки, а также величина букв совпадают.

Главным же доказательством является наличие в одном ряду ранее предполагавшихся принадлежащими Чехову псевдонимов: М. Ковров и С. Б. Ч. — и вновь выявленных, что, с одной стороны, подтверждает и окончательно доказывает принадлежность ему первых и, с другой стороны, дает прочное основание для утверждения о принадлежности ему новых псевдонимов.

Дать текстологический анализ каждого из атрибутируемых нами Чехову рассказов и юморесок в пределах одной статьи не представляется возможным, поэтому ограничимся выявлением общих и характерных черт названных рассказов в сравнении с репертуаром в «Зрителе» Антоши Чехонте. В жанровом отношении выявленные публикации представляют собой обычные для раннего творчества Чехова жанры: рассказ, сценка, подборка изречений на заданную тему. По содержанию прежде всего стоит выделить так называемые «сезонные» рассказы: рождественские, святочные, масленичные, которые применительно к юмористической журналистике правильнее было бы называть с приставкой анти-, т. е. антирождественские и антисвяточные. Подобных пародий у раннего Чехова довольно много. В предлагаемом корпусе материалов это рассказ «История разорванных туфель» и юмореска «Масленица по определению». Классический святочный рассказ всегда содержит элемент чудесного и имеет счастливый для героя конец. В пародии Забавы также присутствует элемент неправдоподобности и высмеивается счастье героев. Псевдоним, выбранный для данного рассказа, и подзаголовок («на манер французского») настраивают читателя на легкомысленное, развлекательное чтение. Любовное приключение на маскараде, построенное по традиционной схеме: неверная жена, обманутый муж и счастливый любовник — заканчивается, на первый взгляд, удачно для героев. Но в результате графиня предстает перед читателем в нижнем белье, а юный герой, мечтающий стать наконец мужчиной, появляется перед ее мужем в женском платье. Отталкивался ли автор от реального скандального события или разрабатывал ходячий сюжет, нельзя не заметить одну из присущих раннему творчеству Чехова особенностей: вектор его сатиры чаще всего направлен на женщину. Именно поэтому майор, который «пользовался почетом и уважением», говоря языком армейского анекдота, оказывается «бабой» и продолжает хранить в ящике стола дамские туфли. «Историю разорванных туфель» можно поставить в один ряд с рассказами, имеющими аналогичные подзаголовки: «перевод с испанского», «перевод с португальского» — и написанными в означенном стиле. Известно, что в молодости Чехов был пародист блестящий и подражал с таким совершенством, что копия могла сойти за оригинал. «Однажды, — вспоминал писатель и журналист А. В. Амфитеатов, — в моем присутствии он держал пари с редактором „Будильника“ А. Д. Курепиным, что напишет повесть, которую все читатели примут за повесть Мавра Иокая, — и выиграл это пари, хотя о Венгрии не имел ни малейшего представления и никогда в ней не бывал. Его молодой талант играл, как шампанское, тысячами искр. Вот по-бульварному он писать не умел. Начнет, бывало, „роман“ с приключениями для того же „Будильника“, а силища таланта сразу скажется, и вкрадывается в вещь серьез не по читателю, и Антон

Павлович бросает начатые главы: скучно, ибо слишком художественно и умно...»<sup>13</sup> Последние слова как нельзя более подходят к публикуемому рассказу, художественная отделка которого поразительна. Ранние рассказы Чехова преимущественно диалогичны, построены по существу как небольшие сценки. Таков и рассказ «Каторжный день» из будущей серии рассказов о чиновниках. Особенностью речи героев рассказов Чехова является ее экспрессивность, что выражается в большом количестве восклицаний, междометий, в незаконченности фраз, поэтому тексты ранних рассказов содержат множество восклицательных и вопросительных знаков и многоточий. Пародирование манеры речи, произношения — еще один из приемов юмористов, который Чехов активно использует в своих рассказах. Вызывающая смех неправильная речь с большим количеством междометий, а заодно и смешная фамилия часто становятся у Чехова основными выразительными характеристиками героя. Пуляркин и Корытова из «Каторжного дня» как нельзя лучше подходят к коллекции чеховских «говорящих» фамилий. Небольшая зарисовка «Пейзаж» и юмореска в виде текстов к рисункам «Дуэль женщин» представляют собой переход от юмора мягкого, к бурлеску и буффонаде, которые нередко используют сексуальные темы. Любовные парочки являются героями многих рассказов Чехова: «И то и се», «В гостиной», «Неудачный визит», «Марья Ивановна» и др. Финальная фраза рассказа «Неудачный визит» — «Картина», юмореска «Пейзаж» также заканчивается словом: «Tableau» (франц. — картина). Еще одна часто повторяющаяся особенность ранних рассказов Чехова — использование почти в каждом рассказе выражений и изречений на иностранных языках: немецком, французском, латинском. Прием этот вполне может быть использован для определения авторства раннего Чехова.

Еще одна группа выявленных юморесок — это подборки изречений и анекдотов, опубликованных преимущественно без подписи. Такого рода юморески обычно или представляли собой отклики на скандальные события, или являли собой еще один вид юмористики — интеллектуальный юмор. Чехов любил этот вид юмора: остроумие, ирония, поддразнивание были присущи ему всегда. Юмореска «Восклицания и мысли знаменитых современников» наиболее насыщена реалиями того времени. Они связаны со знаменитыми судебными процессами начала восьмидесятых годов. Эти процессы и их главные лица: кассир петербургского Общества взаимного кредита К. Н. Юханцев, директор скопинского банка И. Г. Рыков, казначей московского Воспитательного дома Ф. И. Мельницкий, московский миллионер С. Малкиель, нажившийся на поставке сапог для войск во время русско-турецкой войны, являются темой и персонажами многих юморесок, рассказов и фельетонов Чехова.

В заключение стоит сказать, что жесткий отбор произведений для первого собрания сочинений, проведенный самим писателем, коснулся всех его публикаций в «Зрителе», а не только утративших со временем свою злободневность или остроумных анекдотов. И это несмотря на то что раннее творчество являло собой обилие тем, образов, жанров, стилистических средств, убедительно свидетельствующих о широком использовании традиционных классических приемов комического и оригинальном таланте начинающего писателя.

### История разорванных туфель (Рассказ на манер французского)

...Майор пользовался в нашем полку огромным почетом и уважением. И не мудрено: это был честный, умный и добрый малый, образцовый служака и примерный товарищ. Уходя от нас, он устроил нам пирушку, начавшуюся в полдень, кон-

<sup>13</sup> РГАЛИ. Ф. 2540. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 109.

чившуюся на рассвете. Перед обедом мы помогали майору укладывать вещи в чемоданы, ящики и баулы. Множество безделок, украшавших стены, камин и письменный стол, он раздарил нам, на память.

— Только это никому не подарю! — заявил майор, доставая из ящика письменного стола пару крошечных, разорванных на самом подъеме тувфель: трофей победы, господа, очень лестной и, притом, забавной...

— Хотите — расскажу?

— Еще бы! Разумеется...

— За обедом. Суп подан. Милости прошу.

Мы перешли в столовую.

— Это было очень давно, — начал майор, после первого залпа мадеры.

Так давно, что я, как видите, считаю себя вправе рассказать «историю», в которой замешана женщина... Я был юн и, смею вас уверить, недурен собою, а между тем женщины решительно не обращали на меня ни малейшего внимания. Как ни гремел я саблею, как ни звенел шпорами, как ни старался придать своему взгляду нечто молниеносное, — а покаяться, так и пушок на верхней губе пробкой подрисовывал, — в восемнадцать лет я не мог еще похвастать ни одною победой...

«Хорошенький мальчик», — говорили красивые женщины и оглядывали меня с головы до ног как нарядную статуетку. А между тем сердцу этого «мальчика» давно уже хотелось побеждать и «тиранить»!

Вы поймете мой восторг, господа, когда в одном из театральных маскарадов на мою ухарски изогнутую руку упала крошечная женская ручка... Она дрожала, сверкая крупным бриллиантом, кокетливо спрятавшись под широким черным кружевом.

— Я видела вас в ложе... Ведите меня в вашу ложу, — раздался у моего плеча взволнованный голос...

Я осмотрел говорившую. Это была, без всякого сомнения, женщина очень порядочного общества. Одно уже отсутствие длинного хвоста, которым кокетки так страшно надоедают нам, мужчинам, в маскарадах, подсказало мне что ее ручка упала на мою неспроста... «Уж не победа ли»? — мелькнуло в голове, и я заломался как опытный сердцеед (как мне тогда казалось), на самом же деле — как мальчишка:

— С одним условием... Когда мы войдем в ложу, ты снимешь маску: не в моих правилах...

— Ах, оставьте ваши правила в покое! — оборвала меня она, сверкнув глазами: я прошу вас спасти меня, а вы... мужчина вы, наконец, или...

Она не кончила: я не дал ей кончить, бросившись вперед, чтобы не услышать еще раз досадное: «мальчишка»?..

Мы быстро прошли коридор и остановились у двери ложи.

— Там никого нет? — прошептала маска: если ваши товарищи там — прогоните их.

С какою важною миной выполнил я это приказание — не стану вам описывать... Достаточно сказать, что я готов был плясать от восторга, когда один из удививших товарищей бросил мне завистливое: «счастливчик»!

Незнакомка вошла в аванложу, села на диванчик и тотчас же сняла маску. Я в ужасе отскочил: передо мною была графиня С., чести побывать в салоне которой я долго и тщетно добивался... Я назвал бы сумасшедшим каждого, кто за минуту до этого сказал бы мне, что она здесь, в театральном маскараде...

Клянусь вам, господа, я уверен: распахни она мне свои объятия — я убежал бы как заяц, налетевший на борзую. Я и она — гордая львица большого света! В памяти моей быстро пронеслись рассказы о горах золота, безумно брошенного за то только, чтобы вызвать улыбку на этих губах, о целых потоках крови, которою многие с наслаждением смывали дерзкую тень, покушавшуюся не раз затмить звонкое имя... Благоразумие подсказало мальчику, что *такая* победа ему не по силам.

— Вы — честный человек, — заговорила она, протягивая мне руку: спасите же меня... Я не должна быть в маскарade. Меня нет здесь, понимаете ли? А между тем меня видел мой муж... Он следовал за нами все время, как мы сюда бежали... Боже, что делать?!

Я растерялся. Что было делать на самом деле? С минуту длилась невыносимая пауза. Оркестр гремел какой-то бешеный танец; гул голосов сливался с шарканьем ног танцующих, — а у меня в ушах сильнее и громче всего раздавались шаги за дверью ложи: шаги мужа графини, конечно, поджидавшего ее выхода...

И вдруг бешеная по своей оригинальности мысль пришла мне в голову... Если бы у меня было время поразмыслить, я и не решился бы высказать ее; тут пришлось хвататься как утопающему, за соломинку.

— Переоденетесь? На момент, на один лишь момент глаза графини сверкнули гневом, — но тотчас же и погасли. Она, конечно, вспомнила, что перед нею был... увь! — не мужчина, а *мальчик!*

— Как же мы это сделаем? — прошептала она улыбаясь.

— Очень просто: вы мое платье, я ваше...

— И потом: я — через барьер ложи, в залу, а вы — в коридор! Отлично! Но...

Я молчал, кусая губы с досады.

— Ведь мы должны раздеваться? — засмеялась графиня...

— Что ж за беда! Мы станем друг к другу спиной...

— И вы дадите мне клятву, что не обернетесь?

Хоть бы потупилась! Она очевидно третировала меня — не как мальчика даже, а как девочку... — Клянись! — бухнул я и тотчас же вспомнил, что на мне мундир, — честное слово!

— Ну, если так, маскаррад в маскарrade начинается.

И с этими словами она встала и быстро принялась отстегивать пуговицы своего домино. Мы заняли позицию. В аванложе было очень душно. Аромат изящных духов невыносимо будоражил нервы. Разоблачаясь, графиня время от времени задевала меня с тихим, отрывистым «pardon!» Руки отказывались мне повиноваться, — в висках стучало... Я задыхался, прислушиваясь к шелесту ткани, и *чувствовал*, как и что снимала с себя графиня... Шнурок хлестнул меня по ноге, — я вскрикнул, не от боли конечно, — графиня обернулась: «что с вами?»

Господа! Бывают мгновения когда человек не властен над собою, — не только над данными им словами...

Я тоже обернулся.

Как сейчас вижу ее, смущенную и хорошенькую! Темные кудри красивою волною падали на золотое шитье моего мундира: мундир — и дамское белье, кокетливо убранное кружевами и прошивками! Графиня одевалась не по порядку, — не до него было... Я уверен, что в данный момент передо мною был живописнейший костюм из всех, который можно было встретить в маскарrade!

Мы переоделись. Препятствия были уничтожаемы — как гордые узлы. Косу графиня не без усилий спрятала в мой кивер. Туфельки, не влезавшие мне на ноги, как видите, были бесцеремонно разорваны. Она превратилась в красавца юнкера, я — в стройную и статную «маску»... Последний поцелуй — и она перепрыгнула барьер ложи. Счастье было за нас: у самой ложи графиня встретила подругу, с которой она уехала сегодня «навестить семью бедняков» и очутилась в маскарrade... Парочка быстро направилась к выходу. У самых дверей графиня остановилась, отыскала меня глазами, кивнула своею хорошенькой головкой, украшенной кокардою и панашем, и исчезла. Честное слово, господа, исчезла для меня *насегда*.

С графом я разделался молча: стоило приподнять маску, чтобы он, вежливо коснувшись пальцами своей шляпы, удалился. В этот вечер, на счастье графини и свое, я не подкрашивал усиков...

— А награда? — задорно выкрикнул один из слушателей, юный корнет, щеки которого вспыхивали ярким румянцем каждый раз, когда речь заходила о подрисованных усиках.

— Вот, недогадливый! — засмеялся майор: ведь я же сказал, что прежде чем прыгнуть через барьер ложи, графиня подарила мне *последний* поцелуй...

— Считай назад! — гаркнул сосед корнета.

— В честь разорванных туфель, — предложил другой и, чокаясь, бокалы зазвенели...

Забава

Зритель. 1883. № 4. С. 6—7.

### Восклицания и мысли знаменитых современников

1) Было дело — да собака съела! — бормочет сквозь зубы Скопицин, проходя мимо своего банка.

2) Мы сами с усами! — пицат чебоксарские банковские деятели, расхитившие сто шестьдесят тысяч чужих денег.

3) И моя денежка не щербата! — хорохорится проворовавшийся Сапожок.

4) Да здравствует наука! — кричит с жаром Рязань, поднимая плату в классической гимназии с 30 рублей до 50.

5) Не родись хорош-пригож: родись кассиром! — пишет Юханцев в альбомы сибирским барышням.

6) Пришлось любить детей по приговору судебной палаты! — говорит со вздохом чадолюбивый папаша, выходя из здания суда.

7) Он приехал на меня; и у меня и у него оторвались все отношения! — говорит на днях польская примадонна, стоящая во главе русской труппы.

8) Две чистые песни неслись во вселенной! — поют, обнявшись, Приоров и Макшеев, подъезжая к одному северному городу.

9) О милые дети! Вы еще не знаете, до чего я сильно люблю вас! — пишет в своем дневнике крупный вор, вспоминая, вероятно, тех сирот, чьи деньги украл.

10) Моя совесть ни в чем меня не упрекает! — говорит сам себе один защитник. — Я был убежден, что он виновен, но, взяв с него хорошие деньги, я говорю во всеуслышание: Господа, он прав!

11) Долой искусство и да здравствует канкан! — восклицают хором образцовые русские театры.

Янвру.

Зритель. 1883. № 5. С. 7.

### Изобретения будущего

Манометр для касс, указывающий в каждую минуту количество денег и ценных бумаг, находящихся в ней.

Термометр для определения температуры речей наших думских ораторов.

Ареометр, прибор, служащий для определения «водянистости» различных изданий и статей.

Нагнетательные насосы, посредством которых можно будет наполнять торричеллеву пустоту голов некоторых представителей «золотой» молодежи.

Запасные члены для путешествия по железным дорогам. Особенно рекомендуются едущим по Курской костоломке.

Говорильные машинки, вполне заменяющие адвокатов. Удобно и дешево.

Электрические ножницы для стрижки доверчивого люда.

Телефоны, не только передающие разговоры, но даже и поцелуи.

Барометр для определения общественного настроения.

Очки, при посредстве которых можно читать в сердцах людей.

Гуттаперчевая совесть; особенно рекомендуется адвокатам, интендантам, кассирам и т. д.

Зритель. 1883. № 7. С. 7.

### Пейзаж

Невыразимо чудная весенняя ночь. В голубом прозрачном небе светит полный ясный месяц. Кое-где виднеются легкие облачка, точно кисеи прикрывающие кокетливо-яркие звезды.

По темной поверхности озера, окруженного роскошной зеленью деревьев, скользит лодка. В воде отражается и диск луны, и мерцание звезд, и две фигуры, сидящие в лодке.

У руля молодая, прекрасная, как ночь, барышня в белом, воздушном платье, украшенном только несколькими пышными розами. Кружевная косынка, которая прикрывала ее золотистые волосы и белую шейку, упала на плечи и дает возможность любоваться ее античной головкой, так и просящейся на полотно для картины гениального художника.

У весел сидит молодой представительный армейский офицер в кителе и с пашкою через плечо. Серебряный Георгиевский крестик и довольно заметный шрам на лбу делают его еще интереснее. Он медленно, правильно взмахивает веслами, и лодка несетя по зеркальному пространству вод.

— Иван Артемьевич, — томно шепчет барышня, склоняя свою головку почти на грудь офицера: Вы... любили когда-нибудь?

Офицер, придерживая весла левой рукой, правой молодецки закручивает усы и с воодушевлением отвечает:

— Не только любил, сударыня, но даже двух детей имею от моей Матрешки.  
Tableau.

Аявру.

Зритель. 1883. № 10. С. 3.

### Сентенции земского врача Вернатринова

Вино для женщин служит в большинстве случаев первую причиною виновности, а для мужчин — водянки.

Чохотка в кармане есть нередко зародыш, из которого развивается легочная чохотка.

Добрая жена облегчает самую тяжкую болезнь мужа, злая жена тяжелее всякой болезни. Рецепты протопопы Сильвестра против этой напасти устарели, новых не найдено.

Беладонна (Bella-dona) — в буквальном переводе значит «красавица», в аптеке — сонная одурь. Не лишено некоторого ехидства.

Врачи, физиологи и философы давно изошряются найти центр, в котором пребывает душа. Общего центра нет; у многих она в кармане.

Корсет не броня, а оружие.

Зубные эликсиры изобретены дантистами для поддержания и укрепления... их практики.

Желудок — барин, мозг — кучер, совесть — лошадь.

Апоплексия — прекращение без предостережения.

Эпидемия — опровержение пословицы, что «на людях и смерть красна».

Разница между астрономом и гастрономом? У первого видит око, да зуб неймет, второй кушает не смотря.

Язык — самое скорострельное и дальнобойное орудие в мире.

Наркотическое — средство для усыпления, отпускается на дом из аптек и библиотек, принимается на месте в театрах и на публичных лекциях.

Зритель. 1883. № 11. С. 9.

**Майонез**  
(из дичи)

«Ко всякой лжи свое приложи»

!

В американском молитвенном доме пастор произносит горячую речь по случаю какого-то общественного несчастья и просит всех помочь пострадавшим, по мере сил и возможности. В заключение передает присутствующим свою шляпу, приглашая тут же сделать посильные пожертвования.

Шляпа обходит всех присутствующих и возвращается к пастору пустая. Тогда пастор возводит глаза к небу и патетически восклицает:

— Благодарю тебя, Боже, что ты сохранил мне новую шляпу в подобном нечестивом собрании!

Каламбур действует убедительнее проповеди и находчивый пастор собирает несколько десятков долларов в пользу пострадавших.

?

Муж, торговец скотом, телеграфирует жене, ожидающей его приезда:

«Сегодня крупный рогатый скот не принимают на поезд, приеду завтра!»

!

Очень рассеянный господин встречает супругов, недавно вступивших в брак.

— Ба-ба! Наши голубки! Как поживаете?

— Отлично, Ив. Ив., отлично.

— Ну что Бог деток не дал еще?

— Что Вы, Ив. Ив., краснея говорит супруга:

— Мы только три месяца женаты...

— Что ж такое? И в три месяца можно сделать что-нибудь... маленькое...

?

Во времена империи, во Франции, какому-то коммерсанту дали придворную должность и он напечатал на своих визитных карточках: *gentilhomme de la Cour*. Жена, гордая званием мужа, и на своих карточках прибавила: *Gentille femme de la Cour*.

!

— Подайте, Христа ради, убогому!

— У самого, милейший, ни гроша нет в кармане!

— Зачем же вы гуляете? Отчего вы не работаете, не зарабатываете денег?

?

— Голубчик, ты стоял около этих репортеров, когда они так долго рассматривали мою картину: скажи, пожалуйста, что они говорили? Это для меня существенно важно!

— Изволь, если это тебя интересует: тот, высокий, сказал, что у него сегодня сильно расстроен желудок и просил низенького угостить его английской горькой, на что низенький, за неимением денег, не согласился. Вот и все.

!

Пожилой селадон на коленях перед молодой и хорошенькой барыней.

— Божество мое! Если бы вы знали, какое чудное шампанское и какие трюфли я выписал для вас, вы не отказались бы сегодня поужинать со мною!

Барыня на минуту задумывается. «Хорошо! Обещаю вам, что как только умру, я ваша!»

Что это? — Торжество добродетели?

Вовсе нет. Барыня — актриса и в третьем действии умрет на сцене, после чего поедет ужинать...

?

— Верите ли, доктор, — жаловалась капризная дамочка на своего мужа: когда он кашляет, то в комнатах, от сотрясения, падает мебель; а когда он чихает, то от ветра открываются вентиляторы в печах...!

!

Старый толстяк жалуется доктору на свои недуги.

— Мало движения! — говорит доктор. — Ходите больше, а главное, делайте гимнастику, она безусловно необходима для организма!

— Э, батенька! Мой дед понятия не имел о гимнастике, пешком ходил реже моего, а в семьдесят лет мог гнуть подковы и выпивал по две бутылки водки в день!

— Это ничего не доказывает! Единственно от того он и умер, что не имел понятия о гимнастике!

?

Голову можно вскружить:

Парами — вина.

Фимиамом — лести.

Успехом — предприятия.

Быстротою — падения.

Волнением — радости.

Дымом — сигары.

Красотою женщины.

Голосом певца.

Талантом актрисы.

Ногами танцовщицы.

И т. д. и т. д.

Бедная голова!

## Масленица по определению

Моей кухарки. — Масленица, ну абнакновенно: разведу опару из грешневой али пшаничной муки, дам взойти, апосля сковородки вычищу, салом смажу, испеку блинов, кушайте на здоровье, — вот вам и масленица! Только икорки купить не забудьте, да семги, а то и снеточков захватите...

«Дельца» новейшей формации. — Масленица вовсе не есть какое-нибудь особенное, календарями указанное время года: масленица может начаться когда угодно и продолжаться год, два, даже несколько лет. Необходимые аксессуары масленой сути: деньги (много денег), рысаки (тысячные), кокотки (тоже), вина (отборные), «Стрельна» и «Яр». Это хорошая сторона масленицы. Дурная заключается в том, что через некоторое время обыкновенно говорят: не все коту масленица! И тогда начинается великий пост, продолжающийся гораздо дольше масленицы.

Хлыща, не собирающегося жениться. — Самое прелестное время! На масленой сделаешь предложение, всю неделю кутишь на счет будущего тестя, должнаешь и у папеньки, и у маменьки, и у братцев и дядюшек нареченной невесты, а в последней неделе поста начинаешь отлынивать и к Фоминой преблагополучно расстраиваешь свою свадьбу. Пятый раз эту историю буду проделывать и ручаюсь, что превосходно с рук сойдет.

Аптекаря. — Машлена называйт аттофо, что очень много кашторовы мацло нжно бывайт; тоже прописывайт александрийшки лишт, пух vomica и andere purgaliva.

Врача. — Совершенно с вами согласен! Без сомнения, это языческий обряд и притом устаревший, но посмотрите, какую пользу он приносит, например, нам: боли, рези живота, катарры кишок, несварение желудка — с одной стороны, и alcoholismus acutus, delirium tremens, retinitis alcologico — с другой, а мы меньше 3-х рублей за визит в это время не берем.

Актера. — Масленица начинается с первой недели поста и продолжается, смотря по успешности сборов, от двух недель до месяца, после чего опять пост, если не получишь выгодного ангажемента. В течение *нашей* масленицы у всех актеров, посещающих трактир Вельде, можно видеть перстни, цепочки, часы, все пьют вино, коньяк, абсент, даже «холодненькое». Потом всё идет crescendo скромнее и до следующей масленицы. Хороший бенефис — масленица для наших кредиторов.

Купца. — Не тронь! Расшибу! Душа гуляет. Так ты никшни! Потому, как понедельник прощенный день, то на масленой что хошь твори, всё в посту отмолится. На то она и масленая, чтоб никто идраву не препятствовал! — Эй, ты береза, ты моя береза! Все — эмы пьяны, ты ль — одна твереза! Ешшо полдюжины!

Сотрудника. — Масленицу, как особое время года, я вообще не признаю, а называю масленицей такое время, когда в каждом № эдак, знаете, строк по 300 валяешь, так что ежедневно можно строк по 200 прокучивать, да еще на извошников, перчатки и конфеты для Анюты остается. Вот это масленица. Маленькие посты — это затишье и неимение новостей; великий пост — это если издание, эдак, на основ. ст. 50 прилож. к ст. 4... понимаете?

Аявру.

### Размышления праздного философа

У человека только одна голова, и этого совершенно достаточно, ибо ухитряются же люди терять свою единственную голову и продолжать, несмотря на это, благополучно существовать.

Человеку дан только один язык, потому что если бы их было два, то адвокаты ухитрились бы защищать двух клиентов сразу, и никто бы не женился, из опасения слышать болтовню жены в два языка.

Но тем не менее есть очень много людей двуязычных.

Человеку определено иметь только одно брюхо. Это потому, что для бедняги трудно набить и одно брюхо, а богатые ухитряются «есть в два брюха», следовательно, — все должны быть довольны.

У человека, далее, только один нос, служащий достаточным развлечением для нюхания табаку и для ковыряния.

Но зато у человека два глаза, чтобы если один будет подбит, другой продолжал видеть, кому нужно отплатить подбитием за подбитие.

У человека две руки, благодаря этому можно так обделывать свои делишки, что даже шуица (левая) не узнает, что творит десница (правая).

У человека две ноги; если одна сломается, то приходится покупать только один костыль, что несомненно удобно.

У человека также два уха, чтобы глупости и вздор, которые приходится выслушивать человеку ежедневно, могли, влетая в одно ухо, вылетать в другое.

Аявру.

Зритель. 1883. № 15. С. 8.

### Каторжный день

Старый, растолстевший, давно сданный в архив, но числящийся председателем разных обществ и комитетов Константин Иванович Пуляркин спит на своей мягкой кровати.

— 12 часов! Вставать пора, ваше-ство! — в сотый раз кричит над его ухом камердинер.

— Мм, помпончик! — мямлит сквозь сон Константин Иванович и снова начинает выводить трель своим утиным носиком.

— Ваше ст-во, просители идут! Петр Петрович идет, ваше-ство.

— Устал я, душоночек, оставь!

— Елена Дмитриевна сердятся, проснитесь, ваше-ство! — изо всех сил вскрикивает камердинер. Константин Иванович испуганно открывает сонные глазки. Камердинер пользуется этим моментом, чтобы окончательно разбудить и одеть его-ство, которое тяжело сопит и вздыхает.

Через 10 минут к Константину Ивановичу входит его секретарь, весьма болванистый молодой человек, с объемистым портфелем под мышкой. Константин Иванович предлагает ему чаю и кисло глядит на принесенные бумаги.

— После, добрейший Петр Петрович, после! Теперь нужно выйти к просителям. Как бишь мы условились в прошлый раз?

— Если я стою с правой стороны ваше-ства, то просителю отказано, если с левой — просьба удовлетворена, — почтительно говорит секретарь.

— Да, да помню: с правой — удовлетворено?

— Отказано, ваше-ство!

— С правой отказано, с правой отказано, с правой отказано, — твердит Константин Иванович, надевая сюртук и повязывая галстук.

В приемной человек двадцать народу. Константин Иванович, беспрестанно оглядываясь на Петра Петровича, бойко обходит посетителей.

— Ваша фамилия?

— Вдова Корытова, ваше-ство! Подавала прошение.

— Да, помню. К сожалению, мы ничего не могли сделать для вас, вам отказано. Извините...

— Ваша фамилия — Да, знаю. Отказано.

— Вы о чем. Ах, помню. Просьба удовлетворена.

— Вам тоже отказано!

— Но, ваше-ство...

Петр Петрович перебегает налево, хочет что-то сказать.

— Ах, ошибся, Вы будете удовлетворены, прошение принято.

— Но я, ваше-ство, прислан из мебельного магазина.

— Так ведь это не ко мне, это к Елене Дмитриевне, — с неудовольствием говорит Константин Иванович и благополучно оканчивает свой торжественный обход.

Подкрепив свои силы довольно основательным завтраком, Константин Иванович снова отправляется в кабинет.

— Ну-с, приступим к текущим делам, — говорит он, выбирая перо.

— К подписи сегодня восемнадцать бумаг, ваше-ство.

— О, Господи! И это чуть не каждый день! — вздыхает Константин Иванович, восемнадцать раз подписывая свою фамилию в указанном месте.

— Все? — нерешительно спрашивает он, кладя перо.

— Нет-с, еще один доклад...

— Только поскорее, добрейший мой!

Константин Иванович откидывается на спинку кресла. Петр Петрович начинает быстро читать и, окончив, вопросительно взглядывает на ваше-ство.

— Отказать! — решает Константин Иванович, с трудом отгоняя навязчиво предлагающего свои услуги Морфея.

— Это не прошение, ваше-ство, это доклад. Угодно ли подписать?

— Н-нет!

— Почему же ваше-ство??

— Потому, потому..., потому что всё это незаконно, неверно.

— Этот доклад...

— Да-с, незаконно! Потрудитесь переработать и представьте мне этот доклад в воскресенье.

— Но этот доклад должен быть сегодня же отслан ваше-ство!

— Вы бы так и говорили! Благодаря вашему формализму, приходится терять столько времени! И Константин Иванович размашисто подписывается на докладе.

— Все?

— Все ваше-ство. Через час я буду иметь честь сопровождать ваше-ство на заседание К-ского комитета.

— Это зачем?

— Как же, ваше-ство сегодня желали прочесть отчет...

— А что же я буду читать?

— Готова-с, — вот эту бумагу.

— Ох, как много! Но что делать, *noblesse oblige*, давайте сюда! 4 листа! И еще говорят, что у нас мало дела!

— Кто же смеет это сказать, ваше-ство?

— Вы не поверите, дорогая Елизавета Аристарховна, сколько у меня работы по пятницам: я едва успел попасть к вам на вечер. Утром — дела, потом прием массы просителей, — я их удовлетворяю сам, потом доклад моего секретаря, 18 спешных дел, потом составление доклада, потом чтение отчета в заседании моего комитета, потом...

— Кто же не знает, многоуважаемый Константин Иванович, что для вас пятница — трудовой день?

— И не говорите! Не то что трудовой, а просто каторжный день! — говорит Константин Иванович, с трудом пережевывая сочный кусок куропатки.

Аявру.

Зритель. 1883. № 16. С. 2—3.

### Дуэль женщин

В наш век, век далеко не романтический, мало найдется мужчин охотников подвергать свою жизнь опасности из-за женщин, а потому скоро настанет время, когда они должны будут сами с оружием в руках выходить на защиту своей чести, которой всюду представляется такая масса соблазнов и опасностей «полететь кувыркком». Эти соображения послужили канвою для эксцентричной шутки, представляющей остроумный проект некоторых обязательных к исполнению правил и приемов женской дуэли.

(Рис.)

#### Костюмы:

- 1) Высший шик. Костюм из замши *gris perle*, чулки черные с вышитыми на них цветами золотом. Подвязки золотые. В таком костюме победа обеспечена.
- 2) Самый простой костюм без всякой задней мысли скрывать что-либо от друзей. Отличается полнейшей откровенностью, как это и видно на рисунке.
- 3) Костюм, рассчитанный для величественной особы.
- 4) Широкий костюм, скрывающий слишком выдающиеся формы, которые в нем могут по произволу напрягаться, не боясь нескромного трещания материи. Костюм очень совершенный, милостивые государыни.
- 5) Скромный костюм со вкусом, рекомендуется по преимуществу для особ хорошо сложенных.

(Рис.)

Наконец, для серьезной дуэли знатоки предписывают английский костюмчик, соединяющий с шиком все преимущества: удобство, изящество и свойство нравиться секундантам, выбираемым неминуемо не из прекрасного пола, так как четыре женщины, разумеется, не могли бы никогда прийти к какому-нибудь соглашению на условиях.

(Рис.)

Если костюм у одной из сражающихся лопнет, то дальнейшая возможность продолжать дуэль становится сомнительною, так как секунданты отвлеклись бы от

своего дела совершенно посторонними дуэли предметами. А потому повреждение костюма после надлежащего осмотра и удостоверения должно быть признано за рану, влекущую за собой прекращение дуэли. Оно и логично, впрочем, так как в этом случае уже костюм будет более нуждаться в восстановлении своей чести, чем каждая из сражающихся.

(Рис.)

В том случае, если эти дамы сцепились бы друг с другом своим природным оружием, секунданты отнюдь не должны вмешиваться, — трепка шиньонов может во всяком случае почитаться одним из видов устранения всяких спорных вопросов, а потому посредничество секундантов было бы неуместным.

(Рис.)

Если бы дуэль обошлась без серьезных последствий, сражающиеся могут быть приглашены к приготовлению завтрака для секундантов и должны с удовольствием содействовать удовлетворению их законного аппетита.

(Рис.)

Сюжет для бронзовой группы столовых часов. По окончании сражения каждая из сражающихся обязана будет расцеловать своих секундантов, избегая пуще всего выказывать предпочтение кому-нибудь из них: молодому брюнету перед безволосым старцем.

(Рис.)

Во всяком случае честь сражавшейся останется в долгу у ее секундантов, а потому она обязана будет ужинать со старейшим из них и провести все утро и завтракать с младшим.

(Рис.)

Зритель. 1883. № 19. С. 7.

## ДНЕВНИК ВОЛОСТНОГО ПИСАРЯ А. Е. ПЕТРОВА (1895—1906)

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ, ПОДГОТОВКА ТЕКСТА И КОММЕНТАРИИ © В. И. ЩИПИНА)

*(Окончание)*

1898 г<од>

2 января

С Новым годом!

Праздники провел обыкновенно: много пил и много скучал... Вот мое время-препровождение! Саа-амое нормальное молодого человека. Три дня был точно ошпаренный, за проведенными тремя днями, и за это время что я претерпел — Богу одному известно: легче смерть, кажется, была бы.

Ну да ладно.

Живу скучно, скучаю снова.

22 января

Ездил с отчетами к Соли. Сошло прекрасно. Конечно, у Паши был. Руки и ноги опустились: мой идеал отняли! Что я теперь буду делать? Вот когда чашу горечи пришлось выпить до дна. Я, если не любил, то по крайней мере жалел, думал, мечтал, надеялся, и вдруг все кончено! Все кончено!

Милый, дорогой образ! Не забуду, пока не увижу хоть раз в жизни еще и пока не разочаруюсь!

Все кончено, все пропало!

Вот в настоящее время душевное мое состояние если б показать: мрачнее самого ада. Господи! Дай мне силы перенести это испытание!

Первый, первый и последний раз, и вдруг — «кончено»!

Теперь мне все равно: и жизнь не в жизнь, но обязательно женюсь на ком-либо.

«Так друга верный друг забудет».<sup>1</sup>

Утешусь я.

Охлестнуло же меня Новым годом! Это на первый раз. А быть может, все к лучшему? Теперь или я женюсь хладнокровно, т. е. выгодно, или вовсе безумно. Мне, право, все равно, наконец, сейчас.

Чиновник, т. е. я слышал, что меня немедленно переведут в Вершину. К лучшему ли? А все равно, я рад куда угодно бежать, бежать: в лес, к черту, в глушь, не видеть на свете ни людей... А та, говорят, тихо и мирно. «Жизнь, как она есть». И вот впечатления о ней, когда столкнешься лицом к лицу.

Намеренно дописываю страницу, чтоб только не видеть этих строк, пока не будет к тому нужда.

2 февраля

Как я ни живу, а старого не легче. Зачем же это так складывается? Сам виноват?

Жизнь такова: если не взял силой, просто не утянул — пиши пропало! Раз случай представился — хапай, хватай, иначе — улетело. Рвется сердце на части просто, и мой дух, дух бешеного сегодня.

Перевод мой пропал опять, и январь не причем.

Ничего, ничего не сделаешь, как хочется в жизни к личному своему «я». В некоторых случаях, касающихся не лично себя, я могу сказать: «Гору сворочу».

Улетела пташечка в дальние края...

16 февраля

Господи, помилуй и прости мои согрешения! Вольные, невольных не имею. Чистый понедельник сегодня! Начало поста. Вот-то, братцы.

О масленице покатался изрядно, а больше пьянствовал. Что делать, все пили, ну, и я. Господи, прости мои согрешения и каверзы! А весело было, уж что и говорить. Не пропали два дня даром!

<sup>1</sup> Строка из стихотворения Н. А. Некрасова «Внимая ужасам войны» (1856).

Надо теперь опять приниматься за работу, и буду же работать. А девок-то, девок сколько, кажется!

Господи, прости мои прегрешения!

24 февраля

Если бы меня спросили: «Вот тебе все дороги жизни, бери из них какая будет угодна и вместе с тем помни, что при каждой одной выбранной будешь счастлив», я бы ответил: «Всех, всех, всех желаю, но ни одной! Пусть я не буду счастливым!»

Вот каково мое мирозозерцание! Можно подивиться.

14 марта

Жизнь течет, время летит быстро: вот уже 14 марта. Т. е. хоть еще пока и зима, но как-то весело, легко, а какие светлые, длинные, прекрасные дни!

Нового ничего не имею.

Верхний этаж дома отделявают и к лету кончат.

15 марта,

8 часов утра, воскресенье

Жду почты. Ехать нужно в Черевково, так, по домашним хозяйственным обстоятельствам. Чувствую: так не полна моя жизнь. Но что делать? Живи, как живется. И не пишется что-то. Или просто лень.

...Нет, не нахожу чего писать.

22 марта

В прошлое воскресенье я сказал А. И. узнать о «нравственных достоинствах» одной невесты. Где? У Чащинихи!

По этому поводу я частенько подумывал на неделе да и сейчас: «Господи, да пара ли она мне?» Ведь это черт знает что. Ведь она мещанка да еще и какая, ниже самой первой пробы! Будь хоть красавица — другое дело. Впрочем, физиономия ее какая-то особенная: ну, одним словом, я таких не видал. В свою ли, нет, пользу она говорит — не могу сказать. Симпатична или почти — тоже не знаю. Оригинально, интересно — вот, кажется, достоинства лица невесты.

---

Почему так много во мне сомнений? Где я получил отраву своей жизни? Да, я самая бесхарактерная личность и дурацкая! Опять уже и тысяча сомнений. Нет, мне не следует жениться: я дурак!

29 марта,

Вербное воскресенье

Я опять затеял еще грех... Тем хуже. Падаю и падаю ниже по нравственной лестнице. Впрочем, пал-то я уже давно. А упавшие резко встают и поднимаются до верху: «развились».

Пакость сию я делаю с чувством, толком и расстановкой. Господи, прости меня!

25 апреля

Не писал почти месяц. Много воды утекло (река «выпила»).

Свадьба моей сестры Поли. Пива наварили. День свадьбы — 1 мая. Не ожидал ни я, никто, все как-то экспромтом вышло. Ну да ладно пока: жених портной.

Событие важно(е) в нашей семье и записать стоит.

5 мая

Факт свадьбы сестры Поли свершился 1 мая. Чего же, пусть будет только счастлива!

1 мая был чиновник, проводил ревизию. «Все обстоит благополучно!» К чему могу заметить.

2 июня

Лето уже! Живу обыкновенно: серо, скучно, вяло, вообще какой-то мертвой жизнью. Попиваю, ничего. Так, например: 31 мая и 1 июня — до положения пальта (sic) и себя.

Верчусь мыслями около прекрасного пола. Да будь он... проклят! Нужна, нужна хозяйка и распорядительница по дому, в своей деревне. Возраст требует уже, т. е. время самое настоящее, ведь 24 года мне. А главное-то, мне хочется любить, ласкать, уважать, и женщину непременно. Любить, любить хочу, вот что! Так и подмывает! Милую, хорошую, стройную женщину. Да, черт возьми, желание! Где же найти невесту? За невестой остановка!

19 июня

Господи!? Да что же я им сделал такого, что не дают мне проходу все мои родные: женись, да и только! Разве я не могу знать сам про себя? И все люди пристали, и все с тем же увещанием, точно сговорились. И тут тебе невеста, и эта-то невеста. Наконец, одна особа оказалась настолько рьяной, что даже вчера отправилась непременно двух невест выглядеть. А один г. пишет письмо с тем же предложением и уверяет: «Если хочешь быть счастливым, послушайся меня». Сговорились, сговорились! Бежать надо, бежать от всего без оглядки.

Подумаю об «этом» вопросе, так мне ни одна девка не глянется: все хороши, но в особенности — ни одна. *Так почему-то не надо*, ибо я не встречал своего идеала. А сейчас я его жду. Неужели же мне жениться на ком угодно — все равно? Нет. Родным все равно, конечно: будь то деревенская, будь мещанка. Или уж и мне к тому же знаменателю придти: ну, дескать, все равно — была бы только эта особа женского пола. Тогда, тогда  $2 \times 2 =$  жениться. Так, должно быть, и придется поступить. Вернее всего, ибо желание-то у меня есть на это. И, конечно, будет так: идеала нет.

Нет, я твердо верю, что я найду свою невесту, свой идеал. Bravo, ура, верь только. Время для женитьбы еще не ушло, хотя это и очень прозаично.

11 июля

Коля приехал. Много он изменился за время сознательного с ним знакомства. Об вещах, не признаваемых раньше, говорит «за» и с уверенностью юноши. «Всякой овощи — свое время». Нового ничего в моей жизни, все обстоит так же. Ни у Маневского, ни у Чащинихи и у Пинжачихи мне не невесты: все они и так и сяк, а в особенности никуда не годны, или лучше — для меня лично. Коротко с ними я, конечно, не знаком. Впрочем, и знакомиться не стоит: весьма-то «несознательны». У Пинжачихи кое-как больше «сознательности», кажется, а особенно — довольно миленькая. Право, этим словом можно назвать.

В поисках за невестой завтра хочу поехать к дьякону в Ягрыш.<sup>2</sup> Чем-то — охлестнет? Он-то говорил, так эта подхожа к моему идеалу. Но такова ли на деле? Таких видят издалека, а впрочем, таких и совсем не видят или не годятся для жизни общих людей. Но очень, очень сомневаюсь в подобном экземпляре. Мой идеал. Но идеалы на земле не существуют.

<sup>2</sup> Ягрыш — центр Ягрышской волости, соседней с Ляховской.

Поехал бы я туда, в Тотьму,<sup>3</sup> но признаюсь — не в чем, т. е. нет одежды. Иовская<sup>4</sup> бедность у меня. Проклятая бедность!

Материальная жизнь благодаря моей энергии все-таки становится обеспеченнее. Что эти 95 р. долгу? Они не пропиты, но употреблены на домашнее дело. И не нахожу нужным считать долгом поэтому.

Больше делаю — спокойнее живу. Нужно больше работать, быть прилежнее к делу и относиться к обязанностям точно, не манкируя.

23 июля

Был с Колей у Паши в Пермогорье дня 21—22 числа. Живет он по-старому, только более скрытным показался. Завидую его жизни я, право. Все у него в порядке, не как у меня. А у меня что? и дело само(е) последнее сам делай, включительно до переписки копии. Настанут ли когда-либо лучшие дни? Скверная, паршивая моя натура: все-то я недоволен и, кажется, больше за людей, чем за себя. К чему бы подумать, что за дело, что люди невежды? Нет, я недоволен!

Хочется мне ласкать, целовать, уважать милую девушку! Хочется вольному человеку быть, подумаешь, рабом! Подумаешь, каждая жилка трепещет! И какое глупое самонадеяние: никогда не верится, чтобы избранная моя была чертом. Нет, я думаю, ангел!

Страдная рабочая пора. Во всем правлень живых людей — всего я один. Пью чай. Скучно. Но что делать? На луг идти нет времени, да и не хочется. Нет, надо работать, скуки не будет. А все-таки скучно очень.

25 июля

Все то же. Мечтаю, мечтаю еще пуще, если можно так выразиться. Ну, с ума нейдет женитьба. Черт возьми! Сплю и вижу, делаю то, думаю другое. Вот так раз! Когда же я женюсь, когда наступит конец моему мученью? Право, положительно нейдет с ума.

Так и делал бы, делал обеими руками, да не знаю что. Понятно, не мою мертвую работу. Сердце разрывается от безделья, весь дрожу сам от скуки, от злобы на всех и все окружающее. Будь бы одна живая душа, а то слова не с кем сказать. Положение, нечего сказать! Что в Максиме, старшине? Невольно пойдешь к Семену «утешиться», так там тебя разорят.

Представляется случай «переехать», да далеко очень. Все мои труды пропадут даром, к чему стремился много лет, да и вообще вся цель жизни — вдруг отказаться. И материальная жизнь лучше дома. Дома, наконец, без службы буду обеспечен. 50 р. чистого дохода в будущем — не шутка, в год. Конечно, там, в Воробине,<sup>5</sup> жизнь лучше. Это известно, хотя по маленькому опыту. И место, говорят, красивое, и железная дорога, можно, пожалуй, и службу переменить, и все такое. А дома тогда уже не живать и, пожалуй, никогда. Знаю я, каково попасть туда, т. е. по желанию. Да.

<sup>3</sup> Уездный город Вологодской губернии.

<sup>4</sup> Иов — библейский персонаж. См.: Ветхий завет. Книга Иова, 1—42.

<sup>5</sup> Воробино — центр Воробинской волости Сольвычегодского уезда.

29 июля

Боже! Опять я пьянствовал 2 дня. Какое скверное состояние духа сегодня. Нет, этак нельзя. Может кончиться все это самым печальным образом. Ну, к чему я так поступаю? Знаю же, что все это весьма нехорошо. Не пьют же люди да живут.

Пора, пора прекратить безобразное поведение. Господи, утверди меня в правоте дела!

7 августа

Коля опять был у меня 4—6 числа. На 17 число Чиновник вызывает по делам службы в город. Мне, право, ехать хочется: прокачусь на пароходе и т. д.

Вчера я опять видел эту Пинжачихину девчонку. Право, она вертится передо мной, ну, обязательно покажется! Быть может, по научению матери. Недурная она, конечно, и меня весьма соблазняет. Полугородская, полудеревенская! Но что ж из этого, я и сам таков же, точно.

Не поставить ей ни меня, ни себя так, как настоящая горожанка, верно, хотя я хочу бросить деревенские порядки в хозяйстве. Пострадаю на женитьбе на ней и в общественном мнении: фи, он такой и где! Чем соблазнился? Ничем, ни деньгами... а сама чего стоит? Дрянь. Глуп он как пробка.

Но все-таки эта девчонка весьма нравится, даже считаю за первую из всех моих «предметов»: красива довольно, симпатична очень мне. Постараюсь познакомиться с этим семейством, постараюсь, хоть самолюбие щекочет меня. Но пословица права: чего черт не сделает, пошли туда женщину.

11 августа

И опять два дня пьянствовал. Кажется, нет ничего другого записывать кроме пьянства. Что делать, такова моя жизнь!

23 августа

Вчера выехал из города, куда ездил по вызову чиновника. Не вытрясло-то лень, ничего. Сколько новых впечатлений! Масса, масса!

Видел невесту. Ничего, только не особенно красива. Развита, верно. Городская и все такое. Но прокормлю ли я такую? Опять сомнение. Что я за личность? Верно: «мне нужно масло, но чтобы не масляное» и «что мне никогда не жениться». Буду порешительнее: непременно напишу письмо с предложением со временем, обязательно.

Конечно, мне вперед жаль человека, что же я его свяжу на всю жизнь? А все-таки жениться пора и непременно надо попробовать. Знаю, что я получу спокойствие души, я почему-то уверен, хотя это и совсем наоборот понимается. Или что же делать с этой девчонкой?

Мне исполнилось в сем месяце 24 года, так-то, г. г.! Старею, старею совсем.

26 августа

Живу и мучусь я как окаянный. Почему? Кажется, от своей беспокойной натуры. Тогда поделом. Чего же, собственно, мне надо? Ответить не могу. Вот плоды разнокалиберного чтения и окружающих меня людей!

