

# Русская литература

№ 1

Историко-литературный журнал

2012

*Издается с января 1958 года*

*Выходит 4 раза в год*

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
<b>С. М. Климова.</b> Философский диалог Льва Толстого и Николая Стрхова . . . . .	3
ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ	
<b>Н. Д. Кочеткова.</b> Песни Сумарокова: к истории текстов . . . . .	20
ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ	
<b>Т. Р. Руди.</b> Тема Иерусалима в житийных текстах Древней Руси (из истории литературной топики) . . . . .	31
<b>В. Г. Ананьев.</b> К вопросу о происхождении термина «семибоярщина» . . . . .	44
<b>А. В. Вознесенский.</b> Загадка московского Евангелия первой четверти XVII века . . . . .	48
<b>Александр Левицкий (США).</b> Образ Солнца в поэзии Державина . . . . .	55
<b>Т. Г. Иванова.</b> М. Д. Суханов — поэт и собиратель фольклора . . . . .	65
<b>И. А. Пильщиков.</b> Из заметок об иноязычных записях Пушкина. Пушкин и Бёрнс . . . . .	87
<b>Д. А. Кунильский.</b> Славянофильская формула К. С. Аксакова в публицистике Достоевского . . . . .	92
<b>Н. Б. Алдонова.</b> Творческая история повести А. В. Дружинина «Прошлое лето в деревне» . . . . .	101
<b>Рафаэлла Фаджонато (Италия).</b> Еще о масонских источниках «Войны и мира» (Записные книжки Сергея Ланского) . . . . .	111
<b>Н. А. Тарасова.</b> Образ заходящего солнца в романе «Подросток»: Достоевский и Диккенс . . . . .	124
<b>Л. В. Флёрко.</b> Календарные циклы в лирике (к постановке вопроса) . . . . .	132

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«НАУКА»

Е. А. Глуховская. Инцидент с Эллисом в контексте русского символизма: к истории одного (около)литературного скандала . . . . .	137
К предыстории эгофутуризма (неизданные стихотворения Игоря Северянина из архива Ф. Сологуба) (публикация А. В. Крусанова и Т. В. Мисникевич) . . . . .	148
В. Н. Быстров. Из комментариев к записной книжке А. Блока 1915 года . . . . .	153
М. Г. Сальман. Три заметки о Мандельштаме . . . . .	162
Е. Р. Пономарев. Норд-экспресс, или Движение вещей. «Сто три дня на Западе» Бориса Кушнера . . . . .	167
Д. С. Московская. «Я по существу мастеровой, братцы...» Владимир Маяковский в рецензиях пьесы Андрея Платонова «Высокое напряжение» . . . . .	178
Переписка М. М. Зощенко и Н. П. Акимова (1939—1954) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии В. П. Муромского) . . . . .	192
О. И. Мусаева ( <i>Эстония</i> ). Переводы «Романса о луне, луне» и становление русского канона переводов Ф. Гарсиа Лорки . . . . .	203
М. В. Трунин. Из истории полемики о предельной длине строки в свободном стихе (Д. А. Пригов и Ян Кросс) . . . . .	218

#### ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Р. Ю. Данилевский. «Спасский вестник», выпуск 18 . . . . .	231
Е. Н. Брызгалова. «Легкий поэт с нелегкой судьбой...» . . . . .	233
Т. В. Игошева. Символизм и постсимволизм: диалог эстетических систем . . . . .	235
К. Б. Егорова. Новые исследования о взаимосвязях творчества Марины Цветаевой с европейскими культурами . . . . .	237

#### ХРОНИКА

С. А. Ипатова. Научные чтения, посвященные 100-летию со дня рождения академика А. С. Бушмина . . . . .	241
Е. Д. Конусова. XXXV Малышевские чтения . . . . .	243
Э. К. Александрова. Письмо в редакцию . . . . .	247
Памяти Владимира Петровича Степанова . . . . .	248

Журнал издается под руководством Отделения  
историко-филологических наук РАН

Главный редактор В. Е. БАГНО

#### Редакционная коллегия:

Е. В. АНИСИМОВ, Д. М. БУЛАНИН, М. Н. ВИРОЛАЙНЕН,  
Г. Я. ГАЛАГАН (зам. главного редактора), А. А. ГОРЕЛОВ, В. Я. ГРЕЧНЕВ,  
И. Ф. ДАНИЛОВА (отв. секретарь редакции), Н. Н. КАЗАНСКИЙ,  
В. А. КОТЕЛЬНИКОВ, Н. Д. КОЧЕТКОВА, А. В. ЛАВРОВ, А. М. МОЛДОВАН,  
С. И. НИКОЛАЕВ, Ю. М. ПРОЗОРОВ, Н. Н. СКАТОВ, А. Л. ТОПОРКОВ,  
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

## ФИЛОСОФСКИЙ ДИАЛОГ ЛЬВА ТОЛСТОГО И НИКОЛАЯ СТРАХОВА

Обнажить нерв истории возможно не столько в ходе умозрений и абстрактного конструирования с опорой на факты и собственную интуицию, сколько в чутком вслушивании в разговоры ее творцов и участников, раскрывая в индивидуальном общезначимое. Наглядной формой такого рода диалогизирования становится эпохальное и одновременно исторически-конкретное общение выдающихся людей, которых можно назвать духовными «флагманами» своего времени. Для русской культуры второй половины XIX—начала XX века к таковым, безусловно, относился Л. Толстой. Имя другого — его друга, собеседника и «со-творца» экзистенциально-исторического диалога, известного философа и литературного критика Н. Страхова — в этой роли очевидно далеко не для всех. Для нас этот статус философа, однако, бесспорен.<sup>1</sup>

26-летняя Переписка Толстого и Страхова<sup>2</sup> позволяет вскрыть природу их диалогического мышления и самые принципы философствования. Диалогизм заявлен эпистолярным жанром; его суть лежит на поверхности: он непосредственно отражен в вербальном обмене идеями и эмоциональным настроением, типичным для любого письма, даже «философского», т. е. имманентен эпистолярному пространству двух небезразличных друг другу людей. Здесь присутствует интимный пласт, ведущий к исповедальности обоих. В Переписке скрыты и огромные ресурсы для понимания тех поворотных точек в мировоззрении, которые позволяют раскрыть — сделать более ясными — причины и процессы их творческой и жизненной эволюции. Диалог просматривается и как результат философского общения, незаметно и исподволь формирующий и развивающий идеи, легшие в основу позднейших автономных произведений авторов. И. Паперно отмечала: «Переписка между Толстым и Страховым в 1875—1879 гг., быть может, наиболее важная составляющая в истории его религиозного переворота и эволюции от литературных к религиозно-философским сочинениям».<sup>3</sup> При этом автор акцентирует внимание на ведущей роли Толстого и ведомой Страхова в этом диалоге.

Эта же мысль — сквозная в статье А. Донскова, одного из руководителей издания Переписки: «При последовательном и систематическом чтении переписки в полном объеме можно проследить постепенное развитие идей и положений, которые оказались общими для обоих корреспондентов и которыми они руководствовались в жизни. Это относится ко многим основным

<sup>1</sup> См. также: *Туниманов В. А.* Достоевский, Страхов, Толстой (лабиринт сцеплений) // Русская литература. 2006. № 3. С. 38—96.

<sup>2</sup> Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов: Полное собрание переписки. [В 2 т.] / Группа славянских исследований при Оттавском университете и Государственный музей Л. Н. Толстого. Оттава; М., 2003 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).

<sup>3</sup> *Paperno I.* Leo Tolstoy's correspondence with Nikolai Strakhov: the dialogue on faith // «Anniversary Essays on Tolstoy» / Ed. Donna Tussing Orwin. Cambridge, 2010. P. 97.

идеям Толстого, высказанным им до и после „духовного кризиса“ 1880 г. В принципе, в письмах Толстого Страхову, написанных до 1880 г., присутствуют начала почти всех нравственных и религиозных идей писателя, которые он проповедовал в последние три десятилетия своей жизни. (...) При своем, можно сказать, затворническом образе жизни в Ясной Поляне, Толстой в лице Страхова получил возможность вступить в серьезный диалог со всесторонне образованным человеком, что позволило ему также быть в курсе интересов широких интеллектуальных кругов».<sup>4</sup> Полностью соглашаясь с данными утверждениями, неоднократно подтверждаемыми в Переписке, нам все же представляется, что роль Страхова значительнее и многограннее не только в понимании целостности<sup>5</sup> толстовского мировоззрения, но и демонстрации того, как это понимание вырастает. На становление Толстого-философа Страхов, как нам кажется, повлиял более других современников и в экзистенциальном, и в творческом, и в теоретико-познавательном смыслах. То есть, если признать мысль о том, что зачатки всех идей и творческих начал Толстого «находились» в нем всегда, то скорее всего лишь как «семя», «зародыш», требуя почвы и разнообразных способов взращивания. Одним из таких способов становится диалогизирование с другими и Другим, прежде всего с философом и другом Страховым.<sup>6</sup> Именно их всесторонний диалог — напряженный совместный поиск в течение нескольких лет истинной философии и истинного метода — оборачивается открытием целостности как универсального метода новой философии, открытием толстовской «формулы творчества» (опять-таки по оценке Страхова), понимаемой предельно широко, и как жизнь, и как органическое (экзистенциально-религиозное) в ней бытование. Целостность Одного предполагает включение Другого в орбиту его жизни, мысли и чувств по принципу диалогического сопряжения в «единый круг» (образ Толстого), под которым следует понимать жизненное мировоззрение и Толстого, и Страхова. При этом целостность-сцепление проявляется по-разному: для Толстого Страхов вбираем через открытость — доверительное сочувствие к нему. Для Страхова по-иному проявляется Другой: он стремится быть в нем, идти навстречу его мыслям и чувствам, преодолеть себя ради него и его творчества. Для него Толстой не является средством самовыражения, но лишь целью, конкретным воплощением идеи кантовского гуманизма в отношении к человеку. При этом плодотворность диалога обеспечивает уникальная способность обоих слышать и понимать друг друга, что возможно лишь через взаимодействие этих двух независимых и равноценных и безусловно талантливых личностей.

Перед нами — встреча Двух, а не конструирование Другого для выражения собственной полноты. Толстой и Страхов — два одинаковых бытия, и их диалог — результат их взаимодействия, если угодно, они элементы того самого общего сцепления, целостности, к которой оба двигались и которую в конечном итоге обнаружил Толстой в открытом им творческом методе. «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой, для выражения себя, но каждая мысль,

<sup>4</sup> Донсков А. А. Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов. Эпистолярный диалог о жизни и литературе / Группа славянских исследований при Оттавском университете и ГМТ — Государственный музей Толстого. М., 2008. С. 79.

<sup>5</sup> Цельность Толстого мы понимаем в страховском смысле: «Я давно называл Вас самым цельным и последовательным писателем; но Вы сверх того самый цельный и последовательный человек» (письмо 246, от 8 января 1880 года — 2; 552). Далее попробуем обосновать тождество писательского и человеческого через понятие «жизнетворчество».

<sup>6</sup> См. также: Климова С. М. Природа творческого мышления в переписке Толстого и Страхова // Н. Н. Страхов в диалогах с современниками. Философия как культура понимания. СПб., 2010. С. 135—152.

выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения» (1; 267). Здесь есть все: и *природа творчества* как некая целостность, выразимая и невыразимая, по сути, и *природа понимания*, которая требует тех же самых творческих оснований, и *экзистенциальная интимная*, невербальная основа, вне которой ничего нельзя понять, но лишь условно определить как жизнь, поток жизни. Получается, что целостность (сцепление) осуществляется благодаря мысли-чувствованию Одного — автора, сопряженному с процессом со-переживания, то есть диалогическим выходом на Другого, коим может быть не только читатель, но также и сам автор. Предполагается и обратный процесс: от читателя не к автору, а целостности (сцеплению мыслей—образов—идей—чувств—переживаний) текста. Понятно, что в таком диалогическом пространстве нет места невовлеченным в диалог, интерпретаторам-критикам, которых так не любил Толстой. Критик становится порочным основанием герменевтического круга, создавая новые тексты и новые интерпретации, расположенные вне диалогической целостности автора и читателя. В этом пункте значение Страхова вырастает необыкновенно, потому что он для Толстого не критик, даже уровня гениального Ап. Григорьева, а Другой — *со-автор понимания*. Страхов пишет: «То, что Вы говорите о критике, — бесподобно; то, что об искусстве — удивительно. Я должен сознаться, что до сих пор не понимал ясно Вашего отвращения к критике и даже приписывал Вашему творчеству несвойственный ему характер, именно примесь к нему отвлеченной мысли, хотя вполне покоряемой творчеством. Помилуйте! Когда я вдумываюсь, то выходит у Вас такая стройность, так ясно все расчленяется, противоплагается, оттеняет друг друга, продолжает одно другое! Теперь я должен понять, что эти чудеса нимало не происходят тем способом, которому я их отчасти приписывал, что вообще *этим способом* ничто художественное произойти не может. <...> Это речь истинного художника, формула творчества (разрядка моя. — С. К.) во всей его силе и чистоте» (1; 270). Благодаря открытию этой формулы, Страхов сначала откроеет философию Толстого как «религию художника», а потом как Религию Великого Учителя мира. Следует указать на универсальность открытого Толстым метода, так как целостность оказывается сопряженной с экзистенциальной интимностью (исповедальностью) — обнажением своего Я, зависящего и независящего от самого себя. Об этом мы еще скажем позже. Итак, Толстой нащупал метод целостного понимания не только литературы, философии, но и самой жизни, ядром которой становится субъективный мир переживаний, концентрируемый в понятии Бога, веры, любви, «жизни не для себя» (1; 235).

Теоретическим стержнем многих пластов переписки стал разговор о создании истинного типа философствования, в котором было воплощено предвидение полифонизма начала XX века. Их диалог — наглядная демонстрация *Lebens Dynamik*<sup>7</sup> русской философии. Философия Толстого—Страхова

<sup>7</sup> Lebens Dynamik А. Лосев трактовал как силу воображения и внутреннюю жизненную подвижность русской философской мысли (Лосев А. Ф. Русская философия // Введенский А. И., Лосев А. Ф., Радлов Э. Л., Шпет Г. Г.: Очерки истории русской философии. Свердловск, 1991. С. 71). Практически в этом же аспекте высказался Н. Н. Страхов в письме от 21 апреля 1877 года: «Я убеждаюсь все больше и больше, что умственное развитие не имеет никакого логического хода, что оно управляется какими-то таинственными, или, скорее, очень грубыми и явными причинами — только не развитием идей» (1; 328).

формировалась в форме творческого диалога, предусматривающего мышление разными способами одновременно, в сплаве художественного, философского, научно-критического, бытового и других «дискурсов»; диалога, отличного и от религиозно-мифологических конструктов «розового христианства»,<sup>8</sup> и от позитивистских настроений радикальной, политизированной и шумящей России. Этот процесс вполне сопоставим с общими путями формирования русской философии в начале XX века как *неклассической*. *Особую остроту этому процессу придает интимная форма эпистолярного жанра, в рамках которого формируется новая философия.*<sup>9</sup>

Известные произведения Толстого и Страхова можно перечислить по-иному, поместив их в диалогическое пространство Переписки, ставшее психологической скрепой важнейших трудов мыслителей. Начало мировоззренческого перелома Толстого пришлось на середину 1870-х годов, когда начался активный процесс собирания себя в одно целое (поиск «основы сцепления», которую он позже найдет в вере). В середине 1870-х размышления о природе добра, зла, рационализме, религиозной (церковной) праведности и лжи, задачах философии и т. д. обоих корреспондентов схожи с бесконечными этюдами, набросками, набегамы мыслей-чувств, постоянно обсуждаемых, осуждаемых, обдумываемых и *идейно переживаемых обоими*, и носят во многом отвлеченно-абстрактный характер, не претендуют на окончательные сакраментальные и философские истины. Переписка этих лет и явно, и исподволь, порой неосознаваемо для ее творцов обнажает природу грядущего толстовского перелома и маркирует узловыe переходные точки рождения нового — «внутреннего человека» и новой философии — *толстовского «исповедального» экзистенциализма*.

В письмах 1872—1879 годов пошагово выстраивается партитура будущей «Исповеди» — обнажается умственно-духовный процесс «метанойи» Толстого. В это же время шла (1873—1877) работа над «Анной Карениной», которую можно причислить к общепринятой форме деятельности, к внешнему деланию «внешнего человека», чрезвычайно важному для Толстого вначале и объявленному им «пустяком» в конце, когда он только и стремился к тому, чтобы закончить надоевший роман, «опростать место» для сокровенного. Сначала свое творчество он оценивал как высшую, возложенную «по высшему повелению», обязанность: «мучаюсь и нахожу в этом мучении всю, не радость, но цель жизни» (1; 104). Цель жизни — *творчество*, совершенно осознанный им сплав жизненного и творческого в единое пространство личности — главнейшее условие ее полноценного развития. Позже, ближе ко времени создания «Исповеди», мы видим человека, относящегося к писательству как к «пустяку», «тщеславию», «прибыли», от которого, однако, он отказаться не мог; уж очень давно был вкушен «соблазн»: «Я писал, поучая тому, что для меня было единой истиной, что надо жить так, чтобы самому с семьей было как можно лучше».<sup>10</sup>

В то же самое время начался рост и развитие «внутреннего человека», постепенно сосредотачивавшего свое внимание на том, что вскоре станет узлом его жизненного напряжения: на теме религиозного сознания, жизни и смерти, цели и смысла жизни, веры, добра, красоты, этико-культурных

<sup>8</sup> Этот образ мы используем не в леонтьевском смысле неприятия апокастатических мотивов апологетов христианства, а для того чтобы подчеркнуть ироническое недоверие к оптимистическим прогнозам мифо-теократических ожиданий наших великих соотечественников.

<sup>9</sup> Впрочем, письмо как форма философствования — весьма обычный прием русского мышления, но рождение философии в ходе многолетней дружеской переписки — это нечто новое, требующее пристального прочтения.

<sup>10</sup> Толстой Л. Н. Исповедь // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1957. Т. 23. С. 10 (далее ссылки на это издание даются в тексте: ПСС с указанием тома и страницы).

контекстах осмысления мировой истории, проблем телеологии и беспричинности. Этот «внутренний духовный человек» формировался, в том числе и в ходе умственной работы и обсуждения с другом-философом Стреховым важнейших мыслей и малозаметных другим нюансов переживаний этико-религиозных и эстетических идей, первоначально рассмотренных сквозь призму философского дискурса того времени. Философствование как поиск внешних ответов на внутренние вопросы совпало с началом «чего-то странного» в Толстом, позже названного им самим «остановкой жизни», кризисом, экзистенциальным переломом с последующим духовным рождением.

Нечто подобное, хотя и в другом роде, в то же самое время происходит и со Стреховым. Его внутренний пиетет и безграничное уважение перед Толстым несомненны, и может быть это и порождает иллюзию его подчиненности и ведомости в переписке. То, что многие принимают за ведомость, на самом деле является проявлением стреховской способности к пониманию, другим — уникальным — проявлением творческого начала в человеке. Толстой нащупал важнейшую специфику стреховской природы понимания: это *правдивость* высказывающегося и одновременно его *доброта* (*доброжелательность, симпатия*), сопереживание (сострадание) другому, которое возможно лишь при *«родстве духовной жизни»!* «Я узнал главное... о чем я догадывался всегда, что ваше сочувствие ко мне, и мое к вам основано на необыкновенной родственности нашей духовной жизни» (письмо от 25 августа 1875 года — 1; 215).<sup>11</sup> Сопереживание другому — тоже «вид» сцеления, без которого невозможен ни диалог, ни целостность. Как бы ни были различны эти два человека, их соединила не только близость в умственном, этическом, но и духовном — смыслопорождающем — развитии. Нам кажется, что именно эту способность М. Бахтин позже определит как «сочувственное понимание».<sup>12</sup>

В переписке данного периода (до 1880 года) есть несколько переломных моментов, раскрывающих для нас разные пласты взаимоотношений между корреспондентами. Письмо Толстого от 12 ноября, 17 декабря 1872 — одно из первых в этом ряду. Это было письмо-рецензия на книгу Стрехова «Мир как целое», которое стало не просто вехой в их взаимоотношениях, но эмоциональным и интеллектуальным переломом в дальнейшем течении переписки. С этого письма отношения между двумя корреспондентами кардинально меняются. Это связано с «открытием» писателем не просто помощника в делах, грамотного корректора и тонкого литературного критика, искренне любящего его, но Стрехова-философа как этически *близкого себе человека*, которому можно открыться, доверять. *Рождается дружеская интимность, связавшая этих двух людей навсегда.* Как нам представляется, даже не через совместную редакторскую работу над книгами Толстого и обмен письмами по разным поводам до этого, а после прочтения книги Стрехова писатель нашел настоящего друга и уважаемого им мыслителя. Интересно, что все дальнейшие письма как будто обрели невиданную до этого простоту, невербализованный эмоциональный оттенок искренности и открытости. «Все время после вашего отъезда (4 дня) занимался исключительно вами, — читал вашу книгу. ...Она произвела на меня такое сильное дей-

<sup>11</sup> В некоторых письмах мы сохраняем даты, важные с точки зрения движения мысли.

<sup>12</sup> «Обычно эту извне идущую активность мою по отношению к внутреннему миру другого называют сочувственным пониманием. Следует подчеркнуть абсолютно прибыльный, избыточный, продуктивный характер сочувственного понимания... Сочувственное понимание не отображение, а принципиально новая оценка, использование своего архитектурного положения в бытии вне внутренней жизни другого» (Бахтин М. М. Человек в мире слова. М., 1995. С. 69).

стве, [что] я чувствую потребность написать вам о ней. Я читал ее, не мог оторваться и читал внимательно...〈...〉... (я в первый раз ясно понял вас из этой книги)...» (1; 86).<sup>13</sup>

Упоминания о книге неоднократны в переписке на протяжении 1870-х годов. В первом письме-рецензии Толстой тщательно разбирает достоинства и недостатки работы. Он врывается в обсуждение как равный, как философ, демонстрируя недюжую эрудицию и знание многих фундаментальных источников европейской мысли. Здесь явна неприязнь к идеалистической системе Гегеля; не согласен он и с главной страховской позицией о «подмене» понятия «сознание», или рефлексия, имманентного человеку, абстрактным понятием «дух» как неким объективным фактором развития и совершенствования. Слово «дух» прочно ассоциируется у Толстого с именем Гегеля — глубоко антипатичного ему, с которым он готов бороться до конца. Хотя Страхов оправдывается и объясняет ошибочность упреков Толстого, его гегельянство неизменно и самоочевидно: «За *дух* Вы напрасно меня упрекаете; я употребил это слово только как *известное название* того, о чем хочу говорить, а не в смысле признания особой сущности. По смыслу всей книги мир есть нечто цельное, то есть все его явления вытекают из одной сущности. Все существующее я одинаково признаю проявлением духа» (1; 93).<sup>14</sup> Толстой поддевает Страхова своим главным живым упреком за то, что последний так и не объяснил выделенный им принцип отличия человека от животного, не расшифровал понятие *совершенствования*, по сути, так и не указал на причины самоделания-совершенствования человеком себя. Приписывание причин абстрактным понятиям: духу, богу, идее — чужды Толстому недаром. В его неприязни видится предчувствие будущего тотального движения философии XX века к феноменологии и экзистенциализму. Он не может принять совершенствование и в том органическом (физиологическом) смысле, в котором рассматривает его строгий ученый Страхов. Писатель сразу заметил отсутствие в рассуждениях Страхова религиозного (исторического), а значит, социально и культурно обусловленного источника совершенствования. Если в основе развития не лежит религиозно-нравственное начало, то к чему оно вообще нужно, сетует писатель, и чем оно отличается от животного, физиологического изменения. Здесь логика фактов, сталкиваясь с логикой чувств/переживаний, дает новый эффект философствования. Толстой ведь также не обосновывает, но лишь констатирует противоположное: смысл развития в нравственном и религиозном совершенствовании; он апеллирует ко всей истории мировых религий и культур, цементируемых этими понятиями, как к достаточному основанию доказательства истинности своей логики и подспудно, в русле просвещенческой философской традиции, напоминает Страхову о внешней причине развития челове-

<sup>13</sup> В отличие от великого писателя профессиональная «философская публика» оставила книгу без внимания, по крайней мере, не проявляла к ней должного интереса до начала 1890-х годов — времени ее переиздания. «Никто из здешних моих приятелей моей книги не читал. Статью еще можно прочесть; но книгу — кто же читает книги в Петербурге», — сетовал Страхов своему корреспонденту в апреле 1873 года (1; 107). Первый серьезный отзыв не переиздание «Мира как целого» дал его молодой ученик и поклонник — В. В. Розанов в своей рецензии: «Идея рационального естествознания. Рецензия на книгу Н. Страхова „Мир как целое. Черты из науки о природе“» (2-е изд. СПб., 1892).

<sup>14</sup> Позже немецкий дух книги будет критиковать другой близкий друг Страхова — Н. Я. Данилевский. В ответе на его упреки философ еще раз подтвердит свою приверженность гегельянству, оговорив его бесспорное значение как методолога науки: «...В том-то и штука, что учение Гегеля, над которым Вы так ругаетесь, и метода Гегеля — две вещи различные, и что если возможно отделиться от учения, то от методы невозможно.〈...〉 Логические приемы Гегеля проникли повсюду, во все науки, во все литературы, в газеты и в детские книжки. Они есть и в вашей „России и Европе“, они тот воздух, которым мы дышим» (цит. по: 1; 139).

ка. Страхову же важно показать органическую «пантеистическую» связь мира, внутри которого человек есть лишь наиболее совершенное из всех существ. Здесь опять-таки явен отголосок Гегеля, тогда как Толстой ведет свою логику скорее всего от Канта, который помещает человека в мир природы как в один из ареалов существования, задаваясь вопросом, почему же, будучи животным, смертным/конечным, единичным и зависимым, человек мыслит и ведет себя как бессмертное и свободное существо. Ответ для будущего религиозного мыслителя лежит лишь в плоскости этической и религиозной. Страхов эти плоскости старается обходить, будучи больше естественником, привыкшим к конкретным научным доказательствам, и гегельянцем, обосновывающим все объективным, а по сути, диалектико-пантеистическим соединением многообразия единичного в общее целое.

Вот как Страхов объясняет совершенствование: «Чрезвычайно важно, что это понятие несогласно с обыкновенным понятием причинности, что совершенствование не может быть объяснено как следствие совокупного действия каких-нибудь причин. (...) Явление следует необходимо из своей причины; вот все, что заключается в понятии причины. Какое явление произойдет, лучшее или худшее, это все равно, закон причинности этого не определяет. (...) Поэтому, какие бы причины не действовали на организм, мы не можем найти в них никакого основания, почему бы от их действий организм совершенствовался. Очевидно, совершенствование должно быть приписано самому организму, он сам себя совершенствует».<sup>15</sup> Фактически Страхов, говоря модным языком, пишет о саморазвивающейся системе, каковой и предстает перед нами окружающий мир гетевско-шеллингианского толка. Он опровергает вульгарно-социальные концепции, учащие тому, что внешние условия (семья, школа, религия, общество) определяют жизнь и духовное развитие; воспитанием и историей нельзя объяснить ни величие и достоинство человека, ни его ничтожество и нравственную убогость. «Это подтверждает ежедневный опыт. Родился ребенок у достаточных родителей — и вот они, веря во всемогущество причин и действий, приступают к нему с тем, чтобы различными действиями создать из него такого человека, какого они хотят... но природа, как говорят, берет свое. Часто, несмотря на все труды, причины не производят желаемого действия: книги не дают мыслей, картины природы не дают ощущений, и вообще все возможные действия питомца не возбуждают его самодеятельности, а нередко даже мешают ее развитию. Совершенно ясно, что каждый человек может развиваться только тогда, когда развивает самого себя. Воспитание, образование — собственно не производят развития, а только дают ему возможность; они открывают пути, но не ведут по ним».<sup>16</sup> Здесь есть неявное противоречие: ведь рассматривая мир как целое, а человека как его центр, мы никак не можем из связей, которые имманентны не отдельным элементам, но организму, изъять общество или воспитание как его составляющие. Философ как будто игнорирует понятие общества в принципе. У него мир есть мир абстрактного человека, автономного и саморазвивающегося целого, практически не отличающегося от мира природы. Он пытается отделить ум (умение) человека, способность к рефлексии как высшее проявление целостности (совершенствование) от образованности, многознания, воспитания, которые, как известно, «уму не научают», но вне которых у ума нет базиса для развития. Критика Толстого этой позиции скорее внешняя в начальный период, он также высоко ценит возможности разума, считает умственное развитие основанием целостно-

<sup>15</sup> *Страхов Н. Н.* Мир как целое. Черты из науки о природе. М., 2007. С. 156—157. Кант, конечно, по-другому отвечает на этот вопрос.

<sup>16</sup> Там же. С. 160.

го — развивающего самого себя — человека. Но при этом саморазвитие он определяет лишь как относительное, а не абсолютное качество совершенствования и утверждает, что человек, возмнивший себя центром вселенной, рискует уподобиться мухе, центрирующей паутину, и есть, безусловно, более сущностное основание, чем человек.

Писатель интуитивно точно восполняет характеристику «страховского» рационального самосовершенствования *этико-религиозной* и экзистенциальной субстанциональностью, создавая структуру «морального ума», вне которого не может быть целостного Я. «Но есть совершенствование нравственное, религиозное... Короче, это понятие добра. И понятие это таково, что нельзя про него сказать, что оно есть больше или меньше, что оно есть у человека, но его нет у животного. — Оно есть у человека, оно сущность всей жизни, и потому его не может быть ни больше, ни меньше» (1, 87). Однако В. В. Розанов — человек уже другой формации — более точно понял духовное ядро этой страховской книги, которое чувствовал, но не до конца осознавал Толстой: «...*религиозное* (курсив мой. — С. К.) составляет ни разу не названный центр постоянного тяготения его мысли... это тяготение, однако, скрыто определяет сферы знания, литературы и искусства, которым была посвящена и вся остальная их жизнь».<sup>17</sup> Именно наличие этого духовного центра в мировоззрении Страхова, о котором как об их общей основе ранее писал Толстой, и позволило состояться их четвертьвековому творческому и жизненному диалогу.

Важно и то, что Страхов никогда ничего до конца не проговаривает, не завершает свои мысли однозначными обобщениями, поэтому его тезис, что «сама жизнь есть не что-либо постоянное, определенное, но именно стремление, именно способность существа отречься от самого себя, чтобы перейти в новое, лучшее»,<sup>18</sup> хотя и содержит этические смыслы, но не выделяет их. При этом *способность к отречению от себя*, т. е. преодоление эгоизма — не важно животного или умственного, — самое яркое проявление нравственной природы развития, «лучшего» и высшая точка совершенствования, зрелости человека, его духовно-телесной и душевной вершины. Опять-таки Страхов очень по-гегелевски понимает причины, по которым человек дорастает до нравственного и религиозного отречения. Все они лежат в области духовной и умственной, являясь результатом полноценного развития. Этические аспекты личности через самопожертвование он выводит под явным влиянием Шопенгауэра, который, по его признанию, и научил его понимать религию и нравственность, но который «приводит к отрицанию всего твердого в нравственности» (1; 94). Именно Шопенгауэр утверждал, что безграничное сострадание к другим — важнейшее ручательство за нравственный образ действий, который не нуждается в казуистике, т. е. во внешних причинах. С точки зрения Шопенгауэра, единение человека с миром открывается ему в момент нравственного прозрения. Как известно, Толстой также находился под сильным влиянием Шопенгауэра, который выступил «этико-религиозным мостиком» в разговоре двух корреспондентов. Против этой этики выступит Вл. Соловьев, не принявший «альтруизм» Шопенгауэра. Толстой понимает сострадание как религиозно-нравственную основу для единения, создания целостной основы жизни отдельных индивидов, позволяющей соединить этику и метафизику в одно начало и обойтись без абстрактных понятий: человек, мир, бог, душа и т. п. Позже оно откроется ему как «жизнь», «жизнь в Боге», как следование Христу, Его делу бук-

<sup>17</sup> Розанов В. В. Литературная личность Н. Н. Страхова // Розанов В. В. Собр. соч. / Под ред. А. Н. Николюкина. М., 1996. С. 213—214.

<sup>18</sup> Страхов Н. Н. Мир как целое. Черты из науки о природе. С. 158—159.

важно и фактически. Опять-таки феноменальное здесь будет вытеснять абстрактное и метафизическое и перерастать в экзистенциальное.

Страхов научным языком, но в тоже время просто и убедительно, подчеркивает связь между знаниями и мировоззрением человека, а также нравственным чувством ответственности, которое он обязан иметь, достигнув полноты развития — совершенства. «Вот почему от человека, вполне развитого, мы требуем как долга, как исполнения нравственной обязанности, — известной полноты убеждений. Он должен сам определить свои отношения ко всем важным вопросам, как бы они важны не были. Мы даем ему на это право и виним его, если он не способен воспользоваться этим правом».<sup>19</sup> Для него мировоззрение складывается из зрелости ума, способного выбирать и отвечать за свой выбор, а также зрелости убеждений, сложившихся на этой основе. Здесь явны задатки экзистенциальной философии, хотя и нет призыва к «активной позиции», логически вытекающей из разумного выбора и моральных убеждений человека, как нет и религиозной составляющей этого мировоззрения.

Итак, мы видим, что философствование корреспондентов движется от общих рассуждений, теорий и обсуждения научных достижений того времени к авторским обобщениям этического и религиозного характера, основанным в начальный период на рациональном обосновании веры/нравственности. При этом очевидно и их обоюдное недовольство классическими рационалистическими системами, индифферентными к морали и смыслу жизни.

В середине 1870-х годов вопрос *о смысле жизни* оказывается в центре внимания обоих мыслителей, которые выстраивают иерархию существовавших подходов к его решению в соответствии с тремя знаменитыми кантовскими: что я могу знать (философские смыслы); что я должен делать (нравственные смыслы); на что я могу надеяться (религиозные смыслы). Толстой и Страхов солидарны в главном: смысл не обретается на пути абстрактного знания и внешнего существования (внешней активности-деятельности и внешней среды). Дискуссия развернулась вокруг второго кантовского «внутреннего» вопроса: *что я должен делать*,<sup>20</sup> но лишь для того, чтобы ответить на третий, самый главный вопрос: *на что я могу надеяться*, или «как спасти свою душу» (формулировка Страхова). То есть для обоих приоритет религиозных смыслов самоочевиден в поисках смысла жизни, но ответы разводят их в разные стороны. Для Страхова он разрешается в *принятии жизни* как она есть, неделании плохого, пассивном избегании лжи и обмана в своих убеждениях и поведении, в честности, которую он признает за главное моральное качество человека. *Понимание как активность в отношении к другим, но не себе — вот в чем было главное «умное дело» Страхова, его творческая активность и судьба.* Никакой внешней активности он не признает в принципе. Эту собственную позицию он называет *пассивной* и как будто стесняется такого подхода к собственной жизни. Но стоит ли уточнять, что в уникальной способности к пониманию Другого было воплощено главное этическое требование — сопереживание и сочувствие другому, вполне христианское по смыслу.

Для Толстого этот вопрос также первостепенен, но он, напротив, деятельно *активен* в поисках смысла жизни, который ищет на пути творения самого себя, в вере, также активно им самим творимой, которая поможет ответить на кантовский «общий» вопрос: «Что есть человек?». Как отмечает

<sup>19</sup> Там же. С. 175.

<sup>20</sup> Акцент на этом кантовском вопросе, при его относительной изоляции от двух других, становится специфически русским способом философствования и в Серебряном веке.

Ирина Паперно: «Толстой был убежден, что все три вопроса интегрируются в один: „Что я такое?“»; «Вопрос о его собственном характере и одновременно о природе человека — „Что я такое?“ — был для Толстого вопросом богословским».<sup>21</sup> Хотя по форме их взгляды казались противоположными, по сути они были тождественны. То, что было для Страхова естественно (отстраненное отношение к миру, сохранение самого себя в чистоте чувств), станет несостоявшейся мечтой позднего Толстого (создавшего себя в чистоте своих чувств), которому никогда не удастся уйти от мира, отречься от него.<sup>22</sup>

При этом надо расставить акценты и не путать понятия, зачастую путаемые самими мыслителями. У Страхова есть еще одна близкая оппозиция: *наблюдатель и деятель*. Речь идет не о пассивности — безделии в жизни, а о наблюдательстве — невмешательстве в ее ход, чуждом Толстому и многим другим гениальным преобразователям жизни в то время. Он экзистенциально посторонен жизни, которая бурлит и в миллионах пассивных, молчаливых тружениках: живет очень книжно и монотонно (*Homo Legens*), не имея семейных привязанностей и интересов, кроме близких друзей и книг. При этом Страхов был настоящим трудягой, всю жизнь работал как ломовая лошадь за копейки (в том числе и на графа Толстого), не имея, как и большинство подлинных тружеников, выучившихся на «медные деньги», ни накоплений, ни богатства, ни собственного дома.<sup>23</sup> Его умственная работа, стремление к пониманию других людей, идей, процессов — вот его дело и его труд. Но его пассивность сродни народной жизни. «В пассивных, которых большинство, хранятся наши лучшие качества, простота, правда, всякая душевная красота. Деятельные — почти без исключения дурны; это или бестолковые молодые люди, как нигилисты, или люди без стыда и совести, жестокие, своенравные, сильные, но отталкивающие» (1; 241). В «Исповеди» Толстой также отринул как явное уродство наглое проведывание и поучительство в писательстве, а потом и во всей цивилизации, к чему он и сам был непосредственно причастен. «Взгляд на жизнь этих людей, моих соотарищей по писанию, состоял в том, что жизнь вообще идет, развиваясь, и что в этом развитии главное участие принимаем мы, люди мысли, а из людей мысли главное влияние имеем мы — художники, поэты. Наше призвание — учить людей... Люди мне опротивели, я сам себе опротивел, и я понял, что вера эта — обман» (ПСС 23; 5—6).<sup>24</sup>

Высказанное еще в середине 1870-х годов перманентное желание Страхова «молчать» позже открылось Толстому как «остановка жизни». Его пассивное отношение (в страховском смысле слова) началось с бесконечного повторения сакраментального «зачем?» и отрицательного: «И я ничего и ничего не мог ответить» (ПСС 23; 11).

<sup>21</sup> *Paperno I.* Op. cit. P. 98. См. письмо Толстого Страхову от 30 ноября 1875 года (1; 230).

<sup>22</sup> В отличие от Сквороды, которого «мир ловил, но так и не поймал», великий писатель и сегодня не принадлежит себе, становясь объектом самых разных фальсификаций и мифов. Например, его вольно созданный художественный образ в биографическом романе Джея Парини (Jay Parini) «The Last Station: A Novel of Tolstoy's Last Year» (1990) и поставленный по роману еще более вольный фильм М. Хоффмана «The Last Station» (Hollywood Sony Pictures, 2009) привели к превращению Толстого в голливудский «бренд». Примитивность подачи семейного конфликта и акценты на надуманных мотивах гомосексуальности (Толстой — Чертков) не могут не вызвать негативной реакции у русского человека.

<sup>23</sup> Известно, что после его (члена-корреспондента Академии наук) смерти в доме не оказалось денег для организации похорон.

<sup>24</sup> До иронической отчетливости эта мысль дойдет в эпоху модернизма, когда Розанов пускает в широкое употребление цитату из «Пестрых писем» М. Е. Салтыкова-Щедрина: «писатель пописывает, а читатель почитывает».

Уже в этих общих размышлениях возникает то новое, что рождается в философско-религиозном дискурсе Толстого в ходе полемики со Страховым. Отвергая классический гегелевский взгляд на историю, Толстой вводит в оборот, не без влияния Шопенгауэра, важнейшее понятие неклассической философии — *жизнь*. «Следовательно, чем более сознана эта сущность (жизнь. — С. К.), тем она... более сознана», — писал Толстой в ноябре—декабре 1872 года (1; 87). Как отметила И. Паперно: «в течение более трех лет Толстой старался прояснить собственные религиозные взгляды, или определить свое profession de foi, но все его попытки (философские эссе, катехизис, литературный диалог) кончились ничем. Страхов был вовлечен в большинство этих попыток и, что, возможно, всего важнее, он слышал толстовские исповедальные размышления об усилиях найти определение веры, о неудовлетворенности „Анной Карениной“, о разочаровании в литературе, о депрессии и отчаянии. Следующая попытка Толстого была сосредоточена на прояснении понятия „жизнь“».<sup>25</sup>

Однако гораздо раньше Страхов чутко уловил его новации в понимании *жизни* через художественные произведения, даже не сумев еще определить ее философскую или теологическую значимость: «Вы правдивый, чистый и глубоко вдохновенный писатель. Тайнственные силы, управляющие людской жизнью, Вам видимы. И, по своей натуре, Вы смотрите на них с той высоты, на которую могут возвести человека лишь высшие философские и религиозные созерцания. Но Вы пытаетесь, сверх того, подвергнуть их анализу, привести Ваши взгляды в формулы обыкновенного знания. Я заранее уверен, что результаты, которые Вы получите, будут в сто раз беднее содержания Ваших поэтических созерцаний. Посудите, например, могу ли я взгляд на *жизнь, разлитый в Ваших произведениях* (курсив мой. — С. К.), не ставить бесконечно выше того, что толкует о жизни Шопенгауэр, или Гегель, или кто Вам угодно?» (1; 257). Страхов здесь невольно выразил ключевую для всей русской философии мысль: философия с ее образным аппаратом и логикой вчувствования (сердечности) вышла из литературы, как из своего лона. Литература диктовала и особый дискурс для нарождающейся философии, образную систему идей и категорий, ставя русскую мысль на гораздо большую высоту, чем немецкую или какую бы то ни было другую. С другой стороны, литература создавала и единственно возможное направление для неклассической философии жизни: *экзистенциализм, точнее, религиозный экзистенциализм*. Это прекрасно понял русский философ-экзистенциалист Лев Шестов: «...вся творческая деятельность его (Льва Толстого. — С. К.) была вызвана потребностью понять жизнь, т. е. той именно потребностью, которая вызвала к существованию философию... Собственно же философия должна начинаться там, где возникают вопросы о месте и назначении человека в мире, о его правах и роли во вселенной и т. д., т. е. именно те вопросы, которым посвящена „Война и мир“».<sup>26</sup> Толстой точно в таких же выражениях и сам определил майнстрим русской философии в письме к Страхову: «Философия, в личном смысле, есть знание, дающее наилучшие возможные ответы на вопросы о значении человеческой жизни и смерти. В общем смысле это есть соединение в одно согласное целое всех тех основ человеческих знаний, которые не могут получить логических объяснений» (1; 234).

<sup>25</sup> Паперно И. О.р. cit. P. 106.

<sup>26</sup> Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше // Шестов Л. И. Избранные сочинения. М., 1993. С. 87—88. При этом Шестов оказался в общем хоре гонителей Толстого-проповедника, четко различая «двух Толстых», высмеивая его проповедничество и «самообожествление». Даже он не уловил черты юродивости, которые видел в себе писатель, задолго до своего восхождения на свой «Олимп-Голгофу».

Письмо от 30 ноября 1875 года — второй перелом в Переписке. Оно вновь было спровоцировано перечтением книги Страхова,<sup>27</sup> а также их письменной договоренностью писать друг другу философские письма. В письме излагается философская позиция Л. Толстого и его оценка всей предыдущей истории философии. Он выделил несколько типов философских систем: материализм, идеализм, Платон и Шопенгауэр, а также «все религиозные учения», которые «ставят настоящую цель философии и в изложении ее не держатся научного метода... а отыскивают смысл жизни, не разлагая на составные части тех сущностей, из кот[орых] слагается жизнь для каждого человека» (1; 232). Перечисляя эти сущности, Толстой вводит нас в хорошо знакомый сегодня круг экзистенциальной философии: «*Мое тело, моя душа, моя жизнь, моя смерть, мое желание, моя мысль, мне больно, мне дурно, мне хорошо, мне радостно*, всегда одни и те же и не могут быть ни яснее, ни темнее, ни для дикого, ни для мудреца» (1; 232). Он говорит о новой, совершенно отличной от других философии, предмет которой нельзя развить или разложить на составные части, ибо жизнь, смерть, желания... абсолютно цельные понятия, «так как это понятия, приобретаемые непосредственно, и потому невозможно из этих понятий строить цепь какой бы то ни было необходимости.〈...〉 Все эти понятия не подлежат логическим выводам, все они равны между собой и не имеют логической связи. И вследствие того убедительность философского учения никогда не достигается логическими выводами, а достигается только гармоничностью соединения в одно целое всех этих нелогических понятий, т. е. достигается мгновенно, без выводов и доказательств, и имеет только один прием доказательств — тот, что всякое другое, чем данное, соединение бессмысленно» (1; 233—234). Таким образом, он говорит о новом, уникальном методе познания, которого не было ни у материалистов, ни у идеалистов, но который он находит у религиозных мыслителей. Суть этого метода — целостное схватывание жизни; гармония как ядро этой целостности; основы гармонии в «сцеплении», соединении самых разнообразных ситуаций и состояний в одно неразрывное начало — «круг или шар, у которого нет конца, середины и начала, самого главного или неглавного, а все начало, все середина, все одинаково важно и нужно» (1; 235). Эта мысль не сразу была понята Страховым в силу ее абсолютной новизны (поэтому он ее переинтерпретирует под идею синтеза — распространенный философский метод). Позже Толстой эту же идею выразил в своей «формуле творчества», сделал понимание метода универсальным, а философию максимально сблизил с литературой, литературу с религией, религию с жизнью. Уже в этом письме универсальность такого метода, его способность охватить все ясна Толстому: «По-моему, наука в общем смысле, философия, религия — одно и то же» (1; 238).

Страхов проносит через всю свою жизнь и четко объясняет шумящей во круг «позднего» Толстого 1890-х годов толпе идею цельного и целостного Толстого и в экзистенциальных, и в творческих планах: «...начала, которые он теперь проповедует, бессознательно жили в нем всегда и составляли душу всего, что он тогда писал.〈...〉 Из эстетики он обратился в нравственного проповедника, но содержание его нравственных образов и его практических наставлений осталось, в сущности, одно и то же».<sup>28</sup> Его представление о це-

<sup>27</sup> Как центр напряжения письма Толстого от 30 ноября — размышления об экзистенциальном характере философии, рассуждающей «о значении человеческой жизни и смерти» (1; 234). В письме от 1...2 января 1876 года он отмечает, что недавно перечитал книгу «Мир как целое». «Возражения, вопросы, поднимаемые и решаемые в ней, теперь особенно занимают меня, в особенности о различии органич[еского] и неорганич[еского]» (1; 244).

<sup>28</sup> *Страхов Н. Н.* Толки о Толстом // *Страхов Н. Н.* Воспоминания и отрывки. СПб., 1892. С. 136—137.

лостном Толстом совпадает с его собственной философской позицией рассмотрения совершенства как высшей точки саморазвития человека, которое «основано на уверенности, что мы можем достигнуть *настоящего, зрелого* понимания вещей».<sup>29</sup> Этого понимания Толстой достигал в каждом своем произведении, воплощая в нем полноту собственного совершенства и целостности.

Важным составляющим письма от 30 ноября 1875 года является намек Толстого о работе над «философским сочинением»; он даже отсылает небольшой фрагмент, который затем почти пять лет ждал под спудом напряженной повседневной и внутренней работы *завершения жизнью*, разворачивающей Толстого к другому горизонту. Этим отрывком, который тогда задумывался как сочинение и о котором Толстой писал в спокойных, отвлеченных словах, оказался фрагмент будущей «Исповеди»: «Если я не знаю чего-нибудь, то мне кажется, что узнай я это неизвестное знание, это не будет для меня занимательно — не откроет мне ничего нового — нового из того, что я хочу знать. Из внешних явлений мира я ничего не желаю. Если бы пришла волшебница и спросила у меня, чего я хочу, я бы не мог выразить ни одного желания» (1; 236). «Если я желал чего, то я вперед знал, что удовлетворю или не удовлетворю мое желание, из этого ничего не выйдет. Если бы пришла волшебница и предложила мне исполнить мои желания, я бы не знал, что сказать...» (ПСС 23; 11—12). В письме формулируется и конечная задача этого сочинения: «Рассказать о том, каким образом из состояния безнадежности и отчаяния я перешел к уяснению для себя смысла жизни, проникающего как пройденную мною часть и источник ее, так и остальную часть и конец ее, — составляет цель и задачи того, что я пишу» (1; 237). Но ведь явные признаки *безнадежности и отчаяния*, а также найденный *рецепт* смысла жизни проявятся в *реальной жизни* Толстого лишь спустя несколько лет. Что же это: предчувствие реальной жизненной перемены в художественном тексте или художественное сочинение своей жизни, в последующем перешедшее в саму жизнь художника. Слово «сочинение» указывает на умственный характер будущей «Исповеди», но реализация этой задачи оказалась напрямую связанной с интимными переживаниями и трансформациями сознания его автора на протяжении нескольких переходных лет жизни. В «Анне Карениной» также явны признаки душевного кризиса, истоки которого лежат в мучительном поиске Бога и бесконечных религиозных сомнениях.

Понятие *жизни-любви* плавно и логически стройно соединяется у Толстого с образом Бога Живого, идеей евангельской любви-всепрощения. Новая религиозная концепция в своем черновом варианте заложена им в диалогах со Страховым. «Бог — живой — любовь есть необходимый вывод разума и вместе с тем бессмыслица, противная разуму» (1; 262). Толстой начинает враждовать с рационализмом с экзистенциальных позиций: «...зло есть все то, что разумно. Убийство, грабеж, явное наказание, все разумно — основано на логических выводах. Самопожертвование, любовь — бессмысленны» (1; 291). Так постепенно зрела мысль, четко оформленная в «Исповеди» в форме антиномизма рационального и веровательного (иррационального) постижения жизни. «Так что, кроме разумного знания, которое мне прежде представлялось единственным, я был неизбежно приведен к признанию того, что у всего живущего человечества есть еще какое-то другое знание, неразумное — вера, дающая возможность жить... Вера есть сила жизни... искание бога было не рассуждение, но чувство, потому что это искание вытекало не из моего хода мыслей, — оно было даже прямо противо-

<sup>29</sup> Страхов Н. Н. Мир как целое. Черты из науки о природе. С. 175.

положно им, — но оно вытекало из сердца. Это было чувство *страха, сиротливости, одиночества* (курсив мой. — С. К.) среди всего чужого и надежды на чью-то помощь» (ПСС 23; 27—28).

Переход к экзистенциальным понятиям «жизни для себя» и «жизни для другого», поиски смысла жизни через соединение *творческого и этического Я* оказались синтезированы в понятии *любви* — важнейшей основе преодоления собственной ограниченности в акте целостного соединения с другим — миром и человеком. Любовь к другому — единственный путь к самому себе.<sup>30</sup> От этой мысли Толстой уже не откажется никогда: «Настоящая любовь та, когда мы любим не для себя, не себе желаем добра, а тем, кого любим, и любим не потому, что люди приятны или полезны нам, а потому, что мы в каждом человеке признаем тот же дух, какой живет в нас» (ПСС 45; 80); «Душа же одна и та же во всех людях. И потому, если человек любит свою душу, он будет любить и души других людей» (ПСС 45; 82); «Так что, не любя других, мы расходимся с тем, что одно во всех, расходимся сами с собою» (ПСС 45; 81).

Философствование писателя — результат творческого переосмысления собственных литературных образов и художественных идей в новой форме религиозно-философского дискурса. Толстой и особенно Страхов начинают понимать, что язык философии может быть разным и наиболее выпукло эта мысль выражена в образе, действии, метафоре, логосе, а не логике, понятиях и законах. Впитав в себя «формулу творчества» Толстого, Страхов приходит к аналогичному выводу и начинает понимать, что «наука не объемлет того, что для нас всего важнее, всего существеннее — *не объемлет жизни*. Вне науки находится главная сторона нашего бытия — то, что составляет нашу судьбу, то, что мы называем Богом, совестью, нашим счастьем и достоинством».<sup>31</sup>

Понятие жизни философ осознает явно в толстовском звучании, объясняя ее как нечто религиозное, нравственное и эстетическое, целостное, не поддающееся научному рациональному пониманию, а следовательно, невыразимое в строгом научном философском дискурсе. Толстой и сам еще смутно чувствует рождение новых смыслов, объясняясь весьма неопределенно: «Объективной сущности жизни человек понять и выразить не может — это первое. Сущность же жизни — то, что заставляет жить, есть потребность того, что мы называем неправильно добро. Добро есть только противоположность зла, как свет — тьмы, и как и света и тьмы абсолютных нет, так и нет добра и зла. А добро и зло суть только матерьялы, на которых образуется красота — т. е. то, что мы любим без причины, без пользы, без нужды. (...) Все религии, имеющие задачей определить сущность жизни, имеют своей основой красоту...» (1; 110). В этом развороте мысли проявляется толстовская ориентация на платонизм: слышен отголосок греческого принципа калокагатии — эстетизма миросозерцания, греческой теории, альтернативной западному рационализму и прагматизму. В то же время Страхов осознает, что «это настоящая религия художника, поэта, и опять повторяю, тут нет ничего Шопенгауэрского» (1; 112).

В более поздних письмах, они придут к своим окончательным формулам: для Толстого Бог есть жизнь и имя ему — Народ, для Страхова жизнь есть Бог и имя ему — человек, его духовное (рационально-нравственное) совершенство, определяющее меру всему, в том числе и самому человеку.

<sup>30</sup> Толстовская идея органического развития человека (переход от детства к зрелости) и его высших точек проявления на пути преодоления эгоизма сформировалась под влиянием в том числе и страховской книги.

<sup>31</sup> *Страхов Н. Н.* О вечных истинах (мой спор о спиритизме). СПб., 1887. С. 54.

Другой пласт проблем, вскрытый перепиской исследуемого десятилетия, — это диалогическое движение Толстого и Страхова к «экзистенциализму», через взаимную исповедальность. Открытая Толстым «формула творчества» проявилась и в необходимости открытия себя в *целостном сценировании* биографии. Таким образом, Толстой нащупал метод целостного понимания не только литературы, философии, но и экзистенциальной жизни личности.

Толстой просит Страхова «исповедоваться», открыться. При этом он смело рассуждает о своем друге, проясняя ему его способность к пониманию как лучшее и уникальное в нем. Критически относясь к «непроговариванию» самобытного, своего, заветного, Страхов всегда вел разговор только о чужом. Эта «безжизненность» друга будет мучить его практически до конца, она выражалась в бесконечных настоятельных требованиях *раскрыться в творчестве, «снять мундир объективности»*. Призывы, которые никогда не найдут полного отклика у философа. Здесь Толстой, конечно, не прав: страховская способность понимания есть принцип диалогического, творческого проникновения в проблему, следовательно, никак не может быть сведена лишь к объяснению чужого — объективному толкованию идей, но есть их наполнение, развитие, целостное переосмысление сквозь призму *собственных идей и чувств* — «сочувственное понимание». В этом столкновении — узел их принципиальной и, если угодно, экзистенциальной, разницы. Толстой предстает перед нами как русский экзистенциалист и для него человек — не «объект», вещь или природа. Поэтому и не годятся для философии, которая занимается человеком, законы и методы естественных наук и мертвой метафизики. Он должен быть тем, *чем он должен быть*, а не просто существовать в пространстве и времени по законам вещного бытия. Страхов как будто «олицетворяет» собой научность. Он одет в «объективность» философии и своего в ней существования, как в броню, и отвергает всякую интимность, субъективизм (в его терминологии), всякое включение «наблюдателя» (как бы сказали социологи: «включенное наблюдение») в исследуемую жизнь в принципе. Он очень осторожен в самовыражении, так как мнение — это понимание другого, а не простая «отсебятина, позерство и самолюбование», в избылии присутствующие в модных теориях конца позапрошлого века.

Следует иметь ввиду еще одну специфическую черту Страхова — он чрезвычайно самокритичен, скромнен и хорошо понимает меру своего таланта, не видя в нем ничего особенного: «...мне ничего не претит, все проглочу и произвожу — чуть ли ни один навоз» (1; 94). Это, конечно, и кокетство, но и экзистенциальный пессимизм: не очень-то общество ценит и понимает уникальность его способностей, заставляя Страхова быть кем-то, «выкидывать знамена», «встать на полочку» какого-нибудь направления, только нельзя быть самим собой, в нем все видят только аналитика, но не оригинального мыслителя. Даже Толстой не сумел до конца отличить его способность к интерпретации от способности понимания, открывшейся в грядущей герменевтике. Вспомним хотя бы Гадамера, который указывал, что обращение к любому тексту требует прежде всего «опыт осмысления — осмысления, непрестанно продолжающего выражать себя средствами языка, осмысления, никогда не начинающегося с нуля и никогда не замыкающегося на бесконечности».<sup>32</sup>

В письме от 17 ноября 1879 года Страхов в конце концов, откликаясь на призывы друга, исповедуется. Его исповедь (письмо 241 — 2; 541—544)

<sup>32</sup> Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 15.

жутко огорчила друга (письмо 242 — 2; 545—546). Специально не буду пересказывать эти тексты, которые каждый должен прочесть и прочувствовать сам. Но здесь-то вся их разница и сказалась, здесь диалог и понимание друг друга кончились. Страхов запаниковал, прочтя толстовские откровения о себе: что он «духовно болен» и не должен «писать свою жизнь», так как не знает Бога, а без этого самообнажение не только не имеет смысла, но и вредно для других. «Верьте, перенесите центр тяжести в мир духовный, все цели вашей жизни, все желания ваши выходили бы из него, и тогда вы найдете покой в жизни. Делайте дела Божьи, исполняйте волю Отца, и тогда вы увидите свет и поймете» (письмо от 19...22 ноября 1879 года — 2; 546). Это уже писал не ищущий общения и понимания человек, но нашедший и начавший проповедовать, пока еще только близкому другу, но, как мы знаем, вскоре и всему миру (уже почти готова «Исповедь»). Данное взаимное непонимание обнажает еще одну грань диалогического и монологического мышления участников Переписки. Толстой полифоничен внутренне, но в окончательном оформлении мысли он целостно-монологичен, его тексты завершены, самодостаточны. Страхов монологичен внутренне (слыша других не слышит самого себя) и уникально полифоничен в отношении к другим. Чутко понимая чужое, он не мог понять чужую мысль о себе. Он чуть ли не впервые не понимал Толстого. Поэтому был расстроен, подавлен ответом, увидел в себе только худшее; чувствуется, как страшно боится потерять Толстого-друга и единомышленника. И он его не теряет. Оказалось, что та вера, которой боялся и которой не выносил Страхов (с личным бесмертием и мистическими восторгами), была *не вера* Толстого.

Поняв природу религиозности Толстого, он «вернулся» в лоно их единомыслия. Вера Толстого, он сам как учитель, его мир и дом — Мекка — это все уроднено и религиозно близко Страхову, здесь опять все понятно и все сродственно обоим. «...Вы ищите спасения не в самозабвении и замирании, а в ясном и живом сознании. Боже мой, как это хорошо! Когда я вспоминаю Вас, все Ваши вкусы, привычки, занятия, когда вспоминаю то всегдашнее сильнейшее отвращение от всех форм фальшивой жизни, которое слышится во всех Ваших писаниях и отражается во всей Вашей жизни, то мне становится понятным, как Вы могли наконец достигнуть Вашей теперешней точки зрения. До нее можно было дойти только силою души, только той долгою упорной работою, которой Вы предавались. Пожалуйста, не браните меня, что я все хвалю Вас; мне нужно в Вас верить, эта вера моя опора. Я давно называл Вас самым цельным и последовательным писателем; но Вы сверх того самый цельный и последовательный человек. Я в этом убежден умом, убежден моею любовью к Вам; я буду за Вас держаться и надеюсь, что спасусь» (2; 552).

В 1875 году Страхов едет в Италию на два месяца «посмотреть природу и монахов», интерес к которым в каком-то смысле неожиданен и для него самого, и для Толстого: «Еще упоминание ваше о монахах много и длинно заставило меня думать и искать филиацию мыслей, которая вас привела к ним» (1; 205). Возможно, что Толстой улавливает свое собственное влияние на этот вдруг возникший интерес к аскетизму, поворот к религиозной проблематике, что еще раз подтверждает не случайный характер их эпистолярно-философского диалога, но скорее всего поездка — итог внутренней духовной работы, которую проделывает сам Страхов, и самостоятельно, и под влиянием друга. Ведь ища истинную веру, Страхов движется в одном с Толстым направлением *поиска* — он уходит от книг к людям, которые бы показали, объяснили и укрепили его в заповедном, «религиозном ядре». Эта же энергия поиска подвигла их обоих (так как движутся в общем направлении)

на поездку в Оптину Пустынь, которую они долго и тщательно обсуждали и планировали, которой они оба жаждали и наконец осуществили летом 1877 года. В мае 1879 года Толстой зовет Страхова съездить на Соловки, на что Страхов предлагает вновь посетить Оптину. Но ни то, ни другое они оба не совершают. Но этот зов можно считать признанием духовного доверия друг к другу.

Можно если не понять до конца, то хотя бы почувствовать противоположность этих людей: Толстой — весь «огонь и жизнь», он подвижен как ртуть, в нем рвется наружу его силища человека и мыслителя, мы видим ртутный процесс рождения русского экзистенциалиста; Страхов безинциативен, он смотрит на жизнь взглядом постороннего, он лишь наблюдатель и загореться жизнью, даже от такого «факела», просто не в состоянии. Но есть и в нем духовное горение, есть стремление и способность служения мыслям и чувствам другого — друга гения. В этом нам видится своеобразный страховский экзистенциализм — жизнь, создаваемая из фрагментов чужих историй и имен: в Ясной Поляне — и Мекка, и дом, яснополянца — семья и космос, Толстой — и друг, и «святой»: «...Ваша любовь ободряет меня, делает меня лучше, дает новые силы — это великая радость моей жизни. Графиня и Ваши дети были для меня всегда нераздельны с Вами; я на них распространял то уважение и сердечную преданность, которые чувствовал к Вам» (письмо от 16 января 1877 года — 1; 303). Позже появится в странстве страховского мира и «сын» — «мухортик несчастный» — опекаемый и распекаемый им В. В. Розанов: «А Розанов — какое странное и жалкое существо! Он очень даровит... Он пишет вдохновенно, но смутно и часто бестолково. Да и ни с чем не умеет справиться; с женою, с дочерью-ребенком, с знакомыми, со службой — везде он, добрый и умный, находит поводы к тяжелым и мучительным отношениям. Я все боюсь за него, как будто он в постоянной опасности. <...> ...Мухортик, очень милое и очень слабонервное существо» (письмо от 28 июня 1895 года — 2; 1011).

Оба — и Толстой, и Страхов — оказались верны своим мирам всегда и до конца.

# ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ

© Н. Д. Кочеткова

## ПЕСНИ СУМАРОКОВА: К ИСТОРИИ ТЕКСТОВ

При подготовке издания песен Сумарокова возникает целый ряд вопросов, которые условно можно разделить на следующие группы: 1) вопросы атрибуции; 2) вопросы жанра; 3) вопросы хронологии; 3) собственно текстологические вопросы. Все они тесно связаны между собой.

Обращение к «Полному собранию всех сочинений» Сумарокова, изданному Н. И. Новиковым в 1781 году и переизданному в 1787 году, служит, конечно, главной отправной точкой. П. Н. Берков, несомненно, высоко ценил заслуги Новикова, сохранившего для нас наследие Сумарокова, но все же полагал, что его редакция «неряшлива и не точна».<sup>1</sup> Ему возражал Г. А. Гуковский, заявляя, что «новиковское издание выполнено вполне научно, серьезно и с знанием дела».<sup>2</sup> Это положение Г. А. Гуковского поддерживает итальянский исследователь Клаудио Кадедду (Cadeddu C.), проделавший большую и очень полезную работу по изучению песен Сумарокова.<sup>3</sup> Он даже считает, что это собрание текстов можно рассматривать «как единое целое, как поэтический цикл»,<sup>4</sup> с чем, однако, трудно согласиться. Новиков работал с огромной интенсивностью и в течение одного 1781 года выпустил 9 частей «Полного собрания всех сочинений» писателя, в том числе и 8-ю часть, куда вошли песни. Важно, конечно, учесть принятый П. Н. Берковым аргумент Г. А. Гуковского, который обратил внимание на помещенный в издании Новикова заголовок «Песни и хоры Александра Сумарокова»: «...это значит, что у Новикова были в распоряжении подготовленные поэтом к печати рукописные сборники».<sup>5</sup> П. Н. Берков также высказал предположение, что Новиков «пользовался рукописью, подготовленной к печати самим Сумароковым».<sup>6</sup> Действительно, Новиков, очевидно, располагал рукописями из его архива, но раздел «Песни» едва ли был окончательно подготовлен для печати автором. Обращение к материалу показывает, что подборка песен в этом издании не систематизирована ни тематически, ни хронологически.

При сличении текстов 1-го (1781) и 2-го (1787) издания выявлены очень небольшие различия. Наиболее существенное из них — различие в начальной строке песни № 35:<sup>7</sup> в издании 1781 года — «В реках в сей стране противной...»; в издании 1787 года — «На реках в стране противной...». Другие различия связа-

<sup>1</sup> Берков П. Н. «Хор ко превратному свету» и его автор // XVIII век. Сб. статей и материалов. М.; Л., 1935. С. 194.

<sup>2</sup> Гуковский Г. А. О «Хоре ко превратному свету» // Там же. С. 207.

<sup>3</sup> Диссертация К. Кадедду «„Книжная песня“ в литературной традиции России XVIII века. Песни А. П. Сумарокова» была защищена в Римском университете «Tor Vergata» в 2010 году. Благодарю Е. Е. Васильеву и В. А. Лапина за предоставленную возможность познакомиться с этой работой.

<sup>4</sup> Кадедду К. Указ. соч. С. 65.

<sup>5</sup> Берков П. Н. Примечания // Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 555. (Б-ка поэта. Большая сер. 2-е изд.).

<sup>6</sup> Там же. С. 567—568.

<sup>7</sup> При нумерации песен в обоих изданиях Новикова использованы латинские цифры; для удобства пользуемся соответствующими арабскими.

ны с опечатками или случайными пропусками слова. Какие-то опечатки первого издания поправлены во втором; так, в песне № 29 в первом издании «ряспаляла» вместо «распаляла»; в песне № 67 в первом: «Мне забыть его но можно»; во втором — «Мне забыть его не можно». При нумерации в первом издании допущена ошибка: песня «Не питай меня надежда...» имеет номер LXXV вместо LXXIV; во втором ошибка исправлена. В то же время и во втором издании появились некоторые новые опечатки: в песне «Как я стражду...» (№ 51) вместо слов «Я мучусь страшно» — «Я мучусь странно». В песне «Доколе мне в сей грусти злой...» (№ 77), очевидно просто случайно, пропущено слово «сей» в строке: «И обрати ты милый взор хоть раз к печальной сей стране...» Из-за пропуска нарушается последовательность выдержанный в этой песне ритм: «И обрати ты милый взор хоть раз к печальной стране...» Последовательность песен во 2-м издании полностью соответствует 1-му изданию. Таким образом, приходится констатировать, что никакой редакторской правке второе издание практически не подвергалось.

Если не считать театральные песни и хоры, составляющие особый раздел, то при сплошной нумерации у Новикова 129 песен. Но при этом две песни «Позабудь дни жизни сей...» и «Стражду, влюбившись: красота твоя...» в обоих изданиях повторены дважды: первая под № 17 и № 72; вторая под № 49 и № 114. Текст первой полностью совпадает, но есть различие в строфическом рисунке. Явно, это повторение случайное, но свидетельствующее о невнимательности или составителя, или издателя. Еще сложнее картина во втором случае. В песне «Стражду, влюбившись...», помещенной под № 49, по сравнению с песней под № 114 обнаруживается ряд лексических разночтений, а также различий грамматических форм: «*твердо* сердце» — «*крепко* сердце»; «*Мнил, что твою склонность получил*» — «*Мысля, чтобы склонность получить*»; «*Для того лишь любовь умножала*» — «*Для того ль любовь лишь умножала*», «*Как ты можешь привлечь любить*» — «*Как ты можешь, привлекиши, любить*»; «*Слыши*» — «*слышь*»; «*Нет на свете, кто бы мной владел*» — «*Нет, ах, инья, кто бы мной владел*». Строфический рисунок в песне № 49 более сложный: краткие строки каждой десятистрочной строфы выделены отступом; в песне № 114 таких отступов нет. Представляется, что текст песни № 49 более исправен, по сравнению с текстом песни № 114, очевидно взятой из какого-то другого списка. Этот случай заставляет допустить, что тексты и еще каких-то песен, напечатанных Новиковым, могли быть взяты не из автографов Сумарокова, а из каких-то других списков. Таким образом, вопреки мнению К. Кадедду, оказывается вполне вероятным предположение П. Н. Беркова о том, что в архиве Сумарокова могли быть и не принадлежавшие ему песни, переписанные его рукою или рукою его писца, в том числе народные песни, служившие материалом для литературных обработок.

Публикация Новикова делалась в явной спешке: оба повтора сохранены и во 2-м издании. В расположении песен нет какой-либо последовательности. Основной корпус составляют любовные песни, но в него вкраплены две масонские песни, далеко отстоящие друг от друга: «Благополучны дни...» (№ 1)<sup>8</sup> и «Кто хулит франмасонов...» (№ 116). Среди любовных помещена сатирическая песня «Савушка грешен...» (№ 27), пародийная песня «О приятное приятство...» (№ 11) и историческая песня «О, ты, крепкий, крепкий Бендер град...» (№ 19). Едва ли к жанру песни можно отнести стихотворение «Жива ли, Каршин, ты?..», обращенное к реальному лицу — немецкой поэтессе Анне-Луизе Карш. В издании Новикова стихотворение входит в раздел «Песни» под № 2. В издании сочинений Сумарокова, предпринятом П. Н. Берковым, это стихотворение без жанрового обозначения включено в общий раздел, а песня «О приятное приятство...» в раздел пародий,

<sup>8</sup> К. Кадедду считает, что эта песня посвящена противопоставлению дружбы и любви. Между тем все ее содержание непосредственно связано с масонской тематикой.

что представляется правомерным.<sup>9</sup> Более спорным кажется включение в общий раздел «охотничьей песни» «Не пастух в свирель играет...» (№ 3).

Хронологическая последовательность в подборке песен в «Полном собрании всех сочинений» явно отсутствует. Так, песня о взятии Бендер, которая могла быть написана лишь после этого события в 1770 году, имеет всего лишь 19-й номер, а среди последующих немало песен, относящихся, по крайней мере, к 1750-м годам. В целом же проблема датировки чрезвычайно затруднена и в большинстве случаев окончательно едва ли разрешима. Однако можно выстроить некую последовательность хотя бы предположительно, ориентируясь как на упоминания современников, так и на учет песен в рукописных сборниках, подпадающих примерной датировке, а также на сведения о первых публикациях.

С абсолютной уверенностью можно атрибутировать Сумарокову прежде всего те песни, которые он сам опубликовал в периодике. Первой такой публикацией в подборке других стихов за подписью «А. С.» была шуточная «Песенка» («Клав искать себе стал места...» (у Новикова № 25) в «Ежемесячных сочинениях» (1755, окт., с. 350—351). Затем в 1759 году произошел известный конфликт поэта с Г. Н. Тепловым, который без ведома автора напечатал в изданном им сборнике «Между делом безделье», включавшем текст и ноты, 7 песен Сумарокова. Текст одной из них («В какой мне вредный день ты в том меня уверил...», № 29) был приведен лишь в нотах, так что Сумароков, по-видимому, обратил внимание только на 6 своих песен и поспешил их напечатать в «Трудолюбивой пчеле» с гневным предисловием: «Следующие песни нашел я между прочими напечатанными песнями с приложенными нотами, под чудным титлом, которые отчасти были испорчены; чего ради должен я, их поправив, как они от меня сочинены, выдати в сих изданиях, чтобы чужие погрешности не были почтены моими, притом желая, чтоб сия дерзость издавати чужие сочинения, без воли авторов, не умножилася, а еще меньше портити, что другие тщательнo сочиняли, и меньше еще налагати чужим трудам непристойные титла, чего нигде не водится и что нигде не позволяется».<sup>10</sup> Сверка публикации Сумарокова со сборником Теплова обнаруживает, что «погрешности» последнего были не так уж значительны, и главной причиной гнева Сумарокова была не столько «испорченность» текста, сколько нарушение его авторских прав. Кроме текстов, вошедших в подборку «Песни», в следующей подборке под названием «Разные стихотворения» в том же ноябре 1759 года Сумароков напечатал еще одну песню «Успокой смятенный дух...» (№ 33). Затем в 1760 году в журнале «Праздное время, в пользу употребленное» за подписью «С.» появились еще две песни: в августе — «Ты сердце полонила...» (№ 26) в подборке разных стихотворений и в октябре — «Савушка грешен...» (№ 27 под названием «Песенка»).<sup>11</sup> Таким образом, сам Сумароков опубликовал всего 10 песен. При сопоставлении этих текстов из периодики с изданием Новикова не было выявлено никаких разночтений, что свидетельствует о том, что Новиков или обращался к этим публикациям, или располагал теми самыми рукописями, по которым были сделаны публикации. В отношении других текстов об этом можно говорить с известной степенью вероятности. Это вовсе не означает, что все остальные должны быть помещены в разделе Dubia, но в ряде случаев следует проявлять известную осторожность при атрибуции.

Для подтверждения авторства Сумарокова или датировки очень важны свидетельства современников, рассказывавших о популярности его песен.<sup>12</sup> Говоря о го-

<sup>9</sup> Сумароков А. П. Избранные произведения. С. 312—313.

<sup>10</sup> Трудолюбивая пчела. 1759. Ноябрь. С. 678.

<sup>11</sup> Праздное время, в пользу употребленное. 1760. 26 авг. С. 140—141 и 28 окт. С. 276.

<sup>12</sup> На эти свидетельства исследователи уже обращали внимание. См.: Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы. М., 1952. Т. 1. С. 65—70; Келдыш Ю. В. Песни на слова А. П. Сумарокова в рукописных сборниках // История и современность: Сб. статей. Л., 1981. С. 231; Кадедду К. Указ. соч. С. 44—53.

дах обучения Сумарокова в Сухопутном кадетском корпусе, куда он поступил в 1732 году, Д. Н. Бантыш-Каменский не только упоминал, что поэт «для рассеяния сочинял песни», но и приводил более конкретные сведения об этих песнях: «Первая, написанная им: *То ль награда за мою верность, за мою искренность*, была принята с восхищением знатнейшими дамами, которые пели ее перед императрицею, танцевали под голос ее минуэты. Ободренный сим, юноша сочинил другие две песни: *О места, места драгие* и *Места, тобою украшенны*. Они сделали имя его известным».<sup>13</sup> Песня «О места, места драгие...» входит в издание Новикова под № 67, две другие («То ль награда за мою верность...» и «Места, тобою украшенны...») не вошли в это издание. Первая из них встречается в многочисленных рукописных сборниках XVIII века и должна быть включена в академическое издание хотя бы в раздел *Dubia*. Песня «Негде в маленьком леску...», напечатанная Новиковым под № 64, упоминается А. Т. Болотовым при описании событий его жизни за 1758 год как «старинная и всем знакомая»: мемуарист рассказывал, как «на голос» этой песни он написал слова своей собственной шуточной песенки во время похода в Кенигсберг.<sup>14</sup>

С. Т. Аксаков рассказывал, как его тетушка Татьяна Степановна познакомила его со своим «Песенником»: «... читала сама или заставляла меня читать, и как бы ни были нелепы и уродливы эти песни, принадлежавшие Сумарокову с братией, но читались и слушались они с искренним сочувствием и удовольствием». Здесь же Аксаков упоминал, что до сих пор помнит «наизусть охотничью песню Сумарокова „Не пастух в свирель играет...“» (у Новикова № 3).<sup>15</sup>

Многие песни, опубликованные Новиковым ранее, еще при жизни поэта, были напечатаны в 1769 году Н. Г. Кургановым, а в 1770—1773 годах М. Д. Чулковым. Курганов поместил подборку песен в своей книге «Российская универсальная грамматика, или Всеобщее письмословие...», многократно затем переиздававшейся под названием «Письмовник».<sup>16</sup> Песни входили в «Присовокупление V. Разные стиходействия» и были выделены в подраздел «Светские песни, или Дело от безделья». Этот заголовок как бы перекликался с названием сборника Теплова «Между делом безделье» и в то же время имел несколько полемический смысл: издание песен объявлялось не «бездельем», а «делом». Курганов напечатал всего 57 песен, среди которых были и народные, и литературные (в том числе, например, текст песни на слова Ломоносова «Ночною темнотою покрылись небеса...»). В этой подборке 8 песен Сумарокова, включенных позднее в издание Новикова, причем только одна из тех, которые ранее были опубликованы Тепловым, а затем самим Сумароковым — «Тщетно я скрываю сердца скорби люты...» (№ 32). Видимо, Курганов воспользовался в этом случае печатным текстом из «Трудолюбивой пчелы». Тексты других песен он брал, очевидно, из рукописных сборников, сам их записывал или пользовался чьими-то записями, быть может во время исполнения. Хотя тексты напечатаны без нот, в одном случае при публикации песни «Чувствую скорби люты...» (№ 56) цифрами означены повторы по 2 или 3 раза, причем повторяемые слова выделены курсивом, например: «Чувствую скорби люты *самой, самой, самой* той минуты». У Новикова соответствующая строка: «Чувствую скорби люты с *самой* той минуты...» Эта публикация Курганова, таким образом, отражает музы-

<sup>13</sup> Словарь достопамятных людей русской земли, содержащий в себе жизнь и деяния полководцев, министров и мужей государственных, великих иерархов православной церкви, отличных литераторов и ученых, известных по участию в событиях отечественной истории, составленный Дмитр. Бантыш-Каменским. М., 1836. С. 113—114.

<sup>14</sup> Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков. 1738—1793. СПб., 1871. Т. 1. Стлб. 667.

<sup>15</sup> Аксаков С. Т. Детские годы Багрова-внука // Аксаков С. Т. Собр. соч. М., 1986. Т. 1. С. 433—434. Благодарю С. И. Николаева за это указание.

<sup>16</sup> См.: Рак В. Д. Курганов Н. Г. // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2 (К—П). С. 171—174.

кальное исполнение. В тексте этой песни, как и в других, есть разночтения, хотя и не очень значительные: перестановки слов, адекватные замены одного слова другим («тяжкий стон» — «томный стон»; «свидетели утех» — «свидетели забав» и т. п.). В тексте песни «От несклонности твоей...» (№ 73) отсутствуют 10 строк, приведенных в издании Новикова. Все это свидетельствует о том, что текст воспроизводился по памяти, в устной передаче. Тем больше настораживает полное отсутствие разночтений в той самой песне «Позабудь дни жизни сей...», которая была напечатана Новиковым дважды (№ 17 и № 72), а самим Сумароковым в периодике не публиковалась. Едва ли Курганов смог получить текст песни от самого поэта. Если же он записал ее при исполнении или взял текст из рукописного сборника, разночтения, пусть и небольшие, стали бы неизбежны.

Издание Курганова, видимо, не обратило на себя внимания Сумарокова, но по поводу Чулкова он язвительно высказался в предисловии к первому изданию своей трагедии «Димитрий Самозванец», появившемуся в 1771 году: «...непристойно лакею, хотя и придворному, мои песни, без моей воли, портить, печатать и продавать...»<sup>17</sup> Имелось в виду «Собрание разных песен», первые две части которого Чулков выпустил в 1770 году.<sup>18</sup> В этих двух частях было напечатано 48 песен, вошедших затем в «Полное собрание всех сочинений» Сумарокова. В 3-й и 4-й частях — еще 11 песен. Таким образом, в общей сложности Чулков напечатал тексты 59 песен — почти половину всей подборки Новикова. В «Собрание разных песен» вошли все семь песен, напечатанных Тепловым; шесть песен совпадают с подборкой Курганова. Из напечатанных Сумароковым в периодике Чулков включил песню «Ты сердце полонила...» (№ 26), опубликованную в «Праздном времени» в 1760 году, а также шуточную песню о неудачном сватовстве «Клав искать себе стал места...» (№ 25), опубликованную еще в 1755 году в «Ежемесячных сочинениях». При этом одна строфа, которая могла покорибуть своей грубоватостью, была пропущена:

Белизны не видно тела,  
На щеках стал бледный цвет;  
Вся краса с лица слетела,  
А во рту ни зуба нет.

Возможно, такое сокращение сделал сам Чулков, а может быть, пропуск был в той рукописи, которой он пользовался.

Вопрос об источниках Чулкова давно уже привлекал к себе внимание исследователей. Еще М. Н. Сперанский убедительно показал, что значительную часть песен Чулков взял из рукописных сборников, «которые были в ходу у читателей и любителей пения средних и низших классов общества».<sup>19</sup> В обстоятельной и очень ценной работе Р. М. Сельванюк обследовано 200 рукописных сборников, состав которых был сопоставлен со сборником Чулкова.<sup>20</sup> В результате выявлены предполагаемые источники, которыми пользовался Чулков, и прослежен характер его работы над текстами. В рукописных сборниках 1750—1760-х годов автором было обнаружено 37 песен Сумарокова. По мнению Р. М. Сельванюк, «большинство этих песен Чулков перепечатал без изменений»,<sup>21</sup> однако последовательной сверки всех этих текстов проведено не было. В то же время исследовательница отмечает:

<sup>17</sup> Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений. М., 1781. Ч. 4. С. 63.

<sup>18</sup> [Чулков М. Д.] Собрание разных песен. СПб., 1770—1774. Ч. 1—4.

<sup>19</sup> Сперанский М. Н. Рукописные сборники XVIII века: Материалы для истории русской литературы XVIII века. М., 1963. С. 55. См.: Сельванюк Р. М. К вопросу о рукописных источниках «Собрания разных песен» М. Д. Чулкова // Учен. зап. Костромского пед. ин-та. 1960. Вып. 7. С. 316—347.

<sup>20</sup> См.: Сельванюк Р. М. К вопросу о рукописных источниках «Собрания разных песен» М. Д. Чулкова. С. 316—347.

<sup>21</sup> Там же. С. 331.

«В текстах же большинства народных песен Чулков допускал редакторские правки, заменял отдельные слова, делал вставку и выброску целых стихов».<sup>22</sup> Между тем бытование литературной песни в народной среде неизбежно влечет к подобным же разночтениям. Одна из самых распространенных ранних песен, приписывавшихся Сумарокову, «То ль награда за мою верность...» постоянно варьировалась, и обнаружить полностью идентичный вариант почти невозможно. Это вполне естественно: при каждой переписке, а тем более при каждом новом исполнении, возникали какие-то новации или ошибки.

Поскольку песни Сумарокова широко стали распространяться с 1740—1750-х годов, Чулков мог располагать текстами песен Сумарокова, которые еще не появились в печати и, таким образом, впервые опубликовал 46 песен, вошедших затем в «Полное собрание всех сочинений» Сумарокова.

Закономерно возникают в связи с этим новые вопросы. Прежде всего, как соотносятся тексты Чулкова и тексты, напечатанные Новиковым? Проведенное сравнение текстов всех 59 песен обнаружило, что разночтения встречаются, хотя в большинстве случаев не очень значительные: чаще всего это опять-таки перестановка слов или замена какого-то слова синонимом, иногда замены, пропуски или вставки слова, влекущие за собой и изменение ритма. Например, в песне «Я любовью жажду...» (№ 6) вместо строки «Мои злы печали» — «Мои печали»; вместо строки «Ты всего на свете и души милые» — «Ты всего мне в свете и души милые» и т. п. В текстах Чулкова иногда появляются характерные для народной песни повторы. Например, в песне «Любовь, любовь, ты сердце к утехам взмани...» (№ 90) в строке, играющей роль припева, «Любовь, ты уже полонила меня...» слово «любовь» вновь повторяется дважды: «Любовь, любовь, ты уже полонила меня». В песне «Ты сердце полонила...» (№ 26) после каждого четверостишия у Чулкова вставлен несколько измененный припев из другой песни — «Ты сердце распалила...» (№ 95):

Любишь ли ты меня?  
Любишь ли ты меня,  
Хоть мало, драгая?  
Иль я тебе не мил?<sup>23</sup>

В издании Новикова в песне «Ты сердце распалила...» этот припев звучит несколько иначе:

Любишь ли ты меня, хоть мало,  
Ты, драгая? Драгая, иль я тебе не мил?

Понятно, что текст несколько варьировался в процессе исполнения, а Чулков брал многие тексты именно из песенников. Характерны разночтения, свидетельствующие о различной стилистической окраске песен: вместо «влюбясь» в издании Новикова (№ 90) — «любясь» у Чулкова; вместо «зрак» (№ 120) — «взор»; вместо «сколь» (№ 123) — «что». Особенно показательно различие в первой строке песни № 123: у Новикова «Чем тебя я оскорбила...»; у Чулкова — «Чем тебя я огорчила...».

Разумеется, есть различия и в строфическом рисунке. В песне «В ту минуту, как стараюсь...» (№ 121) у Чулкова 4 последние строки каждой строфы помещены с отступом; в издании Новикова отступов нет. Возможно, что вариант Чулкова более правильный. 14-я строка этой песни у Новикова читается: «Несклонна ты и во сне»; у Чулкова, как кажется, более удачно: «Ты несклонна и во сне». У Новикова 19—20 строки: «И судьбина покоряла / Гордый дух, пленя тобой». У Чулкова соответственно: «И судьбина покарала / Гордый дух, пленя тобой». В песне «Час

<sup>22</sup> Там же. С. 338.

<sup>23</sup> [Чулков М. Д.] Собрание разных песен. 1770. Ч. 1. С. 64—65. № 51.

кляня разлуки слезной...» (№ 117) у Новикова 5—6-е строки читаются: «Вы чрез слезы и чрез долину / Троньте, ветры, слух ее...», вероятно, содержат и семантическую, и ритмическую ошибку, появившуюся или при переписке, или при записи на слух. Вариант Чулкова явно точнее: «Вы чрез лес и чрез долину / Троньте, ветры, слух ее...» Подобные случаи подтверждают предположение о том, что Новиков печатал какие-то песни по спискам, не всегда исправным.

Наиболее показательны и вместе с тем загадочны те случаи, когда разночтений вообще нет никаких или почти никаких. Конечно, это вполне объяснимо, если речь идет о песнях, ранее уже напечатанных. Но если Чулков брал тексты из рукописных песенников, отражавших устную традицию, то разночтения неизбежно должны были появиться. Как объяснить их отсутствие? В работах П. Н. Беркова и В. П. Степанова убедительно показано, что в литературной полемике 1769—1772 годов Чулков и Новиков оказались решительными противниками.<sup>24</sup> Отношения их были достаточно неприязненные, так что у каждого из них были, по всей очевидности, свои источники для публикации песен Сумарокова. Как же тексты могли совпадать с такой точностью? Для решения поставленного вопроса можно сделать ряд предположений. Во-первых, в архиве писателя, очевидно, были не только его автографы, но и рукописи, переписывавшиеся писцами.

Об одном из писцов Сумарокова есть сведения, представляющие для нас несомненный интерес. Это был Леонтий Иванович Иванов, происходивший из духовного звания. Леонтий, как и его старший брат Алексей, обучались в Спасской (т. е. Славяно-греко-латинской) академии. Затем Леонтий «был взят» в Московский университет, позднее (очевидно, в 1770-е годы) служил писцом «при Сумарокове», а в 1780-е годы стал секретарем Кремлевской экспедиции строений.<sup>25</sup> Все эти сведения стали известны в связи с тем, что имена Леонтия и Алексея Ивановых фигурировали в политическом процессе по делу Г. И. Попова, автора записки, написанной в защиту прав крепостных и в 1792 году направленной им в Сенат и Синод. Леонтий Иванов был соавтором этой записки: он переписывал ее «своим штилем», т. е., очевидно, редактировал, а также за подписью «Теплов» писал о беззаконии сбора податей за умерших. Леонтий скончался в 1788 году, до начала процесса, работу по переписке документа набело продолжил его брат Алексей. В ходе начатого следствия было отмечено важное для нас обстоятельство: Леонтий Иванов говорил Попову, что был знаком с Новиковым, «к коему он и хаживал и казал себя набожным».<sup>26</sup> Возможно, что Иванов во время службы у Сумарокова копировал для себя некоторые песни и эти списки передавал своим знакомым, среди которых был и Г. Попов, состоявший в родстве с Чулковым, и Новиков. Кроме того, в архиве писателя был, по всей видимости, и какой-то, хотя бы предварительный, перечень песен по начальным строкам (подобные перечни встречаются и в рукописных сборниках). Располагая таким перечнем, с одной стороны, и вполне доступным ему изданием Чулкова — с другой, Новиков, который явно не проводил сверки всех текстов, мог просто отметить некоторые соответствующие перечню песни по печатному изданию и отдать книги в типографию. Таким образом, существенно облегчалась и ускорялась работа. Какие-то разночтения могли, конечно, возникать и в процессе набора.

Интересна в этой связи история текста песни «О ты крепкий, крепкий Бендерград...» (№ 19), написанной, как уже упоминалось, не ранее сентября 1770 года, когда во время войны с Турцией русские войска под водительством П. И. Пани-

<sup>24</sup> См.: Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952. С. 229—235; Степанов В. П. Новиков и Чулков (Литературные взаимоотношения) // XVIII век. Сб. 11: Н. И. Новиков и общественно-литературное движение его времени. Л., 1976. С. 49—76.

<sup>25</sup> См.: Сивков К. Г. И. Попов — представитель передовой общественной мысли в России конца XVIII века // Вопросы истории. 1947. № 12. С. 80—87.

<sup>26</sup> Там же. С. 82.

на взяли крепость Бендеры. Эта песня помещена в 3-й части «Собрания разных песен» Чулкова в окружении других воинских песен, посвященных победоносным походам русских войск.<sup>27</sup> В одной из них, «Красно солнце закатилось...» (№ 73), есть даже фразеологическое совпадение: полководец граф А. С. Мусин-Пушкин обращается к солдатам: «Победим врага или умрем все тут». Почти те же слова произносит и Панин перед штурмом Бендер, и войско повторяет: «Град возьмем иль все помрем с тобой».

Сопоставляя издание Новикова с текстом Чулкова можно заметить сравнительно небольшие, но характерные различия. Самое главное из них — отсутствие двух последних строк:

Слався, слався, государыня!  
Слався, Панин, слався, воинство!<sup>28</sup>

В то же время допущенный Чулковым пропуск одной строки при упоминании грома и молнии у Новикова восстановлен:

Загремели громы страшные,  
Заблестали светлы молнии.

Можно допустить, что различия между чулковским и новиковским текстами появились в ходе редактуры Новикова или самого Сумарокова. В то же время возникает и такой вопрос: принадлежит ли эта песня Сумарокову? Это одна-единственная историческая песня во всем собрании, песня, которая и тематически, и ритмически существенно отличается от всех других. Исследователи неоднократно писали об интересе поэта к народной поэзии, отмечали, что он заимствовал из народных песен мотивы и образы.<sup>29</sup> Как яркий пример фольклорной стилизации приводится как раз песня «О ты, крепкий, крепкий Бендер град...». Но нельзя исключать известную вероятность и того, что у Сумарокова был один из списков этой заинтересовавшей его песни, явно выделяющейся из всего основного корпуса подборки. Если у Чулкова этот текст органично связан с окружающими его другими воинскими песнями, то у Новикова он неожиданно появляется среди любовных песен.

Песня встречается в ряде рукописных сборников. В одном из них<sup>30</sup> находится народный вариант этой песни, не обращавший еще на себя внимания исследователей. Датировать сборник, как и большинство других, можно лишь приблизительно 1770-ми годами. Как его характерную особенность можно отметить значительное число народных песен: «Ты воспой, воспой, млад жавороночек...», «Ах, матушка, жениха, да жениха...», «В темном лесе...», «При долинушке калинушка стоит...», «Ивушка, ивушка, зеленая моя...» и многие другие. Об одной песне, «Удивляюсь я тому...», сообщается, что она «складена в Ыркутске» (л. 33). Дважды названы авторы песен. На полях песни «Не смущайся, мысль доброжеланна...» указано: «Из песен Степана Мелентьева» (л. 50 об.). На полях песни «Ах, великая беда, говорю я без стыда...» — «Писана в Ыркутске из песен Василия Пьянкова» (л. 63). Из песен Сумарокова в сборнике есть только начальные 8 строк песни «Плачьте вы, печальны очи...» (№ 107) с разночтением в первой строке: «Плачьте вы, смущенны очи...». Это разночтение соответствует тексту из сборника Чулкова (ч. 1, № 96, с. 112).

<sup>27</sup> См.: Сельванюк Р. М. «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова // Учен. зап. Костромского гос. пед. ин-та. 1957. Вып. 3. С. 139—140.

<sup>28</sup> Чулков М. Д. Сочинения / Под ред. П. К. Симони. СПб., 1913. Т. 1. С. 587.

<sup>29</sup> Болдырева А. П. Народная песня в поэзии Сумарокова // Наукові записки Ніжинського державного педагогічного інституту. Чернігів, 1940. Т. 1. С. 161—187; Стенник Ю. В. Русский классицизм и фольклор (Сумароков и его школа) // Русская литература и фольклор (XI—XVIII вв.). Л., 1970. С. 142—154.

<sup>30</sup> РНБ. Тит. 4216. 79 л.