Что делать с В-кой? Некрасива, бедна... Вдобавок еще, если окажется барыней, умеющей только проживать деньги. К роскоши привыкла, видала жизнь, всю, вообще, какую можно видеть. Света не знает. Наши черевковские больше знают света. И толста, и некрасива, нестройна. Мила, мила — достаточно, умеет, городская потому. И в поведении, и в одежде за пояс заткнет любую. Ничего не знаю, что мне делать. Но лучше синица в руке, чем журавль в небе.

---

Время покажет, как нужно жить будет. Все равно, еще можно не жениться года 3. Тогда буду 27 лет!

---

Нет, черт знает, что мне нужно. Все, кидаю.

9 сентября

И с чего не знаю начать писать? Так я сегодня воспрянул духом! Пиво ли у нас варят, вчера ли ездил в Черевково, почему вообще — не объяснить! Но чувствую радость, призыв к жизни.

---

На одном порешил: или я женюсь на В-кой, или на П-ной. Право, как мила, стройна, хороша эта последняя! Только мала ростом, и я заключаю: кукла, игрушка, ребенок!

На общество, мнение его, мать, происхождение ее — все наплевать! Неужели может случиться то, о чем мечтал? Неужели идеалы достижимы? «Она» — Оля!! Правда, не уловя птицы, терблю ее!

Надо быть *настоящим ослом*, чтобы о(т)пустить еще раз.

Оля, Оля!!!

---

И паки я пил два дня, все и вся отодвинув на задний план! Проклятое несносное создание человек!

Мечты, увь! остаются мечтами. А как бы надо делать, двигать вперед собственную жизнь. Да, хочется и колется. Подумаешь: громадная разница между нами. Ведь что она? Оля!? Нет, это еще далеко до моего идеала. Мила, мила только. Но это на первое время. Черт знает, что и делать? И то и се думаю я, или, наконец, все-таки осел?

---

На квартире у меня помощник учителя Александр Никол(аевич) Епифанов с сего дня. 30 сентября, вечер.

6 октября

Ну, что ж? Я ожил немножко, право. Учитель помогает жить. А время идет, идет. И какое веселое нынешнее время! Живи и наслаждайся, так прекрасна жизнь...

8 октября

В самом деле, приготовляться разве к поступлению в кондукторскую школу? Станет, буде, дело за деньгами. Пожалуй, если поступать в будущий первый год. Рублей 200 все-таки нужно. А где их взять? Да, для этого тогда нужно будет рабо-

тать весь 99-й год. Тогда, если окончу, то буду 28 лет в 1902 году. Перспектива заманчивая, время, благо, окончательно не ушло. Служба более приличная и более обозначенная, не то что ныне — волостной писарь.

Идея, черт возьми!

Стоит только подготовиться к поступлению в школу.

Я решил: как бы то ни было, во всяком случае буду приготовляться постепенно, понемножку. Я верю, убежден, что можно пробить стену лбом! И было бы желание и терпение, человек пробьет. Остается приняться за дело смело и твердою рукой.

Создатель, помоги мне! Помоги и утверди в правоте дела, веры, энергии... да ничтоже сумняшеся!

Аминь.

22 октября

Проводил «набор». Как кутнул опять — до чертиков! Что я за личность? Паршивая из паршивых. Откуда во мне столько нерешительности, откуда проявилось? Чистейшая я пробка.

25 октября

Ничего нового. Скучно.

4 ноября

Жизнь, какова бы она ни была, но в молодости прекрасна. Да и как еще прекрасна! Я очень радуюсь, весел, глядя на всех старших: сколько у меня стремлений, надежд! Сколько самых разнородных ощущений в одно и то же время! А они эти отживающие свое время или отжившие? Что они думают, в чем их мечты? Да-да, жить и понимать в одно и то же время, сравнивать, чувствовать! Куда как хорошо!

Итак, начатую в июне тетрадку кончаю. Что тут только не написано!

1899 г(од)

Месяц на небе, а день сегодня —  
Алексея человека Божия.<sup>6</sup>

Самое душеполезное теперь время, почему — не стоит и объяснять: сей день во веки веков бывает в Великий пост. Я согласен с этим и так и поступаю... Прошлую неделю всю где провел? Кто знает — тот знает, не знает — не стоит знать, ибо и для меня эти воспоминания не «из особенных», а уж всякого другого не соблазнят подавно.

Пословица у нашего народа есть: «У большого ведра — большие дожди». И вот-то она на мне оправдалась. Меняй, неделя на неделю! И то, ведь я русский, прости ты, Господи!

«Остерегаться нужно впредь, молодой человек!» — вот что я сказал в утешение себе.

Ну, будет об этом.

Жил с человеком много времени, подружился; друг, отец, брат — все, что хочете, он для меня; и (вдруг) я, кажется, не мог бы перенести с ним разлуки ни одного

<sup>6</sup> 17 марта по ст. ст.

часа, так он мне дорог, так я его люблю, уважаю. Вдруг судьба нас раскидала в разные стороны. Я скучаю, не могу понять, чтоб был без него, не видеть, не говорить, жить.

Чрез день разлуки только я ему пишу свою новую жизнь, горе по нем, оцениваю его слова и восхищаюсь: вот человек, какого я искал, который один только на земле и только его можно назвать другом!

Половина месяца разлуки. Я пишу и получаю каждую почту.

Месяц. Пишу два раза.

Полгода. Пишу раз.

Прошло шесть лет. Я уже пишу вследствие намека им на прежнюю жизнь официально — «с праздником».

Минуло еще 5 лет. Ныне не пишу и «с праздниками». Я недоволен: чего он ко мне лезет? И все-таки в год два письма получаю. Жалуется не то на судьбу, не то на себя, черт его знает? Какое мне дело, денег, пожалуй, попросит... Слышал, он несчастен, говорят. От характера или лет разлуки явление?

---

И вот теперь друзья думают:

Первый (при напоминании):

— Ну, он у меня выброшен, пьяница...

Второй, «несчастный»:

— Ах, если его увидеть! То-то бы поговорили про жите-бытье прежнее!

Дождался, увидел:

— Он зазнался, пусть... куда мне. Я стар, не в модном, беден. Боже, зачем ты дал мне его увидеть... Пусть лучше бы я так умер, вспоминая своего искреннего друга. Вот почему он мне и перестал писать... Под руку, видишь, с большими людьми... Я пристыдить его... осмеют (хотя знают, откуда он вышел, но... он богат, видите).

И он плакал, плакал горько!

23 марта

Скучновато, скучно довольно. Но чем же лучше заняться? Т. е. понимая, чем и что кроме скуки делать, заняться?

В 9 час. утра прихожу в правление. Занимаюсь, курю, чай пью, опять занимаюсь, уйду домой, ужинаю, ложусь спать, встаю, завтракаю, отправляюсь в правление и т. д. и т. д. до бесконечности и снова с конца...

Вот моя жизнь. Да, не красна, нечего сказать.

---

Устал я совсем, в особенности сегодня.

---

А жить все-таки хочется, какова бы ни была жизнь.

23 марта (sic!),  
вторник 4-й недели Великого поста

Сегодня я посетил дедушку по матери, старика в 70 лет с лишком. Он настолько стар и дряхл, что без посторонней помощи не может двинуться, почти пошевеливаться, не видит солнечного света много времени и плохо очень слышит. Вообще, можно прямо отнести: развалина совершенная или живой труп. Ум его еще ясен, говорит — ничуть не путается и здраво вполне. Житейская забота не покинула его, хотя он сознает свое положение и говорит, что «не справится», что «уж теперь умру».

Думает ли он кроме того, что и о чем говорит? Чем занят во время молчания? Кажется, ни о чем уже он больше не думает кроме тех пустых вопросов жизни, о которых говорили. По крайней мере, я так понял и пожалел его искренне. А ведь когда-то тело это было молодо, сильно, здорово, красиво. Вот она жизнь!

В нынешнее время я не могу допустить мысли, что я могу быть таким... человеком без движения, мысли, хоть еще — тысячи примеров. Нет, не могу или могу допустить — остарею, ну, а двигаться, мыслить должен буду. Вот она жизнь! Нет, я хочу жить, хлопотать, биться, биться непременно:

«О хлебе хлопочет... хочет детей приживать,

Хочет семью прокормить».

Впрочем, доживу — узнаю, нет, тем и кончится. А невесело...

12 апреля,  
понедельник Страстной недели

Апрель, наконец. Приближается из праздников праздник. Весело в природе и по времени, и по-человечески — христианину.

Темна лишь душа человека. Например, я: я все чего-то жду, опасаясь на каждом шагу, недоверчив, скрытен, озлоблен на весь мир, да, кажется, и на самого себя. Зависть, злоба, мелочь и мелочные делишки заели.

В работе до пота, до озлобления забываешь себя. Лишь после такой работы бывает легко, очень легко для меня. Иногда я действительно работаю только для того, чтоб забыться. Зачем так тяжело жить? Ужели нельзя иначе? Я отвечаю: почти или и вовсе невозможна иная для меня жизнь. Как «иначе» жить? Дела по горло, рабочими силами не обеспечен, а тогда то и другое не в порядке. И мне больно обидно на все. Начальство требует исправности.

Между тем, быть может, сознает, что я гублю еще жизнь людей по своей вине? Страдает нравственная сторона. Кто поможет? Никто. Рабочих не обращают в человека: это должен быть рабочий и только. И мы все, писаря, дураки за то, что несем такую ответственность, такую работу и молчим: дитя не плачет — мать не знает.

Встаешь утром с мыслью о работе, делаешь, делаешь целый день, как машина, устал и засыпаешь с мыслью о предстоящих завтра делах: то-то не сделано — сделать завтра, а там-то — то-то. И начинается новый день, такой же, что и вчера. Одна надежда — на завтра, и именно, что вот завтра все выполню! И так проходят дни, месяца, годы и последним заканчивается жизнь.

Скучновато. А делать нечего, нужно мириться. Но не стоит впадать в отчаяние. Веселые темы нужно писать.

21 апреля

И четвертый день Пасхи проходит. Весело ли я провел это время? Ничуть. Так же шли мои дни, что и раньше, все те же заботы. И сам-то я уже не могу дать, пожалуй, отчета, что мне нужно. Одно слово — дурак я.

За Пасху сказал я ехать в Тотму за невестой. Неужели же выйдет на этот раз? То-то бы смешно было! И сам удивлюсь! Только была бы она хороша духом. Иначе беда мне.

Сумею ли вообще я управить женщиной? Предоставить волю им — беда, как пойдут они: нет ведь идеальных браков. Воля их губит. Лишить милейшее существо свободы я не могу. Но пусть будет, что будет, я решил на все, все равно

иначе не выберешь. В них всегда и в каждой черт сидит. Впрочем, чего опасаться? Воскресенскую, например, я знаю, и куда отличная барышня, хотя и глупа немножко.

А пусть будет, что будет!

И не будет, я сделаю предложение Воскресенской, вот и все! Да, я уже отпустил две невесты и хороших, таких, которых взять вполне можно. А если еще эту о(т)пустить. Если будет и другую?

5 мая

Май, но он себе пока не отвечает: холодно-холодно, мороз даже. Живу: пьянствую, скучаю, делаю и ничего не делаю иной раз. Нового ничего не имею, и откуда что новое иметь? Так и прекращаю все занятия сегодня.

22 мая

20 помер дед по матери. Много живут старые люди, ведь он прадед!

---

Брат ушел в Архангельск на заработки. Что-то заработает? Плохо, говорят, там, да и дома весьма плохо. Не может приобрести одежды.

Вот так жизнь мужика!

26 мая

Живу, живу... Думаю о женитьбе, но дело не клеится: и та нехороша, и другая негожа!

Да и как иначе быть, ведь беда, если она не по мне попадет. Деньги меня не соблазняют, хотя они ли всё: не ужиться с деньгами. Мне нужно, чтобы меня человек понимал, а уж я-то пойму ее. Не переделаешь себя, если раз я такой беспутный. Мне мало мелочей жизни, не могу жить обыкновенно.

Клашка ничего бы, да некрасива. Знаю и красиву и богату, но, полагаю, она дура. Несомненно, дура, судя по матери: ни шить ни мыть, ни стать ни сесть, а уж о чем другом — у-у! — не снится и во сне!

Остановился на Клашке. Право же, не знаю ни одной из горожанок. А мне уж нужна непременно горожанка. Как тут быть? Съездить бы до Соли? Или писать прямо? Некрасива, некрасива, черт возьми!

13 июня

Редко начал сюда заглядывать... Что писать, не знаю.

Сегодня день заговенья на Петров пост. 6 утра, думаю в Черевково ехать и по селу смотреть девок. Страсть меня интересуют! Вот оно, дело-то! А ничего не поделаешь: так должно быть нужно.

А все-таки я не женился еще! Ищу и думаю каждый день, а делу хода нет. И та нехороша, и другая не годится, да и сам я не исправен: ведь нет у меня даже одежды, а лезу туда же! Нет уж, нужно повременить, лучше всю «эту женитьбу» отложить до будущего года. Наживу одежды, и тогда — баста!

А в будущем году новые непредвиденные расходы...

Ну, тогда забастовать навсегда на холостую жизнь!

---

Подготавливаю к «земским начальникам». Что-то будет — лучше или хуже? С одной стороны, по теории закона, кажется, лучше бы, с другой — «личности». Как будет «личность эта», так все и дело пойдет.

20 июня

Неутешительно! Е. Мальцева «понимает жизнь». Да оно так и нужно. «Отказывается от писарства»? Что имеет в виду? Вот так фунт, вот так девка! И как толково и дельно письмо написано, удивляюсь просто. Именно современно!

Да она просто убежит от меня, и конец всему!

Что за откровенности в письме, что за прямая душа? Удивляюсь, тысячу раз удивляюсь!

Одна осталась кандидатка — К. В.

А стоит, стоит *первая меня*.

24 июля

Страда. Скверная, самая неблагоприятная для страды погода. Дело Божье, говорят мужики. А погода все-таки слишком неблагоприятная: холодно очень и третий день ливень.

NB — О.

Померла сестра. Отдачу последнего земного долга выразил доставкой тела на кладбище за 6 верст. Муж ее, сестры, лошади своей не имеет.

Н.: — Ну, что поп? Когда хоронишь?

— Раньше 3 суток нельзя, говорят.

Н.: — Дурак. Пойду к попу сам.

Ушел.

Н.: — У меня живо. Я сказал: «Хоронить не будешь — не будет сорокоуста, читать найдем». Небось сегодня схоронит. А ты — простофиля! Время рабочее, страда, рублевый день. Целую неделю прошлялся да еще столько же метишь.

Так заметил своему зятю N.

Поп пришел. Отпели.

Могила не выкопана, хоронить в тот день не пришлось потому.

Кучка собравшихся родственников покойницу внесла в холодную церковь до времени приготовления могилы, которая будет приготовлена мужем на другой день.

— Так и знал, что ходить тебе неделю, — сказал с упреком N. зятю. — Рублевый день, рабочее время...

Затем вся эта кучка ввалила в богадельню и не то растерявшаяся, подавленная горем, но с каким-то тупым, равнодушным, не сознающим ни себя, ни окружающего взглядом села на лавки; мужчины прямо, женщины склонившись, подперев голову рукою, поставленную локтем на колено, и глядя в пол. Одна молодая бабенка лишь нарушала эту картину своими движениями, улыбками и переходами с места на место, она не могла поддаться этому мрачному настроению мертвенно-тупой обстановки окружающих по своему ли характеру или от несознания положения.

N., убиравший лошадей, и потому после всех пришел к ним. Не любил он этих церемоний — отправки к праотцам — или из расчетов, или за вялость своих родственников, вместе рванных и убитых духовно, сейчас же начал хозяйничать:

— Василий (его зять) один схоронит завтра. А вы чего пришли и сидите? Здесь не на пирушке. Как угодно, хоть неделю сидите, я еду, дороги 12 верст, мне недосуг. Прощайте!

Кучка, думавшая в богадельне закусить, но не успевшая, хоть и время было на это, лениво-лениво, недружелюбно взглянув на нарушителя их спячки, распро-

стившись, побрела по домам с неудовольствием явно на своего делового, энергичного родственника.

И ругался же этот деловой человек 2 часа езды на родных:

— Ну, что они за люди! Зашли и рады сидеть две недели среди страды. Как им досуг. Сидят, как на пирушке, не принесут ничего. Сам рваный, сын большой — пуще того, хоть бы оделись, работали чего-нибудь. Тьфу, просто! Дураки!

---

Богадельня: Полтора десятка старух, согнувшихся вечно, хотя совершенно здоровые; умильно благочестивые лица, показывающие прихожим подателям мзды и в то же самое время зверски злобные и завистливые взгляды пускающие друг другу. Соболезнуют эти святоши всякому чужому горю и кстати, и некстати во имя подачки, причитая, всхлипывая, благодаря создателя богадельни Гусева<sup>7</sup> за дачу жилища и кляня, и ругая его, что мало вложил денег на рост процентов, которые выдаются им на расходы по усмотрению.

— Ох-хо-хо! Молода померла. Ну, да детей не оставила. Муж снова будет жить. Чего нам-то завещала? Помогите, Господи! Царство небесное! Светлое место! Христа во очи увидеть.

И ни с того ни с сего, осенив истово себя крестом, кладет с оханьем и кряхтеньем три земных поклона:

— Сотворите честную милостыньку! Сорок дней мы по лестовке...

Баба, сочувствуя такой умильности, молитве, умению молиться за людей, снабжает полотенцем, куском холста, рубахой.

— А сегодня девятый день, принесла вот коврижку. Да в казну две копейки.

В стоящую на столе кружку за печатую упала со стуком монета. Затем следуют еще три земных поклона, благодарение дателю и укладка в ящик с радостно-смазливим выражением подачки.

Слышится в проводку:

— Спаси, Господи, помилуй! Не забывайте нас.

Вечером все это ободранное с глупых баб переходит дочерям, внукам, которые уже знают свое время прихода. Пришедшая раньше сидит важно, обвалясь на стену, где между прочим бабушкой передаются сплетни богадельни, потом села, потом волости и т. д. Внуки, дочки часть ноши передают мужьям, молодые все это пропивают, старые употребляют разумно. Случается, что и внучка покупает на это чайку и угощается украдкой от мужа с приятельницей.

---

Не завести ли бы мастерство старухам, (чем) кроме мастерства обирать баб? Можно бы. Да куда уж: «Этому не привычны!». Тут просто: поплакал, посто-нал, поахал, три поклона в землю — и конец. Просто, главное. Ясно — молятся.

27 июля

Что делать? На ком решиться? Или этот вопрос оставить открытым года на 2—3, ведь я не устарею еще. В-ская невеста больше всего мне подходяща. Не очень красива, это сойдет. Образована достаточно, выше меня, горожанка, учить не нужно, поставить себя сумеет. Лишь бедна, бедна, как церковная крыса. Много годов видал: все в одной неизменной кофте. Удивительно крепка!

---

<sup>7</sup> Гусев Петр Павлович — богатый крестьянин Черевковской волости, занимавшийся торговлей. Совершал крупные пожертвования в пользу Черевковской Успенской церкви, на собственные деньги отстроил в 1893 году богадельню (расходы на строительство составили 2500 рублей). В 1904 году внес в банк на счет черевковской богадельни 5000 рублей.

Подумаю и лучше не могу найти по моему вкусу в отношении постановки себя, одно слово — сумеет.

П-на мила, красива, слишком мала, богата. Что за характер — не знаю. Знаю, что она от деревни не ушла, в деревне выросла. Кажется, ничего она не знает. Выучить можно ли? Вопрос. Слишком мала уж, что если потом не поглянется? Красива эта, черт возьми! Что за характер только? И богата. И пр. прилично.

Ч-на средней руки, некрасива довольно. Более второй уважаемое семейство. Почему-то мерещится, что <она> второй лучше, больше подходяща по городу, выше ростом, статнее, а виды больше в перспективах.

В «сумлении» очень на этот счет я: которую взять? Все хороши, но с недостатками! Как быть, как устранить? «Выбрать одно, бросив все остальное — и только».

Маленькая слишком постареет, еще меньше будет казаться. Но независимое положение? Быть может, можно выучить? Вот уж черту, не сворочу.

Непременно нужно обеих узнать. Красота, красота?! Эх, дело больное. А жениться непременно нужно немедленно почти.

Убыток нравственный, материальный и проч. пакости. Люди будут говорить — плевать. Не очень-то я дорожу мнением света.

11 августа

Вчера я сделался кумом. У зятя Егора родился сын Геннадий.

Земский начальник у нас есть уже. Видел 2 раза. Каков-то будет, как поведутся дела? Пока заметно, что человек хороший, что доказывают его поступки. Для меня лично так все равно, какой угодно будь.

Время идет, идет. Начинают жать, а потому лето с(его)/г(ода) уже прошло. Так-то! И путь жизни все короче становится. Дальше смерть. Что смерть? «И вере молитвы — могила темна».<sup>8</sup>

Какое страстное желание у меня любить, любить девушку милую, хорошую, чистую? И как бы я стал любить, не могу представить — все возможное и невозможное, кажется, для нее готов бы сделать! «На время — не стоит труда, а вечно любить невозможно». Как глупо сказано, и какие глупые слова? Да побил бы я этого человека, если б он был.

Быть может, ему?

Возможно, возможно, возможно!

Стоит на время труда, да еще как! С чувством, с толком, с расстановкой! Дело в том, *кого* любить.

Между тем, я влюблен в «Дульцинею», кажется! Боже, что будет со мной, когда дело достигнет своей цели? Сойду с ума, кажется!

19 августа

Вступаю в 26 год жизни с сего дня. Неудивительно. До всего на свете доживем! Забыл, какой сон видел! Верно, кажется бы, совершенно ничего не видел!

25 лет! Эх, время идет! «Бежит, бежит быстротечное время». Сколько-то еще жить? Быть может, столько еще — как много! Быть может, половина того, год, месяц, день, час?

<sup>8</sup> Неточная цитата из стихотворения А. В. Кольцова «Молитва» (1836). Правильно: «Но, Боже, и вере могила темна!».

А как скучно, Господи! Лучше быть, не знаю как. Кругом я один одинешенек, с учителем «контра». Фунт! Который-то из нас глуп. Нет, лучше оба. Пусть так.

---

Обзавестись нужно жинкой непременно! Лучше будет.

26 августа

Невозможную жизнь я веду. И вчера, и сегодня — пьян и пьян. Но что же делать? Как быть лучше? Скука смертная, лень заела. Выхода нет. Спереди, сзади, сверху, снизу, с боков — конца не видно. Мрачно и грязно, конца этой жизни, про света не видно.

Сходить, душу отвести некуда, не с кем, окружающие — грязные мужики чужды мне, моих интересов. Жизнь между ними мертвая: ни дела, ни мысли; все спит, провалится его избы крыша — как-то, сопя, нехотя кой-как поправит и живет!

Не хватает у многих хлеба — наколотит вальком, тащит на себе на мельницу и живет. И это еще так поступает холостяк! Нет того, чтоб недостаток пополнил работой!

И грустно, и смешно. Достал пуд в два дня из своего же имущества, когда в два дня он мог бы заработать эту сумму, да еще эти два дня его бы кормили!

---

А на улице грязно-грязно! Вот уже вторые сутки дождь льет и льет, то крупный, то осенний, мелкий. По полям и лугам почти ездят в лодке.

На душе скверно. Получается картина: куда как хорошо все устроено!

Брат из Архангельска пишет, что плата хороша, но жить скверно: грязно, мерзко, работа не под силу.

Дома жить совершенно нельзя, нужны деньги, нужны инструменты хозяйственные, нужно все, что необходимо. Между тем, ничего нет и нет.

Куда как все прекрасно сложено!

Или жить, как живут люди, или... или не знаю что.

---

А дождь льет и льет, не переставая. Четверг, 10 час. утра.

11 сентября

Читаю, пишу, и все остальное по-старому. Выпиваю нередко до положения риз. Вот мой дневник. Что ж больше? И мало разве этого? Боже, благодарю тебя и за то, можно сказать: я не таков, как прочие люди! Да-с.

---

По службе: если я горяч, так что же мне делать, ведь не дурное же я сделал этим чего-нибудь. Воля ваша, но я служу и служу не только для того, чтобы одно жалованье получать.

---

Как хотят, пусть так и понимают. Я же останусь таким, каков есть: ну, пусть плут, прохвост, крапивное семя!

Да, уж так.

Последний день сентября

Все то же у меня: и дни, и дело, так же обещаю себе не брать капли в рот водки и снова пью бутылками. Так же бываю весел, доволен и огорчаюсь, хандрю, надеюсь, отчаиваюсь.

Лишь годы проходят, все лучшие годы!

---

День летний сегодня совершенно на дворе: солнце греет, светит, почти жарко.

---

Нет темы писать чего, так я истрепался. Грехи и скуку — надоело. Врать, сочинять — к чему, да и не место здесь. Желания, стремления — так их много написано. И чего желать? В данную минуту я ничего не желаю и, если бы в самом деле спросил у меня кто, право, ничего бы не мог бы ответить, что я желаю! Разве одно: надо жениться. Желание, нечего сказать! Закон природы или непотребства ради, в чего силу мое такое желание?

Ученые правы: в самом деле, кричит, суетится народ, чтоб детей приживать, семью прокормить! Желание!

Надо же решительнее искать вторую свою половину. Но увы! Дальше в лес — больше дров. Старше я, ближе рассматриваешь «их» — хуже и хуже и грустнее на душе.

7 октября

Коле писал вчера письмо. Забудем друг друга в будущем, вероятно, как обыкновенно. Да, уж так.

Я забыл многих товарищей, меня они. И всегда так идет.

---

Как глупо создан свет: все бейся, бейся, как будто не может и мир стоять без этого. Забота сегодня, завтра и того больше хлопот.

---

Зачем человек так неограничен? Благо тогда бы было. Положим, лишиться этой неограниченности еще хуже, но это теперь. Нет, «ограниченным» бы родиться?

20 октября

Отбыл «набор». Брата «взяли в солдаты», отлично, лишь этого не доставало в нашей семье! Жаль, и 500 р. убытка. Но... закон, а он неумолим. Пусть так. Был бы здоров, и то-то вновь мы заживем уже без помехи! А уж заживем, я так твердо уверен.

---

Земский обещал мне арест, да и всему правлению и волостному суду. Тю-тю-тю! Не ожидал, признаться. А оказывается, чем черт не шутит? Чем же я-то виноват, как он полагает? Выпил, видите ли не вовремя! Вот оно что. Значит, он больше закон нежели, нежели человек. Эка, парень, я этого и не знал. Постараюсь исправиться. Но арестом, я думаю, не много-то «очищусь» за выпивку, хоть и не вовремя... выпил.

А ну их...

Выпивка эта для меня больше пользы и много, чем бы не выпил.

Не зная горя, нужды верить людям не можно. Горе ближнего, его работа, труды человеку, проживающему в день до десятка рублей за труд подписать 20 бумаг, непонятны. Что ему до других, до меня, до того, чем мы живем — так тепло ему дома, у себя. Нет, господа, оставьте...

---

Трус же я, однако, до смешного. Сознаю ведь, что глупо, но нет, трушу. Зачем же? Таким от природы отчасти, а дальше воспитание дополнило меня.

Вещь пред глазами — не вижу. Но я понял всю ее подноготную: «ведь вот как нужно, все это нечестно, незаконно, совестно мне за (н)ее, и смущает глупая радость, какая-то неопределенная. Я слишком ушел в себя, заблудился в самом себе. Мне стыдно за глупое слово другого, за неуместный смех, движение, а что при том я себе думаю? А думаю ведь я: точно кипит в голове. Быть может, все это кончится сумасшествием или чем другим, или хуже, не знаю. И мне очень тяжело, так я занят собой, другими и тем, что правильно ли я поступлю, так сделал?

Мечтания, отвлеченности, и глупостью набита голова.

---

Я «их» видел вновь. Как прекрасны, о! Сколько прелести, грации в каждом движении! Что за роскошные два цветка? Только глядеть и любоваться!

Но одна — чудо! Я, не шутя, любовался, стоит! Горят глаза и у других, но тысяча чертей — ее мать, поведение матери. Нет розы без шипов. В душе я — к черту шипы, мать, все, но нет, дело вперед ни на шаг. Вот оно, общественное мнение. «Ну», «эта-то не стоит», «низка», «ведь тебе...», и я — пас! Нет я не «пас», а дурак, вот что. Конечно, характер неизвестен, а это много, очень много значит. Мать своя препятствует уже. Увы! Что делать. Она не любит ее матери. Но таковы все романы. Можно поверить, что не все романисты-писатели врут. И отпущу — пожалею, пожалею очень, и тем кончится.

Другая беспрепятственна, по совету родителей даже. Но я мало обращаю внимания. Она «не тово» как-то по мне, хоть больше признаваемая обществом, интеллигентнее и как старше — «степеннее», что называется.

Вопрос: которую?

Это уже последние мои ровесницы и более или менее знакомые, все уж первые с кучей детей, переженились товарищи. Я тоже постарел.

Мне лишь остается опять повторить: нужно познакомиться с ними, нужно действовать. Был ныне случай познакомиться, но проклятая работа помешала. Волновался, мучился в душе и... робел, никуда не показался.

Думаю: как я с семьей буду жить, если еще уволят, если она скажет: «Нет, вы меня не стоите»? Право, я дурак, совсем дурак, презренный трус.

---

Нужно заниматься. Какая проза.

Через три недели

Все по-старому: и я, и моя жизнь. Быть может, так и нужно? Очень просто.

Тысячи разнородных вопросов вертятся в голове, просят разрешения, света... Весь я точно киплю, все существо просит дела, жаждет впечатлений, борьбы, хоть самой бессознательной. И я хватаюсь за то и за се, действую, спешу. Живу, значит!

Живу. А что такое моя жизнь? Бесцельное времяпрепровождение. Хуже. В тягость себе, на зависть и раздражение другим.

---

Почему мне кажется, что другим тепло, живут они лучше и такие их веселые лица? Так они мирно и весело щебечут, точно небесные птицы? Нет у них заботы

или это такие веселые, беспечные натуры, не заботясь о завтрашнем дне? Мой ли взгляд на них с этой точки или чему приписать?

Как бы то ни было, но я скучный господин. У меня забота: надо то, другое сделать, тут-то непорядки у людей, а тут еще и хуже, то у меня сапоги тесны, то так много дела на завтра...

Закон природы или моя испорченная натура — мне хочется жениться? Понятно, я мечтаю о том ныне: как бы я стал ее любить до самозабвения, исполнять ее малейшее желание, любоваться ею да и вообще так приятно видеть в доме хорошенкью женщину. То-то бы я счастлив был, придя домой и видя там милую женщину, ее движения, голос, занятие ее, чтение, вообще дело. Вот моя мечта неотступно стоит в голове. Удивляться или нет моему такому желанию?

Страшно мне, что происходит во мне, когда в таком я настроении, возмечтал, и вдруг встает вопрос: чем я буду ее содержать, чем мы будем жить или так-то до самого пота придется ей работать, чтоб прокормиться сей день? Проклянет она за это меня, день встречи и все, все, всю свою жизнь.

И я, вздохнув, с сокрушенным сердцем говорю: нет, это мечты, нужно бросить этот вопрос и никогда к нему не возвращаться. Ах, бедность, бедность! И работа с утра до полночи не может с тобой жить. Многого я и не требую, лишь бы прожить без чего невозможно.

Скромные желания, но, увы, несбыточны и они. И больше препятствий моим желаниям: «там семья», нужно вскормить, воспитывать.

О, Боже, все рухнуло!

Тогда много средств нужно. Я решаю: буду жить холостяком или всегда, или до благоприятного времени.

2 декабря

Что мне делать? Так я недоволен своим положением, просто черт знает. И жить здесь не хочется, да жаль и расстаться. Уйду (...) многое рухнет; и дом забуду, и прощай, все мои мечты. Уж прощай, все тогда... Конечно, не особенно завидно 20 руб(лям) на месяц здесь, работать не замочи — прогонят, прогонят при первой неосторожности, прогонят не поглянется физиономия начальнику, и когда, быть может, вперед искать место не способен, хоть работать могу.

Отлучкой огорчу домашних. Мечты, мечты, увы!

Пароход... Но он далек от родины. Вечно болтаться холостяком тогда. Годы уйдут на искание места, и мои годы уйдут вместе. Все знание *волости* бесполезно.

Надежда разве? Авось, хорошо устроюсь.

Как заживет отец? Мать? Меня считать за бурлаку<sup>9</sup> будут, и я буду мужик, хуже его. Не окажется зимой там места. Придется домой выходить. Фу, фу, черт знает что, ни рыба ни мясо.

А здесь уже солоно, солоно, пропасть заботы, работы.

Не знаю, что делать, ровно, и все бросаю сегодня.

14 декабря

Что писал, думал, волновался — уже забыл! Удивительно, впечатления меняются, как погода. Так благодатное солнце снимает легко тонкий выпавший ранней осенью снежок!

Женитьба, вот гвоздь торчит неотступно в моей голове.

<sup>9</sup> Бурлака, то же, что и бурлак — крестьянин, идущий на чужбину на заработки, особенно на речные суда. Это слово имело также значения: бездомный, шатун, бродяга, грубый, дикий. См.: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Любое издание.

1900 год

1 января

Прошел год, целый век, время, которое, говорят, не повторится. В жизни человека — да. А что значит для времени природы «не повторится»? Постоянно повторяется, мне кажется. Ну, да что я, куда? Периоды земли были, не повторяются, и проч. многое, многое... Молодость не повторится. Жизнь человека, все это куда как ничтожно!

Грустно. А ведь будет же начало 2000-го года? Люди насчитают.

Вот бы дожить, да чтоб не терять жизни, силы, взглядов, ну, вообще всего того, как я чувствую себя сейчас! Интересно, до чего дойдут еще люди? Уже сейчас человечество не может иметь, кажется, никаких задач. Все под руками. Задача воздухоплавания? Извлекать пищу, жилище и все потребности непосредственно из воздуха? Вот разве. Но далеко это еще. Изменение религии? Будет и это.

Право, что-то непонятно в борьбе добрых и злых духов, когда первый имеет право уничтожить зло и все злое, когда он сам же его и создал? Учение религии нашей свято, непреложно: «Возлюби ближнего как самого себя». Но многое, многое устарело, обветшало и подлежит ремонту или капитальной поправке.

Что значит пост, внешняя оболочка нашей религии и все прочие признаки? Наши предки чувствовали Бога недостижимого и имели надпоминание его, что мы зовем идолами... А мы идолами не зовем икон, почему?

Это наше, свято оно и не трогай святыни, вот ответ. Массе опять нужно поклонение кому или чему бы то ни было. Уж таков человек.

---

Итак, мы живем ныне в новом веке.

«И в новой коже, да сердце у тебя все то же».

---

Когда-то я мечтал, что свою вторую половину изберу, но когда узнаю ее всю вообще: характер, привычки, вкус, развитие и т. д. Грубая ошибка. Неожиданно для себя я сделал Чащ. формальное предложение! И только в первый раз в жизни, бывая в их доме! Даже не видя ни однажды дома.

Я решился, загорелся сыр-бор; решил: людям хороша ведь, я поступаю тогда, не смотря, иначе мне никогда не выбрать. Глупо или умно это? Не могу дать отчета.

Я и сомневаюсь, и боюсь. Боюсь, чтоб она не ускользнула, дело и время не ждет, так как уже решено с одним из женихов. Я уже отбиваю, надеясь на свою силу. Преступление! Успею ли победить? К счастью ли и победа? Но я, право, решил, хотя не очень твердо в душе... но... авось, ладно!

Вот так решение!

И думается ныне, хлопочу, хотя раньше находил дурнушкой довольноно.

Черт знает со всеми этими делами.

Но постараюсь. Для утешения себя только слова: мол, выйдет так — ладно, не выйдет — не беда. Я буду огорчен и серьезно. Я не люблю пока, но так при одном имени встревожен. Главное, уже последние мои сверстницы или более или менее знакомые. Также и по общественному положению, по приложению к невесте, наконец.

П-ву я почему-то всегда считаю ниже себя много, хотя и «ту» тоже ниже. Сейчас пишу письмо «ей».

7 января

Увы! Увы! Дела мои хуже и хуже — всех невест моих поразобрали и тех последних знакомых, о которых я более или менее мечтал или думал. Что делать? Что делать?

Чащ. засватали с концом. П. — прямо не позволяют ни знакомые, ни домашние... Что делать? Да и последний, последняя, мой идеал лопнул? Как жить?

Вся кровь волнуется, кипит от неудачи. Горько, скучно, кошки скребутся в душе, весь Божий свет не мил, и делать не знаю что: не годится работа, жизнь, одним словом, мне не для чего уж теперь копить добро? (нрзб. 1 сл.) молодец, свое доброе, не своей (нрзб. 1 сл.), душе-девице?

Получил сюрприз от жизни. Не ожидал. Благодарю.

И силы души моей, надежда, чувства сознания покинули меня... Мне все равно... Нет солнца, воздуха, нет жизни. Что же это такое, наконец? Я так еще верил в себя, в свою звезду: я счастлив был и буду — думал.

И я тогда, когда желал бы хоть одному, одной былинке, атому, из смертных зла? Где правда? Милость? Честность? — Глупые все это слова, и вся идеализация не годна ни к черту в практике жизни. Зачем я таков?

Одиночество убило меня.

Горе имеющим одну сторону жизни, не умеющим притворяться, лгать, льстить! Горе всем идеалистам в сей жизни, зачем бить себя самим? Зло торжествует! Ура!

---

Некрасов сказал: «И друга лучший друг забудет...»<sup>10</sup> Жизнь покажет как. Я перенесу эти две утраты? Но — была надежда, так был светел, ясен мир! И все рухнуло, провалилось!

---

Что жизнь моя? К чему? Где цель теперь?

«Без руля и без ветрил...»<sup>11</sup>

«Один с душой унылой...»<sup>12</sup>

И я думал: да, свято и непогрешимо мое мнение... Люди как люди, чувствуют также как я.

---

Получил письмо от Миши из Гродно. Что делать, нужно сию пакость отбыть. Горько и ему бедному. К чему это бы ученье военной службы, раз коли человек не намерен далее тут жить и с сознанием, что они же его прогоняют?

Такова воля закона? Дай Бог, ему лучше моего жить, не зная того, что удалось мне.

«Блажен, кто смолоду бывает молод, блажен, кто вовремя созрел...»<sup>13</sup>

25 января

Можно себя приобуздать вполне, верно. Стоит захотеть только, и так это просто. Не хотим мы, не хотим, вот что!

<sup>10</sup> Строка из стихотворения Н. А. Некрасова «Внимая ужасам войны» (1856).

<sup>11</sup> Строка из поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» (1836).

<sup>12</sup> Парафраза строк из стихотворения И. И. Дмитриева «Без друга и без милой...» (последнее десятилетие XVIII века):

Без друга и без милой  
Брожу я по лугам;  
Брожу с душой унылой  
Один по берегам...

<sup>13</sup> Неточная цитата из романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин», гл. 8, строфа 10 (1832).

Укрепиться нужно, укрепиться. Ведь есть же хоть малейшая частица соображения у меня? Есть? Да, есть. Нужно захотеть. Действовать, не спеша, обдуманно, с весом, солидно, с чувством, с толком, с расстановкой.

---

А жизнь моя так бедна, убога, просто никуда не годится, хоть брось. Завидуют многие мне, быть может, пусть, но я так считаю несчастным себя. Мне чего-то не везет, не укладывается со мной, в моей жизни.

Что за притча, что сон сей значит?

Трудно найти загадку, хоть ларчик просто открывается, быть может.

---

П-на осталась... Отчасти не ожидал! Но я равнодушен к ней. Почему-то, странно, мне не подходит, думаю; слишком деревенщина, хоть мила уж зато. Но, быть может, когда что уходит из рук, то нам и жаль? Пожалуй, правда. Главное, она не сумеет, мне кажется, одеться даже, вести, поставить себя. А это, по-моему, все. Я только от женщины и хочу, и желаю.

---

Наконец, мое положение так шатко, неопределенно. Чем я буду существовать? Дома — ни работник, ни вообще жилец, не пропитаться одному, а тут еще семья? Все, все сводится к тому: жить, как живется, как жил, как живу!

Я плохо это знаю.

---

И грустно становится мне, горько.

---

Дело призывает. Все, кроме него, пустые мечтания! Тут я забываюсь, нахожу спокойствие тела и души своей!

---

Я не понимаю людей или меня? Что-то есть. Быть может, ни те, ни я.

---

Примусь-ка за писание бумаг.

---

11 февраля

Живу так себе, как и прежде. Прекрасно. Чего ж лучше, хоть и нужно бы жить лучше.

Ну, да пусть! Живи, как живется! Так же и вчера, и сегодня, и завтра будет.

Вопрос женитьбы опять отлетел. Время до весны, невозможное по нашим законам. Весной на первое время тоже неисправен, а дальше лето, страдная пора и т. д. и т. д., опять некогда. А нужно постараться тогда бы, ой, как нужно. Так хромаю я нравственно и все благодаря тому, что я не обязан никому лично. Но и тут, как всегда, опять вопрос, а что если я вдруг да без места? Семья? Нищий, вот что. Тогда мне и ничуть ни меньше, ни больше. Средств нет, где еще найдешь место. Забота моя.

---

Наступает масленица, русская, широкая, беспредельная! Плохо намерен встречать что-то: много дела очень, да и в Черевкове знакомых нет ныне. А что дома у нас? Всегда и всегда — чистый понедельник.

Взгляды на жизнь совершенно испортились, и что дальше, то хуже. Куда я там выйду, с кем познакомиться? Так я непригоден к жизни, ничего практически не понимаю, точно маленький ребенок.

Кстати, моя репутация как писаря плоха, плохо меня ценят, отзывается начальство. Это негоже и очень. Нужно исправиться. В чем же суть? Правда, я мало вникаю в дело и занят черт знает чем, отношусь к делу халатно, спешу, небрежен, и все спустя рукав, исправно пьянствую! Очень негоже, нужно опомниться, исправиться обязательно!

Правда, у меня очень много дела, и так я не успеваю многое в срок и потому спешу, а с того и недостатки и так дальше. Ну, что делать, провалюсь, так провалюсь.

Все эти людишки лучше меня оказались, они усидчивы и терпеливы, я нет, нужно себя обуздать немножко, а нет и вовсе. Постараюсь.

Бросить все эти фантазии, чтение, побочные развлечения и жить, жить мертвой жизнью подлеца, дурака, деревянного человека. Вот что!

2 день поста

Как скоро время идет, уже второй день поста, но при работе я и не заметил! И снова потянулись серые, будничные дни. Тем лучше, буду делать вот и все, ни о чем не думая. Все это хорошо, но плохо одно — опять я один и один! А тут еще тревожат старые раны люди. Боже, да пусть они провалятся, хоть сквозь землю. Так мне бы не надоедали.

29 февраля

Редкий день сегодня, бывает чрез три года в четвертый!

Прошусь к Удельному Чиновнику к Соли. Что-то будет? Жутко и страшно: в самом деле, если пригласит? И дом, и хозяйство, все, все побоку. Прощай, тогда все мечты жить домком, дома с братом, дом, который я так люблю, горжусь им. Будешь «крестьянин в мещанстве»! Ни хуже, ни лучше.

Сад, дом, хозяйственные постройки, все это роскошь, все я устраиваю по своему вкусу и вдруг? Со всем этим так неожиданно прощаюсь!

Хочется и колется. Жаль, право, домашней жизни, я люблю работать, но делать так себе что-нибудь немножко, привык к домашней жизни.

С другой стороны: я буду работать, где ценят труд, кажется несколько, не буду зависим кроме своего патрона — лестно! Жизнь привольнее, красивее, городом пахнет, соблазняет довольно меня! Еще бы, ведь худой, да город! А все-таки жутко: как я буду там жить? Незнакомо отчасти, такая я уродина и вдруг раздолье? В глубине души лесть, восторг и мне хочется. Не примет — я, пожалуй, недоволен буду, конечно, раздумавши, лучше дома жить.

8 марта

Напрасно мечтал и волновался: удельный ничего не ответил на просьбу о приглашении. Пусть, все равно пока дома ой-ой не худо.

Жизнь течет своим порядком. Нехорошо одно: я ниже и ниже падаю нравственно... Мрачно гляжу на Божий свет, и задняя мысль от дела, действий, обыден-

ных разговоров неотступна. Я и выпиваю с «приятелями» втихомолку, конечно, я и на все способен в ту же «втихомолку» и проч., и проч. А какой благочестивый с виду, как кажусь всем или хочу казаться.

Совсем испортился, совсем, нет во мне ничего искреннего, прямого. Да, я не могу отвязаться от «задних мыслей» совершенно, или, зная, что пакость делаю, совесть мучит, но я все-таки ее делаю. Во мне бес и добрый дух, но бес сильнее.

Я тоже «Щигровского уезда»<sup>14</sup> совершенно.

Как иначе быть — не придумаю, и это «иначе» со мной несовместимо совсем: вся моя фигура, все существо испорчено, исковеркано, смято.

Вот предмет пред глазами. Я уже далеко улетел: как над устройством его трудился, какой потовой ценой он добыт, мне жаль творца его — ну, что он за него получил, самую ничтожную плату... Вот, молодой человек. Как он неопытен пока, как-то будет жить дальше такое прекрасное существо? Испортится? Бедность сомнет, непосильный, мало оправдывающий труд состарит преждевременно. Грубость нравов, варварское обращение, скотское почти, мужа. Она служит вещью для удовлетворения скотского влечения мужчины, для выполнения самой черной работы. А каких пинков она не попробует, не перенесет побои? Все это высказывается мужем открыто, как про влечение скота, так про побои, и еще хвастливо!

Бедное милое создание! Меньше, легче пережить, потому что не сознает себя, своего положения! Как скверно наше чувство народа, какие они презренные твари!

---

Ну, ладно. Пусть все идет так, как оно есть, ведь живут же они все, пропорционально рождаются, умирают и счастливы по-своему.

21 марта

Как весело, легко, хорошо жить сегодня! Говорили, судили, рядили от души, непринужденно; как приятно, весело, детски я смеялся, спорил, доказывал и проваливался с своими мнениями радостно, радостно! Чудные минуты жизни, о которых стоит помнить; всегда так я был и есть сердитый, недовольный, прекрасная минута! Забыл все, все мрачные стороны жизни! Вот, что значит товарищество в мыслях, чувствах, хоть мы говорили о прозе жизни!

Да и я готов каждого спрашивать встречного и поперечного, зачем тебе грустно? Погляди на меня, и я, и ты, и все хороши и счастливы, чего нам еще!

Побольше, побольше бы таких часов в жизни. Легко и весело было бы жить. Я чувствую на вершине блаженства себя. Что мне за горе? Да, я силен, здоров, весел, ничего знать не хочу!!!

7 апреля, 10 вечера

Вечер Страстной пятницы, завтра суббота... там Пасха. Какое магическое слово христианину «Пасха»? Мне тоже светло... Я жду, жду всю неделю момента пасхальной утрени! Предвкушаю даже: вот, мол, какая радость *всем* включительно, и как поднимает душу куда-то неведомо ввысь!

Чудно торжественно в природе, что за воздух — и свеж, и легок! Ясные, светлые теплые дни, писк неумолкаемый, пение пташки, оголяется земля, полна жизни каждая канавка, ручеек! Ликует вся наша природа насколько есть мочи!

Все заботы, горести жизни мои на заднем плане, нет ни до чего мысли: «я жду», только и больше ничего! Жду нетерпеливо, как дитя, и весело, радостно, радостно!

---

<sup>14</sup> Автор сравнивает себя с героем рассказа И. С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» (1848) — студентом Войницыным.

Каждую штучку дома пересмотрел, поправил, приладил, подчистил — к празднику, достойно встретить. И так я был занят до ничего все свое дело забыл. Завтра не хочу быть в правленье, а спешу в Черевково и еще намерен пробыть два дня.

23 апреля.  
(Егорьев день)

Ровно 2 недели с Пасхи миновало. Да, дни Пасхи провел... начало так, как представлял себе. Опять жизнь течет своим порядком с мелкими радостями, огорчениями, медленно, вяло. Все и все мечты мои пропадают даром, все планы, предположения разбиваются о прозу жизни. Ничего не успеваю, не делаю, кисну.

---

Не помню, записано или нет, что меня оштрафовали на 5 руб. за усердное *пьянство!*

---

Пуще всего меня интересуют девки, вопрос женитьбы. Дело все откладываю на задний план. Плоха надежда как на невесту на П. Мать препятствует моя, да, кажется, и ее мать. «Кажется», повторяю, потому что верно не знаю. Не подходит она. Та же деревня. Лишь соблазняет, очень красива, мила и богата!

Сердечно жаль девчонки, это роскошь, царица с виду. Но, проклятое «но» — проза жизни! Ведь сказывают с божбой, что больна, да еще сифилисом. Вот как! Не впустят в дом, кто знает, будут избегать меня, как зачумленного. И не беда бы все это, да вдруг как и в самом деле больна? Случаи подобные бывали, что болезнь оказывалась в супружестве. Наконец, она не умеет ничего делать если. Беда еще больше. Увлечение остыло, любовь миновала, и оставайся с деньгами, с бабой, умеющей возиться с детьми, ругаться со мной. А как жаль! Как мне грустно и горько поэтому! Черт знает!

Попробую помечтать о К. Ждать мне еще года 2—3? Но толку что? Я устарею или могу устареть. Ждать 3. Но она такой семьи, такого воспитания, что никому не будет годиться в жены из обыкновенных смертных. Нет, нет! Брат «поп», отец получиновник, мать дьяконица! Избави, Боже! Ни любить, ни уважать, ни за мужа считать не будет. Век проклинать будет, как мать ее — отца. Не иначе.

Воскресенье, 30 апреля

Был в Черевкове у земского Петропавловского, между прочим. По «неблагонадежности» пообещал меня «удалить», хочу послать с почтой бумагу. Впрочем, сказал не вовсе решительно. Я на все ему ответил: «Хорошо, слушаю-с!» Больше этого за увольнение по «неблагонадежности» за пьянство я не могу ответить. Да, я выпивал и в меру, и через меру. Но я не могу считать себя пьяницей. Что у меня несправно по службе? Кто пожалуется на медленность? Совесть в этом отношении моя чиста, и я всегда вправе сказать: такие пьяницы не бывают. А в компании, с гостями я выпивал действительно. Один же — никогда.

---

Видел «ее». Так она прекрасна и мила. Но прощай, прощай все и «она», хотя она моего нынешнего положения не знает. Если же верить и людям, «желающим мне добра» то, что они толкуют по ее адресу! Нельзя в люди показать, с чем внутренне я согласен, судя по сестрам, матери, а потому и ее воспитанию. А все-таки, черт возьми, ее больно жаль.

---

Составил маршрут (так как не получу «удаления» с почтой, то пишу дать «удаление» к 15 мая): еду в Архангельск искать счастья, при неудаче — в Вологду. Надеюсь не пасть духом, но воспрянуть! То-то люди представят ужасным мое положение, я, наоборот, радуюсь. Благо, в такие годы и я одинок.

Я собирался «удалиться» подобру-поздорову года два-три, но по своей нерешительности не мог. Теперь судьба помогает сама. То ли не счастье, то ли не радость! «Добровольно», пожалуй, не отстать бы мне, и вот!

Попытаю счастья в чужой, дальней стороне!

Нет, не в утешение себя говорю, что мне только нужно радоваться. Если 20 руб. в месяц найти, то против труда волостного писаря, за них я, маловерный, искренне говорю: Христос Воскресе!

1 мая

Ба! Обещанного «удаления» не получил с почтой! Тем лучше. Я сегодня прошу «увольнения» зато: заявлено волостному правлению и написал «отзыв» земскому, который пошлю с почтой. Все к лучшему, как видно!

Мечты осуществляются, как видно, наконец, я буду жить настоящей жизнью действительной, а не сидеть и преть, гнить, состоять живым трупом!

Да я променял *свое общество* на свою свободу. Стоит: так оно неблагодарно ко мне было. Иной писарь им ангелом не будет, и этот ангел им на первый раз преподнесет сюрприз в виде обязательного ежегодного расхода в 100 р. Пусть так! Отлично! Тем лучше!

7 мая

Получил почти полное увольнение, так передает старшина Власов, бывший у Земского сегодня.

И грустно, и скучно, но да и весело же мне: то-то новые горизонты моей жизни открываются! Но я уверен в своем будущем деле, хотя сомнения и стоит: как же я дальше-то «там» устроюсь.

13 мая

Дома. Утро, 6 час.

Чудное солнце, луга, затопленные водой, чириканье воробьев полное, крик и визг наших птиц...

А чудное, очень прекрасное утро! Таких бывает только в мае, весной. И пишу я утром, наоборот, — прежде писал вечером, ночью, «последнее» к отходу на сон грядущий.

Я свободен с 8 мая. «Согласно прошения уволен от должности...» Полная картина «Без места!» Невеселые мысли лезут в голову. Как-то я, где, куда, когда устроюсь... Конечно, я не пал духом, ведь могу же работать и делать, искать — найду себе дела и место.

А так прекрасно утро, такая хорошая картина представляется на наших лугах, затопленных водой! Весело, живо в природе утром!

---

Комната «моя» дома, в которой я все время писаря жил, «свободна», так свободна, что не осталось в ней камня: убрана и печь для того, чтобы сделать в ней новую русскую. Такая перестройка как бы подтверждает, что в отсутствие мое мною дома совсем не пахло, и из обыкновенной европейской избы сделать чисто русскую в крестьянском духе! Право!

---

Так, я первый день свободен и буду дома жить. Завтра в Черевково еду прощаться с знакомыми. Дальше, между 17—20 мая еду в Архангельск искать занятий.

17 мая

Все свои пожитки прибрал, уложил, устроил. Мне не больно, ничего не жаль и не грустно. Я весел, спокоен. Прощаюсь со всем и все, прощай! Прощай... Мне жаль ее... только. Но все равно она моей не может быть в нынешнем моем положении, плохо и раньше родные ее на меня смотрели. Но все это к черту, а жаль таки!

Оставляю этот свой дневник дома. Когда-то я в него загляну? Быть может, придется навсегда с ним проститься, быть может, что и домой не вернусь. Нет, вернусь непременно! Вернусь счастливо, победно, богачом! Вот-то бы отлично!

Итак, завтра в день Вознесения еду в Архангельск искать своего счастья. Риск отчаянный: как же я там устроюсь? Знакомых никого, город большой. Да, ужасно с одной стороны... Но треска бояться — в лесу не бывать! Я уверен, что найду себе дело, место. Ведь есть же у меня руки? Голова на плечах?

В путь! В дорогу, вперед! Будет здесь киснуть! Ура!

1904 год

12 июля 1904 г(ода)

И вернулся — победителем!

Опять уезжаю в Ярославль 23—25 июля. Да, жаль, я был женат, вернулся вдовым. Много видел горя, радостей... Теперь же опять предстоят новые приключения, и я уже которых жду.

Мне жизнь улыбнулась, как проходящая красавица, показалась и прошла мимо. Так я ею и не воспользовался.

Андел, скажу!

Много мрачных мыслей, скверно на душе. Померла моя *Вера*. Горько мне за нее.

Искренне восторгаюсь я домом, своей поездкой в деревню. Ведь не видел четыре года.

1906 год

1 июля 1906 г(ода)

Вновь я дома.

Мама померла за это время.

Болен брат.

Отец еще бодр.

Все осмотрел, все меня радует, точно я воскрес из мертвых!

Из Ярославля я уехал от невесты своей как жених уже! Как-то плохо пока еще верится, да будет ли она моей?

Марья Васильевна милая, простая, симпатичная девушка довольно. Я доволен ею, хотя она далеко в духовном отношении пока меня не достигла. Ведь мы почти уговорились, что свадьба должна быть не позже 1 августа!

Я очень желаю, чтобы эта свадьба состоялась! Чего только нет и недостает за ней, то это денег и мала ростом. Но ведь всего не выберешь, а это не так велик уже недостаток! Что мне за дело до всего, но только *пусть бы она была моей!*

В домашней жизни она, наша жизнь, ничего не изменилась. Пусть будет так. Материальное положение несколько улучшилось.

6 июля

Мне уже становится скучно. Нахожусь совершенно без дела. Тянет в Ярославль. Ведь там у меня все: дело, средства к жизни и... невеста!

Деревня мне уже не так заманчива, я слишком привык к жизни народа, к занятиям своей канцелярии. Пробовал работы деревни, но они *очень, чересчур* показались тяжелы. Смозолил руки, болит спина, плечи, тяжело, я устал, не могу, т. е. нет физических сил, а потому нет и желания. Косить страшно тяжело для меня. Нет! Надо жить мне и работать *там*. Там я могу, умею, хотя бы это и глупо.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Письма А. Е. Петрова из Ярославля  
родителям и брату в с. Черевково.  
1902—1904 годы.

## 1

Письмо это прочитайте маме и всем, кому хочется.

Ярославль, 5 июля 1902 г(ода)

Дорогие отец и мама!

Возвращаю документы, продолжайте страховать так же и впредь. Сообщите, во сколько застрахован дом по любой оценке и сколько платите. По этим документам страховка называется «добровольная». По квитанции старшины — «особая». Если по особой застрахован меньше 500 руб., то с будущего года сделайте 500.

Узнать, во сколько застраховано, можно у писаря. Передайте ему от меня искреннее почтение, и что я ему весьма благодарен.

Я живу хорошо. Радуюсь и за вас, что у вас благополучно. Деньги посланные расходуйте так, чтоб хватило на год. На будущий год вышлю опять. А теперь вам их пока достаточно. Спасибо за улку.<sup>1</sup> Ради Бога, не жалея те земли и сделай около дома свободнее. С соседями не ссорьтесь, худой мир лучше доброй ссоры, а напакостить они всегда нам могут.

Домой приеду на будущий год с Мишей<sup>2</sup> и, наверно, с женой. Быть может, женюсь осенью. Женился бы я давно, но наше служебное положение ведь очень непрочное, я ужасно боюсь. Но теперь мне не стыдно хоть и приехать домой.

Невест много, и дают хороших с деньгами, хоть рублей 300. Можно найти с местом. Здесь лучше, чем дома поэтому.

Какая новость если будет у меня, вам пишу немедленно.

Не скучала бы мама обо мне. Слава Богу, я жив и здоров, денег есть 300 руб. Одежды много, и считают меня не последним. И дома я был первым. Приняться за дело и дома — тоже опять первым буду. Водки не пью полгода уже.

Что такое учитель? Какой ему отказ? Я не понял. Куда же он назначен, кто к нам назначен? Все это разъясните.

Он обещался приехать ко мне, да что-то не бывал. Просил денег, да я, конечно, не дал. А теперь, наверно, рассердился — и наплевать.

Миша тоже очень просился домой, да я разговорил. Мне не захотелось ехать, и ехать нужно 70 руб. А приедем на будущий год. Миша тоже на меня рассердился за это.

Теперь у вас начинается страда. Я так уж забыл все это, да и некогда оглянуться, дела у меня много.

Анна, наверно, большая стала? Ты, Аннушка, пиши больше письма, все, что знаешь, и пиши. Мне все интересно. Очень жалею тебя, да помочь пока не могу. Не

скучай. Вырастешь больше, можно приехать ко мне погостить или, пожалуй, и пожить.

Кланяюсь Поле, теперь, наверно, будет сын Иван? Егору Ивановичу Кузнецову — особенно. Как-то он поживает? Кланяюсь всем соседям. Скучно иногда бывает очень, но делать нечего, жить нужно.

Объявление на 4 коп. я оставил у себя, не стоит пересылать.

Пока до свиданья. Что новое у меня будет — напишу, но пока ничего не имею. Живите счастливо.

Ваш сын А. Петров.

Р. S. Думаю, да и наверно буду с Мишей домой на будущий год. Приедем целой семьей, ведь если жениться ныне, так еще многое успеется.

А. Петров.

<sup>1</sup> Улка — на севере то же, что и улица, проезд, полоса, вообще свободное пространство.

<sup>2</sup> Брат А. Е. Петрова, Михаил, осенью 1903 года должен был демобилизоваться из армии.

## 2

Ярославль, 1902 г(од)

Дорогие отец и мама!

А сообщаю Вам новость, о которой мне писали и напоминали, да и сам не однажды высказывался — женюсь! Женюсь самым форменным образом! Я знаю, что Вы не особенно будете удивлены, потому что этого ожидали. Мне представляется, что и я своему поступку тоже не особенно удивляюсь. Свадьба будет около 10 ноября. Прошу Вашего благословения и приглашаю на свадьбу, зная, что Вы не будете. Но это уже Ваше дело, и особенно не скучайте по этому поводу.

Помните, я говорил, что жениться буду за тысячи верст, говорил в шутку и между тем оказалось правдой!

Невеста моя красавица, хорошая, нравственная девушка, и вполне уверен, что Вы ее полюбите не меньше меня, как любите меня и как я.

Звать Вера Семеновна Федорова, московская мещанка, живущая в Ярославле. Она старшая из детей в семье. Отец ее служащий на одной фабрике, Семен Андреевич, получает 100 руб. в месяц. Брат Александр, 18 лет, на той же фабрике служит. Затем мать, Александра Тимофеевна, и еще шестеро детей, все младшие.

Скажу Вам, что моя Вера Семеновна специального знания не имеет, но настоящая, хорошая хозяйка. Приданого деньгами ничего не получаю. Одежды много. Ну, да этой стороны я не боюсь. Романа у меня не было, познакомился просто, обыкновенно, без всяких затей. Вообще, при первом знакомстве не ожидал всего этого. Здесь не дома, и удовольствие жениться стоит себе, на свои деньги 250 руб. Прибавил одежды, подарки, посылки, извозчики, всякая дрянь.

Посылаю Вам карточку, маме платок и на угощенье за наше здоровье 15 руб.

Одну карточку с надписью передайте Аполлонию Ивановичу и дайте ему прочитать все это мое письмо, и чтобы он Вам его разъяснил. Передайте ему и Анне Григорьевне самое горячее мое благопожелание и что отдельного письма ему не пишу, а удовольствовался бы этим.

Я уверен, что за мою женитьбу на меня в претензии не будете. Не будете в претензии и за то, что я израсходовал на свадьбу своих 250 руб. Все это так и должно быть, иначе невозможно, и я прошу прекратить всякие рассуждения, потому что я знаю, что я делаю. Вы мной недовольными не можете быть.

Правда, я мог бы получить вдвое этого больше чистыми деньгами и мог бы еще кое-что получить. Но Вы знаете, что и дома бывает то же самое. Тут сватался, столько-то давали, и человек вдруг женится, берет уroda и бедную. Любой покупатель на ярмарке лошади и коровы всегда говорит, что все дешево и хорошо. Но очень редко тот, кто купил оказывается купившим дешево и подходяще, потому что его надули или «замахнуло». Я же говорю, что меня не надули и не замахнуло, а потому только, что мне понравилась их семья и характер. Отец не пьяница и не что, а честный работник, проживающий на 100 руб. в месяц. Украсть ему на фабрике негде. Ссоры и всякие другие неудовольствия этой семье неизвестны. А это значит больше, чем все.

И вот я решил. Полагаю, что я заживу. Конечно, Вас не забуду. Приеду домой с Мишей целой семьей.

Кланяемся всем: Егору Ивановичу, Поле, Анне и Петру Кузнецову. Советую Кузнецова непременно угостить да жениться и ему.

Скажите Егору Ивановичу, чтобы он ответил на мое последнее письмо. Что он узнал и ответил бы мне по просьбе к Николе Барандову — он знает, о чем я просил.

Немедленно мне отвечайте.

Карточки, посылку и все вышлю чрез 2 недели, потому что не готово кой-чего.

Ваш сын А. Петров.

26 октября 1902 г(ода)

### 3

Ярославль, 12 декабря 1902 г(ода)

Дорогие отец и мама!

Посылаю маме платок, Анне материи на платье и еще кой-что, разбирайте сами. Одну карточку Вам и одну передайте Аполлонию Ивановичу.

Желаем весело встретить праздники и провести счастливо. Передайте почтение от нас Поле, Егору Ивановичу, его мамаше, Петру Васильевичу и прочим.

Теперь я женат второй месяц. Живем пока очень хорошо. Тесть и теща, Семен Андреевич и Александра Тимофеевна, как я писал Вам, люди очень хорошие и уважаемые, нас любят обоих и любят за Вас. Они еще очень молоды и, пожалуй, можно ожидать нового шурина или свояченицу!

Кланяются они Вам и очень желают познакомиться. Летом очень удобно. Люди они простые и добрые и будут похожи очень на Аполлония Ивановича.

Мне скучно все-таки по Вас, по родине, по дому. Даже сильно скучно иногда бывает. Ну, что, думаю, изгнанник я что ли? Не в чем дома жить?

Я дома ужился бы с Вами, люблю Вас, люблю свою милую, дорогую родину, наши луга, поля, обычаи. Люблю все свое и знаю, что этого другого, другой родины нигде на свете не найдешь, ничем не заменишь. Такого луга здесь нет, и не понимают.

Но мне не найти скоро дела дома. А без дела я жить не могу. И не буду. Я должен пока жить здесь. Об этом больше говорить не стоит, потому что уже было писано в каждом письме.

Ожидайте-ка Мишу домой. Ему уже служить немного. Быть домой не могу сказать, когда. Весной приехали бы, да Миши нет. Приезжать с ним осенью не стоит. Конечно, приеду при первой возможности весной.

Содержанье стоит нам 25 р. в месяц. Меньше — нельзя.

Не печальтесь и не заботьтесь об нас. Я прожить так сумею и ныне, как жил один.

Очень рады мы, что у Вас все так же хорошо и Вы здоровы.

Вера Семеновна моя — горожанка и деревни ровно ничего не понимает. Но в этом нет беды ни для Вас, ни для нас.

Не забудь, отец, застраховать дом. Это необходимо. Подбирайте Мише невесту. Немедленно женим, приедем на свадьбу.

Кланяемся Вам оба, весело желаем встретить праздник.

А. Петров  
Вера

## 4

Ярославль, 1903 г(од), 13 октября

Моему равному компаньону и главноуправляющему «Товарищества Петрова сыновей».

Миш!

Обрати особенное внимание на заголовок. Это я нахожу весьма крупным и важным. Все, что говорит заголовок. Им я сказал все то, чего хотел сказать. Выше этого нет.

Нужно сделать так, чтоб этот заголовок поставить, утвердить и доказать, поставить незыблемо, прочно, непоколебимо.

Постарайся!

Нельзя так жить, как жили, нужно работать, жить живой жизнью и не вдаваться в спячку, в оцепенение.

Знаю прекрасно и, кстати, читал на днях, что всякое нововведение весьма трудно принять и страшно любому человеку. Это правда. Все, даже великие люди, трудно принимали нововведения, много и им стоило труда, чтоб бросить, уничтожить раз принятую добрую, старую систему.

Ведь *так живут, как живут теперь* потому только, что это уже освящено и временем, и обычаем. Новое им все страшно.

Итак, деньги я посылаю. Это все мое последнее сбережение, о чем я мечтал много времени.

Я требую одного: 100 руб. в полное Ваше распоряжение с отцом, но исключительно на обороты дела, и больше куда-либо тратить из них нельзя ни одной копейки. Всякая, каждая копейка с прибыли 100 рублей в первый год, а последующий уже все 100 руб. со всею прибылью, должны быть обращаемы только на расширение хозяйства. Так и всегда должно быть до тех пор, пока не будет обеспечено хозяйство. Вообще, из этой суммы брать и тратить кроме хозяйства нельзя ни одной копейки. Тогда только можно ведь и устроить чего-либо. От всех этих денег я на право отказываюсь, и они полная твоя собственность.

100 руб. будут моими всегда с 5% (пятью процентами) годовых, т. е. чрез 1-й год — 105 р.; 2-й — 110 р. 25; 3-й год — 115 р. 1 1/4 к.; 4-й — 120 р. и т. д. Свыше 5 коп. % (процент = %) будет твой для употребления куда угодно, т. к. я полагаю, уж можно же нажить 20 коп., пожалуй, 30—50 к. и ни в каком случае не 5 коп. уже! Этот % я тоже считал бы на увеличение капитала и не отнимать раньше 10 лет.

Миш! Подумай хорошенько, поработай. Труды не пропадут даром и не должны. *Я как ни думал, и лучше этого ничего не мог сообразить.*

Мой план таков. Нынешний год купить два быка по 30 руб.<sup>1</sup> и душ пять.<sup>2</sup> На будущий год уже 6 душ купить. На следующий прибавить еще 1 быка, чрез год 6 душ. Год — быка. И так нагнать быков 10. Душ покупать — 15. Тогда можно будет жить.

Моя надежда тоже больше на дом. Место так же прочно, как дома, и во всяком случае хуже. Приехал новый пристав и привез своих писарей. Куда я?

Устрой, чтобы мне было не стыдно называть тебя *братом*, было, куда приехать домой: посмотреть, в гости. В будущем я пока не предвижу утешительного для себя, посылать тоже не могу обещать.

Помни еще одну вещь. Если кто меня вздумает надуть, тому будет плохо. Я откажусь от права называть отца, брата, всех своими. Не будет тогда у меня никого. Горше будет еще, если ты промотаешь деньги. «В малом не был ты верен», — скажут, и помощи не будет новой ниоткуда. Картина представится тебе навеки: «Кондраха».

---

Мое завещание: при случае моей смерти сто рублей с % должны быть возвращены немедленно моей жене и семье. А. Петров.

---

Миш! Я не могу верить, не убедить меня, не доказать, чтоб этот капитал можно или мог он уничтожиться, т. е. ты можешь прогореть, другими словами. Можешь понести, в крайнем случае, и самое большее убытка 20 руб. и только, а прогореть — нет! Но на будущий год наживешь 50 руб. на те же деньги! Помни одно, что из этого капитала никуда нельзя брать ни копейки, и будет благо!

Впрочем, воля твоя и ты можешь знать, что делаешь. Но прогорев, помочь я больше не могу. У меня предстоит в виду семья. Как видишь, следовательно, я сам рассчитываю получить где бы побольше процент.

Кстати, предстоят в виду расходы. Анна уже, наверно, большая. Конечно, этот расход *ранее 5 лет* не будет нужен. Можно лет 8.

«Плохой солдат не мечтает быть генералом». Я, по крайней мере, мечтаю. И знаю, что я на твоём месте был бы генерал!

Советую не брать капли в рот водки. Жить в согласии с отцом, тебе и ему с тобой, с мамой.

А. Петров

---

Р. С. Я не мог дожидаться твоего подробного письма. Пиши немедленно все: как здорова мама, отец, все. Как дела у нас, не могу же я удовольствоваться открыткой. Кланяюсь всем.

Пошли масла 8 ф., восемь фунтов, и 2 ф. нетопленного. Купи жестяную банку в Черевкове из-под конфет. Деньги вышлю. Или вообще перешли в какой-либо легкой посуде 8, 10, 12, 13 фунтов. Во всяком случае, почему ты так молчишь?

Деньги скоро пошлю переводом.

<sup>1</sup> Зажиточные крестьяне Черевковской волости практиковали скупку молодых 3—4-летних бычков у более бедных крестьян. После откорма в течение 4—5 месяцев быки реализовывались по цене в 1.5—2 раза дороже.

<sup>2</sup> Душа — в крестьянском обиходе: земельный надел на одну ревизскую душу. В Черевкове в начале XX века он равнялся 1322 кв. сажням, т. е. составлял чуть больше 0, 5 гектара.

12 января (1)904 г(ода)

Надо стараться всеми силами сохранить мир, уважение нашей семьи друг к другу. Сохранить мир, дружбу с отцом. Это самое главное. Когда мы, наша семья будем дружны, тесны, помогая друг другу, то нам не будет ничто не страшно на свете, и мы восторжествуем над всем, выйдем из положения «кондрах», «наледичей» и проч., и прочих. Так же жить нельзя.

Затем нужно *работать, работать, работать*. История, наука доказывают, наконец, мы видим, что все те, кто чего-то достигали и достигли, все они работали и трудились много, сильно. Я сам работаю как черт, но эта глупая моя работа, дурацкая и пользы, кроме того, как на нее проживу, не принесет.

Куда я денусь под старость и как доживу до старости?

Ты, живя, умножаешь свое богатство больше к старости и все твое благосостояние умножается. Я живу — к старости силы теряются, и не могу больше работать. Деньги же я жил и проживал, и к старости не осталось ни сил для работы, ни денег — ничего. Вот вопрос, стоит подумать. А Боже сохрани заболеть еще раньше. Что тогда? Придется домой приехать.

Дело на Востоке не чисто. Пахнет мобилизацией, т. е. призываем запасных. Штука скверная, я полагаю, очень. Что Бог даст — не трусь.

Кланяюсь Егору, Поле, Петру Кузнецову и всем.

Здорова ли мама? Очень забочусь я о ней. Отец, наверно, здравствует.

Войны ждут здесь с минуты на минуту. Война — решено — неизбежна, необходима и будет. Мобилизация предназначается сроков 84, 85, 86, 87 гг. Пока, до тебя, конечно, далеко, *но все-таки* скверно.

Голубчик Миша, ответь немедленно на все вопросы моего письма.

Масла на Пасху нужно будет, наверно, выписать. Не дешевле ли будет купить здесь?

Я еще прошу: немедленно ответь на все вопросы моего письма.

А затем говорю: у меня родилась дочь Маргарита. Жена чуть-чуть не умерла. Если бы только не доктора, то непременно бы не родить и померла бы. Помогли доктора.

Да, теперь у меня семья уже. Скажи, что зовут Маргарита.

Вот и все мои новости. Положим, крупны.

Ну, до свидания.

Твой А. Петров

20 января <1>904 г<года>

Жду с первой почтой, как у тебя идут дела. Пиши.

Что ты делаешь, отец, мама, Анна?

Весной буду домой.

А.

<sup>1</sup> Письмо не имеет обращения, но из текста следует, что оно было адресовано брату Михаилу.

Ярославль, 24 февраля <1904>

Миш! Твои два письма получил. Сборщиком служи, не отказывайся. Черт с ними, все равно ведь нужно же служить когда-либо. Я по этому поводу писал земскому начальнику, но больше для смеха, и заявил, что мы отслужим с удовольст-

вием, а не угодно ли — я сам еще! Пожалуйста, одно прошу тебя: не пей водки и тогда ты отслужишь лучше всех, денег не бери ни одной копейки на свои обороты, следи за получкой и смотри только то, что верную сумму сдавай под квитанции. *Никому, отцу родному не давай по запискам, а давайте квитанцию, говори, отдам хоть все.* Вот тебе и вся инструкция.

Квитанции из казначейства и волостного правления — только давай. Казначейство после вышлет, а правленья — получи квитанцию и *что по ней значится* — выдай. Вот все правила и мудрость.

Вышли такую же банку масла. Пришли счет и выставь в нем все расходы до одной копейки. Деньги вышло. Масло не мне, тестю. Им покупать все равно, здесь масло скверное и стоит 39 коп. фунт.

Напрасно ты так пишешь о моих понятиях о умершей Вере. Это мои святые чувства, и ты оскорбляешь. Такой другой на свете не будет и нет: скромна, чиста и невинна. Погляди на свою родную деревню, я знаю, и не найти. Положиться было на нее можно. Но замолчим навсегда об этом. Мир ее праху! Замолчим!

Живу у тестя на харчах за 15 рублей в месяц. За ту же цену и стирают белье. Адрес для письма знаешь.

Да, еще: смерть близкого человека может свести с ума. А как тяжело она страдала, о Боже!

Весной буду домой.

На войну тебе, кажется, идти *непрерывно*. Идти всем солдатам.

---

Убыток я понес большой от продажи мебели и разной мелочи. Все стоило денег, а куда же мне его.

---

Живу на старом месте.

---

Береги деньги свои. Я теперь ни копейки не имею и помочь уже не могу и не могу обещаться впредь помочь.

---

Сообщи результат земского начальства по жалобе.

---

Интересно, Яшка Шадрин<sup>1</sup> примирился с домом? Я бы ни в жисть не ужился дома!

Весной, после посещения дома, уеду из Ярославля. Очень тяжело здесь жить, чтобы не видеть.

А. Петров

<sup>1</sup> Шадрин Яков Семенович — крестьянин деревни Сакулинской Черевковской волости, владелец мелочной лавки в с. Черевково.

Письмо вдовы А. Е. Петрова  
его брату М. Е. Петрову. 1908 г(од)

Дорогой уважаемый братец Михаил Егорович.

Любимый мой муж 7 ноября, половина 9 час. утра скончался от порока сердца, от воспаления почек и от глаза умер.

Оставил все: меня, дочь, отца и брата. Оставил все свои мечты, планы и проекты. Ах, какой он был хороший человек, во всем мире лучше его не найти. Он все чего-то достигал, волновался, торопился жить. Все мечтал о улучшении жизни и так ничего не достиг, потому что не успел, умер в самых цветущих годах, когда надо было жить и радоваться. Если бы он не умер, то он что-нибудь сделал бы особенное умное, но Бог не дал жизни, взяв к себе его. Да, редкий, умный человек был. Но как говорит русская пословица: хорошие люди не живут на свете, потому что они нужны Богу.

Но теперь я начну по порядку, как было дело.

16 октября он пришел со службы совсем здоровый, стал обедать, потом чай пить и лег спать. И ночью меня будит и говорит, что он задыхается, не может дух перевести. Наутро пошел к доктору, и ему прописали лекарства на 2 р. К ночи стало хуже, начались жар и озноб, и бред. 18-го, в воскресенье то же самое.

19 октября он попросился сам в больницу, потому что дома нет помощи, боялся задохнуться, и всю неделю он сидел на стуле, облокотясь на кровать, на подушки. Ему нельзя было лежать, если бы он лег, то давно бы задохнулся. Через неделю он совсем ослабел, и его положили в кровать и обложили его, чтобы не упал с кровати.

Вторая неделя. Он сам пожелал исповедаться и причаститься св. таин, потом с каждым днем он все делался слабее и слабее, меня не узнавал, говорил, что видит меня первый раз. Был капель, за 2 дня до смерти он меня узнал и удивился, как он очутился в больнице. И стало ему лучше, все равно, как будто и не хворал никогда. Шутил и смеялся, говорил об отце, о Вас и о дочери Ольге, говорил, чтобы ее принести в больницу. Он ее страшно любил, потому что она — вылитый портрет его самого, вся похожа на него. Ей 1 год и 3 мес. Она ходит и о нем говорит. Она все у него сидела на руках, всегда, когда он был свободен. С ним обедала и пила чай. Теперь она все ходит, ищет его, зовет: «Папа».

Когда ему стало лучше, я очень обрадовалась, но за день до смерти прихожу к нему и, о ужас, прямо его не узнаю. Он весь изошел кровью горлом, он весь распух, лицо все стало синее, багровое, руки белые, как молоко, и холодные. Ах, как он страдал ужасно. Я ходила к нему 2 р. в день. За 1 день до смерти он очень ослабел, стих, дыханье стало чуть-чуть слышно. Он умер тихо, как святой, даже не пикнул. Я думаю, что он даже и не знал, что он умер, ничего не говорил. Три недели тому назад был человек совсем живой, здоровый, а теперь уже погребен. Я совсем схожу с ума, это для меня такая неожиданность. Я не думала, что он меня так рано оставит, меня с дочерью. Я сейчас в таком большом горе и не знаю, что будет. Я, кажется, никогда не утешусь.

Над ним читали все время до похорон читальщики-старики. Хоронили его 9 чис. в понедельник. Была заказная обедня и отпевание, все было очень хорошо, торжественно, его все очень уважали и любили, его провожали все его служащие, несли гроб на кладбище. От его товарищей служащих был роскошный венок. После отпевания была сказана чудная речь его товарищем.

Я сейчас прямо схожу с ума, нигде не могу найти место от тоски. Я его очень любила, потому что он был очень хороший, примерный муж. Тем более еще осталась малолетняя дочь, прямо сердце разрывается на части. Не знаю, как я буду

жить с дочерью. Сейчас я живу у брата и матери, с ними хоть веселей, а то одна бы я что-нибудь сделала бы с собой.

Как я жалею и горюю, что мне не пришлось с ним к вам приехать повидать Вас. Я пришла к Вам свою карточку фотографическую с дочкой на память.

Вы очень не огорчайтесь, берегите здоровье, потому что у Вас жена, семья.

Кланяюсь вам всем и папаше. Желаю быть здоровыми и не падать духом.

Как он мечтал о дочери, как он ее хотел учить сам французскому, немецкому языку. Хотел учить на доктора, да Бог не привел. Он на нее не мог нарадоваться, очень ее любил, обмирал об ней.

За тем до свиданья.

Адрес мой: Железнодорожная ул., д. Антропова № 10, квар. 11. М. В. Петровой.

Невестка М. В. Петрова.

Ноября 11 дня (1908 года)

© Е. Д. Зозуля

## САТИРИКОНЦЫ

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ, ПОДГОТОВКА ТЕКСТА  
И КОММЕНТАРИИ © Д. В. НЕУСТРОЕВА)

(Окончание)

Буду продолжать краткий рассказ о «сатириконцах».

Аркадий Бухов.<sup>1</sup> Это был странный человек. Плотный, среднего роста, всегда стандартно хорошо одетый, с белым, пухлым, булкообразным и неподвижным лицом, он приходил в редакцию — буквально, я не преувеличиваю — с десятком рассказов, фельетонов, обзоров, стихотворений, написанных за одну ночь.

Он писал за подписями — «Аркадий Бухов» и «А. Аркадский» где только мог и столько, сколько ему заказывали и сколько он сам мог предложить.

Писал крупноватым и кругловатым почерком — без помарок — рассказы, всегда в одном стиле, в одной манере — исключительного, рабского, доходящего до простого копирования — подражания Аверченко.

Это тоже черта, характеризующая с хорошей стороны последнего.

Он не только не сердился на столь беззастенчивое подражание, но сердился, когда ему говорили об этом.

— Ну, что вы, в самом деле, — добродушно огрызался он, — каждый пишет, как может! И почему вы это мне говорите?! При чем тут я? Говорите ему.

Печатал Аверченко все, что давал Бухов. Очень часто в одном номере журнала появлялись его рассказ, фельетон, какая-нибудь заметка и стихи.

Стихи у него бывали хуже всего. Прозаические, вымученные и ругательские. Чаще всего ругал он поэтов и писателей за попытку создать что-либо новое.

Рассказы же были удивительно гладкие, вылитые — о чем бы он ни писал — приемлемые, приличные, всегда в меру, не содержащие ни резкостей, ни бестактностей, в меру пресные и в меру смешные.

Аверченковский англоязычный тон, характер юмора, манера письма — все это отличало стиль Бухова.

Я не помню ни одного рассказа или фельетона, который вызвал бы споры, громкое одобрение или особенное порицание.

В подавляющем большинстве случаев Аверченко их до сдачи в набор не читал.<sup>2</sup> Читал ли он их в верстке или по выходе из печати — не знаю.

Но с «материалом» Бухова обычно все бывало благополучно.

Сам он про свои рассказы и фельетоны выражался подчеркнуто непочтительно и, будучи корректным человеком, похожим на приличного, зажиточного иностранца, — нецензурно.

Вообще держался он тихо, скромно, осторожно — исключительно из боязни жизни, из страха перед ней, из неверия в человека.

Работал он много.<sup>3</sup> Редактировал журнал «Всемирная панорама»,<sup>4</sup> писал, конечно, и в ней, писал в журнале «Солнце России», в разных других, в провинциальных газетах.

Писал ночью, и — один за другим — рассказ за рассказом, фельетон за фельетоном, и — по его словам — не перечитывал. За ночь писал иногда он 8—10 рассказов и фельетонов...

— Все это ....., — говорил он, не улыбаясь.

В редакции он тоже держался тихо и — чаще всего — самоуничижительно.

— Я же идиот, — говорил он, когда нельзя было не шутить. — Вы же видите, что я идиот.

— Бухов, — обратился к нему раз Аверченко, когда на редакционном совещании подали чай. — Правда, вам, вероятно, говорили, что в вас есть что-то женственное?

— Верно! — оживился Бухов. — Честное слово, говорили.

— Ну, вот, — сказал Аверченко. — Я угадал. Так налейте нам всем по стакану чая...

Помню, смеялись весело.

Однако, после Февраля и, особенно, после 5 июля — смех в редакции «Нового Сатирикона» становился все более редким гостем. Для этого времени были более характерны угрюмые обозленные лица, нервные споры, ненависть друг к другу.

Бухов в это время отстаивал «левые» взгляды. Как это — при своей осторожности и покладистости решался делать — трудно было понять, но он защищал революцию, не говорил плохо о большевиках, а наоборот — хвалил, говорил, что единственно, кто знает, что делает — это большевики и т. д.

Ему обычно поддакивал Ре-ми.

И, вот, поди же, Ре-ми эмигрировал в Америку, а Бухов в конце 1918 года — в Париж и Берлин, а оттуда почему-то в Литву, в Ковно, где жил несколько лет и редактировал газету.

Несколько лет тому назад он некоторое время был в Москве, где работал в «Крокодиле».<sup>5</sup>

Надежда Александровна Тэффи (Лохвицкая)<sup>6</sup> считалась дорогим гостем и украшением журнала.

Ее рассказы ценились, им бывали рады, и бывали рады, когда она приезжала в редакцию — высокая, худая, очень некрасивая, с большой челюстью и одетая кокетливо до смешного.

Особенно комично было, когда во время особенно острых военных месяцев пришла в редакцию, пахнущая какими-то новыми дорогими духами и одетая при этом в костюм сестры милосердия — с красным крестом на груди, в белой косынке и модной, коротенькой, узенькой юбочке...<sup>7</sup>

Зрелище было такое, что многие выходили в другую комнату смеяться...

Но репутация у Тэффи была — умной и талантливой писательницы.

Ее имя становилось широко известным.

Она хотя и считалась «сатириконцем», но, по-моему, печаталась в журнале не особенно охотно.

Она много печаталась в распространенных газетах, например в «Русском слове».<sup>8</sup>

Но в «Новом Сатириконе» она все же печаталась,<sup>9</sup> и в издательстве «Нового Сатирикона» выходили ее книги.

Чем же она завоевывала симпатии читателей — более, чем, исключая Аверченко, другие юмористы?

Мне кажется — она чувствовала серьезность времени, она поняла, что нельзя заниматься одним смехачеством, одним хихиканием.

Что нужна сатира. И сатира серьезная, на что-то определенно направленная.

И ее рассказы, содержательные, — и смешные и содержащие острую и злую наблюдательность — были как-то весомее обычной «юмористики», и имя ее и популярность росли.

Этому способствовало и знание русской жизни, русского человека. Ее юмор имел корни, и она имела все то, что безнадежно потеряла в эмиграции — отчего и потеряла, как писательница, всякое значение.

---

О. Л. д'Ор (Осип Львович Оршер)<sup>10</sup> считался одним из лучших фельетонистов в России. Имя его было очень известно и популярно. Он писал легко, быстро. Читался так же. Нельзя было не прочесть фельетона О. Л. д'Ора, напечатанного в газете или в тонком журнале. Он печатался в газете «Свободные мысли»,<sup>11</sup> регулярно — довольно продолжительное время — в газете «Речь».<sup>12</sup>

Блестяще удавались ему пародии. Они получались злыми, смешными.

Но что-то было в работе О. Л. д'Ора такое, что, даже при охотном чтении его фельетонов и пародий, не внушало как-то уважения к ним. Почему?

Может быть, теперь, через много лет, позволительно высказать предположение, что смех этого, несомненно талантливого юмориста-фельетониста был беспринципным каким-то, хихикающим. Стиль хихиканья, пожалуй, преобладал в работах О. Л. д'Ора. Ему как будто было все равно, над чем смеяться. Он, правда, остро замечал, а главное, очень быстро схватывал смешное и выражал его, но выражал поверхностно, хотя и ярко, смешно, но недостаточно внутренне выдержанно, принципиально.

В «Новом Сатириконе» О. Л. д'Ор считался постоянным сотрудником, но тесно с группой сатириконцев он связан не был.

Всегда жизнерадостный, веселый, любящий шутить и сам весело смеющийся своим шуткам, он иногда бывал недоволен, приходил в редакцию «Нового Сатирикона», перелистывал журнал, критиковал, пожимал плечами. Особенно беспокоили его почему-то фельетоны и рассказы Аверченко.

Как-то он в малоподходящем к нему скорбном тоне стал говорить Аверченко, что он, Аверченко, стал хуже писать, что он опускается и т. д.

Аверченко был очень обижен. Я, случайно присутствовавший при этом разговоре, думал, что произойдет ссора, но Аверченко довольно сдержанно, хотя и видно было, что он обижен, сказал, что, в сущности, это дело его личное, что если он плохо пишет, то, очевидно, потому, что лучше не умеет и т. д.

Характерно для Аверченко, что он после этого на О. Л. д'Ора не сердился и печатал его, как всегда, и на виднейших страницах журнала.

---

Из художников — столпом «Нового Сатирикона» был, конечно, Николай Васильевич Ремизов («Ре-ми»)<sup>13</sup> Он был одним из троих владельцев издательства, членом торгового дома «Новый Сатирикон».

Высокий, очень худой, медлительный, некрасивый, с неподвижным небольшим лицом и небольшими, лениво глядящими глазами, он ничем не выдавал внешне томившейся в нем необычайной силы художника. Иногда он поражал своей исключительной зоркостью. Он рисовал на память мельком виденных людей, никогда не ошибаясь даже в покрое платья.

Но все же для рисунков своих он — когда только мог — пользовался натурой. Удивительно рисовал он женщин. Почти всегда одну и ту же — то изображая ее выше ростом, или ниже, полнее или худее — но всегда достигая большой выразительности в рисунке и почти всегда умея производить на зрителя сильное и — художественное — а не только «гротеское» впечатление.

Как от человека, веяло от него ограниченностью. Точный, ровный, скучно-вежливый, медлительный, он иногда напоминал не человека, а какой-то аппарат.

Тем для своих рисунков он сам придумывать не мог. Да это не удивительно. Подавляющее большинство художников-карикатуристов рисует по чужим темам, если это не шаржи или зарисовки.

Самостоятельно рисовал он, кажется, только свою серию «Гримасы большого города» — проститутки, городское дно.

Обычно же темы давал ему — на редакционных совещаниях Аверченко.

Ремизов сидел, внимательно слушал и водил карандашом, часто уточняя для себя подробности.

Иногда он обнаруживал вопиющее непонимание темы. Аверченко позволял себе иногда открыто издеваться над ним, используя для этого его ограниченность и частенько тупую восприимчивость.

Так, однажды, на редакционном совещании, подмигнув собравшимся (так, что этого не заметил Ре-ми), он предложил — как бы очередную тему:

— Вот, Коленька, — сказал он, разглядывая сквозь очки бумажку со списком тем (Аверченко давал обычно почти все темы, сравниться с ним никто не мог, приносил он длинные списки, бросался темами щедро, но любил говорить, что придумывать их трудно, и говорил об этом с чувством: «Это совсем не так легко! Совсем не так легко!»). — Так вот, Коленька, — сказал Аверченко, — думаю, это для тебя будет тема. Понимаешь, сидит негр на корточках, испражняется, тужится, кричит и говорит: «Ох, не перевариваю я этих миссионеров». Предложив эту «тему», Аверченко опять подмигнул нам, приглашая молчать.

Ремизов пресерьезно изобразил на бумажке сидящего на корточках негра и т. д., затем поднял карандаш и, глубоко поразмыслив еще минуты три, осторожно обратился к Аверченко с вопросом:

— Аркадий, а удобно это для печати?..

Оглушительный хохот потряс комнату...

Когда хоронили дядю Николая П — процессия проходила по набережной Фонтанки, совсем близко от редакции «Нового Сатирикона». <sup>14</sup> Все вышли посмотреть. К цепи солдат и полицейских нам подойти не удалось. Нас притиснули к каким-то столбам и углу дома.

Процессия была невероятная — бесконечные певчие, духовенство, царская дворцовая челядь всех видов и типов. Несли много бархатных подушек с медалями, лентами, орденами.

Когда вернулись в редакцию, делились впечатлениями. Помню, что возник спор между Ремизовым и Радаковым по поводу формы и вида каких-то мундиров и звезд. Радаков рисовал и горячился, доказывая, что это так. Ремизов рисовал по-своему и — победил. Справлялись, и оказалось, что где у какой-нибудь звезды Ремизов рисовал восемь лучей — было именно столько, где двенадцать — было двенадцать. Глаза его за точность называли иногда кодаками.

Однако, в рисунках его было что-то законченное, остановившееся, консервативное. Да иначе и не могло быть. Он, хотя и был трудолюбив, но ограниченность не позволяла ему расти. Он как-то боялся всего нового, свежего, резкого. Эта ограниченность и привела его в эмиграцию. Ремизов сейчас, по слухам, в Америке.<sup>15</sup>

Много работала в «Новом Сатириконе» его сестра, подписывавшая свои рисунки «Мисс».<sup>16</sup>

Она, несомненно, была менее даровита, но все же не лишена была своеобразно дарования. Почти в каждом номере брат (заведовавший художественным отделом) печатал какой-нибудь ее рисунок, почти не отличавшийся от предыдущего. Мучительное однообразие ее рисунков до такой степени было безнадежно, что на них не сердились. Жантильные дамы, занавески, сады, цветы, подушечно-вышивальные темы стиля XVIII века — вот весь круг ее возможностей.

Но ее, как и брата, отличала глубочайшая добросовестность. Каждое кружево, локон, вазочка, туфелька были выписаны ею с максимальной старательностью и — всегда — одинаковой, никогда не утолщающейся — чистенькой бескровной линией.

И к этому привыкли. «Рис. Мисс». Иногда к ее рисунку, если он изображал даму с кавалером, придумывали какую-нибудь амурную подпись. Чаще рисунки шли без подписей: «Рис. Мисс». И все.

Рисунки ее не бросались в глаза. Часто они являлись заставками, виньетками, концовками.

За все время моей работы в «Новом Сатириконе» я не слышал от нее ни слова. И не слышал, чтобы она говорила с кем-нибудь, хотя в редакцию она иногда заходила.

Высокая, как брат, очень некрасивая, застенчивая, беспричинно, вероятно, исключительно из застенчивости улыбающаяся, она незаметно появлялась где-нибудь в уголочке и так же незаметно исчезала.

---

Со стороны могло казаться и казалось, что сатириконцы — спаянная, жизне-радостная, крепкая группа писателей, поэтов и художников. Было представление, что эта группа самая веселая, самая счастливая из литературных групп столицы.

На самом же деле было не так. Такое представление создалось потому, что был альбом — «Путешествие сатириконцев по Европе»,<sup>17</sup> что основные сатириконцы были известны по шаржам и еще тому, что читателям известно, как создался журнал «Новый Сатирикон».

Об этом необходимо в очерке о сатириконцах хотя бы кратко рассказать.

Существовал в Петербурге плохой, обывательский юмористический журнал «Стрекоза»,<sup>18</sup> продолжавший стандартную беззубую юмористику московского «Будильника».<sup>19</sup> В этом журнале работал молодой Ре-ми, работал А. Радаков. Однажды в редакцию явился молодой человек в крылатке, в очень узких брюках, в пенсне и предложил несколько тем для рисунков. Темы оказались остроумными, и на молодого человека, фамилия которого была Аверченко — обратили внимание.

Это было вполне естественно. Кто знаком с работой юмористического журнала, тот знает, как трудно рождаются в нем темы для рисунков — это вечный дефицитный товар — в то время, как стихи, рассказы, фельетоны редакцией приобретаются со значительно меньшими усилиями.

В старинных русских юмористических журналах не всегда подписывались авторами рассказы, но темы — всегда. Рисунок, подпись и пометка: «Тема такого-то». В наших советских изданиях есть особое амплуа: выдумщика тем. Он так и называется — «темач», он получает гонорар за каждую тему и является ценнейшим сотрудником.

Легко понять, как встретили молодого человека, буквально сыплющего темы... Аверченко особо даровит и в этом отношении. Можно писать прекрасные рассказы и не уметь придумывать темы для рисунков. Можно быть очень остроумным и тоже — не уметь придумывать остроумных тем для рисунков.

Тут, осуществляя остроумную ситуацию, надо мыслить графически, надо зрительно инсценировать ее.

Аверченко был исключительно даровитым «темачом», и понятно, что он сразу стал близким и желанным сотрудником «Стрекозы». Но он не только давал темы. Он писал веселые, новые, смелые, очень хорошие рассказы. Он досконально знал все виды работ в юмористическом журнале и самую его технику. Он в Харькове издавал и редактировал и сам заполнял юмористический журнал «Штык», который не выдержал трудных в то время провинциальных условий и прогорел.

Аверченко предложил — вместо журнала «Стрекоза», который читали в трактирах и парикмахерских — издавать новый, свежий, острый, политический и литературный сатирический журнал для передовых читателей страны — примерно, типа «Simplicissimus'a».<sup>20</sup>

Предложение было принято. Новый журнал назвали «Сатирикон» (название предложил художник А. Радаков), редактором его стал Аверченко, и «Сатирикон»,<sup>21</sup> действительно, с первых номеров обратил на себя внимание русского интеллигентного и оппозиционного читателя, который широко поддержал его.