Текст песни «Ах, ты, крепкий, крепкий Бендер град...» из названного рукописного сборника очень существенно отличается от текста, опубликованного Чулковым. Характерно уже различие в зачине: вместо самого распространенного в народной поэзии зачина «Ах, ты...» у Чулкова, а затем и Новикова появляется литературный вариант: «О, ты...» После нескольких почти совпадающих строк следуют весьма существенные различия. В рукописном сборнике «царь турецкий» (упоминаемый и у Чулкова) выступает с целой речью, в которой хвастливо говорит о неприступности своей крепости. У Чулкова же с речью выступает не «царь турецкий», а Петр Великий, который призывает Панина проявить мужество. В сборнике Панин обращается к войску подобно былинному герою:

Что спроговорит тут Панин граф:  
Уж вы, гой еси, войско храброе,<sup>31</sup>  
Покажите вы величество —  
Будьте за Россию чада верные...

Текст Чулкова лишен таких ярких фольклорных элементов и отчасти даже приближен к языку высоких поэтических жанров:

Панин на это ответствует  
От Невы пришедшу голосу...

При дальнейшем описании событий разночтения также достаточно многочисленны. Характерно и некоторое расхождение в заключительных строках величания. В сборнике:

Славься, славься, государыня,  
Славься, славься, храбрый Панин граф!

Конечно, вполне возможно, что песня из сборника Чулкова получила распространение в народной среде и там уже подверглась существенной переработке. Но даже если это песня литературного происхождения, она вошла в народный репертуар. В другом рукописном сборнике XVIII века содержится еще один ее вариант с начальной строкой: «Уж ты славный крепкий Бендер град...».<sup>32</sup> Разночтения с текстом Чулкова тоже существенны, некоторые строки пропущены, но вставлено несколько деталей, связанных с описанием начинавшейся атаки:

Загремела артиллерия,  
Заблестали светлы ружия.

Заключительные строки тоже имеют отличия от уже известных нам вариантов:

Славься, славься, государыня!  
Славься, Панин, славься армия!

Песня запоминалась на слух и воспроизводилась по памяти, о чем свидетельствуют характерные разночтения: вместо «от Невы» — «от него»; вместо «чад и матери империи» — «чада матери империи». Показательно, что песня про «Бендер град...» помещена в сборнике рядом с другой воинской песней «Мы гвардейские солдаты...»; между тем никаких других песен Сумарокова в этом собрании нет.

Битва за Бендеры и связанная с ней песня долго оставались в народной памяти, как показывает еще один интересный факт. В «Солдатском песеннике», опубликованном

<sup>31</sup> Эти строки повторяют часто встречаемую в народных исторических песнях формулу. См., например, песни о З. Г. Чернышеве: Исторические песни XVIII века / Изд. подг. О. Б. Алексеева и Л. И. Емельянов. Л., 1971. С. 188—189, 193.

<sup>32</sup> РНБ. Тит. 3269. Л. 72—72 об.

ликованном в Москве в 1791 году, было помещено две песни, посвященные новой битве за Бендеры уже в следующей войне с Турцией под предводительством Г. А. Потемкина. Песням предшествовало пояснение: «На славное овладение городом и крепостию Бендерами, учиненное самим главнокомандующим армиею, светлейшим князем Потемкиным-Таврическим». <sup>33</sup> Первая песня начиналась словами:

Уж видать ли нам дожждаться  
Нам в Бендеры позабраться...

Вторая же песня явно соотносилась с предыдущим походом:

Ах, ты славный, крепкий Бендер град,  
Твои стены камни высокие  
Надоели нам солдатушкам:  
Мы другой раз подступаем под тебя...

И почти дословное повторение первой строки, и весь ритмический строй обнаруживают непосредственную связь с песней, включенной в «Полное собрание всех сочинений» Сумарокова, но напечатанной впервые Чулковым. Именно чулковский вариант (с очень небольшими отклонениями) в 1799 году опубликовал в своем сборнике С. И. Комисаров, включив его в раздел «Песни военные» и предварив пояснением: «На взятие знаменитой турецкой крепости Бендер. Сия песня поется изъясняющим мужество голосом, в честь графа Панина». <sup>34</sup>

Итак, сопоставление текстов из «Собрания разных песен» (1770—1773) Чулкова с изданием Новикова (1781) дает возможность в каждом случае предположительно определить: брал ли Новиков текст той или иной песни из сборника Чулкова (если разночтения отсутствовали или были очень незначительны), или же он пользовался непосредственно рукописями Сумарокова, а также списками, хранившимися в его архиве (если разночтения были существенны).

В истории новиковского издания песен в «Полном собрании всех сочинений» Сумарокова есть еще одно немаловажное обстоятельство, на которое до сих пор, однако, не обращалось должного внимания. Речь идет об издании песен, осуществленном самим Новиковым в 1780—1781 годах, т. е. почти одновременно с изданием сочинений Сумарокова — «Новое и полное собрание российских песен». В «Сводном каталоге русской книги гражданской печати XVIII века» это издание приводится как принадлежащее Чулкову. <sup>35</sup> Действительно, первые 4 части «Нового собрания» представляют собой довольно точную перепечатку «Собрания разных песен». Никаких существенных разночтений при сверке не обнаруживается. В. П. Степанов не без основания видит в этой перепечатке «прямую книгоиздательскую контрафакцию». <sup>36</sup> Но к четырем частям сборника Чулкова Новиков добавил еще две части: пятую (1780) и шестую (1781). Обращение к ним позволило выявить тексты 33 песен Сумарокова, которые одновременно печатались Новиковым и в «Полном собрании всех сочинений». Было бы вполне естественно обнаружить полное отсутствие существенных разночтений в этих публикациях. Между тем лишь сравнительно небольшая часть песен печаталась без разночтений. В других же разночтения есть, и существенные. Новиков спешил: вместо указанной в оглавлении песни «Ты мила мне дорогая, я подвластен стал тебе...» (№ 106) опубликована другая песня Сумарокова — «Ничто не может больше мне в моей тоске

<sup>33</sup> Солдатский песенник. М., 1791. С. 22—24.

<sup>34</sup> [Комисаров С. И.] Самый новейший отборнейший московский и санктпетербургский сельник, собранный из лучших и новых употребительнейших песен... со изъяснением при каждой приличия, где и кому петь, голоса и чувствований... М., 1799. С. 29—30.

<sup>35</sup> Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725—1800. Т. 3: Р—Я. М., 1966. С. 365. № 8181.

<sup>36</sup> Степанов В. П. Новиков и Чулков. С. 76.

утехи дать...» (№ 46), которая через сто с лишним страниц вновь появилась в этой же части «Нового и полного собрания». В изданных Новиковым 5-й и 6-й частях были помещены некоторые песни, уже встречавшиеся в первых частях издания, причем тоже с разночтениями. Например, песня «Мучь меня, рана неисцельна...» (№ 75) была напечатана во 2-й части сборника Чулкова (№ 11, с. 12—13). Без разночтений она опубликована в сочинениях Сумарокова, но в 6-й части новиковского издания песен, вышедшего в том же 1781 году, она появилась с целым рядом небольших, но характерных разночтений, по которым можно предположить, что текст печатался с какого-то неисправного списка. Например, вместо «Дай жизнь спокойну» — «Дать быть покойну»; вместо «Отмени мысль непристойну» — «Отмена мыслей непристойна» и т. п. В песне «Если б ты мог видеть сердце распаленно...» (№ 104), также напечатанной дважды в «Новом и полном собрании» (в 3-й и в 5-й частях), не только присутствуют отдельные разночтения в словах, но вся последняя строфа представляет собой совершенно другой текст.

Новиков, очевидно, располагал разными списками песен, но не имел времени не только выверять их, но даже сопоставлять с собранием песен Сумарокова, которое одновременно готовил сам. Кроме того, вполне вероятно, что часть работы выполнялась и какими-то помощниками Новикова, которые обращались к разным спискам. Так, в «Новом и полном собрании» песня «Летите, мои вздохи, вы к той, кого люблю...» (№ 60)<sup>37</sup> контаминирована с песней «Лишив меня свободы...» (№ 66), самостоятельно напечатанной в сочинениях Сумарокова, а до этого в 1770 году в первой части сборника Чулкова. Довольно существенные разночтения обнаруживаются в песне «Не гордитесь, красны девки...» (№ 41). В песеннике у Новикова текст на четыре строки длиннее по сравнению с «Полным собранием всех сочинений». В песне «Если б ты мог видеть сердце распаленно...» (№ 104) последняя строфа полностью отличается от текста «Полного собрания». В этом случае опять возникает вопрос: равноправны ли эти варианты? Если текст явно испорчен, следует, конечно, предпочитать другой, более исправный. Но далеко не всегда возможно однозначное решение.

Во всяком случае, сверка разночтений заставляет признать, что текст песен в «Полном собрании всех сочинений» Сумарокова не во всем соответствует авторской воле: посредником мог быть и сборник Чулкова, и списки, сделанные его писцом (или писцами?), а также те списки, по которым Новиков издавал 5-ю и 6-ю части своего собрания песен.

В тех случаях, когда будут вноситься коррективы в текст «Полного собрания всех сочинений», разумеется, необходимо соответствующее разъяснение в комментарии. Вместе с тем там же важно представить и разночтения как по «Собранию разных песен» Чулкова, так и по «Новому и полному собранию русских песен» Новикова. Могут быть полезны и наиболее важные разночтения с рукописными сборниками, обследование которых остается одной из насущных задач. Даже просто зафиксировать наличие песни Сумарокова в том или ином сборнике важно в нескольких отношениях. Это свидетельствует о распространенности песни в читательской среде. Кроме того, это может в какой-то степени помочь при датировке, пусть даже приблизительной, поскольку сборники составлялись иногда на протяжении нескольких десятилетий. Анализ смысловых разночтений обнаружит особенности читательского восприятия. Работу по выявлению песен Сумарокова в рукописных сборниках, начатую в работах А. В. Позднеева, Р. М. Сельванюк, К. Кадедду, важно продолжить и учесть списки, содержащие наиболее существенные и интересные разночтения. Таковы важнейшие проблемы подготовки к академическому изданию песен Сумарокова.

<sup>37</sup> Новое и полное собрание российских песен... М., 1780. № 31. С. 261.

## ТЕМА ИЕРУСАЛИМА В ЖИТИЙНЫХ ТЕКСТАХ ДРЕВНЕЙ РУСИ

(из истории литературной топики)\*

Тема Иерусалима занимает особое место в памятниках средневековой агиографии<sup>1</sup> — как восточной, так и западной: принадлежа к сфере литературной топики,<sup>2</sup> она представляет собой один из наиболее значимых ее художественных элементов, использование которых способствует сакрализации житийного текста. Упоминание *святого града Иерусалима* — места страстей и искупительной жертвы Иисуса Христа, — будучи в той или иной форме включенным в ткань жития, становится той смысловой и поэтической доминантой, которая опосредованно реализует в себе основную идею любого агиографического памятника — последование подвижника Христу, *imitatio Christi*.<sup>3</sup>

Одним из наиболее часто используемых в житиях «иерусалимских» мотивов является топос происхождения святого. Как известно, агиографический канон полагает в начале жизнеописания подвижника говорить о его родине и благочестивых родителях.<sup>4</sup> Однако агиографы не всегда располагали сведениями такого рода: подчас житие создавалось спустя десятилетия, а иногда — и столетия после преставления святого, когда не оставалось ни очевидцев описываемых событий, ни людей, хранящих в памяти какие-либо биографические сведения о подвижнике. В других случаях перед агиографом стояла задача составить житие святого, о жизни которого вообще не было ничего известно, — чаще всего такая ситуация возникала в случае обретения мощей неизвестного угодника Божия, от которых начинали происходить чудеса и исцеления.<sup>5</sup>

\* Статья написана при финансовой поддержке РФНФ (проект № 11-04-00293а).

<sup>1</sup> Шире о теме Иерусалима в древнерусской и южнославянской книжности в целом см.: *Рождественская М. В.* Образ Святой Земли в древнерусской литературе // Иерусалим в русской культуре / Сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994. С. 8—14; *Велинова В.* Описания Иерусалима и святых мест в средневековой литературе южных славян — функциональные и типологические аспекты // *Jews and Slavs. Vol. 20: The Holy Land and the Manuscript Legacy of Slavs* / Ed. by W. Moskovich, S. Nikolova and M. Taube. 2008. P. 109—124; и др.

<sup>2</sup> О литературной топики см.: *Čyževšyĭ D.* Zur Stilistik der altrussischen Literatur. Topik // *Festschrift für Max Vasmer zum 70. Geburtstag.* Wiesbaden, 1956. S. 105—112; *Лихачев Д. С.* Литературный этикет Древней Руси (к проблеме изучения) // ТОДРЛ. 1961. Т. 17. С. 5—16; *Буланин Д. М.* 1) О некоторых принципах работы древнерусских писателей // Там же. 1983. Т. 38. С. 3—13; 2) Англичские традиции в древнерусской литературе XI—XVI вв. (*Slavistische Beiträge.* Bd 278). München, 1991. С. 217—223; *Bornscheuer L.* Topik // *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.* Bd 4 / Hrsg. von K. Kanzog und A. Masser. Berlin; New York, 1984. 2. Aufl. S. 454—475; *Руди Т. Р.* Топика русских житий (вопросы типологии) // *Русская агиография: Исследования.* Публикации. Полемика / Под ред. Т. Р. Руди и С. А. Семячко (отв. ред.). СПб., 2005. С. 59—101; и др.

<sup>3</sup> См. об этом подробнее: *Руди Т. Р.* *Imitatio Christi* // *Die Welt der Slaven.* 2003. Bd 48. S. 123—134.

<sup>4</sup> См. об этом: *Лопарев Х. М.* Греческие жития святых VIII и IX веков. Ч. 1: Современные жития. Пг., 1914. С. 15—36.

<sup>5</sup> Позднее, как правило, такой подвижник является во сне или в видении кому-либо из местных жителей и называет свое имя. О подобном типе житийных текстов см.: *Панченко О. В.* «Сказание о чудесах и явлениях преподобного отца Сумского нового чудотворца» // *Книжные*

Примером такого типа агиографических текстов может служить Слово о явлении мощей Иакова Боровицкого (Боровичского):<sup>6</sup> оно повествует об обретении во вторник Светлой седмицы 1452 года (по другим источникам — 1540) нетленного тела некоего праведника, приплывшего против течения по реке Мсте в обгорелой колоде, стоявшей на большой льдине («кре»), и приставшего к берегу у новгородского села Боровичи. Местные жители трижды пытались избавиться от тела, отталкивая льдину шестью («удицами») от берега, однако она неизменно возвращалась. Ночью праведник явился во сне нескольким благочестивым мужам того села, назвал свое имя — Иаков — и велел по-христиански похоронить его. Вскоре от мощей подвижника стали происходить многочисленные чудеса и исцеления, свидетельствующие о его святости, что послужило толчком к возникновению почитания новоявленного чудотворца, а позднее — и к созданию Сказания о нем.<sup>7</sup>

Будучи лишен возможности сообщить что-либо о жизни и, в частности, о происхождении нового святого, агиограф использовал в данном случае традиционный житийный топос «Иерусалим — духовная родина подвижников благочестия». Приведу начальный фрагмент памятника, в котором этот мотив получил яркое воплощение: «Сего блаженнаго и преподобнаго Иакова отечество долно и племя земленородно, родителя плотская, весь или градъ земленый, в немже сей преподобный чудотворецъ родися, весьма намъ сего ради маниемъ Божиимъ утаися, да известно вѣмы, яко святии Божии не долнаго, но горняго Отечества ищуть и не земнородным, но небороднымъ племенемъ хвалются, не тѣлесным, но духовнымъ отцемъ, вездѣ сущим, — благимъ Богомъ — величаются, и не в земномъ, но в Небесномъ градѣ вѣчно жителствовати тѣшатся. Вѣмы бо, вѣмы воистину, яко сей достоудный чудотворецъ бѣше гражданинъ великаго града Сиона, во всю крѣпость оболченнаго, а наиболше пообиташе во святѣмъ градѣ Новомъ Церкви Божия Иерусалимѣ, иже от различныхъ драгихъ камней в славу свою облеченном».<sup>8</sup> Примечательно, что парафраз приведенного фрагмента использовали авторы житий и других севернорусских подвижников, о жизни которых не было ничего известно, например, — Прокопия Устьянского и Иова Ущельского.<sup>9</sup>

центры Древней Руси: Соловецкий монастырь / Под ред. С. А. Семячко. СПб., 2001. С. 473—482; Ромодановская Е. К. «Святой из гробницы». О некоторых особенностях сибирской и севернорусской агиографии // Русская агиография: Исследования. Публикации. Полемика. С. 143—159; Рыжова Е. А. Жития праведников в агиографической традиции Русского Севера // ТОДРЛ. 2007. Т. 58. С. 390—442; Биланчук Р. П. «Неизвестный» святой в структурах родства и культурной памяти локального сообщества (по материалам севернорусской агиографии XVI—XVIII вв.) // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2011. № 3 (45). С. 20—21; и др.

<sup>6</sup> См. об этом подвижнике: Ковалевский Иоанн, свящ. Юродство о Христе или Христа ради юродивые Восточной и Русской церкви: Исторический очерк и жития сих подвижников благочестия. М., 1895. С. 197—202; Секретарь Л. А. Святой Иаков, Боровичский чудотворец // Где святая София, там и Новгород. СПб., 1998. С. 272—275; Иванов С. А. Блаженные похабы: Культурная история юродства. М., 2005. С. 254—255; Рыжова Е. А. Иаков Боровичский, Новгородский // Православная энциклопедия. М., 2009. Т. 20. С. 486—491; Преображенский А. С. Иконография [Иакова Боровичского] // Там же. С. 491—497; и др.

<sup>7</sup> Одна из редакций памятника — «Слово о явлении честных и многоцелебных мощей святого и праведнаго Иакова, Боровицкаго чудотворца, и о чудесах его» — была опубликована во второй половине XVII века в составе сборника «Рай мысленный» (М., 1659. Л. 1—30 второго счета).

<sup>8</sup> РНБ. Собр. ОЛДП. Q. 455. Л. 205 об.—206. Курсив в цитатах здесь и далее мой. — Т. Р.

<sup>9</sup> См. об этом: Рыжова Е. А. Жития праведников в агиографической традиции Русского Севера. С. 403—404. Приведу здесь для сравнения соответствующие близкие фрагменты текстов, выявленные исследовательницей. Житие Прокопия Устьянского: «Сего блаженнаго приснопамятнаго Прокопия отечество долно и племя земнородно, град или весь, в нейже святой родися, нам манием Божиимъ весьма утаися. Да известнее вемы, яко святии Божии не земнаго, но небеснаго отечества ищут, не человеческим, но ангельскимъ сродствомъ хвалятся и не долнаго, но горняго Иерусалима гражданами быти тѣшатся» (цит. по: Верхожский И. Исторические сказания о жизни святых, подвижавшихся в Вологодской епархии. Вологда, 1880. С. 546—547). Житие Иова Ущельского: «Блаженнаго сего преподобномученика Иова отечество дольнее и рожедѣние земное — гдѣ и от кого родисе — весьма нам не вѣдомо, Божиимъ из-

О прочности положения, занимаемого иерусалимским мотивом в топике происхождения святого, свидетельствует, среди прочего, существование его обратного варианта. В противоположность рассмотренным выше примерам, такая разновидность мотива использовалась средневековыми книжниками, как правило, в тех случаях, когда происхождение героя Жития было в той или иной степени известно: агиограф прибегал к образу святого града Иерусалима как сакрального центра христианского мира, чтобы, оттолкнувшись от него, подчеркнуть местное происхождение прославляемого святого. Яркий пример этого варианта топоса, послужившего, как можно думать, образцом для целого ряда русских агиографов, дает Пахомиево Житие Сергия Радонежского: «Приидѣте, яко да причастимся словеси, яко да навыкнем извѣстно, *откуда таковый великий въ последняя сиа времена свѣтилникъ возиа, еда от Иерусалима или от Синаа? Ни, рече, но убо Росийская земля...*».<sup>10</sup> Интересно, что в Минейной редакции Жития Дионисия Глушицкого, заимствовавшего предисловие из Жития Сергия, в соответствующем фрагменте вместо *Синая* читается *Сион*, что более соответствует исходной форме топоса и его библейскому источнику:<sup>11</sup> «Но обаче уне от трудовъных тѣх потовъ наше есть удобрити слово, сказующе благовольтво и небесное житие о семъ блаженемъ, яко да и навыкнемъ извѣстно, *откуда сий таковый свѣтилникъ возиа: еда от Иерусалима или от Сиона? Ни, рече, но просиа в наших родѣх таковый свѣтилникъ*».<sup>12</sup> Цитированный фрагмент был заимствован из Жития Дионисия автором Жития Александра Куштского: его предисловие, по наблюдениям С. А. Семячко, почти полностью повторяет предисловие Основной редакции Жития глушицкого подвижника.<sup>13</sup> Добавлю, что тот же пассаж читается и в предисловии к Житию другого севернорусского святого — Симона Воломского.<sup>14</sup>

Иногда в рассматриваемый топос могли вноситься некоторые изменения, обусловленные типом святости подвижника или его социальным статусом. Так, автор «Сказания об обретении мощей благоверного князя Андрея Смоленского, Переяславского чудотворца» не только расширил ряд топонимов в вопросной части пассажа (добавил Афон), но и подчеркнул княжеское происхождение своего героя, возведя его к роду просветителя Русской земли князя Владимира: «Аще же молчанию предати, то никако азъ в забвение прииду, яко да увѣмы извѣстно, *откуда таковый свѣтилникъ прорасте: еда от Иерусалима, или от Синаи (так!), или от Афона? Ни, рече, но от рода намъ, россианам, апостола, глаголю же, // великаго князя Владимира...*».<sup>15</sup> Акцент на княжеском достоинстве подвижника в данном случае был особенно важен для агиографа, поскольку Андрей Переяславский, по свиде-

*волениемъ утаено. Сего ради да известно вемы, яко святии Божию не долнаго, но горяго отчества ищут, не земнороднымъ плѣменемъ хвалятся, но небеснымъ жителемъ сликовствовати тщатся и не телеснымъ, но духовнымъ отцемъ, вездѣущимъ благимъ Богомъ величаются»* (БАН. Собр. Текущих поступлений. № 424. Л. 2—3 об.).

<sup>10</sup> Цит. по: Яблонский В. Пахомий Серб и его агиографические писания: Биографический и библиографическо-литературный очерк. СПб., 1908. С. 40.

<sup>11</sup> Ср.: Ис. 31: 9.

<sup>12</sup> Цит. по: Святые подвижники и обители Русского Севера: Усть-Шехонский Троицкий, Спасо-Каменный, Дионисиев Глушицкий и Александров Куштский монастыри и их обитатели / Изд. подг. Г. М. Прохоров и С. А. Семячко. СПб., 2005. С. 138. В Основной редакции памятника, как и в Житии Сергия Радонежского, вместо *Сиона* читается *Синай* (Там же. С. 104, 81).

<sup>13</sup> См.: Там же. С. 245, 261, 279. Примечательно, что в различных редакциях Жития Александра Куштского топос родины святого также представлен в двух вариантах: в редакциях А и В присутствует чтение *Сион*, а в Тулуповской — *Синай* (см. об этом: Там же. С. 237—238).

<sup>14</sup> Ср.: «...и навыкнем известно, откуда сей таковый светилник возсия: егда от Иерусалима или от Сиона? Ни, рече, но в наших родах таковый светилник процвете...» (цит. по: *Говорова А. Н. Житие преподобномученика Симона Воломского // Вестник церковной истории. 2008. № 4 (12). С. 18).*

<sup>15</sup> РНБ. Собр. М. П. Погодина. № 690. Л. 85—85 об.

тельству его Жития, скрывал свое высокое происхождение, уйдя в облике бедного странника из родного Смоленска в Переяславль, где, будучи неузнанным, около 30-ти лет служил пономарем при церкви святителя Николая у городских врат.<sup>16</sup>

Источником топоса «Иерусалим — родина святого», в различных формах активно использовавшегося агиографами Древней Руси, и одновременно библейским ключом<sup>17</sup> к нему является, как можно думать, 9-й стих 31-й главы Книги пророка Исаи «Се глаголет Господь: Блажен иже имать племя въ Сионъ и ужики въ Иерусалимъ».<sup>18</sup> В качестве яркой иллюстрации к пониманию этой ветхозаветной цитаты средневековыми книжниками приведу экзегетический пассаж, имевший хождение в древнерусских сборниках: «Речено же бысть и се: „Блаженъ иже имѣеть сѣмя в Сионѣ и сродники во Иерусалимѣ”. Но сие речеся о духовномъ сѣмени, а не о плотскомъ, такожде и о сродницѣхъ духовныхъ. Есть же убо сѣмя духовное, еже любовию и страхомъ Божиимъ приемлемо, иже в духовнемъ ложи болящии и родящии Духъ спасения, о немже глаголетъ Исаия: „Страха ради твоего, Господи, во чрѣве прияхомъ и поболѣхомъ и родихомъ Духъ спасения” (Ис. 26: 18). Сие убо сѣмя, еже есть страхъ Господень, вси святии, приемше во чревѣ и поболѣвши, сирѣчь потрудишася, и родиша Духъ спасения, еже есть Духъ Святой, и симъ Святымъ Духомъ много чада духовная породиша. О таковѣмъ убо сѣмени Писание глаголетъ: „Блаженъ имѣяй сѣмя в Сионѣ и сродники во Иерусалимѣ”».<sup>19</sup>

Приведенный пассаж особенно важен для нас потому, что не только говорит об общих духовных корнях подвижников благочестия, но и развивает эту мысль, поясняя, что святые угодники, приняв в себя духовное семя, каковым являются любовь и страх Господень, и потрудившись на стезе спасения, «порождают» на этом пути множество духовных чад, также имеющих «семя в Сионе и сродники во Иерусалиме». Таким образом все святые — независимо от места их рождения или подвижничества, а также типа подвига — оказываются «сродниками во Иерусалиме».

В данном случае речь, безусловно, идет не о «земном Иерусалиме»,<sup>20</sup> а об *Иерусалиме Небесном* — образе, являющемся в христианском сознании синонимом Царствия Небесного — места конечного пребывания и ликования со Христом его угодников, прославленных в лике святых.<sup>21</sup> Иногда идея синонимичности этих понятий находит прямое воплощение в агиографических текстах. Приведу пример из Молитвы Иринарху Соловецкому, в которой образы Небесного (в данном случае — Горнего) Иерусалима и Царствия Небесного, выстроенные в синонимический ряд, составляют единое целое: «О всеблаженне и освященне отче нашъ Ири-

<sup>16</sup> См. о нем: Андроник (*Трубачев*), *игум.*, Романенко Е. В. Андрей Переяславский // Православная энциклопедия. 2000. Т. 2. С. 377—379.

<sup>17</sup> О библейских ключах см.: Picchio R. The Function of Biblical Thematic Clues in the Literary Code of *Slavia Orthodoxa* // *Slavica Hierosolymitana*. Slavic Studies of the Hebrew University / Ed. by L. Fleischman, O. Ronen, D. Segal. Jerusalem, 1997. Vol. 1. P. 1—33.

<sup>18</sup> Цит. по: Библия, сирѣчь Книги Ветхаго и Новаго Завѣта по языку словенску. 1581 / Фототипическое переиздание текста с издания 1581 года осуществлено под наблюдением И. В. Дергачевой по экземплярам Научной библиотеки им. А. М. Горького Московского гос. ун-та. М.; Л., 1988. Л. 80 второго счета. Мы опираемся здесь на данный вариант перевода Ис. 31: 9, поскольку именно он имел хождение в древнерусской книжности (ср. в синодальном издании: «...говорить Господь, Котораго огонь на Сионѣ и горнило въ Иерусалимѣ» (цит. по: Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхаго и Нового Завета / Изд. преемников А. П. Лопухина. СПб., 1908. Т. 5. С. 372)).

<sup>19</sup> РНБ. Новое собрание рукописных книг (далее — НСРК). Q. 149 (сборник, XIX в.). Л. 69—69 об.

<sup>20</sup> В качестве иллюстрации к существующей в средневековом сознании парности образов «земной Иерусалим — Небесный Иерусалим» приведу цитату из вошедшего в Пролог под 2 февраля «Поучения на Сретение»: «Днесь, братие, Законодавецъ Законъ свершаетъ, аки младенецъ вноситъ во церковь *земнаго Иерусалима...*» (РНБ. НСРК. Q. 143. Л. 52 об.).

<sup>21</sup> См.: Откр. 3: 12, 21: 2. См. об этом: Библейская энциклопедия / Изд. архим. Никифора. М., 1891. С. 334—335. Репринт. изд.: М., 1990.

нарше, досточюдне угодниче Христовъ и наставниче инокомъ аггелоподобный (...) Ты убо болъзными и труды благочестно жизнь твою совершилъ еси и Богу усердно от души поработалъ еси, наставникъ бывъ и пастырь върен иночествующим ко спасению, о нихже неусыпно попечение присно имый, и добръ ко Господу путеводствуя, шествовалъ еси путем тѣсным и прискорбнымъ, в постъ и молитвах и трудъ неослабно, *спостигнути подвизаяся в Горний Иерусалимъ, в Царство Небесное*, в неже самъ предтекий люботрудно, (...) идъже постигнул еси во свѣт немерцаемый ко Господу, приемля почести трудов своих, и тамо нынѣ предстоя Престолу Христову...».<sup>22</sup>

Мотив «Иерусалим — родина святого», как и большинство литературных топов, усвоенных древнерусской агиографией, уходит своими корнями в византийскую традицию: речь идет о житийном топосе *Небесного отечества* — *patris ouranios*.<sup>23</sup> Один из его вариантов полагал говорить, что отечеством святого был Небесный Иерусалим — ἡ ἄνω Ἱερουσαλήμ. По наблюдениям немецкого исследователя Томаса Пратша, различные модификации этого мотива присутствуют в житиях Афанасия Мефонского, Никиты Мидикийского, Никона Метаноита, Евфимия Сардийского, Германа Косинитрского (Козиницкого) и других подвижников.<sup>24</sup>

Особенно ярко топос Небесного Иерусалима как духовного Отечества угодников Божиих реализован в византийском «Мучении Памфила пресвитера, Валента диакона и дружины их»,<sup>25</sup> переведенном в Древней Руси не позднее XV века и вошедшем в состав Великих Минеи Четьих под 16 февраля.<sup>26</sup> Памятник повествует о 12-ти палестинских мучениках — Памфиле, Валенте, Павле, Порфирии, Селевкий, Феодуле, Иулиане, Самуиле, Илии, Данииле, Иеремии и Исаяе, — пострадавших за Христа в Египте в 308—309 годах, в 6-е лето гонений императора Диоклетиана. Позволю себе привести здесь довольно объемный начальный фрагмент «Мучения» (в славянском переводе), в котором топос *Горнего Иерусалима как Небесного Отечества христиан* развернут в особый сюжет:

«Время убо зоветь о всемъ великое и словущее повѣдати исповѣдание святаго мученика Памфила и дружине его. Сии святии мученици бѣша от Каподокѣйския страны. Гонению же бывшу велику, и всюду мучаху исповѣдающая Христа, бысть же приведенъ святыи Памфилъ и святыи Иуалентъ и святыи Павелъ въ Египетъ князю Фермилиану. Выпрошени же бывше: „Откуда есте?“, *святии же, земный град оставивше, истинное свое повѣдаху Отечество, от Иерусалима повѣдающе сяд. Прилагаху же въ умъ своемъ Небесный Божий град, во нь же тшахуся отъити*. Князь же мя, яко на земли есть нарицаемый той град, въпрашаше ихъ, где и на ких странах есть таковой град, муками претя имъ, аще не повѣдят ему истинны. Они же паки и паки многажды въпрашаеми, крѣпляхуся, глаголюще, яко: „Истину повѣдаемъ, яко в томъ гради нѣсть лѣтъ жити иному никомуже, развѣ христианомъ точию единѣмъ. Есть же, — рѣша, — град той прилежа на вѣсточныхъ странах, отнюдуже свѣтъ въсходитъ”.

<sup>22</sup> РНБ. Софийское собр. № 452. Л. 327—327 об. Публикацию «Сказания о чудесах» соловецкого игумена Иринарха (1613—1626) см.: Панченко О. В. Соловецкий книжник Иларион, создатель «Сказания о чудесах игумена Иринарха» // ТОДРЛ. 2010. Т. 61. С. 546—582.

<sup>23</sup> См.: Pratsch Th. Der hagiographische Topos: Griechische Heiligenviten in mittelbyzantinischer Zeit. Berlin; New York, 2005. S. 57—59 (Millennium-Studien zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr. Bd 6).

<sup>24</sup> См.: Там же.

<sup>25</sup> Греческий текст см.: Halkin F. Bibliotheca hagiographica graeca. Bruxelles, 1957. Т. 2. P. 164—165.

<sup>26</sup> См. об этом: Творогов О. В. Переводные жития в русской книжности XI—XV веков: Каталог. М.; СПб., 2008. С. 94. Проложная память Памфила и дружины известна в списках конца XIV века. Так, она читается в Прологе 2-й редакции, датирующемся концом XIV века, из собрания Санкт-Петербургской духовной академии: РНБ. Собр. СПбДА. А. I. 264. Т. 1. Л. 277 об. (см.: Там же). См. также о памятнике: Сергей (Спасский), архиеп. Полный месяцеслов Востока. 2-е изд. Владимир, 1901. Т. 2: Святой Восток. С. 73—74. Репринт. изд.: М., 1997. Т. 3.

Слышав же сие князь, помышляше в собѣ, глаголя: „Егда будут християне нѣкогда себѣ нѣгде град възъградилъ, супротивитися мысляще римѣстии власти?“ И повелѣ мучити их различными муками. Мучени же бывше святии многими муками, и паки вопрошааше их князь со многимъ питаниемъ и скорымъ прилѣжно зѣло о реченнемъ градѣ и о восточнемъ мѣсте. На мнозѣ же часѣ, зѣло горци мучими бѣяху и въпрашаеми, то же отвѣщевашу. Негда видѣ князь непреложное ихъ терпѣние, отвѣща о нихъ смертную кончину, повелѣвъ ихъ мечемъ исъсѣщи». <sup>27</sup>

Как видим, конфликт в приведенном сюжете строится на столкновении мотивов *земной родины* и *Небесного Отечества*: мученики, будучи родом «от Каподокѣйския страны», <sup>28</sup> называют своей истинной родиной Иерусалим, подразумеывая Небесный Божий град, который они считают своим духовным Отечеством и в который стремятся «от’итти» по смерти. Ситуация усугубляется тем, что игемон не понимает, о каком городе идет речь, поскольку во время описываемых событий (начало IV века) города с таким названием не существовало: как известно, на месте исторического Иерусалима, разрушенного в 70 году Титом, император Публий Элий Адриан в 130 году распорядился построить римскую колонию, которую назвал своим именем — Элия Капитолина. <sup>29</sup> Думая, что святые говорят о земном городе, Фирмилиан решает, что християне выстроили себе особый город, чтобы сопротивляться в нем римской власти, — и пытается выяснить, где таковой находится, подвергая героев мукам, а не добившись своего, повелевает усекнуть их мечем.

Представление о Небесном Иерусалиме как о духовном Отечестве подвижников благодетель и одновременно — месте их посмертного, во славе, предстания Христу — является причиной того, что иерусалимская тема, непосредственно связанная с идеей спасения, <sup>30</sup> может возникать в житийных текстах не только как «восполняющая» — в случаях, когда происхождение святого неизвестно, — но и значительно чаще. Так, например, автор Минейной редакции Жития Василия Блаженного, описывая добродетели московского юродивого, восклицает: «Отца имѣ отсечение грѣховное, мать — чистоту, сквернѣ омытие, *братию* — *желание теченна к Горнему Иерусалиму*, чада — воздыханна сердечнаа достигнути будущихъ благъ, раби — тѣло свое, друзи — святыа силы, <...> *свое Отечество желая* — *Вышний Иерусалимъ*, мать первенець свободную...». <sup>31</sup>

Как видим, агиограф, обращаясь к составлению Жития подвижника, происхождение которого известно с той или иной степенью достоверности, <sup>32</sup> остается в рамках «иерусалимской» символики и дважды, различными способами, реализует топос Горнего (или Вышнего) Иерусалима — как предвечного Отечества святого и цели его духовных устремлений.

Семен Шаховской, автор «Слова похвального Прокопию и Иоанну Устюжским», также использовал два варианта мотива Горнего Иерусалима в похвале се-

<sup>27</sup> Цит. по Софийскому списку Великих Миней Четых: РНБ. Софийское собр. № 1320 (февр.). Стлб. 318 а.

<sup>28</sup> Это агиографическое обобщение требует некоторого уточнения: известно, например, что Памфил был уроженцем Берита в Финикии — нынешнего Бейрута. См. об этом: *Барсов Н. И. Памфил // Христианство: Энциклопедический словарь / Под ред. С. С. Аверинцева, А. Н. Мешкова, Ю. Н. Попова. М., 1995. Т. 2. С. 282.*

<sup>29</sup> *Aelia* — от второго имени императора, *Capitolina* — в честь Капитолийской триады божеств: Юпитера, Юноны и Минервы. См. об этом: *Беляев Л. А. Древний Иерусалим // Православная энциклопедия. Т. 21. С. 408.*

<sup>30</sup> См. об этом: *Лидов А. М. Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре. С. 15.*

<sup>31</sup> РНБ. Софийское собр. № 462. Л. 122 об.—123.

<sup>32</sup> В данном случае для нас важна не *степень достоверности* сведений о происхождении Василия Блаженного, отразившихся в его Житии, а собственно *наличие* этих сведений и их доступность для создателя жизнеописания святого. Отмечу, вместе с тем, что сведения о родителях Василия разнятся в разных редакциях его Жития (см. об этом: *Сабирова Л. М. Житие Василия Блаженного — памятник древнерусской агиографии XVI века (Проблемы текстологии и литературной истории произведения). Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1992. С. 16—17).*

вернорусским юродивым, называя его общей родиной этих подвижников и местом их посмертного пристанища: «Радуйтася, многотрудныя новая чюдодѣйца, богосочетанная двоица, (...) *аще и ни единоплеменни на земли быста, обаче сродство имѣста в Горнѣмъ Иерусалимѣ*»; во втором случае читаем: «Вы же еста воистинну предобрая пастыря, надежда же и упование граду своему, в немже многотрудно чистою совѣстью аггелски пожиста, и *во пристанище благоутишно достигоста Верховнаго града, Вышняго Иерусалима, иже есть мати живущихъ всѣхъ*».<sup>33</sup> Отмечу, что образ Вышнего Иерусалима как «матери всех живущих»,<sup>34</sup> присутствующий в последней из цитат, а также в приведенном ранее фрагменте Минейной редакции Жития Василия Блаженного («свое Отечество желая — *Вышний Иерусалимъ, матерь первенецъ свободную*»), восходит к Посланию к Галатам апостола Павла: «А Вышний Иерусалим свободъ есть, иже есть мати всем нам» (Гал. 4: 26).

Вообще, тема достижения Горнего Иерусалима как Царствия Небесного довольно широко представлена в русских житиях. Так, Авраамий Смоленский, по словам его агиографа, стремится «корабль своя душа съ Божиею помощію съблюсти многихъ бурь и волнъ, реку — напастей отъ бѣсовъ и отъ челоувѣкъ, съ упованиемъ непогружену отъ сихъ бѣдъ онога пристанища спасенаго дойти *и в тишину Небеснаго Иерусалима Бога нашего приити*».<sup>35</sup> В Житии Сергия Радонежского говорится о том, что преподобный, беспрестанно пребывая в трудах и молитвах, «плоть истни си и иссуши, *желаа Зосимы Горняго града гражанинъ и Вышняго Иерусалима жителнъ*».<sup>36</sup> В Житии Зосимы и Савватия Соловецких, а также в восходящей к нему в похвальной части Первоначальной редакции Жития Кирилла Новоезерского повествуется о том, что святой, угождая Богу, «тѣмъ обрѣлъ еси небѣсную лѣствицу, по нейже достиже *Горняго Иерусалима*».<sup>37</sup> В Житии Александра Куштского и Евфимия Сянжемского преподобный Евфимий прямо именуется гражданином Небесного града: «О, богоизбранный *Вышняго града, Небеснаго Иерусалима небесный гражданинъ...*».<sup>38</sup>

Тема Горнего Иерусалима как Царствия Небесного присуща не только агиографии и эпидейктике, но и гимнографическим текстам, причем — посвященным подвижникам всех типов святости. В качестве примера приведу Славу 8-й песни из Службы Арсению Новгородскому — святому, соединившему в своем служении подвиги преподобного и юродивого: «*Житиемъ своимъ, преподобне Арсение, потщался еси достигнути в Великий градъ — в Горний Иерусалимъ, идѣже есть немерцающий свѣтъ и неизреченная радость тамо и веселие*».<sup>39</sup> Автор Службы бла-

<sup>33</sup> РНБ. Собр. М. П. Погодина. № 749. Л. 184, 184 об. нижней пагин. Ср. в издании: Власова А. Н. Житийные повести и сказания о святых юродивых Прокопии и Иоанне Устюжских / Отв. ред. Г. М. Прохоров. СПб., 2010. С. 376—377. См. также наблюдения А. Н. Власова о мотиве «взыскания древняго погибшего отечества», который исследователь соотносит с мотивом поисков житийными героями Рая и топомом Горнего Иерусалима (Там же. С. 553—558).

<sup>34</sup> О родственной формуле «Иерусалим — мать городов» см.: Philipp W. Die religiöse Begründung der altrussischen Hauptstadt // Festschrift für Max Vasmer zum 70. Geburtstag. S. 379.

<sup>35</sup> Цит. по: Житие Авраамия Смоленского / Подг. текста, пер. и комм. Д. М. Буланина // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1997. Т. 5. С. 36. См. об этом: Карбасова Т. Б. О библейских цитатах в Житии Кирилла Новоезерского // ТОДРЛ. 2009. Т. 60. С. 89.

<sup>36</sup> Цит. по: Житие Сергия Радонежского / Подг. текста Д. М. Буланина, пер. М. Ф. Антоновой и Д. М. Буланина, комм. Д. М. Буланина // Библиотека литературы Древней Руси. 1999. Т. 6. С. 314.

<sup>37</sup> Житие Зосимы и Савватия Соловецких цит. по: Минеева С. В. Рукописная традиция Жития преп. Зосимы и Савватия Соловецких (XVI—XVIII вв.). М., 2001. Т. 2: Тексты. С. 145. Ср. в Житии Кирилла Новоезерского: РНБ. Ф. I. 894. Л. 523 (опубл.: Карбасова Т. Б. Кирилл Новоезерский: история почитания. М.; СПб., 2011. С. 264). См. об этом: Карбасова Т. Б. О библейских цитатах в Житии Кирилла Новоезерского. С. 87.

<sup>38</sup> Цит. по: Жития Иоасафа Каменского, Александра Куштского и Евфимия Сянжемского: Тексты и словоуказатель / Сост. И. В. Азарова, Е. Л. Алексеева, Л. А. Захарова, К. Н. Лемешев; Под ред. А. С. Герда. СПб., 2007. С. 132 (сер. «Памятники русской агиографической литературы»). См. об этом: Карбасова Т. Б. О библейских цитатах в Житии Кирилла Новоезерского. С. 89.

<sup>39</sup> БАН. Устюжское собр. № 55. Л. 7 об.

говерному князю Андрею Смоленскому (Переяславскому), используя комплекс житийных топосов, нарисовал картину восхождения святого по лестнице добродетелей в Горний Иерусалим,<sup>40</sup> в котором тот сподобился зреть Спасителя: «Человѣче Божий, Андрее чудный, ты убо, возшедъ на // лѣствицу добродѣтелей, по нейже возшелъ еси к Горнему Иерусалиму, и тамо узрѣлъ еси желаемого Христа, егоже ради плоть твою изнурилъ еси и тѣло мертвенное на безсмертную жизнь измѣнилъ еси...».<sup>41</sup> Входящая в Октоих стихира 5-го гласа, поющая в вечер вторника, именует «сынами Вышняго Иерусалима» всех мучеников: «Иерусалима Вышняго сыновѣ бысте, просвѣщающих первородныхъ церковь мученицы».<sup>42</sup>

\* \* \*

Особый вариант реализации темы Иерусалима в житийных текстах представляет собой сюжет *хождения подвижника в Святую Землю*. Древнерусским книжникам он был хорошо известен из паломнических сочинений (и в первую очередь — «Хожения» игумена Даниила),<sup>43</sup> а также — из переводной (в основном — византийской) агиографии: достаточно назвать Жития Феодосия Великого<sup>44</sup> или Саввы Освященного,<sup>45</sup> в которых сюжет паломничества героя в Святую Землю разработан достаточно подробно (оба памятника вошли в Великие Минеи Четы под 11 января и 5 декабря соответственно).<sup>46</sup> Вместе с тем, следует признать, что в агиографической традиции Древней Руси тема хождений — очевидно, в соответствии с реальным положением вещей — представлена достаточно узко: перечень русских святых, совершивших паломничество в Иерусалим, включает лишь нескольких имен.<sup>47</sup>

Впервые тема хождения в Святую Землю в древнерусской агиографии появляется в Житии Феодосия Печерского. Примечательно, что этот сюжет, содержащий одно из наиболее ранних свидетельств развития паломнической практики на Руси,

<sup>40</sup> Ср. цитированные выше фрагменты Житий Зосимы и Савватия Соловецких и Кирилла Новоезерского, в которых также использован образ лестницы (там она названа *небесной*), по которой святой достигает Горнего Иерусалима.

<sup>41</sup> Стихира 6-го гласа (см.: РНБ. Собр. М. П. Погодина. № 690. Л. 28 об.—29).

<sup>42</sup> РНБ. НСРК. Q. 560. Л. 26.

<sup>43</sup> См.: «Хожение» игумена Даниила в Святую Землю / Изд. подг.: О. А. Белоброва, М. Гардзаниги, Г. М. Прохоров, И. В. Федорова; Отв. ред. Г. М. Прохоров. СПб., 2007.

<sup>44</sup> См. о нем: *Творогов О. В.* Переводные жития в русской книжности XI—XV веков: Каталог. С. 119. Публикацию текста памятника см.: *Леннгрэн Т. П.* Сборник Нила Сорского. М., 2004. Ч. 3. С. 25—134 (сер. «Studia philologia»).

<sup>45</sup> См. о нем: *Творогов О. В.* 1) Житие Саввы Освященного // Словарь книжности и книжников Древней Руси. Л., 1987. Вып. 1: XI—первая половина XIV в. С. 174—175; 2) Переводные жития в русской книжности XI—XV веков: Каталог. С. 103—104. Издание текста памятника см.: *Помяловский И.* Житие св. Саввы Освященного, составленное Кириллом Скифопольским, в древнерусском переводе. СПб., 1890; *Леннгрэн Т. П.* Сборник Нила Сорского. 2002. Ч. 2. С. 359—482.