Издателем журнала был М. Г. Корнфельд<sup>22</sup> — знаменитый издатель не менее знаменитого «Синего журнала». Группа создателей «Сатирикона» — Аверченко, Радаков, Ре-ми — не хотели и не могли подчиняться торгашеским требованиям Корнфельда и решили создать свой собственный журнал, в успехе которого, разумеется, были уверены. Юридически пришлось его назвать «Новый Сатирикон», так как право на журнал «Сатирикон» принадлежало Корнфельду. Таким образом, некоторое время существовало два журнала: «Сатирикон» и «Новый Сатирикон».<sup>23</sup> Старый «Сатирикон» всячески старались укрепить поэты и писатели, по тем или иным причинам не привившиеся в «Новом Сатириконе». В «Сатириконе» писали Н. Шебуев,<sup>24</sup> Н. Агнивцев и другие, рисовали не такие квалифицированные художники, как Ре-ми и Радаков, соперничество не удалось, и «Сатирикон» прекратил свое существование.

Для «Нового Сатирикона» был острый переходный момент. Была борьба, тут спайка, конечно, была необходима, и многим запомнилась веселая обложка первого номера «Нового Сатирикона».<sup>25</sup>

На ней была изображена извозчицья пролетка. На козлах Аверченко, держащий возжи. На сиденьи Радаков, Ре-ми, заваленные чемоданами-отделами: «Перья из хвоста», «Волчьи ягоды», «Почтовый ящик» и др.

Подпись была такая: «„Перья из хвоста“ не забыли? „Волчьи ягоды“ взяли? „Почтовый ящик“ тут? Ну, трогай, Аркадий, Невский, 88».<sup>26</sup>

Конечно, могли быть все данные, чтобы группа сатириконцев и оставалась бы надолго такой спаянной, крепкой группой сатириков и юмористов.

Но в годы, свидетелем которых могу быть я — 1915, 16, 17 и начало 18-го — этой товарищеской, дружеской спайки не было. Была скрытая вражда, были интриги — и личного характера и делового, и если исключить не очень частые редакционные совещания, то редко, когда один «сатириконец» встречался с другим.

У Аверченко была своя компания, большей частью из мелких артистов театра «Миниатюр» (они и погубили его, они и увезли его в Турцию). У Радакова — своя. У Ре-ми почти никого не было. Это был заскорузлый «домосед».

В конце концов, не было ничего, что сближало бы этих людей, основных работников и единовластных хозяев журнала.

Началась война. Приближалась революция. Между тем, невежество «сатириконцев» было поразительное. Из тройки хозяев много читал один Аверченко. Но

читал он беллетристику, в социально же политических вопросах обнаруживал типично обывательское невежество, да к тому же еще подкрепленное собственным положением знаменитого писателя, «властителя дум», редактора популярнейшего журнала.

Между тем, журнал скатывался к самым отвратительным позициям буржуазной прессы, а под конец и совсем потонул в ее грязном болоте.

Тут, конечно, наивно объяснять падение «Нового Сатирикона» одним невежеством его руководства. Невежество достаточно наглядно исходило из собственных инстинктов богатых, привилегированных представителей буржуазной журналистики, но все-таки невежество прежде всего оставалось невежеством. Издевательство над октябрьской революцией не было и не могло быть хотя в какой-нибудь мере остроумным — оно было беззубым, потому что было прежде всего слепым и невежественным. Оно ни на йоту не было выше самых желтых уличных листков.

Аверченко в своем быту — в последнее время ни в какой мере не был выше своей среды. Ресторан, еще раз ресторан. Актеры убедили его — высокого роста, плотного, близорукого и одноглазого человека — носить лакированные туфельки-лодочки и — в торжественных случаях — в том числе и на литературных выступлениях — фрак.

Они убедили его вообще выступать, читать свои рассказы, когда у Аверченки не было для этого данных. Он читал негромко и как-то невыразительно. Нередко его выступления проваливались.

Они переделывали его рассказы в одноактные пьески и ставили в небольших театриках. Они таскали его за кулисы и — опять — в рестораны и рестораны.

А главное — они узнали его слабую сторону и пользовались ею во всю. Аверченко — очень неглупый и жизненно опытный человек — поддавался лести, как подвыпивший купчик.

Правда, надо было знать, как льстить ему. Хвалить его рассказы — в этом он не нуждался. Он был скромнен. Тут он давал отпор, переводил разговор на другую тему или отшучивался.

Он расцветал, когда ему говорили, что он удивительно ловко носит фрак (а фрак сидел на нем не очень уж грациозно), что у него вкус к материям, костюмам, обуви, что он понимает толк в яствах, в винах, в светской жизни, в великосветских порядках...

Тут он «таял» от удовольствия...

Ему, севастопольскому мещанину, получившему «великосветское» воспитание в дешевых кабачках, на галерке цирка да на задворках летних театров — ему, пришедшему к Горькому в узких брючках со штрипками, в крылатке и в высоком котелке — ему это льстило...

Даже непонятно, как человек, умевший так тонко и резко насмеяться над всякой буржуазной мишурой — сам с каждым годом все более и более становился ее жертвой, будучи и по происхождению и всему нутру — демократом.

Однажды — по случаю годовщины моей работы в «Новом Сатириконе» он пригласил меня пообедать в роскошном петербургском ресторане «Медведь».

Мы обедали вдвоем. Лакеи выказывали ему невероятное внимание — его знали, и, конечно, он был щедр.

Мы пили водку, была разнообразная закуска. Затем подали суп — какой-то очень сложный, невиданный мною.

Мы весело разговаривали и ели этот суп. В нем было тесто — очень мне понравившееся. Я его за разговором незаметно съел. А нужно было — по традиции — тесто оставить, полить его уксусом и уже в таком виде съесть. Близорукий Аверченко, посмотрев в мою пустую тарелку, обомлел: я съел тесто без уксуса!

— Что вы сделали! — шутливо, но и огорченно спросил он.

Я смутился и пробормотал:

— Ничего... съел... очень вкусно было...

Он, держа в руках кувшинчик с уксусом и ложку, чуть ли не с выражением ужаса сказал:

— Но, понимаете, ведь не полагается... Это совсем не то... Ведь мне-то все равно... Я о вас мнения не изменяю... Но... понимаете...

Под влиянием водки и того обстоятельства, что Аверченко был милым человеком и с ним можно было — несмотря на несравнимую разность положения, говорить свободно — я сказал:

— Аркадий Тимофеевич, честное слово, наплевать мне на ресторанные и великосветские этикетки и традиции, плевал я на них, в великосветское общество меня все равно не пустят, а ел я так, как мне было приятно...

— Дело не только в этом, — не унимался Аверченко. — Ведь вы писатель. А вдруг вам придется в рассказе описать обед?.. Почему вам не знать, как его нужно есть?

Тут я вспыхнул:

— Верьте мне, никогда не буду описывать обедов — черт с ними! Клянусь, совсем о другом буду писать.

Мы продолжали обедать и беседовать — было весело, вино и водка делали свое дело, но, несомненно, в глазах Аверченко я что-то потерял. Плебейские мои вкусы и навыки были далеки от него, вернее он хотел быть далеким от них.

И как это сидело в нем — особняком — точно были два человека: один писатель, чуткий, умный, доброжелательный человек, прекрасный редактор, умеющий по-настоящему интересоваться чужим творчеством, а другой — пожилой фронт в лакированных туфлях, в шутовских пестрых костюмах с иголочки, ресторанный джентльмен, блюститель великосветских правил, человек, старающийся для чего-то быть снобом...

Сотрудничество мое в «Новом Сатириконе» началось так.

После первой встречи, описанной в начале настоящего очерка, я принес рассказ. Через некоторое время — второй. Еще через месяц-два — третий.

Затем произошла заминка. Я чувствовал, что у меня нет подходящих для «Нового Сатирикона» вещей.

Как-то в это время я встретил Аверченко на улице. Он просил меня зайти, сказав, что имеет ко мне дело.

Я зашел. Он сказал мне, что издательство «Новый Сатирикон» будет издавать еженедельный журнал «Окно в Европу». Не соглашусь ли я быть секретарем редакции этого журнала. Я охотно согласился.

Однако, этот журнал не осуществился, и через месяц Аверченко, объявив мне о том, что журнал этот издаваться не будет — спросил, не хочу ли я, вместо этого — быть секретарем редакции «Нового Сатирикона».

— Это даже лучше, — улыбнулся он. — То новый журнал, а это уже известный. У нас был секретарем редакции Саша Черный,<sup>27</sup> он ушел — будьте им вы.

Я, конечно, согласился. Это было неслыханным успехом. Шутка ли — секретарь редакции «Нового Сатирикона»! Товарищи бесконечно поздравляли меня.

А еще через месяц — после начала моей работы, Аверченко спросил меня, почему я не даю рассказов для «Нового Сатирикона».

Это был для меня знаменательный разговор. Не всякий редактор так понимает наклонности своих сотрудников.

Я ответил, что у меня записано в записной книжке немало тем, но на эти темы как-то не хочется сочинять рассказы. Эти темы как бы сами по себе уже готовые рассказы, но какие-то недоношенные, хотя внутренне автор их вынес и считает в существе своем законченными...

— Покажите, — сказал Аверченко.

Я показал ему свою записную книжку.

Он начал читать. Лицо его сделалось серьезным, вдумчивым, удивительным — каким оно часто бывало, когда он читал, писал или говорил о чем-нибудь, что интересовало его. Обычно в такие минуты он не острит и говорит, стараясь подобрать выражения точные, прямые, ясные, немного торжественные.

— Знаете что, — сказал он, прочитав все, что было написано в моей записной книжке — страничек пятнадцать. Читал он быстро и легко разбирал любой почерк. — Знаете что. Я предлагаю вам следующее: давайте в журнал эти записи в таком виде, в каком они здесь записаны, и мы так и назовем их — «Недоношенные рассказы».\* Да. И под этим постоянным заголовком мы будем печатать ваши рассказы.<sup>28</sup> Мне они нравятся.<sup>29</sup>

И он в том же серьезном тоне довольно долго говорил о том, что такое маленький рассказ, какие виды маленького рассказа существуют, он говорил о художественно-философских обобщениях в таких рассказах, говорил о большом разнообразии, которое допускает трудная форма маленького рассказа и в заключение дал точную характеристику моих попыток.

Я много видел на своем веку редакторов, и должен сказать, что Аверченко был одним из самых острых и чутких.

---

И опять: что имеет общего — *этот* Аверченко с Аверченко-снобом, с Аверченко-модником, шовинистом, немцедем и контрреволюционером?

Куда девались его вкус, опыт, самостоятельность в суждениях, когда и его рассказы и фельетоны и весь журнал начинали без всякой меры и смысла пестреть набившими оскомину «фрицами», «функе», «Вильгельмом Гогенцоллерном», бесконечным цитированием лозунга «Дейчлянд юбер аллес» и «тевтонами»?

Куда девалась прежде всего его редакционная чуткость?

Куда девались его вдумчивость, умение делать материал новым, ярким, интересным, когда в «Новый Сатирикон» хлынул грязный поток уличной революционной мерзости и глупости?

К глубокой моей личной радости я примерно с июля 1917 года уже не работал в «Новом Сатириконе» — я редактировал двухнедельный большой иллюстрированный «Свободный журнал»,<sup>30</sup> но я следил за «Новым Сатириконом» и должен был с болью убеждаться, что и журнал и Аверченко попали в нечто невылазное.

Правда, я не знал еще и не мог предвидеть, что журнал будет закрыт, а Аверченко очутится в эмиграции, но смутно чувствовал, что таким, каким Аверченко был — он уже не будет.

---

Кроме Ре-ми и «Мисс», я почти ничего не сказал об остальных сатириконских художниках.

После Ре-ми основным художником «Нового Сатирикона» был Алексей Александрович Радаков.<sup>31</sup>

В тот период он отличался необычайной веселостью, смешливостью, рассеянностью и шумливостью. Он хохотал заразительно-весело по всякому, даже незначительному поводу.

Рисунки его хорошо известны. Он довольно много печатал их и в советских изданиях, как продолжает работать в наших журналах и поныне.

В сатириконский период они мало отличались от теперешних. Даровитый и культурный художник, он никогда не менял своей манеры, раз и навсегда остав-

---

\* Под этим заголовком в «Новом Сатириконе» было напечатано несколько десятков моих новелл.

шись верным своему — на первый взгляд как будто неряшливому, нарочито детскому и шаловливо-гротескному стилю, а на самом деле являющемуся выражением его давно установившегося творческого мировоззрения.

В «Новом Сатириконе» любил он печатать целые страницы, чаще же так называемые кусковые, т. е. четыре или шесть рисунков на странице, объединенные одной темой.

Темы он часто придумывал себе сам. И сейчас еще — при воспоминании об этом — в ушах стоит его смех, сопровождавший объяснение рисунков и подписей к ним...

Он был наиболее общительным и гостеприимным из художников-хозяев «Нового Сатирикона».

Он приглашал С. Судейкина,<sup>32</sup> Бориса Григорьева,<sup>33</sup> других художников, которые оживляли страницы журнала.<sup>34</sup>

Сам он иногда тоже как бы хотел уйти от себя, от своих «кусковых» рисунков и нарисовать что-либо на тему высокую, поэтичную, вечную...

Обычно это желание совпадало с весной, и в «Новом Сатириконе» появлялась страница странного содержания — маленькие дома, большой поэт с большой точкой вместо глаза, с поломанной широкополой шляпой и длинными волосами, и все это подписывалось стихами, принадлежащими тоже Алексею Александровичу...<sup>35</sup>

Выходило это мило, непринужденно, лирично, и журнал, несомненно, становился художественнее...

В жизни редакции А. Радаков почти не принимал участия. Приходил редко. Иногда не приходил месяцами, и за рисунками его посылали.

В последнее время два-три года существования «Нового Сатирикона» он был как-то совсем на отлете, увлекаясь живописью и росписями театров, художественно-театральных погребков и т. д.

Но, конечно, его породистая фигура, в широком пальто, в широкополой шляпе, его веселое лицо с бакенами — нераздельно связаны с «сатириконцами», без них нельзя себе представить ни журнала, ни самой группы, которая была довольно многочисленной, но имела весьма мало таких характерных фигур, как Алексей Александрович Радаков...

Не могу точно сказать, кто именно «не пускал» в «Новый Сатирикон» молодых художников — обряд рассмотрения предлагаемых ими рисунков происходил большей частью у Ре-ми — по-видимому, он и решал их судьбу.

Я видел, как в редакции Ре-ми рассматривал рисунки художников «со стороны». Высокий, худой, — дальнзоркий, он держал рисунок в горизонтальном положении у своего живота и, нагнув маленькую голову и оттопырив нижнюю губу, со скучливой корректностью смотрел вниз.

Этот взгляд, как говорится, не предвещал ничего хорошего.

«Чужие» рисунки почти никогда не принимались им. Поэтому молодых художников было мало, они насчитывались единицами.

Благоволили к молодому художнику В. Лебедеву. Любил он в то время рисовать лошадей во всех видах. Они удавались ему... Лошадки исполняли роль заставок, концовок. Иногда Лебедеву давались темы — на треть страницы, на половину страницы...

Но что Лебедев получил страницу — этого я не помню... Страничные рисунки делали Ре-ми, Радаков — хозяева.

Долго мечтал о том, чтобы попасть на страницы «Нового Сатирикона» тогда молодой (недавно умерший) художник Б. А. Антоновский.<sup>36</sup> Редко-редко его печатали — тоже полущкой страницы или «четвертинкой».

На этих же ролях работал и художник А. Юнгер.<sup>37</sup>

Главным же образом в журнале работали Ре-ми, Мисс, Радаков — и редкие гости, которых приглашал по широте душевной последний.

Из таких гостей едва ли не самым талантливым был Борис Григорьев.

Рисунки Бориса Григорьева — изысканные, острые, чувственные, изображающие почти всегда женщин в ленивых, полулежащих позах — на диванах, или в кафе — но рисунки мастерские — являлись для журнала пряной приправой, без которой журнал, конечно, не мог обходиться. Насколько мне помнится, рисунки из его цикла «Расея»<sup>38</sup> он в «Новом Сатириконе» не печатал.

Он одно время часто заходил в редакцию, высокий, приятный, светлый, чем-то похожий на людей, худых, долговязых, которых он так любил изображать.

Про него рассказывали, что Николай II предложил ему написать его, Николая, портрет. Григорьев согласился и будто бы написал Николая — несколько не отходя от своего стиля. Затем, рядом — в синих тонах — были изображены какие-то фигуры, объяснить происхождение которых он не мог и убрать которые не соглашался. Впрочем и самый портрет Николая, по-видимому, тоже восторгов во дворце не вызвал.

Работа эта Бориса Григорьева, кажется, не была доведена до конца и света не увидела.

Где сейчас Борис Григорьев, мне неизвестно. Если жив, то, конечно, в эмиграции, ибо среди нас этого [талантливого] художника, [к сожалению], нет.<sup>39</sup>

Были, вернее сотрудничали в «Новом Сатириконе» писатели со странной писательской судьбой. К таким прежде всего следует отнести Евграфа Дольского. Я лично никогда его не видел. Он присылал свои рассказы и фельетоны откуда-то из провинции — присылал всегда в неимоверном количестве — почти ежедневно, или день через день, во всяком случае бесконечно часто. Чистенькие рукописи, написанные ровным почерком, без помарок, без точек. Четко, до сих пор, стоят в моей памяти конверты, по которым я узнавал присылы Евграфа Дольского — с четким, почти рисованным адресом. Его печатали мало. Очень большой процент возвращался, и то, что печаталось, тоже шло часто «на подверстку» или тогда, когда было мало материала. Я не помню, чтобы кто-нибудь хотя бы несколько слов сказал об этом авторе. А у него все было на месте: темы приемлемые, тон — резвый, начала, концы, диалог — все, как полагается, но как-то не читались его рассказы. Трудно объяснить, почему. Они не были пошлы, не были даже скучны, но не читались — по крайней мере, литературной публикой. Вот, например, его рассказ в № 16 за 1915 год — «Чемодан счастья».<sup>40</sup> Высмеивается суеверие. Человек возит с собою целый чемодан амулетов. Дело происходит в вагоне. Владелец чемодана — доктор. Он едет на эпидемию и верит в амулеты. Все это выясняется из разговоров. Разговоры, как разговоры. Все в порядке. И «неожиданная» концовка есть в рассказе: в вагоне воры начисто обокрали четырех пассажиров. «Чемодан счастья» был близости, но умные воры его не взяли.

Все на месте. Рассказ, как рассказ. Но читать, несмотря на легкость изложения — трудно, не тянет, не хочется... Нельзя сказать, что бездарно, пусто, плохо, но, вот, такая судьба...

И «имя» Евграф Дольский не сделал себе. Где он сейчас — мне неизвестно. В печати этого имени я не встречаю.

Но — удивительное дело! — не помню, где — в печати или в рукописи прочел я рассказ его, и не могу иначе определить его, как шедевр.

Содержание рассказа: семидесятилетняя старушка. Совершенно окончательно нищая, сирая. Убогая. Одинокая, полуголая, ютящаяся на паперти заброшенной церквушки — исповедуется у попа.

Поп, грубый, толстый, не глядя на старушку, спрашивает — по трафарету:

— В чем грешна? Прелюбодействуешь?

— Нет, батюшка, бог с тобой, что ты говоришь такое...

— Чревоугодием занимаешься?

— Нет, батюшка, где мне там... Нет.

- Кощунствуешь?
- Нет, батюшка, не кощунствую.
- Молитвы, постов не соблюдаешь?
- Нет, батюшка, соблюдаю, соблюдаю.

Батюшка задал ей еще несколько вопросов — на все ответы были отрицательные.

Наконец, он заинтересовался и взглянул на нее. В чем же она могла быть грешна?

Грязная, старая, несчастная, в чудовищных отрепьях, одинокая, всеми брошенная, нищая...

— В чем же грешна? — спросил он.

Она ответила:

— Горжусь, батюшка... Горжусь, — серьезно сказала она и глубоко вздохнула.

Лично я не знаю в мировой новеллистике рассказа, который бы так ярко показал бы, что такое могучий дух человека, великое достоинство человеческой души...

Работал в «Новом Сатириконе» и часто бывал в редакции ленинградский доктор Николай Николаевич Бренев (он подписывался: «В. Черный»),<sup>41</sup> удивительный человек. Не могу — из числа многих и многих сотен моих ленинградских знакомых и товарищей — поставить рядом с ним еще кого-нибудь, столь душевно обаятельного, выдающегося по интеллекту человека. Беседовать с ним было наслаждение: ум, душевная чистота, глубокое понимание литературы, исключительное по нежности и удивительной доброжелательности отношение к людям.

Донской казак по происхождению, доктор по образованию, почему-то юморист по профессии... Его рассказы и заметки тоже прошли бесследно. О них тоже никто никогда не говорил. Почему тянуло этого способнейшего и чем-то талантливое человека обязательно в юмористику?

Он не отставал от юмористических журналов и в позднейшие годы. Имел какое-то отношение к издававшемуся в Ленинграде юмористическому журналу «Бегемот».<sup>42</sup> Чем он занимается сейчас — не знаю. Жизнь разлучила нас.

«Сгорели» на этом самом в «Новом Сатириконе» не только взрослые — лишались покоя и сходили с каких-то правильных путей, которые, быть может, были возможны у них, и молодые. Из таких в памяти стоит молодой поэт, студент, Сергей Михеев.<sup>43</sup> Красивый, скромный. Он был донельзя перегружен лирической темой. Любовь, девушка, глаза. Жалел проституток, лирически воспевал монашек.<sup>44</sup>

Причем же тут «Новый Сатирикон»?

Его тянуло на острые страницы. В каждом стихотворении был какой-то «заворот». Чистая лирика не держалась в нем, насквозь городском, воспитанном улицами Ленинграда, молодом парне. Что-то прерывало поток его лирики. Она парализовывалась стоном, криком, проклятием, горьким сомнением.

Его тянуло в «Новый Сатирикон», где умели смеяться, где понимали скорбь, недовольство жизнью, протест против нее, но и где не могли помочь, если нужно было помочь, даже сотруднику журнала...

Помню стройную фигуру Сергея Михеева, его красивое лицо. Он приносил стихотворение, робко оставлял его и уходил — чтобы проводить время в петроградских кафе, в кабаках и притонах. Говорили, что он нюхал кокаин. Он умер в 1918 году.

Некоторых «сатириконцев» я не застал — они ушли из «Нового Сатирикона», либо уехали.

Таковы, например, Саша Черный (А. Гликман).<sup>45</sup> Известный поэт-сатирик, бывший до меня секретарем редакции. И Осип Дымов (Перельман),<sup>46</sup> уехавший еще до войны в Америку и успевший составить себе довольно крупное для своего времени имя.

Осип Дымов — модное в свое время имя и беллетриста и драматурга и юмориста, фельетониста и пародиста, писавшего под псевдонимом «Каин».<sup>47</sup>

Об Осипе Дымове много писала критика, его книги издавались, пьесы ставились. Но по писательской природе своей он был поразительным эклектиком. Все у него получалось «мило», и все было подражательно, поверхностно. К. Чуковский писал о нем: «Милый Дымов, сделайте милость, перестаньте быть таким милым».<sup>48</sup> В рассказах он претендовал на тонкость и лиризм. Берег моря и клочки разорванного письма. Или поле и одинокая лошадь с печально поникшей головой и хвостом, отнесенным в сторону...

Работа его в «Новом Сатириконе» заметных следов не оставила, хотя в списке сотрудников он числился неизменно.<sup>49</sup>

Как-то я прочел один из его американских рассказов. Тема была такая: в России одного бедного еврея полицейский, пристав, заставлял чистить сапоги. Через некоторое время еврей эмигрировал в Америку. Еще через некоторое время, после революции, этот самый еврей остановился на нью-йоркской улице перед чистильщиком обуви и просил почистить ботинки. Лицо чистильщика обуви показалось ему знакомым... Легко догадаться, что это был тот самый пристав, который заставлял еврея в России чистить сапоги ему...

До таких «рассказов» — потребных желтой американской прессе, докатился модный довоенный беллетрист и сатирик...

Не лучше, хотя и по-иному, кончил блестяще начавший и наделавший много шуму сатирический поэт Саша Черный.

Кто не помнит (из читателей старшего поколения) этого яркого «сатириконца», его едких и талантливых стихов.

Безбровая сестра в бесцветной кацавейке  
Насидует простуженный рояль  
А за стеной жилища-белошвейка  
Поет романс «Пойми мою печаль...»  
Как не понять...<sup>50</sup>

Или это двустипшие:

Кто в трамвае, как акула,  
Отвратительно зевает?  
То зевает друг читатель  
Над скучнейшею газетой.<sup>51</sup>

Его стихи едко разоблачали ничтожество и звериную суть реакции, наступившей после 1905 года. Стихи его были широко известны и, несомненно, полезны. Он вырос в «Новом Сатириконе». «Новый Сатириконт» сделал ему большое имя.

В 1914 году он, однако, ушел из журнала. Он решил, что ему нужно печататься в более «солидном» журнале.

Действительно, от времени до времени в толстом журнале «Мир Божий»<sup>52</sup> встречались его стихи, зажатые между двумя колоссальными статьями о кооперации...

В военные годы о нем как-то не говорили. После революции он очутился в эмиграции, в Париже.

Иногда, очень редко, печаталось в милюковских «Последних новостях»<sup>53</sup> его бледненькое и бесцветное стихотворение о чем-либо за подписью «А. Гликман».

Года два тому назад он умер.<sup>54</sup>

Евгения Венского (Евгений Осипович Пяткин)<sup>55</sup> всегда считали талантливым. О нем иначе и не говорили. Если говорили, то обязательно добавляли: «Он — талантливый».

Однако, поэтическая карьера его не удалась. Погубил его, как и многих русских самородков в дореволюционное время, алкоголь.

Венский сразу вошел в самую гущу мелкой трактирной богемы, но как-то ухитрился оставаться обаятельным человеком, деликатным и чем-то располагающим к себе.

Он мог бы значительно больше сделать — со своим дарованием, с глубоким знанием русского языка, если б обладал большей культурой.

Темы его бойких стихов, как правило, сводились к улице, к трактиру. Именно — даже не к «кафе», а к трактиру. Он воспевал гармонь, жареную «картофель» «под» водку, кабацкий шум, необходимый ему, чтобы «забыться», и делал все это так искренно, находил для этого столь подходящие слова и краски, что стихи его печатались в «Новом Сатириконе» на «законном» основании.

Фельетоны его и наброски на другие темы были сухе. Часто внутреннюю слабость прикрывала в них бойкая частушечная форма, деревенская скороговорка, но полностью это, конечно, не спасало. И все же стихи были талантливы, и Венского считали талантливым<sup>56</sup>...

После февральской революции он редактировал уличный журнал «Трепач».<sup>57</sup> В советские годы скитался по разным городам, последние годы он жил в Москве, успеха, как поэт, не имел. Года три тому назад — умер.

В начале четырнадцатого года в «Новом Сатириконе» начал писать стихи Владимир Воинов.<sup>58</sup> Для многих, кто знал его, это было несколько неожиданно.

Он писал рассказы. Был связан с группой Иванова-Разумника,<sup>59</sup> издал даже большую книгу прозы и вдруг начал тесно сотрудничать в «Новом Сатириконе» в качестве поэта. Насколько мне помнится, он ни разу в «Новом Сатириконе» не выступал как прозаик.

Был он в то время замкнут, обозлен, настроения его колебались довольно резко. Стихи особым блеском не отличались, но были приемлемы. Они были в меру публицистичны, в меру риторичны и в меру фельетонно-злободневны.

«Громким» «сатириконцем» Воинов не стал. Сотрудничество его в «Новом Сатириконе», в общем, было средне-заурядно.

Но о нем необходимо писать как об одном из очень немногих «сатириконцев», выросших и нашедших себя полностью в советское время.

Владимир Воинов очень много писал в ленинградской прессе.

Писал фельетоны, сатиры, лирические стихи. Судя по его выступлениям, он нашел удовлетворение в своей работе, его замечали, ценили.

К сожалению, совсем недавно В. Воинов скончался — в Ленинграде же, которого он, кажется, никогда не покидал.

В газетах были напечатаны теплые некрологи, подписанные многими ленинградскими писателями и поэтами.<sup>60</sup>

Радостно, что он нашел себя и сумел проявить полностью свое дарование в советский период своей работы и заслужил сочувствие советской литературной общности.

Смертей много... Совсем недавно (в 1938 году, как и Владимир Воинов) умер поэт, сценарист и драматург Александр Сергеевич Вознесенский,<sup>61</sup> тоже много печатавшийся в «Новом Сатириконе».

Его занимала преимущественно «женская» тема, на которую он любил и привык писать трагически:

Нет горше одиночества,  
Как одиночество вдвоем! —

восклидал он в одном из своих стихотворений.<sup>62</sup>

Писал он об изменах, о женском лукавстве и всегда в тонах прозаически осуждающих, патетически преувеличенных<sup>63</sup>...

Часто «грозил» женщине своего круга уходом к «Галке», крестьянской простой девушке, у которой руки в навозе<sup>64</sup>...

Кроме женщины, он усиленно занимался на страницах «Нового Сатирикона» и собой.<sup>65</sup> Собой он был тоже якобы недоволен.

— Долой меня! — кричал он в дни февральской революции. «Ко всем „долой“ хочу еще одно „долой“ добавить».

Он ненавидел будто бы себя «вчерашнего» и хлопотал о себе завтрашнем.<sup>66</sup>

По сути это мелкая индивидуалистическая теоретика, которую не без самодовольства и самолюбования проповедовал Вознесенский в своих стихах.

Иногда же он, впадая в крайний пессимизм, писал и такие стихи:

Как я надоел себе самому  
Со своими цепкими думами,  
Со своим изворотом!

В леса бы, неведомые никому,  
С болотами, зелено-угрюмыми,  
И сделаться бегемотом!..

Но знаю, что, даже сделавшись им, я  
В своей же самке  
Вызвал бы отвращение...

Нет: только увидеть свое имя  
В траурной рамке  
Газетного объявления!<sup>67</sup>

[Аверченко печатал эти в меру эротические и в меру «философские» стихотворные произведения — ибо чего только не нужно было большому сатирическому журналу? Нужен был и такой «товар»].

И опять смерть...

Года три назад умер человек. Имя которого тесно связано с понятием «сатириконец».

Исидор Гуревич.<sup>68</sup>

Это имя не очень прогремело как имя писателя-юмориста, хотя и очень часто появлялось на страницах «Нового Сатирикона», но без него комплекты журнала представить себе даже нельзя.

Хотя часто набранные не корпусом, а петитом, его коротенькие рассказы очень часто появлялись на страницах «Нового Сатирикона» и, собранные, вышли также и большой книгой «Бархатные когти».<sup>69</sup>

Исидор Яковлевич Гуревич был на редкость чистым и честным человеком, с большим чувством достоинства и подлинной деликатностью.

Писал он рассказы какого-то особого типа. Они были явно неострые, плосковатые, нетонкие, и в то же время веяло от них чем-то чистым.

Есть такие люди: они острят неважно, но их слушаешь и улыбаешься сочувственно, а иногда смеешься от всей души, более охотно, чем когда слушаешь приносящего остроумца.

Таков был юмор Гуревича.

Он и в жизни был такой. Встретит, остановит и начнет что-то рассказывать — уже как будто и слышанное, во всяком случае не новое. Рассказывает с увлечением и сам смеется — большим ртом на некрасивом, худом и все же чем-то приятном лице, и слушаешь его поневоле и сам начинаешь смеяться — весело и непринужденно.

Был у него брат. Не писатель — какой-то коммерческий служащий, но зажиточный, любивший литературу и писателей. Как-то он устроил у себя званый вечер и — то ли ему подсказал Исидор Яковлевич, то ли он сам захотел видеть у себя «сатириконцев», но он послал приглашения...

Пришли только молодые сотрудники «Нового Сатирикона» — М. Пустынин,<sup>70</sup> Евг. Венский и еще другие, привыкшие проводить вечера не на церемонно-званных вечерах, а в кафе и дешевых ресторанчиках...

В разгаре ужина один из нас под влиянием водки вообще забыл, где он находится, и, громко рассуждая о чем-то, выразительно показал домашней работнице два пальца и громко, через весь стол, приказал:

— Два раза кофе по-венски...

Братья жутко переглянулись. Никогда не забуду бледного и милого лица Исидора Яковлевича...

С его обликом никак не вязалось неисправимо-ресторанное поведение нашего товарища...

---

Я упомянул Михаила Яковлевича Пустынина, здравствующего и работающего.

В годы, когда я работал в «Новом Сатириконе», он тоже работал много.

Он помещал в «Новом Сатириконе» стихи, басни, шутки, пародии.

Они были уже тогда зрелы, как его творчество теперь, шутки, эпиграммы, пародии и прочее были исполнены, как и теперь, мягкого юмора, какого-то особого беззлобного пустынинского типа.

Тогда казалось, что Пустынин разойдется, осмелеет, озлится, но прошло двадцать пять лет, и Пустынин остался таким же органически мягким, беззлобным сатириком-юмористом, который вовсе не хочет поразить объект своей насмешки насмерть, а хочет посмеяться над его слабыми сторонами без наступления, издевательства и сатирического улюлюканья...

---

Перечитываю список сотрудников.

Кого я забыл? Кого не упомянул?

К. Антипов. Писал под псевдонимом «Красный».<sup>71</sup> Стишки, как стишки.

По слухам, умер. В 1917 году, сейчас же после февральской революции оказался вдруг... начальником какой-то петроградской тюрьмы или заместителем начальника.

Мы все бросились к нему, чтобы он помог нам видеть арестованных царских министров.

Он помог. Через кого-то нам сообщили, что арестованные министры содержатся еще в здании Государственной Думы, в Таврическом дворце.

Мы, несколько человек, поехали, нас пропустили, и мы видели арестованных министров. Они сидели у высоких окон, огороженные стульями, и их охраняли матросы.

Георгий Александрович Ландау.<sup>72</sup>

Писал рассказы. В настоящее время живет в Москве. Работает в качестве инженера.

Потемкин Петр Петрович («П. П. П.»).<sup>73</sup> Поэт. В одной из французских газет я прочел заметку, что он умер в Париже. Писал в «Новом Сатириконе» не очень часто, большей частью — грустные стихи.

Мне запомнилось четверостишие:

Все проходит мимо, мимо  
 Все у смерти на причале.  
 Хрупки звуки этой песни,  
 Как стекло в моем бокале.<sup>74</sup>

Александр Рославлев.<sup>75</sup> Поэт. Колоссального роста человек. Казалось, этот будет жить вечно. Но я поразился, когда встретил его в Москве, в 1919 году. Над его ростом, толщиной и огромным животом обычно шутили. На него беспрерывно рисовали шаржи.<sup>76</sup>

Он говорил:

— Я в литературу животом пройду.

И вдруг — в 1920 году — умер.<sup>77</sup>

В «Новом Сатириконе» печатал стихи.<sup>78</sup>

Печатал иногда в «Новом Сатириконе» стихи — тоже скончавшийся (в 1938 году) Осип Мандельштам.<sup>79</sup>

Иногда присылал стихи из Николаева Владимир Винкерт.<sup>80</sup>

Это был фанатик своего рода. У отца его была гостиница. В одном из номеров, чуть ли не до потолка заваленном газетами, журналами и книгами, жил поэт и с необычной энергией работал над своими стихами. Работал фантастически-страстно.

Вот образец его стихов.

Вечер. Двое. Подворотня.  
 У нее на щечках пудра. У него в кармане сотня.  
 Ряд пустых бутылок. Утро.  
 У него на роже пудра. У нее в кармане сотня.<sup>81</sup>

Были у него стихи и посложнее и глубже.<sup>82</sup>

Был он чрезвычайно любезным и приятным человеком. Где он сейчас — мне неизвестно.

Печатался иногда в «Новом Сатириконе» и С. Городецкий («Сатир»)<sup>83</sup>

Редактор и основатель «Нового Сатирикона», а также главный и основной его сотрудник, Аверченко, эмигрировал.

Давно смеются над некоторыми незадачливыми музейными гидами за то, что взлеты и падения — иногда даже отдельных художников они объясняли экономическими и финансовыми сдвигами в стране. «Рост промышленного капитала... — вещали они, — отразился на творчестве такого-то художника» и т. д.

Над этим справедливо посмеялись, и подобная «социология», кажется, прекратилась.

По отношению же к Аверченке хочется сказать именно этими упрощенными выражениями, что его, выходца из бедной семьи, простого хорошего парня, погу-

бил именно этот «рост промышленного капитала», погубил его собственный, им нажитый капитал, развивший в нем типичные черты буржуазного выскочки, но это не смогло, однако, сразу и даже в течение продолжительного времени заглушить то хорошее, чуткое, человеческое, что было у Аверченко от природы, от народа, из которого он вышел.

Все же буржуазные навыки и свойства постепенно развивались в нем. Среда буржуазных и «великосветских» прихвостней постепенно его засасывала и привела к полному буржуазному окостенению.

Великая Октябрьская революция дифференцировала общественное сознание, и Аверченко, к сожалению, полностью определился как враг социалистической родины и ее народа.

---

В 192⟨1⟩ году в «Правде» появилась статья В. И. Ленина, озаглавленная «Талантливая книжка».<sup>84</sup>

В ней идет речь о книжке Аверченко, изданной в эмиграции.<sup>85</sup>

В этой книжке были собраны эмигрантские писания Аверченко.

Нечего говорить, что блестящий разбор Владимиром Ильичем эмигрантских контрреволюционных рассказов Аверченки до конца показал классовое лицо разъяренного буржуа.<sup>86</sup> Те черты, которые постепенно росли в Аверченке, находя сначала «невинное» выражение в буржуазном сибаритстве и снобизме, затем, после 1917 года, в контрреволюционных настроениях еще обывательского типа — развились и образовали законченный лик классового врага.

В. И. Ленин нашел, что многое в книжке изображено талантливо, предложил переиздать книжку и закончил свою статью так: «Талант надо поощрять».<sup>87</sup>

Несомненно, будущий историк, исходя из блестящей статьи В. И. Ленина, сумеет — на основании всех книг Аверченко — подробно определить — что в нем было от классового врага и эмигранта и что — в период его работы на родине — от человечности и человечно-направленного таланта, который был для него характерен в течение ряда лет.

---

Аверченко умер в Праге — по слухам — всеми покинутый и совершенно одинокий.

---

Редакция «Нового Сатирикона» находилась, как я уже упоминал в этом очерке, на Невском проспекте, 88, во дворе, налево, на третьем этаже.

Это большая квартира. В ней находились — редакция (одна комната), кабинет заведующего конторой и издательством, контора (одна комната), экспедиция (две комнаты) и кроме того оставались еще три комнаты, в которых жили посторонние люди.

Склад издания находился тоже в этой квартире — в одной из двух больших комнат экспедиции. В этой комнате на просторных полках лежали комплекты и множество отдельных номеров журнала.

В 1920 году после длительной отлучки из Ленинграда я приехал в этот чудесный, прекрасный, так привлекающий всякого, кто хоть немного жил в нем — город. С каким упоением я бродил по его улицам и проспектам!<sup>88</sup>

Разумеется, я зашел и в помещение бывшей редакции, конторы и экспедиции «Нового Сатирикона».

В квартире жили какие-то люди. Все комнаты были заняты под жилье.

На мой вопрос, где номера журнала, оставшиеся на складе книги и прочее, мне ответили, что здесь раньше жили другие жильцы и в холодные месяцы 1919 года все вытопили.

Зашел я и на Троицкую, 15, где жил Аверченко.

Квартира Аверченко была заколочена, а человек в серой поддевке, сидевший у ворот и исполнявший обязанности дворника, долго переспрашивал меня, неправильно повторяя фамилию «Аверченко», и, наконец, ответил, что в этом доме таких нет.

*Ефим Зозуля*

Москва. 1939 год. Октябрь.

Москва, Пушкинская ул., д. 20, кв. 45

<sup>1</sup> Бухов Аркадий Сергеевич (1889—1937) — поэт, писатель-юморист и сатирик.

<sup>2</sup> О. Л. д'Ор вспоминал: «Работалось в „Сатириконе“ очень легко. Я не помню случая, когда бы Аверченко выбросил из моего фельетона или хотя бы изменил одну строчку. Не всегда он даже читал произведения тех, у которых было некоторое „имя“».

— Каждый сам за себя отвечает! — говорил он. — Напишет несколько раз плохо, перестанем печатать.

И каждый „сам за себя отвечал“. Сами себя редактировали жестче, чем любой редактор. О халтуре мы тогда не слыхали» (*Старый журналист* [О. Л. д'Ор]. Литературный путь дореволюционного журналиста. М., 1930. С. 89).

<sup>3</sup> В 1917 и 1918 году Аркадий Бухов часто вел аверченковскую рубрику «Почтовый ящик», а в 1918 году стал соредактором «Нового Сатирикона».

<sup>4</sup> «Всемирная панорама» — еженедельный иллюстрированный журнал, выходил в Петербурге с 1909 по 1916 год; редактор Б. А. Катловкер. С 1910 года выходил при Товариществе издательского дела «Копейка» в лице его представителя М. Е. Городецкого.

<sup>5</sup> Как отмечает Л. А. Спиридонова, «осенью 1918 года, находясь в качестве зав. репертуаром театральной труппы на гастролях в Западной Белоруссии, Бухов оказался на территории, занятой белополяками» (*Спиридонова Л. А. Бухов Аркадий Сергеевич // Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. С. 381*). С 1920 по 1927 год жил в Каунасе, редактировал газету «Эхо». В 1927 году вернулся в Москву, работал в сатирических журналах: «Бич», «Бегемот», «Бутозер», «Смехач», «Крокодил» и в «Литературной газете».

<sup>6</sup> Тэффи Надежда Александровна (урожд. Лохвицкая, в замужестве Бучинская; 1872—1952) — поэтесса, прозаик, драматург.

<sup>7</sup> В журнале «Солнце России» была опубликована фотография Тэффи в костюме сестры милосердия со следующей подписью: «Известная писательница Н. А. Тэффи, отвозившая подарки нижним чинам в действующую армию» (1916. Июль. № 29 (335). С. 15). См. также рисунок Д. М. Цензора «Сестра милосердия» (Там же. 1914. Авг. № 33—34 (236—237). С. 1).

<sup>8</sup> «Русское слово» — газета, выходила в Петербурге с 1894 по 1917 год.

<sup>9</sup> В «Новом Сатириконе» были напечатаны следующие рассказы и фельетоны Тэффи: 1913 год — «Об эстетической экономии» (№ 28. С. 2—3); 1915 год — «Русские зверства» (№ 18. С. 2—3), «Новые врали» (№ 20. С. 2—3), «Новеллы тыла (Вечноженственное в трамвае)» (№ 50. С. 2), «Валя» (№ 52. С. 2—3); 1916 год — «Северные люди» (№ 10. С. 3), «Джинджер» (№ 15. С. 10—11), «Нелегкая» (№ 52. С. 10—11); 1917 год — «Средний» (№ 13. С. 6—7), «Монархист» (№ 17. С. 7—8), «Наполеон» (№ 24. С. 3—5), «Революционная дама» (№ 25. С. 2—3), «Мемуары» (№ 45. С. 12); 1918 год — «Будущий день» (№ 1. С. 6—7), «Ретроспективный взгляд и удивление» (№ 6. С. 10—11, 13), «Наша весна» (№ 7. С. 10), «Звонари» (№ 9. С. 6—7), «Маникюрша» (№ 16. С. 10), «Мысли о животных» (№ 18. С. 5—6); а также стихотворения «Воззвание» (1917. № 24. С. 5), «Добрый красногвардеец» (1918. № 3. С. 12).

<sup>10</sup> О. Л. д'Ор (Оршер Осип Львович, Оршер Иосиф Лейбович; 1879—1942) — прозаик, журналист.

<sup>11</sup> «Свободные мысли» — политическая, общественная и литературная газета, выходила в Петербурге с 1907 по 1908 год, в 1911 году издавалась и редактировалась И. М. Василевским (Не-Буквой).

<sup>12</sup> «Речь» — политическая, литературная и экономическая газета, орган кадетской партии, выходила в Петербурге с февраля 1906 по октябрь 1917 года под редакцией П. Н. Милюкова и И. В. Гессена.

<sup>13</sup> Ремизов (Васильев) Николай Васильевич (1887—1975) — художник-график, карикатурист, иллюстратор, сценограф. Псевдонимы: Ре-Ми, (Реми).

<sup>14</sup> Имеется в виду великий князь Романов Константин Константинович (псевд. К. Р.; 1859—2 июня 1915) — поэт, почетный академик и президент Академии наук. Похоронная процессия, о которой пишет Зозуля, состоялась 6 июня. Погребение в Петропавловской крепости — 8 июня. См. запись в дневнике Николая II от 6 июня 1915 года: «В 11 час. принял гр. Фредерикса и затем Горемыкина. Завтракали в 12 ½. К 2 час. прибыл с Ольгой, Татьяной и Мари в Павловск к панихиде. После нее гроб был перенесен вниз и поставлен на лафет. Проводил шествие до угла дворца и возвратился в Царское. Погулял. В 4 ч. отправился в город. Мама и

остальная часть семейства ожидала прихода траурного поезда, который подошел через десять минут. Шестие направилось мимо собора Семеновского полка по Гороховой, по набережной Фонтанки, через Марсово поле на Троицкий мост. В крепость пришли в 7.10. После панихиды вернулись в Ц. С. в 8 ½ час. довольно усталые» (Дневники Николая П. М., 1991. С. 532).

<sup>15</sup> Н. В. Ремизов в 1920 году уехал в Париж, оттуда в 1922-м — в Нью-Йорк. Умер в 1975 году.

<sup>16</sup> Ремизова Александра Владимировна (годы жизни не установлены) — сестра Н. В. Ремизова. Их отец, Ремизов (Ремизов-Васильев) Владимир Сергеевич (1847—1908), был артистом Императорских театров. Ее рисунки печатались в журналах «Новый Сатирикон» и «Солнце России». В юбилейном номере «Нового Сатирикона», посвященном пятилетию коллектива сатириконцев, помещена фотография Мисс среди прочих сотрудников журнала (1913. № 28. С. 9).

<sup>17</sup> Имеется в виду книга «Экспедиция в Западную Европу сатириконцев: Южакина, Сандерса, Мифасова и Крысакова» (СПб., 1911).

<sup>18</sup> «Стрекоза» — сатирический журнал, издавался с 1879 по 1907 год под редакцией И. Ф. Василевского (Буквы).

<sup>19</sup> «Будильник» — сатирический журнал с карикатурами, выходил с 1865 по 1917 год.

<sup>20</sup> «Simplicissimus» — немецкий сатирический журнал, издавался с 1896 по 1942 год.

<sup>21</sup> Журнал выходил с 1908 по 1914 год.

<sup>22</sup> Корнфельд Михаил Германович (1884—1973) — издатель.

<sup>23</sup> «Итак (только жизнь может ошеломлять такими парадоксами) — „Новый Сатирикон“ — это старый „Сатирикон“, а старый „Сатирикон“ — это фактически новый „Сатирикон“, начавший свою жизнь всего две-три недели тому назад и пока заявивший себя только почтительным подражанием прежнему „Сатирикону“» (От редакции // Новый Сатирикон. 1913. № 1. С. 2).

<sup>24</sup> Шебуев Николай Георгиевич (1874—1937) — писатель, публицист, издатель и редактор ряда петербургских и московских сатирических журналов, в том числе: «Пулемет» (1905—1906), «Весна» (1908, 1911, 1914), «Негативы» (1909), «Экстренная почта» (1914), «Всё» (1914).

<sup>25</sup> Первый номер «Нового Сатирикона» вышел в свет 6 июня 1913 года.

<sup>26</sup> Рисунок Ре-Ми сопровождала следующая подпись: «Переезд Сатириконцев на новую квартиру.

Толстый Сатирикон (заботливо): — Все взяли?

— Кажись, все.

— Волчьи ягоды захватили?

— Есть.

— Перья из хвоста, почтовый ящик — положили?

— Тут, тут.

— Ничего не оставили?

— Кажись, ничего.

— Ну, ладно Аркадий, трогай с Богом, — Невский, 65».

<sup>27</sup> Черный Саша (Гликберг Александр Михайлович; 1880—1932) — поэт, прозаик, переводчик, детский писатель, литературный критик. Саша Черный ушел из «Нового Сатирикона» в 1912 году. С 1920 года в эмиграции.

<sup>28</sup> Лидия Лесная, тем не менее, указывает на то, что заголовок «Недоношенные рассказы» придумал поэт Александр Флит. Лесная приводит слова Александра Грина, обращенные к Аркадию Аверченко: «И вы помните, как не шли и не шли рассказы Ефима Зозули, а Флит придумал заголовок „Недоношенные рассказы“, и сразу изюминка появилась. Помните?» (Лесная Л. Александр Грин в «Новом Сатириконе» // Воспоминания об Александре Грине / Сост. В. Сандлер. М., 1972. С. 235—236).