<sup>46</sup> Упомяну и получившее необычайную популярность на Руси Житие Саввы Сербского (известно в более чем 80-ти списках), в котором также подробно описано хождение подвижника в Святую Землю. См. о нем: *Турилов А. А.* 1) Оригинальные и южнославянские сочинения в русской книжности XV—XVI вв. // Теория и практика источниковедения и историографии отечественной истории. М., 1978. С. 39—50; 2) Южнославянские памятники в литературе и книжности Литовской и Московской Руси XV — первой половины XVI в. // Славянский альманах. 2000. М., 2001. С. 247—285; 3) Святогорец Растимир: Святой Савва Сербский и Русь // Родина. 2003. № 10. С. 46—49; *Гаврюшина Л. К.* 1) Житийные повести о Савве Сербском и сербско-русские литературные связи. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1984; 2) Из истории сербско-русских литературных связей (Житие Саввы Сербского и русские агиографы XVI в.) // Советское славяноведение. 1985. № 1. С. 76—82; *Добровольская И.* К истории Жития Саввы Сербского на восточнославянских землях // LiterNet. 2006. № 5 (78). URL: [http://liternet.bg/publish18/i\\_dobrovolskaia/istorii.htm](http://liternet.bg/publish18/i_dobrovolskaia/istorii.htm)

<sup>47</sup> См. об этом: *Житенев С. Ю.* 1) История русского православного паломничества в X—XVII веках. М., 2007. С. 82—83, 118—121; 2) Русские святые, посетившие Святую Землю // Фома. 2008. № 3 (спец. вып.). С. 38—39.

предшествует в Житии рассказу о постриге подвижника: именно поклонение святым местам 13-летний отрок Феодосий воспринимает как первый из путей ко спасению. Приведу здесь этот фрагмент: «Къ симъ же паки божьствный уноша мысляше, како и кымъ образъмъ спасться. Таче слыша паки о *святыхъ мѣстѣхъ, идеже Господь нашъ Исусъ Христосъ плѣтию походи, и жадаше тамо походити и поклонитися имъ*. И моляшеся Богу, глаголя: „Господи Иисусъ Христе мой! Услыши молитву мою и съподоби мя съходити въ святая твоя мѣста и съ радостию поклонитися имъ!“ И тако многашьды молящюся ему, и се приидоша страньници въ градъ ть, иже и видѣвъ я божьствный уноша и радъ бывъ, текъ, поклонися имъ, и любьзно цѣлова я, и въпроси я, отькуду суть и камо идуть. Онѣмъ же рекъшемъ, яко оть святыхъ мѣстѣ есмь, и, аще Богу велящю, хоцемъ въспать уже ити. Святый же моляше я, да ѝ поимуть въ слѣдъ себе и съпутьника ѝ створять съ собою. Они же обѣщашася пояти ѝ съ собою и допровадити ѝ до святыхъ мѣстѣ. Таче се слышавъ блаженный Феодосий, еже обѣщашася ему, радъ бывъ, иде въ домъ свой. И егда хотяху страньнии отъйти, възвѣстиша уноши свой отходъ. Онъ же, вѣставъ ноцію и не вѣдущю никомуже, тай изиде из дому своего, не имый у себе ничсоже, развѣ одежа, въ нейже хожаше, и та же худа. И тако изиде въслѣдъ страньныхъ». <sup>48</sup>

Однако, как известно, Феодосию не суждено было осуществить свое желание: мать отрока, обнаружив пропажу, бросилась за ним в погоню и, связав, как разбойника, насильно вернула в дом. <sup>49</sup> Несторово Житие Феодосия, вместе с тем, содержит сведения о другом подвижнике, первым из русских святых в конце 60-х—начале 70-х годов XI века совершившем паломничество в Иерусалим и Константинополь, — Варлааме Печерском. <sup>50</sup> Постриженник Киево-Печерского монастыря Варлаам, в XVII веке (в 1643 году) причисленный к лику святых, был знатного — боярского — происхождения и принял постриг против воли родителей. В 1054 году он был поставлен игуменом Печерской обители, а спустя 8 лет, в 1062 году — Дмитровского монастыря, построенного неподалеку от Лавры киевским князем Изяславом Ярославичем.

К сожалению, в Житии Феодосия оба путешествия Варлаама лишь кратко упомянуты — здесь нет ни описания Святой Земли, ни подробного рассказа о паломничестве; сообщается лишь, что в Иерусалиме Варлаам поклонился святым местам, а в Константинополе — обошел греческие монастыри и приобрел «еже на пользу манастырю своему», т. е. церковную утварь, иконы и книги. По мнению исследователей, целью поездок киевского игумена, помимо собственно паломничества, было, по-видимому, изучение греческих монастырских уставов. Из второй поездки Варлааму не суждено было вернуться — на обратном пути из Константинополя он тяжело заболел и скончался в Святогорском монастыре под Владимиром Волынским. <sup>51</sup> Несмотря на лаконичность, сюжет о двух паломничествах Варлаама Печерского, нашедший отражение в Житии Феодосия, представляет для нас безусловный интерес как достоверное свидетельство существовавшей на Руси в 60-х годах XI века практики хождений в Святую Землю. <sup>52</sup>

<sup>48</sup> Цит. по: Житие Феодосия Печерского / Подг. текста, пер. и комм. О. В. Творогова // Библиотека литературы Древней Руси. 1997. Т. 1. С. 356, 358. Исторический комментарий к этому эпизоду Жития Феодосия см.: Назаренко А. В. Древняя Русь на международных путях: Междисциплинарные очерки культурных, торговых, политических связей IX—XII веков. М., 2001. С. 618—619.

<sup>49</sup> См.: Житие Феодосия Печерского. С. 358.

<sup>50</sup> См. о нем: Карпов А. Ю. Варлаам // Православная энциклопедия. 2003. Т. 6. С. 576—578.

<sup>51</sup> См. об этом: Киево-Печерский патерик / Подг. текста Л. А. Ольшанской, пер. Л. А. Дмитриева, комм. Л. А. Дмитриева и Л. А. Ольшанской // Библиотека литературы Древней Руси. 1997. Т. 4. С. 649.

<sup>52</sup> Приведу этот фрагмент: «Божьствный же Варлаамий, сын Иоана боярина, игумень же манастыря святаго мученика Дьмитрия, иже възгради христолубивый князь Изяславъ,

Любопытный «обратный» вариант сюжета паломничества к святым местам присутствует в Житии Сергия Радонежского: говоря о подвигах преподобного, его агиограф, Епифаний Премудрый, восклицает: «*Не взыска Царствующаго града, ни Святыа горы или Иерусалима, якоже аз, окаанный и лишенный разума. Увы, лють мнѣ! Полъзаа съмо и овамо, и преплаваа суду и овуду, и от мѣста на мѣсто прехода; но не хождаше тако преподобный, но в млчании и добръ съдяше и себѣ внимаше: ни по многим мѣстомъ, ни по далним странам хождаше, но во едином мѣсте живяше и Бога въспѣвааше*». <sup>53</sup> Как видим, агиограф, в традиции авторского самоуничижения противопоставляя себя своему герою-подвижнику, возносит ему хвалу за стремление не физически (в хождениях по святым местам), а духовно приблизиться к Господу — путем монашеского делания и молитвы. Отмечу, что цитированный фрагмент дает основание некоторым исследователям полагать, что Епифаний, в отличие от Сергия, сам совершил названные паломничества и является автором так называемого «Сказания Епифания мниха о пути к Иерусалиму» — памятника, представляющего собой итинерарий, или путеводитель, — «краткий перечень пунктов и расстояний между ними на пути из Великого Новгорода через Царьград, Афон и острова до Иерусалима». <sup>54</sup> Однако, поскольку текст Епифаниева Жития Сергия был впоследствии переработан Пахомием Сербом, гипотеза о паломничестве Епифания в Святую Землю и атрибуции ему «Сказания о пути к Иерусалиму» другими авторами расценивается как неубедительная. <sup>55</sup>

Особый — легендарный — сюжет о путешествии святого в Иерусалим читается в Житии Иоанна Новгородского. В состав его Основной редакции, как известно, вошла «Повесть о путешествии архиепископа Иоанна на бесе в Иерусалим». <sup>56</sup> Сюжет ее сводится к следующему:

Однажды Иоанн, совершая вечерние молитвы в собственной келье, услышал в умывальнике некое роптание, «и прииде скоро святыи, и уразумѣ бѣсовское мечтание. И сотвори молитву, и огради сосуд крестомъ, и запрети бѣсу». <sup>57</sup> Бес, не будучи в силах терпеть такого «запрещения», стал умолять Иоанна отпустить его, на что архиепископ ответил: «„Се за дерзость твою повелѣваю ти: сее нощи донеси мя из Великого Новаграда въ Иеросалимъ-град и постави мя у церкви, идѣже Гробъ Господень, и изъ Еросалима-града сее же нощи — в келии моей, в нюже дерзнулъ еси внити. И азъ тя испущу”». (...) Бѣсъ же изыде яко тма изъ сосуда, и ста яко конь пред кѣльею святаго, якоже требѣ святому. Святыи же, изыде ис кѣльа, и въоружи себе крестомъ, и всѣде на нь, и обрѣтѣся тоя нощи во Иеросалимъ-градѣ близъ церкви святаго Въскресения, идѣже Гробъ Господень и часть Животворяща-

иде въ святыи градъ Иерусалимъ. Таче походивъ святая та мѣста, възвратися въ свой манастырь и паки по времени нѣкоторѣмъ иде въ Костянтинъ градъ, и ту такоже походи вся манастыря и испутивъ еже на пользу манастырю своему, и тако поиде на конихъ въ страну свою. Идѣи же путьемъ и уже въ странахъ своихъ си, въпаде въ недугъ лють. Таче, яко доиде града Володимера, въниде въ манастырь, ту сущий близъ города, иже наричюти и Святая гора, ту же успѣ съ мирѣмъ и житию коньць прятѣ» (Житие Феодосия Печерского. С. 386).

<sup>53</sup> Житие Сергия Радонежского. С. 404.

<sup>54</sup> Прохоров Г. М. Епифаний // Словарь книжников и книжности Древней Руси. 1988. Вып. 2: Вторая половина XIV—XVI в. Ч. 1: А—К. С. 210. См. также: Жизнь и житие Сергия Радонежского / Сост. и комм. В. В. Колесова. М., 1991. С. 345; Житиев С. Ю. История русско-православного паломничества в X—XVII веках. С. 170, 201—203.

<sup>55</sup> См.: Прохоров Г. М. Епифаний Премудрый // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2. Ч. 1. С. 211.

<sup>56</sup> Полное название: «Слово 2-е. О том же о великом святителе Иоанне, архиепископе Великого Новаграда, како был въ единой нощи из Новаграда во Иеросалиме-граде и паки возвратися в Великий Новѣград тое же нощи». См.: Дмитриев Л. А. 1) Житийные повести Русского Севера как памятники литературы XIII—XVII вв.: Эволюция жанра легендарно-биографических сказаний. Л., 1973. С. 152—160; 2) Житие Иоанна Новгородского // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2. Ч. 2: Л—Я. С. 514—517.

<sup>57</sup> Цит. по: Повесть о путешествии Иоанна Новгородского на бесе / Подг. текста, пер. и комм. Л. А. Дмитриева // Библиотека литературы Древней Руси. 1999. Т. 6. С. 450.

го Древа. Бъсу же запрети, да не отъидеть от мѣста того. Бъсъ же стоя, никакоже могий двинуться с мѣста, дондеже святой прииде къ церкви святаго Воскресения. И ста пред дверми церковными и, преклонивъ колѣни, помолися, и отверзшася двери церковныя сами о себѣ, и свѣщи и паникадила въ церкви и у Гроба Господня възъжгошася. Святой же благодарственъ моля Бога, и пролиа слезы, и поклонися Гробу Господню и облобыза ѳ, тако же и Животворящему Древу, и всѣмъ святымъ образомъ и мѣстомъ, иже суть въ церкви, изыде изъ церкви, совершивъ желание свое, и паки двери церковныя особъ затворишася. И обрѣте святой бѣса, стояща на томъ мѣсте, идѣже повѣле ему, яко коня уготовлена. И всѣде на нь святой, и обрѣтесе тое же нощи в Великомъ Новѣградѣ, в келии своей». <sup>58</sup>

Легендарность этого сюжета, восходящего к талмудическим сказаниям о запрещенном бесе и пришедшего в Россию через византийское посредство, <sup>59</sup> казалось бы, делала излишними любые попытки исторического комментирования житийного сообщения о путешествии в Иерусалим первого новгородского архиепископа Илии, возглавлявшего Новгородскую кафедру с 1165 по 1186 год и получившего в схиме имя Иоанна. Ситуация потеряла свою однозначность в 1914 году, когда профессор Санкт-Петербургского университета И. А. Шляпкин опубликовал сведения о новгородском кресте-мошевице XII века, хранящемся в ризнице кафедрального собора саксонского города Хильдесхайм. <sup>60</sup> Крест заключал в себе частицы святынь из Палестины — и потому получил в науке наименование «Иерусалимского креста», при этом на его ободке читалась надпись: «Г[осподи] помози рабу своему Или[и] стяжавъшему х[р]истъ] сии въ сии вѣкъ и въ будущи...». <sup>61</sup> По совокупности признаков Шляпкин пришел к выводу о связи реликвии с именем архиепископа Илии-Иоанна. Современный исследователь А. В. Назаренко считает, что появлявшиеся впоследствии попытки оспорить эту атрибуцию не кажутся убедительными. Он полагает, что «позволительно догадываться, что за фольклорным колоритом „Повести о путешествии на бесе в Иерусалим” скрываются какие-то вполне реальные контакты новгородского владыки второй половины XII века со Святой Землей — по меньшей мере как получателя святынь, доставленных в Новгород по его заказу». <sup>62</sup> По мнению историка, «неслучайность „иерусалимского мотива” в легендарном образе св. Илии-Иоанна подтверждается и литературным источником»: в летописном сборнике, приобретенном в 1894 году императорской Публичной библиотекой и содержащем известия за 1163—1377 годы, помещен следующий текст: «В лето 6671 (1163/4 г.). Поставиша Иоанна архиепископом Новуграду. При сем ходиша во Иерусалим калицы и при князе рустем Ростиславе. Се ходиша из Великаго Новагорода от Святой Софеи 40 муж калицы ко граду Иерусалиму ко Гробу Господню. И Гроб Господень целоваша, и рада быша. И поидоша, взявше благословение у патриарха и святыя мощи». <sup>63</sup>

Самый подробный сюжет о хождении святых Древней Руси в Иерусалим содержит Житие Евфросинии Полоцкой. <sup>64</sup> Дочь князя Святослава Всеславича Пред-

<sup>58</sup> Там же. С. 452.

<sup>59</sup> См. об этом: *Дурново Н. Н.* Легенда о заключенном бесе в византийской и старинной русской литературе // *Древности. Труды Славянской комиссии Императорского Московского археологического общества* / Под ред. А. С. Орлова. М., 1907. Т. 4. Вып. 1. С. 54—152; *Дмитриев Л. А.* Житийные повести Русского Севера как памятники литературы XIII—XVII вв. С. 153—154.

<sup>60</sup> См.: *Шляпкин И. А.* Русский крест XII века в г. Гильдесгейме // *Вестник археологии и истории*. СПб., 1914. Т. 22. С. 36—45.

<sup>61</sup> См. об этом: *Назаренко А. В.* 1) *Древняя Русь на международных путях*. С. 634—635; 2) Крест «Иерусалимский»? «Новгородский»? «Хильдесхаймский»? // *Православный паломник*. 2003. № 6 (13). С. 54—58.

<sup>62</sup> *Назаренко А. В.* *Древняя Русь на международных путях*. С. 635.

<sup>63</sup> Отчет императорской Публичной библиотеки за 1894 г. СПб., 1897. С. 113—115.

<sup>64</sup> См. о нем: *Воронова Е. М.* 1) *Житие Евфросинии Полоцкой* // *Словарь книжности и книжников Древней Руси*. 1987. Вып. 1. С. 147—148; 2) *Житийная повесть о Евфросинии По-*

слава, в возрасте 12-ти лет оставившая мир и принявшая постриг с именем Евфросинии, впоследствии основала в Полоцке два монастыря, в одном из которых стала игуменьей.<sup>65</sup> В конце жизни, предположительно в 1173 году,<sup>66</sup> Евфросиния вместе с братом Давидом и сестрой Евпраксией совершила паломничество первоначально в Царьград, а затем, получив благословение патриарха, — в Иерусалим, где поклонилась Гробу Господню и куда привезла богатые пожертвования. Здесь, в Святой Земле, преподобная заболела и вскоре преставилась, после чего была погребена в монастыре Феодосия Великого.

Все эти события получили довольно подробное описание в Житии подвижницы. Приведу здесь соответствующий фрагмент памятника по редакции, в XVI веке вошедшей в Степенную книгу царского родословия:

«Сама же блаженная Еуфросиния, (...) пришедши [в Царьград], поклонилася святым церквам и ту сущей великой церкви Святой Софии. И поклонившися, и благословившюся от патриарха и покупивши различныя потребы, темиян и кацию злату,<sup>67</sup> и иде во Иерусалимъ. И пришедши во Иерусалимъ, и посла слугу своего Михаила к сущему тамо патриарху, глаголющи: „Владыко святыи, сотвори милость на мнѣ: повели ми, да отворят ми ся врата Христова“. Он же повелѣ проше-нию ея быти отворими. И пришедши ко вратом, и паде на земли, глаголюще: „Господи Иисусе Христе! Не вмени ми сего во грѣх, занеже изволих изследити по стопам твоим и внидох во Святыи град сей“. И иде ко Гробу Господню, и пришедши и поклонившися, целовавши Гроб Господень, и сущи с нею. И покадивши Гроб Господень златою кадилицею и многоразличными фимияны, и изыде. Обита въ Святыи Богородицы в Руском монастыри. И во утрии день иде второе ко Гробу Господню и такожде сотвори; и в третий день тожде сотвори. И давши злата много, и воставивши кацию златую на Гробъ и многоразличныя фимияны, и ставши у Гроба Господня и воздѣвши руцѣ свои, и возрѣвши на небо, со слезами, воздохнувши из глубины сердца, глаголаше: „Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, рождейся от Приснодѣвы Мариа спасения ради нашего, реклѣ еси: «Просите, — и примѣте». Аз же грѣшная, егоже просих, и получих от Тебе, Владыко. Се же еще прошу у Тебе, милостиве, да скончаю мѣсто прошения моего: прими духъ мой от мене во святем граде твоем Иерусалиме! Пресели мя в Вышний град твой Иерусалимъ! Покой мя на лонѣ патриарха Авраама со всѣми угождшими Ти! Аминь“. Сице глаголюще, изыде во иже реченную церковь святыя Богородицы, идѣже обитала, ту же, пощещением Божиим, впаде в негуд и нача болѣти. И лежащи на ложи своем, глаголюще: „Слава тебѣ, Владыко, яко восхотѣ и сотвори мнѣ, рабѣ твоей!“»<sup>68</sup>

Приведенный фрагмент Жития Евфросинии Полоцкой интересен, помимо прочего, упоминанием Русского монастыря Пресвятой Богородицы, в котором обитала во время пребывания в Иерусалиме полоцкая княжна. Это — единственное зафиксированное в источниках свидетельство о существовании в Святой Земле русского монастыря в домонгольский период. К сожалению, древнейшая редакция Жития, созданная вскоре после смерти Евфросинии, не дошла до наших дней, — поэтому

лоцкой как литературно-исторический памятник XII века. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1991; Мельников А. А. Литературная история агиографической повести о Евфросинии Полоцкой (на материале рукописей XVI—XVIII вв.). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Минск, 1989.

<sup>65</sup> См.: Клосс Б. М., Турилов А. А. Евфросиния Полоцкая // Православная энциклопедия. 2008. Т. 17. С. 507—512.

<sup>66</sup> Эта дата не является бесспорной. См., например: Шалина И. А. Богоматерь Эфесская-Полоцкая-Корсунская-Городецкая: Исторические имена и архетип чудотворной иконы // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. С. 225 (прим. 5).

<sup>67</sup> То есть золотую кадилицу.

<sup>68</sup> Цит. по: Житие и подвижничество блаженной и преподобной Евфросинии, игуменнии [монастыря] Спаса Вседержителя (...) в граде Полоцке / Подг. текста и пер. Н. В. Поньрко, комм. В. К. Зиборова, А. В. Сиренова, Т. Г. Фруменковой // Библиотека литературы Древней Руси. 2003. Т. 12. С. 430—432.

мы не можем с уверенностью говорить о том, что известие о русском монастыре входило в архетипный текст памятника, а не является позднейшей вставкой. Однако нельзя не отметить, что все известные сегодня варианты Жития включают в себя пассаж с упоминанием русской обители.<sup>69</sup> Историки полагают, что русский Богородичный монастырь мог возникнуть в Иерусалиме в период между 10-ми и 60-ми годами XII века (нижняя граница определяется отсутствием упоминания его в «Хожении» игумена Даниила) и, по-видимому, просуществовал недолго: по мнению А. В. Назаренко, «едва ли он пережил политический крах крестоносных государств, ставший необратимым после захвата Иерусалима султаном Саладином (1174—1193) 2 октября 1187 г. Вероятно, именно кратковременность существования монастыря и стала главной причиной отсутствия других сведений о нем, кроме приведенного известия в „Житии преп. Евфросинии“».<sup>70</sup>

В завершение вернемся к теме литературной топики. Входя в Иерусалим, Евфросиния, по свидетельству ее Жития, просит патриарха о том, чтобы для нее открыли «*врата Христова*» — т. е. те ворота в восточной части Иерусалима, через которые, по преданию, вошел в город Спаситель.<sup>71</sup> Когда же ее просьба была исполнена, преподобная молила Господа не вменить ей во грех того, что она «изволила изследити по стопам Его» (вспомним желание Феодосия Печерского походить по святым местам, «идеже Господь наш Иисусъ Христосъ плътию походи»). Перед нами — прямое воплощение важнейшей христианской идеи — *последования Христу* (*imitatio Christi*), составляющей художественную и смысловую доминанту средневековых агиографических текстов. Примечательно, что в предсмертной молитве Евфросинии, обращенной ко Господу, эта идея реализуется в рамках иерусалимской топики: «*Приими духъ мой от мене во святем граде твоём Иерусалиме! Пресели мя в вышний град твой Иерусалимъ!*»<sup>72</sup>

И последнее. Определенная внутренняя близость паломнических и агиографических текстов, обусловленная общей для этих жанров темой сакрального, может проявляться не только в рассмотренных нами житийных сюжетах о паломничествах в Святую Землю подвижников благочестия. Другой вариант взаимовлияния двух жанров демонстрирует литературная история самого известного русского паломничества — «Хожения» в Святую Землю игумена Даниила: в ряде списков Первой редакции этот памятник озаглавлен «*Житъе и хоженъе Данила, Русьскыя земли игумена*».<sup>73</sup> Это обстоятельство дает возможность полагать, что поклонение святым местам, ставшее важнейшим событием и основным содержанием жизни Даниила, оценивалось его современниками, а также последующими читателями и редакторами «Хожения» как подвиг благочестия, сближающий жизнь русского игумена-паломника с житиями угодников Божиих.<sup>74</sup>

<sup>69</sup> См., например, Первую редакцию памятника (по классификации Е. М. Вороновой): РНБ. Собр. ОЛДЦ. Ф. 185. Л. 359 об.

<sup>70</sup> Назаренко А. В. Древняя Русь на международных путях. С. 634.

<sup>71</sup> См.: Библиотека литературы Древней Руси. 2003. Т. 12. С. 604 (комм.).

<sup>72</sup> Там же. С. 432.

<sup>73</sup> См.: «Хожение» игумена Даниила в Святую Землю. С. 14.

<sup>74</sup> Ср.: Веневитинов М. А. Хождение игумена Даниила в Святую землю в начале XII ст. // Летопись занятий Археографической Комиссии. СПб., 1884. Вып. 7: 1876—1877 гг. С. 78; см. об этом также: Федорова И. В. Из литературной истории «Хожения» игумена Даниила // «Хожение» игумена Даниила в Святую Землю. С. 372—373.

## К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ТЕРМИНА «СЕМИБОЯРЩИНА»

Современные событиям 1610—1613 годов источники не знают термина «семибоярщина». «Иное сказание» и Хронограф редакции 1617—1618 годов, наиболее обстоятельно освещающие структуру верховной комиссии, управлявшей Россией после низложения царя Василия Шуйского, пишут о «сѣдмочисленных боярах», или упоминают «сѣдмь московских бояринов».<sup>1</sup>

Наиболее раннее упоминание данного термина в *исторической* литературе относится к 1833 году и принадлежит Н. А. Полевому. В своем подробно аннотированном издании ряда источников по русской истории он в комментариях к грамоте 1612 года упоминает о принявшей после низложения Василия Шуйского власть семибоярщине, отмечая при этом фольклорное происхождение этого термина: «Народная память, — пишет Полевой, — в одном слове выразила полный и верный отпечаток представителей первой (боярской. — В. А.) Думы именем: *Семибоярщины*».<sup>2</sup> Попытаемся выявить источник, послуживший для вышеуказанного утверждения. Термин этот не встречается ни в одном из теоретически доступных Полевому сборников народных пословиц и поговорок.<sup>3</sup> Однако присутствует в комментарии к пословице «У семи пастухов не стадо» в третьей книге исследования И. Снегирева «Русские в своих пословицах».<sup>4</sup> Важно отметить, что предварительно материалы, составившие «Русскую вивлиофику», печатались отдельными выпусками в издаваемом Полевым журнале «Московский телеграф». Интересующий нас фрагмент был опубликован в августе 1830 года. Он практически полностью соответствует книжному варианту, но с одним исключением: слова «семибоярщина» в нем нет!<sup>5</sup> Таким образом, мы можем принять тот факт, что в августе 1830 года это слово было Полевому еще не известно. В его наследии впервые оно встречается в опубликованной в январе 1833 года подробной рецензии на драму А. С. Пушкина «Борис Годунов».<sup>6</sup> Следовательно, Полевому оно стало известно в промежутке между августом 1830-го и рубежом 1832—1833 годов. Заимствование из книги Снегирева кажется вполне возможным. Однако самое раннее использование слова «семибоярщина» в *художественной* литературе находим в опубликованной в 1831 году повести А. А. Бестужева-Марлинского «Наезды, повесть 1613 года», где главный герой вспоминает свою службу в то время, когда «Семибоярщина

<sup>1</sup> Иное сказание // Русская историческая библиотека. СПб., 1891. Т. XIII. Стб. 123—124; Хронограф редакции 1617—1618 гг. // Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русской редакции. Собрал и издал Андрей Попов. М., 1869. С. 200.

<sup>2</sup> Полевой Н. А. Русская вивлиофика, или Собрание материалов для отечественной истории, географии, статистики, и древней русской литературы. М., 1833. Т. 1. С. 214.

<sup>3</sup> См.: Барсов А. А. Собрание 4291 древних российских пословиц. М., 1787; Княжевич Д. М. Полное собрание русских пословиц и поговорок, расположенное по азбучному порядку. СПб., 1822. См. также: Пословицы, поговорки и загадки в рукописных сборниках XVIII—XX веков / Изд. подг. М. Я. Мельц, В. В. Митрофанова, Г. Г. Шаповалова. М.; Л., 1961. Подробный аннотированный перечень изданий пословиц XVIII—XIX вв. см.: *Иллюстров И. И.* Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках. Сб. русских пословиц и поговорок. 3-е изд., испр. и доп. М., 1915. С. 10—73.

<sup>4</sup> Снегирев И. Русские в своих пословицах. Разсуждения и изследования о Русских пословицах и поговорках. М., 1832. Книжка III. С. 269.

<sup>5</sup> См.: Известия о нескольких древних, и донныне бывших неизвестными, грамотах. (Статья вторая) // Московский телеграф. 1830. Ч. XXXIV. № 16. Авг. С. 421—438. Комментарий к интересующей нас грамоте см.: Там же. С. 423—428.

<sup>6</sup> Полевой Н. А. Борис Годунов. Соч. Александра Пушкина. СПб. 1831 г. in 8, 142 стр. (Писано в 1833 г.) // Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика: Статьи, рецензии 1825—1842. Л., 1990. С. 252. Рецензия впервые опубликована в журнале «Московский телеграф» (ч. 49. № 1—2, январь) (см.: Там же. С. 526).

сверзила и постригла царя Василия».<sup>7</sup> Повесть была написана весной 1831 года и впервые опубликована в 7—16 номерах журнала «Сын Отечества».<sup>8</sup> Бестужев-Марлинский неоднократно печатался в «Московском телеграфе», высоко отзывался о первых томах «Истории русского народа» Полевого.<sup>9</sup> Между литераторами существовала безусловная приязнь, оба следили за творчеством друг друга.<sup>10</sup> Таким образом, нельзя не учитывать и этот источник возможного заимствования.

Вместе с тем, даже несмотря на огромную популярность повестей Бестужева-Марлинского, выходявших только лишь на протяжении первых 15 лет 4 изданиями, едва ли этот термин приобрел такую популярность в литературе, если бы в 60-е годы XIX века его не включил в свой «Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даль. Известно, что Даль был близко знаком с Полевым, и именно в «Московском телеграфе» состоялся в 1830 году его литературный дебют.<sup>11</sup> Там были опубликованы «Русские сказки», вышедшие спустя два года отдельным изданием под названием «Русские сказки из предания народного, изустного, на грамоту гражданскую переложенные, к быту житейскому приуроченные и поговорками ходячими разукрашенные казаком Владимиром Луганским». Отметим, что, несмотря на обилие фольклорного материала, расцвечивающего сказки Даля, слово «семибоярщина» в этом сборнике ни разу не встречается.<sup>12</sup> В самом Толковом словаре, в разделах «Полигархия» и «Анархия» находим это слово как синоним двух первых,<sup>13</sup> а в разделе «Седьмь»<sup>14</sup> — в качестве комментария к таким пословицам, как «Не велик городок, да семь воевод, да семь овечки да семь пастихов».<sup>15</sup> Никаких упоминаний о народном происхождении термина нет, равно как нет никаких доказательств и связи его с приведенными пословицами.<sup>16</sup> В дальнейшем мы встречаем этот термин в очерке Даля «Куликовская битва, или Мамаево побоище» (1873), включенном в 1875 году в сборник «Новые картины из быта русских детей».<sup>17</sup> При этом пословицы «Лучше грозный царь, чем семибоярщина», содержащейся в некоторых позднейших собраниях русских народных пословиц и

<sup>7</sup> Цит. по: *Марлинский А.* Наезды, повесть 1613 года // *Марлинский А.* Русские повести и рассказы. СПб., 1838. Часть вторая. С. 20.

<sup>8</sup> См.: *Голубов С.* Бестужев-Марлинский. М., 1960. С. 305; *Тоддес Е. А.* Бестужев-Марлинский А. А. // *Русские писатели. 1800—1917.* Биографический словарь. М., 1989. Т. 1: А—Г. С. 256.

<sup>9</sup> См.: *Попкова Н. А.* Московский телеграф, издаваемый Николаем Полевым. Указатель содержания. Вып. 3: Вспомогательные указатели. Саратов, 1987. С. 6; *Прокофьева Н. Н.* Жанровое своеобразие произведений декабристов на темы отечественной истории (В. Кюхельбекер, А. Одоевский, А. Бестужев-Марлинский). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1988. С. 14—15. Среди источников, доступных находящемуся в кавказской ссылке писателю, Прокофьева называет труды Карамзина, Полевого, Е. Болховитинова и Г. Успенского (С. 3). Непосредственно о событиях Смуты к весне 1831 года писал только первый, но вполне возможно, что автор воспользовался журнальной публикацией грамот.

<sup>10</sup> *Шарунич А. П.* Декабрист Александр Бестужев. Вопросы мировоззрения и творчества. Минск, 1962. С. 85—90.

<sup>11</sup> О публикациях см.: *Попкова Н. А.* Московский телеграф, издаваемый Николаем Полевым. Вып. 3. С. 8.

<sup>12</sup> См.: [*Даль В. И.*] Русские сказки из предания народного, изустного, на грамоту гражданскую переложенные, к быту житейскому приуроченные и поговорками ходячими разукрашенные казаком Владимиром Луганским. СПб., 1832.

<sup>13</sup> *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: [В 4 т.]. СПб., 1996. Т. 1. С. 16; Т. 3. С. 260.

<sup>14</sup> Там же. Т. 4. С. 170.

<sup>15</sup> Такое толкование, ничем, кроме авторитета Даля, не подкрепленное, нашло поддержку и в советской фольклористике. См., например: *Иванов П. В.* Из истории общественно-политической мысли России 40—60-х гг. XVIII века (К вопросу о перерастании общественной психологии в идеологию). Курск, 1973. С. 12.

<sup>16</sup> В таком толковании видно явное следование Даля за Снегиревым.

<sup>17</sup> См.: *Даль В. И.* Новые картины из быта русских детей. С 12 картинками по рис. К. Броша, Трутовского и др. СПб.; М., [1875].

поговорок, у Даля не встречается.<sup>18</sup> Самое раннее из выявленных упоминаний этой пословицы относится к изданному в 1882 году сборнику, составленному «отшельником Мери-Хови», в предисловии к которому сам составитель признает, что ряд пословиц здесь может иметь литературное происхождение.<sup>19</sup>

Постепенное распространение термина в художественной литературе (например, мы встречаем его в очерке Н. И. Хмельницкого «Мой мячик», впервые опубликованном в 1846 году в альманахе «Новоселье»;<sup>20</sup> в повести П. И. Мельникова «Старые годы», написанной в 1857 году,<sup>21</sup> в романе И. С. Тургенева «Дым»<sup>22</sup> и «народной были в 5-ти действиях» «Смута (1608—1612 г.)» Н. М. Павлова,<sup>23</sup> вышедших в 1867 году) подготавливает его вхождение в научную литературу конца XIX века. Косвенным указанием на Словарь Даля, как источник заимствования в данных случаях, может служить тот факт, что изначально термин использовался не только (и не столько) в конкретно-историческом смысле, сколько в значении предложенном именно Далем: как синоним безначалия, анархии или дурной власти (у Тургенева в контексте «косного прошлого», у Мельникова в связи с событиями дворцовых переворотов первой четверти XVIII века). Из историков этот термин использует уже Д. И. Иловайский в работе «Смутное время Московского государства» (1894).<sup>24</sup> Возможно, решающим стало использование его в 1899 году С. Ф. Платоновым в монументальном труде «Очерки по истории Смуты в Московском государстве в XVI—XVII веках».<sup>25</sup> В дальнейшем этот термин есть практически во всех трудах, касающихся истории Смутного времени.<sup>26</sup>

Вернемся к поиску возможного фольклорного источника данного термина. Он не встречается в устных народных, и в частности, исторических песнях.<sup>27</sup> По словам Н. А. Криничной, в центре внимания народных певцов оказывается, как правило, тот факт, «который служит обобщенному отражению конкретного исторического события, обобщенному выражению чувств и настроений народа».<sup>28</sup> Элемент политической жизни, не получивший отражения в дискурсе, не ставший частью разделяемого всем обществом образа саморепрезента-

<sup>18</sup> См.: *Даль В. И. Пословицы русского народа: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 212—214* (пословицы на ключевое слово «царь»). Нет ее и в специальном собрании пословиц, содержащих слово «семь» (см.: *Пословицы и поговорки. Л., 1968. С. 297—304*). Ближайшая к ней по смыслу, также не фиксируемая большинством сборников пословица: «На всякого крестьянина по семи барин». Самую близкую пословицу — «Междуцарствие хуже грозного царствия» удалось обнаружить в собрании 1986 года (см.: *Русские народные пословицы и поговорки / Сост. А. М. Жигулев. Устинов, 1986. С. 465*).

<sup>19</sup> Сборник пословиц, поговорок, примет и проч. (Русско-народная философия). Составил отшельник Мери-Хови. СПб., 1882. С. 5, 108. Также см.: *Иллюстров И. И. Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках. С. 84*.

<sup>20</sup> См.: *Хмельницкий Н. И. Мой мячик // Новоселье. Часть третья. СПб., 1846. С. 86; Также см.: Хмельницкий Н. И. Сочинения. СПб., 1849. Т. II. С. 477*.

<sup>21</sup> *Печерский А. Старые годы // Русский вестник. 1857. № 7. С. 43—134*.

<sup>22</sup> *Тургенев И. С. Дым // Там же. 1867. № 3. С. 5—160*.

<sup>23</sup> *Павлов Н. М. Смута (1608—1612 г.). Народная быль в 5-ти действиях. М., 1867. С. 87—88*.

<sup>24</sup> *Иловайский Д. И. Смутное время Московского государства. Окончание истории России при первой династии. М., 1894. С. 175*.

<sup>25</sup> *Платонов С. Ф. Очерки по истории Смуты в Московском государстве в XVI—XVII вв.: Опыт изучения общественного строя и сословных отношений в Смутное время. М., 1995. С. 296*.

<sup>26</sup> Словацкий ученый Й. Сипко отметил, что для существительных с суффиксом «щина» чаще всего в русском языке характерны открыто негативные или уничижительные коннотации, причем само словообразование такого рода в основе своей имеет внеязыковые, конкретно-исторические факторы (см.: *Sipho J. Etnopsycholingvisticke predpoklady slovensko-ruskych a rusko-slovenskych porovnavan = Этнопсихологические предпосылки словацко-русских и русско-словацких сопоставлений. Presov, 2003. С. 30—32*).

<sup>27</sup> См., например: *Худяков И. А. Сборник великорусских народных исторических песен. М., 1860; Исторические песни XVII века. М.; Л., 1966*.

<sup>28</sup> *Криничная Н. А. Народные исторические песни начала XVII века. Л., 1974. С. 101*.

ции,<sup>29</sup> едва ли мог стать персонажем фольклорного произведения. Показательно в этом смысле, что даже «Песня о низложении Василия Шуйского» не содержит упоминания о семибоярщине, а рассказывает о том, что после того, как царь Василий был низложен боярами, на его место избрали «злого еретика» Петрушку. Вместе с тем следует отметить часто встречающееся упоминание в песнях, относящихся по сюжету ко времени Смуты, числа семь (например: «Семеро саней, по семеро в санях, семеро верхами, все с бердышами, семеро пешками, все с палашами» и др.).<sup>30</sup> Причем, как правило, число это появляется в негативном контексте.

Таким образом, можно предположить историографическое происхождение термина «семибоярщина»: возникнув в первой трети XIX века в недрах художественной литературы,<sup>31</sup> термин получил распространение благодаря активной деятельности Полевого и Даля, затем проник в научную литературу и вскоре стал восприниматься как аутентичный описываемым им событиям. Так, например, Академический Словарь русского литературного языка, содержащий слово «семибоярщина», дает отсылку именно на словарь Даля.<sup>32</sup> Некоторые современные исследователи повторяют эту ошибку и, подобно Л. Е. Морозовой, пишут о «правительстве, прозванном в народе „Семибоярщиной“».<sup>33</sup> Вместе с тем отметим, что данную характеристику термина исследовательница допустила в книге научно-популярного характера. В работе же атрибутированной, как «научное издание», она выразилась более обтекаемо: «Его прозвали „Семибоярщиной“», не указывая авторов такого «прозвания».<sup>34</sup> Это позволяет говорить о постепенном превращении конкретного факта русской истории в своеобразное «место памяти», по терминологии П. Нора.<sup>35</sup>

Движение термина из художественной в научную литературу стало возможным в условиях сближения жанров «исторического» и «художественного» повествования, имевшего место в первой трети XIX века, когда многие литературные журналы публиковали на своих страницах переводы историографических сочинений Баранта, Тьерри, Гизо, Нибура, рецензии на исторические труды, публикации источников, исторические рассказы для детей, эссе, афоризмы и т. п.<sup>36</sup> А издатели и редакторы ведущих журналов — Н. Полевой, М. Погодин, М. Каченовский — выступали и как историки, авторы ученых трудов и создатели новых направлений в исторической науке.<sup>37</sup> Вероятно, таким обратным влиянием можно объяснить и достаточно позднее (не ранее 80-х годов XIX века) появление пословицы, содержащей интересующий нас термин.

<sup>29</sup> О важности таких историй в частности для Московской Руси см.: Rowland D. Biblical Military Imagery in the Political Culture of Early Modern Russia: The Blessed Host of the Heavenly Tsar // *Medieval Russian Culture* / Ed. by M. S. Flier and D. Rowland. Berkeley; Los Angeles; London, 1994. Vol. II. P. 182—183.

<sup>30</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским. Изданы обществом любителей российской словесности. М., 1863. Вып. 5. С. 19—21.

<sup>31</sup> Дальнейшее бытование термина в художественной литературе, см. например: *Жданов Л.* Во дни Смуты 1610—1613 гг.: Историческая повесть в 3-х частях. М., 1913. С. 38; *Сергиевский Н. Н.* На заре царства. Исторический роман. СПб.; М., 1913. С. 22.

<sup>32</sup> Словарь русского литературного языка. М.; Л., 1962. Т. 13: С—Сняться. Стлб. 623—624.

<sup>33</sup> См., например: *Морозова Л. Е.* Смута: ее герои, участники, жертвы. М., 2004. С. 243.

<sup>34</sup> *Морозова Л. Е.* Россия на пути из Смуты: Избрание на царство Михаила Федоровича. М., 2005. С. 79.

<sup>35</sup> *Нора П.* Франция-память. СПб., 1999. С. 20. Применение идей Нора к русской истории, на примере трансформации образа кн. А. М. Курбского см.: *Филюшкин А. И.* Князь Андрей Михайлович Курбский: Просопографическое исследование и герменевтический комментарий к посланиям Андрея Курбского Ивану Грозному. СПб., 2007. С. 123—160.

<sup>36</sup> См.: *Лузянина Л. Н.* Проблемы истории в русской литературе первой четверти XIX века (От «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина до трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1972. С. 2—8.

<sup>37</sup> См.: *Милованова О. О.* Проблемы художественного историзма в русской критике пушкинской эпохи (1825—1830). Саратов, 1976. С. 11.

## ЗАГАДКА МОСКОВСКОГО ЕВАНГЕЛИЯ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVII ВЕКА

Среди изданий, напечатанных в Москве в первой четверти XVII века, можно назвать несколько таких, работа с которыми до сих пор доставляет библиографам лишь проблемы. Правильность их датировки, а порою даже и определения места выпуска, вызывают сомнения; обстоятельства их печатания еще требуют если не установления, то уточнения и поэтому вызывают споры. К числу подобных изданий следует отнести безвыходное Евангелие, которое А. С. Зернова, посчитав безусловно выпущенным на Печатном дворе, нашла возможным датировать 1619 годом.<sup>1</sup> В последнее время дата и место его печатания стали предметом оживленной дискуссии, благодаря чему появилась возможность по-новому взглянуть на это загадочное издание.

Безвыходное Евангелие не подпадает под категорию исключительно редких книг: на сей день известно не менее 37 его экземпляров.<sup>2</sup> Поэтому неудивительно, что первые известия о нем появились еще в XIX веке. Описание несомненно этого издания было впервые осуществлено И. П. Каратаевым, указавшим, что Евангелие принадлежит к книгам московской печати, и поместившим его без каких-либо объяснений среди изданий, выпущенных в 1616 году.<sup>3</sup> Ту же точку зрения на место и время выхода книги высказал и В. М. Ундольский,<sup>4</sup> сославшись при этом почему-то на довольно туманное упоминание о существовании некоего безвыходного Евангелия в каталоге В. С. Сопикова,<sup>5</sup> а не на библиографический труд И. П. Каратаева.

Более достоверные основания атрибуции и датировки Евангелия были приведены только в работе В. Е. Румянцева о начале русского книгопечатания. Прежде всего он отметил, что «украшения по своему рисунку весьма сходны с теми, которые встречаются в последующих изданиях Н. Ф. Фофанова и вообще в книгах, печатавшихся в начале царствования Михаила Федоровича»,<sup>6</sup> в частности в Октоихе

<sup>1</sup> Зернова А. С. Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI—XVII веках: Сводный каталог. М., 1958. № 37.

<sup>2</sup> 26 из них описаны екатеринбургскими археографами (см.: Белобородов С. А., Мосин А. Г., Починская И. В. Нижегородское Евангелие 1613 г.: Описание экземпляров // Вестник музея «Невьянская икона». Екатеринбург, 2006. Вып. 2. С. 175—183), которые, впрочем, не учли экземпляров, находящихся в Риге и Таллинне (см.: В помощь составителям Сводного каталога старопечатных изданий кирилловского и глаголического шрифтов: Метод. рекомендация. М., 1982. [Вып. 7]. Славянская кирилловская печатная книжность XV—первой четверти XVII в. / Сост. Ю. А. Лабынцев. С. 39. № 85), а также 3 пермских (Кириллические издания XVI—XVII вв. в хранилищах Пермской области: Каталог / Сост.: Н. В. Банцирова и др.; Под ред. И. В. Поздеевой. Пермь, 2003. № 29, 31, 32), 3 ярославских (Кириллические издания Ростово-Ярославской земли 1493—1652 гг.: Каталог / Сост.: А. М. Белогорьев и др.; Под ред. И. В. Поздеевой. Ярославль; Ростов, 2004. № 87, 89, 90), 2 экземпляров библиотеки С.-Петербургского университета (Пинежская книжно-рукописная традиция XVI—начала XX в.: Опыт исследования: Источники. СПб., 2005. Т. 2: Савельев А. А., Савельева Н. В. Описание старопечатных изданий XV—начала XX в. Указатели. № 16; другой экземпляр имеет шифр: ОРК Инв. 8980) и еще одного, недавно приобретенного РНБ.

<sup>3</sup> Каратаев И. П. Хронологическая роспись славянских книг, напечатанных кирилловскими буквами. 1491—1730. СПб., 1861. № 189.

<sup>4</sup> Ундольский В. М. Очерк славяно-русской библиографии, с дополнениями А. Ф. Бычкова и А. Е. Викторова. М., 1871. № 206.

<sup>5</sup> См.: Сопиков В. С. Опыт российской библиографии, или Полный словарь сочинений и переводов, напечатанных на славенском и российском языках от начала заведения типографий до 1813 года... СПб., 1821. Ч. 5. № 12898 (описано как: Евангелие на престольное; М. — в м(алый) л(ист)). Отсылка к этому изданию сделана и в Хронологической росписи И. П. Каратаева, но лишь в виде предположения, что речь может идти об одной книге.

<sup>6</sup> Румянцев В. Е. Сборник памятников, относящихся до книгопечатания в России. М., 1872. Вып. 1. С. 53.

1618 года.<sup>7</sup> Время издания книги В. Е. Румянцев постарался определить исходя из наличия под 5 октября в ее месяцеслове памяти трех святителей московских, учрежденной в 1596 году, а также из существования ее экземпляра с вкладной записью 1621 года.<sup>8</sup>

Убедительность приведенных В. Е. Румянцевым библиографических доказательств не могла не произвести впечатления на его современников. Именно поэтому в последнем каталоге И. П. Каратаева, являющемся одной из вершин отечественной дореволюционной библиографии, предложенная В. Е. Румянцевым датировка была принята полностью, с учетом всех высказанных им предположений. Единственным изменением, внесенным И. П. Каратаевым, стало принятие 1622 года за верхнюю границу времени издания книги, и также на основании вкладной записи, но, видимо, другой.<sup>9</sup> Вместе с тем И. П. Каратаев и на этот раз посчитал необходимым поместить Евангелие среди изданий 1616 года, хотя не исключал и иной его датировки. В частности, в каталоге было указано на возможность соотнесения его с упомянутым у В. С. Сопикова изданием, напечатанным около 1605 года, тем более что такое соотнесение помогало понять, почему Евангелие осталось «без означения года»; объяснение напрашивалось само собою: «по тогдашнему смутному времени».<sup>10</sup>

Имея подобную историю библиографического изучения, Евангелие, конечно, не могло не попасть в поле зрения А. С. Зерновой в пору составления ею сводного каталога московских изданий XVI—XVII веков. Естественно, что оно было зафиксировано в этом каталоге, однако в нем книга получила несколько иную, чем прежде, датировку: она была определена как выпущенная в 1619 году и заняла место сразу после Псалтири, напечатанной 3 октября 1619 года. Немногом ранее, при выпуске альбома орнаментики московских изданий XVI—XVII веков, А. С. Зернова подробно рассмотрела основания, поспособствовавшие принятию такого решения. В частности, она указала на обнаружение ею факта употребления в безвыходном Евангелии и в Псалтири 1619 года трех одинаковых досок, с которых печатались инициалы, а также описала свои наблюдения, касающиеся поразительной истории употребления этих досок.

Согласно А. С. Зерновой, все три доски не оставались неизменными, поскольку все три получили со временем повреждения. При этом их состояние ухудшалось главным образом в процессе работы над изданием Псалтири, о чем можно было судить благодаря тому, что оттиски каждой из них встречались в этой книге не по одному разу. Между тем в Евангелии в двух случаях (инициалы «В» и «П») оттиски показывали лучшее, чем в Псалтири, состояние досок и только в одном (инициал «К»), как посчитала А. С. Зернова, — худшее. Это привело ее к заключению, что работа над Евангелием и Псалтирью велась на Печатном дворе одновременно, т. е. в 1619 году, причем Евангелие издавалось в крайне странной последовательности: сначала была отпечатана его 4-я часть, потом — 3-я, а затем уже 1-я.<sup>11</sup> Вывод об одновременном печатании двух изданий имел крайне неприятные последствия, поскольку, сделав его, А. С. Зернова не могла уже утверждать, что обе книги

<sup>7</sup> Там же. С. 53, сноска 129.

<sup>8</sup> Там же. С. 53—54.

<sup>9</sup> Если В. Е. Румянцев лишь указал, что видел запись в книге, принадлежавшей сначала Типографской библиотеке, а затем Московской Духовной академии (Там же. С. 53), то И. П. Каратаев привел текст записи. Она оказалась датирована 15 января 7130 (1622) года; вкладчиком был стряпчий Дружина Стефанов сын Пустобояров. Нельзя не обратить внимания на одну из характеристик вкладываемой книги — на ее определение в качестве Евангелия московской печати (см.: *Каратаев И. П.* Описание славяно-русских книг, напечатанных кирилловскими буквами. СПб., 1883. Т. 1. № 228).

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> *Зернова А. С.* Орнаментика книг московской печати XVI—XVII веков. М., 1952. С. 19.

печатались одним мастером, даже несмотря на употребление в них одного и того же декоративного убранства.

Впрочем, на этом история изучения Евангелия не закончилась. Предложенная А. С. Зерновой датировка издания была отвергнута Т. В. Диановой, обнаружившей среди многочисленных сортов бумаги, использованной для его печатания, такие, которые, по ее убеждению, появились в Москве около 1615 года.<sup>12</sup> Этого Т. В. Диановой показалось вполне достаточным для того, чтобы изменить предполагаемое время выпуска книги,<sup>13</sup> но поскольку исследование филиграней бумаги не может служить основанием абсолютно точной датировки издания, ее мнение не получило поддержки библиографов и осталось на периферии науки.

Совсем иную судьбу имела попытка определить место и время издания безыходного Евангелия, которая была предпринята екатеринбургскими археографами. Она не была обойдена вниманием ученого сообщества, и возможно, потому, что под сомнение ставились не только время выхода, но и собственно московское происхождение книги. В Евангелии предлагалось видеть издание, осуществленное в Нижнем Новгороде в 1613 году.<sup>14</sup>

При этом екатеринбургские археографы подвергли убедительной критике датировку книги, предложенную А. С. Зерновой, указав на то, что обнаруженный ею дефект инициала «К» на самом деле может быть истолкован особенностями полиграфического производства и быть связан с неравномерностью нанесения краски на набор или неодинаковостью натиска в разных частях печатной формы, в частности на стыке набранного текста и ксилографической доски (с. 5—6). Убедительность критике придала дополнительная аргументация, а именно указание на крайне низкое качество печати, характерное для издания Евангелия в целом (с. 18—19), на отсутствие каких-либо сведений о Евангелии в документах Печатного двора при наличии там материалов касательно Псалтири 1619 года (с. 6), наконец, на существование экземпляра с вкладной записью, датированной 1 сентября 7127 (1618) года (с. 6—7).

Между тем вывод о нижегородском происхождении Евангелия, напротив, оказался построен исключительно на предположениях, в основании которых лежали серьезные допущения. Главным из них было истолкование в качестве дат начала и окончания печатания Евангелия времени устройства нижегородской типографии, указанного в открытом А. С. Зерновой «нижегородском памятнике» — предисловии, как она считала, к неизвестной библиографии книге,<sup>15</sup> поскольку временного промежутка с 5 января по 17 декабря 1613 года, по мнению екатеринбургских археографов, для издания Евангелия было вполне достаточно (с. 12—13). Отсутствие в издании выходных сведений они объяснили тем, что книга в качестве проекта второго ополчения не имела официальной санкции властей (с. 7), тем более что восшествие на престол Михаила Федоровича привело к фактическому отстранению князя Д. М. Пожарского от управления государством (с. 13—14). С выпуском Евангелия екатеринбургские археографы постарались связать и появление «нижегородского памятника»: он был представлен как своего рода челобитье, выпущенное с целью дать созданному в Нижнем Новгороде типографскому предприятию правовую защиту, придать его деятельности законный характер (с. 14—15).

Последствия статьи екатеринбургских археографов оказались весьма своеобразными. Предпринятая ими в 1995 году публикация не послужила причиной

<sup>12</sup> Дианова Т. В. Филигрань «кувшин» XVII в. М., 1989. С. 14—15.

<sup>13</sup> Там же. С. 27. № 14.

<sup>14</sup> Белобородов С. А., Починская И. В., Мосин А. Г., Борисенко Н. А. Новое об изданиях Нижегородской типографии в 1613 г. // Ежегодник научно-исследовательского института русской культуры. 1994 / Уральский гос. ун-т им. А. М. Горького. Екатеринбург, 1995. С. 4—22. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>15</sup> Зернова А. С. Памятник нижегородской печати 1613 года // Сборник / Публ. б-ка СССР им. В. И. Ленина. М., 1928. [Вып. 1.] С. 64.

внесения изменений в библиографические характеристики книги; ориентиром для библиографов и по сей день осталось описание А. С. Зерновой. Зато ссылка на упомянутую статью стала теперь почти обязательной в тех случаях, когда библиографам приходится иметь дело с безвыходным Евангелием.<sup>16</sup> Единственное непосредственное возражение против новой атрибуции последовало от М. Н. Шаромазова, который встал на защиту точки зрения А. С. Зерновой, причем наиболее существенными его контраргументами оказались факт несопоставимости Евангелия и «нижегородского памятника» как по уровню полиграфической техники, так и по шрифтам,<sup>17</sup> а также обнаружение им в частном собрании экземпляра книги, подаренного в 1621 году царем Михаилом Федоровичем в соборную церковь Успения Богородицы во Владимире (М. Н. Шаромазов вполне справедливо посчитал, что царь едва ли стал дарить книгу, выпущенную без его санкции).<sup>18</sup>

Таким образом, полуторастолетнее изучение безвыходного Евангелия не внесло ясности в вопросы о том, где, когда и кем оно было издано. Между тем их решение представляется достижимым даже на основании того, что уже известно. С этой точки зрения важнейшее значение приобретает наблюдение А. С. Зерновой, что в начале XVII века «мастерские отдельных мастеров» были «в деле материального оборудования... совершенно самостоятельными единицами».<sup>19</sup> К сожалению, оно не было воспринято с должным вниманием, и произошло это, вероятно, потому, что и сама А. С. Зернова не решилась настаивать на нем вполне, попытавшись лишь указать на то, что на раннем этапе московского книгопечатания каждый мастер старался использовать в работе только принадлежавшую ему орнаменту. При этом ее уверенность в том, что дело обстояло именно таким образом, распространялось лишь на деятельность московской типографии до пожара в 1611 году; по отношению к более позднему времени она, нужно думать, не исключала полностью того, что доски могли переходить от мастера к мастеру.<sup>20</sup>

Наблюдение А. С. Зерновой тем не менее имеет несомненные перспективы, особенно если его дополнить рассмотрением того, какие шрифты использовались типографами. В результате подобного исследования можно утверждать, что в ранней истории Печатного двора шрифты также были собственностью мастера. Созданием шрифтов занимались и Иван Федоров с Петром Тимофеевым Мстиславцем, и Андроник Тимофеев Невежа. При расширении типографии особыми шрифтами пользовались Анисим Михайлов Радишевский и Никита Федоров Фофанов — единственный типограф, несомненно подвизавшийся в нижегородских пределах (именно им был напечатан «нижегородский памятник»). При этом забота о шрифтах потребовалась от Фофанова и в начале его деятельности в Москве, пришедшем

<sup>16</sup> См., например: Московские кирилловские издания XVI—XVII вв. в собраниях РГАДА: Каталог. М., 1996. Вып. 1. 1556—1625 гг. / Сост.: Е. В. Лукьянова, Л. Н. Горбунова; Под ред. А. А. Гусевой. № 23; *Поздеева И. В., Ерофеева В. И., Шитова Г. М.* Кириллические издания. XVI век — 1641 г.: Находки археографических экспедиций 1971—1993 годов, поступившие в Научную библиотеку Московского университета. М., 2000. № 122; Кириллические издания XVI—XVII вв. в хранилищах Пермской области. № 29—32; Кириллические издания Ростово-Ярославской земли 1493—1652 гг. № 87—90; Пинежская книжно-рукописная традиция XVI—начала XX в. № 16.

<sup>17</sup> Шаромазов М. Н. Об атрибуции и датировке безвыходного Евангелия // Вестник музея «Невьянская икона». Екатеринбург, 2006. Вып. 2. С. 185—186.

<sup>18</sup> Там же. С. 188. Известны еще два экземпляра с вкладными записями Михаила Федоровича (см.: *Белобородов С. А., Мосин А. Г., Починская И. В.* Нижегородское Евангелие 1613 г.: Описание экземпляров. С. 175—176. № 3; Кириллические издания Ростово-Ярославской земли 1493—1652 гг. № 89).

<sup>19</sup> Зернова А. С. Орнаментика книг московской печати XVI—XVII веков. С. 17.

<sup>20</sup> Об этом свидетельствуют особенности расположения материала в альбоме орнаментики, которые легко проследить по указателю к альбому. В нем упоминания отдельных мастеров присутствуют только в самом начале; все материалы, которые зафиксированы в изданиях, вышедших по восстановлению типографии, имеют единый заголовок: «Печатный двор».

ся на конец первого десятилетия XVII века,<sup>21</sup> и затем — в Нижнем Новгороде, где он, не имея, вероятно, возможности вывезти из Москвы готовые пунсоны и матрицы, был вынужден обзаводиться новыми (новый, отличавшийся от прежнего, шрифт был взят Фофановым в Москву при его возвращении в 1614 году<sup>22</sup>). Сразу по появлении на Печатном дворе свои шрифты должны были изготовить и мастера Иосиф Кириллов и поп Никон, и даже последний из получивших должность мастера Кондрат Иванов начал на рубеже 1619—1620 годов с того, что вырезал азбуку, «довольно точно воспроизводящую никитинский шрифт».<sup>23</sup> Необходимости резать новый шрифт был избавлен лишь Иван Андроников Невежин, который унаследовал дело, а соответственно и материалы, своего отца.<sup>24</sup> Примечательно, что отход от существовавшей практики наметился только в 1621 году, когда мастерским станом Иосифа Кириллова было предписано использовать шрифт Никиты Фофанова.<sup>25</sup>

Все это заставляет думать, что в пору, когда в московской типографии существовал институт мастеров печатного дела, в обеспечение процесса книгоиздания, которым мастера как раз и должны были заниматься, входило в первую очередь доставление работникам подведомственных им станом необходимых материалов для этого. Если учесть, что главными материалами такого рода, которые нельзя было купить, оказывались как раз гравированные украшения и шрифты, то нетрудно понять, в чем состояли основные хлопоты мастеров и какими навыками должны были обладать кандидаты на эту должность. Не случайна поэтому тесная связь Печатного двора с Оружейным приказом, потерявшая смысл лишь при перестройке типографского дела в Москве, происшедшей по возвращении в Москву патриарха Филарета.

В случае с безвыходным Евангелием понимание роли мастеров в книгопечатной деятельности московской типографии представляется крайне важным. Если считать, что обыкновения их работы, существовавшие на раннем этапе московского книгопечатания, имели силу и в более позднее время, что обособленность подвластных разным мастерам станом сохранялась до тех пор, пока ими продолжали руководить мастера, то определение имени печатника этой книги станет несложным, даже несмотря на то, что по окончании ее печатания использованный в ней шрифт более уже не употреблялся. Найти имя мастера позволяет сопоставление орнаментального убранства разных изданий (в особенности ломбардов). Подобное сопоставление показывает, что и Служебник 1616 года, и безвыходное Евангелие, и Часовник 1618 года, и Псалтирь 1619 года были выпущены одним мастером,<sup>26</sup> а так как два последних издания имеют выходные сведения, то несложно сделать заключение, что этим мастером был «софийский поп Никон».

Поп Никон появился на Печатном дворе, вероятно, вскоре после возобновления типографского дела в Москве; уже в середине 1614 года его имя упоминается в документах Оружейной палаты, в которой получали жалование и другие работники типографии.<sup>27</sup> Между тем среди несомненно принадлежащих ему изданий сей-

<sup>21</sup> Примечательно, что первый шрифт Фофанова был далек от средних шрифтов Ивана Федорова и Андроника Тимофеева Невежи, а также, естественно, от крупного шрифта Радишевского.

<sup>22</sup> Как отмечает А. С. Зернова, на этот раз Фофанов при изготовлении литер подражал шрифту Невежи (см.: Зернова А. С. Памятник нижегородской печати 1613 года. С. 72—73).

<sup>23</sup> Зернова А. С. Орнаментика книг московской печати XVI—XVII веков. С. 20—21.

<sup>24</sup> Следует обратить внимание на замечание А. С. Зерновой о том, что вскоре после того, как Иванец Невежин был упомянут в выходных сведениях московского издания в качестве помощника своего отца (Зернова А. С. Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI—XVII веках. № 14), там стали использовать новый шрифт (Там же. № 15).

<sup>25</sup> Зернова А. С. Орнаментика книг московской печати XVI—XVII веков. С. 20.

<sup>26</sup> Убедительная критика екатеринбургскими археографами предложенной А. С. Зерновой датировки Евангелия снимает единственное препятствие для этого, поскольку понятно, что, если Евангелие и Псалтирь печатались в разное время, над ними мог работать один и тот же мастер.

<sup>27</sup> Починская И. В. «Царского величества друкарня» 1614—1619 гг. // Уральский сборник: История. Культура. Религия. Екатеринбург, 1998. Вып. 2. С. 221.

час первым считается Часовник, печатавшийся с 25 марта по 28 июня 1618 года, хотя есть предположение, что им мог быть издан Часовник и в октябре 1615 года.<sup>28</sup> Чем он занимался после октября 1615 года до конца марта 1618 года, непонятно. Поэтому выпуск попом Никоном Служебника<sup>29</sup> и Евангелия именно в это время представляется вполне правдоподобным. В любом случае он не мог работать над Евангелием после выпуска Часовника 1618 года, ему было попросту не успеть напечатать книгу такого объема между 28 июня и 1 сентября 1618 года, когда один из экземпляров Евангелия стал вкладом, т. е. издание было уже выпущено из типографии.

Если признать, что поп Никон работал над Служебником и Евангелием в 1616 и 1617 годах, становится понятна необычность использованных им шрифтов. Шрифт Часовника 1618 года и Псалтири 1619 года следует считать новым средним шрифтом попа Никона, размеры которого выдержаны в традициях Печатного двора, тогда как шрифты Служебника и Евангелия — более ранними, созданными еще тогда, когда мастер не думал об этих традициях. При этом шрифт Служебника, хотя он значительно меньше привычного и кажется мелким (отказ от него, нужно думать, и был обусловлен его неудобочитаемостью, недопустимой в богослужбных книгах), должен был играть роль среднего,<sup>30</sup> а шрифт Евангелия, который оказался заметно меньше шрифта издания Радишевского, бывшего для него образцом, — роль крупного.

Дополнительные подтверждения тому, что Служебник и Евангелие были напечатаны попом Никоном, кажется, можно найти при рассмотрении манеры работы этого мастера. Применяемые им приемы очень архаичны и уже непривычны для московского типографского дела начала XVII века, что особенно заметно по сравнению с тем, как печатались книги, послужившие ему образцами: Часовник 1601 года, Служебник 1602 года, Псалтирь 1602 года и Евангелие 1606 года. И действительно, лишь вчерашним днем в 1610-х годах в Москве могут показаться, к примеру, печатание книги частями (Евангелие), или сигнация не тетрадей, а отдельных листов бумаги в изданиях форматом в четвертую долю листа (Служебник, Псалтирь). Примечательно, что и шрифт Служебника следует считать весьма архаичным, если видеть главным направлением в развитии шрифтов отход от приемов, свойственных рукописанию; целый ряд начертаний букв, особенно надписных «м» и «т», к тому времени уже давно вышли из употребления в печатных книгах.

Для отнесения безвыходного Евангелия к изданиям, выпущенным до Часовника 1618 года, имеются и другие основания. При рассмотрении книг, напечатанных в государственной типографии до 1620 года, нельзя не обратить внимание, что среди них лишь две, Служебник и Евангелие, были выпущены без выходных сведений, поскольку находящееся в Служебнике известие о начале его печатания едва

<sup>28</sup> Там же. С. 223. Издание это упоминается в старообрядческих изданиях XVIII века, но без указания имени печатника. Между тем Иван Наседка, бывший современником попа Никона, упоминает два напечатанных там Часовника — 125 (1616/1617) и 126 (1618) (*Горский А. В., Невоструев К. И.* Описание славянских рукописей московской Синодальной библиотеки. М., 1862. Отд. 2. Ч. 3. С. 351), из которых сохранились экземпляры лишь одного — 1618 года.

<sup>29</sup> Предположение, что Служебник печатал поп Никон, высказывалось и ранее (см.: *Белобородов С. А., Починская И. В., Мосин А. Г., Борисенко Н. А.* Новое об изданиях Нижегородской типографии в 1613 г. С. 17; *Вознесенский А. В.* Сведения и заметки о кириллических печатных книгах. 5. Загадка московской Псалтири 1619 г. // ТОДРЛ. СПб., 2001. Т. 52. С. 644). Существует мнение, что работа над Служебником велась в обход мастеров книжного дела под руководством Алексея Невежина (см.: *Починская И. В.* «Царского величества друкарня» 1614—1619 гг. С. 223, 225), но оно не выдерживает критики, поскольку это единственный случай, когда печатание книги было бы поручено не мастеру, а наборщику.

<sup>30</sup> Можно предположить, что такой же шрифт использовался и для Часовника 1615 года, если это издание было выпущено попом Никоном. В таком случае получает объяснение использование мелкого шрифта старообрядцами при выпуске первого издания Часовника в Могилеве в 1701 году.

ли можно рассматривать в качестве полноценных выходных сведений. Как представляется, это совпадение не было случайным. Скорее всего, отсутствие колофона в обоих случаях объяснялось особыми обстоятельствами, и о том, что это были за обстоятельства, кажется, можно судить по некоторым сохранившимся историческим свидетельствам.

24 октября 1615 года царем Михаилом Федоровичем в связи с предполагавшимся новым изданием Служебника была инициирована его справа.<sup>31</sup> При этом планировалось выпустить книгу, сходную со Служебником 1602 года, содержащую в том числе требы, поскольку выделение треб из состава Служебника произошло не ранее начала 1620-х годов, когда их собрание решено было издать в качестве отдельной книги — Требника. Впрочем, выполнение этой задачи затянулось, оживлению sprawy способствовало лишь присоединение 8 ноября 1616 года к справщикам Дионисия Зобниновского. Между тем Печатный двор продолжал жить своей жизнью: 29 февраля 1616 года там приступили к печатанию Октоиха, 14 марта — Служебника, 1 декабря — Минеи общей. В работе этой принимали участие все три мастера, которыми в ту пору располагал Печатный двор. Октоих печатался Никитой Фофановым и, вероятно, после его смерти<sup>32</sup> Петром Васильевым Федыгиным, Служебник — попом Никоном, а Минея общая — Иосифом Кирилловым.

При активизации процесса sprawy, связанной с участием в ней архимандрита Дионисия, деятельность Печатного двора заметно замедлилась, хотя печатание Служебника, как наименее объемной книги, к тому времени, вероятно, уже было закончено и поп Никон имел все возможности начать работу над Евангелием. В любом случае, если судить по выходным сведениям других книг, бывших в то время на Печатном дворе в работе, их печатание длилось беспрецедентно долго. Так, для появления на свет Минеи общей потребовалось более года,<sup>33</sup> а Октоиха — более двух с половиной лет.<sup>34</sup> Нет сомнений, что справа не могла не отразиться также на Служебнике и Евангелии, которые, в отличие от Минеи общей и Октоиха, должны были находиться в центре внимания справщиков: Служебник — как книга, содержащая вызвавшую серьезные споры молитву в навечерие Богоявления с прилогом «и огнем», а Евангелие — как книга, на основании текста которой пытались решить вопрос о правомерности прилога.<sup>35</sup> Поэтому не вызывает удивления то, что обе книги своевременно не получили выходных сведений; скорее всего их решили не выпускать из типографии тотчас по окончании печатания. Именно поэтому они не прошли обычной предвыпускной подготовки, о чем можно судить по редкому для того времени отсутствию в обоих изданиях картонов и оставлению ошибок в фолиации (в Евангелии) неисправленными.

Нужно думать, что проведение sprawy подобным образом было признано в итоге не вполне обоснованным, задержка уже готовых книг в типографии наносила ей серьезный финансовый ущерб. Поэтому с учетом того, что первые издания

<sup>31</sup> *Казанский П. С.* Исправление церковно-богослужебных книг при патриархе Филарете // ЧОИДР. [М.,] 1848. № 8. Исследования. С. 3; *Огнев В.* Страницы из истории книги на Руси: Церковно-исторические опыты. Вятка, 1880. С. 72—73; *Скворцов Д.* Дионисий Зобниновский, архиепископ Троицкого-Сергиева монастыря (ныне Лавры): Историческое исследование. Тверь, 1890. С. 188.

<sup>32</sup> О смерти мастера можно судить, кажется, по самохарактеристике его сотрудников в выходных сведениях Октоиха как людей, «в работе повинующихся ему, еже с нимъ и по немъ (курсив мой. — А. В.) трудившихся».

<sup>33</sup> Андроник Тимофеев Невежа в 1599—1600 годах за 1 год и 2 месяца напечатал 2 тиража Минеи общей.

<sup>34</sup> Работа над первым изданием Октоиха, осуществленным в 1594 году, длилась 1 год и 8 месяцев.

<sup>35</sup> Об этом можно судить по защитительной речи одного из участников sprawy, ключаря Ивана Наседки (*Горский А. В., Невоструев К. И.* Описание славянских рукописей московской Синодальной библиотеки. М., 1862. Отд. 2. Ч. 3. С. 348).

возобновленного Печатного двора представляли собою главным образом перепечатку прежних, их решено было все-таки начать выпускать из типографии. Вероятно, решение это пришло не позднее 28 марта 1618 года, как об этом можно судить по официальному времени выхода Миней общей, работу над которой вел Иосиф Кириллов.

Вместе с тем не исключено, что выпуск Служебника и Евангелия был отложен до суда над справщиками, который начался 18 июля 1618 года.<sup>36</sup> По крайней мере эти книги должны были фигурировать на суде, поскольку только в этом случае становится понятным, почему главнейшим обвинением, предъявленным исправителям, стало изъятие из текста Служебника прилога «и огнем».<sup>37</sup> Прилог на самом деле был исключен из издания 1616 года, причем зачеркнули его в типографии<sup>38</sup> и, вероятно, по указанию справщиков, что как раз и могло вызвать гнев местоблюстителя патриаршего престола митрополита Ионы на Дионисия. Между тем после суда обе книги должны были поступить в продажу;<sup>39</sup> примечательно, что при этом никто не обратил внимание на отсутствие у них выходных сведений.

<sup>36</sup> Казанский П. С. Указ. соч. С. 11; Огнев В. Указ. соч. С. 87.

<sup>37</sup> Казанский П. С. Указ. соч. С. 14.

<sup>38</sup> Это обстоятельство подчеркивает и А. С. Зернова: «В некоторых экземплярах на л. 146а от руки сделана корректура, вычеркнуты слова „и огнем”» (Зернова А. С. Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI—XVII веках. № 31).

<sup>39</sup> Дополнительные свидетельства тому дают наблюдения за временем, на которое приходится наибольшее число вкладов; оно обычно составляло 3—4 года после того, как книга становилась общедоступной. В известных экземплярах Евангелия обнаруживаются не менее 10 вкладных записей, датированных с 1 сентября 1618 года по 16 апреля 1622 года.

© Александр Левицкий (США)

## ОБРАЗ СОЛНЦА В ПОЭЗИИ Державина

Последняя часть «Сочинений» Державина, опубликованная при жизни поэта, кончалась словами, обращенными к Александре Скарлатовне Стурдзе:

Ах! как солнце, твоя красота!  
Слышу тобой мое выраженье,  
И очаровательна мечта  
Всю душу мою наполняет  
Пеньем твоим песен моих. —  
Буду я, буду бессмертен!<sup>1</sup>

«Песнь», которую «пела» Стурдза, была не чем иным, как ставшей к тому времени знаменитой одой Державина «Бог», открывавшей всегда его рукописные и печатные собрания сочинений, в том числе и последнее собрание сочинений 1808—1816 годов.<sup>2</sup> То, как смело и каким образом Державину удалось соединить в этом своем последнем опубликованном при жизни произведении любовную и духовную лирику, уже было нами освещено в другом контексте.<sup>3</sup> В данной статье нам хочется отметить лишь один аспект этого восторженного обращения к «Северных стран Полигимнии», как он назвал Стурдзу в первой строфе, а именно уподоб-

<sup>1</sup> Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 1816. Ч. V. С. 239.

<sup>2</sup> Державин Г. Р. Сочинения: Ч. I—V. СПб., 1808—1816. См. оду «Бог»: Ч. I. С. 1—6.

<sup>3</sup> Подробнее см.: Левицкий А. А. Вместо послесловия // Derzhavin G. R. Poetic Works: A Bilingual Album. Providence: Brown University, 2001. P. 585.

ление ее красоты «солнцу»,<sup>4</sup> и выявить, почему такое сравнение служило знаком наивысшей похвалы автора.<sup>5</sup> Существенно, что в самой оде «Бог», которую Стурдза читала вслух Державину, сравнение с действием солнца применено в седьмой строфе к образу самого поэта:

Ничто! — Но Ты во мне сияешь  
Величеством Твоих доброт;  
Во мне Себя изображаешь,  
Как Солнце в малой капле вод.<sup>6</sup>

Другими словами, сама сущность поэта призматически воплощает солнечный — читай: божественный — свет. Солнце, таким образом, является ключевым символом божественного величия в сознании поэта. В этой строфе он также подходит к выражению своего собственного назначения в мироздании как проповедника такого величия: «Я есмь — конечно, есть и Ты!»<sup>7</sup> Очевидно, и поэтому он нашел в себе смелость (как и Херасков за несколько лет до него, в 1777 году) назвать поэтическое произведение так емко — «Бог».<sup>8</sup>

Насколько «солнце» было важным образом в сознании Державина, можно проследить на примере его самой пространной оды, посвященной Богу. Она написана в конце жизни поэта — в 1814 году; состоит из 40 восьмистишных строф и

<sup>4</sup> Конечно, в творчестве поэта Стурдза была не единственной женщиной, чья красота уподоблялась солнцу; например, в сонете «Посылка плодов» (1808), посвященном Н. А. Колтовской, в которую был влюблен Державин, мы находим такое сравнение «Подобна солнцу ты меж красными женами, / Очей твоих лучом пронзая сердце мне» (см.: *Державин Г. Р. Сочинения / Вступ. статья, сост., подг. текста и прим. Г. Н. Ионина. СПб., 2002. С. 497*).

<sup>5</sup> Попутно отметим, что Стурдза была не столько красивой, сколько, как отмечает Грот, ссылаясь на свидетельство Ф. Ф. Вигеля, «одной из умнейших и любезнейших женщин» своего времени, «с воображением пламенным» соединявшей «великую способность к мистицизму» (это, возможно, и привлекало особое внимание поэта). См.: *Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 2-е изд. СПб., 1870. Т. 3. С. 178*. В этой статье нам придется воспользоваться и первым академическим изданием «Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота» (1-е изд. СПб., 1864—1883), так как в нем богато представлен ряд вишнет, сопровождающий большинство стихотворений, о которых пойдет речь ниже. Однако примечания академика Я. К. Грота значительно точнее во втором издании, как в данном случае: в своих примечаниях к первому изданию Гроту еще не удалось установить, кому именно посвящено стихотворение «Полигимнии»; он предполагал, что стихи могли быть обращены или к А. П. Буниной, или, скорее, к З. А. Волконской. См.: *Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 1-е изд. СПб., 1866. Т. 3. С. 233*.

<sup>6</sup> *Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 1808. Ч. I. С. 4*.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Ломоносов такой смелости себе не позволил: он закончил свое «Вечернее размышление о Божию величестве» на риторическом вопросе: «Скажите ж, сколь велик Творец?», и, по всей вероятности, именно к этому вопросу и обращен «ответ» в зачатке оды Державина: «О Ты, странством бесконечный...» Более того, в знаменитом стихотворении Ломоносова, посвященном образу солнца — «Утреннее размышление о Божием величестве», — грандиозный образ «вечно горящего океана», созданный поэтом в первых строфах, отвергается в последней строфе приемом риторики барокко. На фоне яркого утреннего пейзажа, созданного самим поэтом, он вдруг обращается к Творцу: «Творец, покрытому мне тьмою, / Простри премудрости лучи», внедряя таким образом истинный пафос в «размышление». Благодаря ему получается, что солнце, как символ, оказывается не только мало достойным олицетворением премудрости Творца, но и, на имплицитном уровне, сам образ «вечно горящего океана» лишь жалкой мерой воистину космического «Божиего величества». После Ломоносова в русской литературе появился целый поток обращений поэтов к образу солнца (например, в стихотворении А. П. Сумарокова «Гимн о премудрости Божией в Солнце» (1760) и в многочисленных переложениях Псалма 18 (в том числе в переложении того же Сумарокова), в котором солнце является центральным образом, блестяще развитым в переложении И. Ф. Богдановича). Державин явно читал оды М. М. Хераскова: «Ода о величестве Божии» (1776), в которой Творец «светлые солнца горит», «Бог» (1777), «Мир» (1777), так как поэт в 1770-е годы находился под особым влиянием автора «Россиады» и был вхож в его дом (подробнее см.: *Левицкий А. А. Оды «Бог» у Хераскова и Державина // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Том IV: Гаврила Державин. 1743—1816 / Под ред. Е. Эткинда и С. Ельницкой. Норфилд, 1995. С. 341—360*).

названа поэтом столь же лаконично — «Христос». Первое сравнение, которое использует Державин, это сравнение Христа с солнцем, лучи которого «всю плоть просиявают» во второй строфе оды:

{...} — но кто же сущий Ты,  
Что человеком чтим и Богом?  
Лице, как солнце красоты!<sup>9</sup>

Последний же образ — самого поэта — в конце стихотворения (в 39-й строфе) связан с той же призматической функцией капли (выраженной в оде «Бог» в словах «Во мне Себя изображаешь, / Как Солнце в малой капле вод»), но превращенной тут в слезу: «В слезах моих вновь возсияй!»<sup>10</sup>

Неудивительно поэтому, что образ «солнца», как и образ «воды», который мы рассматривали в более ранних исследованиях,<sup>11</sup> играет существенную роль во многих произведениях поэта. Важным примером такого углубленного внимания поэта к «образу солнца» является его сопряжение с личностью последнего императора, которому служил Державин, — Александра I. Частично этот аспект затронула Н. П. Морозова в статье «О стихотворении Г. Р. Державина „К Царевичу Хлору“».<sup>12</sup> В этой статье Морозова касается появления отдельной иллюстрированной брошюры в 1803 году, в которую вошли два стихотворения Державина: «Послание индейского брамина» и «Гимн солнцу». Исследовательница отмечает, что у Державина в первом стихотворении появляется новое «авторское амплуа — „индейский брамин“, сменившее прежнее „мурза“».<sup>13</sup> Она подробно рассматривает это стихотворение Державина в контексте публикаций других авторов, появившихся приблизительно в то же время в связи с этой брошюрой, включая и реакцию А. Ф. Лабзина, написавшего послание «Индейскому брамину».<sup>14</sup> В дополнение к ценным наблюдениям, сделанным в этой статье, стоит все же поставить три, как нам кажется, существенных вопроса: почему Александр I стал самым «солнцеподобным», как называет его Морозова, монархом, почему эта брошюра появилась в 1803 году и почему монарх все же попросил Державина уйти в отставку.

Постараемся по мере возможности ответить на эти три вопроса. Александр I родился 12 декабря 1777 года, именно во время зимнего солнцеворота, как отметил сам Державин в названии при первой публикации оды, посвященной этому событию, «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока декабря во 2-й на десять день, в который солнце начинает свой возврат от зимы на лето» (здесь и далее курсив наш. — А. Л.).<sup>15</sup> По-видимому, благодаря своей личной, «мистической» интерпретации астрономического значения даты рождения Александра, Державин навсегда связал его образ с солнцем и в дальнейшем развивал его. Само

<sup>9</sup> Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 1-е изд. Т. 3. С. 194.

<sup>10</sup> Там же. С. 208.

<sup>11</sup> См., например: *Левицкий А. А.* Образ воды у Державина и образ поэта // XVIII век. СПб., 1996. Сб. 20. С. 47—71.

<sup>12</sup> *Морозова Н. П.* О стихотворении Г. Р. Державина «К Царевичу Хлору» // Н. А. Львов и его современники: литераторы, люди искусства. СПб., 2002. С. 58—65.

<sup>13</sup> Там же. С. 58.

<sup>14</sup> Там же. С. 61—65. Морозова упоминает брошюру, изданную в том же году на немецком языке: *Arien und Gesänge aus dem Sonnenfest der Braminnen. Heroisch Komische Oper in 2 Aufzügen.* St. Petersburg, 1803. 22 с. (см.: РНБ. Ф. 247. Т. 26. Л. 73—83). Брошюра представляет собой выдержки из оперы «Das Sonnenfest der Braminen» (1790; композитор В. Мюллер, автор либретто К. Ф. Хенслер). Кроме того, стоит обратить внимание, что в переводе на немецкий язык был издан отдельной брошюрой сам диптих Державина в 1803 году (без указания места и года издания) — *Epistel eines Braminen an den Zarewitsch Chlor, und Hymne an die Sonne.* Aus dem Russischen des Herrn von Derschawin. / P. von Friccius, Vicepräsident des Reichs=Justiz=Collegiums (см.: Там же. Т. 27. Л. 29—32).

<sup>15</sup> Санкт-Петербургский вестник. 1779. Ч. 4. С. 410. См. подробнее: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 1-е изд. СПб., 1864. Т. 1. С. 82.

стихотворение, впервые прославляющее будущего императора, служит опорным звеном для развития такого образа. Например, отмечая помолвку Александра I с будущей императрицей Елизаветой Алексеевной, Державин публикует свое знаменитое произведение «К Каллиопе, в 31 день октября 1792 года» также в брошюре, состоящей из 2-х стихотворений, добавляя как раз «Стихи на рождение в севере порфирородного отрока», то есть то же самое стихотворение, которое было впервые опубликовано в 1779 году.<sup>16</sup> Отметим, что в стихотворении «К Каллиопе» не только будущая императрица представлена в виде богини, сошедшей с небес, но и сам Александр назван «почти уж богом» (строфа 19), который обладает способностью «всех согреть лучом» (строфа 18). Державин продолжает связывать вехи жизни Александра с действием солнца. Так, например, в 1801 году он пишет стихотворение со следующим названием: «Ода на всерадостное на престол восшествие императора Александра Первого, случившееся 12-го марта, когда солнце в знак Овна, на путь весны вступило и началось новое столетие, 1801 года».<sup>17</sup> Другими словами, движение солнца опять является небесным знаменем, сопровождающим дела и жизнь Александра I.

Державин возлагал огромные надежды на будущего императора, его возведение на трон казалось не только ему, но и русскому обществу вообще обещающим всеобщее просветление судеб России — новую «весну» в жизни государства.<sup>18</sup> Недаром даже несколько месяцев спустя, в мае, Державин пишет «Явление Аполлона и Дафны на Невском берегу»,<sup>19</sup> в котором он наделяет императора и императрицу не только греческими именами, связанными со светом, но и возвращается в стихотворении к славянской традиции осмысления солнца, упоминая о «Зниче» и «Зимстерле». Первый, по «Объяснениям Державина», славянское божество, солнце или май, а Зимстерла — это весна.<sup>20</sup>

В конце 1801 года отмечалось двадцатичетырехлетие юного царя; подводились итоги первого года его многообещающего правления. Эффектным напоминанием об этом послужил великолепный обелиск из родонита (орлеца), поступивший в Эрмитаж 24 декабря 1801 года, то есть, вероятно, в качестве рождественского подарка императору. Пьедестал обелиска украшала надпись, исполненная литерами из золоченой бронзы: «1777 ДЕКАБРЯ 12 ДНЯ» — указание на день рождения Александра I.<sup>21</sup> В 1802 году в Эрмитаже появился другой такой же обелиск, уже без надписи. Именно этот год стал, пожалуй, самым значимым в истории правления Александра I до его победы над Наполеоном. Он ознаменовался учреждением министерств,<sup>22</sup> и Державин был назначен первым министром юстиции 8 сентября 1802 года. Поэт узнал об этом важном назначении действительно в тот же день, в

<sup>16</sup> СПб.: Тип. И. К. Шнора, 1792. См. подробнее: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 1-е изд. Т. 1. С. 505. Отметим также, что эта публикация совпала с годом пятнадцатилетия Александра I и что обручение последнего с будущей женой состоялось весной 1793 года.

<sup>17</sup> См.: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 1-е изд. СПб., 1865. Т. 2. С. 355.

<sup>18</sup> В своих «Объяснениях» Державин, иногда воспевавший Павла I в годы его правления, сплошь и рядом выражает следующую, нелестную характеристику императора: «Государь сей имел весьма острый и просвещенный ум и сердце чувствительное и склонное к добру; но (...) недостаток благоразумия или чрезвычайно вспыльчивый нрав все то в ничто превратили» (см.: Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 2002. С. 604).

<sup>19</sup> См.: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 1-е изд. СПб., 1865. Т. 2. С. 379.

<sup>20</sup> Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 2002. С. 660.

<sup>21</sup> Файбисович В. М. Уральская Одиссея Александра в 1824 году // Горный журнал. 2007. Спецвып. С. 21—25. В настоящее время этот обелиск находится в Георгиевском зале Эрмитажа.

<sup>22</sup> Библиографический справочник Д. Н. Шилова «Государственные деятели Российской империи. 1802—1917» (СПб., 2002) начинается этим годом и таким образом отмечает данное историческое событие.

который он и согласился принять данное назначение.<sup>23</sup> Но явно до этой даты он, будучи летом 1802 года в Званке, предполагал получить назначение на высокую должность, свидетельствующее о доверии к нему императора, выраженное даже в письменной форме уже в феврале 1802 года.<sup>24</sup> Поэтому неудивительно, что выше-названный «диптих», посвященный императору, носит характер поучения.<sup>25</sup> Своим композиционным приемом он повторяет «диптих» 1792 года: «К Каллиопе» и «На рождение в Севере порфирородного отрока».

Другими словами, именно в 1802 году, а не в 1803-м Державин — теперь уже назначенный министром юстиции — и пишет стихотворения, вошедшие в брошюру 1803 года: «Послание индейского брамина» и «Гимн солнцу», и преподносит их, по-видимому в рукописи, к двадцатипятилетию императора в 1802 году. В этих двух стихотворениях соединение образа императора с образом солнца достигает своего апогея не только в словесном, но и в визуальном ряду при публикации их в составе брошюры. На первом рисунке изображен: «Брамин, под сению дуба столетнего, опершись на твердое основание его, поражен величественным восхождением благотворного светила, в лучах своих свет, счастье и жизнь в мир изливающего. Великолепное зрелище поражает его душу, и восхищение ее в песнях изливается».<sup>26</sup> В «Объяснениях» Державина добавлено, что светозарности солнца «сорадуется лежащий лев».<sup>27</sup> Рассматривая это изображение, совсем не трудно уловить жест самого поэта, который в образе Брамина поучает царя животного мира — льва. Дело в том, что Державин с самого момента появления Александра на свет не только связал образ будущего императора с солнцем, но и выбрал себе роль пророка, предвещающего и определяющего славу императора. В том, что в аллегории лежащего льва подразумевается Александр, можно не сомневаться: во второй виньете этого издания оды изображен другой царь — царь пернатых — орел, о котором сказано в примечаниях: «Младый пернатых царь к источнику праведного света возносящийся несет на крыльях своих, в вязанке приятностей жизни, правосудие и оборону и, зеркалом справедливости заимствуя луч счастливой планеты, обращает благотворное оной влияние на пределы Севера».<sup>28</sup>

Если в первом стихотворении подразумевался в первую очередь сам «царевич Хлор», то во втором обращение поэта закономерно направлено непосредственно к сопровождающему императора образу солнца. Оно так и названо — «Гимн солнцу». В четвертой строфе этого гимна Державин после всех панегирических обращений к солнцу наделяет его следующей функцией: «И учишь царствовать царей». Другими словами, получается, что Державин выступает в роли «посредника» между светилом и императором. Неизвестно, как именно отнесся Александр к этим изображениям и к таким словам, но во второй половине 1803 года он уже давал Державину понять, что не хочет более слушать его поучения.<sup>29</sup> Вполне возможно,

<sup>23</sup> См.: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 1-е изд. СПб., 1880. Т. 8. С. 799.

<sup>24</sup> Там же. С. 784.

<sup>25</sup> Уже будучи назначенным министром юстиции, как указывает Грот, Державин постоянно просил императора об «инструкциях», которыми, по его мнению, должны были быть снабжены все министерские посты, включая его собственный, но которые он от императора так и не получил. Эти настойчивые просьбы были одной из причин, по которой Державин получил отставку (подробнее см.: Там же. С. 802 и след.).

<sup>26</sup> Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 1-е изд. Т. 2. С. 406.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Общеизвестно, что осенью 1803 года Александр был явно недоволен службой Державина. Как отмечает Грот, он уже тогда сказал поэту: «Ты меня всегда хочешь учить; я самодержавный царь, и так хочу» (Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 1-е изд. Т. 8. С. 831). Более того, вероятно, Александр I был знаком с рукописным воспроизведением знаменитой оды «Фелица» и с рисунком А. Н. Оленина, вошедшим в подношную экземпляр Сочинений Державина, подаренный Екатерине II в 1795 году, на котором изображена сама Фелица, указывающая на холм, на котором находится идеальная роза без шипов, а также храм

что эта публикация была первым звеном в той цепи событий, которые привели Александра I к решению попросить поэта самому подать прошение об отставке с поста министра юстиции.<sup>30</sup> Так или иначе, становится понятным, каким образом первоначальное сближение символа солнца с образом Александра I в 1779 году подвело поэта к замыслу диптиха стихотворений, написанных в 1802 году и появившихся впервые в печати в 1803-м.

Третий существенный момент, по-видимому повлиявший на отставку Державина, не имел ничего общего с привычной трактовкой событий 1803 года (придворные интриги против первого министра юстиции, о которых он упоминает в «Записках»). И данный момент косвенно отражен в брошюре 1803 года. В первой половине 1802 года в Петербурге произошло событие, вызвавшее широкий общественный резонанс: изнасилование вдовы португальского банкира Араужо в палатах великого князя Константина.<sup>31</sup> Было проведено формальное следствие по этому делу, не приведшее ни к каким результатам. Данный факт вызвал всеобщее негодование. Державин как первый министр юстиции, естественно, знал подробности дела,<sup>32</sup> но не мог повлиять на принятие решения по нему, поскольку оно непосредственно касалось императорской фамилии. Будучи честным и принципиальным человеком, он не мог смириться с очевидной несправедливостью и неравенством граждан перед законом.<sup>33</sup> Вероятно, он, как главный прокурор, пытался довести это дело до конца, что было неприемлемо для молодого императора Александра I. Возможно, в брошюре Державин, выступая уже не в роли министра, а «Солнцева сына, Брамина» (с первой строфы), пытается опосредованно «наставить» Александра на «путь истинный», призвать соблюдать Закон.

То, что Державин, возможно, хотел использовать обсуждаемый «диптих» не только для прославлений и поучений, но и в защиту пострадавшей женщины, подтверждает наличие аналогичного диптиха — «Утро и гимн Клеантов», который был издан несколько ранее, в том же 1802 году.<sup>34</sup> Этот диптих был опосредованно

просвещения, озаренный сзади солнцем. Жест Екатерины на этом изображении очень похож на жест брамина в брошюре 1803 года: в ней брамин также поучает молодого Хлора (см.: РНБ. F XIV. 16; виньета воспроизведена в издании: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 1-е изд. Т. 1. С. 129); во всяком случае, новое «амплуа» Державина, выраженное в самом жесте поэта-«брамина», поучающего, как библейский пророк, царя, вряд ли понравилось молодому императору: ранний образ поэта-«мурзы» в оде «Фелица», посвященной бабушке Александра I Екатерине II, был иным и строился на контрасте между «идеальной» властью, представленной Фелицей, и зачастую «развратным» мурзой, зато образ поэта-«Брамина» в виньете к стихотворению 1802 года зрительно воспроизводит сам жест Екатерины II, обращенный к «царевичу Хлору» в оде «Фелица». Александром могло показаться, что поэт там представлен чуть ли не в роли «дедушки», и этот жест мог быть воспринят императором как бестактный.