<sup>29</sup> Под общим заглавием «Недоношенные рассказы» в «Новом Сатириконе» было опубликовано двадцать два рассказа Е. Д. Зозули: 1916 год — «Русский рассказ», «Ужас», «Рассказ о карьере чеченца» (№ 5. С. 7), «Старость», «Скверный покойник» (№ 21. С. 7), «Стыд» (Там же. С. 7—8), «Полувоенный рассказ» (№ 22. С. 7), «Тирасполь» (Там же. С. 8), «Самое пустынное путешествие, не стоящее никакого внимания» (№ 24. С. 7), «Последний нищеанец» (№ 26. С. 6—7), «Удовольствие» (Там же. С. 7), «Сила» (№ 27. С. 6—7), «Новый дом» (Там же. С. 7—8), «Юный человек» (№ 28. С. 6—7), «Тумба» (№ 29. С. 5); 1917 год — «Летчик» (№ 15. С. 110), «Около двух верст» (№ 26. С. 12—13), «Запах смертной казни» (Там же. С. 13—14), «Сын войны» (Там же. С. 14) и др. Кроме того, в «Новом Сатириконе» были опубликованы следующие рассказы и очерки Зозули: 1914 год — «Открытое письмо Макса Линдера к Вильгельму Второму» (№ 32. С. 6), «Кац. Посвящается второму георгиевскому кавалеру нынешней войны рядовому Кацу» (№ 35. С. 7); 1915 год — «В разоренном городе» (№ 6. С. 2), «Типы антисемитов» (№ 11. С. 2—3), «Люди, которые не хотят жить, как все» (№ 31. С. 6), «Взятчишки (Бесхитростные наблюдения)» (№ 35. С. 13—14), «Tanglefoot» (№ 38. С. 7), «Пыль» (№ 39. С. 9), «Кокан» (№ 42. С. 10); 1916 год — «Жалость» (№ 4. С. 10—11), «Фатаморгана» (№ 5. С. 3), «Карьера (Из записной книжки)» (№ 40. С. 8); 1917 — «Дети» (№ 33. С. 14—15).

<sup>30</sup> «Свободный журнал» — популярный художественно-литературный еженедельник, выходил в Петрограде в 1918 году. В нем печатались не только многие сотрудники «Нового Сатирикона» (Куприн, Аверченко, А. Вознесенский, А. Бухов, Л. Лесная, Горянский, Пильский, А. Рославлев), в том числе художники Ре-Ми и В. Лебедев, но и А. Ахматова, М. Горький, А. Блок, К. Бальмонт, М. Кольцов, Э. Кроткий, В. Лидин, М. Марьянова, Н. Пунина и др.

<sup>31</sup> Радаков Алексей Александрович (1877—1942) — художник-карикатурист, график.

<sup>32</sup> Судейкин Сергей Юрьевич (1882—1946) — живописец, график, театральный художник. С 1920 года жил за границей.

<sup>33</sup> Григорьев Борис Дмитриевич (1886—1939) — живописец и график.

<sup>34</sup> Имеются в виду художники Аболин, Гольбейн, Казимир Грус, М. Ивашинцова, Н. Кузнецов, Д. Моор, А. Радаков, В. Радлов, Н. Радлов и др.

<sup>35</sup> См.: Радаков А. Старость поэта // Новый Сатирикон. 1915. № 13. С. 12.

<sup>36</sup> Антоновский Борис Иванович (1891—1934) — художник-график, карикатурист.

<sup>37</sup> Юнгер Александр Александрович (1883—1948) — художник-график, карикатурист, архитектор.

<sup>38</sup> Цикл «Расея» объединил живописные полотна и графические листы, созданные Б. Д. Григорьевым в 1917—1918 годах и посвященные русской деревне. Начатый на родине цикл был продолжен и завершен уже за рубежом в 1922 году. См.: «Расея». Берлин; Потсдам, 1922.

<sup>39</sup> Борис Григорьев в 1919 году выехал через Финляндию в Берлин. С 1921 года — в Париже. Умер 8 февраля 1939 года в г. Хань (Франция).

<sup>40</sup> Долский Е. Чемодан счастья // Новый Сатирикон. 1915. № 16. С. 2—3.

<sup>41</sup> Бренев Николай Николаевич (псевд. В. Черный; 1882—?) — писатель-сатирик.

<sup>42</sup> «Бегемот» — сатирический журнал, приложение к «Красной газете», выходил с 1924 по 1928 год.

<sup>43</sup> Михеев Сергей (отчество не установлено; 1890?—1919?) — поэт, журналист. Писал также под псевдонимами: М-в, С., С. М., Эс-Эм. Биографические данные о нем скудны. Предположительно родом из Острогожска Воронежской губ. В письме С. Михеева к П. В. Быкову указан адрес: «г. Острогожск Воронежской губ. Улица Крамского, д. № 27» (Письмо С. Михеева П. В. Быкову от 27 января. [Б. г.] // РНБ. Ф. 118. Ед. хр. 594. Л. 1—2). В берлинской «Русской книге» сообщается: «Сергей Михеев, поэт, бывший сотрудник „Сатирикона“ и др., в 1918 году жил в Харькове, сотрудничал во многих изданиях, терпел большую нужду. В 1919 году переехал в Екатеринодар, где и умер в том же году от сыпного тифа» (Судьба и работы русских писателей, ученых и журналистов за 1918—1921 годы // Русская книга (Берлин). 1921. № 3. С. 32). Стихотворения Сергея Михеева печатались в журналах «Сатирикон», «Новый Сатирикон», «Солнце России», «Лукоморье», «Будильник», «Бич», «Красный смех», «Нива» и др. См., например, его стихотворения в «Новом Сатириконе»: 1913 год — «Оболдуй» (№ 27. С. 2); 1914 год — «Писатель» (№ 17. С. 3), «Руссичка» (Там же. С. 11), «Маски сняты» (№ 33. С. 10), «Мародер» (№ 35. С. 3) и рассказ «Бабушкино гаданье» (1913. № 8. С. 14). См. также: Михеев С. 1) Поэзия одиночества (Журнал журналов. 1916. № 2. С. 20—21; рецензия на книгу рассказов Г. Чулкова. «Люди в тумане»); 2) На заре. Стихотворение. [Б. д.] // РНБ. Ф. 150. Ед. хр. 386. Л. 1; 3) Эта книжка в потертом переплете... Стихотворение, посвященное А. К. Лозина-Лозинскому // РГАЛИ. Ф. 293. Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 7.

<sup>44</sup> См., например, его стихотворение «Монашка»:

Профиль вычерчен загадочно и тонко,  
А в глазах — отцветшая печаль...  
Ей сегодня прошлого не жаль —  
В ней так много грустного ребенка...  
За окном степной ковыль колышет  
Ветерка задумчивый полет,  
И никто псалмов ее не слышит,  
И никто улыбки не поймет!..  
Я войду с весенней лаской в келью  
И спрошу «простой воды стакан»...  
Даст с поклоном. Сядет к рукоделью  
И наклонит непослушный стан.  
Лишь на миг задуманный экстаз  
На груди косынку заколышет,  
Бирюза блеснет в истоме глаз...  
И из уст поток так больно слышать  
«Господи помилуй» сорок раз...  
(Новый Сатирикон. 1915. № 28. С. 10).

<sup>45</sup> Правильно: Гликберг.

<sup>46</sup> Дымов Осип (Перельман Иосиф Исидорович; 1878—1959) — прозаик, драматург, журналист. Уехал в Америку в 1913 году.

<sup>47</sup> Под псевдонимом «Каин» Осип Дымов опубликовал в «Сатириконе» следующие тексты: «В тупике» (1910. № 11. С. 12), «Доброе имя» (1912. № 1. С. 10—11), «Дуэль (Исследование)» (№ 19. С. 4), «Интимная беседа (Руководство для начинающих)» (№ 35. С. 2—3), «Война (Философское размышление)» (№ 45. С. 7—8), «Глупость» (1913. № 2. С. 10), «Истинный пессимист» (1913. № 10. С. 10—11) и др. См. Картотеку А. Д. Алексеева в ИРЛИ.

<sup>48</sup> «Дымов умеет кокетничать с читателем, и это ему к лицу. И всегда будто говорит: я знаю что-то очень важное, только не скажу ни за что. А то, что я говорю, пустяки, но на самом деле... И все это очень мило, но сегодня мило, завтра мило, а послезавтра хочется спросить Осипа Дымова: „Милый, сделайте милость, перестаньте быть таким милым”» (Чуковский К. И. Осип Дымов // Чуковский К. И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 6. С. 166).

<sup>49</sup> М. Е. Кольцов сравнивал рассказы Зозули с рассказами Чехова, Сологуба и Дымова: «...быт у Зозули пестрее, кинематографичнее, чем у Чехонте, его лирика сильнее и мужественнее, чем у Дымова, его фантазия новее и легче, чем у Сологуба. (...) О чем бы он ни говорил, у него есть яркие слова, полнокровные и четкие образы. Острая выдумка и несомненно — талантливость. С такими творческими мускулами не пропадешь» (К. М. Е. [Кольцов М. Е.] Литературный дневник. Ефим Зозуля. «Грубые рассказы». Киев, 1919. Вырезка из газеты «Киевское эхо» от 27 января 1919 года // РГАЛИ. Ф. 216. Оп. 1. Ед. хр. 408. Л. 8).

<sup>50</sup> Неточная цитата из стихотворения Саши Черного «Обстановочка»:

«Безбровая сестра в облезшей кацавейке  
Насилует простуженный рояль,  
А за стеной жиличка-белошвейка  
Поет романс „Пойми мою печаль...”  
Как не понять...»

(Сатирикон. 1909. № 10. С. 5)

<sup>51</sup> Строки из стихотворения Саши Черного «Зеркало» (Сатирикон. 1908. № 34. С. 2).

<sup>52</sup> «Мир Божий» — журнал, выходил в Петербурге с 1901 по 1906 год.

<sup>53</sup> «Последние новости» — газета, выходила в Париже с 1920 по 1940 год.

<sup>54</sup> В действительности Саша Черный умер 5 августа 1932 года.

<sup>55</sup> Венский Евгений (Пяткин Евгений Осипович (Иосифович); 1885—1943?) — поэт-сатирик, фельетонист. В советские годы сотрудничал в журналах «Красный ворон», «Бегемот», «Бутозер», «Дрезина», «Красный перец», «Заноза», «Смехач», «Крокодил».

<sup>56</sup> «Человек он (Е. Венский. — Д. Н.) был действительно талантливый и блестящий, но бесшабашный, разменивающийся на пустяки», — отмечал Евг. Хохлов (Хохлов Е. Поэты «Сатирикона» // Русские новости. 1966. 4 нояб. № 1116. С. 5).

<sup>57</sup> «Трепач» — «еженедельный журнал сатиры, юмора и вобще», выходил в Петрограде в 1917 (33 номера) и в 1918 (7 номеров) году. Е. Венский редактировал только первый номер, со второго номера редактором стал Евстафий Богоявленский. Издатель журнала — Эмиль Исаакович Добужинский.

<sup>58</sup> Воинов Владимир Васильевич (1878—1938) — поэт-сатирик, прозаик, детский писатель. После революции работал в сатирических журналах «Мухомор», «Смехач», «Дрезина», «Красные огни», «Пушка» и др.

<sup>59</sup> Иванов-Разумник (Иванов Разумник Васильевич; 1878—1946) — критик, публицист, журналист, мемуарист, историк литературы. Владимир Воинов входил в группу литераторов, объединившихся вокруг Иванова-Разумника, а впоследствии и вокруг инициированных им сборников «Скифы» (1917—1918).

<sup>60</sup> См., например, некролог в «Красной газете» (1938. 13 нояб. № 261 (6231). С. 4; перепечатан: Литературная газета. 1938. 15 нояб. № 63 (770). С. 6).

<sup>61</sup> Вознесенский (Бродский) Александр Сергеевич (1880—1939) — поэт, драматург, кино-сценарист, переводчик. Писал также под псевдонимами: Илья Ренц, Комар, Люцифер. Репрессирован, реабилитирован посмертно.

<sup>62</sup> Среди поэтических текстов А. С. Вознесенского цитируемые строки нами не обнаружены.

<sup>63</sup> См., например, его стихотворение «Поэт»:

Да, я поэт. Но я люблю говядину  
(«Амброзию» — в стихах я говорю),  
Я воспеваю только душу Надину,  
Но плечико целую — и горю.  
Она ушла: нет ни души, ни плечика...  
И мир теперь — за все мой грехи! —  
Злорадно — пусть, как угол без газетчика,  
Когда в газете есть мои стихи.

(Новый Сатирикон. 1918. № 3. С. 14)

<sup>64</sup> Имеется в виду стихотворение А. С. Вознесенского «Гапка»:

Не люблю я ваших спален  
Ароматных, безвоздушных,

Где один из двух печален,  
Где среди речей ненужных  
Мало любят, мало спят...

Разве можно быть счастливым  
В нежном кружеве постели —  
С подозрением ревнивым,  
С вопрошающим без цели  
Взглядом, мучающим взгляд.

То ли дело закатиться  
К милой Гапке! За деревней  
Сладких уст ея напиток  
И к постели древней-древней  
Увести ее под стог...

Чтобы бездна голубая  
Поглотила без вопроса,  
Чтобы видеть, засыпая,  
Руки в золоте навоза  
И румянец белых ног...  
(Новый Сатирикон. 1916. № 29. С. 8)

<sup>65</sup> См., например, его стихотворение «О себе»:

О чем бы ни писал поэт,  
Он пишет о себе.  
Его слова — всегда ответ  
Смеющейся Судьбе.

(Новый Сатирикон. 1913. № 19. С. 10)

<sup>66</sup> Ср. в стихотворении «Долой меня»:

Ко всем раздавшимся «долой»  
Хочу свое «долой» прибавить,  
Но с тем, чтоб этот окрик злой  
В упор себе же и направить...  
(...)

И потому, дождавшись дня,  
Кричу и я свой клич голодный;  
Долой вчерашнего меня,  
И будет завтра — день свободный!  
(Новый Сатирикон. 1917. № 12. С. 11)

<sup>67</sup> Вознесенский А. Taedium Vitae // Новый Сатирикон. № 50. С. 10.

<sup>68</sup> Гуревич Исидор Яковлевич (1882—1931?) — писатель-сатирик, драматург, журналист.

<sup>69</sup> См.: Гуревич И. Бархатные когти. Юмористические рассказы. СПб., 1910; 2-е изд. — СПб., 1912.

<sup>70</sup> Пустынин (Розенблат) Михаил Яковлевич (1884—1966) — поэт. Писал также под псевдонимами: Недотыкомка, Дарвалдай, Воробей-разбойник и др.

<sup>71</sup> Антипов Константин Михайлович (1883—1919) — поэт, переводчик. В «Новом Сатириконе» были опубликованы следующие его стихотворения: 1913 год — «Симон Плюмажев — пророк» (№ 1. С. 11), «Песня Маркова» (№ 2. С. 10), «Эпитафия» (№ 8. С. 11), «Спич» (№ 28. С. 14); 1914 год — «Музейные грезы» (№ 20. С. 13), «Солдатская песенка» (№ 37. С. 5), «На смерть Реймского собора» (№ 39. С. 12); 1915 год — «Морская песенка» (№ 51. С. 2); 1916 год — «Летчик» (№ 4. С. 2); 1917 год — «К музе» (№ 12. С. 14), «К родной Руси» (№ 13. С. 2), «Проповедь большевика» (№ 16. С. 14); 1918 год — «Церковь (Сонет)» (№ 18. С. 3). В Российской Государственной библиотеке хранится экземпляр последнего номера «Нового Сатирикона» с дарственной надписью Красного: «Румянцевскому музею от К. М. Антипова (Красного). 18/V 1919 г.» (РГБ. ХХ 47/83). Под псевдонимом А. Зарницын выпустил антологию немецкой поэзии в собственных переводах. Работал в газетах «Беднота», «Коммунар» (в ней заведовал литературным отделом), а также с В. Маяковским в Окнах РОСТА. Умер в служебной командировке под Уфой от сыпного тифа.

<sup>72</sup> Ландау (Ляндау) Георгий Александрович (1883—1974) — прозаик, переводчик, драматург. В 1908 году закончил Институт инженеров путей сообщения. В «Новом Сатириконе» опубликованы следующие его рассказы: 1913 год — «Полотер» (№ 2. С. 4), «Рожа» (Там же. С. 11), «Легенда о старом замке» (№ 6. С. 6—7), «Свои люди» (№ 9. С. 4—5), «Флюс» (№ 11. С. 2—3), «Последнее доказательство» (№ 17. С. 6—7), «Собака» (№ 18. С. 10), «Цветы зла»

(№ 24. С. 7), «Античная девушка» (№ 25. С. 11), «Наши за границей» (№ 26. С. 5); 1914 год — «Еврей Юган» (№ 4. С. 10—11), «Что и следовало ожидать» (№ 34. С. 6—7), «Грязные пятна» (№ 36. С. 6—7), «Белый» (№ 37. С. 6—7). Подробнее о нем см.: *Кеда А. А. Ландау Георгий Александрович // Русские писатели. 1800—1917. Т. 3. С. 286—287.*

<sup>73</sup> Потемкин Петр Петрович (1886—1926, Париж) — поэт, прозаик, драматург, литературный критик.

<sup>74</sup> Среди произведений П. Потемкина цитируемые строки нами не обнаружены.

<sup>75</sup> Рославлев Александр Степанович (1883—1920) — поэт.

<sup>76</sup> См., например, шарж Ре-ми в «Солнце России» (1913. № 49 (200). С. 16).

<sup>77</sup> 10 ноября 1920 года.

<sup>78</sup> См., например, следующие стихотворения Рославлева, опубликованные в «Новом Сатириконе»: «Авиатор» («Над острями колоколен...») — 1913. № 8. С. 10; «Агасфер» («Безумно-горестно скитанье...») — 1914. № 34. С. 2; «Бельгия» («Страна, достойная гекзамеров Гомера...») — 1914. № 40. С. 3; «В Печорах» («Лишь мокрицы шорох...») — 1914. № 50. С. 12; «Аксинья-полузимица» («На Аксинью-полузимицу...») — 1915. № 13. С. 3; «Банник» («Долго моется дед...») — 1915. № 9. С. 10; «Весенние песенки» — 1918. № 10. С. 3.

<sup>79</sup> Мандельштам Осип Эмильевич (1891—1938) — поэт. Погиб в пересыльном лагере Северо-Восточных исправительно-трудовых лагерей 27 декабря 1938 года. В «Новом Сатириконе» были опубликованы следующие его стихотворения: «Домби и сын» («Когда произительнее свиста...») — 1914. № 7. С. 6; «Кинематограф» («Кинематограф. Три скамейки...») — 1914. № 22. С. 7; «Теннис» («Средь аляповатых дач...») — 1914. № 24. С. 4; «Спорт» («Румяный скипер бросил мяч тяжелый...») — 1914. № 28—29. С. 7; «Футбол» («Телохранитель был оравлен...») — 1914. № 30. С. 3; «Морожено!» («Морожено! Солнце! Воздушный бисквит!..») — 1915. № 26. С. 3; «Египтянин» («Я выстроил себе благополучья дом...») — 1916. № 27. С. 8; «Аббат» («О, спутник вечного романа...») — 1916. № 42. С. 2.

<sup>80</sup> См., например, стихотворение В. Винкерта «Елка» (Новый Сатирикон. 1915. № 2. С. 7).

<sup>81</sup> Зозуля неточно цитирует стихотворение В. Винкерта «Роман в 1 1/2 вершка». Ср.:

Вечер... Домик... Подворотня...  
У него в кармане сотня.  
У нее на щечках пудра.

Ряд пустых бутылок. Утро...  
У нее в корсаже сотня.  
У него на роже пудра.

(Винкерт В. От лучины к радио.

Стихи. [Херсон: Тип. «Юг», 1913]. С. 86)

<sup>82</sup> В. Винкерт выпустил книгу — «От лучины к радио», стихотворения в которой были размещены по разделам «Лирические», «Прозаические», «Сатирические», «Аналитические».

<sup>83</sup> Городецкий Сергей Митрофанович (1884—1967) — поэт, прозаик, драматург, переводчик, журналист, литературный и театальный критик. Писал под псевдонимами: С. Г., Сатир. В «Новом Сатириконе» были опубликованы следующие его стихотворения: 1913 год — «Неаполитанская песенка» (№ 1. С. 6), «Венеция ночью» (№ 7. С. 5), «Фонтан в Волонье» (№ 8. С. 6), «Si, signore» (№ 26. С. 10); 1914 год — «В пассаже» (№ 15. С. 11).

<sup>84</sup> Статья «Талантливая книжка» за подписью «Н. Ленин» была опубликована в газете «Правда» от 22 ноября 1921 года (№ 263).

<sup>85</sup> Аверченко А. Т. Дюжина ножей в спину революции. Париж, 1921.

<sup>86</sup> Ленин называет Аверченко «озлобленным почти до умопомрачения белогвардейцем» (цит. по: Ленин В. И. Талантливая книжка // Ленин В. И. Полн. собр. соч.: В 55 т. М., 1964. Т. 44. С. 249).

<sup>87</sup> Ленин пишет: «Некоторые рассказы, по-моему, заслуживают перепечатки. Талант надо поощрять» (Там же. С. 250).

<sup>88</sup> Ср. рассказ «Невский проспект», написанный Зозулей в 1932 году (Зозуля Е. Д. Невский проспект // РГАЛИ. Ф. 216. Оп. 1. Ед. хр. 69. Л. 10—18). Герой рассказа приезжает в Ленинград и ищет то, что он там потерял. Через все художественное пространство текста рефреном проходят слова: «пропала, исчезла, потеряна одна вещь...» (Л. 1). «По правде говоря, душа не так уж тоскует — жизнь бесконечно хороша, она возмещает любую потерю. Но все же... очень она уж ценная» (Л. 15). «Но человек приехал на этот раз в Ленинград со специальной целью: установить хотя бы место, где потеряна ценнейшая вещь. Ах, это так беспокоило! Он обошел много раз весь Невский проспект. Много крупных и мелких фактов, связанных с Невским, восстановилось в памяти» (Л. 16). «Совершенно невозможно подчитать, сколько фактов, событий крупных, крупнейших, великих и мелких — сколько новелл, часто трогательных, родных и милых, и опять же величественных и грозных, связано с Невским проспектом...» (Л. 10). Он ищет на Невском проспекте свою молодость: «...где-то на этой улице, в этом горо-

де — потеряна, оставлена молодость одного человека» (Л. 18). В этих словах слышится голос и самого Зозули, чья литературная молодость прошла в Петербурге, и поэтому этот город ему так дорог. Через призму сознания героя мы видим самого автора. Рассказ-воспоминание «Невский проспект» — это еще и ода главной улице Петербурга, «ровной длинной улице, которую любят миллионы, любят особой гордой и нежной любовью, а главное — любовью постоянной, неизбывной» (Л. 10). «Дома на Невском стоят <...> стройно, в два ряда, равняясь друг на друга, как музыканты в большом сводном оркестре — музыканты потому, что над ними адмиралтейский шпиль поднят по-прежнему дирижерской палочкой, и вот-вот грянет, начнется... что? Марш? Симфония? Или специальная соната с несколько громоздко чередующимся ритмом?.. Трудно сказать, но музыка — постоянная и беззвучная — связана с Невским. Она в ушах у людей, она в походке людей — в особой походке, какой ходят по Невскому» (Л. 10). В «Граммophone веков» (1923) Зозуля рассказывает о построенном изобретателем Куксом аппарате, «расшифровывающем наслоения» «звуков человеческого голоса и вообще всяких звуков, запечатлевающих в виде особых невидимых бугорков на всех неодушевленных предметах, вблизи которых они раздаются. Бугорки эти <...> сохраняются в течение веков, и новые отпечатки ложатся на старые слоями, как наслаиваются пыль, песок и многие вещества в природе» (Зозуля Е. Д. Граммophone веков // Зозуля Е. Д. Я дома. Рассказы. М., 1962. С. 97). Писатель — такой же «граммophone веков», доносящий до нас звуки прошлого, то, что было. Родившийся в Москве и проживший здесь большую часть жизни, Зозуля вспоминает о Петербурге с теплотой и ностальгией. Для него Петербург — это его жители, известные и неизвестные, писатели и художники, та творческая атмосфера бурных пред- и революционных лет, те незабываемые встречи и знакомства. «Почти каждый дом — родной на этой изумительной улице. Даже те дома — сотни номеров, где ворота особенно низки и через них с длинных дворов тянет извечной петербургской сыростью» (Л. 13). «По нему нельзя не ходить. Невский прежде всего еще улица исканий. Что же ищут на ней? На ней издавна ищут мечту и ищут прекрасную женщину — ту, которую всю жизнь ищут мужчины. Невский проспект и в белые ночи и в темные — делает женщин загадочными, прекрасными... Невский — изящная каменная аллея романтиков, мечтателей, поэтов и творцов. Здесь есть где разгуляться мысли, в этих широких мощных перспективах» (Л. 16).

© К. С. Корконосенко

## СЛОЖНЫЙ СЛУЧАЙ ПЕРЕВОДА С ИСПАНСКОГО: «БЕЛЯРМИН И АПОЛОНИО» Р. ПЕРЕСА ДЕ АЙЯЛЫ

Двадцатые годы минувшего столетия представляют собой принципиально новый этап в развитии художественного перевода в России. Вкратце перечислю основные черты, отличающие это десятилетие от дореволюционного времени: централизованное планирование переводческой политики, рост роли переводной литературы в культурной жизни страны, резкое увеличение количества переводов, общее улучшение их качества, появление специальных работ по теории перевода, коллективная ориентация на единство принципов художественного перевода.

В отечественном литературоведении теория и практика художественного перевода 1920-х годов рассматривалась в ряде работ;<sup>1</sup> специальных исследований, посвященных переводу с испанского языка, пока нет. В настоящей статье будет дана лишь самая общая характеристика переводов из испанской и латиноамериканской литературы, выполненных в 1920-е годы; в основном я сосредоточусь на одном показательном примере — переводе романа Рамона Переса де Айялы «Белярмин и Аполонио» (Л., 1925).

Специалисты по истории перевода в России справедливо связывают новый этап в развитии этой области с деятельностью издательств «Всемирная литература» и «Academía», созданных по инициативе А. М. Горького. В каталоге издатель-

<sup>1</sup> См., например: *Алексеев М. П.* Проблема художественного перевода. Иркутск, 1931; *Левин Ю. Д.* Об исторической эволюции принципа перевода // *Международные связи русской литературы.* М.; Л., 1963. С. 60—63; *Федоров А. В. М.* Горький и культура перевода; Как развивалась в нашей стране теория перевода // *Федоров А. В.* Искусство перевода и жизнь литературы. Л., 1983. С. 129—136, 159—163.

ства «Всемирная литература» разделы «Испанская литература» и «Испано-Американская литература» занимают вместе 7 страниц, всего 126 книг 65 авторов.<sup>2</sup> Подбор произведений, намеченных тогда для перевода, и в наше время представляет ценнейший материал для комплексного изучения испаноязычных литератур с конца XVIII по начало XX века, это самый полный (пожалуй, даже избыточный) свод важнейших произведений, написанных в те эпохи. Достаточно сказать, что и сейчас по-русски опубликована едва ли треть из предложенного тогда к изданию во «Всемирной литературе», а в 1920-е годы удалось опубликовать лишь несколько отдельных произведений.

При этом можно констатировать, что специального интереса к Испании в Советской России 1920-х годов не существовало. Представляется, что главную роль здесь сыграли политические мотивы: после ухода в отставку либерального правительства А. Романонеса (1919) власть в Испании получили правые; в 1923—1930 годах в стране установилась диктатура М. Примо де Риверы.<sup>3</sup> В это время переводов с испанского было выполнено гораздо меньше, чем с английского, немецкого, французского языков.

Некоторые статистические данные по этому вопросу приводит в статье 1928 года Лев Вайсенберг: «В среднем за последнее пятилетие (1923—1927 годы. — К. К.) американская переводная литература составляла 24 %, французская — 30 %, английская — 18 %, немецкая — 13 %, „северная“ — 5 % всего количества переводной литературы, причем на долю всех остальных стран и языков мира оставалось, таким образом, 10 %».<sup>4</sup> Обстоятельный исследователь Вайсенберг посвящает несколько строк и разделу «остальные страны и языки мира»: по его сведениям, «среди остальных литератур наиболее значительное место занимает польская литература... Затем следует испанская литература и итальянская» — в том же ряду, что и чехословацкая, венгерская, еврейская.<sup>5</sup>

По данным, которые приводит в составленной им библиографии Л. А. Шур, в 1918—1930 годах в русской печати появилось 59 переводов произведений латиноамериканской литературы и критических статей о них.<sup>6</sup> По моим сведениям, за тот же период вышло более пятидесяти книг и статей, посвященных испанской литературе (не считая рецензий), и более сотни переводов, включая перепечатки дореволюционных публикаций. Большинство переводов — новые, выполненные прямо с испанского; есть несколько примеров опосредованных переводов с французского, а также переводов испано-арабских и испано-еврейских авторов.

Собранный материал позволяет сделать вывод, что именно в это десятилетие в России начала складываться та школа перевода с испанского, традиции которой живы и по сей день. На теоретическом уровне были сформулированы новые принципы и задачи художественного перевода (я имею в виду общие работы такого рода, которые стали появляться в России после Октябрьской революции,<sup>7</sup> а также

<sup>2</sup> См.: Каталог издательства «Всемирная литература» при Народном Комиссариате по Просвещению. Пб., 1919. С. 123—130.

<sup>3</sup> На русском языке политическая история Испании XX века подробно освещена в кн.: Из истории европейского парламентаризма: Испания и Португалия. М., 1996.

<sup>4</sup> Вайсенберг Л. Переводная литература в Советской России за 10 лет // Звезда. 1928. № 6. С. 116.

<sup>5</sup> Там же. С. 118—119.

<sup>6</sup> См.: Художественная литература Латинской Америки в русской печати: Аннотированная библиография русских переводов и критической литературы на русском языке (1765—1959). М., 1960.

<sup>7</sup> Назову лишь важнейшие: Принципы художественного перевода / К. Чуковский, Н. Гумилев. Пб., 1919; 2-е изд., доп. / Ф. Д. Батюшков, Н. Гумилев, К. Чуковский. Пб., 1920; Финкель А. М. 1) О переводе // Художественная мысль (Харьков). 1922. № 12; 2) Теория и практика перевода. Харьков, 1929; Шор Р. О переводах и переводчиках // Печать и революция. 1926. Кн. 1; Федоров А. В. 1) Проблема стихотворного перевода // Поэтика. Л., 1927. Вып. 2; 2) Звуковая форма стихотворного перевода // Там же. 1928. Вып. 4; 3) О современном переводе // Звезда.

серьезное исследование А. А. Смирнова — первый в России свод правил для перевода испанской литературы<sup>8</sup>); появилась активная и влиятельная группа переводчиков, которые стремились к реализации этих принципов на практике.

Насколько можно судить, речь идет именно о группе единомышленников: характерно, что эти люди сотрудничали друг с другом, их имена нередко можно встретить рядом на титульном листе одной книги. Центром дореволюционной российской испанистики являлся Петербург с историко-филологическим факультетом университета, давшим стране самых знаменитых испанистов; в 1920-е годы Петроград—Ленинград продолжал играть ведущую роль в этой области. Знатоков испанского языка было тогда значительно меньше, чем в наше время, и можно выделить несколько фигур, стоявших у истоков новой переводческой школы: Б. А. Кржевский (1887—1954), А. А. Смирнов (1883—1962), К. Н. Державин (1903—1956), С. С. Игнатов (1887—1959), Д. И. Выгодский (1893—1943?), В. В. Рахманов. Кратко остановлюсь на творческом пути последнего, поскольку сейчас имя этого испаниста незаслуженно забыто, о нем мало известно даже специалистам.<sup>9</sup>

Мои сведения тоже неполны: Вадим Владимирович Рахманов родился в 1900 году в Гельсингфорсе; известно, что в 1933 году он работал старшим ассистентом в ЛГИЛИ и преподавал на Государственных курсах иностранных языков; последняя публикация с его именем относится к 1937 году. В. В. Рахманов успел перевести и подготовить к изданию десятки рассказов латиноамериканских и испанских авторов, повесть П. А. де Аларкона «Треуголка», романы Р. Переса де Айялы «Беллярмин и Аполонио» (1925, совместно с Б. А. Кржевским), Р. Пайро «Приключения внука Хуана Морейры» (1927), Р. Гомеса де ла Серны «Киноландия» (1927), Б. Переса Гальдоса «Золотой фонтан» (1937), он также автор статьи «Русская литература в Испании» (1930) — одной из первых работ такого рода в отечественном литературоведении. Есть основания предполагать, что судьба его в 1930-е годы сложилась трагически: Рахманов не упомянут в большой сводной статье «Испанистика в Петербургском—Ленинградском университете»; более того, в ней перевод романа «Беллярмин и Аполонио» приписан одному Кржевскому.<sup>10</sup>

Чтобы получить представление о стиле и методах работы переводчиков «новой школы», рассмотрим один характерный пример — роман Р. Переса де Айялы «Беллярмин и Аполонио» в переводе Б. А. Кржевского и В. В. Рахманова (Л.: Кубуч, 1925, редакция и примечания Б. А. Кржевского). Общие выводы, которые можно сделать на основе анализа этого издания, касаются качественных образцов художественного перевода тех лет (сетования на недостаток хороших и даже «рядовых» переводчиков проходят красной нитью через научные и публицистические работы 1920-х годов, посвященные этой теме).<sup>11</sup>

1929. № 9; *Сергиевский М. В.* О передаче иностранных фамилий и имен в русском языке // Публичная библиотека СССР им. В. И. Ленина. М., 1929. Сб. 2; *Чуковский К. И., Федоров А. В.* Искусство перевода. Л., 1930.

<sup>8</sup> *Смирнов А. А.* О переводах «Дон Кихота» // Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Л., 1929. Т. 1.

<sup>9</sup> О Б. А. Кржевском, А. А. Смирнове, К. Н. Державине см., например, статьи в «Литературной энциклопедии», о С. С. Игнатове — в «Театральной энциклопедии», о Д. И. Выгодском, репрессированном в 1938 году, писал В. Н. Андреев (см.: *Мачадо А.* Письмо Давиду Выгодскому / Пер. В. Андреева // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания. СПб., 2001. С. 471).

<sup>10</sup> Научный бюллетень ЛГУ. 1947. № 14—15. С. 68.

<sup>11</sup> Вот, например: «У большинства переводчиков — чрезвычайно скудный словарь... Какое-то своеобразное малокровие мозга делает их текст художосочным»; «Многие переводчики усвоили иностранный язык по самоучителю, вследствие чего им неизвестны самые распространенные идиомы разговорного языка» (*Чуковский К.* Переводы прозаические // Принципы художественного перевода. Пб., 1920. С. 37—38, 50); «Спрос рождает предложение. При спешности работы качество ее ухудшается» (*Алексеев М. П.* Указ. соч. С. 8); «В СССР нет красных кадров переводчиков, — надо срочно приступить к подготовке таких кадров» (*Залежская Л. Я., Любарская А. А.* Значение перевода // Иностранные языки в массы. М.; Л., 1930. С. 25).

Основное, что бросается в глаза при чтении переводных текстов тех лет, — это, с одной стороны, стремление сохранить художественные особенности оригинала (технически это достигается с помощью максимально точного перевода, подчас граничащего с буквализмом), а с другой — отсутствие единообразия и системности в этом стремлении. Такие черты обнаружатся отчетливо, если обратить внимание на передачу имен собственных, специфически испанских или диалектных понятий и выражений. Более сложная, но все же доступная для критического анализа задача — проследить, насколько точно выдержан стиль оригинала.

Задача перевода «Белярмина и Аполонио» по своей сложности, пожалуй, сопоставима с переводом «Дон Кихота» — настолько богатую стилистическую палитру использует автор.<sup>12</sup> Речи каждого из персонажей присущ особенный колорит, многие из них употребляют диалектизмы, просторечные обороты и профессиональную лексику (последнее в наибольшей степени касается речи священнослужителей). Важно отметить, что удачные (с точки зрения современного читателя) случаи перевода сложных мест в романе Переса де Айялы согласуются с рекомендациями, изложенными в теоретических работах 1920-х годов и развитыми советскими переводоведами в последующих трудах.

Начну с анализа передачи имен собственных: переводчики пользуются для этой цели как переводом, так и транскрипцией. Эмблематично, что разницей в передаче имен начинается в романе уже с имени автора: на обложке стоит «Р. Пэрес де Айяла», а на титульном листе — «Р. Пэрес де Аияла». Впрочем, надпись на обложке, выполненной художником В. Троновым, имеет отношение, скорее, к оформлению книги, нежели к переводу. В целом испанские имена в романе транскрибированы близко к нормам, принятым в наше время, что значительно «осовременивает» этот перевод.<sup>13</sup>

(Насколько удалось установить, правила транскрипции испанских имен собственных впервые разработаны как система практических указаний, основанных на изучении фонетики, именно в 1920-е годы наряду с правилами передачи имен других европейских языков. Восьмой том Большой Советской Энциклопедии (1927) предваряет заметка «О транскрипции иностранных слов в БСЭ», авторы которой (редакция БСЭ) признают: «В отношении транскрипции иностранных слов русское правописание еще не выработало определенных навыков...»<sup>14</sup> Основной целью авторов заметки являлось, по-видимому, облегчение поиска иностранных слов в томах энциклопедии; не все правила, изложенные в заметке, прижились впоследствии в практике русского правописания. В 1928 году опубликована статья М. В. Сергиевского «О передаче иностранных фамилий и имен в русском языке». Предложения Сергиевского по унификации написания иностранных слов точнее приближают русские варианты к звучанию слов в оригинальных языках; большинство правил, сформулированных этим филологом-романистом, укоренилось в русском языке; в испанском разделе статьи Сергиевский предугадал почти все.

По поводу написания «Пэрес» и других подобных примеров замечу, что обыкновение снабжать трудные, с точки зрения переводчика, испанские имена и фами-

<sup>12</sup> В испанском литературоведении сам роман Переса де Айялы традиционно сопоставляется с «Дон Кихотом» как единый и универсальный текст, образованный сочетанием разнородных элементов. См. об этом: *Amorós A. Pérez de Ayala: vida y obra. Carácter // Pérez de Ayala R. Belarmino y Apolonio. Madrid, 1996. P. 26—27.*

<sup>13</sup> Исключение почему-то сделано для имени «Белярмин» («Belarmino»). О необходимости сохранять звуковую форму имен собственных писал в 1920-е годы К. И. Чуковский: «Переводчик должен передавать иностранное имя (например, название лица или города) *не приблизительно, а со всею точностью, доступной для русской фонетики*» (*Чуковский К. Указ. соч. С. 52*). В наши дни оценка возможностей транскрибирования несколько изменилась: «Нет „правильной“ или „неправильной“ транскрипции самой по себе, есть только транскрипция, соответствующая или не соответствующая некоторым нормам. Нормы эти, как и все языковые нормы, устанавливаются постепенно и эволюционируют» (*Гиляревский Р. С., Старостин Б. А. Иностранные имена и названия в русском тексте. М., 1985. С. 14—15*).

<sup>14</sup> БСЭ. М., 1927. Т. 8.

лии графическим ударением, бытовавшее в практике 1920—1930-х годов, на мой взгляд, очень полезно для читателей, не владеющих испанским языком. К сожалению, в наше время эта традиция утрачена, что часто приводит к неправильному произношению испанских имен, а это в свою очередь накладывает отпечаток на представление русских читателей об Испании и испаноязычном мире в целом.<sup>15</sup>

Перес де Айяла часто прибегает к обыгрыванию имен; иногда это отражается в переводе, иногда — в подстрочных примечаниях, иногда (впрочем, таких случаев немного) языковая игра вообще не передается. Так, например, значимыми являются имя вымышленной в разговоре с портным богини *Sastrea* (от *Astrea* — богиня справедливости и *sastro* — портной), фамилия *Caramanzana* (человек с румяным, как яблоко, лицом) и прозвище жены философа *Белярмина Хуантипа* (от астурийского *Xuana la Tira*, одновременно возникает прозрачный намек на сварливую жену Сократа); во всех трех случаях этимология слов обсуждается в тексте.<sup>16</sup> В русском переводе богиню зовут Портнида; представляется, что это удачная замена, так как слово сохраняет сходство с греческими женскими именами. Фамилия одного из главных героев транскрибируется (*Карамансана*), ее значение разъясняется в примечании. Сохранить языковую игру с прозвищем жены философа переводчикам не совсем удалось: ее называют *Хуантипа*, так что ассоциация с именем *Ксанטיפпа* выражена намного слабее, чем в оригинале.

В целом переводчикам удалось передать и стилевое разнообразие романа: сохранены риторические периоды в авторском повествовании и в речи персонажей-рассказчиков, лиризм в описании пейзажей и душевных переживаний героев, логические безупречные, но циничные и резкие рассуждения Герцогини, брань сварливой *Хуантипы*, жеманная и взволнованная болтовня доньи *Фелиситы* и т. д. Сложнее обстоит дело с характерным для Переса де Айялы смешением стилей и контрастными переходами от одного стиля к другому — именно в этих приемах выражены авторская ирония и принципиально важная в контексте романа идея множественности истин при смене точек зрения на объект («*perspectivismo*»). Такие стилевые сдвиги переводчики обычно передают, но иногда пропускают.

Вот пример стилистически верного перевода:

«В такие моменты Аполонио высоко возносился над мировой скорбью и над плачущими облаками, подобно гармоническому духу Иеговы, витающему над предвечным хаосом.

— Сеньорито, бобы сопреют, — ядовито прошамкала служанка, высунув голову из-за двери».<sup>17</sup>

В следующем примере одна из реплик лакея, равнодушного к переживаниям доньи *Фелиситы*, передана стилистически верно, а вторая — сглаженно, нейтральным стилем (или, как писали в 1920-е годы, «переводческим языком»):

«— Дон Ансельмо умирает? — спросила *Фелисита*.

— Да, сеньора, беспременно протянет ноги,<sup>18</sup> — отвечал лакей.

— Я пройду к нему. Укажите мне путь, — приказала *Фелисита*.

— Никому не разрешается входить к нему. Ему не до визитов».<sup>19</sup>

Речь некоторых персонажей романа насыщена диалектными астурийскими словами и выражениями. Обычно *Кржевский* и *Рахманов* в таких случаях используют просторечные и разговорные формы, что, как представляется, является оптимальным

<sup>15</sup> Приходилось слышать такие курьезные варианты, как «*Хуан Валерá*», «*Педро Альмодовáр*» и даже «*Хорхé Луис Борхéс*».

<sup>16</sup> *Pérez de Ayala R.* Belarmino у Apolonio. Madrid, 1996. P. 102, 83, 106. Далее ссылки на это издание — в тексте.

<sup>17</sup> *Перес де Айяла P.* Белярмин и Аполонио. Л., 1925. С. 120. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>18</sup> В оригинале: «*¡Sí, señora, espicha sin remedio*» (p. 236).

<sup>19</sup> В оригинале: «*No está el horno para bollos*» (*Ibid.*) — фразеологизм, буквально означающий «печке сейчас не до булочек».

решением сложной задачи. Так, вопрос кучера-астурийца «¿De dónde vienes, hom?» (р. 220) переводится как «Откуда едешь, дружище?» (с. 226).<sup>20</sup> Один из персонажей «Белярмина и Аполонио» — француз Колиньон. В его речь вкраплены галлицизмы, воспринимаемые в испанском тексте как слегка комичная неправильность. В русском переводе эта тонкая игра не отражена, Колиньон изъясняется правильным русским языком.<sup>21</sup> С другой стороны, цельные фразы, которые Колиньон произносит по-французски, сохранены в качестве варваризмов и снабжены переводом.<sup>22</sup>

Переводчики «Белярмина и Аполонио» обычно не отступают и перед сложной задачей перевода игры слов, при этом они передают не буквальный смысл каждого слова, а находят подходящие по смыслу и форме субституты в русском языке, что позволяет воспроизвести важный для восприятия текста комический эффект всей фразы.<sup>23</sup> Вот пример чрезвычайно удачного контекстуального перевода каламбура (про открытие магазина механической обуви): «Esa nueva tienda debe llamarse „La Estolidez”, en lugar de „La Solidez»» (р. 210) — «Новый магазин следовало бы назвать „Порочность”, а не „Прочность»» (с. 118).

Главные герои романа Переса де Айялы — это сапожник Аполонио, к месту и не к месту изъясняющийся стихами (причем плохими!), и сапожник Белярмин, по ходу действия изобретающий свой собственный философский язык, который является предметом обсуждения и изучения для других персонажей и, как следствие, объектом специального внимания для автора и читателей. Перевод двух этих идиолектов нужно отнести к несомненным переводческим удачам Кржевского и Рахманова.

Аполонио не получил систематического образования, но с детства «увлекался романами и драмами» и начал писать стихи. Повзрослев, он стал сочинять «почти механически», «сам того не замечая». Богатые покровители Аполонио часто провоцируют его на такое поведение, чтобы иметь повод посмеяться. В итоге Аполонио начинает пользоваться стихами вместо обычной разговорной речи (вероятно, примером ему послужил популярный в Испании XIX века жанр стихотворной драмы, где поэтическая речь в разговоре героев является нормой). Комизм мини-произведений Аполонио заключается в контрасте между прозаизмом содержания и формальными признаками поэзии (ритм и рифма), что придает высказываниям чудачковатого сапожника вид не к месту торжественный и напыщенный.

То же впечатление оставляют стихотворения Аполонио и в русском переводе: сохранены как формальные, так и содержательные особенности языка сапожника. Ср.: «El tren se retrasa ya. ¿Qué demonio ocurrirá? Acaban de dar las dos. ¿Qué pasa? Sábelo Dios» (р. 143) и «Поезд уже запоздал: черт бы его побрал! Ага, два часа уже бьют. Все будет, как Бог пошлет» (с. 66). Вместе с тем случаи, когда Аполонио переходит на стихи (обычно это происходит в моменты большого волнения), в романе не всегда специально маркированы, поэтому несколько раз переводчики не замечают, что ге-

<sup>20</sup> Именно такой способ перевода рекомендует (как вариант) А. В. Федоров: «Воспользоваться диалектизмами собственного языка, как правило, мешает то обстоятельство, что они неизбежно придают произведению свою слишком специфическую национально-языковую окраску. {...} Другая существующая возможность — если не передача диалектизма или провинциализма как такового (посредством русского диалектизма же), то замена его словом, которое играло бы ту же ироническую роль...» (Федоров А. В. О художественном переводе. Л., 1941. С. 220).

<sup>21</sup> Ср., например: «Que no ha estado mi falta» (р. 110) и «Я тут совсем ни при чем» (с. 40); «Quería preguntarte una pequeña cosa» (р. 110) и «Хотел я тебя спросить об одной вещи» (с. 41).

<sup>22</sup> Подстрочный перевод иноязычных выражений — элемент именно русской текстологической традиции, закрепившийся в практике сравнительно недавно; еще в 1941 году А. В. Федорову приходилось обращать на его необходимость специальное внимание: иноязычные слова и словосочетания «непременно должны быть переводимы в сносках — с расчетом на читателя, которому иначе они будут непонятны» (Федоров А. В. О художественном переводе. С. 209).

<sup>23</sup> Выбор этой возможности признается предпочтительным и в отечественной теории перевода: «Подыскиваются слова, хотя точно и не соответствующие значению слов оригинала, но содержащие черты звукового сходства, так что можно поставить их в соотношение, подобное тому, какое дано в оригинале» (Там же. С. 229).

рой говорит стихами, и переводят его речь прозой. Ср.: «¡Plugiera a Dios cegarme, antes de haberla yo leído! Pero ya, ¿qué he de hacer? ¡Ah! Resignarme y perdonar la mano que me ha herido» (р. 214) и «О если бы Бог ослепил меня, прежде чем я его прочел. Но, увы, что мне делать? Смириться и простить руку, ранившую меня» (с. 121).

Еще более любопытный случай — искусственный философский язык, который сапожник Белярмин конструирует на основе испанского. Таким способом он стремится достичь наиболее адекватного выражения сути вещей («попасть пальцем в финтифирюльку» в его терминологии): «Философия состоит в том, чтобы расширять слова и набивать их, так сказать, на колодку», — объясняет философ-сапожник свою задачу (с. 41). У этого языка, как минимум, два источника: с одной стороны, Белярмин «по целым дням читает книги и пишет бумажки», с другой — им руководит некое вдохновение, «которое он представлял себе в виде особого существа, самостоятельного и почти телесного». Белярмин называет этого «demonio», это сокрытое в себе существо «Inteleteo».<sup>24</sup>

В результате кропотливой работы со словом возникает сложный, но внутренне непротиворечивый и функциональный язык, в котором не путается ни сам Белярмин, ни автор, ни переводчики. Многие страницы романа написаны на языке Белярмина или представляют собой сочетание двух языковых систем — в тех случаях, когда сапожник объясняет свои рассуждения другим персонажам.