<sup>30</sup> С поста министра юстиции, а также от всех прочих должностей, по его собственной просьбе, Державин был уволен 7 октября 1803 года.

<sup>31</sup> Подробные детали этого события освещены в статье В. М. Файбисовича «Министр наслаждений» (Родина. 2010. № 3. С. 66—71).

<sup>32</sup> Даже годы спустя он выражал возмущение допущенной несправедливостью. В своих «Объяснениях на Сочинения Державина» (начатых в 1809 году), комментируя стих «Печатав, выставляя листами» первой пьесы диптиха, поэт писал: «В 1802 г. случилось в Петербурге весьма мерзкое происшествие, что женщина хорошего состояния тирански и постыдным способом была умерщвлена неизвестными людьми: то выставлены были публикации о сыске этих мерзавцев, и некоторые по подозрению только высланы из города», добавляя ниже: «При сем государе, а особливо в первые годы царствования, свободно можно было говорить о всем». См.: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 1-е изд. Т. 2. С. 409.

<sup>33</sup> В «Объяснениях» к первой пьесе диптиха и стихам «Закону с совестью поладить [и проч.]» Державин делает акцент на несправедливости «давить народ неправосудием в судебных местах». См.: Там же. С. 408.

<sup>34</sup> По сведениям Грота, «„Утро и гимн Клеантов“ изданы вместе отдельной брошюрой в 1802 году. Над первым стихотворением выставлено приведенное нами двойное заглавие; над вторым же ГИМН Богу, а в конце имя автора (...). Первое вскоре появилось еще в Вестнике Европы за август того же года (ч. IV, № 16, стр. 514) с подписью Державина» (Там же. С. 317).

также обращен к солнцу. Не останавливаясь на анализе стихотворений, составляющих его, приведем отзыв о нем, появившийся в Германии, перевод которого сохранился в архиве Державина: «Державину, яко лирическому стихотворцу нет равного (...). Недавно воспевал он утро и в Клеантовом Имне. Превознося благотворительность, исполнял сам дело благотворительного человеколюбия: ибо сочинение сие напечатано и продавалось *в пользу бедной вдовы*».<sup>35</sup>

Державин, даже после обиды, нанесенной ему просьбой императора об отставке, никогда не отказывался от дальнейшего сопряжения упоминаний об императоре с солнцем, в том числе в стихотворениях, связанных с военными действиями против Наполеона,<sup>36</sup> и в своих последних стихотворениях, созданных непосредственно после побед русского оружия над Наполеоном. Так, Державин писал следующе в конце 1815 года:

Весь дом его и род,  
Как солнце жизнь нам льет  
И в новый год с небесна круга!<sup>37</sup>

С образом Брамина поэт себя уже более не связывал, как указано в статье Н. П. Морозовой. Однако с образом солнца он продолжал связывать и самого себя, причем новое «амплуа» Державина вовсе не исчерпывалось такой связью: как нами показано ранее, поэт представлял себя также в образе старика — хозяина водного пространства и в образе самого Хроноса.<sup>38</sup> Так, уже в упомянутом выше стихотворении 1801 года «Явление Аполлона и Дафны на Невском берегу» в первой виньете Александр представлен в виде Аполлона, а во втором изображении недвусмысленно представлен в образе старика сам поэт; в «Объяснениях» Державина к виньете дана следующая программа: «Река, в виде старца, источает из урны воду».<sup>39</sup> В образе старика, конечно, аллегорически представлено время, но стоит вспомнить, что такой же образ старика, источающего воду из урны, сопровождал в первой виньете стихотворение «Ключ», посвященное М. М. Хераскову (и написанное в том же 1779 году,<sup>40</sup> что и «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока...»). Значение этой, визуальнo почти идентичной виньеты, объяснено другим образом в программе виньеты, сопровождающей стихотворение «Ключ»: «изображение божества, присутствующаго при Гребневском ключе»,<sup>41</sup> но когда читатель вчитывается в первую строфу, становится не совсем понятным, кто именно сидит перед источником — статуя, «изображающая божество» (неупомянутая в стихах), или сам поэт:

Седящ, увенчан осокою,  
В тени развесистых деревьев,  
На урну облекшись рукою,  
Являющий лицо небес  
Прекрасный вижу я источник.<sup>42</sup>

Нам представляется, что синтаксическое построение строфы дает только одну возможность прочтения ее смысла, а именно: «На урну облекшись рукою, в тени разве-

<sup>35</sup> Нам не удалось сверить этот перевод с немецким оригиналом; приведем его библиографические данные из архива Державина: «выписка из берлинской ведомости» под заглавием «Der Freymüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete unbefangene Leser, No. 69, 1803» (РНБ. Ф. 247. Т. 28. Л. 48).

<sup>36</sup> См., например, «Поход Озирида» 1805 года в кн.: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 1-е изд. Т. 2. С. 570—573.

<sup>37</sup> Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 2-е изд. Т. 3. С. 176.

<sup>38</sup> *Левицкий А. А.* Образ воды у Державина и образ поэта. С. 68—71.

<sup>39</sup> См.: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 1-е изд. Т. 2. С. 381.

<sup>40</sup> См.: Там же. Т. 1. С. 77.

<sup>41</sup> Там же. С. 78.

<sup>42</sup> Там же. С. 77—78.

систых деревьев, увенчан осокою», *сидит поэт и видит* «прекрасный источник, являющий лицо небес». Стихотворение написано за целых 14 лет до того времени, когда А. И. Оленин начал снабжать виньетами (и программами к ним) рукопись собрания сочинений поэта, предназначенную в подарок Екатерине II и врученную ей в 1795 году.<sup>43</sup> Другими словами, изображение старика в виньете (и толкование ее аллегорического смысла) вторично по отношению к замыслу поэта соединить свое лирическое «я» с вдохновляющим значением струй, истекающих из Гребеневского ключа. Такой замысел особенно выражен в последних строфах стихотворения, в которых подчеркивается чудодейственное свойство вод ключа: «Завидую Пиита счастью, / Вкусившему воды твоей», или: «И чистою твоей струею / Сравнится в песнях мысль моя», и, наконец, «Священный Гребеневский ключ, / Поил водой ты стихотворства».<sup>44</sup>

Это не первое сближение лирического «я» Державина с образом воды, но в контексте темы нашего исследования надо подчеркнуть, что в этом стихотворении намечено одно из первых в лирике поэта сопряжений образа солнца с действием водной стихии, а следовательно, и с его лирическим «я». Такие стихи, как «Багряным брег твой становится, / Как солнце катится с небес; / Лучом кристал твой загорится», создают впечатление, что все стихотворение «утопает» в красоте пейзажа, осененного солнцем. Два десятилетия спустя в вышеназванном диптихе 1802 года само солнце, как и лира Державина, приобретает качество воды — текучесть:

*Лиющее* златые реки  
С неизмеримой высоты,  
Неиссякаемые в веки  
Непостижимы красоты,  
О солнце! о душа вселенной!  
О точный облик божества!  
    {...}  
Услышь меня, светило миру!  
И пламенным с высот лицом,  
Бог света, преклонись на лиру,  
И озари твоим лучом,  
Да гласы с струн ее *прольются*;  
Как протяженны звезд лучи,  
Мои вещанья раздадутся  
Глубокой вечности в ночи...<sup>45</sup>

В последних двух стихах приведенного отрывка Державин имплицитно назначает себе более высокую роль, чем роль самого солнца, которое он воспевает, а именно, что его поэтический голос будет звучать даже тогда, когда в ночи «глубокой вечности» исчезнет само солнце. То убеждение, что «гласы» его «лиры» переживут не только его собственную смерть, но и войдут в саму «вечность», поэт высказывал не раз, и в первую очередь в своем «Памятнике» («И времени полет его не сокрушит»)<sup>46</sup> Однако солнце, несмотря на все эпитеты, утверждающие его величие и красоту, все же не вечно в поэзии Державина: такая мысль была заложена уже в 1779 году, в его первом ставшем знаменитым стихотворении «На смерть князя Мещерского». В нем мы встречаем, с одной стороны, такие стихи, как «Без жалости все смерть разит: / И звезды ею сокрушатся, / И солнца ею потушатся», а с другой — уже после всех перечислений проявлений владычества смерти — воз-

<sup>43</sup> См.: РНБ. F XIV. 16.

<sup>44</sup> Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 2002. С. 123—124.

<sup>45</sup> Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 1-е изд. Т. 2. С. 413—414.

<sup>46</sup> Там же. Т. 1. С. 786.

величие лирического «я» поэта до гигантских размеров в предпоследней строфе: «Я в дверях вечности стою».<sup>47</sup>

Схожее представление о подчинении солнечного света мраку вечности находится и в стихотворении «Евгению. Жизнь Званская». В нем обычный день на Званке показан необычным именно под влиянием круга, которое совершает небесное светило на протяжении одного дня. Как показала исследовательница творчества Державина А.-Л. Крон в статье «„Евгению. Жизнь Званская“ как метафизическое стихотворение», поэт именно благодаря совмещению траектории солнца и течения индивидуальной жизни становится «культурным *deus loci*» этого места, выражая, таким образом, свое стремление «к активному слиянию с богопорядком в природе, к сотворчеству с Богом».<sup>48</sup> Однако и в этом стихотворении, после рокового вопроса, поставленного после описания такого дня (впоследствии этот вопрос был избран эпиграфом стихотворения А. С. Пушкина «Осень»): «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум», Державин осознает, что такой день, наполненный всеми красотами жизни, все же не вечен: «Ах! где ж ищю я вкруг, минувший красный день? / (...) Сокрылось солнце, — тень!..» Далее поэт выражает убеждение, что даже «самых светлых звезд блеск меркнет от ночей», а следовательно, и солнца, что его любимый дом «разрушится», и предсказывает свое захоронение в «мрачном» гробе. В конце стихотворения, обращаясь к митрополиту Евгению, поэт все же высказывает надежду, что «звуки» его поэзии войдут в саму вечность, когда муза истории Клио воскресит своей трубой из «мрака вечности» то место, где отзвуки от его лиры «шумящею рекой / неслись чрез холмы, доли, нивы» и когда сам Евгений шепнет «в слух страннику, вдали как тихий гром: / Здесь Бога жил певец, — Фелицы».<sup>49</sup>

Другими словами, в стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» сосуществуют два определения вечности: первое, Державина-христианина («Мой утренюет дух Правителю вселенной»), верящего в вечную жизнь, гарантом которой является пример самого Христа, и второе, Державина-поэта, верящего в бессмертие поэтического слова. Оба эти определения сопряжены у Державина с образом реки: он представляет свою лиру «шумящею рекой» после его физической смерти, а свой «храмовидный дом», возвышающийся над рекой Волховом, делает символом бессмертия красоты в жизни. Образ реки оказывается более универсален, чем образ солнца, кроме того, один из эпитетов Иисуса Христа, с которым Державин позднее соединил образ солнца, связан также с рекой — с Рекой жизни.<sup>50</sup> С рекой связаны древнейшие представления людей о мироздании: так, в греческой мифологии Океан — величайшая река в мире, окружающая землю и море, дающая приют *всем* небесным светилам.<sup>51</sup>

В то время как у Державина в стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» ход солнца прерывается («на воду ложится красный день»), течение реки, окружающей Званку, не прекращается. Такие идеи сопровождали поэта до его кончины, но они были и в самом начале его творческой деятельности. Уже при публикации в 1773 году своей первой оды «На бракосочетание великого князя Павла Петровича с Натальей Алексеевной» поэт снабдил ее первым образом автора: «Ода (...) сочиненная потомком Аттилы, жителем реки Ра». Грот разъяснял это загадочное заглавие таким образом: «„Потомком Аттилы“ он назвал себя в том же смысле, как

<sup>47</sup> Там же. С. 87—94.

<sup>48</sup> Крон А.-Л. «Евгению. Жизнь званская» как метафизическое стихотворение // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Том IV: Гаврила Державин. 1743—1816. С. 268—282.

<sup>49</sup> Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 1-е изд. Т. 2. С. 632—645.

<sup>50</sup> См.: Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 375.

<sup>51</sup> Более того, грекам было знакомо представление о реке, падающей с неба. См.: Там же. С. 374.

после „татарским мурзою”, а „жителем реки Ра” (Волги) — как казанский уроженец». <sup>52</sup> Однако можно усомниться в полноте этих разъяснений. Во-первых, Грот совсем не объяснил, почему Державин назвал себя потомком именно *Аттилы*, а не какого-либо другого исторического персонажа, а также почему слово «Ра» должно относиться именно к названию реки Волги, а не к древнеегипетскому богу солнца.

Обратимся к первому определению. С именем Аттилы, во-первых, связано представление о великом полководце, названном «Бичом Божиим», во-вторых, с Аттилой связана этимология названия реки Волги — с хазарским названием Волги — *Atal/Atil*.<sup>53</sup> Пожалуй, самое важное для нас предание — это то, согласно которому через захоронение Аттилы непосредственно после погребения была пущена целая река (ее русло воины Аттилы сначала отвели в сторону, а затем снова пустили), чтобы его могила не была никем разграблена.<sup>54</sup>

С другой стороны, словосочетание «житель реки Ра» совсем не обязательно связано только с греческим названием реки Волги. Значительно более продуктивным осмыслением этого словосочетания, в контексте интереса Державина к образу солнца, может служить то, что он подразумевал под словом Ра древнеегипетского бога солнца, который, плывя по окружающей весь мир реке, «ежедневно выезжает с востока в дневной барке <...>, чтобы освещать землю, и чрез 12 часов пересаживается в ночную барку <...> озарять двенадцать мытарств загробного мира». <sup>55</sup> Если учесть, что бог Ра, перед тем как взойти на небо, хотел поднять свой собственный «божий бич» и уничтожить все человечество, державинское уподобление Аттилы древнеегипетскому богу солнца становится более понятным.

Кроме того, Державин явно осмыслил себя и в контексте другого мощного персонажа — личности Иисуса Навина, остановившего солнце. Так, например, в стихотворении «К привратнику» 1808 года, написанному 35 лет спустя, Державин говорит, что не мог себе найти никакой другой рифмы, кроме «Навин»:

Един есть Бог, един Державин,  
Я в глупой гордости мечтал.  
Одна мне рифма — древний Навин,  
Что солнца бег останавлил.<sup>56</sup>

Навин, по преданию, предводительствовал евреями как полководец в знаменитой победе над союзным войском пяти царей ханаанских, когда ему потребовалось остановить солнце и луну в небе для полного уничтожения неприятеля.<sup>57</sup> Этот эпизод наглядно показывает, что Державин мог позднее в своей жизни осмысливать и Иисуса Навина «бичом Божиим» и таким образом сознательно связывать его силу с Аттилой, разгромившим Римскую империю, и с Ра, чуть не уничтожившим все человечество, — персонажами его первой авторской «маскировки».

Очевидно, что Державин связал свое значение именно с Навином. Немаловажным обстоятельством, пожалуй, оказывается то, что в 9-й строфе «Гимна Солнцу» само солнце представлено «среди звезд блистающего хора» царем звезд. Этот гимн написан через год после того, как род Державина внесли в дворянскую книгу, и в

<sup>52</sup> Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. 2-е изд. Т. 3. С. 204.

<sup>53</sup> См.: *Doerfer G. Zur Sprache der Hunnen // Central Asiatic Journal. 1973. Vol. XVII. № 1. S. 1—50; Дёрфер Г. О языке гунов // Зарубежная тюркология. М., 1986. Вып. I. С. 71—134.*

<sup>54</sup> См.: *Энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1890. Т. 2. Кн. 3. С. 448.*

<sup>55</sup> Там же. Т. 25. Кн. 50. С. 946—947.

<sup>56</sup> См.: *Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 2002. С. 540.* Навин в связи с чудом остановки солнца появляется не раз в поэзии Державина. См., например, в стихотворении «На Мальтийской орден»: «Бег солнца Навин воспрещает» (Там же. С. 255).

<sup>57</sup> *Библейская энциклопедия: В 4-х вып. / Труд и издание архимандрита Никифора. М., 1891. Вып. 1. С. 339.*

гербе Державиных было утверждено изображение звезды, «рукой держимой», как подчеркивается в стихотворении «Привратнику» (в 8 строфе).

Включение самого себя в круговорот времени, пожирающего *все*, в том числе и само солнце, особенно сильно выражено в последнем стихотворении Державина, известном под названием «Река времен». «Гимн Солнцу» 1802 года является существенным звеном в подобном самоосмыслении.<sup>58</sup> В нем также обнаруживается акростих «Руина чти» — последнее представление Державина о себе в образе руины, из которой вытекает сама река времен и, следовательно, в нее должна и втекать благодаря самой природе непрерывного течения вечности, а также потому, что, как сказано у Экклезиаста, все реки возвращаются к своим источникам.<sup>59</sup> Если смерти подвластны даже такие светила, как солнце и звезды, то, безусловно, в образном смысле их также должно пожирать и «жерло вечности», упомянутое в этом грандиознейшем «памятнике себе», созданном поэтом.<sup>60</sup> Как бы предвосхищая такой образ, Державин в стихотворении «Гимн Солнцу» не только связал образ солнца с рекой, но и «назначил» свою лиру продолжением его льющегося действия, когда наступит всеобщая ночь «глубокой вечности», и представил себя в некотором смысле как Навин даже «повелителем солнца» в своей поэзии.

<sup>58</sup> Отметим, что само слово «река» связано не только с земным пространством, но и с небным: созвездие южного неба — Эридан — несет свое название от слова «река», и что «древние толкователи отождествляли Эридан то с океаном, омывающим всю землю, то с реками По, Нилом или Ефратом». См.: Энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1904. Т. 41. Кн. 80. С. 20.

<sup>59</sup> *Левицкий А. А.* Образ воды у Державина и образ поэта. С. 68—71. Пространное уточнение всевозможных других толкований акростиха «Руина чти» дано в статье К. Ю. Лаппо-Данилевского «Последнее стихотворение Г. Р. Державина» (Русская литература. 2000. № 2. С. 146—158). Тем не менее оно не учитывает того, что Державин *последовательно* связывал свое лирическое «я» с образом воды (как нами показано в цитируемой статье), да и с ее источниками и реками (как выявлено и в той, и в данной), и что акростих в стихотворении «Река времен» закономерно продолжил именно эту связь.

<sup>60</sup> Отметим, что в то время как в 1804 году Державин в предисловии к «Анакреонтическим песням» выражал гордость способности русского языка «к выражению самых нежнейших чувствований» и «в доказательство его изобилия и мягкости» упомянул десять стихотворений сборника, «в которых буквы „р” совсем не употреблено» (см.: *Державин Г. Р.* Сочинения. СПб., 2002. С. 654), в этом стихотворении Державина «твердость» и несокрушимость его последнего «памятника» подчеркивается повторением буквы «р»: «река», «времен», «стремленьи», «пропасти», «народы», «царства», «царей», «чрез», «лиры», «трубы», «жерлом», «пожрется» и «руина» в акростихе, причем само стихотворение начинается с этой буквы в его прочтении и по горизонтали и по вертикали.

© Т. Г. Иванова

## М. Д. СУХАНОВ — ПОЭТ И СОБИРАТЕЛЬ ФОЛЬКЛОРА

Имя Михаила Дмитриевича Суханова в отечественной литературе практически забыто. После смерти поэта было осуществлено единственное переиздание его стихов.<sup>1</sup> Отдельные стихотворения перепечатывались в антологических сборниках.<sup>2</sup> Историкам литературы это имя известно гораздо более основательно, чем лю-

<sup>1</sup> *Суханов М. Д.* Басни и песни. Архангельск, 1963. 40 с. Здесь перепечатано 19 басен и 14 песен.

<sup>2</sup> Песни русских поэтов (XVIII—первая половина XIX века) / Ред., статьи и комм. И. Н. Розанова. Л., 1936. С. 297—304; Русские песни и романсы / Вступ. статья и сост. В. Е. Гусева. М., 1989. С. 107—108; Песни русских поэтов: В 2 т. / Вступ. статья, сост., подг. текста, биогр. справки и прим. В. Е. Гусева. Л., 1988. Т. 1. С. 387—388.

бителям поэзии. Фигура М. Д. Суханова, в силу его социального происхождения (крестьянин), привлекала внимание и критиков дореволюционного времени, и советских литературоведов. Однако круг источников, по которым описывается его биография и творчество, довольно ограничен: из работы в работу повторяются в основном одни и те же сведения, почерпнутые из дореволюционных статей А. Е. Грена, Н. А. Добротворского и А. А. Иванова.<sup>3</sup> Меняются лишь отдельные идеологические оценки поэтического творчества М. Д. Суханова. А. Е. Грен и А. А. Иванов сетуют на то, что М. Д. Суханов, не вняв советам «архаиста» А. С. Шишкова, обратился как к образцам для своей собственной поэзии к произведениям новейшей литературы. В старой «Литературной энциклопедии» (1939) в соответствии с идеологическими установками сталинских времен поэта упрекают в том, что, несмотря на свое народное происхождение, он «мало отражал подлинные настроения придушенного крепостничеством дореформенного крестьянства».<sup>4</sup> Л. П. Гроссман, напротив, настойчиво ищет в стихах М. Д. Суханова мотивы социального протеста.<sup>5</sup> В настоящей статье сделана попытка собрать дополнительные сведения о М. Д. Суханове и осветить его вклад не столько в литературу, сколько в отечественную фольклористику.

М. Д. Суханов родился в д. Словенская (Славянская) Княжостровской (Княжестровской) волости Архангельского уезда (Княжостров расположен на Северной Двине в 25 верстах выше Архангельска). Годом его рождения в литературе всегда указывается 1801-й или 1802-й. Однако в недавней электронной публикации приводятся новые сведения о семье будущего поэта, позволяющие уточнить эту важную дату.<sup>6</sup> Из метрической книги Княжостровского прихода за 1800 год, хранящейся в Государственном архиве Архангельской области, было установлено, что деревни Словенской черносошный крестьянин Дмитрий Петрович Суханов 23 января 1800 года «понял себе в супружество той же Княжестровской волости бывшего крестьянина Андрея Исакова дочь его девицу Параскеву». Жениху было 28 лет, невесте — 17. Сын Михаил, их первенец, родился 8 (20) ноября 1800 года.

Семья была «сложной»: под одной крышей проживали бабушка поэта (вдова Настасья Алексеевна Суханова), семьи ее сыновей Дмитрия (отца поэта) и Ивана, а также ее единственная дочь «девка Матрона». И А. Е. Грен, и А. А. Иванов утверждали, что мальчик рано остался без матери и его якобы воспитывала бабушка. Однако архивные документы свидетельствуют, что мать М. Д. Суханова в год его смерти (1843) была жива.

В названной электронной публикации читаем: «Детство у Михаила было не легким, как и у всех крестьянских мальчишек, но все же не сиротским, как у отца, который вместе с братом „за малолетством пропитывался мирским подаванием“. Дмитрий Суханов, чтобы прокормить семью, не только занимался крестьянским трудом, но и уходил на заработки в Архангельск, стал „портного ремесла мастером“. С этой же целью он пристроил тут и своего старшего сына. В 11 лет Миха-

<sup>3</sup> Грен А. 1) Суханов (письмо Н. И. Гречу) // Северная пчела. 1851. 5 сент. № 197; 2) Суханов // Золотое руно. 1859. 12 апр. № 14; 3) Суханов // Петербургский вестник. 1861. № 6. С. 118—120 (все три статьи являются вариантами одной работы); Добротворский Н. А. Михаил Суханов крестьянин-поэт // Русский архив. 1888. Кн. 2. № 7. С. 0367—0368; Иванов А. А. Архангельский Кольцов (Михайло Суханов — поэт-самоучка 1-й пол. XIX века) // Изв. Архангельского о-ва изучения Русского Севера. 1916. № 3. С. 107—114; № 4. С. 136—144; отд. изд. Архангельск, 1916.

<sup>4</sup> Н. О. Суханов Михаил Дмитриевич // Литературная энциклопедия. М., 1939. Т. 11. Стлб. 122. См. краткую словарную заметку: Подольская И. И. Суханов Михаил Дмитриевич // Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7. С. 279—280.

<sup>5</sup> Гроссман Л. П. Поэты крепостной поры. М., 1926. С. 34—50.

<sup>6</sup> Издательский дом «Каравелла-пресс»: Крестьянский поэт Михаил Суханов [Интерент-ресурсы] [http://karavella125.ucoz.ru/publ/krestjanskij\\_poeht\\_mikhail\\_sukhanov/1-1-0-148](http://karavella125.ucoz.ru/publ/krestjanskij_poeht_mikhail_sukhanov/1-1-0-148) Публикация осуществлена без имени автора.

ил уже был учеником „портного ремесла”, позднее по этому пути пошли его младшие братья Герасим и Сергей». <sup>7</sup>

А. Е. Грен сообщает, что в 11 лет М. Д. Суханов был отдан в сидельцы к купцу-меняле; затем служил у другого купца. После того как отец М. Д. Суханова открыл в Архангельске собственную лавку, он начал работать там. Очень рано М. Д. Суханов пристрастился к чтению. <sup>8</sup> Стихи его земляка М. В. Ломоносова родили у него желание самому стать стихотворцем. В Архангельске юный М. Д. Суханов познакомился с морскими офицерами, в частности с Дмитрием Андриановичем Деменковым, который в своих дневниковых записях упоминает «самородного русского поэта» М. Д. Суханова. Д. А. Деменков свидетельствует, например, что юный архангелогородец мечтал выучить французский язык и отправиться в заграничное путешествие. Моряки посоветовали М. Д. Суханову послать стихи в газету «Русский инвалид», и стихи, как утверждается, были опубликованы. <sup>9</sup>

29 июля 1824 года М. Д. Суханов выехал из Архангельска в Петербург. Дневник его путешествия, очень наивный и простодушный, впоследствии был опубликован. <sup>10</sup> На судне М. Д. Суханов поднялся по Северной Двине до Холмогор, а там по суше добрался до Антониево-Сийского монастыря; затем по Емце и сушей он направился в сторону Каргополя. Записки М. Д. Суханова имеют вполне пасторальный характер. Так, описывая переезд в Каргополь, он замечает: «На сем переезде мелькали в глазах разные сельские картины: то представлялись молодые поселения, которые жали рожь и пели песни, то молодые крестьяне убирали с лугов сено; то зеленеющие рощицы, под сенью которых паслись тучные стада; то на красивых местах при излучистых речках расстилались небольшие деревеньки». <sup>11</sup> Довольно подробно, но все-таки не очень интересно М. Д. Суханов описывает Каргополь, из которого дальнейший путь лежал на Вытегру, а потом водой (река Вытегра, Онежское озеро, Свирь, Ладога, Нева) 1 сентября путешественник прибыл в Петербург.

В российской столице М. Д. Суханов познакомился с А. С. Шишковым, который поощрил его литературные увлечения, но советовал не читать современную ему поэзию. Журналист и детский прозаик А. Е. Грен, знавший М. Д. Суханова, следующим образом описывает молодого архангелогородца: «Робкий, неуклюжий, но с умным, благородным и честным лицом, Суханов был истинный тип русского человека. В простом, синем кафтане, с подстриженными волосами, с небольшою бородкою, он стоял в почтительном отдалении пред добрым и просвещенным русским вельможею (А. С. Шишковым. — *Т. И.*)». <sup>12</sup> В 1826 году М. Д. Суханов в «Сыне отечества» опубликовал свои стихи по случаю коронации Николая I. <sup>13</sup> А. А. Иванов, биограф поэта, оценил их следующим образом: «Они оригинальны своим былинным размером, но совершенно бесцветны по содержанию». <sup>14</sup> Действительно, «Чувства русского крестьянина при священнейшем короновании государя императора Николая Первого» написаны размером, имитирующим былинный стих. <sup>15</sup> Описывая события, предшествующие восшествию на престол Николая I

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Грен А. Суханов // Петербургский вестник. С. 118—120.

<sup>9</sup> Доброторский Н. А. Указ. соч. С. 0367—0368. Публикация стихов М. Д. Суханова не выявлена.

<sup>10</sup> Путевой журнал крестьянина Суханова от Архангельска до Петербурга // Отечественные записки. 1828. Ч. 34. № 97. С. 193—213.

<sup>11</sup> Там же. С. 202.

<sup>12</sup> Грен А. Суханов // Петербургский вестник. С. 118.

<sup>13</sup> Суханов М. Д. Чувства русского крестьянина при священнейшем короновании государя императора Николая Первого // Сын отечества. 1826. № 20. С. 349—352.

<sup>14</sup> Иванов А. А. Указ. соч. С. 110.

<sup>15</sup> Отметим, кстати, что именно таким стихом в 1930-е годы под руководством собирателей составляли свои «новины» воспевающие советских вождей и героев севернорусские народные сказители.

(т. е. декабристское восстание), М. Д. Суханов использует фольклорную символику и стилистику, в частности прием параллелизма:

Не средь вечера, средь весення дня  
Вдруг затмилося небо ясное,  
Накатилися тучи черные...

.....  
Лишь одни только звери хищные  
Рыщут по лесу, ищут жертв себе,  
Утомить свою алчность лютую.

Вдруг явилось солнце красное!  
Вмиг рассеялись тучи черные

.....  
Так печально взволновалася  
Вся святая Русь по царе своем,  
Как бы бурю пораженная.  
Но явился вновь лучезарный свет!  
Солнце новое обогрело нас

.....  
*Николай* у нас императором.

Одной из первых публикаций М. Д. Суханова стало также послание Ф. Н. Слепушкину — «русскому Гезиоду», еще одному поэту из народа, с которым архангелогородец познакомился в Петербурге.<sup>16</sup> Здесь в поэтической форме мы опять видим пасторальные картины, характерные для литературного сознания 1820-х годов:

Там чистый, как хрусталь, катился  
Ручей по розовым цветам.  
Тут луг обширный и зеленый;  
На нем паслись стада, резвясь.  
Тут бьет струею ключ студеный;  
К нему, рука с рукой сплетясь,  
Идут пастушки молодые,  
И моют кудри золотые  
Водю светлой, ключевой.

В 1827 году М. Д. Суханов публиковался также в журнале «Славянин». Здесь была напечатана его «сказка» (басня) «Старушка».<sup>17</sup> Известны его публикации в «Памятнике отечественных муз», издаваемом журналистом первой трети XIX века, детским писателем Борисом Михайловичем Федоровым (1794—1875).<sup>18</sup> Однако главным журналом, который предоставил свои страницы архангелогородскому поэту, стала «Новая детская библиотека», издававшаяся тем же Б. М. Федоровым. В отечественном литературоведении Б. М. Федоров получил прозвище «пестун поэтов», так как он покровительствовал не только М. Д. Суханову, но и другим поэтам из народа. Одновременно с М. Д. Сухановым и далее на всем протяжении су-

<sup>16</sup> Суханов М. Ф. Н. Слепушкину // Благонамеренный. 1826. № 11. С. 316—318. Полная подпись: Крестьянин Михаил Суханов.

<sup>17</sup> Суханов М. Старушка. Сказка // Славянин. 1827. № 14. С. 34.

<sup>18</sup> Суханов М. Д. Басни. 1. Цветок и трава. 2. Река и ручей. 3. Колеса и карета // Памятник отечественных муз, изданный на 1827 год Б. М. Федоровым. СПб., 1827. С. 113—115 (2-я паг.). Здесь М. Д. Суханов в примечаниях представлен читателям следующим образом: «Вот еще стихотворец-поселянин: молодой человек, 22-х лет, и с необыкновенною любовью к словесности. Он предпочтительно занимается баснями» (С. 115). См. также: Суханов М. Д. Русская песня // Там же. С. 138—139; Суханов М. Д. 1) Медведь. Басня // Памятник отечественных муз: Альманах для любителей словесности на 1828 год, изданный Б. М. Федоровым. СПб., 1828. С. 129—130; 2) Черепаха. Сова. Отшельницы. Басни // Там же. С. 171—174.

ществования издания (1827—1831, 1833) в «Новой детской библиотеке» печатался Ф. Н. Слепушкин, а после того как прекратил публиковаться М. Д. Суханов страницы журнала были предоставлены Е. И. Алипанову. Среди постоянных авторов «Новой детской библиотеки» был также поэт А. Е. Грен. Б. М. Федоров совершенно определенно был добрым знакомцем и покровителем М. Д. Суханова в Петербурге. 16 мая 1827 года в своем «Кратком журнале дневном с 16 мая 1827 по 19 мая 1828 года» он замечал: «Получил письмо от Суханова (<...>) и с разными писемами».<sup>19</sup> 18 мая пишет: «По утру был Суханов».<sup>20</sup>

Просмотр журнала «Новая детская библиотека» за 1827—1828 годы показал, что М. Д. Суханов публиковался почти в каждом номере. Главное место в этот период в его творчестве занимали басни.<sup>21</sup> Можно предположить, что жанр басни был подсказан (и, возможно, открыт для М. Д. Суханова) Б. М. Федоровым. Учитывая нравственно-назидательное содержание басен, Б. М. Федоров, по-видимому, считал этот жанр наиболее подходящим для детского чтения. Он охотно публиковал на страницах своего журнала басни разных авторов, а когда М. Д. Суханов прекратил сотрудничество с «Новой детской библиотекой», одним из главных баснописцев своего издания сделал Е. И. Алипанова. Источником сюжетов басен М. Д. Суханова (и опять-таки, по-видимому, по совету Б. М. Федорова) являлись в значительной степени басни выдающегося датского писателя Людвиг Гольберга (Хольберга) (1684—1754), переведившиеся (прозой) в свое время Д. И. Фонвизиныным.<sup>22</sup>

Современные исследователи басенное творчество М. Д. Суханова оценивают по-разному. В. Лиханова, подготовившая в Архангельске в 1963 году единственное переиздание поэтических произведений М. Д. Суханова, скорее всего из патристических чувств, в баснях своего земляка видит проявление его таланта: «При всем несомненном влиянии, оказанном на них крыловскими баснями, они не лишены свежести и своеобразия, отличаются лаконизмом, целенаправленностью и отточенностью формы, умелым использованием традиционных образов животных и удачным построением концовок».<sup>23</sup> Автор одной из последних статей о М. Д. Суханове Г. Г. Григорьева, напротив, дает басням более чем сдержанную оценку: «В этом жанре он не вышел за рамки литературного ученичества. В первой книге Суханова нравоучительные сентенции в манере М. М. Хераскова нередко иллюстрируются аллегориями, заимствованными у И. И. Дмитриева». Связь басен М. Д. Суханова с баснями Л. Гольберга трактуется следующим образом: «Некоторые опыты Суханова в басенном жанре представляют собой рифмованные переложения про-

<sup>19</sup> РНБ. Ф. 608 (И. В. Помяловский). Оп. 2. № 77. Л. 5 об. См. публикацию дневниковых фрагментов, касающихся А. С. Пушкина: Федоров Б. М. Из дневника // Русский библиофил. 1911. № 5. С. 31—35.

<sup>20</sup> Там же. Л. 8.

<sup>21</sup> Были опубликованы: «Кошка (Басня из Гердера)» (1827. Кн. 2. С. 192); «Терновник (Басня из Гольберга)» (1827. Кн. 3. С. 353); «Мята», «Самовлюбленный крот», «Ворона и лисица» (1827. Кн. 4. С. 74—75, 123—124); «Бабочка и ручеек», «Пегух и мальчишка», «Филин и Орел» (1827. Кн. 5. С. 159); «Трубочист и мельник», «Богач и поэт», «Лиса в беде» (1827. Кн. 6. С. 323—325, 343—344); «Ванин попугай» (1827. Кн. 7. С. 73—74); «Синица», «Волк», «Дитя и котенок», «Огонь и береста» (1827. Кн. 8. С. 177, 186—189); «Мартышка», «Крот и лисица», «Солон и Крез» (1827. Кн. 11. С. 246—247); «Конь и осел. Паук и пчела» (1827. Кн. 12. С. 348—349); «Ястреб и соловей», «Крот и пчела», «Учителю» (1828. Кн. 2. С. 88, 99, 108); «Не всякая потеря к худому», «Сыр», «Комар и муха», «Сорочий бред» (1828. Кн. 3. С. 69, 75—78); «Качели», «Милость богатых», «Скачка», «Утюг и мундир», «Собака и осел», «Лед и вода», «Новый хозяин» (1828. Кн. 4. С. 79—86, 88); «Гвоздичка» (1828. Кн. 11. С. 18); «Пчела и стрекоза» (1829. Кн. 3. С. 76—77). По-видимому, М. Д. Суханову принадлежат также басни «Дуб и клен» (1828. Кн. 4. С. 85—86), «Скворец» (1828. Кн. 4. С. 87), «Неосторожность» (1828. Кн. 10. С. 46), подписанные криптонимом М. С.

<sup>22</sup> Басни нравоучительныя с изъяснениями г. барона Голберга / Перевел Денис фон Визин. [М.,] 1761; 2-е изд. 1765; Басни нравоучительныя с изъяснениями г. барона Голберга / Перевел Денис фон Визин. 3-е изд., с прибавлением 42 басен. М., 1787.

<sup>23</sup> Лиханова В. М. Д. Суханова // Суханов М. Д. Басни и песни. Архангельск, 1963. С. 9.

заических басен датского писателя Л. Хольберга (были переведены Д. И. Фонвизиным). Из них представляют интерес лишь те, которые как-то соотносены с русской действительностью». И наконец, в связи с книгой М. Д. Суханова «Время не праздно» (1836), также включавшей басни, Г. Г. Григорьева пишет: «...С(уханов) пытался подражать И. А. Крылову, но это выразилось в основном в заимствовании отдельных мотивов, оборотов речи и приемов оживления повествования. Начатки сатиры прослеживаются в очень немногих баснях С(уханова) («Медведь», «Кот и мыши», «Совет к счастью», «Черепаша»».<sup>24</sup>

В журнале «Новая детская библиотека» М. Д. Суханов пробовал себя и в прозе. Здесь он напечатал несколько прозаических «повестей» (рассказов) для детей.<sup>25</sup> «Повести», согласно канонам детской литературы первой половины XIX века, имеют назидательный характер. Как правило, в них противопоставляются два образа: разумный и послушный ребенок и мальчик-озорник. На примере определенного случая писатель показывает дурные и опасные последствия шалостей; заключается «повесть» всегда откровенным нравоучением. Так, в «повести» «Следствие шалости» (1827, кн. 7, с. 71—73) разумный Саша предупреждает озорника Петю, чтобы тот не забирался на дерево; сук под Петей подломился и мальчик упал, больно ударившись о землю: «Видите ли, любезные дети, что шалости всегда ведут за собою худые последствия» (с. 73). Другой рассказ — «Благонравные дети» (1828, кн. 2, с. 91—93) — завершается довольно слащавым наказом: «Старайтесь всегда, любезные дети! по возможности помогать бедным. Бог наградит вас, и вы будете счастливы» (с. 93).

Помимо басен и «повестей» М. Д. Суханов напечатал в «Новой детской библиотеке» несколько стихотворений.<sup>26</sup>

Конец 1827—начало 1828 года был драматическим периодом в жизни М. Д. Суханова. Обстоятельства раскрываются в упомянутой выше электронной публикации, основанной на документах Государственного архива Архангельской области. Дело в том, что в это время у него закончился срок увольнительного паспорта. Литературные покровители М. Д. Суханова, и в частности Д. И. Хвостов (1757—1835), «архаист», один из представителей позднего русского поэтического классицизма, в ноябре 1827 года обратились к Архангельскому генерал-губернатору С. И. Миницкому с просьбой принять участие в судьбе молодого крестьянина «с необыкновенными дарованиями»: «Сей молодой человек (...) есть чернососный крестьянин, поэт Михайло Дмитриев Суханов, Архангельской губернии и того же уезда Княжостровской волости, с 1824 года уволенный обществом для проживания в разных городах, где он хочет. Ныне, как срок его паспорта вышел, а между тем открывается ему выгодное для него место при Тверских и Ярославских откупках, он, отправя в семейство свое деньги для заплаты повинности, какая с него причтется, вместе с сим просил о исходатайствовании ему от общества нового паспорта... Суханов, известный уже публике своими прекрасными способностями, заслуживает всякого в нем участия и очень много обещает к чести его звания и к пользе словесности. Поселянин северного края Ломоносов показал, чего можно ожидать от русского простолудина с гением при покровительстве его дарования».<sup>27</sup> Однако

<sup>24</sup> Григорьева Г. Г. Суханов Михаил Дмитриевич // Русские писатели. XIX век: Библиограф. словарь / Под ред. П. А. Николаева. М., 1996. Ч. 2. С. 287—289.

<sup>25</sup> «Петя и Федя, или Следствия добронравия и порока» (1827. Кн. 3. С. 354—361); «Бабочка на терновнике» (1827. Кн. 10. С. 76—77); «Лакомка Митя» (1827. Кн. 10. С. 77—80); «Цветок» (1828. Кн. 2. С. 89—90); «Резвый мальчик» (1828. Кн. 2. С. 94—95); «Испытание» (1828. Кн. 9. С. 101—103); «Шалун» (1828. Кн. 9. С. 104—105); «Маленькие детские повести. 1. Куклы. 2. Мостик. 3. Ненастье» (1829. Кн. 1. С. 92—100).

<sup>26</sup> «Роза» (1827. Кн. 5. С. 252); «Игра детей» (1828. Кн. 1. С. 124—125); «Василек в ручейке» (1828. Кн. 6. С. 105—106); «К мотыльку (Аллегория)» (1828. Кн. 7. С. 122—123); «Золотой песочек» (1828. Кн. 9. С. 106—107).

<sup>27</sup> [http://karavella125.ucoz.ru/publ/krestjanskij\\_poeht\\_mikhail\\_sukhanov/1-1-0-148](http://karavella125.ucoz.ru/publ/krestjanskij_poeht_mikhail_sukhanov/1-1-0-148)

Княжостровское сельское общество отказалось дать М. Д. Суханову увольнительное письмо в связи с тем, что он и его братья состояли в «первой рекрутской очереди». Соответственно отказал и С. И. Миницкий.

Б. М. Федоров был среди тех литературных покровителей М. Д. Суханова, которые занимались его судьбой в этот сложный для него момент. В названном выше дневнике, во фрагменте, обозначенном автором «Обозрение по 19 апреля 1828 года», Б. М. Федоров среди несконченных и незавершенных дел упоминает: «Умедлил старанием о Суханове, что мог бы кончить — а подвергаю его опасности».<sup>28</sup> 24 апреля опять встречаем имя М. Д. Суханова в дневнике Б. М. Федорова: «...8) написал и отправил письма: Писареву, Васильеву, Суханову; 9) отдал бумагу о Суханове Гаевскому».<sup>29</sup>

25 апреля 1828 года с письмом к министру внутренних дел генерал-адъютанту А. А. Закревскому обратился президент Российской академии А. С. Шишков. Здесь он сообщал, что ряд литераторов решили способствовать изданию сочинений М. Д. Суханова «в надежде собрать сумму, достаточную на выдачу за него рекрутской квитанции обществу». «В ожидании сего, — писал А. С. Шишков, — ⟨...⟩ я прошу убедительнейше Ваше высокопревосходительство написать господину Архангельскому генерал-губернатору о приказании выслать хотя на четыре месяца отсрочку паспорту Суханову, до присылки за него рекрутской квитанции...» 29 апреля А. А. Закревский сделал предписание С. И. Миницкому «об удовлетворении ходатайства Александра Семеновича» (т. е. А. С. Шишкова). Благодаря высоким покровителям вопрос о паспорте был решен положительно: Княжостровское волостное общество дало М. Д. Суханову увольнение на шесть месяцев, но потребовало, чтобы тот «ускорил присылкою до окончания настоящего набора рекрутской квитанции или за взнос на рекрута денег 1000 руб.».

В 1828 году вышел в свет первый сборник М. Д. Суханова — «Басни, песни и разные стихотворения» (СПб., 1828), содержащий три раздела: «Басни», «Русские песни» и «Смесь» (стихи, эпиграммы). Раздел «Басни» был посвящен его превосходительству Арсению Андреевичу Закревскому; «Русские песни» и «Смесь» — его высокопревосходительству Александру Семеновичу Шишкову. Сборник был отмечен серебряной медалью Российской академии наук, чему, без сомнения, способствовал ее президент А. С. Шишков, а также премией в 1000 рублей. Эта-то премия, внесенная в Княжостровское сельское общество, и стала откупом М. Д. Суханова от рекрутчины.

Издание получило положительные отзывы в периодике. Ф. В. Булгарин в развернутой рецензии писал: «В баснях Суханова много остроумия и довольно живости в рассказе, в песнях нравится милая простота, познание русских обычаев и чувство».<sup>30</sup> В этой фразе рецензент обращает внимание читающей публики на жанр, сохранивший имя М. Д. Суханова в отечественной литературе — на «русскую песню».

Первым опубликованным произведением М. Д. Суханова в жанре «русских песен» стало стихотворение, так и названное — «Русская песня».<sup>31</sup> Здесь разворачивается традиционная для народной лирики тема: девушка упрекает молодца в том, что его ухаживания стали известны ее матери. По форме стихотворение следует за народной песней: после краткой повествовательной части («Частою рощицей весенним вечерком / Шла девица с милым другом молодцом») идет диалог девушки с молодцем. Эта композиция, как известно, является одной из самых распространенных в фольклорной лирике. В сборнике «Басни, песни и разные стихотворения» представлено 29 «русских песен».

<sup>28</sup> РНБ. Ф. 608 (И. В. Помяловский). Оп. 2. № 77. Л. 24.

<sup>29</sup> Там же. Л. 32.

<sup>30</sup> Ф. В. [Булгарин Ф. В.] Новые книги [Рец.] // Северная пчела. 1828. 13 дек. № 149.

<sup>31</sup> Суханов М. Русская песня // Славянин. 1827. № 13. С. 272—273.

Жанр «русских песен» был очень популярным в 1820—1830-е годы. «Родоначальниками жанра „русской песни“, — замечает В. Е. Гусев, — следует считать Мерзлякова и Кашина, которые создавали свои произведения в процессе тесного и непосредственного творческого сотрудничества. Оба они совершенно сознательно шли от современной им народно-песенной культуры и дали образцы, на долгое время определившие одну из линий развития русского романса».<sup>32</sup> А. А. Дельвигу, Н. Г. Цыганову, а позднее и А. В. Кольцову — главным поэтам, писавшим в этом жанре, — была свойственна ориентация на фольклорную поэтику: использование символов народной поэзии (герой — сокол, героиня — кукушечка или голубка); насыщение поэтического текста постоянными эпитетами (добрый молодец, красна девица, чисто поле); наличие парных синонимических словосочетаний (чужа-дальняя сторона, буря-непогода); употребление уменьшительно-ласкательных суффиксов (травонька, матушка); простота рифмы и дактилическое окончание стихов. Все эти черты мы находим и в «русских песнях» М. Д. Суханова.