В целом язык Белярмина в русском переводе оставляет то же впечатление, что и в оригинале: передана его связность, его лексическое богатство (культизмы, просторечия и слова нейтрального стиля входят в этот язык на равных основаниях) и последовательность (если одно и то же слово встречается несколько раз в испанском тексте, в русском оно тоже переводится одинаково); сохранены также малопонятность этого языка для всех, кроме его носителя-сапожника, и его комизм. Ср.: «¿Qué es la república? Un maremágnum, el ecuménico de los beligerantes, el leal de la romana de Sastrea» (р. 102) и «Что такое республика?.. Макрокосм, универсал воюющих, поклонник безмена в руках Портниды» (с. 35). В конце романа Перес де Айяла помещает в качестве приложения краткий словарь языка Белярмина; этот текст тоже заботливо переведен Кржевским и Рахмановым.

Единственное существенное стилистическое изменение, которое пришлось допустить переводчикам, — это передача реально существующих слов испанского языка, которые Белярмин нагружает собственной совокупностью смыслов и собственной этимологией, окказионализмами или же словами другого стилистического регистра, призванными решить те же задачи в контексте пояснений сапожника.<sup>25</sup> Впрочем, для читательского восприятия такой сдвиг вряд ли является серьезным нарушением, скорее его следует рассматривать как еще один пример удачного решения сложной переводческой проблемы, еще одно подтверждение принципа переводимости художественного текста с одного языка на другой.

<sup>24</sup> В переводе эти важные понятия переданы как «бесенок» и «интеллект» — и то и другое неточно. «Demonio» — это философский термин, отсылающий к сократовскому «δαίμων» («гений»); назначение гениев — «быть истолкователями и посредниками между людьми и богами» (Платон. Пир // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 112—113). «Inteleteo» — просторечие от нормативного «intelecto», что указывает на стихийность философствования Белярмина, а также на простоту и доверительность его отношений со своим «советчиком». С другой стороны, некоторое упрощение этих сложных понятий делало текст более ясным для читателя 1920-х годов.

<sup>25</sup> Вот примеры двух этих способов перевода из «Словаря Белярмина»: 1) «Chisgarabis — Quid. Cuando dais en el quid de las cosas veis que es algo sencillo, simple, leve, escapadizo; un chisgarabis» (р. 311); «Финтифирюлька — суть; когда мы рассматриваем суть вещей, мы сразу убеждаемся, что это нечто элементарное, вздорное, легковесное, суетное; одним словом, финтифирюлька» (с. 195); 2) «Intuición — Dominio y familiaridad con un asunto. Vale tanto como tratar de tú» (р. 312); «Протыкание — хорошее знакомство с предметом, основательное понимание. Происходит от глагола „тыкать” в значении говорить „ты”» (с. 196).

# ПОЛЕМИКА

© О. В. Миллер

## КТО ПРОЩАЛСЯ С НЕМЫТОЙ РОССИЕЙ, УЕЗЖАЯ НА КАВКАЗ

Прочитав стихотворение «Прощай, немытая Россия», В. Г. Короленко записал в дневнике 7 ноября 1890 года: «Ярко и сильно. Лермонтов умел чувствовать как свободный человек, умел и изображать эти чувства».<sup>1</sup> Исследователи творчества Лермонтова неизменно расценивали это стихотворение как вершину политической лирики поэта, одно из самых сильных и смелых его произведений.

Ни у кого из лермонтоведов, включая и такого непревзойденного знатока литературного стиля, как В. В. Виноградов, авторство Лермонтова не вызывало сомнений. Когда в 1989 году одновременно появились две статьи В. Бушина,<sup>2</sup> в которых оно ставилось под сомнение, это не привлекло особого внимания. Но в 1994 году в газете «Литературная Россия» выступил Г. Клеченов<sup>3</sup> с подобной же гипотезой, а в послесловии редакции газеты выдвигалось парадоксальное предположение, что стихотворение написано П. И. Бартеневым, издателем «Русского архива», в письме которого к издателю сочинений русских классиков П. А. Ефремову был впервые в 1873 году воспроизведен текст стихотворения. В начале 2004 года была опубликована статья петербургского исследователя М. Д. Эльзона,<sup>4</sup> который на основе новых архивных данных не только отрицал авторство Лермонтова, но и утверждал, что это мистификация Бартенева. Вопрос уже требовал нового объективного рассмотрения, тем более что известно мнение некоторых литературоведов, хотя и не выступивших в печати по этому поводу, но также сомневающих, что стихотворение написано Лермонтовым.

Главный довод В. Бушина и Г. Клеченова, приверженцев этой гипотезы, и, видимо, главное побуждение для выступления в печати — это стремление доказать, что стихотворение «Прощай, немытая Россия» «неорганично для всего творчества Лермонтова», непатриотично, противоречит взглядам Лермонтова на Россию, на русскую жизнь, несовместимо с идеей стихотворения «Родина», а в редакционном заключении «Литературной России» даже высказывалась мысль, что оно было распропагандировано русофобскими идеологами. Такой авторитетный литературовед, как Г. П. Макогоненко, счел, что «Прощай, немытая Россия» по своему пафосу не могло быть написано в одном году с «Родиной», и отнес его к 1840 году.<sup>5</sup> Б. М. Эйхенбаум, напротив, видел их определенное единство. «Это стихотворение, обращенное к официальной России, — писал он, — прекрасно оттеняется другим — „Родина”».<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Короленко В. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988. С. 331.

<sup>2</sup> Бушин В. Курьез с шедевром // Слово. 1989. № 10. С. 45—48. Вариант под загл.: Странная судьба одного стихотворения // Кубань. 1989. № 10. С. 80—90. С Бушиным полемизировал только А. В. Очман, но его статья не нашла должного отклика, так как была помещена в нефилологическом издании Ростовского университета путей сообщения. См.: Очман А. В. «Прощай, немытая Россия...»: Проблема авторства / Межвуз. сб. науч. тр.: Гуманитарные науки. Вып. 8. Минеральные воды, 2003. С. 142—148.

<sup>3</sup> Клеченов Г. Об одной очень странной мистификации // Лит. Россия. 1994. 18 февр. С. 12.

<sup>4</sup> Эльзон М. Д. Об авторе стихотворения «Прощай, немытая Россия» // Звезда. 2004. № 2. С. 206—209.

<sup>5</sup> Макогоненко Г. П. Лермонтов и Пушкин: Проблемы преемственного развития литературы. М., 1987. С. 304—306.

<sup>6</sup> Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 332.

Есть ли действительно противоречие между этими поэтическими инвективами и несомненным патриотизмом поэта?

Недавно в своем радиовыступлении Виталий Коротич по другому поводу высказал очень точную мысль, существенную в данном случае. Он напомнил, что советские годы приучили нас рассматривать понятия «родина» и «государство» как нечто единое. Но это далеко не одно и то же.

Не видел такого противоречия и французский путешественник А. де Кюстин. Посетив Россию в 1839 году, он писал: «Я видел в России людей, краснеющих при мысли о гнете сурового режима, под которым они принуждены жить, не смея жаловаться; эти люди чувствуют себя свободными только перед лицом неприятеля; они едут на войну в глубине Кавказа, чтобы отдохнуть от ига, тяготеющего на их родине». <sup>7</sup> Француз уловил настроение подлинных патриотов. Удивительно, насколько эти строки созвучны стихотворению Лермонтова.

П. А. Вяземский в своей записной книжке, сочувственно процитировав первую строку «Родины», замечает, что есть у нас многие, кто «в минуту чистосердечия» мог бы сказать:

Россию я люблю, но странную любовью,  
Все хочется сильней мне обругать ее.

И продолжает: «Хомяков, без сомнения, любил Россию чистою, возвышенной и просвещенной любовью», но и он написал однажды

Безбожной лести, лжи тлетворной  
И всякой мерзости полна.

Не одобряя резких выражений по отношению к России, Вяземский все-таки замечает: «И это, может быть, своего рода патриотизм». <sup>8</sup>

Почему любовь к родине, к родной природе, к крестьянскому быту несовместима с гневными строками, обращенными к «стране рабов, стране господ»? Своё отношение к духовному и социальному гнету русской действительности Лермонтов высказал уже в одном из самых ранних своих стихотворений «Жалобы турка».

Другим доводом в пользу своей гипотезы авторы, отрицающие авторство Лермонтова, считают то, что стихотворение долгие годы не было известно, не появлялось в печати, не было переправлено Герцену в «Полярную звезду» или «Колокол». Бушин даже удивляется, что Бартенев, получив этот текст в 1873 году, не отослал его Герцену (которого уже три года не было в живых). <sup>9</sup>

«Такое стихотворение не могло оставаться ненапечатанным с 1856 г. (года возникновения вольной печатной лермонтовяны) — если бы, разумеется, оно существовало», <sup>10</sup> — пишет Эльзон. Но далеко не все знали о свободной заграничной печати и тем более считали нужным что-либо туда посылать.

Из публикации М. Д. Эльзона мы знаем, что Бартенев в поисках лермонтовских текстов связывался с М. А. Столыпиной, Акимом Павловичем и Алексеем Павловичем Шан-Гиреями, А. Н. Карамзиным. Можно, конечно, упрекать их в том, что они не понимали своего святого долга сделать этот текст достоянием публики. Это ясно нам, ныне живущим. Но часто приходится сталкиваться с тем, что в XIX веке представление об этом было другим.

<sup>7</sup> Этот отрывок из книги Кюстина «Россия в 1839 году» (оригинал по-франц.) впервые со стихотворением Лермонтова сопоставила Э. Г. Герштейн в статье «Лермонтов и кружок шестнадцати» (Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1941. С. 105—106).

<sup>8</sup> Вяземский П. А. Старая записная книжка. М., 2003. С. 474—475.

<sup>9</sup> Бушин В. Указ. соч. С. 46.

<sup>10</sup> Эльзон М. Д. Указ. соч. С. 207.

Мы можем с горьким недоумением спрашивать, почему лучший друг поэта С. А. Раевский не написал о нем воспоминаний, как он мог подарить Е. А. Карлгоф-Драшусовой автограф двух неизданных стихотворений Лермонтова «Никто моим словам не внемлет...» и «Мое грядущее в тумане», и они нашлись и были опубликованы только в 1935 году, а могли и совсем потеряться. Почему не написали воспоминаний ни Г. Г. Гагарин, с которым Лермонтов жил в одной палатке в походе 1840 года (известны их совместные живописные работы), ни С. Н. Карамзина, которая прекрасно понимала значение Лермонтова. Как могла она уничтожить стихотворение Лермонтова 1840 года, потому что оно ей не понравилось. Как могло нежно любимый поэтом его друг и родственник А. П. Шан-Гирей сокрушаться, что сохранились многие ранние произведения Лермонтова.<sup>11</sup>

Таких вопросов можно, к несчастью, задать очень много.

Что же удивляться, что у кого-то был список, а может быть, и автограф стихотворения Лермонтова или кто-то слышал и помнил его наизусть. Короткие стихотворения часто не записывают, а запоминают или считают, что запомнили. Отсюда многие разночтения в копиях стихотворения.

Подозрительным кажется некоторым авторам и то, что первые публикаторы этого стихотворения П. А. Висковатов (1887 год) и П. И. Бартнев (1890 год) не снабжают публикацию указанием, где находится источник текста, от кого он получен, как сделал бы любой современный публикатор. Но как оформлялись посмертные публикации стихотворений Лермонтова? В большинстве случаев, так же как «Прощай, немытая Россия», не сопровождалась никакими предупреждениями. Это «Сон», «Тамара», «Утес», «Листок», «Из-под таинственной холодной полумаски» и мн., мн. др.

Иногда публикации снабжались такими примечаниями: «Счастливый случай доставил нам в руки еще восемь стихотворений Лермонтова».<sup>12</sup> Или: «В то время, как второе полное издание стихотворений Лермонтова вышло в свет, я случайно и неожиданно получил целую поэму Лермонтова, еще не известную публике».<sup>13</sup> О местонахождении источника текста — ни слова.

В «Библиотеке для чтения» в 1845 году сообщалось при публикации одиннадцати стихотворений Лермонтова: «Редакция имеет в своих руках около сотни стихотворений, приписываемых Лермонтову, в рукописи, принадлежавшей одному из его друзей».<sup>14</sup> Сенковский выбрал и напечатал стихотворения, под которыми стояла фамилия «М. Л-тов». Кому принадлежала рукопись? Куда она потом делась? Копии с оставшихся произведений явно сделаны не были. А ведь Сенковского можно упрекать в чем угодно, только не в невежестве.

Действительно, остается много неразрешенных вопросов, относящихся к тексту стихотворения. Посылая копии П. А. Ефремову, а затем П. В. Путяте, Бартнев помечает: «списано с подлинника», «с подлинника руки Лермонтова».<sup>15</sup> Не «копия автографа», а «списано». Кем? Бартнев сам списал с подлинника (может быть, с рукописи, которую он считал подлинником) или в таком виде ему доставили текст? В этих копиях есть разночтение в одном слове («послушный» — «покорный»). В 1890 году Бартнев опубликовал стихотворение в «Русском архиве»<sup>16</sup> уже с разночтениями в трех словах. М. Д. Эльзон считает их авторской правкой. Однако этому может быть другое, более естественное объяснение. И. Л. Андроников<sup>17</sup> и

<sup>11</sup> М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 33, 36, 39, 45, 53.

<sup>12</sup> Отечественные записки. 1843. № 12. Отд. 1. С. 194.

<sup>13</sup> Там же. № 3. Отд. 1. С. 1.

<sup>14</sup> Библиотека для чтения. 1845. № 1. Отд. 1. С. 5.

<sup>15</sup> Пигарев К. В. Новый список стихотворения Лермонтова «Прощай, немытая Россия» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1955. Т. 14. Вып. 4. С. 372—373.

<sup>16</sup> Русский архив. 1890. № 11. Стлб. 375.

<sup>17</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч. М., 1975. Т. 1. С. 548.

С. А. Андреев-Кривич<sup>18</sup> считали, что у Бартенева были сначала две копии, а на публикацию он решился, когда получил наиболее авторитетный текст. Но могло быть и иначе. Бартенев мог произвольно вносить правку в единственный список. В. Я. Брюсов, который некоторое время работал в редакции «Русского архива», писал: «Как издатель Бартенев принадлежал, бесспорно, не к нашей эпохе. Современные методы исследования и издания документов были ему чужды... Он почитал себя вправе не только сокращать, но порою даже подновлять печатаемый текст».<sup>19</sup> Поэтому не исключено, что он счел возможным заменить «преданный народ» на «покорный» или «попкорный», так как «преданный» в смысле «переданный», «отданный» в употреблении первой половины XIX века к семидесятым годам звучало уже двусмысленно, что смущало многих исследователей и в наши дни.<sup>20</sup> По всей вероятности, тот список, которым пользовался Д. И. Абрамович при подготовке академического издания, и список, отправленный Н. Н. Буковским А. В. Орешникову,<sup>21</sup> также восходят к списку (или спискам), находившемуся у Бартенева. Но все это никак не свидетельствует в пользу его авторства.

Обосновывая свою точку зрения, Эльзон исследует оборот письма П. И. Бартенева 1873 года с текстом стихотворения «Прощай, немытая Россия», где рукой Ефремова записана четвертая строфа стихотворения «Из альбома С. Н. Карамзиной» и имеется пометка «От Ал(ексан)дра Ник(олаевича)». «Таким образом, — пишет Эльзон, — текст и комментарий были получены издателем при личной встрече с А. Н. Карамзиным, и единственным условием было, по-видимому, не называть источник».<sup>22</sup> С этим трудно не согласиться, хотя не исключено, что текст был послан или передан с кем-то, а главное, это относится не к стихотворению «Прощай, немытая Россия», а к последней строфе «Из альбома С. Н. Карамзиной». Эльзон считает эту запись Ефремова черновиком его ответного письма Бартеневу.

«П. И. Бартенев прочел четверостишие, увидел в нем намек и понял, что его авторство установлено, и, разумеется, уничтожил письмо», — делает странное и неожиданное заключение Эльзон, хотя совершенно ясно, что Ефремов на листке, где Бартеневым было записано стихотворение «Прощай, немытая Россия», приписал на обороте строфу, полученную от Карамзина, и передал в Лермонтовский музей вместе с копией еще одного стихотворения Лермонтова. В музее их скрепили и сделали надпись: «Копия с 3-х неизданных стихотворений М. Лермонтова» и «от П. А. Ефремова». Увидеть здесь что-либо похожее на ответное письмо очень трудно.

Эльзон тем не менее считает, что у Бартенева были основания мстить Карамзину. За что? За то, что он сообщил неизвестную строфу стихотворения, обращенного к его сестре С. Н. Карамзиной?

Все это, мягко говоря, неубедительно.

Между тем существует обстоятельство, которое исключает авторство Бартенева. В письме Н. Н. Буковского к А. В. Орешникову есть сведения, не известные Бартеневу. Буковский под текстом указал: «1841 г. Москва. Перед отъездом в последний раз на Кавказ».<sup>23</sup> Значит, был еще источник текста с указанием даты и места написания.

Игнорируя этот факт, редакция «Литературной России» считает, что Бартенев пустился на эту мистификацию в интересах тиража и для «спасения очередного

<sup>18</sup> Андреев-Кривич С. А. Нет, это не Лермонтов // М. Ю. Лермонтов. Проблемы идеала. Куйбышев; Пенза, 1989. С. 141.

<sup>19</sup> Брюсов В. Обломок старых поколений: П. И. Бартенев // Русская мысль. 1912. Кн. 12. С. 116.

<sup>20</sup> Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 105.

<sup>21</sup> Андреев-Кривич С. А. Указ. соч. С. 151.

<sup>22</sup> Эльзон М. Д. Указ. соч. С. 207.

<sup>23</sup> Андреев-Кривич С. А. Указ. соч. С. 151.

номера». «Написать восемь дубовых строчек, хоть и с трудом, с помощью заимствований у Пушкина — это ему было вполне по силам».<sup>24</sup> Почему-то созвучность (но далеко не настроение) первой строки стихотворения Лермонтова и пушкинского «К морю» и Клеченову, и Эльзону кажется признаком литературной подделки. Хорошо, что сохранился автограф «Паруса», а то и его пришлось бы считать мистификацией.

Интересно, что, уверовав в то, что стихотворение написано не Лермонтовым, приверженцы этой теории сразу пришли к мнению, что оно безобразно по форме. «Грубость, топорность строк», «бездарная подделка», «подражательная мазня» — такими определениями награждают они это произведение Лермонтова.

Вероятно, самое главное обстоятельство, которым надо руководствоваться при решении этого вопроса, — это личность Бартенева, всю жизнь посвятившего собиранию и публикации документов по русской истории, по истории литературы, без которых наша наука была бы намного беднее. И Бушин, и Клеченов ссылаются на то, что Бартенев, по нашим меркам, был плохим публикатором. Правда, В. Бушин при этом замечает: «Здесь, однако, нельзя не заметить, что нынешние критики Висковатова и Бартенева, давая крайне неодобрительные аттестации им как публикаторам, не всегда принимают во внимание тогдашний общий уровень и археографии, и библиографии, и публикаторского дела, не берут в расчет известную простоту нравов, царившую в этой сфере деятельности».<sup>25</sup>

Но ведь Бартенева обвиняют не в небрежной публикации, а в подделке. От совершенной публикации до мистификации очень далеко. Дать в печать и фонд Лермонтовского музея фальшивку, а затем хладнокровно наблюдать, как она печатается в собраниях сочинений Лермонтова, в том числе и академическом (Бартенев умер в 1912 году) — это уже не «веселый розыгрыш».

<sup>24</sup> Лит. Россия. 1994. 18 февр. С. 12.

<sup>25</sup> Бушин В. Указ. соч. С. 48.

## ГРИБОЕДОВ В ГЕРМАНИИ\*

В 2003 году в Стокгольме увидело свет объемное исследование Герберта Лембке<sup>1</sup> о рецепции комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» в Германии XIX—XX веков. Книга написана на немецком языке, и большая ее часть посвящена проблемам перевода знаменитой русской комедии на немецкий язык. Ведь, как известно, судьба ее в Германии, как, впрочем, и в других европейских странах, оказалась далеко не простой. Если в России ей суждено было стать поистине произведением на все времена, половина которого, по словам А. С. Пушкина, «вошла в половицу», то в Германии знали о ней, как правило, только специалисты. Театральных постановок было мало, шли они обычно недолго и без особого успеха у зрителей. Этот любопытный феномен автор книги правомерно связывает с проблемами перевода, поэтапно восстанавливая историю вопроса.

Г. Лембке выделяет несколько периодов: отдельно рассматриваются первая и вторая трети XIX века; вторая половина XIX века; конец XIX века и начало XX столетия (до 1917 года); 1918—1945 годы; время после второй мировой войны и до современности. Следует особо отметить, что автор не ограничивается только историей переводов, но в

каждом случае обращается к откликам на них в прессе Германии и других стран, к трудам славистов, внесших несомненный вклад в понимание русской комедии. Его внимание привлекают и издания «Горя от ума» на русском языке, появившиеся в немецкоязычных странах (они тоже служили несомненным подспорьем для переводчиков).

Особый интерес автора вызывает изучение самих переводов. Им посвящены отдельные главы, рассматривающие переводы с 1831-го по 1988 год с точки зрения сравнительно-исторического анализа. Здесь Г. Лембке во многом опирается на теоретические труды, посвященные искусству перевода, следуя, в частности, тезису Й. Леви о необходимости множества переводов одного и того же текста для постепенного прояснения его смысла и образности, а также положениям К. Дедециуса, много занимавшегося переводами со славянских языков. Последнему принадлежит мысль о разных уровнях переводческого мастерства, проявляющегося в собственно переводах, переложениях и подражаниях, причем художественность напрямую связывается им с точностью.

По причинам цензурного характера комедия Грибоедова «Горе от ума» впервые увидела свет на немецком языке. Это случилось в городе Ревеле (ныне Таллинн) в 1831 году, в то время как по-русски она была напечатана только в 1833 году. Первым ее переводчиком стал К. фон Кнорринг, по происхождению балтийский немец. Это обстоятельство обусловило как положительные, так и отрицательные предпосылки качества перевода. С одной стороны, фон Кнорринг лучше понимал русскую жизнь и имел более широкую языковую практику, нежели средне-статистический переводчик, но с другой стороны, по всей видимости, не всегда умел воспользоваться своими преимуществами, стремясь к максимально точной передаче и смысла, и художественного своеобразия произведения. Так или иначе, но немецкие читатели комедии «Горе от ума» в переводе фон Кнорринга порой даже предполагали, что переводчик не совсем «в ладах» с немецким языком; об этом упоминалось и в немецких рецензиях.

Перевод фон Кнорринга и теперь считается не только первой публикацией текста комедии Грибоедова, но и первым ее перево-

\* *Lembcke Herbert. A. S. Griboedov in Deutschland. Studie zur Rezeption A. S. Griboedovs und der Übersetzung seiner Komödie «Gore ot uma» in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Stockholm, 2003. 489 S.*

<sup>1</sup> Об авторе этой книги следует сказать особо. Труд Г. Лембке о Грибоедове стал поистине делом и увлечением почти всей его жизни. Эмигрировав в 1949 году из ГДР в Швецию уже взрослым человеком, он учился в Стокгольме торговому делу, работал в качестве коммивояжера. Только в начале 1980-х годов он начал изучать русистику в Стокгольмском университете, в начале 1990-х годов стажировался в университете Симферополя (Украина), где окончательно и бесповоротно утвердился в выборе предмета своего изучения. Вернувшись в Стокгольм, Лембке продолжил изучение русистики и германистики, а в конце 1990-х—начале 2000-х годов прошел необходимые курсы обучения в университетах Росток и Грейфсвальда (Германия), где и завершил свою работу.

дом на иностранный язык. В том же 1831 году появился еще один немецкий перевод, выполненный актером Л. Шнейдером, оставшийся, впрочем, почти незамеченным. В своем исследовании Г. Лембке вполне обоснованно уделяет переводу фон Кнорринга особое внимание. Его изучение основывается на сопоставительном анализе 156 рукописей, с которыми он имел возможность ознакомиться в архивах Российской национальной библиотеки и Пушкинского Дома. Тщательно проделанная работа позволила исследователю установить, что перевод фон Кнорринга базировался не на Музейном автографе, а на компиляции текстов двух манускриптов: Жандровской рукописи и Булгаринского списка. По мнению исследователя, именно первый немецкий перевод впервые представил *полный* текст комедии, а не ее сокращенный вариант, как это считалось долгое время (с. 392).

Упомянутые выше обстоятельства навсегда связали комедию Грибоедова с Германией. Под понятием «Германия» Г. Лембке имеет в виду «немецкоязычное пространство» в целом. Начало немецкой рецепции комедии «Горе от ума» относится к еще более раннему периоду: первое упоминание о ней появилось летом 1825 года в лейпцигской газете «*Zeitung für die elegante Welt*», а в 1833 году Лексикон Брокгауза («*Brockhaus Conversations-Lexikon*») посвятил А. С. Грибоедову целую статью.

По мнению Г. Лембке, именно первый перевод фон Кнорринга, а также более поздние, выполненные доктором Бертрамом (1853), А. Лютером (1922), И. Гюнтером (1947—1948) и Кр. Фогель (1972), оказали влияние на *художественное* восприятие немцев, ибо чаще других использовались как основы театральных сценариев. Всего со времени создания комедии появилось десять немецких переводов, среди которых один неполный.

При обращении к театральной статистике обнаруживается, что подавляющее большинство постановок грибоедовской комедии было осуществлено в XX веке. Как правило, сценарии базировались на переводах XX века, особенно часто на переводе А. Лютера: 25 раз комедия шла в Бургтеатре Вены (1946), 29 — в театре Лейпцига (1947), более 13 раз в Немецком театре Геттингена (1965) (с. 154). Однако нельзя не согласиться с Г. Лембке, когда он утверждает, что именно в XIX веке, в частности фон Кноррингом, были заложены основы немецкой рецепции творчества Грибоедова; немецкая публика постепенно знакомилась с его комедией, получая о ней более полное представление. Это обстоятельство во многом предопределило впоследствии ее больший, нежели прежде, успех.

Кроме четырех указанных переводов более пристальное внимание исследователя привлекают еще по крайней мере три: О. Эллиссена (1899), В. Добберта (1956), Р. Бэх-

тольда (1988). Соответствующие фрагменты семи указанных переводных текстов анализируются и сравниваются автором, который стремится показать их близость или отклонение от оригинала. Особое внимание при этом обращается на адекватность передачи идиоматических и фразеологических речевых оборотов, послышек, поговорок и других сложных языковых конструкций. При этом наглядно выясняются следующие обстоятельства: понял ли переводчик текст, в какой мере верно его понимание, удалось ли ему найти равноценное выражение для передачи смысла. Ведь иногда те или иные сложные обороты речи передавались неверно или буквально, что искажало их смысл, или же опускались вовсе.

Однако возникновение перечисленных проблем в той или иной степени неизбежно при работе над переводом любого художественного текста. Что касается комедии Грибоедова «Горе от ума», то здесь сложность перевода в первую очередь была связана с необыкновенной идиоматической насыщенностью авторского текста и сильной локализацией бытового пространства и действия. Реалии московской жизни описываемого Грибоедовым периода, ее известные истории, анекдоты, намеки, шутки часто ставили перед переводчиком почти невыполнимую задачу.

Следует отметить, что избранный Г. Лембке метод сравнительного изучения переводов «Горя от ума» был предвосхищен в 1977 году советским ученым Н. Л. Шадриным, который также обратил особо пристальное внимание на переводы идиоматических конструкций, «идиотизмов», как их называли в XIX веке.<sup>2</sup> Г. Лембке упоминает эту статью, сборник, в котором она была помещена (с. 419), однако подробно к ней не обращается. А ведь именно в статье Шадрина указывается на присущее стилю Грибоедова употребление фразеологических единиц в «иных формальных связях», что было особенно характерно для московской речевой манеры начала XIX века. Так, выражение Скалозуба «хохол закрутить» невозможно перевести на другой язык, не зная, что в свое время оно означало «пустить сплетню». Практически в любом немецком переводе речь, конечно, пойдет о том, как герой причесывается, прихорашивается, поправляет волосы и т. п. Или более широко известное и, казалось бы, простое выражение «запрягать в желтый дом». Переводчики или передавали его буквально, не донося до читателя смысл высказывания, или же, как например И. Гюнтер, прямо писали «сумасшедший дом», точно сохраняя смысл, но теряя образность. Именно между смыслом и обра-

<sup>2</sup> Речь идет о статье Н. Л. Шадрина «Идиоматика „Горя от ума“ в западноевропейских переводах» // А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции / Под ред. С. А. Фомичева. Л. 1977. С. 164—191.

зом нередко и возникал тот самый зазор, преодолеть который без потерь было зачастую затруднительно, а то и совсем невозможно.

Подобный пример приводит Г. Лембке, обращаясь к идиоме «сердце не на месте», которая была переведена разными переводчиками в разное время следующим образом: «ее (бедное) сердце не на месте» («Es ist ihr armes Herz nicht an der rechten Stelle»; «Das Herz steht nicht an rechter Stelle»; фон Кнорринг — 1831; Бертрам — 1853);<sup>3</sup> «Как сильно бьется сердце» («Wie mir das Herz schlägt»; Шнейдер — 1831); «Я все еще дрожу от ужаса» («Ich zittre noch vor Schreck»; Фогель — 1972); «Я не могу прийти в себя» («Ich kann mich noch nicht wieder finden»; Бэхтольд — 1988). Такой сравнительный анализ наглядно демонстрирует, что более поздние переводы свободнее отходят от оригинала в стремлении точно передать смысл высказывания. Следует заметить, что среди других переводчиков, все оставивших сложный речевой оборот без перевода, только один Эллисон работал в XIX веке. Остальные переводы, сделанные Лютером, Гюнтером и Доббертом, относятся к XX веку. Это явно демонстрирует стремление более поздних переводчиков в первую очередь к понятности текста для современного читателя, а не к передаче художественного образа и впечатления.

Не менее пристальное внимание Г. Лембке уделяет переводу авторских ремарок. И это вполне обоснованно. Ведь от того, как герой целует руку героине — «нежно», «горячо» или «страстно», — зависит не только настрой происходящего на сцене, но и характеристика героев, их взаимоотношений, развитие интриги. Характерно, что ремарки опускались переводчиками не менее часто, нежели неудобные реплики.

Из таких, казалось бы, мелочей перевода и состоял новый, немецкий образ комедии Грибоедова, который не всегда был понятен немецкому читателю или зрителю. Наибольший успех у него, как уже упоминалось, имел перевод А. Лютера, вероятно потому, что сам Лютер был славистом-исследователем и комментатором текста, что не преминуло сказаться на его переводческом толковании произведения. Ведь средний читатель или зритель, как правило, имел слабое представление о России, которую пресса нередко представляла как «варварскую» страну. Не очень ему была понятна и суть интриги — слишком *внутри*-русской и одновременно

почти лишенной внешних примет национального колорита. Г. Лембке сравнивает «Горе от ума» с гоголевским «Ревизором», имевшим у немцев несравнимо больший успех.

Комедия Грибоедова не отвечала и принятым в Европе требованиям к комедийному жанру. В этом отношении автор рассматриваемой монографии вполне логично предлагает обозначить жанр «Горя от ума» как трагикомедию. Ведь интрига в произведении Грибоедова обозначается не сразу, находится не в центре произведения, которое к тому же не имеет счастливого завершения. С точки зрения привычных канонов жанра оставалось не вполне ясным и значение любовного треугольника Молчалин—Софья—Чацкий. Здесь большую роль приобретало толкование не только образов, но и «говорящих» фамилий. Так, образ Чацкого в немецком восприятии уже XIX века претерпел эволюцию от бездельника, пустослова и даже «предателя» своего сословия до выдающегося его представителя, отличающегося образованностью, честностью и бесстрашием. Во времена ГДР Чацкий, по понятным причинам, и вовсе приобрел репутацию ниспровергателя отжившего строя и бесстрашного революционера-декабриста (с. 151).

Что касается Молчалина, за которого «говорит» уже его фамилия, то его несклонность в определенных летах и чинах «свое суждение иметь» воспринималась средним немцем не совсем так, как хотелось бы русскому автору. Заметим, что В. Г. Белинский в рецензии 1838 года на перевод «Краткой истории Франции» Ж. Мишле охарактеризовал «молчалинский» тип людей, «живущих по преданию и рассуждающих по авторитету», следующим образом: «Такие люди в Германии называются *филистерами*».<sup>4</sup> Аналогичная ситуация возникала и в отношении образов Фамусова и Скалозуба, которых нередко воспринимали в качестве едва ли не положительных героев, отстаивающих порядок и традиционные государственные устои.

Таким образом, на пути переводчиков грибоедовской комедии то и дело вставали, говоря современным языком, проблемы ментальности, а не только вопросы языковых соответствий. Ведь, как известно, «русская идея» тяготеет к крайностям, в то время как немецкая, по словам Т. Манна, является бюргерской и представляет собой «идею *середины*» («Любек как форма народной жизни»). Глубокое изучение этих вопросов, разумеется, не входит в задачу автора книги «А. С. Грибоедов в Германии», однако и он, приходя к выводу о принципиальной непереводимости многих афоризмов «Горя от ума» (а их современной критикой фиксируется в комедии более 160!), прибегает к известному изречению: «Что русскому здорово, то немцу смерть» (с. 398). Такой вывод еще раз подчер-

<sup>3</sup> Даже такой, наиболее близкий к оригиналу, перевод приобретал неожиданные нюансы. В немецком тексте, в связи с необходимостью употребления слова *recht*, которое значит одновременно «правый» и «правильный» и закономерно отсутствует в русском оригинале, в лучшем случае можно усмотреть игру слов, но не смысл, как это было у Грибоедова.

<sup>4</sup> См.: Коваленко С. А. Крылатые строки русской поэзии. М., 1989. С.122.

кивает существенное различие особенностей смежовой культуры в России и в Германии.

По всей видимости, совокупность всех изложенных причин и обусловила то обстоятельство, что произведение Грибоедова весьма мало повлияло на немецкую литературу. Указывая на это, Г. Лембке подчеркивает довольно сильное воздействие, оказанное на нее творчеством не только уже упоминавшегося Н. В. Гоголя, но и Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова и многих других русских классиков. Это действительно любопытно, особенно если учесть, что произведения самих русских классиков часто изобилуют скрытыми и явными цитатами из «Горя от ума». Не меньший интерес в этом отношении представляет, например, восприятие Достоевским образа Чацкого как романтика, тесно связанного с Европой. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» 1863 года (ср. слова Чацкого «певец зимой погодылетней») Достоевский писал о герое Грибоедова как о человеке, во второй половине XIX века бесполезном, но «ужасно полезном» в свое время: «Чацкий — это совершенно особый тип нашей русской Европы, это тип милый, восторженный, страдающий, взывающий и к России, и к почве, а между тем все-таки уехавший опять в Европу, когда надо было сыскать, где оскорбленному есть чувству уголок».<sup>5</sup>

Обозначенная Достоевским и, на первый взгляд, неожиданная связь Чацкого с Европой, где ему, как оказалось, также не суждено быть понятым, примечательным образом проявилась в немецком восприятии комедии Грибоедова. Дело в том, что немецкая славистика по преимуществу придерживается мнения, что «Горе от ума» произведение романтическое. В частности, Р. Лауэр в своей новой «Истории русской литературы» (2000) характеризует комедию как переходное произведение на пути от классической к романтической парадигме. Вместе с тем вслед за Н. Г. Чернышевским он видит в Чацком, которого во многом воспринимает как alter ego автора, первого героя в череде

«лишних людей» русской литературы. Из этого можно сделать вывод, что немецкий славист, подобно Достоевскому, представляет этого героя более как достояние истории, нежели современности; начало же реализма в русской литературе он относит к 1840-м годам. Г. Лембке, напротив, считает появление «Горя от ума» Грибоедова, как, впрочем, и пушкинского «Евгения Онегина», поворотом к реалистическому направлению, в чем находит единомышленников среди российских исследователей (А. Л. Гришунин).

Обсуждение вопросов, возникающих при чтении книги о Грибоедове в Германии, можно продолжать бесконечно. Ведь это первое столь объемное и многоаспектное исследование на данную тему. Здесь многое делается впервые: соединяются теоретические, исторические, переводческие, сценические, публицистические, научные аспекты; даются биографические данные обо всех наиболее известных переводчиках комедии «Горе от ума»; предлагается подробный сравнительный анализ нескольких немецких переводов XIX—XX веков.

Вместе с тем такое большое и многогранное исследование не может не вызвать ряд претензий, которые чаще связаны с его достоинствами, нежели с недостатками. Здесь поднимается слишком много вопросов, ответить на все практически невозможно, хотя бы в силу ограниченности объема. И все-таки хотелось бы назвать некоторые из них. Г. Лембке намечает, но почти не разрабатывает проблемы русско-немецких отношений, повлиявших на рецепцию Грибоедова; обозначает его связи с русской и немецкой литературой, но не включает «Горе от ума» в общий литературный контекст. То же можно сказать и об отношении комедии к европейскому канону — как жанровому, так и сценическому; к смежовой культуре в России и Германии и др.

Автор явно ставит перед собой иную задачу: дать наиболее исчерпывающую энциклопедическую справку на тему «А. С. Грибоедов в Германии XIX—XX веков». И в таком качестве его книга несомненно найдет своего благодарного читателя.

<sup>5</sup> Подробнее см.: Там же. С. 141 и след.

© Е. М. Таборисская

## КНИГА ВИДНОГО ТУРГЕНЕВЕДА\*

Книга А. И. Батюто (1920—1991) вышла в свет через тринадцать лет после его смерти. Известный литературовед, автор двух монографий — «Тургенев-романист» (Л., 1972) и «Творчество Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени» (Л.,

1991) — был автором многочисленных статей, большинство из которых публиковалось в журнале «Русская литература» в 50—90-х годах истекшего столетия.

Книга А. И. Батюто интересна прежде всего как живое свидетельство целенаправ-

\* Батюто А. И. Избранные труды. СПб.: «Нестор-История», 2004. 960 с.

ленной работы ученого-литературоведа над темой, которой он оставался верен всю жизнь. Творчество русского писателя-классика, как теперь принято говорить, центрирует работу исследователя. Для Батюто в Тургеневе важно все: его связи с жизнью, его эстетическая, этическая и художественная позиция, творческая история его произведений, спектр критических оценок. Постепенно расширяясь, год за годом формировался своеобразный «тургеневский текст» Батюто, в котором отразилось не только движение исследовательской мысли автора, но и развитие отечественного литературоведения. Поэтому «Избранные труды» этого автора, безусловно, имеют вес и ценность исторического свидетельства.

У этой книги есть и иной аспект. Работы А. И. Батюто, вошедшие в нее, отражают широту интересов автора. Так, в раздел «Статьи разных лет» включены работы, в самих заглавиях которых звучат имена Л. Толстого: «Полемика Тургенева с Л. Н. Толстым в 1869 г. (По данным черного автографа статьи «По поводу „Отцы и дети“»)», «Вокруг эпопеи (И. С. Тургенев и Л. Н. Толстой в 1860—1870-е годы)»; Достоевского: «Признаки великого сердца... (К истории восприятия Достоевским романа «Отцы и дети»)», «Достоевский и Тургенев в 1860—1870-е годы (Только ли «история вражды»?)», «Идеи и образы (К проблеме «И. С. Тургенев и Ф. М. Достоевский в 1860—1870-е годы»)»; Герцена и Белинского: две статьи «Герцен, Белинский и идейная концепция романа Тургенева „Дым“»; Гончарова: «„Отцы и дети“ Тургенева — „Обрыв“ Гончарова (Философский и этно-эстетический опыт сравнительного изучения)». Особо следует отметить статью, опубликованную в 2001 году «Белинский в восприятии Достоевского (1860—1870-е годы)».

Характерно своеобразное смещение интересов исследователя от 1960-х к 1980-м годам. В круг его внимания входят вопросы, связанные с философией и эстетикой 1860—1870-х годов, времени кризисного для русской мысли, но чрезвычайно плодотворного для отечественного романа. Об интересе А. И. Батюто к философии свидетельствует и второй раздел его монографии «Тургенев-романист»: «Некоторые философско-эстетические проблемы и их роль в построении романа Тургенева». Безусловно, на первом месте в этом объемном исследовании, вышедшем в свет в 1971 году, находится общественно-политическое содержание романов писателя (так называется первый раздел книги) — А. И. Батюто был человеком своего времени. Но он был тонким и честным филологом, и его статьи и книги далеки от конъюнктурности. Литература и творчество Тургенева для автора монографии «Тургенев-романист» — целый мир, сотнями нитей связанный с эпохой, состоянием ее общественных отношений и интересов, дискуссиями в области эстети-

ки, поисками новых творческих путей, неизменно заставляющих задуматься над традициями. И возможно, сегодня наиболее востребованной частью книги А. И. Батюто станет раздел «Роман Тургенева и литературные традиции», в котором есть место и воздействию на Тургенева отечественной классической традиции (Пушкин, Грибоедов), и анализу восприятия и преломления писателем тенденций современной ему русской (Гончаров, И. Панаев) и французской литературы (Жорж Санд).

Вторая монография А. И. Батюто, напечатанная в его «Избранных трудах», «Творчество И. С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени» впервые была опубликована в 1990 году. По существу это «лишь частичная реализация обширного замысла автора» (с. 569). Автор предполагал, что за первой последует вторая книга «Тургенев и русская литература от Чернышевского до Чехова». Завершенная монография раскрывает своеобразие критической позиции и эстетических воззрений Белинского, Чернышевского, Анненкова и Добролюбова. В разделе «Вместо введения» А. И. Батюто указывал на то, что все четыре критика в разной степени «оказали конкретно-конструктивное воздействие на творчество Тургенева, на его идейно-философскую и образную семантику» (с. 569). Проследивает автор монографии и воздействие критико-эстетических взглядов названных литераторов на специфику сюжетно-фабульного аспекта прозы Тургенева.

Отмеченное самим автором «неравенство» влияния четырех деятелей русской критики на Тургенева сказалось на построении монографии. Белинскому уделена целая глава, в которой нашлось место и «эпизодическим» связям, и сходству концептуальных решений, и идейно-эстетической общности критика и писателя, в основе которой, по мнению Батюто, лежит «родственность натур» неистового Виссариона и его верного ученика. А всем остальным критикам нашлось место во второй главе с лаконичным и емким подзаголовком «Связи и противоречия». Третья глава, обозначенная цитатой «...Я преимущественно реалист», посвящена отношению писателя к романтизму и реализму. Хотя А. И. Батюто не упускает из виду поздних произведений Тургенева («Сон», «Песнь торжествующей любви», «Клара Милли»), он склонен толковать эти поздние произведения Тургенева не как поиски маститым писателем возможностей, лежащих на путях обновления литературы, ее движения к модернизму в широком смысле этого слова, а как «элементы романтизма», толкуемые в свете эстетики Белинского.

В разделе «Из неопубликованного» помещены две статьи, представляющие собой часть неосуществленной монографии «Тургенев и русская литература от Чернышевского до Чехова». Обе они посвящены проблеме героя и человека. Определяя задачу своего ис-

следования, автор писал, что многосложный вопрос о герое и человеке предполагает рассмотрение «в нескольких ракурсах контрастного или согласно-стимулирующего соприкосновения философско-художественного мирозерцания Тургенева с мирозерцанием ряда крупных и второстепенных русских писателей» (с. 830). Автор оговаривает круг этих писателей, исключая из него Писемского, Лескова и Гончарова. В центре его внимания Чернышевский, Л. Толстой, Достоевский, особенно Чехов. Из второстепенных писателей тургеневской эпохи автор выбирает В. Крестовского и Маркевича. К сожалению, этот большой замысел А. И. Батюто осуществить не успел.

О пристальном внимании литературоведа к Достоевскому свидетельствуют заметки, наблюдения и подборки архивных данных, напечатанные в разделе «Из неопубликованного» под общим заголовком «Достоевский и русские классики».

В последнем разделе книги «В творческой лаборатории ученого» публикуются материалы к большой работе о Солженицыне. Завершают солидный том два приложения: «Проект монографии „И. С. Тургенев и русская литература (вторая половина XIX—начало XX в.)“» и подборка юношеских стихов А. И. Батюто. Возможно, книга выгля-

дела бы более цельной, если бы заметки и материалы о Достоевском были помещены в разделе «В творческой лаборатории ученого».

«Избранные труды» А. И. Батюто можно оценить не только с точки зрения содержания, но и с точки зрения издательской подготовки. Строгая продуманность и тщательная выверенность всех элементов книги, безусловно, делают ее настоящим образцом научного издания. Строгий переплет, хорошо скомпонованный титульный лист, выбор единственного фотопортрета автора, тщательность подготовки литературного материала, вступительная статья «О жизни в науке А. И. Батюто (1920—1991)», написанная И. А. Битюговой, страничка воспоминаний соученицы литературоведа по Ленинградскому университету Л. И. Кузьминой — все это говорит о любовном отношении составителя и редактора книги. «Избранные труды» снабжены выверенной библиографией автора и именным указателем, выполненным тщательно и профессионально. И то и другое делает книгу удобной в обращении.

Рецензируемая книга — дань памяти А. И. Батюто — филолога, историка литературы. Это отражение жизни человека, посвятившего себя литературоведению и оставившего в нем свой след.

© О. М. Малевич

## ДВА ЧЕШСКИХ ВЗГЛЯДА НА ДВА ВЕКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ\*

«Бархатная революция» (17—27 ноября 1989 года) кардинально изменила положение чешской русистики. Она, можно сказать, в один миг утратила доминирующее положение в славянской филологии, и прежде всего в славянском литературоведении. Перестал выходить просуществовавший 35 лет журнал «Československá rusistika» (1956—1990). Часть чешских русистов объединилась в «Вольном содружестве чешских русистов», которое издавало в 1989—1995 годах журнал с тем же названием (всего вышло 10 номеров). Журнал «Rossica» (издается с 1996 года) уже имел подзаголовок: «Научные исследования по русистике, украинистике, белорусистике». Само представление о чехах как славян-

ской нации было подвергнуто сомнению. Да и понятие «славянство» стало третироваться как проявление славянофильства, в котором однозначно видели идеологию русского шовинизма. В процессе идеологического перевооружения, когда делалась попытка вскочить на ходу в последний вагон поезда, уходящего в Европу, существенную роль стала играть не только критика сталинизма или, шире, большевизма, но и критика России и всего русского. А чешским литературоведам-русистам тут было что вспомнить: ведь на основе статей некоторых их русских коллег после августа 1968 года на чешских кафедрах русистики проводились «чистки», людей увольняли с работы, понижали в должности, лишали возможности печататься.

Естественно, что чешских литературоведов-русистов привлекали темы, которые раньше были для них запретными. Они старались писать о том, чего не было в учебниках. Естественным было и стремление сфор-

\* *Honzik J. Dvě století ruské literatury. Praha: Torst, 2000. 425 s.; Svatoň V. Z druheho břehu. (Studie a eseje o ruské literatuře). Praha: Torst, 2002. 604 s.*

мировать и обосновать собственный взгляд на русскую литературу. Это стремление несомненно принесло положительные плоды.<sup>1</sup> Сейчас ситуация вновь меняется. Интерес к русскому языку и русской литературе возрождается. Один из показателей этого — выход двух литературоведческих книг, посвященных русской литературе, в престижном пражском издательстве «Горст».

Обе эти книги (*Гонзик Иржи. Два столетия русской литературы. Прага, 2000; Сватонь Владимир. С другого берега. (Исследования и эссе о русской литературе). Прага, 2002*) принадлежат перу видных чешских русистов-литературоведов и несут итоговый характер, охватывая у первого из авторов избранные статьи 1964—1997 годов, у второго — 1969—2000 годов. Обе представляют собой своего рода «мозаичные портреты» русской литературы XIX—XX веков, поскольку составлены из журнальных статей, эссе, предисловий и послесловий, посвященных отдельным русским писателям, а подчас и отдельным их произведениям. У Гонзика это Пушкин, Лермонтов, Гоголь, С. Т. Аксаков, В. Ф. Одоевский, Тютчев, Некрасов, Тургенев, Гончаров, Достоевский, Л. Н. Толстой, Г. И. Успенский, Чехов, Бунин, Платонов, Солженицын, Анненский, Брюсов, Блок, Белый, Клюев, Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Цветаева, Маяковский, Пастернак, Есенин; у Сватоня — Карамзин, Жуковский, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Некрасов, Н. Ф. Павлов, А. А. Бестужев-Марлинский, В. Ф. Одоевский, Тютчев, Гончаров, Л. Н. Толстой, Чехов, Бунин, Цветаева, Аверченко, Вагинов, Пильняк, Замятин, Набоков, Солженицын. В книгу В. Сватоня, вообще в большей степени затрагивающую проблемы духовной жизни России и теории литературы, вошли также статьи о Владимире Соловьеве, Розанове, русской формальной школе, Тынянове, Бахтине, Выготском, Берковском, Ю. М. Лотмане.

Статью о Ф. И. Тютчеве И. Гонзик озглавил «Мастер миниатюры». Данное определение весьма подходит и к самому этому видному чешскому литературоведу, ныне главному редактору журнала «Rossica». На

минимальном пространстве книжного предисловия или послесловия ему удается сказать самое важное даже о таких гигантах русской литературы, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Толстой. Достигается это концентрацией мысли и информативного материала в каждой фразе, нередко становящейся весьма объемистой и разветвленной, в каждом абзаце. Процитирую хотя бы начало статьи «Солнце русской литературы (Александр Сергеевич Пушкин)»: «В сердцевине русской классической литературы достаточно великих писателей, в нескольких случаях, а также с точки зрения мировой литературы, очевидно, более весомых, чем Александр Сергеевич Пушкин. Но для нее самой, для ее внутреннего развития, ни один из них — не исключая Толстого, Достоевского и Чехова — не значил так много, как он. Дело в том, что творчество Пушкина исключительно сильно воздействовало не только непосредственно своими великими идейными и эстетическими ценностями, но и тем, что оно предвосхитило, а в известной мере и реализовало основное направление всего дальнейшего русского литературного развития» (с. 20).

Хотя каждый из набросанных Гонзиком литературных портретов имеет собственную и редко повторяющуюся композицию, почти все они содержат набор минимальных данных: определяется специфическое место того или иного произведения в эволюции рассматриваемого автора и специфическое место того или иного писателя в литературном процессе, характеризуется соотношение каждой художественной индивидуальности с творчеством предшественников, современников и последователей, в той или иной мере прослеживается эволюция критической оценки писателя. Поэтому из камешков историко-литературной мозаики возникает целостная панорама развития «классической русской литературы» (в 1977 году И. Гонзик в соавторстве с Радегатом Паролеком выпустил 600-страничный том «Русская классическая литература. 1789—1917»).<sup>2</sup>

Кстати, большая глава о творчестве Тургенева, входящая в эту книгу и воспроизведенная в рецензируемом издании, заставляет прийти к парадоксальному выводу: Иржи Гонзик как мастер литературоведческой миниатюры порой более интересен, чем Иржи Гонзик — автор большой обзорной статьи. В данном случае стремление охарактеризовать чуть ли не все произведения классика привело к некоторой описательности. Оказалось, что портрет Тургенева, нарисованный еще в канун первой мировой войны философом и социологом Т. Г. Масариком в третьем томе его книги «Россия и Европа», более проблемна и ярка, чем монографическая статья профессионального литературоведа.

<sup>1</sup> См.: *Рихтерек О. Чешское восприятие русской литературы в контексте XX века // Русская литература. 2001. № 4. С. 88 (прим. 20); Кучера Ц. Литература русской эмиграции в межвоенной Чехословакии // Зарубежная Россия. 1917—1945. СПб., 2003. Кн. 2. С. 345—348; Жакова Н. К. К. Д. Бальмонт. «Душа Чехии в слове и деле» // Русская литература. 2003. № 3. С. 198—203. Были опубликованы также книги: *Morávková A. Křižová cesta Michaila Bulgakova. Praha, 1996; Šajtar D. Básník Eduard Bagrickij. Šenov u Ostravy, 1997; Гланц Т. Видение русских авангард. Praha, 1999; Glanc T. Tendenze della letteratura russa contemporanea. Udine, 2003.**

<sup>2</sup> *Parolek R., Honzik J. Ruská klasická literatura. 1789—1917. Praha, 1977.*

Но это лишь единичная неудача. Помещенная в рецензируемом издании глава из той же книги «Русская классическая литература», посвященная Гончарову, не уступает литературоведческим миниатюрам Гонзика, поскольку здесь автор главное внимание сосредоточил на раскрытии неповторимой индивидуальности писателя. Например, он пишет: «Все великие русские романисты были одновременно и великими новеллистами, этого не скажешь только об И. А. Гончарове, ибо в русское и мировое литературное сознание он вошел и остается в нем почти исключительно своими романами. Но в отличие от своих более молодых современников Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, он не использует их для раскрытия принципиальных философско-исторических и философско-этических концепций человека и мира, хотя мировоззренческие споры и дискуссии занимают у него тоже немало места. Так же как его самый выдающийся товарищ по поколению и невольный соперник И. С. Тургенев, он в своих романах стремится наиболее верно и всесторонне постичь основную социально-психологическую проблематику России своей эпохи (...) посредством продуманно найденных и интересно поданных конкретных человеческих историй. В отличие от более склонного к передаче настроений и впечатлений Тургенева, при изображении этого бурного времени он в гораздо большей степени интересуется не столько самими индивидуальными-эмоциональными или актуально-политическими явлениями, сколько их долговременным отражением в повседневном механизме жизни, (...) в будничном мышлении и жизненном стиле отдельных социальных слоев и групп» (с. 98).

Методом сравнения Гонзик пользуется часто: так, специфические особенности творчества Некрасова он выясняет, неожиданно сопоставляя его с Достоевским и — вслед за Брюсовым — с Бодлером; специфику творчества Бунина — не только традиционным сравнением его с Тургеневым и Чеховым, но и конфронтацией с Толстым, Достоевским, Горьким, Мережковским; специфику творчества Андрея Платонова он устанавливает, сравнивая «Чевенгур» с антиутопиями Оруэлла, и т. д.

Надо сказать, что анализ конкретного произведения обычно оказывается более плодотворным, чем обобщенная характеристика писателя (например, анализ «Записок из Мертвого дома» или «Идиота» дает читателю больше, чем общая характеристика Достоевского в эссе «Реалист в высшем смысле слова»). Одна из ключевых статей первого раздела книги посвящена «Анне Карениной». На материале одного романа исследователь пытается выявить специфику творчества Толстого в целом, что ему удается, хотя это и ведет к некоторой композиционной рыхлости.

В книге отразилась эволюция литературоведческих интересов И. Гонзика: если в

60-х и 70-х годах прошлого века его внимание преимущественно привлекала русская классическая литература и в первую очередь реалистическая проза, то в 80-х и 90-х годах в поле его зрения оказывается прежде всего литература Серебряного века, причем главным образом поэзия (эти статьи составляют второй раздел книги).

И здесь основной композиционный принцип — сравнение и сопоставление (Инокентий Анненский и ранние или, наоборот, поздние символисты; Брюсов, Белый, Блок; Гумилев, Ахматова, Мандельштам; Цветаева, Маяковский, Пастернак). При всей справедливости того, что чешский исследователь пишет о символистах (интересно его вскользь оброненное замечание, что гениальны из них только Блок в поэзии и Белый в прозе), он тут находится на территории, к тому времени уже хорошо освоенной русским литературоведением, а творчества тогда еще не «освоенных» Мережковского и Зинаиды Гиппиус почти не касается. Главная заслуга И. Гонзика заключается в «реабилитации» акмеизма. Поэтам-акмеистам он уделяет основное внимание. При этом следует учитывать, что как раз его университетский учитель Богумил Матезиус явно недооценил акмеизм, считая его давно ушедшим в прошлое предреволюционным литературным течением, которое уже ничего не может дать современности.

Развитие русской литературы рассматривается И. Гонзиком в общеевропейском контексте. И тут особенно интересна как раз характеристика акмеизма: «Символизм, футуризм, в конечном счете и имажинизм представляют собой поэтические направления, известные нам и по другим европейским литературам. Об акмеизме этого сказать нельзя: словно бы речь идет о каком-то чисто русском явлении, чуть ли не уникальном. Но такое впечатление обусловлено лишь самим этим термином, названием. (...) В действительности акмеизм целиком укладывается в рамки общеевропейского развития, представляя собой локальный русский вариант тенденций, проявившихся во всех литературах европейского культурного круга вскоре после того, как они освободились от господства символизма. Иными словами: акмеизм — составная часть того же течения, которое, например, во Франции вынесло на поверхность не только Франсиса Жамма и Анри де Ренья, но и Поля Валери, в немецкой языковой области Дюамеля и Рильке, в Польше Лесьмяна и раннего Стаффа, у нас — по крайней мере Дыка, Томана, Тэра, Нейманна среднего периода, пожалуй, и Шрамека» (с. 207).

Подобно своему учителю Богумилу Матезиусу, выдающемуся пропагандисту и популяризатору русской литературы в 20—40-е годы XX века, И. Гонзик видит свою жизненную миссию, цель своих формальных и психологических, социально-исторических и

литературно-исторических анализов и параллелей в квалифицированной передаче информации о России и русской литературе чешскому читателю: он хочет к «людям иного эмоционального и мыслительного склада максимально приблизить обширный, в чем-то и далекий сад, называемый русской литературой» (с. 18—19). Проявляется это прежде всего в постоянных сопоставлениях отдельных сторон и фактов истории русской литературы с аналогичными или, наоборот, резко отличными моментами в литературе чешской, а также в ссылках на чешскую традицию восприятия русской литературы.

Как одно из характерных отличий русской литературы Гонзик отмечает тот факт, что чисто развлекательная продукция в ней занимала ничтожно малое место. И объясняет это не столько неразвитостью русского книжного рынка или морализаторскими склонностями царизма («деспотия, как известно, весьма легко ладит с продажными музами», и Вербицкая или Чарская затрагивали интересы Зимнего дворца несравнимо меньше, чем «Воскресение» Толстого или «На дне» Горького), сколько радикализмом русской души: «...русский или читает что-нибудь порядочное, или не читает ничего» (с. 17). Поэтому идеальная интерпретация русской литературы в его понимании — это рассмотрение ее в контрапунктической связи с общественным развитием как истории драмы национального духа. Каково же его понимание этой драмы?

Четко сформулированного ответа на этот вопрос в его книге мы не находим. Хотя Гонзик сократил, расширил или частично переработал написанные иногда несколько десятилетий назад тексты перед их переизданием в рецензируемой книге, в целом они остаются в русле общих тенденций советского литературоведения доперестроечного и перестроечного периода. Чешский литературовед подчеркивает социальную-критическую направленность творчества русских классиков, особое внимание уделяя его народности, отмечает тесную связь русской литературы с русским общественным движением. В ее общественной ангажированности он видит своеобразную национальную черту. Объективно он показывает, что русская классическая литература и даже часть поэзии символизма, не говоря уже о футуризме, предвещали и подготавливали тот страшный катаклизм, который кардинально изменил общественный строй России на рубеже 10—20-х годов минувшего столетия. В статье «Ездок в неизвестное» он прямо пишет: «Владимир Маяковский действительно представляет собой самую выразительную, вершинную фигуру советского периода русской поэзии, особенно ее лучших, в художественном отношении наиболее счастливых десяти-пятнадцати лет. Так же как в свое время Пушкин, а отнюдь не сами поэты-декабристы, наиболее полно и литера-

турно выразил глубинный исторический смысл первой волны русской революции, так и Маяковский, а отнюдь не так называемая пролетарская и комсомольская поэзия, стал наиболее аутентичным и адекватным глашатаем первоначальных общечеловеческих освободительных импульсов 1917 года» (с. 333). Отмечает он и двойственное отношение к событиям этого года у Блока, Белого, Цветаевой, Пастернака, Есенина. Только в двух статьях самого последнего времени («Антиутопия Андрея Платонова (о романе «Чевенгур»)», 1993; «Летопись боли и гнева (по поводу романа Солженицына «В круге первом»)», 1992—1997/1998) идеологическая позиция автора, судя по всему, резко изменяется. Правда, и в романе Платонова Гонзик видит все же нечто большее, чем «сатиру на коммунизм», но, сближая его с антиутопиями Оруэлла и как бы молча солидаризируясь с Солженицыным в оценке событий 1916—1917 годов, он вступает в противоречие с собственными предшествующими оценками русской драмы или, по крайней мере, заставляет читателя теряться на этот счет в догадках.

В статье о Солженицыне чешский литературовед упоминает о В. В. Ермилове как одиозном официальном авторе. Недостаточное знание закульсисной истории советской литературы сыграло с Гонзиком злую шутку. Он дважды уважительно цитирует Г. П. Бердникова, который в пору так называемой борьбы с космополитами был не менее одиозной фигурой, и называет «современным виднейшим знатоком» творчества Мандельштама А. Л. Дымшица, автора позорного предисловия к изданию его стихов в «Библиотеке поэта» (1974), которое было опубликовано вместо вступительной статьи Л. Я. Гинзбург и в котором не было ни слова сказано о его реальной судьбе в 30-е годы. Кстати, лириком по «строчечной сути» Асеев называет не Мандельштама (с. 316), а самого себя. Трудно также согласиться с мнением И. Гонзика, что лучшие сборники Георгия Иванова были написаны до эмиграции (с. 214). Этим исчерпываются мои фактические замечания по книге.

Методологическая ее основа несколько затемняется жанровыми особенностями большинства статей. Автор книжного предисловия или послесловия поневоле вынужден немалое внимание уделять биографии рассматриваемого им писателя. Однако ряд разбросанных по книге формулировок (например, упоминания об имманентном развитии литературы) позволяют сделать вывод, что И. Гонзик, не являясь последовательным приверженцем структуральной школы Яна Мукаржовского, учитывает труды ее основателя и творчески использует ее достижения.

\* \* \*

Чешский литературовед Томаш Гланц пишет о сборнике статей Владимира Сватопны, уже знакомого постоянным подписчикам

«Русской литературы»: <sup>3</sup> «Читатель книги, названной несколько таинственно „С другого берега”, оценит то, что ее автор не является и никогда не был сторонником какой-либо интерпретационной доктрины, сохраняет дистанцию по отношению к различным философским направлениям и технологиям трактовки. Он ищет смысл произведения собственным путем, выясняет то, что считает наиболее важным. При этом он, разумеется, основывает свои суждения на богатом знании истории европейской литературы и развития философской мысли. Достоинством того, что Сватонь пишет о литературе, является его независимость от требований эпохи; помимо теоретических, если не сказать идеологических, мод это касается и выбора тематики».<sup>4</sup>

Такую оценку можно полностью принять с одной оговоркой: «собственный путь» интерпретации художественного произведения и истории русской литературы в целом Владимир Сватонь ищет прежде всего теоретически, исходя из принципов современной герменевтики, компаративистики и философского плюрализма. Его индивидуальное понимание этих принципов и раскрывается в первом, теоретическом разделе книги «С другого берега» (название ее можно истолковать так: взгляд с другого, западного берега единой стихии европейской жизни). «Одним из ведущих мотивов современного мышления, — пишет чешский исследователь, — является представление о плюрализме, т. е. о необоснованности и бесперспективности каких-либо попыток сводить духовную жизнь человечества к единой модели мышления; следовательно, отвергнут универсальный рациональный подход, который при самых различных обстоятельствах должен вести к одним и тем же последствиям и к одному и тому же поведению (подобно тому как при одинаковом подходе гарантирует одни и те же результаты мышление математическое)» (с. 69).<sup>5</sup>

Как возможные, альтернативные, Сватонь всякий раз намечает по крайней мере два различных подхода к культурологической проблематике в самом широком смысле: «позитивно-исторический» (аналогичный методу естественных наук) и «историко-философский» (восходящий к немецкой классической философии) подход к развитию мирового искусства и литературы; понимание этого развития как прямолинейного или спиралевидного, всеобщего и стадийного или ди-

скретного, распадающегося на определенные эпохи и регионы; взгляд на человека как на существо, осуществляющее «великие планы истории и участвующее в могучем коллективном усилии человечества», в «совместном создании и пересоздании духовных ценностей», и стремление наблюдать его среди «индивидуальных проблем и интересов, при решении частичных политических и социальных вопросов» и т. д. При этом он призывает не смешивать, а, наоборот, строго различать эти, казалось бы, диалектически взаимосвязанные подходы.

В рецензии на книгу Н. Я. Берковского «О мировом значении русской литературы» (1975) Владимир Сватонь пишет, что отдельные национальные литературы большей частью наиболее ярко выражают какой-то определенный аспект глобального развития искусства Нового времени и тяготеют к «проблемным узлам» или «центральных эпохам», определившим характер той или иной национальной традиции (для Франции это классицизм XVII—XVIII веков, для Германии — романтизм рубежа XVIII и XIX столетий, для славянских литератур — эпоха национального Возрождения, в Чехии это первая половина XIX века). Сам Сватонь явно тяготеет к немецкой традиции. И хотя для подтверждения своих взглядов он привлекает работы чешских (прежде всего основоположника структурализма в эстетике и литературоведении Яна Мукаржовского) и русских мыслителей и ученых (в первую очередь это А. Н. Веселовский, А. А. Потебня, А. Ф. Лосев, Л. С. Выготский, Р. О. Якобсон, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, М. М. Бахтин), отправной точкой всех его рассуждений является диалектическая взаимосвязь романтической иронии, теоретически обоснованной прежде всего Ф. Шлегелем, и герменевтики Ф. Э. Д. Шлейермахера.<sup>6</sup> Из последней он исходит и в понимании диалога между культурами (для него, так же как для Бахтина, диалог не простой обмен информацией, а «модель человеческого существования вообще»), и в понимании литературного процесса («более последовательным было бы исходить не из застывших художественных средств, а из того слоя понятий, который служит предпосылкой развития творчества») (с. 82), и в своем понимании пушкинского периода русской литературы, да и всего ее последующего развития.

Нетрадиционный теоретический подход приводит В. Сватоня к нетрадиционным выводам и наблюдениям. «Мой многолетний интерес к особенностям русской духовной жизни, — пишет он, — родился в момент, когда мне, еще студенту, более или менее случайно попали в руки философские фрагменты Новалиса и когда я с удивлением осоз-

<sup>3</sup> Малевич О. М. Книга о внутренней форме романа // Русская литература. 1994. № 1. С. 214—219.

<sup>4</sup> *Glanc T. Z druhého břehu. Vladimír Svatoň oživuje ruskou klasickou literaturu // Lidové noviny. 2003. 15/III.*

<sup>5</sup> Ср.: Столович Н. Плюрализм в философии и философия плюрализма. Таллинн, 2005.

<sup>6</sup> Ср.: Mikulášek M. Hledání «duše» díla v umění interpretace. Šenov u Ostravy, 2004.

нал, что предчувствия романтиков относительно романа будущего удивительным образом осуществили Толстой и Достоевский, обычно трактуемые как вершина „реалистического искусства“ XIX века. Постепенно я все больше осознавал, что русская культурная жизнь по крайней мере с XVII столетия, т. е. со „смутного времени“ и тридцатилетней войны, отличается чертами, весьма подобными немецкой культурной жизни, что констатировал, как я узнал позднее, и Т. Г. Масарик в раннем сочинении о славянофильстве Ивана Киреевского.<sup>7</sup> Так что я проникся недоверием к традиционной классификации литературно-исторического материала, прежде всего к представлению о том, что важнейшей чертой литературного развития является последовательная смена литературных „направлений“, через которую проходят все европейские литературы, одни раньше, другие позднее. (Помимо прочего, мне врезалось в память вскользь брошенное Романом Якобсоном замечание, что Достоевский был романтиком в эпоху реализма.)» (с. 6).

В Сватонь отношу не первым писал об иронии у Пушкина.<sup>8</sup> Но для него именно в диалектической взаимосвязи романтической иронии и поисков взаимного понимания между людьми, всеобъемлющего диалога, заключается сущность мировоззренческого и художественного перелома, который Пушкин пережил на рубеже 20—30-х годов XIX века. Уже в предыдущей своей книге Сватонь вслед за Н. Я. Берковским отмечал две линии в эволюции освободившейся в эпоху Ренессанса человеческой личности и соответственно две линии в искусстве и литературе: одну из них можно было бы назвать макиавеллевской (сильная личность стремится подчинить себе окружающих любыми средствами), соответственно в искусстве и литературе человек изображается однолинейно, как продукт общественного механизма; другая возможность для человека — искать взаимопонимания с другими людьми, возможность проявить естественные чувства и отстаивать личную свободу; в художественном отражении эта линия человеческого поведения определяет интерес к фольклору, стремление к многостороннему восприятию и воспроизведению жизни, свободную композицию и фрагментарность. В своей новой книге чешский исследователь многократно возвращается к этой мысли, развивая ее и варьируя. «Для истории литературы, — пишет он в статье «Титанизм и романтическая ирония. К вопросу о титанизме Пушкина» (1989), — важно, что {...} оценка человеческой раздвоенности создает основу для двух главных линий романа 19-го века: с

одной стороны, романа „воспитания“, т. е. романа создания личности, борьбы за осуществление великих целей, наполненной сражениями и трагедиями, следовательно, формы, где трансцендентность считается средоточием человеческой личности, которая в противном случае растворилась бы в будничности и рутине; с другой стороны, романа „возвращения“, прозрения, идиллии, в котором повседневное течение будничности свято и жизнесторно, в то время как идеальные устремления представляют собой лишь шаткие конструкции» (с. 186).

Пушкин, за исключением краткого периода сближения с любовными драмами, отрицательно относился к позиции односторонней и упрямой творческой воли (трактовка Алеко в «Цыганах», Бориса Годунова, Сальери, Мазепы, Германа и т. д.). Но титанизм проявляется у него в мотивах разочарования, душевного холода, сплина, сожаления о быстротечности жизни, взаимного непонимания между людьми (лирика 20-х годов, «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Евгений Онегин»); в картине общества как конгломерата противоречивых устремлений. Средством преодоления этих трагических противоречий становится романтическая ирония (пародийность в стилистике «Кавказского пленника» и «Евгения Онегина»). В 30-е годы на смену ей приходит концепция открытости человека по отношению к другим людям, передачи духовных ценностей окружающим и потомкам, погружения во «всеобъемлющий поток жизни». В статьях «Роман потока жизни» (1969), «Пушкин и его „народная“ трагедия» (1980), «Путь Пушкина в глубины России» (1986) и в статье, которую я выше уже цитировал, чешский исследователь делает вывод, что отсюда идет прямая линия к Толстому (отрицание индивидуализма, идея круговорота жизни, примирения с нею). Титанические же фигуры появляются у Лермонтова и Достоевского. Однако в статье «Терминологическая инициатива русской „формальной школы“» (1995) Пушкин и Достоевский, у которых действующие лица «растворяются в изменчивых стилизациях и жестах, причем ни один из этих жестов не является окончательным и твердым, пока герои не смиряются с тем фактом, что человек должен отказаться от попытки достигнуть готовой жизненной формы и принять шаткое и непостоянное земное существование» (с. 48), противопоставляются Лермонтову и Толстому, у которых персонажи резко очерчены. Соответственно, по мнению Сватоня, «Герой нашего времени» и романы Толстого — это романы «воспитания», а «Евгений Онегин» и романы Достоевского — это романы «жизненного переворота» или «прозрения». К пушкинской традиции Сватонь обращается и в статье «Три скрытых пушкинских мотива в творчестве Владимира Набокова» (2000), где сопоставляются «Дар» и «Евгений Онегин», рассказ «Знаки и симво-

<sup>7</sup> Ср.: Мюллер Л. Понять Россию: историко-культурные исследования. М., 2000.

<sup>8</sup> См.: Вольперт Л. Неуловимый дух. Ирония в «Евгений Онегине» // Вышгород. 2000. № 1. С. 64—71.

лы» и «Стихи, сочиненные ночью во время бессоницы», а также рассматривается отражение пушкинского принципа авторского комментирования и двойной оценки реальных лиц и персонажей в романе Набокова «Бледное пламя».

Пристальное внимание к немецкому романтизму помогло чешскому литературоведу не только интересно проанализировать творчество В. Ф. Одоевского, но и подчеркнуть романтический «след» в творчестве Гончарова и Достоевского, в драматургии Цветаевой. Он вообще очень неохотно пользуется терминами «романтизм» и «реализм», и, например, характеризует литературную обстановку в России на рубеже 20—30-х годов XIX века, предпочитает говорить об изменении «литературного быта», о появлении на литературной арене первых разночинцев (одному из них, Н. Ф. Павлову, посвящена специальная работа), о перемещении литературной жизни из салонов в журналы, о рождении книжного рынка и литературной моды.

Столь же неохотно он занимается писательскими биографиями, делая исключение лишь в тех случаях, когда русский автор совершенно неизвестен чешскому читателю или когда речь идет о гении. О Пушкине он пишет: «Биография великого поэта является одновременно биографией эпохи. В контурах этой биографии нет Случайности, этапы его биографии становятся вместе с тем этапами истории» (с. 198—199). В целом же он, словно бы полемизируя с И. Гонзиком, заявляет о своем подходе: «Пассажи о разных писателях и теоретиках (...) имеют своей целью не столько создать портрет (медальон) того или иного персонажа русской литературной жизни, сколько выявить его позицию при создании русской культурной идентичности» (с. 5).

Самоидентификация России и своеобразия русской литературы — одна из центральных тем книги. Ей посвящены статьи «„Миссия“ русской литературы в глазах Наума Берковского» (1985), «Скептик почти нерусский. Иван Бунин» (1990), «Набоков всемирный и все же русский» (1994), «Молчание мира. Владимир Соловьев о русской традиции» (1994), «Мышление Масарика и Россия» (1998), «Славянская идея и русское славянофильство. Несколько замечаний по поводу давнего вопроса» (1998), «Розанов антирусский... и русский» (1999), «Поиски русской идентичности. Четыре подвоя России в литературной и мыслительской традиции» (2000) и мн. др. «Россия, — пишет В. Сватонь в предисловии к своей книге, — начала представляться мне своеобразной культурной областью, в которой хотя и существуют те же „образы“ и „сюжеты“, что и в других европейских культурах, но они включены в иной контекст и освещены иным аксиологическим светом. Для этого изменения подхода характерна, например, радикальная переоценка титанизма или европейских мифов о Дон Жуане в творчестве Пушкина. Поиски

русской идентичности поэтому всегда были связаны с критикой западной цивилизации, причем нельзя однозначно сказать, была ли такая критика обоснованной или необоснованной» (с. 7).

В. Сватонь отвергает концепцию прямолинейного исторического развития, просветительскую и европоцентристскую идею всемирного прогресса, которую разделяли, например, не только декабристы (Н. М. Муравьев, П. И. Пестель), но и Т. Г. Масарик в книге «Россия и Европа». Сватоню ближе циклическая концепция Н. М. Карамзина. Воззрения П. Я. Чаадаева, который сначала отрицал наличие какой бы то ни было культурной традиции в России, совпадая в этом взгляде с А. де Кюстином, а в конце жизни сделал из этого вывод, что тем более для нее раскрыты перспективы для развития в будущем, он характеризует как анархические и сближает с ними идейную позицию Горького (не вполне оправданно) и революционной прозы 20-х годов XX века.

Антирационалистическую концепцию И. В. Киреевского (к ней в его понимании близки и взгляды В. С. Соловьева) он называет эсхатологической. Киреевский не отвергает разума, но целью духовной жизни считает не познание, а целостное мировосприятие. В XX веке этот взгляд стал исходным для деревенской прозы 70—80-х годов. «Нужно признать, — пишет чешский мыслитель, — что эти идеи не чужды классическому западноевропейскому мышлению: они входят в контекст утопий, характерных для европейской духовной жизни еще с античной эпохи и ставших особенно востребованными в Новое время. Поэтому русское мышление и русская литература в определенные периоды, можно сказать, очаровывали Европу. Решусь, однако, утверждать, что в Западной Европе утопия была прежде всего корректировкой рациональной практики, критическим дистанцированием от ее принципов и целей, источником постепенных, обычно лишь частичных уточнений. Русские писатели и мыслители, наоборот, часто воспринимали повседневную жизнь как осуществление или хотя бы как состояние, близкое к осуществлению этих эсхатологических представлений, что вело к насильственному подавлению эмпирии при ее теоретическом осмыслении, а нередко и к деформированию самой реальности» (с. 8).

В. Сватонь лишь с оговоркой соглашается с мнением Б. В. Яковенко, что русская философия никогда не была оригинальной: это не совсем так, даже если говорить о ней как о профессиональной дисциплине, — ведь было русское кантианство, русское гегельянство, была русская феноменология. «Если же иметь в виду основные вопросы человеческого существования, то на каждом шагу убеждаешься, что русские интеллектуалы, напротив, обладали обостренным чутьем к ценности любой деятельности современного челове-

чества. (...) Русское мышление было скорее „сапиентарным“, чем профессиональным. Оно имело свои темы и свою традицию, охватывавшую прежде всего проблемы, связанные с поисками смысла жизни и понимания русской истории» (с. 339). Особую роль тут играла русская литература, которая в лице Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Толстого, Достоевского, Чехова, Бунина, Розанова, Ремизова, Набокова ощущала космическую целостность мира и видела высшую ценность в самом «потоке жизни», всепоглощающем и всепримиряющем.

На первый взгляд может показаться неоправданным включение в книгу, имеющую подзаголовок «Исследования и эссе о русской литературе», заключительного раздела «О чешской культуре». Но опыт русской литературы В. Сватонь привлекает и для освещения истории и современной проблематики чешской культуры. И речь здесь идет не только о чешском восприятии Пушкина в статье, посвященной его 200-летию, или о книге Т. Г. Масарика «Россия и Европа», но и о таких сочинениях, как эссе В. Черного о характере чешской культуры или работа Р. Гребеничковой о романе XX века, или даже о дискуссии по поводу путей развития современного чешского романа. Сватонь подчеркивает необходимость учитывать наличие двух линий в истории жанра, находящихся в постоянном диалектическом взаимодействии, и при этом устанавливает некую аксиологическую иерархию: для линии рационалистической, социальной — роман приключенческий, детективный, роман утраченных иллюзий и роман воспитания, роман утопический, революци-

онный и национально-исторический; для линии, в которой повседневность озарена мифом, — роман меланхолии и неудовлетворенности миром, странничества, поисков, дожуанства и коллекционирования, прозрения, смирения и апокалипсиса. Он так заканчивает свои размышления: «Если мы обратимся к роману поисков или „странничества“, то перед нами возникнут произведения романтиков, такие, например, как „Странствования Франца Штернбальда“ Тика, но и романские построения Толстого (это может показаться странным, но Толстой близок романтикам); если пойдет речь о „романе прозрения“ или „смирения“, то, очевидно, мы будем иметь в виду Достоевского и символистов. А романы апокалиптические? Не относится ли к ним в конце концов „Тихий Дон“ Шолохова, где в эпилоге над погубленной и вывороченной с корнями жизнью того человеческого круга (естественного мира), который создавал горизонт отдельных судеб, восходит загадочное „черное солнце“» (с. 558). Надо сказать, что, в отличие от И. Гонзика, В. Сватонь невысоко ставит «Доктора Живаго», в котором ценит лишь сибирские главы, и такие произведения Солженицына, как «В круге первом», «Раковый корпус» и «Август четырнадцатого».

Книга И. Гонзика, несмотря на множество оригинальных наблюдений, репродуцирует для чешского читателя критическое самосознание русской литературы. Книга В. Сватонья адресует нам взгляд «с другого берега», взгляд Европы на нас и нашу литературу и взгляд Европы через нашу литературу на самое себя.

© И. С. Приходько

## ЛИТЕРАТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В АКАДЕМИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ\*

Научный мир, у нас и за рубежом, уже неоднократно откликнулся на этот фундаментальный труд по истории русской литературы Серебряного века,<sup>1</sup> однако остается на-

сущной потребность продолжить анализ этого емкого и поистине новаторского издания, подготовленного отделом русской литературы конца XIX—начала XX века ИМЛИ.

\* Русская литература рубежа веков (1890—начало 1920-х годов): В 2 кн. ИМЛИ РАН. М.: Наследие, 2000—2001 (кн. 1 — 960 с.; кн. 2 — 768 с.).

<sup>1</sup> Полонский В. В. Изучение русской литературы рубежа XIX—XX веков и современная академическая наука // Известия АН. Серия литературы и языка. 2002. Т. 61. № 5. С. 3—18; Турков А. Нераздельность — неслиянность // Лит. газ. 2001. 5—11 сент. № 36; Terras V. [Рец.] // Slavic and East European Journal. Winter 2003 (47. 4). P. 679—680; Ка-

Первая попытка осмыслить литературный процесс рубежа веков как целостный феномен, несмотря на пестроту и разнонаправленность его составляющих, была сделана «по горячему следу» (1914—1918) современником и летописцем литературной жизни означенного периода С. А. Венгеровым, историком и библиографом, критиком и издателем собраний сочинений Пушкина, Шекспи-

манова Е. В. Русский серебряный век. Писатели и направления // Вестник МГУ. 2003. № 3. Сер. 9. Филология. С. 181—188.

ра, Байрона, в подготовке которых участвовали и томами которых пользовались В. Брюсов, А. Блок, Вяч. Иванов и многие другие. Первому и второму томам своего трехтомного издания «Русская литература XIX века. 1890—1910» С. А. Венгеров дает знаменательный заголовок: «Переоценка всех ценностей». Этот труд и стал прообразом новой академической истории русской литературы, о чем его ответственный редактор В. А. Келдыш сообщает в открывающей двухтомник развернутой статье, озаглавленной «Русская литература „серебряного века“ как сложная целостность», отдавая дань признательности своему предшественнику. Конечно, новую историю литературы отделяет от венгеровской почти столетие, за которое наука о литературе, теория и методология изучения литературных фактов прошли огромный путь, обогатив наш литературоведческий опыт. Дистанция во времени также способствовала более объективному и панорамному видению эпохи 1890-х — начала 1920-х годов. Однако «переоценка всех ценностей», по сути дела, открытие и восстановление всего многообразия литературных явлений Серебряного века, глубокое и всестороннее их изучение стали возможными в полной мере лишь в последние десятилетия, когда сняты были все цензурные запреты и отменены идеологические барьеры. В этом свете новый академический труд по литературе Серебряного века можно рассматривать на данном этапе как итоговый.

Структура рецензируемого двухтомника также во многом подсказана венгеровскими томами, начиная с общего заголовка: «Русская литература», который представляет, в отличие от более традиционного «История русской литературы», больше свободы в организации и привлечении материала, позволяет соединить разных авторов с различными методиками подачи и спецификой исследовательских интересов. Подобно тому как в издании С. А. Венгерова проявлены не только творческие образы писателей, о которых пишут, но и тех авторов, которые пишут (а это во многих случаях крупные художники той же поры, такие как В. Брюсов, Вяч. Иванов, А. Белый и др.), в книгах под редакцией В. А. Келдыша слышны отчетливо голоса пишущих, проступает исследовательское лицо каждого из них. При этом двухтомнику общим объемом более чем в 1700 страниц придана та самая «сложная целостность», которая характеризует и саму эту литературную эпоху.

В общей структуре книг сохранен и в Предисловии В. А. Келдыша обоснован укорененный у нас принцип разделения литературного потока на направления и группы, внутри которых раскрываются писательские персоналии. Характерна установка на включение полемически острых проблем современного литературоведения, принятая редактором и авторами этого труда. Так, уже в

Предисловие вводится полемика с аргументацией В. М. Марковича по поводу категории *направления*, значение которой петербургский филолог предлагает понизить как догматически ограничивающей наши представления о движении литературы и творческом модуле по-настоящему больших писателей. В центре внимания оказывается также категория *реализма*, которую ряд исследователей считают изжившей себя, связывая ее исключительно с оценочно-цензурной функцией в литературоведении советской эпохи. Автор Предисловия, уделяя реализму значительное место в литературе означенного периода, напоминает о «почтительном отношении» к этой категории литераторов XIX века, а также ведущих участников рассматриваемого литературного движения, таких как Брюсов или Сологуб, не говоря уже о Горьком, Короленко, Куприне, Бунине и др.

В Предисловии также поставлена очень важная проблема о хронологических рамках Серебряного века. Призывая подвижность и проницаемость возможных границ — начальной и конечной — и доказательно мотивируя принятые ими границы, авторы рецензируемого труда договариваются о включении в пространство Серебряного века литературных фактов от 1890-х до начала 1920-х годов. Особая сложность связана с определением конца Серебряного века, поскольку в после-революционную эпоху русская литература была фактически разделена на три потока: официально признанный, в корне изменивший свои ориентиры; катакомбно-подпольный, сохранявший традиции Серебряного века; и русского зарубежья, который в большой мере был связан с предшествующей литературой, но в то же время обретал новое многообразие. Выбором участников издания конечной границы могут быть вызваны вопросы и недоумения читателей относительно включения и невключения тех или иных авторов в рецензируемые тома или их частичной представленности. Предвидя подобные возражения, редактор специально оговаривает эту проблему, объясняя сдвиги установленной границы лишь в отдельных случаях, когда писатель остается верным своей изначальной художнической природе, как например Кузмин в поэтических сборниках 1920-х годов. В то же время большие поэмы Маяковского советского периода, естественно, исключаются из анализа как произведения принципиально нового этапа его творчества.

В рассматриваемом двухтомнике безусловно новаторской представляется публикация трех больших вводных статей, которые, создавая общий фундамент для всего труда, посвящены 1) историко-литературным и теоретическим основаниям предлагаемого двухтомника (В. А. Келдыш), 2) религиозно-философским исканиям, которые составляли духовный воздух этой литературной эпохи (К. Г. Исупов), 3) органическим связям литературы с другими видами искусств, харак-

терному для Серебряного века художественному синтезу (И. В. Корецкая). Таким образом, богатый и разнообразный материал русской литературы, и шире — культуры этого периода, выстраивается на классическом базовом основании — истории, философии, эстетике.

В статье В. А. Келдыша обозначены ключевые проблемы культурной истории этой эпохи. Привлекает внутренняя свобода и объективность автора, который отказывается от перекосов, нередко допускаемых в последнее время в отношении роли и места реалистических направлений и писателей, признанных ведущими в советский период истории отечественной литературы. Он в то же время справедливо оценивает академические трактовки истории русской литературы рассматриваемого периода, относящиеся к советской эпохе, со всеми их вульгарно-идеологическими издержками, искажениями и умолчаниями. Автор видит свою задачу в том, чтобы показать, насколько органичным при всей сложности, многообразии, богатстве и пестроте культурных явлений рубежа веков было сосуществование и взаимодействие реализма и модернистских течений. Этот аспект оказывается в центре внимания В. А. Келдыша в другой его главе «Реализм и неореализм», где специально рассматривается «особая диалектика сопряжений между литературными направлениями „серебряного века“, развивавшимися „неслянно — нераздельно“ по отношению друг к другу» (I: 304—305). Под знаком сложного взаимодействия и пересечения реализма и модернизма показывает автор явления неореалистического течения, «стержневой чертой» которого «стала приверженность к традиции классического реализма, но обновленной за счет активного восприятия элементов иного художественного опыта» (I: 305). Этой главе непосредственно предшествует глава «Реализм и натурализм» (В. Б. Катаев), в которой автор дает достаточно полную картину русского натурализма в его истоках и связях, представляя его как весьма существенную тенденцию в реализме конца XIX—начала XX века, в частности не только в творчестве Н. Лейкина, И. Потапенко, П. Боборыкина, И. Ясинского, но и Д. Мамина-Сибиряка, В. Вересаева, А. Серафимовича и других «знаменцев».

В. А. Келдыш в главе о неореализме рассматривает новый этап литературного развития («новый реализм»), связанный с именами А. Толстого, А. Куприна, М. Пришвина, И. Шмелева, С. Сергеева-Ценского, Б. Зайцева, Е. Замятина и др., в творчестве которых отчетливо проявленные реалистические тенденции, преодолевая натурализм, обогащаются, соприкасаясь, иногда невольно, с поэтикой символизма и других модернистских литературных течений. Таким образом, противоположные направления стремятся не к разъединению и обособлению, а к взаимообогащению.

Большое значение в схождении противоположных тенденций имели также, кроме общей исторической ситуации и свойственного практически всем художникам этого периода неприятия положения вещей в стране, общие корни: классическая русская литература воспринималась как «питательная» почва и теми и другими. Русская классика, ее уникальное значение для художников рубежа веков, их глубокая и порой неожиданная интерпретация хрестоматийных авторов и текстов XIX века, отражающая, по сути дела, их собственные идейные и эстетические искания, — все это могло бы стать в рецензируемом труде темой отдельной главы (об этом мы еще скажем ниже).

Концепцию новой истории Серебряного века В. А. Келдыш выстраивает в широком контексте исследований культуры этого периода в последние 30—40 лет у нас и за рубежом, отдавая должное предшественникам и современникам, и прежде всего тем из них, чьи работы заложили основы для нового подхода к этой литературной эпохе, — Е. Б. Тагеру, Д. Е. Максимова, З. Г. Миц, А. В. Лаврову, а также западным ученым, отмечая, что отечественной наукой признательно воспринят «иноземный опыт». В то же время по поводу целого ряда принципиальных положений он вступает в полемику с авторитетными зарубежными славистами, например отстаивает утвердившееся в нашей науке обозначение рассматриваемого периода как Серебряный век, отвергаемое Омри Роненом, или вносит ряд коррективов в восприятие общего движения и отдельных фактов в Историю русской литературы Серебряного века под редакцией Ж. Нива, Е. Эткинда и др. В авторский состав рецензируемого издания включены Лена Силард (Венгрия), Хенрик Баран и Н. Гурьянова (США) и представлены каждый той сферой, в которой их авторитет общепризнан (Л. Силард — А. Белый, а Х. Баран и Н. Гурьянова — футуризм). Участие западных славистов в коллективном труде академического института тоже факт нового времени, прежде немислимый.

Что касается отечественных участников этого труда, то в нем собраны лучшие силы, представлены не только ученые ИМЛИ, но и ведущие специалисты-исследователи из других учебных и научных центров. Хорошо известные в нашем литературоведении имена несомненно привлекут к двухтомнику внимание читателя.

Замечательному исследователю культуры Серебряного века Инне Витальевне Корецкой, недавно ушедшей, принадлежат пять статей в этих книгах: кроме вступительной о синтезе искусств, она написала объемную аналитическую статью о символизме, а также яркие и глубокие очерки, посвященные К. Бальмонту, Ин. Анненскому и М. Волошину. Ее обширные знания в области отечественной и зарубежной культуры, тонкое художественное чутье, взыскательный вкус

и блистательное владение словом критика и историка литературы сделали драгоценным ее вклад в коллективный труд.

Слова благодарности необходимо сказать и другому ушедшему из жизни участнику этого труда — Ю. К. Герасимову, автору раздела, посвященного драматургии Вяч. Иванова. Блестящий специалист в области теории и истории драмы, знаток символистского театра, глубокий и тонкий аналитик, Ю. К. Герасимов создал емкий, насыщенный информацией и исследовательскими умозаключениями очерк, в котором выявляется философское мировоззрение писателя, его понимание человека сквозь призму театральной эстетики и вписанности в мировую и, в частности, античную традицию театра.

В целом творческий портрет Вяч. Иванова, созданный петербургскими учеными Ю. К. Герасимовым, О. А. Кузнецовой и Г. В. Обатнинным, раскрывает глубину и масштабность русского мыслителя и художника-символиста, его всеохватное знание и одержимость теурга, его самозабвенную погруженность в культурную и поэтическую традицию и неповторимость его сложных и изысканных образов-символов. Фигура исключительной сложности, Вяч. Иванов требует от своих исследователей и историков высокой культуры, и авторы в полной мере этому требованию отвечают.

Большими достоинствами отличаются и другие главы, посвященные ключевым фигурам конца XIX—начала XX столетия. Поздний этап жизни и творчества Л. Н. Толстого, его религиозно-философские и эстетические искания и художественные сочинения мастерски проанализированы Н. Д. Тамарченко. Включены персоналии А. П. Чехова (Э. А. Полоцкая), Максима Горького (П. В. Басинский), В. Короленко (М. Г. Петрова). Э. А. Полоцкая, известный специалист по творчеству А. П. Чехова, подает его в широком контексте русской и западной классики, современной литературы и в перспективе литературного движения. П. В. Басинский акцентирует ницшеанские влияния в творчестве раннего Горького, рассматривая его также в литературных взаимодействиях и отталкиваниях эпохи. М. Г. Петрова с большой теплотой воссоздает образ В. Короленко, привлекательно своим бескомпромиссным гуманизмом как в творчестве, так и в общественно-политической жизни первых послереволюционных лет.

Полнотой и законченностью отличается и целый ряд других персоналий.

Высоким профессионализмом отмечена статья А. Г. Бойчука. В его подаче личность и творчество Д. С. Мережковского выступают во всей их многомерности и противоречивости и, может быть, впервые в отечественном литературоведении получают столь всеобъемлющую и объективную характеристику. Творческий портрет Л. Андреева, созданный А. В. Татаринковым, органично вписан в кон-

текст мирового литературного движения — от русского реализма до западного абсурдизма. Большие аналитические статьи закономерно посвящены И. Бунину (С. Н. Бройтман и Д. М. Магомедова), А. Куприну (Е. А. Дьякова), Ф. Сологубу (С. Н. Бройтман), А. Ремизову (М. В. Козьменко), В. Хлебникову (В. П. Григорьев), В. Маяковскому (О. П. Смолла), новокрестьянским поэтам (Н. М. Солнцева).

Н. А. Богомолов, один из ведущих специалистов по культуре Серебряного века, внес в этот коллективный труд свой немалый вклад в виде обобщающей статьи по постсимволизму и творческих портретов как ведущих фигур этого периода М. Кузмина, З. Гиппиус, Н. Гумилева, так и тех, кто в обозреваемый период находился в начале своего пути (В. Ходасевич, Г. Иванов, М. Цветаева). Он вводит в этот ряд и менее известных, но весьма показательных для эпохи постсимволизма поэтов — П. П. Потемкина и К. А. Большакова.

Каждая из статей-персоналий в новой истории литературы дает монографический охват творчества основных писателей. Рассматривается не только специфика и эволюция их творческого пути во взаимодействии с биографией, художественные тексты во всех их родовых и жанровых проявлениях — проза, лирика, драма, но и литературная критика, публицистика, философско-мировоззренческий срез личности, а также связи с предшествующей литературной традицией, контакты с современниками, единомышленниками и оппонентами, сотрудничество в журналах и альманахах. В целом в этом коллективном труде развернута широкая панорама литературной и культурной жизни, небывалой по яркому многообразию течений, групп, творческих личностей. Рассмотрение множества фактов, составляющих целостную картину развития литературы рубежа веков, проливает свет на основные его закономерности.

Особая ценность этой коллективной работы заключается в том, что абсолютное большинство статей содержит живой исследовательский фермент, который включает читателя в научную проблематику, связанную с творчеством того или иного автора. В этом смысле заслуживают внимания статьи Д. М. Магомедовой, посвященные Вл. Соловьеву и А. Блоку. В частности, исследовательница, рассматривая особенности соловьевского двоемирия, отличает его от традиционного романтического, противопоставляющего мир идеала и действительности. Определяющую роль в ее трактовке имеет граница между «здешним» и «нездешним» и возможность перехода этой границы в обоих направлениях, нисхождение и восхождение. Другое ее принципиальное открытие, касающееся творчества Вл. Соловьева, относится к пониманию его иронической поэзии, которую предыдущие исследователи связывали с романтической иронией. Д. М. Магомедова прони-

цательно усматривает здесь иной генезис: архаическую неразделимость сакрального и смехового, которая преобразуется у Вл. Соловьева в «мистический фарс», в осмеяние самых глубоких мистических ценностей. В статье об А. Блоке читатель познакомится с подготовленной предшественниками (Д. Е. Максимов, З. Г. Минц), но оформившейся в последнее десятилетие концепцией жизни, личности и творчества А. Блока.

В статье о символизме И. В. Корецкая предлагает отказаться от разделения русских символистов на «старших» и «младших», подобно тому как в 60-е годы отказались от разделения романтизма на «прогрессивный» и «реакционный». Но там разделение проводилось на политико-идеологическом основании. В случае же с русским символизмом имеют место основания мировоззренческо-эстетические. М. Л. Гаспаров видит корень разделения на «старших» и «младших» в их различном отношении к слову «символ»: для первых характерно его «светское» понимание (символ как образ, вызывающий множественность прямо не связанных с ним ассоциаций), в то время как для вторых — «духовное» (символ как знак связи между тем, что происходит на земле и свершается в инобытии, как единственная возможность постижения непостижимого). В целом авторы рецензируемого двухтомника, не принимая предложения И. В. Корецкой, продолжают пользоваться привычным разделением символистов на «старших» и «младших».