Много десятилетий спустя после кончины М. Д. Суханова Н. Н. Трубицын, автор фундаментального труда «О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века», в творчестве архангелогородского поэта особо отмечает «русские песни»: «Но особенно хороши по народности его песни: не только темой, часто близкой к народной песне, но и поэтической формой, а также тоном — умеренно грустным». И тут же делает сравнение М. Д. Суханова с другими поэтами, писавшими в этом жанре: «Здесь Суханов безусловно выше Слепушкина и вне всякого от него влияния; также выше, т. е. разнообразнее и народнее, он и Дельвига». В другом месте, сравнивая творчество двух поэтов из народа — Ф. Н. Слепушкина и М. Д. Суханова — Н. Н. Трубицын предпочтение отдает второму поэту: «... Суханов разнообразнее и, скажу, даровитее Слепушкина. А главное — непосредственнее того, почему народность его поэзии вообще гораздо выше, чем Слепушкина, и гораздо ближе, чем того, к народности Кольцова».<sup>33</sup>

И. Н. Розанов в предисловии к разделу «IX. Поэты крестьяне» в своей антологии «Песни русских поэтов» также противопоставляет М. Д. Суханова другим современным ему крестьянским поэтам: «Если Слепушкин и Алипанов не чувствуют особой тяги к „русским песням“, и по-видимому, очень дорожат рифмой, хотя бы и плохой, как признаком настоящей поэзии... то крестьянин-полуинтеллигент... Михаил Суханов явился страстным поклонником и пропагандистом произведений устной поэзии (...) В противоположность Слепушкину и Алипанову, общий тон его песен грустный. Большинство песен ведется от лица красной девицы и является жалобой на то, что милый позабыл, разлюбил, не показывается».<sup>34</sup>

Архангельский биограф М. Д. Суханова А. А. Иванов также полагает, что его стихотворения, написанные в жанре «русской песни», «приближаются к песням Кольцова, составляют как бы преддверие к творчеству великого прасола». Он «ближе всего усвоил и стиль, и содержание русской песни и сумел перенести песенный размер и дух на личное творчество».<sup>35</sup>

Лучшими «русскими песнями» М. Д. Суханова исследователи называют следующие: «Ах! не даром у меня!», «Красна девица сряжалась в хоровод», «Зарастай моя дороженька травой», «Грустно девице с другом розно жить», «День окончился, темна ночь пришла», «Частной рощицей весенним вечерком», «Что ты девица невесело сидишь», «Не велят Ване по улице ходить» и др. По тематике они не вы-

<sup>32</sup> Гусев В. Е. Песни, романсы, баллады русских поэтов // Песни русских поэтов: В 2 т. / Вступ. статья, сост., подг. текста, биогр. справки и прим. В. Е. Гусева. Л., 1988. Т. 1. С. 21.

<sup>33</sup> Трубицын Н. Н. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века (Очерки). СПб., 1912. С. 495—496.

<sup>34</sup> Песни русских поэтов (XVIII—первая половина XIX века) / Ред., статьи и комм. И. Н. Розанова. Л., 1936. С. 293.

<sup>35</sup> Иванов А. А. Указ. соч. С. 138, 140.

ходят за рамки фольклорной лирики: измена милого дружка, его отъезд и разлука с ним, замужество за нелюбимым и тоска по милому другу и т. д. Укажем, что многие стихотворения поэта-самоучки, по словам А. А. Иванова, «сделались в его время неотъемлемой принадлежностью различных песенников и сборников, были в большом обращении среди читающей публики».<sup>36</sup> По сведениям В. Е. Гусева,<sup>37</sup> «русская песня» «Красна девица сидела под окном» уже с 1830 года попала в песенник «Новое собрание романсов и песен, собранных из лучших авторов» (М., 1830), равным образом, как и «Что ты, девица, невесело сидишь» (Северный певец новейших военных и прочих песен. М., 1830).

Как уже было сказано выше, М. Д. Суханов в петербургском журнале «Новая детская библиотека» печатался до начала 1829 года. В 1828 году, когда решался вопрос об освобождении архангелогородского поэта от рекрутчины, как сказано в предисловии от издателей книги «Басни, песни и разные стихотворения», кто-то из покровителей М. Д. Суханова нашел ему место поверенного по откупам в Ярославской губернии. Надо полагать, что во второй половине 1828 года архангелогородец отправился на место службы в Пошехонский уезд. Судя по нерегулярным пометам при стихотворениях в его сборниках «Мои сельские досуги» (СПб., 1836) и «Время не праздну» (СПб., 1836), ему приходилось проживать или бывать по делам службы в г. Грязовце Вологодской губ. (1831), в г. Пошехонье Ярославской губ. и в селах Даниловского у. этой же губернии — Вятское (1831—1834),<sup>38</sup> Серета (1832, 1834), Рыбницы.

В 1834 году М. Д. Суханов вернулся в Архангельск, но прожил там недолго. Затем опять был Петербург. Именно в это время он издает два названных сборника стихов «Мои сельские досуги» и «Время не праздну». По всей видимости, М. Д. Суханов в это время сотрудничал с книгоиздателями и составлял для них песенники, гадательные книги и оракулы, о чем свидетельствует А. Е. Грен: он «составлял сборники русских песен (...) и даже издавал „сонники” и „оракулы”».<sup>39</sup> В 1838 году архангелогородский поэт служил в Новгороде. В самом начале 1840 года, согласно А. Е. Грену, М. Д. Суханов работал в книжной лавке в Петербурге, причем, не считаясь с интересами хозяина, отговаривал потенциальных покупателей от покупки никчемных, с его точки зрения, книг. В начале июля 1840 года, как следует из письма М. Д. Суханова к А. Е. Грену, он опять вернулся в Новгород. О смерти М. Д. Суханова мы также узнаем из статей А. Е. Грена: «Случайно я зашел в 1843 году в одну книжную лавку, и здесь получил горестное известие, что Суханов в апреле месяце 1843 года умер».<sup>40</sup> Из контекста остается неясным, скончался М. Д. Суханов в Новгороде или Петербурге.

Сборники «Мои сельские досуги» и «Время не праздну», по мнению исследователей, в гораздо меньшей степени интересны в литературном отношении, чем первая книжка «Басни, песни и разные стихотворения». В этих сборниках поэт уходит от жанра «русская песня». Поэзия М. Д. Суханова, по словам Н. Н. Трубицына, стала менее искренна: «Весьма характерным для Суханова, как именно для самоучки, является то, что лучшим по народности нужно признать все же его первый сборник: в двух дальнейших мы отмечаем уже сильный слой искусственной поэзии».<sup>41</sup>

<sup>36</sup> Там же. С. 139.

<sup>37</sup> Песни русских поэтов: В 2 т. / Вступ. статья, сост., подг. текста, биограф. справки и прим. В. Е. Гусева. Л., 1988. Т. 1. С. 620.

<sup>38</sup> Название села Вятское стало причиной ошибки, встречающейся в литературе о М. Д. Суханове: утверждается, что он якобы какое-то время служил в Вятской губ.

<sup>39</sup> Грен А. Суханов // Петербургский вестник. С. 119. «Сонники» и «оракулы», составленные М. Д. Сухановым, по данным каталога Российской национальной библиотеки нами не выявлены.

<sup>40</sup> Там же. С. 120.

<sup>41</sup> Трубицын Н. Н. Указ. соч. С. 496.

В 1837 году М. Д. Суханов издал свои произведения (стихи, басни и проза) для детей — «Подарок детям на новый год».<sup>42</sup> Так как нас М. Д. Суханов интересует не только как литератор 1820—1830-х годов, но и как участник развития науки о «живой старине», то укажем на фольклорную составляющую в этом сборнике. Здесь можно найти прозаическую сказку «Предопределение» — произведение в духе сказок и повестей XVIII века: царь Светозар и царица Милолика, их прекрасная дочь Премила, унесенная таинственной силой, царь Астролог из страны Аравии, спящий в хрустальном гробу, и конечная свадьба героев. В соответствии с литературной традицией XVIII века М. Д. Суханов пишет драматические пословицы в лицах («Подле бережок и Бог бережет! Пословица в лицах»; «Пока гром не грянет, селянин не перекрестится»). Любопытна «Сказка о Петушке — золотом гребешке». В отличие от сказки «Предопределение», здесь М. Д. Суханов обращается к подлинному сказочному сюжету. Однако писатель существенным образом перерабатывает народную сказку. Вместо традиционного кота, спасающего петушка от лисы, М. Д. Суханов вводит старушку. Конец сказки, как и его «повести», звучит в слащаво-назидательном духе: «Вот вам, юные читатели, сказка о Петушке — золотом гребешке. Читайте, да про себя смекайте! Да советами старших не пренебрегайте! Всякое *поучение* сперва не нравится, да после слюбится» (с. 86).

В 1839 году вышел еще один сборник М. Д. Суханова для детей — «Гостинец детям на новый год»,<sup>43</sup> который имеет тот же характер, что и «Подарок детям на новый год».

Как уже говорилось, в настоящее время поэт М. Д. Суханов — это фигура, интересная только для историков литературы. В современном культурном багаже его поэзия отсутствует. Более значимым, с нашей точки зрения, имя М. Д. Суханова оказывается для фольклористики. Однако, как это ни странно, зная о причастности архангелогородского поэта к науке о «живой старине», фольклористика никогда не пыталась по-настоящему осмыслить его место в этой науке.

Сотрудничая с книгопродавцами-издателями, М. Д. Суханов, наряду с «сонниками» и «оракулами», составлял и песенники. В 1838 году он подготовил песенник «Собрание отборнейших русских песен».<sup>44</sup> Это был традиционный для того времени сборник, предназначенный любителям пения и не преследующий никаких научных целей. В предисловии «От издателя» говорится: «Мы видим с каждым годом появляющиеся *Песенники* под разными затейливыми названиями, как-то: отборнейших, новейших, карманных, Эрат, Северных лир и пр. и пр. Из всех таковых, донныне вышедших, ни один из них не удовлетворяет строгому и разборчивому вкусу образованного читателя. Я решился, по крайнему моему разумению, пополнить сей недостаток, сделавши извлечение почти из всех таковых сборников, собрать лучшие и заключающие в себе особенный отпечаток национальности песни».<sup>45</sup> Источником для песенника, согласно издательской практике XIX века, послужили издания-предшественники. В сборнике множество авторских произведений, но имя поэта, опять-таки, как это было принято в изданиях такого рода, указано в редких случаях. В основном это стихотворные пасторали о пастушках, овечках, барашках, чистых ручейках, Хлоях и Надинах и пр. Однако среди отобранных М. Д. Сухановым песен имеются и авторские песни, ставшие классикой устно-песенного репертуара: «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан» (Ч. 1. № 1; муз. А. Е. Варламова, слова Н. Г. Цыганова), «Стонет сизый голубочек»

<sup>42</sup> С-в М. [Суханов М. Д.] Подарок детям на новый год: Книга в пользу воспитания детей. СПб., 1837.

<sup>43</sup> С-в М. [Суханов М. Д.] Гостинец детям на новый год: Книга в пользу воспитания детей. СПб., 1839.

<sup>44</sup> Собрание отборнейших русских песен / Собрано М. С. СПб., 1838. Ч. 1—2.

<sup>45</sup> Там же. Ч. 1. Страница без нумерации.

(Ч. 2. № 10; муз. Ф. М. Дубянского, слова И. И. Дмитриева), «Среди долины ровныя» (Ч. 2. № 9; муз. О. А. Козловского, слова А. Ф. Мерзлякова) и др. В сборнике представлен значительный блок фольклорной лирики, освоенной песенниками-предшественниками: «Ты мой сизенький, мой беленькой голубочек» (Ч. 1. № 39), «Скучно, матушка, весною жить одной» (Ч. 1. № 40), «Во лузях, во лузях» (Ч. 1. № 41), «Ивушка, ивушка, зеленая моя» (Ч. 1. № 42), «Вдоль по улице молодчик» (Ч. 1. № 46), «Ах ты, молодость моя молодость» (Ч. 1. № 52) и др. Второе отделение первой части названо: «Песни старинные». Здесь даны фольклорные песни балладного содержания: «Из Кремля, Кремля, крепка города» (ведут добра молодца на казнь за измену против царя) (№ 60), «Стругал стружки добрый молодец» (сестра варит зелье, чтобы отравить брата, он льет зелье на гриву коня) (№ 62), знаменитая разбойничья песня «Не шуми, мати зеленая дубравушка» (№ 65) и др. Во второй части, помимо прочего, даны исторические песни Петровского времени (№ 21; 26). В целом, песенник, составленный М. Д. Сухановым, свидетельствует о явном интересе составителя к песням фольклорного происхождения.

Последующие песенники М. Д. Суханова фольклорную песню почти полностью игнорируют. В 1838 году М. Д. Суханов издал «Карманный песенник»,<sup>46</sup> о котором весьма иронически отозвался В. Г. Белинский: «Этот песенник есть одна из тысячи проделок книжной спекулятивности: тут вы найдете стихотворения Пушкина, Жуковского, Батюшкова, гг. Языкова, Хомякова, Баратынского, русские песни Мерзлякова и Дельвига, старинные чувствительные романсы и песенки, словом, все — даже стихотворения г. Борозды. Разумеется, все это искажено, поправлено, переправлено, лишено смысла».<sup>47</sup> Второй «Карманный песенник» (1840) также включает в основном авторские романсы, как правило данные без имени поэтов. Третий сборник с тем же названием «Карманный песенник» (1841) содержит романсы, авторство которых на этот раз составитель в большинстве случаев указывает: Ник. Маркевич, В. Астафьев, Подолинский, Афросимов, Ф. Глинка, Петр Никифоров, В. Ширков, Дельвиг, Розен и др.<sup>48</sup>

Описанное «Собрание отборнейших русских песен», содержащее фольклорные песни, еще не позволяет М. Д. Суханова считать собирателем фольклора. В этом издании он является составителем-издателем, пользующимся изданиями-предшественниками. Как собиратель устной народной поэзии М. Д. Суханов предстает в двух других сборниках — «Песни народные, собранные из уст простого народа» и «Древние русские стихотворения, служащие в дополнение к Кирше Данилова» (так!). Осознание культурной ценности фольклорного материала, без сомнения, во многом у архангелогородского поэта произошло под влиянием петербургских литературных наставников. В 1834 году, находясь в Архангельске, М. Д. Суханов писал А. Е. Грену: «Я на своей родине и родине Ломоносова собираю древние русские стихотворения и думаю напечатать их».<sup>49</sup>

В предисловии к сборнику «Песни народные, собранные из уст простого народа» (103 текста), помеченном «Новгород, 1838 г.», М. Д. Суханов заявлял: «Выдаваемые мною *народные песни в первой книжке* находящиеся (за исключением *тринадцати* песен) все собраны в Архангельской губернии в течение двадцати *слишком* лет моего там пребывания, и все эти песни были *петы* тамошними сельскими

<sup>46</sup> Карманный песенник / Издан М. С. СПб., 1838. Кн. 1—2.

<sup>47</sup> [Белинский В. Г. Рец. на кн.: Карманный песенник / Издан М. С. СПб., 1838. Кн. 1—2] // Московский наблюдатель. 1839. Ч. 1. № 1. Разд. V. С. 24. См. также: Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 3. С. 39—40.

<sup>48</sup> Карманный песенник / Издан М. С. М., 1840; Карманный песенник / Издан М. С. СПб., 1841. Кн. 5. Указанная на титульном листе «Книга V», по-видимому, связывает воедино все предыдущие песенники, подготовленные М. Д. Сухановым, включая две книги «Карманного песенника» 1838 года.

<sup>49</sup> Грен А. Суханов // Петербургский вестник. С. 118.

красавицами, добрыми молодцами и людьми военными. Многие из них оставались и остаются поныне неизвестными...»<sup>50</sup>

Однако рецензент «Отечественных записок» дает крайне негативную оценку сборника, подвергая сомнению прежде всего его устную природу: «Суханов и не думал собирать песен „из уст народа“, как уверяет в предисловии, но просто-напросто выписал какой-то дряни из плохих песенников».<sup>51</sup> И далее состав сборника в рецензии характеризуется следующим образом: «...1) простонародные, которые можно найти в любом плохом песеннике, 2) лакейские, т. е. чувствительные романсы, из которых некоторые некогда певались в салонах, а теперь все поются только в провинциальных лакейских... 3) некоторые произведения известных поэтов, как-то *опростонародившиеся*».<sup>52</sup> Рецензент упрекает М. Д. Суханова в том, что с авторскими песнями он поступает «варварски», искажая их текст (например, текст «Тройки» Ф. Н. Глинки).

У нас, напротив, нет никаких оснований подвергать сомнению слова М. Д. Суханова об аутентичности изданных им песен как архангельских. Сборник, по всей видимости, действительно, отражает песенно-лирическую традицию 1830-х годов города Архангельска и ближайших окрестностей. Репертуар протонародья губернского города включал народные песни (например, «Ах вы горы-то, горы высокие», № XVI; «Я вечер млада во пиру была», № XXII и др.). Около некоторых песен М. Д. Суханов дает пометы об особенностях их функционирования в обрядовой жизни. Так, «святошными, игрищными», согласно собирателю, являются песни «Как на горке, на горке, на горе» (№ XXIV), «Льются слезы, дух мятеся» (№ XXX), «Во лузах, во лузах» (№ XXXV), «Во поле береза стояла» (№ XL), «Возле речки, возле мосту» (№ XLVIII).

Помимо фольклорных песен в собрании М. Д. Суханова представлены авторские песни, распевавшиеся в народе. Такого рода тексты (однако явно не все) составитель помечал знаком звездочки (\*). Судя по предисловию, М. Д. Суханов очень четко представлял место авторских песен в народном репертуаре: «Песни, означенные звездочкою, хотя принадлежат новейшего времени поэтам, но они сделались *народными*». И далее он делает ценное для 1830-х годов наблюдение над традицией Новгорода, также ему известной: «В Нове-городе в хороводах тамошние молодые люди эти только песни почти и распевают».<sup>53</sup> Тем самым, по-видимому, М. Д. Суханов хотел противопоставить архангельский песенный репертуар (в большей степени фольклорно-традиционный) и новгородский (более открытый новым авторским песням). Как авторские собиратель поместил песни «Прощаюсь, ангел мой, с тобою» (№ I), «Вот мчится тройка удалая» (№ II), «Не нежна горлица порхает» (№ III) и др.

Из процитированного выше предисловия М. Д. Суханова к рассматриваемому сборнику следует, что 13 песен имеют неархангельское происхождение. К сожалению, помет, указывающих на то, какие же это тексты, составитель не оставил. Можно предположить, что это песни исторического содержания. Так, историческая песня «Что повыше было городу Царицына» (№ СII; правильно: № СIII; донские казаки хвалят Петра I и бранят злого боярина, который «заедает» их жалованье), по всей вероятности, была взята М. Д. Сухановым из «Собрания разных песен» М. Д. Чулкова (Ч. 1. № 126).<sup>54</sup> Сравнение сухановской публикации с

<sup>50</sup> Песни народные, собранные из уст простого народа / Изданы М. Сухановым. СПб., 1840. Кн. 1. Страница без нумерации.

<sup>51</sup> [Рец. на кн.: Песни народные, собранные из уст простого народа / Изданы М. Сухановым. СПб., 1840] // Отечественные записки. 1841. Т. 14, № 1. Отд. VI. С. 32. Предположительно автором рецензии является В. Г. Белинский (см. в разделе «Dubia»: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 83—84).

<sup>52</sup> [Рец. на кн.: Песни народные, собранные из уст простого народа / Изданы М. Сухановым. СПб., 1840]. С. 32.

<sup>53</sup> Песни народные, собранные из уст простого народа. Кн. 1. С. 11.

<sup>54</sup> Чулков М. Д. Собрание разных песен. М., 1770—1773. Ч. 1—3.

предполагаемым текстом-источником свидетельствует, что издатель довольно свободно обращался с чулковским текстом. Можно отметить и небрежности в копировании, и сознательные изменения текста. Так, строку «А бранят они кланут князя Меньшикова» (М. Д. Чулков) М. Д. Суханов заменяет стихом «А бранят да проклинают злого боярина», что, по всей видимости, связано с внутренней цензурой издателя (князя бранить нельзя). Убирает составитель и последнюю строку песни «Вниз по Волге погулять, сдуниною воспевать». Можно предположить, что причиной отказа от этого стиха является его непонятность для М. Д. Суханова («сдуниною воспевать» — петь «Дунай, Дунай», припев некоторых песен). Выявление остальных 12 неархангельских текстов и их источников требует особых разысканий.

Несмотря на негативный отзыв В. Г. Белинского (или другого критика 1840-х годов), на наш взгляд, сборник М. Д. Суханова «Песни народные, собранные из уст простого народа» заслуживает внимание со стороны фольклористики. Исследователи архангельской песенной традиции сборник практически игнорируют, а тем не менее собрание М. Д. Суханова, по всей видимости, может считаться *первой* представительной коллекцией песен Архангельской губернии.

Столь же, как и «Песни народные, собранные из уст простого народа», в фактическом безвестии оказался другой сборник М. Д. Суханова — «Древние русские стихотворения, служащие в дополнение к Кирше Данилова». <sup>55</sup> Эта книга, в отличие от предыдущих, была в свое время высоко оценена критиками. В. Г. Белинский в небольшой рецензии писал: «Эту маленькую книжку, несмотря на ее безграмотное заглавие, мы почитаем одним из самых примечательных литературных явлений нынешнего года. Г(осподину) Суханову пришла в голову блестящая мысль подслушивать у народа песни — и первый опыт его усердия на этом прекрасном поприще принес драгоценные плоды: ему удалось поймать немного, но превосходных жемчужин». <sup>56</sup> П. А. Плетнев также дает положительный отзыв: «Труд г. Суханова благонамеренный и добросовестный. Его пример достоин соревнования». <sup>57</sup> Рецензенты в данном случае не сомневаются, что М. Д. Суханов публикует оригинальные, собранные им самим песни.

Современные исследователи вторят критикам XIX века. Так, Г. Г. Григорьева пишет: «Сборник содержит подлинные произведения устной народной поэзии (былины, баллады и исторические песни, записанные С(ухановым) преимущественно в Архангельской обл. и в Пошехонье) и до сих пор сохраняет научный и художественный интерес, несмотря на небольшой объем». <sup>58</sup>

Однако М. К. Азадовский в своей «Истории русской фольклористики» характеризует издание совершенно иначе. Он полагает, что в нем «подлинные народные тексты перемешаны с обработками и, может быть, даже подделками». «Сборничек Суханова, — продолжает исследователь, — составляют записи из северных районов страны. Сам собиратель жил, видимо, в Новгороде (на это имеется намек в предисловии); большая часть текстов записана от „Кольской мещанской девки Василисы“; в примечании к былине о Добрыне Никитиче отмечено, что „эту старину

<sup>55</sup> Древние русские стихотворения, служащие в дополнение к Кирше Данилова / Собранные М. Сухановым. СПб., 1840.

<sup>56</sup> [Белинский В. Г. Рец. на кн.: Древние русские стихотворения служащие в дополнение к Кирше Данилова. СПб., 1840] // Отечественные записки. 1840. Т. 13. № 11. Отд. VI. С. 8. См. также: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 380—381. Сборник М. Д. Суханова, наряду с собраниями Кирши Данилова и И. П. Сахарова, стал поводом для серии больших статей В. Г. Белинского, опубликованных без специального заглавия в «Отечественных записках» за 1841 год и републикуемых в научных изданиях под условным заглавием «Статьи о народной поэзии».

<sup>57</sup> [Плетнев П. А. Рец. на кн.: Древние русские стихотворения, служащие в дополнение к Кирше Данилова, собранные М. Сухановым. СПб., 1840] // Современник. 1841. Т. 21. С. 100.

<sup>58</sup> Григорьева Г. Г. Указ. соч. С. 288.

знают многие старые селяне Архангельской губернии»; некоторые песни, в том числе и уникальная песня о девушке, обращенной в медведицу, — в Пошехонском уезде; былина „О Святогоре богатыре” записана в Устюге». <sup>59</sup> Как мы покажем ниже, эта характеристика издания не соответствует истине.

В сборнике «Древние русские стихотворения, служащие в дополнение к Кирше Данилова» напечатаны 14 эпических песен. Как можно понять из предисловия, М. Д. Суханов здесь представил тексты, с одной стороны, выписанные им из разных источников и — с другой, записанные непосредственно им самим: «Эти стихотворения собраны большею частью из уст народа, а другие из рукописных и других печатанных, лет за восемьдесят — сборников». <sup>60</sup> М. Д. Суханов очень хорошо понимал родственность публикуемых им эпических песен с песнями Кириши Данилова, что заявлено уже в названии сборника и в предисловии: «Хотя я когда-то читал стихотворения Кириши Данилова, но мне кажется, в его собрании нет тех, которые представляются мною, или и есть, но в другом виде, с большею разностью. Следственно, эти стихотворения должны быть произведениями других отечественных певцов». <sup>61</sup>

В сборнике даны произведения трех эпических жанров — баллады, исторические песни и былины. К сожалению, отнюдь не при каждом произведении составитель указывает, откуда он взял данный текст. Баллада «Дмитрий Васильевич и Домна» (№ I) — одно из немногих произведений, в связи с которым собиратель привел «паспортные данные»: «Слышанное и списанное слово в слово, как значит-ся, от Кольской мещанской девки Василысы, не умевшей нисколько русской грамоте. Эти стихи были ею петы». <sup>62</sup> Колой в XIX веке называли и Кольский полуостров в целом: и реку, протекающую там, и город, находящийся недалеко от современного Мурманска. По-видимому, сухановский вариант «Дмитрия и Домны» отражает или традицию непосредственно города Кола, или, скорее всего, традицию Терского берега Белого моря — южного подбрюшья Кольского полуострова, позднее, в начале XX века, ставшего известным своей мощной песенно-эпической традицией. В сухановском тексте «Дмитрия и Домны» имеются пять прозаических ставок, являющихся собирательским (не сказительским!) пересказом соответствующих фрагментов. Очевидно, что М. Д. Суханов, в соответствии с собирательской практикой своего времени, не представлял научных принципов фиксации песенного эпоса, требующих действительной записи «слово в слово».

Без нумерации (по-видимому, по недосмотру) в книге дан еще один балладный текст — «Устинья. Древнее стихотворение» (с. 28—32), который отчасти повторяет коллизию «Дмитрия и Домны»: вор Янька сватается к Устинье, получает отказ, просит девушек выманить Устинью в хоровод в Марьину рощу; появляется там в девичьем наряде, получив вторичный отказ от Устиньи, убивает ее ножом; мать Устиньи обращается в суд, девушек приговаривают к наказанию кнутом, а Яньку к повешению. Насколько мы знаем, другие варианты этого произведения неизвестны; черты же поэтики его явно указывают на литературное происхождение. Около этого текста сделана помета: «Слышанное от семидесятилетней старушки Р-чки. Она, где стихи — то их пела, а где проза — то ее произносила так» (с. 28). Эта балладная песня, скорее всего, записана М. Д. Сухановым в Ярославской губернии.

Очень редкая песня «На Рождественской неделе» (№ IX), балладного характера, также была записана самим М. Д. Сухановым — в с. М-ве Пошехонского уезда. По своему содержанию песня корреспондирует с мифологическими рассказами о святочных гаданиях: на Рождественской неделе девушки собрались в избушку

<sup>59</sup> Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 1958. Т. 1. С. 366, 367.

<sup>60</sup> Древние русские стихотворения, служащие в дополнение к Кирше Данилова / Собранные М. Сухановым. Страница без нумерации.

<sup>61</sup> Там же. Страница без нумерации.

<sup>62</sup> Там же. С. 5.

(по-видимому, гадать), тут выходит девица «губы-то медвежьи... зубы-то железны»; все девушки испугались и разбежались, девица с железными зубами схватила одну девушку и кричит, чтобы она ее не боялась.

Без всяких примечаний в сборнике приведены другие баллады — «Как князь Роман жену терял» (№ II), «Во граде было Киеве» (Братья-разбойники и сестра) (№ III), «О королевине и русском добром молодце» (Молодец и королевна) (№ XIII). Источником этих текстов, как выяснилось посредством текстологического сопоставления, является сборник «Новое и полное собрание российских песен», который в отечественной филологии нередко (по типографии) описывается как сборник Н. И. Новикова,<sup>63</sup> однако на самом деле это переиздание «Собрания разных песен», подготовленного М. Д. Чулковым.<sup>64</sup> Сравнение текстов баллады «Во городе было Киеве» (Братья-разбойники и сестра) (№ III) из сборников М. Д. Чулкова (Ч. 1. № 135), Н. И. Новикова (Ч. 1. № 135) и М. Д. Суханова (№ III) позволяет утверждать, что М. Д. Суханов обращался именно к новиковскому изданию, а не к чулковскому собранию. У М. Д. Чулкова — «Жила была *молода вдова*»; в новиковском издании — «Жила была *вдова богатая*», равным образом, как и у М. Д. Суханова.

Баллада «О королевине и русском добром молодце» (Молодец и королевна) (№ XIII) также, по-видимому, была перепечатана или из издания Н. И. Новикова, или из «Новейшего, полного и всеобщего песенника»<sup>65</sup> 1818 года: «Буйными *словами* похваляется» (Чулков. Ч. 3. № 58) — «Буйными *словами* похваляется» (Новиков. Ч. 3. № 58; «Новейший... песенник», № 525; Суханов); «Перекладинку *положите* кленовую» (Чулков) — «Перекладинку *кладите* кленовую» (Новиков; «Новейший... песенник»; Суханов); «Королевишна на *ноженьках* кончается» (Чулков) — «Королевишна на *ножечках* кончается» (Новиков; «Новейший... песенник»; Суханов); «Кто доносил на Королевишну» (Чулков) — «Тем, которы доносили мне на дочь мою» (Новиков; «Новейший... песенник»; Суханов).

Баллада «Как князь Роман жену терял» (№ II) в сборнике Н. И. Новикова (Ч. 2. № 128) опубликована близко к тексту М. Д. Чулкова (Ч. 2. № 128), тем не менее можно предположить, что и этот текст взят М. Д. Сухановым также из новиковского издания. Однако М. Д. Суханов при перепечатке в отдельных стихах был небрежен, позволяя себе изменять отдельные стихи: «Госудрь мой родной батюшко» (Чулков, Новиков) — «Госудрь *ты* мой родной батюшко» (Суханов); «*Белитися и румянитися*» (Чулков, Новиков) — «*И белитися и румяниться*» (Суханов); «*Цветно платье* на грядочке» (Чулков, Новиков) — «*Цветно платьице* на грядочке»; «Повезите меня к *матушке родимой*» (Чулков, Новиков) — «Повезите меня к *родимой матушке*» (Суханов) и т. д.

Уже в советское время три названные баллады по тексту М. Д. Чулкова (издание 1913 года) были републикованы в сборнике «Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков», однако в комментариях к перепечаткам о сухановском издании ничего сказано не было.<sup>66</sup>

В сборнике «Древние русские стихотворения, служащие в дополнение к Кирше Данилова» напечатаны четыре исторические песни, приведенные также без паспортных данных: «О взятии Казани» (№ IV), «О взятии Кольвани» (№ V), «О царе Иване Васильевиче» (Иван Грозный и сын) (№ XI), «Русский смотрит

<sup>63</sup> Новое и полное собрание российских песен. М., 1780—1781. Ч. 1—6. Далее: новиковское издание или Н. И. Новиков.

<sup>64</sup> Чулков М. Д. Собрание разных песен. М., 1770—1773. Ч. 1—3. В библиотеках Петербурга издание М. Д. Чулкова отсутствует. Имеется переиздание: Чулков М. Д. Сочинения. СПб., 1913. Т. 1: Собрание разных песен. Ч. 1, 2, 3 с прибавлением 1770—1773 годов.

<sup>65</sup> Новейший, полный и всеобщий песенник. СПб., 1818. Ч. 1—4 (общая нумерация текстов).

<sup>66</sup> Перепечатано с комментариями: Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков / Изд. подг. А. М. Астахова, В. В. Митрофанова, М. О. Скрипиль. М.; Л., 1960. № 51, 52, 53.

Азов» (Взятие Азова) (№ XIV). Источником песни «О взятии Казани» (№ IV) является, по-видимому, «новиковский» сборник (Ч. 1. № 125), в котором текст практически идентичен тексту из чулковского издания (Ч. 1. № 125). В свою очередь, самым первым источником этой исторической песни является книга Н. Г. Курганова «Российская универсальная грамматика, или Всеобщее писмословие, предлагающее легчайший способ основательного учения русскому языку с семью присовокуплениями разных учебных и полезно забавных вещей» (СПб., 1769. С. 330. № 51). Последующие тексты-перепечатки имеют ряд разночтений по сравнению с кургановской песней.<sup>67</sup>

Историческая песня «О царе Иване Васильевиче» (Иван Грозный и сын) (№ XI) имеет другой источник — сборник «Новейший, полный и всеобщий песенник» 1818 года (№ 521). В сборниках М. Д. Чулкова и соответственно в издании Н. И. Новикова этот сюжет отсутствует. В свою очередь, в сборнике «Новейший, полный и всеобщий песенник» текст взят из сборника И. И. Дмитриева «Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен» (М., 1796. Ч. 3. Раздел «Былевые». № 1. С. 204—205)<sup>68</sup> и перепечатан с отдельными существенными изменениями, которые нашли место и в сухановском издании. Так, в сборнике И. И. Дмитриева Иван Грозный после казни сына (несостоявшейся) приказывает своим боярам явиться к заутрене:

Задрожали все боярева,  
Облекались в платье черное  
И явились ко заутрени.  
А Никита наш Романовичь...

В издании «Новейший, полный и всеобщий песенник» (как и у М. Д. Суханова) данная сцена описывается полнее:

Задрожали все боярева,  
Облакались в платье черное  
И явились ко заутрени  
*Слушать вместе со царем своим  
Панихиду по царевиче;  
И со ужасом готовились  
Ко тому ответу страшному.*  
А Никита наш Романовичь...

У И. И. Дмитриева в конце песни Иван Грозный в ответ на требование Никиты Романовича выдать ему Малюту Скуратова, ставшего причиной гнева царя на сына, говорит: «Предаю тебе живот его». В сборнике «Новейший, полный и всеобщий песенник» эта строка отсутствует, равно как и в издании М. Д. Суханова.

Перепечатывая текст из сборника «Новейший, полный и всеобщий песенник», М. Д. Суханов допустил несколько, вероятно случайных, разночтений, но одно изменение было сделано им совершенно сознательно. По-видимому, из-за верноподданнейших побуждений он позволил себе в конце песни изменить эпитет в дмитриевской строке «Грозный царь ему отвечает» на «Добрый царь...». Тем самым смягчается явное самодурство царя.

Источником песни «Русский смотрит Азов» (Взятие Азова) (№ XIV) является или сборник М. Д. Чулкова (Ч. 3. № 158), или новиковское издание (Ч. 3. № 158), или «Новейший... песенник» (№ 522).<sup>69</sup> У М. Д. Суханова и в этом тексте имеются

<sup>67</sup> Перепечатано с комментариями: Исторические песни XIII—XVI веков / Изд. подг. Б. Н. Путилов, Б. М. Добровольский. М., Л., 1960. № 53, 54.

<sup>68</sup> Перепечатано с комментариями: Песни, собранные П. В. Киреевским / Изданы Обществом любителей российской словесности. М., 1864. Вып. 6. С. 87—90.

<sup>69</sup> См. републикацию и комментарий: Исторические песни XVII века / Изд. подг. О. Б. Алексеева, Б. М. Добровольский, Л. И. Емельянов и др. М., Л., 1966. № 98.

отдельные разночтения, например «*Помедлите вы до утрия*» вместо «*Погодите вы до утрия*» (издания-предшественники). Песня «О взятии Кольвани» (№ V) также перепечатана из одного из названных трех изданий: М. Д. Чулков (Ч. 2. № 137), новиковское издание (Ч. 2. № 137), «Новейший... песенник» (№ 517).<sup>70</sup>

Для фольклористики в издании М. Д. Суханова представляет интерес пятая историческая песня — «Скопин Шуйский» (№ VIII). В отличие от предыдущих рассмотренных песен, это запись самого составителя сборника. Собиратель записал ее, согласно его помете, в д. Лапушке Пошехонского уезда Ярославской губернии. Это редкая версия, в которой события песни перенесены на несколько десятилетий ранее жизни реального Михаила Скопина-Шуйского (1586—1610) — в эпоху Ивана Грозного: воевода Михаил Иванович Скопин скопил армию, пошел в Новгородскую Софию служить молебн, чтобы одолеть врага; Иван Грозный посылает любимого воеводу Головина на посольский двор, чтобы писать «ярлыки скорописчаты Голстинскому королю Карлусу». На этом текст обрывается.<sup>71</sup>

Наконец, в сборнике «Древние русские стихотворения, служащие в дополнение к Кирше Данилова» напечатаны три былины: «О Добрыне Никитиче» (отрывок) (№ VII), «О богатыре Суроженине» (№ X) и «О Святогоре-богатыре» (№ XII).

К былине «О богатыре Суроженине» (№ X) составитель не делает никаких примечаний. Однако текстологические разыскания показали, что непосредственным источником текста был сборник «Новейший, полный и всеобщий песенник»; там же соответственно была перепечатана чулковская песня, имеющаяся и в издании Н. И. Новикова. М. Д. Суханов и в этом тексте, как и в других, допустил отдельные разночтения с непосредственным текстом-предшественником:

Чулков. Ч. 2. № 199	Новиков. Ч. 2. № 199	«Новейший... песенник». № 507	Суханов. № X
	<i>В старые веки прежде, Не в нынешния времена последняя</i>	<i>В старые веки прежде, Не в нынешния времена последняя</i>	<i>В старые веки прежде, Не в нынешния времена последняя</i>
Суровец <i>молодец</i> он Суроженин	Суровец <i>богатырь</i> он Суроженин	Суровец <i>молодец</i> он Суроженин	Суровец <i>молодец</i> он Суроженин
Мясом моим не <i>наку- шаться</i>	Мясом моим не <i>наку- шаться</i>	Мясом моим не <i>наку- шаться</i>	Мясом моим не <i>наку- шаешься</i>
<i>Что</i> со всей ли поля- ницу удалю	<i>Что</i> со всей ли поля- ницу удалю	<i>Он</i> со всей ли поляни- цею удалю	<i>Он</i> со всей ли поляни- цею удалю
Молодецкое <i>сердце</i> не утерпчивое	Молодецкое <i>сердце</i> не утерпчивое	Молодецкое <i>сердечко</i> не утерпчивое	Молодецкое <i>сердце</i> не утерпчивое
Он <i>взял</i> <i>поскакал</i> во чистыя поля	Он <i>взял</i> <i>поскакал</i> во чистыя поля	Он <i>взял</i> <i>поспешал</i> во чистыя поля	Он <i>скакал</i> <i>поспешал</i> во чистыя поля
<i>Его</i> добрый конь <i>наб- рюшился</i>	<i>Его</i> добрый конь <i>наб- рюшился</i>		
<i>Под праву руку</i> <i>взяли</i> <i>его сорок человек</i>	<i>Под праву руку</i> <i>взяли</i> <i>его сорок человек</i>		

<sup>70</sup> См. републикацию и комментарий: Исторические песни XVIII века / Изд. подг. О. Б. Алексеева и Л. И. Емельянов. Л., 1971. № 87.

<sup>71</sup> См. републикацию: Исторические песни XVII века / Изд. подг. О. Б. Алексеева, Б. М. Добровольский, Л. И. Емельянов и др. № 31.

## Продолжение таблицы

Чулков. Ч. 2. № 199	Новиков. Ч. 2. № 199	«Новейший... песенник». № 507	Суханов. № X
Поперег подхватили <i>еще</i> сметы нет	Поперег подхватили <i>еще</i> сметы нет	Поперег подхватили <i>что</i> сметы нет	Поперег подхватили <i>что</i> сметы нет
Взяли <i>повели</i> еще к Курбану царю	Взяли <i>повели</i> еще к Курбану царю	Взяли <i>повели</i> еще к Курбану царю	Взяли <i>подхватили</i> еще к Курбану царю
Да как <i>учал</i> татаринoм помахивати	Да как <i>учал</i> татаринoм помахивати	Да как <i>начал</i> татаринoм помахивати	Да как <i>начал</i> татаринoм помахивати
Погляди <i>ты, что</i> во книги написано	Погляди <i>ты, что</i> во книги написано	Погляди <i>ты, что</i> во книги написано	Погляди <i>ты в</i> книге написано
Что не велено <i>вам</i> кня- зей казнить	Что не велено <i>вам</i> кня- зей казнить	Что не велено <i>там</i> князей казнить	Что не велено <i>там</i> князей казнить

Текст в его исконном (чулковском) виде перепечатан в советском сборнике «Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков». <sup>72</sup>

К былине «О Святогоре-богатыре» (Илья Муромец на Соколе-корабле) (№ XII) в сборнике М. Д. Суханова имеется примечание, которое вроде бы свидетельствует о ее архангельском происхождении: «Эту старину-коляду с немногими в словах изменениями поют и в Устюге. Я ее слышал в Архангельске». <sup>73</sup> Однако сопоставление с возможными текстами-предшественниками показало, что эту былину М. Д. Суханов позаимствовал или из «Новейшего... песенника» 1818 года (№ 509), или из «Карманного песенника» И. И. Дмитриева (Ч. 3. № 7. С. 216—217). В свою очередь, дмитриевский текст, как справедливо отмечают комментаторы издания «Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков», является «перепечаткой чулковского текста, но уже со значительными подправками автора». <sup>74</sup>

Чулков. Ч. 3. № 76	Дмитриев. Ч. 3. Разд. «Былевые». № 7. С. 216—217	«Новейший... песенник». № 509	Суханов. № XII
Что по синему <i>по</i> морю по Каспийскому	Что по синему морю <i>по</i> Каспийскому	Что по синему морю <i>по</i> Каспийскому	Что по синему морю <i>по</i> Каспийскому
<i>Еще</i> плавает гуляет со- кол, <i>братцы</i> , корабль	<i>Други!</i> плавает гуляет сокол корабль	<i>Други!</i> плавает гуляет сокол корабль	<i>Други!</i> плавает гуляет сокол корабль
<i>И он</i> плавал и гулял ровно тридцать лет	<i>Он уж</i> плавает, гуля- ет ровно тридцать лет	<i>Уж он</i> плавает, гуля- ет ровно тридцать лет	<i>Уж он</i> плавает, гуля- ет ровно тридцать лет
Что на якорях сокол корабль не стаивал	А на якорях сокол ко- рабль не стаивал	А на якорях сокол ко- рабль не стаивал	Что на якорях сокол корабль не стаивал
У крутых <i>красных</i> бе- регов <i>отнюдь</i> не бывал	У крутых <i>зеленых</i> бе- регов <i>не бывывал</i>	У крутых <i>зеленых</i> бе- регов <i>не бывывал</i>	У крутых <i>зеленых</i> бе- регов <i>не бывывал</i>
Колокольного звона не слыхивал	Колокольного звону не слыхивал	Колокольного звону не слыхивал	Колокольного звону не слыхивал

<sup>72</sup> Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков / Изд. подг. А. М. Астахова, В. В. Митрофанова, М. О. Скрипиль. № 46.

<sup>73</sup> Древние русские стихотворения, служащие в дополнение к Кирше Данилова / Собранные М. Сухановым. С. 47.

<sup>74</sup> Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков / Изд. подг. А. М. Астахова, В. В. Митрофанова, М. О. Скрипиль. С. 299. Здесь же перепечатаны оба текста — и чулковский, и дмитриевский (№ 47 и 48).

## Продолжение таблицы

Чулков. Ч. 3. № 76	Дмитриев. Ч. 3. Разд. «Былевые». № 7. С. 216—217	«Новейший... песен- ник». № 509	Суханов. № XII
Да что нос и корма по звериному	Выгнут нос его с кор- мою по звериному	Выгнут нос его с кор- мою по звериному	Выгнут нос его с кор- мою по звериному
А парусы на нем, как орлиное перо	Веял парус, как орли- ное перо	Веял парус, как орли- ное перо	Веял парус, как орли- ное перо
Подъатаманом моло- дец Илья Муромец	Есаулом Илья Муро- мец	Есаулом Илья Муро- мец	Эсаулом же Илья Му- ромец
В синее море помета- лися	В синее море покида- лися	В синее море покида- лися	В синее море покида- лися
На добычу храбрым воинам	На добычу добрым мо- лодцам	На добычу добрым мо- лодцам	На добычу добрым мо- лодцам

Однако несмотря на то что опубликованный М. Д. Сухановым текст «О Святогоре-богатыре» (Илья Муромец на Соколе-корабле) не является самостоятельным новым текстом былины и соответственно не может считаться архангельским текстом, тем не менее замечание, которое сделал публикатор в связи с этой стариной, в высшей степени ценно. Во-первых, нет никаких оснований подвергать сомнению то, что М. Д. Суханов действительно слышал эту былинку у себя на родине в Архангельске, причем он знал народное название былин («старина»). Известно собирателю было и то, что былина исполнялась в функции колядной песни. К тому же М. Д. Суханов, никогда не бывавший в Великом Устюге, свидетельствует, по-видимому на основе устной информации кого-либо из своих знакомых, что эта старина пелась и в этом городе.<sup>75</sup>

К третьей былине — «О Добрыне Никитиче (отрывок)» (№ VII) — собиратель дал следующее примечание: «Окончание обещано доставить. Эту старину знают многие старые селяне *Арх*(ангельской) *губ*(ернии) (курсив мой. — Т. И.)». <sup>76</sup> По-видимому, М. Д. Суханов надеялся на кого-то из своих архангельских знакомцев. К сожалению, окончание былины собирателю из Архангельской губернии доставлено так и не было. Тем не менее именно этот текст о Добрыне является не перепечаткой, а новым текстом, записанным непосредственно самим М. Д. Сухановым. Былина никогда не перепечатывалась и не комментировалась в фольклористических исследованиях, поэтому приведем текст полностью:

## О ДОБРЫНЕ НИКИТИЧЕ

(отрывок)

Что не белая береза к земле клонится,  
 Не шелковая трава устилается,  
 Еще кланяется сын своей матушке,  
 Что славный Добрыня Никитичь сын,  
 5 Что честной вдове Афимье Александровне:  
 «Уж ты мать, ты мать моя матушка!  
 Ты честна вдова Афимья Александровна!

<sup>75</sup> См. подробнее о великоустюжской версии былины «Илья Муромец на Соколе-корабле»: Иванова Т. Г. Былины в Великоустюжском регионе // Локальные традиции в народной культуре Русского Севера (Материалы IV Международной научной конференции «Рябининские чтения-2003») / Гос. историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Киж». Петрозаводск, 2003. С. 28—33.