Исследовательский потенциал — несомненное достоинство этого объемного труда, но, как это нередко бывает, у достоинства есть оборотная сторона. Обратной стороной в данном случае оказывается некоторый субъективизм в подаче материала, очевидный крен в пользу научных пристрастий у целого ряда авторов, подчас в ущерб освещению творчества писателей в полноте составляющих его аспектов. Так, творчество Горького сведено в большой мере к ницшеанским истокам и отзвукам, Брюсов (автор очерка о нем — С. И. Гиндин) представлен преимущественно поэзией, очерк о З. Гиппиус также раскрывает ее только как поэта, оставляя в тени прозу, драму и критику, ранний Блок явно перевешивает Блока — создателя третьего тома лирики. Подобные акценты безусловно имеют свое оправдание и преимущества, давая читателю не бесстрастно равномерную картину творчества писателя, а динамически углубляя открывшиеся исследователю аспекты, оживляя в целом творческое лицо художника. Избирательность подачи материала мотивируется и во многом компенсируется особым интересом к поэтике, которой уделяется в большинстве случаев пристальное внимание. Сильно проигрывают те персоналии, в которых этого аспекта недостает. Например, в очерке об А. Куприне присутствует большая фактография, определяется место писателя в литературном про-

цессе и в журнальном мире, показано восприятие Куприна на разных стадиях его творчества современниками и современной ему критикой; что же касается творчества самого писателя, то на переднем плане оказываются его очерки, в то время как художественные тексты отодвинуты на периферию. Замечания о поэтике даны белло и чересчур общо. Отмечая «новые способы соприкосновения с материалом»: «цвет, звук, запах, материя мира», «мелкие черты, черточки, детали» в прозе 1900—1910-х годов (I: 605), Е. А. Дьякова практически дословно повторяет сказанное ею в связи с прозой более раннего периода: «Замечательное знание мелочей российского быта, тонкостей профессий (... ) цветов, звуков, запахов...» (I: 590—591). Этот же перечислительный ряд встречаем и в характеристике очерков Куприна: «„Репортер жизни“ с протокольной точностью фиксирует цвета, звуки, запахи, детали бытия (sic! — И. П.)...» Досадна последняя оговорка, которая свидетельствует о том, что автор в данном случае смешивает столь важные для этой эпохи категории *быта* и *бытия*, хотя на предыдущей странице (I: 607) рассуждает, сравнивая Куприна с символистами, об особом его подходе к этим категориям.

Полагаю, что следовало бы включить в число обобщающих статей специальный раздел о литературной критике, учитывая особый интерес писателей Серебряного века к творчеству классиков и современников, их «мифологизирующее» отношение к «вечным спутникам», их оригинальные прочтения «зачитанных» текстов, значение их эстетических и теоретических концепций, построенных на фундаменте предшествующей литературы, их вклад в разработку теоретической поэтики, а также тот факт, что критика и эссеистика являются, по сути дела, продолжением их художественного творчества. И хотя в персоналиях основных корифеев литературной критики, эстетике и поэтики, таких как Мережковский, Брюсов, Белый, Вяч. Иванов, Н. Гумилев, этот аспект рассмотрен достаточно полно, введение специального раздела позволило бы организовать материал таким образом, чтобы дать читателю представление о реальных масштабах и значении этой сферы литературной деятельности на рубеже веков. Сюда же могли быть включены и сведения об истории журналистики Серебряного века в ее основных вехах, знаменующих живую литературную жизнь эпохи, борьбу и противостояние, разделение и перегруппировку многочисленных идейных и эстетических течений.

Возможно, в этой главе более органично выглядел бы и В. Вересаев, известный и получивший признание прежде всего как литературный критик и интерпретатор классики, создавший творческие биографии Пушкина и Гоголя, автор популярной у современников книги «Живая жизнь». Подобно символи-

стам, он через критическое исследование, по сути дела, выражал свое миропонимание и утверждал свои жизненные позиции, например в отношении к Ницше или в полемике с Мережковским. И в этом он гораздо более интересен, чем как писатель. Сам по себе очерк о нем написан содержательно, но представляется спорным посвящение ему отдельной главы. С другой стороны, вызывает недоумение отсутствие в данном труде персоналий таких гораздо более значимых и интересных художников, как Б. Зайцев, И. Шмелев, М. Пришвин. Речь об этих писателях заходит лишь в обобщающих главах или в связи с теми, кто удостоился персоналий.

Пожалуй, самый существенный пробел — это очевидно недостаточное внимание к Б. Пастернаку. Упоминание его имени по другим поводам и уделенные ему полторы страницы в статье о футуризме явно не удовлетворяют «пользователя». Равно как и отсутствие специальной разговора об А. Ахматовой и О. Мандельштаме. Правда, включение последних в общую весьма содержательную и хорошо написанную статью об акмеизме Е. В. Ермиловой несколько искупает положение.

В Предисловии ответственного редактора есть пояснение по поводу персоналии В. Маяковского, «дореволюционное творчество которого представляет собой особый художественный мир, принципиально отличный от его творчества послеоктябрьского времени» (I: 10). Но и у Пастернака первое творческое десятилетие «представляет собой особый художественный мир», весьма существенный и определивший его последующее творчество, хотя и «принципиально отличный» от того, к чему придет Пастернак уже в зрелый свой период. Нет логики в том, чтобы в соответствии с принятой концепцией о границах включаемой в этот труд эпохи делать «исключение» для одного большого художника и не делать его для другого, оставляя его на обочине литературного движения. Принадлежность Пастернака к рассматриваемой эпохе не подлежит сомнению, его роль и значение в культуре Серебряного века трудно переоценить. В Предисловии оговорено, что у двухтомника будет продолжение, в которое, надо полагать, войдут персоналии и Ахматовой, и Мандельштама, и Пастернака. Но это будет иной временной контекст и иной аспект подачи. Картина же Серебряного века, создаваемая в рассматриваемых томах, без творческого портрета Пастернака не обладает полнотой и точностью.

Прежде чем подвести итог, необходимо указать на ряд частных неточностей в отдельных очерках-персоналиях. В целом в интересной и содержательной статье М. В. Козыменко о А. Ремизове речь заходит об идейно-философском стержне романа «Пруд», который возводится к «общей для модернистской литературы рубежа веков гностической парадигме, утверждающей равновели-

кость для мироздания сил добра и зла» (II: 346). Эта исследовательская «парадигма» получает свое развитие дальше: «Апокрифические легенды „Лимонаря“ проникнуты позднейшей разновидностью гностицизма, богомилством — ересью, возникшей внутри христианства в XII в. и признающей равновесие между силами добра и зла, между дьявольским и божеским» (II: 352). А на следующей странице говорится уже о «богомилском гностицизме» (II: 353). Приведенные цитаты свидетельствуют о нерасчлененном представлении о религиозно-мифологических истоках творчества Ремизова и других художников-символистов, что, к сожалению, весьма характерно для многих исследований последних лет, когда такие сложные явления, как гностицизм и богомилство, не только имеющие принципиальные различия между собой, но насчитывающие множество версий каждое и множество генетических связей в исторической ретроспективе, введены в повседневный научный обиход без достаточной мотивировки и необходимого знания. Речь, конечно, идет о силах добра и зла, о Боге и Дьяволе как равновеликих и равнодействующих в мироздании, и восходит это представление к манихейству, религиозному учению, возникшему в III веке в Персии и оказавшему довольно сильное влияние на европейскую культуру (в частности, «Фауст» Гете обязан этим религиозно-мифологическим корням). К гностицизму, по крайней мере, этот аспект имеет весьма сомнительное отношение. Невозможно говорить о «богомилском гностицизме», поскольку богомилы в своем переживании Бога и Дьявола в большей степени восприняли религиозную мифологию Мани. Надо полагать, что у Ремизова есть связи и с гностицизмом, но не по этой линии.

В разделе 4 статьи о Вяч. Иванове «основной пафос „гафизитства“ определяется «своеобразной „переоценкой ценностей“», и далее следует расшифровка: «...лень объяснялась важным делом («тайномудрое безделье» по словам Кузмина), эротика — путем к мистике (...), веселье не противоречит серьезности, а вино служит отнюдь не для пьянства, а веселит дух» (II: 218). Но какая же это «переоценка ценностей», если в каждой из позиций воскрешается древняя мудрость, которая, впрочем, никогда и не умирала для поэтов. Достаточно вспомнить пушкинскую «вольность праздную, подругу размышленья» или его же «И far niente мой закон» (*dolce far niente* — *итал.* сладкое ничегонеделанье). Приведенной здесь же подсказки Кузмина автор не услышал. Вторая позиция восходит к Платону и тоже пунктиром проходит через мировую культуру. Слово *веселье* (*веселый*) наполняется особым смыслом у символистов, откликающимся на его упоминание в Библии и вошедшим в сопряжение с серьезностью «Веселой науки» Ницше, упомянутой автором несколькими стро-

ками ниже и в другой связи. А вино, которое «веселит дух», восходит к Алкею и является ведущим мотивом всей анакреонтики, в том числе и мощной русской анакреонтической традиции. Подобная неточность в трактовке частностей оборачивается искажением общего понимания.

В интересном разборе поэтических ассоциаций М. Кузмина в стихотворении «Любви этого лета» (II: 402), предложенном Н. А. Богомоловым, наряду с комедией Мариво, названного в приведенном тексте, исследователь ссылается на «моцартовскую оперу» в подтверждение «восхитительной легкости», с которой связывается наше представление о «Свадьбе Фигаро». Но музыкально-звукового ряда в процитированных стихах нет. Слово *звенящей* относится к *комедии (звенящий смех, звенящие голоса)*. Это действительно, скорее, пушкинское «Иль перечти „Женитьбу Фигаро“», с включением трагических обертонов источника. Впрочем, драматический мотив звучит уже с введением в текст

образа Пьеро. Но здесь мы выходим за жанровые пределы рецензии и включаемся в со-размышление с автором.

В целом, несмотря на указанные просчеты, «Русская литература рубежа веков» — весьма ценное приобретение для новых поколений ученых-исследователей, преподавателей, студентов и всех желающих узнать больше об отечественной культуре конца XIX — начала XX века. Работа над этим изданием большого коллектива авторов дает пример подвижности, гибкости, оперативности, при сохранении необходимой для академического труда фундаментальности, широты охвата явления в целокупности, научной оснащенности и выверенности. Обширная библиография к каждой статье, включающая и самые последние работы, представляет отдельный интерес.

Без преувеличения можно сказать, что выход этого двухтомника — важное событие академической жизни и отечественной культуры.

# ХРОНИКА

## КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 100-ЛЕТИЮ «БАШНИ» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

100-летней годовщине «Башни» — знаменитого литературного салона Вячеслава Ивановича Иванова, ставшего духовным центром культуры Серебряного века, была посвящена Международная научно-практическая конференция «„Башня” В. И. Иванова в культуре Серебряного века. 1905—2005», организаторами которой явились сотрудники Государственного музея истории Санкт-Петербурга, Музея-квартиры А. А. Блока и Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Конференция проходила 29—31 марта 2005 года в Музее-квартире А. А. Блока и в Пушкинском Доме при поддержке Российского гуманитарного научного фонда. В ней приняли участие ученые из Франции, Голландии, США, Италии, России. В день открытия конференции с приветственным словом в адрес ее участников выступила заместитель директора по науке Государственного музея истории Санкт-Петербурга Ю. Б. Демиденко. Она подчеркнула значимость столетнего юбилея «Башни» и важность работы архивистов, ученых, деятелей литературы и искусства, издателей и преподавателей, приехавших принять участие в конференции.

Утреннее заседание 29 марта началось с доклада Ф. Вестбрука (Амстердам) «Концепция мифа Вяч. Иванова на фоне „Новой мифологии”», в котором было предложено проанализировать природу мифа в творчестве Вяч. Иванова в сравнении с «Новой мифологией» Фридриха Шеллинга. Шеллингианство и творчество Вяч. Иванова — малоисследованная тема, требующая, по мнению докладчика, специального изучения. Основная идея доклада заключалась в констатации близости концепции Иванова и идей так называемой «Новой мифологии» (Neue Mythologie), сформировавшейся в лоне немецкого романтизма около 1800-х годов. Рассмотрение мифологических построений Вяч. Иванова на этом фоне, как отметил Ф. Вестбрук, дает ключ к стиранию противоречий между его позицией как поэта-символиста и как ученого — исследователя античной религии. Доклад вызвал оживленную дискуссию, так как мифотворчество — магистральная линия развития русского символизма, намеченная в теоретическом наследии Вяч. Иванова.

Выступление Н. Н. Казанского (Санкт-Петербург, Институт лингвистических исследований РАН) «Мифотворчество на „Баш-

не» Вяч. Иванова (миф об Атлантиде)» было посвящено теме, вызывающей особый интерес у специалистов. Прежде всего докладчик остановился на самом «башенном» мифе и на том, каким образом он был инкорпорирован в «петербургский текст» предреволюционного времени с его предчувствием грядущих перемен и разрушений, а затем попытался реконструировать процесс создания на «Башне» оригинального варианта мифа об Атлантиде. Н. Н. Казанский проанализировал «башенные» дискуссии, давшие толчок осмыслению гибели Атлантиды в творчестве столь разных художников, как Л. Бакст, Вяч. Иванов и В. Хлебников, и высказал предположение, что эта тема обсуждалась на ивановских «средах» за несколько лет до появления картины Л. Бакста «Terror Antiquus», сюжет которой, отмеченный противопоставлением иррационального начала рациональному, находился в центре споров, развившихся в целом ряде произведений 1909—1910 годов. В связи с этим следует отказаться от интерпретации доклада Вяч. Иванова «Древний ужас. По поводу картины Л. Бакста „Terror Antiquus”» как непосредственного отклика на демонстрацию бакстовского полотна, так как, скорее всего, именно неоднократные обсуждения данной темы в доме Ивановых побудили художника отправиться в Грецию, вдохновившую его на создание картины. Отражение мифа об Атлантиде можно обнаружить также в поэме В. Хлебникова «Гибель Атлантиды», опубликованной в 1913 году во втором «Садке судей» (Н. Л. Степанов датирует рукопись 1909—1910 годами). Сопоставление ивановских рассуждений с этим текстом позволяет выявить общее в трактовке мифологического сюжета, который и в том и в другом случае основан на противопоставлении двух начал — рационального мужского и иррационального женского. У Хлебникова это отражено в диалоге жреца, считающего, что «род человеческий» есть «звездный раб», и рабыни («рабыня я ночных веселий»), чья смерть приводит цивилизацию Атлантиды к гибели. Кроме того, отдельные мотивы в позднейших произведениях Хлебникова (например, «чей рассудок там на звездах») перекликаются с образами стихотворений из сборника Вяч. Иванова «Кормчие звезды» и косвенно отражают дискуссию на «Башне». Однако на этом фоне ивановская концепция оказывается более

сложной, поскольку в ней, помимо рационального и иррационального начала, противопоставлены еще и две ипостаси Афродиты: Афродита Небесная и Афродита Всенародная. Впоследствии этот миф у Иванова приобрел дополнительные коннотации, которые исследуются в работах Г. А. Тиме (влияние немецкой традиции) и Г. В. Нефедьева (теософский субстрат). В прениях по докладу А. Б. Шишкин отметил, что влияние «Башни» на осмысление мифа об Атлантиде можно проследить вплоть до предвоенных лет, когда этот сюжет возникает в цикле «Великий остров» (1939) близкого к Вяч. Иванову русского художника А. Белобородова.

С большим вниманием был прослушан доклад Д. Мицкевича (Дьюк, Северная Каролина, США) «Высота Ивановской „Башни“», где был рассмотрен конкретный творческий проект Вяч. Иванова периода «Башни», воплощенный в художественном строе сонета «Apollini», который был написан 24—26 августа 1909 года к открытию журнала «Аполлон» и опубликован в его первом номере. В этом произведении, сложившемся в атмосфере «башенных» споров об искусстве, по мнению докладчика, воплощаются мистические интуиции Библии, древнегреческой религии, средневековья, и прежде всего Данте. На психологическом уровне эти традиции проявляются здесь в образе «темного леса», формирующем глубины творческого сознания. Основная мысль, прозвучавшая в докладе, — о культивируемом поэтом сходстве образов сонета со средневековой иконописью, так как в тексте исчезает лирическое «я» героя, трансформируется перспектива, нет реалистических деталей, полутонов. Присутствует эфирная «прозрачность» образа, освещаемого не извне, а изнутри. Как и в средневековых миниатюрах, мир показан не так, как человек его видит, а из некоей высшей божественной точки зрения. Так, по мысли докладчика, в сонете утверждается знаменитый принцип творчества Вяч. Иванова, утвердившийся в «башенный» период, — a realibus ad realiora.

Интересной теме творческих взаимосвязей был посвящен доклад С. С. Лесневского (Москва, издательство «Прогресс-Плеяда») «А. Блок и Вяч. Иванов: к истории вопроса», открывший вечернее заседание. Докладчик сосредоточил внимание на особом типе творческих отношений, сложившихся между А. Блоком и Вяч. Ивановым. По его мнению, они оба глубоко сознавали принципиальную творческую значимость своих взаимоотношений. Их связывала нить глубокой духовной общности. Поэты дорожили этой связью и время от времени подытоживали свою «длинную мысль» друг о друге. Они создавали и развивали поэтические образы друг друга. В этом многолетнем диалоге складывалась художническая концепция русского символизма. Можно утверждать, что представление о русском символизме как «духовной родине»

связано для Блока, по мнению докладчика, прежде всего — после Владимира Соловьева — с именем и идеями Вяч. Иванова. Это выявилось уже в статье Блока 1905 года о творчестве поэта. В опубликованном почти тогда же отрывке о первой книге Блока Вяч. Иванов ставит автора «Стихов о Прекрасной Даме», как и Андрея Белого, в ряд последователей идеи «Вечной Женственности» Владимира Соловьева. Метаязык и универсализм Вяч. Иванова по-своему преломляются в речи Блока «О современном состоянии русского символизма», где своеобразно отозвался также многозначный шедевр Вяч. Иванова «Бог в лупанарии» с его прозрением о власти демонического начала над божественным «сыном гармонии» и низведении «Прекрасной Дамы» до «Незнакомки», а высокого в своем назначении поэта до куклы площадного «Балаганчика». Текст «О современном состоянии русского символизма», вдохновленный Вяч. Ивановым, навсегда остался для Блока любимейшим и заветным. И в предсмертной статье «Без божества, без вдохновения» он объединяет себя и Вяч. Иванова — единомышленников, единоверцев русского символизма.

Предметом рассмотрения в докладе А. В. Лаврова (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН) были несколько эпизодов взаимоотношений Вячеслава Иванова и Максимилиана Волошина, относящихся к «добашенному» сезону (Швейцария, лето 1904 года) и ко второму «башенному» сезону (1906—1907), когда Волошин поселился в том же доме, где располагалась квартира Ивановых, а позднее вместе с женой обосновался непосредственно на «Башне». Докладчик проследил линии воздействия «жизнетворческих» построений Вяч. Иванова на творчество Волошина. В центре его внимания оказалась статья Волошина «Венок из фиговых листьев», предназначенная в феврале 1907 года для публикации в газете, но в свет не вышедшая и сохранившаяся в архиве писателя. Статья представляет собой полемический отклик на газетный фельетон А. В. Амфитеатрова «Цветы невинности». Волошин выступил в ней в защиту произведений двух участников «башенных» собраний — романа М. Кузмина «Крылья» и повести Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три уroda», вызвавших резкое общественное неприятие из-за их «нетрадиционной» эротической проблематики. Волошин отстаивал право авторов на предпринятую ими интерпретацию эротико-психологических вопросов, отмечал у обоих «тонкость анализа» и «содержательную целомудренность стиля».

Н. Ю. Грякалова (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН) посвятила свой доклад важной для истории символизма теме «В. Н. Княжнин — историограф символистского движения», сосредоточив внимание на личности и деятельности В. Н. Княжнина-Ивойлова, литературоведа, критика, поэта-«неокласси-

ка», близкого к кругу Вяч. Иванова и «Башне». Один из первых публикаторов наследия Ап. Григорьева и исследователей его биографии, Княжнин и сам предстает сторонником «органической критики». На основе сохранившихся архивных материалов (фрагменты рукописи «Литература на рубеже XX столетия», картотека публикаций писателей-символистов в периодике, письма к Г. И. и Н. Г. Чулковым и к Н. А. Павлович) были реконструированы его историко-литературная концепция, позиция в годы революции и взгляд на историю русского символизма из 1940 года.

В своем выступлении «„Башня“ Вяч. Иванова и „Дом поэта“ М. Волошина (два опыта жизнетворчества)» Г. В. Нефедьев (Москва, РГАЛИ) остановился на интерпретации документа, поступившего из частного архива и предположительно принадлежащего перу одного из посетителей «Башни» Вяч. Иванова. Текст написан ритмизованной прозой и представляет собой портрет Вяч. Иванова. Докладчик проанализировал выявленные им здесь некоторые образы и характеристики Вяч. Иванова (такие как «кот», «орел» и др.) и показал имеющиеся семантические параллели к ним в мемуарах и переписке современников. Г. В. Нефедьев высказал предположение, что, возможно, автором этого текста стоит считать Андрея Белого, поскольку его стилистика наиболее близка гротескно-иронической стилистике мемуарной прозы последнего. Гипотеза докладчика вызвала полемику среди участников конференции, так как атрибуция текста требует применения специальных методов.

Интересный материал был представлен в докладе Е. В. Глухой (Москва, ИМЛИ РАН) «Образ Вяч. Иванова в статьях и мемуарах А. Белого». Докладчица рассказала о напряженных отношениях между писателями в 1913—1918 годах, нашедших отражение в неоправданном письме Андрея Белого к Вяч. Иванову (1918) и в черновиках статьи «Вячеслав Иванов». Оценивая творчество Вяч. Иванова с антропософской точки зрения, Белый использует метафору «Эдипа ослепленного», а также пишет о «тройственной» сущности писателя. Кроме того, ценным материалом, как отметила докладчица, являются рисунки-схемы Белого, носящие антропософский характер. По мнению Белого, поэтическое творчество и Блока, и Вяч. Иванова можно рассматривать в аспекте пути посвящения, но если Блок проходит этот путь, то Иванов останавливается в самом начале.

Утреннее заседание во второй день конференции началось с доклада Жоржа Нива (Франция), посвященного культурно-исторической и сравнительно-типологической теме, — «„Башня“ В. И. Иванова и символистские салоны». Среди символистских салонов конца XIX—начала XX века особая роль принадлежала салону С. Малларме во Франции. По мнению докладчика, салон Мал-

ларме был по типу ближе всего к салону Ф. Сологуба и составлял резкий контраст с салоном Вяч. Иванова. Как считает Жорж Нива, Малларме хотел создать «французский эллинизм», но, в отличие от Вяч. Иванова, с чисто внешней точки зрения. Этот доклад вызвал большой интерес и оживленную дискуссию, так как роль символистских салонов в культуре Серебряного века изучена еще недостаточно.

К. Г. Исупов (Санкт-Петербург, Российский христианский гуманитарный институт) обратился к анализу специфического эстетизма, сформировавшегося на «Башне» Вяч. Иванова. В докладе «Природа эстетизма на „Башне“ Вяч. Иванова» он охарактеризовал «башенный» быт как особый тип игровой культуры. По мнению докладчика, «Башня» была неотличимой от театрального эксперимента «утонченной культурной лабораторией», «игрой всерьез». Воспринятый вначале как маскарад масок и шутство, этот тип поведения пришелся по душе множеству людей, так как его целью было преодоление психологической и творческой раздвоенности. Итог же этой разновидности эстетизма — профанация Эроса, превращение философии любви в оправдание своего рода «эстетической эротофагии». Кроме того, эстетизм «Башни», бессознательной формой которого был нарциссизм, являлся суррогатом веры и лжерелигией. В результате «Башня» стала местом «культурнической мистериологии» искусства («хоровое действо») и спекулятивных идеологических построений («мистический анархизм»).

В своем докладе «Символика драгоценного камня в книге стихов Вяч. Иванова „Прозрачность“» Т. В. Игошева (Великий Новгород, Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого) проанализировала цикл «Царство прозрачности» из сборника стихов Вяч. Иванова «Прозрачность». По мнению докладчицы, поэтическая минералогия Вяч. Иванова поддается прочтению сразу в нескольких регистрах. Во-первых, драгоценные камни в цикле представлены в своих физических и оптических категориях (способность к отражению, преломлению света). Во-вторых, образ драгоценных камней выступает в качестве символической аналогии образа инобытия (рая), выработанной религиозным сознанием и достигшей своего расцвета в средневековой литературе. В-третьих, центральная мысль поэтического цикла — идея религиозного преображения человека, находит символическую параллель: «угль, преображенный в алмаз». Одним из важных для поэта в данном случае источников Т. В. Игошева считает алхимический процесс трансмутации. В заключение она приходит к выводу, что, вследствие тяготения Вяч. Иванова к синтезу античного язычества и христианства, в цикле присутствуют как христологические, так и дионисийские коннотации.

А. Б. Шишкин (Рим) посвятил свое выступление теме «„Башня” после „Башни”». Он подчеркнул, что мысль Вяч. Иванова создавала пространство для интеллектуальной «встречи», диалога, причем диалога с самыми разными идеологическими и религиозно-философскими позициями. Подобного рода протезизм многим современникам мог казаться чрезмерным, а то и опасным. «Попович и классик, Вольтер и Иоанн Златоуст, (...) немецкий порыв вагнеровского пошиба, с эрудицией, блеском петраркизма и чуть-чуть славянской кислогадостью и ваточностью всего этого эллинизма», — вспоминал М. А. Кузмин в 1934 году. «Он был всем: консервативом и анархистом, националистом и коммунистом, (...) был православным и католиком, оккультистом и защитником религиозной ортодоксии, мистиком и позитивным ученым», — писал Н. А. Бердяев в 1940 году. Между тем именно этот протезизм, по признанию Бердяева, бессменного председателя ивановских «сред», создал на «Башне» единственную в своем роде «духовную лабораторию», которая сформировала центральные идейные и литературные течения Серебряного века. Но «Башня» была преимущественно явлением «устной культуры», поэтому правомерно поставить вопрос: что осталось после «Башни», каково ее наследие? Прежде всего, как считает докладчик, к «Башне» восходит бахтинская теория диалога. Это обстоятельство, признаваемое самим М. М. Бахтиным, в целом игнорируется захватившей весь мир «индустрией Бахтина». Весьма парадоксальна и судьба восходящей к «башенной» «симпозиональной культуре» «Переписки из двух углов» Вяч. Иванова и М. Гершензона (1920). Изъятая советской критикой (А. К. Воронский, П. С. Коган, Н. Л. Мещеряков) из культурного оборота как «малоактуальный спор упадочной интеллигенции», в западном мире «Переписка...» обеспечила Вяч. Иванову известность в качестве философа культуры. Она была переведена на европейские языки по инициативе М. Бубера (немецкий перевод), Г. Марселя (французский), Ортеги-и-Гассета (испанский). Замечательно, что почти каждое из этих изданий сопровождалось появлением нового интерпретатора-участника в давнем споре 1920 года о религии и культуре. В случае французских изданий — это Г. Марсель и Ш. Дю Бос, в случае итальянских — А. Пеллегрини. Диалог, таким образом, по мысли выступавшего, остается открытым, текст ищет собеседника в новой культурной ситуации.

В открывшем вечернее заседание докладе «Путешествие Вяч. Иванова вокруг Сицилии: *a realibus ad realiora*» О. А. Кузнецова (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН) предложила взглянуть на творческий процесс у Вяч. Иванова как на «восхождение» от визуальных впечатлений, полученных во время поездки по Сицилии в 1892 году, к поэтической «реальности» художественного текста — стихо-

творения «С пути». При реконструкции биографического контекста этого произведения докладчица опиралась на архивные материалы: письмо Вяч. Иванова к И. М. Гресву от 15 августа 1892 года, его «Дневник путешествия по Франции и Италии» того же года и сохранившийся в рукописном наследии (РГБ, Москва) набросок о странствиях ап. Павла по Средиземноморью. Анализ стихотворного текста помог ей выявить значимые отступления от канонично-исторического и биографического материала. Так, сухопутное путешествие по Сицилии трансформируется здесь в морское странствие вокруг Тринакрии по путям Одиссея, Энея и ап. Павла; бытовые детали (парусное судно, ждущее попутного ветра; восковая дощечка для письма) сознательно архаизируются автором; картина мира мифологизируется (Скилла и Харибда, Полифем, Тифон и др.), что переносит читателя в мир гомеровского эпоса, а безмятежно-спокойное переживание «страшных» античных образов заставляет вспомнить об эстетизации античности французскими художниками-символистами (О. Редоном, Пюви де Шаванном и Г. Моро). Включение стихотворения в сборник «Прозрачность» привело, по мнению О. А. Кузнецовой, к преобразованию лирического героя: отходу от реально-биографического подтекста «мы» (Иванов путешествовал вместе с женой Дарьей Михайловной и дочерью Сашей), отказу от субъективного лирического «я» и утверждению коллективного лирического «мы», которое подготавливало через поэтические формы дифирамба будущей петербургский жизнетворческий проект.

Г. В. Обатнин (Санкт-Петербург—Хельсинки), выступивший с сообщением «Вяч. Иванов. Листок из дневника Л. Д. Зиновьевой-Аннибал», поставил своей целью введение в научный оборот одного из двух дневников Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, хранящихся в Римском архиве Вяч. Иванова. Он особо остановился на внутренних и внешних событиях лета 1907 года, имевших в жизни супругов Ивановых поворотный характер. По словам докладчика, без хотя бы беглого введения в эти события невозможно рассмотрение новых документов. Его комментарий неизбежно превратился в подробный рассказ о жизни Ивановых, практически целиком основанный на архивных источниках. Финальная точка доклада — последний листок дневника писательницы, заполненный Ивановым на следующий день после ее смерти. Значение этого текста, написанного под впечатлением лежащего перед поэтом тела жены, равно как и совместного стихотворения, созданного супругами незадолго до этого, трудно переоценить. В первую очередь это мощный цитатный и образный источник для книги стихов Вяч. Иванова «Любовь и смерть», вошедшей в сборник «Cor Argdens». Материалы, представленные Г. В. Обатниным, имеют большое значение как для биографов поэта,

так и для исследователей его творчества. Доклад завершился дискуссией вокруг истолкования символического и мистического смысла записи, сделанной Вяч. Ивановым на последнем листке дневника Зиновьевой-Аннибал.

Доклад С. Д. Титаренко (Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный университет) «Вяч. Иванов и К. Юнг: pro et contra» был посвящен малоизученной и дискуссионной проблеме соотношения теории мистико-теургического творчества Вяч. Иванова и отдельных концептов аналитической психологии К. Юнга, которые получили развитие в англо-американской школе мифокритики, связанной с архетипным методом в литературоведении. К анализу были привлечены материалы из Римского архива Вяч. Иванова, подтверждающие знакомство русского писателя с работами Юнга, и в частности ивановские рисунки, свидетельствующие о его интересе к проблеме бессознательного. Параллелизм творческих поисков, с одной стороны, и неприятие ряда идей Юнга — с другой, были продемонстрированы на материале переписки Вяч. Иванова с Э. К. Метнером и с Э. Р. Курциусом. Докладчица выявила общие источники понятий «архетип» у Юнга и «прамиф», «первообраз», «архетип» у Вяч. Иванова. Это эйдология Платона, идеи бл. Августина и Дионисия Ареопагита, а также немецкая романтическая философия искусства. В качестве примера была предложена поздняя статья Вяч. Иванова «Anima» (1934), основанная на архетипических образах и мотивах, причем некоторые из них (такие как архетип анимы, Самости, иерогамии, «unio mystica», божественного ребенка, изначального человека — андрогина и др.) встречаются и в более ранних работах Вяч. Иванова, написанных задолго до знакомства с идеями Юнга. Это объясняется тем, что важным источником для формирования представлений об архетипе у Вяч. Иванова, как и у Юнга, является христианская мистическая литература, прежде всего сочинения М. Экхарта, Я. Беме и Э. Сведенборга. Так, например, еще в 1905—1907 годах мотивы андрогина (изначального архетипа, который спроецирован на понятия «anima» и «animus»), иерогамии и мистического брака были положены Вяч. Ивановым в основу «башенного» мифа о семье как Новой Церкви. Интересно, что собственный дом в Боллингене, построенный уже в 1920-е годы, Юнг тоже интерпретирует как башню, проецируя этот образ на архетип андрогинности и идею anima. Тем самым он дает своему приватному пространству не менее сложную, чем у Вяч. Иванова, символическую трактовку. Еще одним аргументом в пользу того, что русский мыслитель предвосхитил некоторые идеи Юнга, является использование обоими опыта изучения мистерий древности и христианства, а также гностико-герметической литературы и алхимической традиции.

Не лишенный интереса материал был представлен в сообщении О. Л. Фетисенко (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН) «Сон о „Башне“» (по материалам архива Е. П. Иванова). Е. П. Иванов — ближайший друг А. Блока и, по его выражению, «самый замечательный петербургский мистик» — на протяжении многих лет вел подробные дневники, которые находятся в Рукописном отделе Пушкинского Дома и до сих пор не введены в научный оборот, хотя являются любопытным свидетельством об эпохе Серебряного века. 26—27 апреля 1906 года, после своего первого посещения знаменитых ивановских «сред», Е. П. Иванов подробно (и не без литературной обработки) записал приснившийся ему сон, образный строй которого, с одной стороны, навеян виденным и слышанным на «Башне», а с другой — теснейшим образом связан с занимавшим самого «сновидца» в то время кругом тем (темой «зеркальности», «автоматизма» современной культуры, темой «маски», «цирка» и др.). Е. П. Иванов обозначил увиденное во сне словом «ад» и, вероятно, воспринял это как некое предостережение. Именно поэтому он не стал заседаем «Башни». По мысли О. Л. Фетисенко, некоторые мотивы сна отразились в появившемся вскоре стихотворении А. Блока «Балаганчик». Во время обсуждения доклада Е. Л. Белькинд высказала гораздо более удачное предположение, что с этим «сном о „Башне“» может быть связано другое стихотворение А. Блока — «Миры летят. Года летят. Пустая...».

Это заседание завершилось докладом С. В. Федотовой (Тамбов) «Лингвофилософские загадки одного мифа Вяч. Иванова в мелопее „Человек“», в котором была предложена интерпретация двух строк из указанного произведения.

Утреннее заседание 31 марта открылось докладом Л. А. Иезуитовой (Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный университет) «О круге идей „восхождение—нисхождение“ в трудах Вяч. Иванова и в творчестве Л. Андреева». Докладчица подчеркнула, что архетипический комплекс идей «восхождение—нисхождение» был чрезвычайно актуален и востребован в русской культуре конца XIX—начала XX века. Параллельно друг другу и независимо друг от друга их разрабатывали, среди прочих, Вяч. Иванов и Л. Андреев. В теоретических трудах 1900-х годов, в том числе в статьях «Ницше и Дионис» и «О нисхождении», Иванову удалось найти для этих идей адекватное выражение. Дионисийство в ивановской трактовке — это феномен не только эстетический, но и религиозный; его «священная формула» — «богоносец-богоборец». Возносящийся достигает, по Иванову, лишь индивидуалистического самоутверждения, и только в процессе следующего затем нисхождения через жертвенное «убийство» он приходит к воскресению (второму восхожде-

нию). У Андреева комплекс идей «восхождение—нисхождение» впервые появляется еще в студенческом дневнике 1892 года и присутствует в его творчестве вплоть до «итоговых» произведений: рассказа «Полет», романа «Сашка Жигулёв» и др. «Дионисийские» переживания Андреева движутся от эмпирики к религиозным символам. Этапными в разработке этого идеологического комплекса являются такие его произведения, как «Навуходоносор», «Из глубины веков», «Тьма» и др.

Ю. Б. Демиденко (Санкт-Петербург, Государственный музей истории Санкт-Петербурга) в докладе «Художники и „Башня“ Вяч. Иванова» особо подчеркнула, что круг художников «Башни» был значительно шире, чем принято считать. Среди ее постоянных посетителей были К. Сомов, Л. Бакст, М. Добужинский, Е. Лансере, Е. Званцева, С. Судейкин, а также М. Волошин, М. Сабашникова, З. Гржебин и С. Городецкий, которые считали свои занятия живописью профессиональными. Кроме того, следует упомянуть учеников располагавшейся в 1906—1908 годах непосредственно под «Башней» школы Званцевой и тех художников, чье творчество считалось эталонным для символизма и потому было предметом дискуссий на «средах», — М. Врубеля и Н. Чюрлениса. Стремление художников и литераторов объединиться вокруг нового центра было реакцией на наметившуюся смену, как бы мы сейчас сказали, культурных элит (редакция журнала «Мир искусства» — «Башня» — редакция журнала «Аполлон»; Дягилев—Маковский; Мережковские—Ивановы). Иванов активно создавал символистский миф о художнике, которому отводилась особая роль в продвижении идей нового искусства. Этот взгляд был основан на раннесредневековом представлении о значении живописи как «литературы для мирян» («Неграмотные созерцают в живописи то, что они не могут прочесть»). Результатом так до конца и не осуществленного творческого союза поэтов и живописцев стала деятельность журнала «Аполлон», а также возникновение нового направления в искусстве, получившего название «неоклассицизм». В период собраний на «Башне» художники создали целый ряд значительных произведений: от декораций Судейкина к осуществленной силами завсегдатаев «сред» мейерхольдовской постановке драмы Кальдерона «Поклонения кресту» до сомовских портретов Вяч. Иванова, Блока, Кузмина и его же иллюстраций к сборнику стихов Иванова и Бальмонта. Здесь же Добужинский, оформлявший печатную продукцию издательства Ивановых «Оры», разрабатывал свою концепцию «мирискуснической» книги.

Теме «„Башня“ Вяч. Иванова и школа Е. Званцевой» посвятила свое выступление Г. Б. Васильева (Санкт-Петербург, Государственный музей истории Санкт-Петербурга). Знаменитая школа Званцевой на Таврической ул., д. 25 (ныне д. 35), находилась под

«Башней» Вяч. Иванова. Ее преподавателями были известные в Петербурге художники-мирискусники, участники зарубежных выставок русского искусства в Париже, Берлине, Мюнхене. Многие из них (М. Добужинский, Л. Бакст и др.) стали посетителями ивановских «сред». В докладе рассматривались многосторонние творческие контакты художников школы Званцевой с философами, писателями и театральными деятелями в рамках этого литературного салона.

Сообщение Н. К. Цендровской (Санкт-Петербург, Государственный музей истории Санкт-Петербурга) «Неизвестное письмо о смерти Л. Д. Зиновьевой-Аннибал» вызвало большой интерес у собравшихся. Докладчица зачитала и прокомментировала письмо В. В. Розанова М. П. Ивановой от 28 октября 1907 года, в котором описываются похороны Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Особенно удивили Розанова количеством священников и фигура «неистово рыдающего» С. Городецкого.

Несколько докладов были посвящены театральным постановкам на «Башне». В выступлении Ю. Е. Галаниной (Санкт-Петербург, Музей-квартира А. А. Блока) «В. Э. Мейерхольд на „Башне“ Вяч. Иванова: 1905—1906 годы» была затронута проблема отношений режиссера с хозяевами квартиры на Таврической улице. Как отметила докладчица, наиболее тесными его связи с участниками «сред» были в конце 1905—начале 1906 года, когда, покинув Москву, Мейерхольд переселился в Петербург. Именно тогда в рендант предполагаемому журналу, а позднее альманаху «Факелы» возникла идея создать одноименный театр под его руководством. Письма Л. Д. Зиновьевой-Аннибал дают ценный материал для реконструкции этих неосуществленных планов. В рамках обсуждавшегося на «Башне» театрального проекта предполагалось воплотить на практике идеи Вяч. Иванова о возрождении античного театра, о театре-культе, о торжестве хорового начала. Мейерхольд был увлечен ивановскими теоретическими построениями, рассуждал об очистительном воздействии мистицизма в театре, несущем религиозное просветление. Обновление театра требовало репертуара, который бы соответствовал принципам новой сцены, и «башенные» авторы ответили на это специально созданными произведениями. Вяч. Иванов написал дифирамб «Факелы», Зиновьева-Аннибал — драму-мистерию «Великий Колокол», а Блок — лирическую драму «Балаганчик». В докладе было подчеркнуто влияние театральных идей Вяч. Иванова периода «Башни» на развитие русского театра. По мнению Мейерхольда, оно было весьма значительным, так как способствовало возвращению к традициям прошедших эпох, отмеченных высоким уровнем театрального искусства.

В докладе А. В. Сергеева (Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств) «Отражение „соборного театра“: прак-

тические параллели к теории Вяч. Иванова (Театр трагедии, 1918)» речь шла о проблеме создания Вяч. Ивановым так называемого «соборного театра» и влиянии этого явления на театральный процесс 1910-х годов. Докладчик отметил, что, в силу утопичности идей Вяч. Иванова, подобное влияние не могло быть непосредственным. Поэтому попыток буквального воплощения его концепции профессионалами театра предпринято не было. Однако ивановские построения открывали и театру, и публике новые горизонты восприятия. Это особенно чувствуется при анализе двух интерпретаций «Царя Эдипа»: М. Рейнхардом в Немецком театре (гастроли в Петербурге и в Москве проходили в 1911-м и в 1912 году) и Ю. М. Юрьевым совместно с А. М. Грановским в Театре трагедии (Петроград, 1918). Еще Ф. А. Степун указывал в рецензии на первую из этих постановок, что в спектакле выявилось движение к соборности. Как возрождение театральных форм античности оценивалось и использование пространства циркового амфитеатра. Проанализировав критические отклики на вторую постановку, докладчик пришел к вы-

воду, что в данном случае уже на уровне структуры спектакля (а не только в восприятии зрителей) возникал ощутимый сдвиг в сторону театра-храма, навеянный идеями русского символизма.

В заключение были подведены итоги конференции. Выступившие на обсуждении отмечали, что она еще раз засвидетельствовала актуальность исследования творчества Вяч. Иванова и продемонстрировала существующие проблемы в изучении и издании его наследия. К конференции была приурочена выставка в Музее-квартире А. А. Блока (куратор Ю. Е. Галанина; художественный проект А. Менуса), на которой были представлены материалы, хранящиеся в рукописных отделах РГБ (Москва) и ИРЛИ РАН (Санкт-Петербург), а также в фондах Государственного музея истории Санкт-Петербурга, Литературного музея Пушкинского Дома, Музея-квартиры А. А. Ахматовой в Фонтанном Доме (Санкт-Петербург) и в частных собраниях. Многие экспонаты, например фотографии интерьеров квартиры Вяч. Иванова или его портреты работы Ал. Чеботаревской, демонстрировались впервые.

© С. Д. Титаренко

© М. Д. Эльзон

## ЗАТЕРЯННАЯ ТЕЛЕГРАММА ЧЕХОВА

Изданная ровно полвека назад фундаментальная «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова» Н. И. Гитович (М.: ГИХЛ, 1955) подвела предварительный итог изучению биографии писателя. Необходимость в новом, дополненном издании возникла прежде всего благодаря академическому Полному собранию сочинений и (главным образом) писем. Естественно, были учтены и последующие журнальные публикации. Но, к сожалению,

не все. В частности, в первом томе второго (дополненного) издания «Летописи...» сказано: «Около 25 апреля [1888 г.]. Получает приглашение на празднование 50-летия литературной деятельности А. Н. Майкова (отмечалось в Петербурге 30 апреля). Письма. II. 255» (М.: Наследие, 2000. С. 409). Неучтенный отклик отражен в моей заметке «Телеграмма А. П. Чехова» (Русская литература. 1983. № 3. С. 243).

## ЮРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ СТЕННИК

Юрий Владимирович Стенник (1935—2005) работал в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН более сорока лет. К его монографиям, сборникам под его редакцией, публикациям и многочисленным статьям постоянно обращаются и будут обращаться исследователи русской литературы XVIII века, пушкинской поры, историки и теоретики литературы.

Юрий Владимирович родился 10 августа 1935 года в Ленинграде. Его жизненный путь не был легким: военное детство, ранняя потеря родителей, полные лишения послевоенные годы. Все это не воспрепятствовало его упорной тяге к знаниям. В 1954 году Ю. В. Стенник поступил на филологический факультет Ленинградского государственного университета, который окончил в 1959 году. В университетские годы он занимался в семинаре профессора П. Н. Беркова, что в значительной степени определило его дальнейшие научные интересы. По окончании университета Ю. В. Стенник работал в Архиве Академии наук; с середины 1960-го по октябрь 1962 года — во Всесоюзном музее А. С. Пушкина, сначала экскурсоводом, а затем в экспозиционном отделе. Интерес к творчеству Пушкина исследователь сохранял и в последующие годы. Изучение русской литературы XVIII века и пушкиноведение — области смежные, но требующие специальных обширных знаний, представлений об историческом пути России на протяжении полутора столетий. Ю. В. Стенник стал ученым, в деятельности которого органически объединились эти области науки.

С ноября 1962 года Ю. В. Стенник начал работать в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН в Группе по изучению русской литературы XVIII века. Он стал одним из постоянных сотрудников академической серии сборников «XVIII век» и участником научных заседаний Группы (позднее Сектора). Его статьи публиковались начиная с 5-го сборника (1962) и кончая 23-м (2004). Под руководством П. Н. Беркова совместно с В. П. Степановым он подготовил труд «Русская литература XVIII века. Библиографический указатель» (Л., 1968) — справочник, до сих пор остающийся важнейшим пособием для всех исследователей русской литературы.

Диапазон научных занятий Ю. В. Стенника был чрезвычайно широк: он работал в Секторе фольклора (1969—1971), в Секторе

теоретических исследований (1971—1976) и в Отделе новой русской литературы (1976—2001). Последние годы он был ведущим научным сотрудником Отдела пушкиноведения, что закономерно связано с его многолетними исследованиями в этой области. В 1969 году Ю. В. Стенник защитил кандидатскую диссертацию на тему «Национальные поэтические традиции XVIII века в творчестве А. С. Пушкина 1810—1820-х годов» (руководитель Н. В. Измайлов). Это исследование в существенно доработанном и дополненном виде стало частью монографии Юрия Владимировича «Пушкин и русская литература XVIII века» (СПб., 1995). Ученый проследил эволюцию отношения Пушкина к культуре предшествовавшего столетия. Рассматривая отдельные этапы этой эволюции, Ю. В. Стенник показал, как многообразны были связи между творчеством поэта и его предшественников, обратив особое внимание на представление Пушкина о XVIII веке как важной эпохе в отечественной истории, ставшей предметом изображения в его произведениях.

Для исследований Ю. В. Стенника характерно сочетание историко-литературного и теоретического подходов. Это, в частности, проявилось в его работах, посвященных отдельным жанрам русской литературы классицизма, прежде всего жанру трагедии. В своей первой статье «О художественной структуре трагедий А. П. Сумарокова» (1962) он характеризовал основные жанровые особенности сумароковских трагедий. В другой работе Ю. В. Стенник сопоставил две редакции трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор», тщательно проанализировав вносившиеся драматургом изменения. Общие законы жанра и его эволюция в связи с освоением европейского драматургического опыта и решением тех задач, которые стояли перед отечественной словесностью, стали предметом изучения в книге Ю. В. Стенника «Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма» (1981). Здесь прослежена история жанра начиная с первых опытов Сумарокова и кончая драматургией В. А. Озерова и Г. Р. Державина.

Интерес Ю. В. Стенника к общим закономерностям в развитии литературы сочетался у него с вниманием к конкретным текстам. Им были подготовлены издание «Драматических сочинений» Сумарокова (1990) и том, посвященный трагедии, в серии «Русская литература. Век XVIII» (1991).

Ю. В. Стенник много сделал также для изучения сатирических жанров русской литературы XVIII века. Он издал антологию «Русская сатирическая проза XVIII века» (1986) и написал монографию «Русская сатира XVIII века» (1985), в которой рассмотрены теория сатиры и такие жанры, как стихотворное послание, басня, комедия, журнальный очерк и др.

Значителен вклад ученого в коллективные труды Института: несколько разделов по XVIII веку написаны им для первого тома «Истории русской литературы» (1980), для «Истории русской драматургии» (1982). Он был редактором и участником первого тома «Очерков истории русской литературной критики» (1999), организатором и ответственным редактором серийного сборника «Литература и история», подготовив три выпуска этого издания (1992, 1997, 2001).

Многолетние занятия историософскими аспектами русской литературы нашли отра-

жение не только в этих сборниках, но и в последней монографии исследователя, вышедшей незадолго до его кончины, — «Идея „древней“ и „новой“ России в литературе и общественно-исторической мысли XVIII—начала XIX века» (2004). Новое освещение получила здесь идея преемственности, давно привлекавшая внимание исследователя. На большом материале (от П. П. Шафирова, И. Т. Посошкова и Феофана Прокоповича до Н. М. Карамзина и декабристов) Ю. В. Стенник проследил, как на протяжении полутора столетий в русской культуре формировалось историческое самосознание. В книге приводится отзыв В. О. Ключевского об историке XVIII века И. Н. Болтине, который в старине находит «осуществление общечеловеческих идеалов» и «светом современных идей стремится осветить старину». Эти слова вполне могут быть отнесены и к автору книги — Юрию Владимировичу Стеннику.

© Н. Д. Кочеткова

Технический редактор *В. В. Шиханова*  
Корректоры *З. Ю. Иванова, Ф. Я. Петрова, А. К. Рудзик* и *Е. В. Шестакова*  
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г. Подписано к печати 20.07.2005 г.  
Формат 70 × 100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 20.2.  
Уч.-изд. л. 25.0. Тираж 1025 экз. Тип. зак. № 1164. С 150

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН  
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1  
main@nauka.nw.ru  
www.nauka.nw.ru

Первая Академическая типография «Наука»  
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12