<sup>76</sup> Древние русские стихотворения, служащие в дополнение к Кирше Данилова / Собранные М. Сухановым. С. 27.

Уж ты дай благословение мне великое!  
 Походить да погулять мне по чисту полю,  
 10 Поискать мне своего брата названого,  
 Что того могучаго богатыря,  
 Что по имени да Илью Муромца».  
 Что возговорит в ответ его матушка,  
 Что честна вдова Афимья Александровна:  
 15 «На кого ж ты покидаешь молодую жену,  
 Молодую жену Настасью Микулишну,  
 На кого еще покидаешь свою матушку?» —  
 «Ах, давно моей младой жене ужь было сказано,  
 Давно Настасье Микулишне приказано,  
 20 Чтоб ждала меня Настасьюшка девять лет,  
 Ожидала бы Микулишна девять лет!  
 На десятой год Настасья пусть замуж пойдет,  
 Хоть за князя пойдет, хоть за боярина,  
 Хоть за славнаго могучаго богатыря!  
 25 Лишь не ходила б за Олешу за Поповича,  
 За того ли за бабьяго насмешника!  
 Что охотник Олеша насмехаться был,  
 Что над теми ли над красными девицами,  
 Что над теми над честными над вдовицами,  
 30 И над мужьими молодыми женами».  
 Уж как видели Добрыню как коня седлал,  
 А не видели Добрыню как с двора съезжал.  
 Он ехал до Киева двенадцать дней,  
 Не доехал до Киева двенадцать верст,  
 35 Что увидел — сидит на выском дубу,  
 На высоком дубу сидит млад ясен сокол.  
 Он клал свою калену стрелу,  
 Он стрелял стрелой в ясна сокола,  
 Уж как та стрела не путем пошла,  
 40 Не путем пошла, не дорогою.  
 Что летит стрела в высок терем,  
 Во косяцето во окошечко,  
 Что ко той Маринке лютой змее!  
 А Маринки тогда не досуг было,  
 45 Она набело белилася,  
 Она на красно румянилася,  
 На почетный пир собиралася.  
 Как тогда Маринка остервенилася,  
 Закричала Маринка грозным голосом:  
 50 «Уж добро же, Добрыня Никитичь сын!  
 Я сама тебе ту шуточку да отсмею!  
 Ужь ты будешь ходить да золотым туром».  
 .....

В данной неоконченной былине наличествует контаминация мотивов из сюжетов «Добрыня и неудавшаяся женитьба Алеши Поповича» (Добрыня просит у матери благословения ехать в чисто поле, наставляет жену Настасью Микулишну ждать его девять лет, а потом идти замуж, но только не за Алешу Поповича, так как он бабий насмешник) и «Добрыня и Маринка» (Добрыня стреляет в ясна сокола, попадает в терем Маринки, Маринка грозит превратить его в золота тура). Дальнейшее развитие былины, вероятно, должно было идти в соответствии с коллизией «Добрыни и Маринки»: Маринка превращает богатыря в тура, мать героя грозит Маринку обратить в суку, Маринка возвращает Добрыне человеческий облик, он ее убивает.

Таким образом, с источниковедческой точки зрения сборник М. Д. Суханова выглядит следующим образом:

Эпическая песня	Источник
№ I «Димитрий Васильевич и Домна», баллада	Запись М. Д. Суханова от Кольской мещанки Василисы, Архангельская губ.
№ II «Как князь Роман жену терял», баллада	Новиков. Ч. 2. № 128 или Чулков. Ч. 2. № 128
№ III «Во граде было Киеве» (Братья-разбойники и сестра), баллада	Новиков. Ч. 1. № 135 — Чулков. Ч. 1. № 135
№ IV «О взятии Казани», историческая песня	Новиков. Ч. 1. № 125 или Чулков. Ч. 1. № 125 — Курганов. № 51. С. 330
№ V «О взятии Колывани», историческая песня	Чулков. Ч. 2. № 137 или «Новейший... песенник». № 517
[№ VI] «Устинья. Древнее стихотворение» (с. 28—32), баллада	Запись М. Д. Суханова от старушки Р-чики. Вероятно, Ярославская губ.
№ VII «О Добрыне Никитиче (отрывок)», былина	Запись М. Д. Суханова, Архангельск или Архангельская губерния
№ VIII «Скопин Шуйский», историческая песня	Запись М. Д. Суханова, д. Лапушка Пошехонского у. Ярославской губ.
№ IX Старинная песня («На Рождественской неделе»), баллада	Запись М. Д. Суханова, с. М—во Пошехонского у. Ярославской губ.
№ X «О богатыре Суроженине», былина	«Новейший... песенник». № 507 — Новиков. Ч. 2. № 199 — Чулков. Ч. 2. № 199
№ XI «О царе Иване Васильевиче» (Иван Грозный и сын), историческая песня	«Новейший... песенник». № 521 — Дмитриев. Ч. 3. Раздел «Былевые». № 1. С. 204—205
№ XII «О Святогоре-богатыре» (Илья Муромец на Соколе-корабле), былина	«Новейший... песенник». № 509 — Дмитриев. Ч. 3. Разд. «Былевые». № 7. С. 216—217 — Чулков. Ч. 3. № 76
№ XIII «О королевишне и русском добром молодце» (Молодец и королева), баллада	«Новейший... песенник». № 525 — Новиков. Ч. 3. № 58 — Чулков. Ч. 3. № 58
№ XIV «Русский смотрит Азов» (Взятие Азова), историческая песня	Чулков. Ч. 3. № 158 или «Новейший... песенник». № 522

Проделанный источниковедческий анализ сборника «Древние русские стихотворения, служащие в дополнение к Кирше Данилова» позволяет, на наш взгляд, более объективно, чем это сделано М. К. Азадовским, оценить это издание. В сборнике нет поддельных песен, как полагал М. К. Азадовский (о наличии там перепечаток составитель сам открыто заявляет в предисловии). Нет никаких оснований считать, что большинство произведений записано от Кольской мещанки Василисы (ей принадлежит только одно произведение). Былинный текст «О Святогоре богатыре» не относится к великоустюжской традиции (а является перепечаткой из «Новейшего... песенника»).

Как свидетельствует источниковедческий анализ, большинство текстов были перепечатаны из сборников-предшественников (Чулков, Новиков или «Новейший... песенник»). Лишь 5 эпических песен были записаны непосредственно М. Д. Сухановым. Это историческая песня «Скопин Шуйский» (Ярославская губ.) и баллады «На Рождественской неделе» (Ярославская губ.) и «Устинья» (предположительно Ярославская губ.). В Архангельской губернии были записаны баллада «Дмитрий и Домна» (от Кольской мещанки) и былина о Добрыне (Архангельск или его окрестности).

Старина «О Добрыне Никитиче (отрывок)», в которой причудливо соединяются мотивы из былин «Добрыня и неудавшаяся женитьба Алеши Поповича» и «Добрыня и Маринка», без сомнения, является самым ценностным текстом сборника. Былинная традиция Северной Двины, в отличие от других архангельских регионов (Поморье, Пинега, Кулой, Мезень, Печора), как нам уже приходилось писать, представлена крайне скудным числом текстов.<sup>77</sup> Тем интереснее для науки каждый, пусть даже дефектный текст, который можно атрибутировать данной локальной традиции. В дальнейшем на территории низовьев Северной Двины сюжеты «Добрыня и неудавшаяся женитьба Алеши Поповича» и «Добрыня и Маринка» никогда записаны не были. Таким образом, сухановская запись значительно расширяет наше знание о репертуаре данного былинного региона.

В связи с темой былинного эпоса в низовьях Северной Двины укажем, что помимо материалов М. Д. Суханова, имеется и другое свидетельство о бытовании былин в Архангельске в первой трети XIX века. Связано это свидетельство с именем Александра Ефимовича Измайлова (1779—1831), поэта-сатирика, баснописца, журналиста, активного участника литературных процессов 1810—1820-х годов.<sup>78</sup> В середине 1828 года А. Е. Измайлов с должности вице-губернатора Тверской губернии был переведен на эту же должность в Архангельск. Здесь он прожил в течение 1828—1829 годов. Имеются сведения, что в Архангельске А. Е. Измайлов приглашал к себе народных сказителей. В одном из писем к родным он пишет, что один из сказителей сказывал ему нараспев «сказку в вирашах о ерше; потом спел старинную песню о разбойничьих усах; наконец, запел третью — о богатыре Добрыне и злой Маринке-еретнице, безбожнице».<sup>79</sup> В другой раз А. Е. Измайлов пригласил к себе некоего мещанина Николая, слепого певца: «Пропел он нам три песни: 1) о Добрыне Никитиче, как его превратила в тура злая Маринка, и как ее самое мать Добрыни, старая Афимья Александровна, хотела обратить в серую суку и послать в мясной ряд; 2) как царь неаполитанский Василий украл через поваренка Иващенко-Таракашченко жену у иерусалимского царя Соломона; 3) об избавлении от рук палача Малюты Скурлатова-собаки старшего сына царя Ивана Васильевича Грозного через Никиту Романова, который приехал на панихиду царевича в цветном платье».<sup>80</sup>

Из приведенных сведений следует, что в Архангельске популярной была былина о Добрыне и Маринке: два сказителя поют А. Е. Измайлову именно эту старину. Архангелогородцы знали и сюжет о Василии Окуловиче и царе Соломоне. Неаполитанское происхождение царя Василия и соответственно иерусалимское царя Соломона то ли указывает на своеобразную редакцию этого сюжета, то ли является плодом фантазии информатора. Важным является свидетельство, ломающее определенные стереотипы о социальном статусе сказителей: былины поет не крестьянин, а некий мещанин Николай. Интересна также еще одна деталь: Николай — слепец. Можно предположить, что пение былин (и вероятно, духовных стихов) в определенной степени для него носило профессиональный характер: так он зарабатывал себе на пропитание.

Былинные записи А. Е. Измайлова (если они существовали) неизвестны. Таким образом, честь *первой* записи былин на территории Архангельской губернии принадлежит поэту-крестьянину Михаилу Дмитриевичу Суханову.

<sup>77</sup> Иванова Т. Г. «Малые» очаги севернорусской былинной традиции: Исследование и тексты. СПб., 2001. С. 69—100.

<sup>78</sup> Проскурин О. А., при участии А. Е. Топтуновой. Измайлов Александр Ефимович // Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М., 1992. Т. 2. С. 405—408.

<sup>79</sup> Кубасов И. А. Вице-губернаторство баснописца Измайлова в Твери и Архангельске (с 1827 по 1829 г.). СПб., 1901. С. 38.

<sup>80</sup> Там же.

© И. А. Пильщиков

## ИЗ ЗАМЕТОК ОБ ИНОЯЗЫЧНЫХ ЗАПИСЯХ ПУШКИНА ПУШКИН И БЁРНС

Среди иноязычных выписок и цитат Пушкина английские занимают весьма скромное место: таковых насчитывается около семи десятков, причем многие из них однословны — это имена собственные, заглавия литературных произведений, излюбленные словечки (*gentleman, review*) и т. д. Эти языковые и литературные цитаты в большинстве своем уже идентифицированы. До сих пор оставалась не прокомментированной лишь запись в «первой арзрумской» тетради — рабочей тетради ПД 841 (прежний шифр ЛБ 2382):

farewell my friend  
— — — my foes! —

Приведенная транскрипция сделана Т. Г. Зенгер-Цявловской в сборнике «Рукою Пушкина»;<sup>1</sup> ей же принадлежит перевод: «прощай, мой друг, прощайте, мои враги!»<sup>2</sup>

Последнее слово первой строки может быть прочитано и как форма множественного числа «friends» (ПД 841, л. 129), причем такое чтение соответствовало бы источнику цитаты (о котором см. ниже):

Однако, по устному замечанию ученого хранителя Пушкинского фонда Т. И. Краснобородько, характер росчерка в конце слова «friend-» не позволяет однозначно интерпретировать росчерк как «s», особенно в контексте ясно выписанных букв «s» во французской фразе на той же странице рабочей тетради («il y avoit dans ses sentiments (...)»)<sup>3</sup>

В первом издании сборника «Рукою Пушкина» обсуждаемая английская запись была снабжена комментарием М. А. Цявловского: «Запись представляет собою, вероятно, цитату. Во второй строке первая черта, надо думать, означает, что повторяется первое слово первой строки. Тетрадь № 2382 Пушкин пользовался в 1829—1831 гг., но есть в ней тексты и 1834 г. и 1836 г. Таким образом, эта запись, сделанная изолированно, не поддается более точной датировке, чем 1829—1836 гг.»<sup>4</sup> Действительно, это годы активных занятий Пушкина английским языком и все более успешных попыток читать и переводить английских авторов, в том

<sup>1</sup> Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / Подг. к печати и комм. М. А. Цявловского, Л. Б. Модзалевского и Т. Г. Зенгер. М.; Л., 1935. С. 597.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> О французской записи см.: Там же. С. 215—216.

<sup>4</sup> Там же. С. 597.

числе — без французских посредников.<sup>5</sup> В предисловии к соответствующему разделу сборника «Рукою Пушкина» М. А. Цявловский также отнес неидентифицированную английскую запись к категории «цитат» — «выписок» из «неизвестных авторов».<sup>6</sup> Эта неопределенность сохранена в дополненном переиздании указанного сборника, в специальной статье об истории заполнения тетради ПД 841 и в научно-археографическом комментарии к факсимильному изданию рабочих тетрадей Пушкина.<sup>7</sup>

Интересно, что Цявловский, специально занимавшийся вопросом об английском кругозоре Пушкина, не распознал в выписке строку из финального восьмистишия песни Роберта Бёрнса «The gloomy night is gath'ring fast...» («Быстро наступает темная ночь...», 1786—1790), известной также как «Прощальная песнь к берегам Эйра» («Farewell Song to the Banks of Ayr»). Теперь, имея в своем распоряжении обширные электронные коллекции произведений англоязычной литературы, мы легко можем установить источник:

Farewell, my friends! Farewell, my foes!  
My peace with these, my love with those —  
The bursting tears my heart declare,  
Farewell the bonnie banks of Ayr!<sup>8</sup>

В библиотеке Пушкина было только одно издание Бёрнса: двухтомник «The Poetical Works of Robert Burns» (Chiswick: C. Whittingham, 1829), в котором разрезана лишь половина первого тома (с. 1—128),<sup>9</sup> а также с. 141—144 второго тома и последние печатные листы обоих томов (т. I, с. 209—212; т. II, с. 225—228).<sup>10</sup> Но и это немало: английскую поэзию XVIII века Пушкин считал «сухой и ничтожной»;<sup>11</sup> в его библиотеке она представлена лишь пятью авторами, причем разрезаны, да и то по полтома, только сочинения Бёрнса и Поупа.<sup>12</sup> Песню о прощании с берегами Эйра на разрезанных страницах или на стыке печатных листов мы не найдем (она помещена во втором томе на с. 174—175<sup>13</sup> под жанровым заглавием

<sup>5</sup> См.: Цявловский М. А. Пушкин и английский язык // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. СПб., 1913. Вып. XVII—XVIII. С. 48—73; Pushkin A. Eugene Onegin. A Novel in Verse: In 4 vols. / Trans. from the Russian, with a Commentary, by V. Nabokov. New York, 1964. Vol. 2. P. 162—163; Рак В. Д. Английская литература // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 2004. Т. XVIII—XIX: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». С. 11—23; Долинин А. А. Пушкин и Англия: Цикл статей. М., 2007. С. 15—17, 23—27, 36—37, 53.

<sup>6</sup> Рукою Пушкина. С. 466.

<sup>7</sup> Левкович Я. Л. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 841: (История заполнения) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. XII. С. 275 (с ошибкой: «forewell» вместо «farewell»); Пушкин А. С. 1) Рабочие тетради. СПб.; Лондон, 1995. Т. I. С. 198; 2) Полн. собр. соч. М., 1997. Т. 17 (доп.): Рукою Пушкина: Выписки и записи разного содержания. Официальные документы / Отв. ред. Я. Л. Левкович, С. А. Фомичев. С. 571.

<sup>8</sup> Перевод: «Прощайте, мои друзья! Прощайте, мои враги! / Последним — мир со мной, первым — моя любовь; / Слезы вырываются из моего сердца — / Прощайте, милые берега Эйра!»

<sup>9</sup> Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина: (Библиографическое описание). СПб., 1910. С. 180 (Пушкин и его современники: Материалы и исследования; Вып. IX—X).

<sup>10</sup> ВП 691, de visu. А. А. Долинин отметил, что издание, которое держал в руках Пушкин, является перепечаткой уиттингемовского издания 1821 года, составляющего тома 32 и 33 серии «Whittingham's Cabinet Library». См.: Долинин А. А. «Шотландская строфа» у Пушкина: (К творческой истории стихотворения «Обвал») // Пушкин и его современники: Сб. науч. тр. СПб., 2009. Вып. 5 (44). С. 213 (прим. 15).

<sup>11</sup> Пушкин. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. Т. 11. С. 508. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>12</sup> Рак В. Д. Английская литература. С. 18. Ср. также: Гиривенко А. Н. Английские авторы в личной библиотеке А. С. Пушкина // А. С. Пушкин и мировая культура: Международная научная конференция: Материалы: Москва, 2—4 февраля 1999 г. М., 1999. С. 187—188.

<sup>13</sup> Граница печатных листов проходит между с. 176 и 177.

«Song. Tune — *Roslin Castle*»<sup>14</sup> — значит, Пушкин знал стихотворение Бёрнса по другому источнику или источникам.<sup>15</sup> Песня написана 8-стишиями 4-стопного ямба со смежной рифмовкой и сплошными мужскими рифмами — точно так же, как и другие стихотворения, сочиненные на мотив «Замка Рослин».<sup>16</sup> Впрочем, о знакомстве Пушкина с этой мелодией никаких данных нет.

Что же привлекло Пушкина в бёрнсовских строках? Наверное, свою роль могло сыграть определенное сходство цитаты из Бёрнса с любимыми пушкинскими цитатами из Байрона: «Fare thee well, and if for ever / Still for ever fare thee well» (VI, 165), «Adieu, adieu, my native land!», «My native land, adieu» и «Good night my native land» (XII, 82; VIII, 407; II, 628).<sup>17</sup> Две из них приходятся на 1829—1830 годы (эпиграф к восьмой главе «Евгения Онегина» и отрывок («Участь моя решена. Я женюсь...»)), одна на 1825 год (зачеркнутый эпиграф к элегии «Погасло дневное светило...» в Капнистовской тетради) и еще одна — на 1836-й (рецензия на «Фракийские элегии» В. Теплякова). Не рассматривал ли Пушкин цитату из Бёрнса («Farewell, my friends!») в качестве эпиграфа к восьмой главе «Онегина», как альтернативу цитате из Байрона («Fare thee well»)?<sup>18</sup> Кстати, байроновские цитаты тоже могли восприниматься как песенные: первая и последняя строфы *прощальной песни* Чайльд-Гарольда с рефреном «My native land — good night» были положены на музыку и в 1820—1830-е годы неоднократно включались в песенники и хрестоматии.<sup>19</sup> Остается, однако, вопрос: каким образом внимание, проявленное Пушкиным к тексту Бёрнса, увязывается с кругом его интересов рубежа 1820-х и 1830-х годов?

Хорошо известно об увлечении Пушкина шотландскими песнями, которые Август Шлегель в йенских лекциях 1798 года относил к высшим проявлениям романтизма наряду с испанскими романсами и произведениями Сервантеса, Шекспира, Кальдерона и Гёте.<sup>20</sup> В 1828 году Пушкин переводит, пока еще с французского подстрочника, балладу «Два ворона»,<sup>21</sup> а в 1835 году, с англо-шотландского оригинала, — песню «Our goodman came hame at e'en...» («Воротился ночью мельник...»)<sup>22</sup> Текст песни про мельника и сапоги был впервые напечатан в 1776 году в

<sup>14</sup> «Песня. [На] мотив „Замок Рослин”».

<sup>15</sup> Возможно, цитата была взята из какой-то французской статьи (ряд статей о Бёрнсе был опубликован в «Globe» и в «Revue Britannique»).

<sup>16</sup> О мелодии «Roslin Castle» (в том числе в связи со стихотворением Бёрнса) см.: *Hogg J. The Forest Minstrel* [1810] / Ed. by P. Garside and R. D. Jackson; With musical notation prepared from pre-1811 sources by P. Horsfall. Edinburgh, 2006. P. 239—241, 278—281 (ноты см.: Ibid. P. 33—34, 86; ноотография: Ibid. P. 241).

<sup>17</sup> У Байрона: «Adieu, adieu! my native shore (...). My native land — good night» (ср.: *Долинин А. А. Пушкин и Англия*. С. 18, прим. 14).

<sup>18</sup> Малоубедительным представляется предположение Я. Л. Левкович (Указ. соч. С. 275), что Пушкин собирался использовать обсуждаемую цитату из Бёрнса в качестве эпиграфа к статье «Военная Грузинская дорога».

<sup>19</sup> См., например: *The Universal Songster; or, Museum of Mirth: forming the most complete, extensive, and valuable collection of ancient and modern songs in the English Language*. London, 1825. Vol. 1. P. 52 («Fare thee well»), 123 («Adieu! adieu! my native shore!»). Вряд ли Пушкин знал популярную песню Дж. В. Чендлера (*John Westbrook Chandler*) «Adieu, my native land, adieu!» (1790), см.: Ibid. P. 68.

<sup>20</sup> *Schlegel A. W. Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*. Leipzig, 1911. S. 214, 217, 221; ср.: *Wellek R. The Concept of 'Romanticism' in Literary History // Comparative Literature*. 1949. Vol. 1. № 1. P. 6.

<sup>21</sup> Перевод выполнен по французскому изданию «Песен менестрелей шотландской границы» Вальтера Скотта (БП 1367), см.: *Оксман Ю. Сюжеты Пушкина: (Отрывочные замечания) // Пушкинист. IV: Пушкинский сборник памяти профессора Семена Афанасьевича Венгерова*. М., Пг., 1922. С. 27—34.

<sup>22</sup> См.: *Каррик В. О происхождении одного стихотворения Пушкина («Воротился ночью мельник») // Пушкин и его современники: Материалы и исследования*. Пг., 1923. Вып. XXXVI. С. 48—58; *Жирмунский В. М. Пушкин и западные литературы // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*. М.; Л., 1937. [Вып.] III. С. 102.

«Шотландских песнях» Дэвида Герда,<sup>23</sup> а мелодия к ней опубликована в «Шотландском музыкальном музее» («The Scots Musical Museum») Джеймса Джонсона. Это собрание, «имеющее главным образом музыкальное значение, выходило в Эдинбурге с 1787 по 1803 г. Во многих случаях слова для старинных мелодий сочинены были, по просьбе Джонсона, „шотландским бардом” Робертом Бернсом».<sup>24</sup> Но Пушкин вполне мог не знать о связях между песнями Бернса и собранием Джонсона, тем более, что об этом ничего не сказано в непосредственном источнике пушкинского перевода — а таким источником, «по всей вероятности <...> послужило редакторское примечание к эпизоду первой песни поэмы Байрона „Дон Жуан” («Don Juan», 1818—1824, строфы CLXXX—CLXXXI), где обманутый муж обнаруживает в спальне жены пару мужских сапог».<sup>25</sup> Это примечание Пушкин должен был найти в своем экземпляре парижского однотомного переиздания сочинений Байрона 1835 года (БП 693).<sup>26</sup> Характерно, что и в данном случае обращение к англо-шотландскому материалу так или иначе связано у Пушкина с чтением Байрона.

Следы воздействия Бернса следует, по-видимому, искать в строфических экспериментах Пушкина. А. В. Дружинин первым предположил, что Роберт Бернс произвел на Пушкина «великое впечатление». Слова эти были сказаны по поводу стихотворения «Обвал» (1829 или 1830): «Нам всегда казалось, — писал Дружинин в примечании к рецензии на анненковское издание сочинений Пушкина, — что конструкция строф в „О(б)вале” (чисто бернсовская), не есть случайность».<sup>27</sup> Это предположение вызвало критику Н. В. Яковлева: «Сам Дружинин тут же указывает, что Пушкин нигде не говорит о Бернсе. Какое же это „великое впечатление”? Самое большее, что мы могли бы предположить для Бернса, это — то, что Пушкин читал его и, может быть, взял от него размер для своего „Обвала”. <...> Поэтому позволительно вообще усомниться, могло ли когда-нибудь быть особенно „велико” впечатление Пушкина от чтения Бернса. Корнуоля же он прямо штудировал».<sup>28</sup> И впрямь, за исключением обнаруженной выписки, имя Роберта Бернса в «цитатном фонде Пушкина» отсутствует.<sup>29</sup> Тем не менее само наличие выписки уже не позволяет думать, что «никаких свидетельств интереса Пушкина к Бернсу не существует».<sup>30</sup>

<sup>23</sup> Ancient and Modern Scottish Songs, Heroic Ballads, etc.: In 2 vols. / [Ed. by D. Herd]. Edinburgh, 1776. Vol. 2. P. 173—175.

<sup>24</sup> Каррик В. Указ. соч. С. 49.

<sup>25</sup> Виролойнен М. Н. [Примечания: «〈Сцены из рыцарских времен〉»] // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2009. Т. 7: Драматические произведения. С. 950; ср. с. 951.

<sup>26</sup> The Complete Works of Lord Byron from the last London edition. Now first collected and arranged, and illustrated, with notes <...> To which is prefixed the Life of the author by John Galt, Esq.: In 1 Vol. Paris, 1835. P. 738—739. Ftn. 2 (со ссылкой: «See Johnson's „Musical Museum”. Vol. V. P. 466»). В. Каррик писал: «Возможно, что песня про сапоги имеется в № 943 (по каталогу г. Модзалевого) — в сборнике шотландских баллад, сказок и песен Джона Гилькрита, — но даже если и так, заимствование отсюда Пушкиным невероятно, так как эта книга осталась неразрезанною» (Каррик В. Указ. соч. С. 56). Добавим: песни о мельнике и сапогах в указанном Карриком издании нет.

<sup>27</sup> Дружинин А. В.] А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений: (Статья вторая) // Библиотека для чтения. 1855. Т. СXXX. № 4. Отд. III. С. 74 (прим. \*\*).

<sup>28</sup> Яковлев Н. В. «Последний литературный собеседник Пушкина»: (Бари Корнуоль) // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Пг., 1917. Вып. XXVIII. С. 26—27 (курсив автора).

<sup>29</sup> Долинин А. А. Пушкин и Англия. С. 17—18. Впрочем, по предположению Н. В. Яковлева, знакомство со стихотворением Бернса «The Cotter's Saturday Night» (в оригинале или в переводе И. И. Козлова) могло отозваться на песенке Мери о Дженни и Эдмонде из «Пира во время чумы» (Яковлев Н. Об источниках «Пира во время чумы»: (Материалы и наблюдения) // Пушкинист. IV: Пушкинский сборник памяти профессора Семена Афанасьевича Венгерова. М.; Пг., 1922. С. 115; ср.: Ал[ексеев] М. «Пир во время чумы» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1931. Т. VI. Кн. 12: Путеводитель по Пушкину. С. 280).

<sup>30</sup> Долинин А. А. «Шотландская строфа» у Пушкина. С. 210.

Н. В. Яковлев считал основным источником «Обвала» стихотворение Барри Корнуолла «A Sea-shore Echo» («Прибрежное эхо», 1829?), но все же признал, что «конструкцию строф в „Обвале“ действительно можно назвать „чисто Бернсовской“. (...) Пьес в таком размере у Бернса очень много, в то время как, например, у Бари Корнуоля в сборнике их всего только и есть одна. Читай Пушкин одновременно обоих этих поэтов, — он, естественно, гораздо скорее обратил бы внимание на этот размер у Бернса, нежели у Корнуоля».<sup>31</sup> Эту оценку, с которой согласились В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский и позднейшие исследователи, допускавшие, что Пушкин познакомился с «шотландской», или «бернсовской» строфой (Я444242 с рифмовкой *aaabab*) через посредство Барри Корнуолла,<sup>32</sup> аргументированно оспорил А. А. Долинин, обосновавший справедливость давнего предположения Дружинина о том, что «шотландскую строфу» Пушкин мог найти непосредственно у Бернса.<sup>33</sup> Едва ли случайно, что первый том издания Бернса из пушкинской библиотеки разрезан до с. 128, на которой, как заметил Долинин, начинается стихотворение «To a Mountain Daisy» («К горной маргаритке», 1786), написанное все той же «шотландской строфой»: оно было переведено И. И. Козловым в 1829 году и должно было привлечь внимание Пушкина.<sup>34</sup>

Свою гипотезу о воздействии «A Sea-shore Echo» на «Обвал» Яковлев подкреплял твердо установленным фактом: наличием значимых сходжений между стихотворением Корнуолла и стихотворением Пушкина «Эхо» (1831), в котором также использована «шотландская строфа» и которая содержит яркую реминисценцию из английского прототекста.<sup>35</sup> Пушкинские строки: «На всякий звук / Свой отклик в воздухе пустом / Родишь ты вдруг. // Ты внемлешь (...) И шлешь ответ; / Тебе ж нет отзыва... Таков / И ты, поэт!» (III, 276) — в английском источнике соответствует: «Thou answeredest *all*; but none now care / To answer thee!»<sup>36</sup> Если под

<sup>31</sup> Яковлев Н. В. «Последний литературный собеседник Пушкина». С. 26.

<sup>32</sup> Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 98; Томашевский Б. В. Строфика Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. II. С. 82—83; Рак В. Д. К датировке пушкинского стихотворения «Обвал» // Русская литература. 2002. № 3. С. 107—108; Рак В. Д. Корнуолл // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 2004. Т. XVIII—XIX. С. 174; и др. Кажется, только Д. Д. Благой, в целом поддерживавший выводы Яковлева, считал, что для сближения «Обвала» с «A Sea-shore Echo» «нет достаточных оснований» (Благой Д. Социология творчества Пушкина: Этюды. 2-е доп. изд. М., 1931. С. 305, прим. 41).

<sup>33</sup> Долинин А. А. «Шотландская строфа» у Пушкина. С. 209—218. Не ясно, не отказался ли сам Дружинин от собственного предположения: при переиздании статьи в посмертном собрании его сочинений примечание с рассуждением о Бернсе было снято, как, впрочем *все* примечания (возможно, волей издателя — Н. В. Гербеля).

<sup>34</sup> Там же. С. 212—215.

<sup>35</sup> Яковлев Н. В. «Последний литературный собеседник Пушкина». С. 22—25.

<sup>36</sup> The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall. Complete in one volume. Paris, 1829. P. 176 (4-я паг.). Перевод: «Ты (нимфа Эхо. — И. П.) отвечала всем; но теперь никто не хочет / Отвечать тебе». Об этом издании (БП 1523) см.: Якубович Д. П. Книга из библиотеки Пушкина // Известия ЦИИ СССР и ВЦИК. 1934. 12 окт.; Кулагин А. «Честь имею препроводить к Вам...»: Книга из библиотеки А. С. Пушкина // Альманах библиофила. М., 1990. Вып. 27. С. 172—179. Ср. также: Schweier U. Das «Echo der Intertextualität»: Aleksandr S. Puškins Gedicht *Écho* als russische Reflexion polyglotter Signale // Wiener Slavistischer Almanach. 1989. Bd 24. S. 5, 9—13; Ebbinghaus A. A. S. Puškins Gedicht «Écho» im Almanach «Severnyye svety na 1832 god» // Zeitschrift für slavische Philologie. 1989. Bd 29. S. 2—4; Кулагина О. Л. Пушкин и Барри Корнуолл: Дис. ... канд. филол. наук / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 1990. С. 193—194. Скачкова О. Н. «Эхо» А. С. Пушкина: (к вопросу об источниках стихотворения) // Philologia: Рижский филологический сборник. Рига, 1994. Вып. 1: Русская литература в историко-культурном контексте. С. 9—17; Pilshchikov I. A. Notes on the Semantics of *Otzyv* in Baratynsky // Irish Slavonic Studies. 1994 (1996). № 15. P. 93—94; Wachtel M. The Development of Russian Verse: Meter and its Meanings. Cambridge, 1998. P. 7—12; Кружков Г. «Английская деревенька» Пушкина // Дружба народов. 1999. № 6. С. 201—205; Cavendish P. Poetry as Metamorphosis: Aleksandr Pushkin's 'Ekho' and the Reshaping of the Echo Myth // The Slavonic and East European Review. 2000. Vol. 78. № 3. P. 440 (ftn. 5, 6), 455—456; Долинин А. А. «Шотландская строфа» у Пушкина. С. 210.

влиянием Корнуолла Пушкин написал «Эхо», то, полагал Яковлев, такое же влияние следует диагностировать в «Обвале», написанном годом (или двумя) ранее. Однако обсуждаемые факты могут быть интерпретированы иначе: для «Обвала» Пушкин взял за образец Бёрнса, а затем, работая над стихотворением «Эхо», обратил внимание на «Прибрежное эхо» Барри Корнуолла, написанное той же характерной «бернсовской» строфой.

Итак, Пушкин, по-видимому, воспринимал Барри Корнуолла на фоне Бёрнса. Ближайшая этому параллель — пушкинское восприятие Барри Корнуолла на фоне Байрона. Ирои-комическая октава «Домика в Коломне» (1830) — английского происхождения. Не только версификационная форма этой поэмы, но также ее стилистика и тематика (особенно в области словесных микротем в отступлениях) были, по словам Н. В. Измайлова, «подказаны Пушкину английскими образцами — октавами Байрона в поэме „Дон-Жуан“ и шутивной повести „Беппо“, а в еще большей степени, как показало исследование Н. В. Яковлева, — поэмами в октавах Барри Корнуолла: „Диего де Монтилла. Испанская повесть“, „Гигес“ и другими». <sup>37</sup> В этом случае, как и в предыдущем, проницательные наблюдения Н. В. Яковлева <sup>38</sup> привлекли внимание к Барри Корнуоллу — и отодвинули на задний план поэмы Байрона.

Возобладало мнение, что «влияние Байрона на „Домик в Коломне“» имело «более поверхностный характер», чем влияние Барри Корнуолла. <sup>39</sup> Между тем, как продемонстрировал М. И. Шапир, «в „Беппо“ и „Дон-Жуане“ можно найти все те же точки сближения с „Домиком“, что у Корнуолла, а заодно множество других, ничуть не менее важных». <sup>40</sup> Помимо нескольких десятков текстуальных совпадений, произведения Байрона и Пушкина обнаруживают глубокое сходство на самых разных уровнях текста. От добайроновской ирои-комики «Беппо» и «Дон-Жуан» «отличаются организацией сюжета и композиции, тоном повествования и его приемами, тематикой и стилистикой, но главное — необычным сочетанием всех этих особенностей, апроприированных „Домиком в Коломне“». <sup>41</sup> На этом фоне сближения с «Диего де Монтилла» и «Гигесом» приобретают характер выразительных, но частных деталей. Действительно, Барри Корнуолл с его переимчивым, но скромным талантом был «последним собеседником Пушкина». Однако в его творчестве Пушкина привлекали прежде всего жанровые формы и темы, подхваченные Корнуоллом у великих соотечественников-современников — Байрона и Бёрнса.

<sup>37</sup> Измайлов Н. В. Из истории русской октавы // Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова. Л., 1971. С. 106.

<sup>38</sup> См.: Яковлев Н. В. «Последний литературный собеседник Пушкина». С. 7—16.

<sup>39</sup> Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 78.

<sup>40</sup> Шапир М. И. Семантические лейтмотивы ирои-комической октавы: (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров) // Philologica. 2003/2005. Т. 8. № 19/20. С. 92.

<sup>41</sup> Там же. С. 103.

© Д. А. Кунильский

## СЛАВЯНОФИЛЬСКАЯ ФОРМУЛА К. С. АКСАКОВА В ПУБЛИЦИСТИКЕ ДОСТОЕВСКОГО

Из классиков славянофильства личность К. С. Аксакова имела для Достоевского особое значение. Достоевский вспоминает его в начале 1860-х годов, когда полемизирует с идеями славянофильской газеты «День», и в 1870-е годы, на которые приходится позитивное обращение к наследию славянофилов в «Дневнике

писателя». Внимание писателя неизменно будут привлекать две составляющие аксаковского творчества: исторические разыскания, труды «о мире, об общине русской»,<sup>1</sup> высоко ценившиеся Достоевским, и литературно-критические выступления, где ясно выражалось славянофильское отношение к русской литературе.

Именно Аксаков в 1847 году на страницах «Московского литературного и учебного сборника» подверг суровому разбору первые произведения молодого писателя.<sup>2</sup> Нетрудно предположить, что этим во многом обуславливается ответный интерес Достоевского к комплексу общественных и эстетических идей славянофильского автора. В истории творческих связей Достоевского и К. Аксакова есть интересные моменты, которые, насколько мне известно, еще не привлекали внимания исследователей.

В статье «Опыт синонимов. Публика — народ», напечатанной в 1857 году в «Молве»,<sup>3</sup> Аксаков выскажет мысль о том, что «в публике есть золото и грязь, и в народе есть золото и грязь; но в публике грязь в золоте, в народе — золото в грязи».<sup>4</sup> Подобные выражения, очевидно, были распространены в кружке Н. В. Станкевича, деятельное участие в котором в 1832—1839 годах принимал Константин Аксаков. Так, в эпиграмме Станкевича «Есть русская пословица одна...», появившейся в журнале «Бабочка. Дневник новостей, относящихся до просвещения и общежития», находим аналогичную формулу:

Есть русская пословица одна:  
 Что всякий и в *грязи* на *золото* укажет;  
 Но, видя Кличкина, невольно всякий скажет:  
 Что *грязь* и в *золоте* видна.<sup>5</sup>

Еще один член кружка, Белинский, размышляя в 1834 году о творчестве князя В. Ф. Одоевского, заметил, что этот писатель в своих произведениях «казнит» представителей большого света, променявших «святые сокровища души своей на позлащенную грязь».<sup>6</sup> Между тем выражение «грязь в золоте и золото в грязи» не принадлежало кому-либо из перечисленных авторов, а носило характер поговорки,<sup>7</sup> о чем как раз шла речь в стихотворении Станкевича, и своими корнями уходило в эпоху античности.<sup>8</sup> Схожее выражение «яко бисер в кале» встречается в древнерусских религиозных и светских текстах,<sup>9</sup> а позднее различными вариациями представлено в литературе Нового времени, например в басне И. А. Крылова «Петух и жемчужное зерно» («Навозну кучу разрывая, Петух нашел Жемчужное зерно...»). Со всеми названными произведениями, вероятно, был хорошо знаком

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1979. Т. 19. С. 59. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>2</sup> См.: Три критические статьи г-на Имрек // Московский литературный и ученый сборник на 1847 год. М., 1847. С. 1—44 (Отд. «Критика»); то же см.: Аксаков К. С. Эстетика и литературная критика / Сост., подг. текста, вступ. статья, комм. В. А. Кошелева. М., 1995. С. 137—144; также см. прим. Г. М. Фридендера: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 477, 491.

<sup>3</sup> Молва. 1857. 14 дек. № 36. С. 410—411.

<sup>4</sup> Цит. по: Аксаков К. С. Эстетика и литературная критика. С. 403.

<sup>5</sup> Поэты кружка Н. В. Станкевича / Вступ. статья, подг. текста и прим. С. И. Машинского. 2-е изд. М.; Л., 1964. С. 122 (Библиотека поэта. Большая сер.).

<sup>6</sup> Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976. Т. 1. С. 120—121.

<sup>7</sup> В словаре Даля приводится следующий вариант: «Знать (видно) золото и на грязи (и в сору)» (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1989. Т. 1. С. 691).

<sup>8</sup> Здесь можно вспомнить басню Федра «Петух и жемчужина», послужившую материалом для произведений Лафонтена и Крылова.

<sup>9</sup> Как указывает О. П. Лихачева, это сравнение содержится в славянском толковом Апостоле (XII в.), толкования в котором написаны византийским богословом Никитой Ираклийским в XI веке, а «в „Повести временных лет“ выражение *яко бисер в кале* употреблено в отношении княгини Ольги» (Лихачева О. П. Яко бисер в кале // ТОДРЛ. 1997. Т. 50. С. 111—112). На это древнее выражение и работу о нем мое внимание обратил проф. А. В. Пигин.

К. Аксаков, когда-то постоянный собеседник Станкевича и Белинского, прекрасный знаток античной культуры и древнерусских литературных памятников, в то же время пристально следивший за движением современной литературы.

Интересующее нас выражение было известно и Достоевскому. В объявлении об альманахе «Зубоскал» (1845) он рисует образ Петербурга «с его господами и сволочью — *глыбами грязи*, как говорит Державин, *позлащенной* и не позлащенной» (18, 7). Достоевский воспользовался третьей строфой оды Г. Р. Державина «Вельможа», где лишенные «благости душевной» сановники сравниваются с памятником, привлекающим к себе «несмысленную чернь», но безобразным с точки зрения настоящего художника («Се глыба грязи позлащенной!»). Кроме того, Достоевский, конечно же, был знаком со многими произведениями, которые составляли круг чтения К. Аксакова. Важно другое: есть серьезные основания полагать, что формула Константина Аксакова «в публике грязь в золоте, в народе — золото в грязи» не раз в виде аллюзий появляется в журнальных выступлениях Достоевского, причем именно в тот момент, когда писатель говорит о славянофилах.

В статье «Два лагеря теоретиков. (По поводу «Дня» и кой-чего другого)» (Время. 1862. № 2. Отд. II), где Достоевский продолжил полемику с западниками и славянофилами, подробно обсуждается отношение «московской партии» к современному русскому обществу. Свой разбор писатель начинает указанием на заслуги славянофилов перед русской культурой и одновременно обращает внимание на то, что многое в этой культуре они недооценивают, отвергая «всякую жизнь в литературе, обществе» (20, 9). Особенно важна образная характеристика, с помощью которой Достоевский описывает газету «День». «Самая отрицательная часть „Дня“ теряет в наших глазах часть своей силы от одного следующего обстоятельства... Мы объясним свою мысль следующим примером. Представьте, что человек подошел к безобразной куче сору, где наряду с песком, лохмотьями зарыто много и драгоценностей... Он начинает перебирать кучу; он с силой отбрасывает лохмотья, песок, разную дрянь... Стоя в стороне, вы не можете не согласиться, что называемое им дрянью действительно дрянь; вы готовы даже удивляться меткости его приговоров... Но беда-то в том, что этот разметатель сору ищет не драгоценностей там, чтоб воспользоваться ими для себя, а старый, поношенный башмак... Вы удивляетесь, почему же это он ищет не того, чего по всем вашим предположениям ему нужно бы было искать... И вот вы видите, как та же беспощадная рука, которая отметала грязь, с тою же силою и едкою насмешкой отбрасывает и то, что вы считаете золотом... Таким образом, пред вами разбрасывается песок, лохмотья, не во имя тех дорогих вещей, которые зарыты вместе с ними, а во имя старого, поношенного башмака... Тут уже невольно приходит в голову: правда ли, что поношенный башмак, из-за которого отвергается и дурное и хорошее, лучше самых лохмотьев в этой куче?.. И вы не можете не пожалеть, что *ослепление* человека не дает ему возможности видеть в куче дряни и хлама действительно хорошее... Это сравнение, кажется, может несколько быть применимо к „Дню“. Отрицательная его сторона, как мы уже сказали, бесспорно — хороша... Но во имя чего он отрицает в нашей теперешней русской куче сору и хорошее и дурное?.. Мы сказали, что он ратует за интересы земства... Но значение его, условие жизненности этого начала он понимает по-своему. Он берет не земство — то здоровое, свободное земство, которое жило широкой жизнью в первые шесть веков нашего исторического быта, а берет за норму отношений земства к другим началам быта московский XVI и XVII века, когда централизация уже страшно посягнула на права и свободу земства. Одним словом, „День“ отрицает теперешнюю жизнь во имя московской теории...» (20, 11).

Как и в статье Аксакова «Опыт синонимов. Публика — народ», в этом фрагменте также есть золото и грязь (куча сору), однако акценты расставлены иначе. Очевиден полемический характер картины, представленной Достоевским. Основ-

ная направленность передовицы К. Аксакова — резкое противопоставление «почтеннейшей» публики «православному» народу, где идеализированный образ народа возвышается над отягченной всевозможными грехами публикой, — оказывается неприемлемой для Достоевского, имевшего к этому времени реальные представления о народе (после каторги, солдатчины). Поэтому позиция славянофилов и братьев Аксаковых, в частности покойного Константина и продолжившего его дело Ивана, представляется Достоевскому «беспощадной рукой», которая часто справедливо указывает на темные стороны русской жизни, но при этом рубит с плеча все вокруг. Теория московских славянофилов под пером Достоевского превращается в «старый, поношенный башмак» — ее «нужно обновить чем-то *новым*» (20, 12), т. е. сделать более жизнеспособной, реалистичной, применимой к условиям пореформенной России.

Славянофильские «золото» (допетровская Русь) и «грязь» (публика, образованная часть общества) переоцениваются писателем и пародируются в стиле передовых статей «Дня»: «Действительно, лжи и фальши в допетровской Руси — особенно в московский период — было довольно... Ложь в общественных отношениях, в которых преобладало притворство, наружное смирение, рабство и т. п. Ложь в религиозности, под которой если и не таилось грубое безверие, то по крайней мере скрывались или апатия или ханжество. Ложь в семейных отношениях, унижавшая женщину до животного, считавшая ее за вещь, а не за личность...» (там же). Достоевский здесь вновь обращается к передовице Ивана Аксакова «Москва 14-го октября», отрывок из которой он уже цитировал в статье «Последние литературные явления. Газета „День”» (19, 58—59): «Ложь! Ложь в просвещении, чисто внешнем, лишенном всякой самостоятельности и творчества. Ложь в вдохновениях искусства, силившегося воплотить чуждые, случайные идеалы. Ложь в литературе, с надменной важностью разрабатывающей задачи, созданные историческими условиями, чуждыми нашей народной, исторической жизни; в литературе, болеющей чужими болезнями и равнодушной к скорбям народным»<sup>10</sup> и т. д.

В то же время инвективы Достоевского (и Ивана Аксакова) по стилю и ходу мысли (здесь писатель уже расходится с Аксаковым, который обрушился с критикой на современную русскую действительность) очень напоминают программную работу А. С. Хомякова «О старом и новом», точнее, ту ее часть, где автор намеренно сосредоточивает внимание на недостатках допетровской жизни: «Явился Петр, и, по какому-то странному инстинкту души высокой, обняв одним взглядом все болезни отечества, постигнув все прекрасное и святое значение слова *государство*, он ударил по России, как страшная, но благодетельная гроза. Удар по сословию судей-воров; удар по боярам, думающим о родах своих и забывающим родину; удар по монахам, ищущим душеспасения в келиях и поборов по городам, а забывающим церковь, и человечество, и братство христианское».<sup>11</sup>

Написанная в 1839 году, статья «О старом и новом» была опубликована лишь в 1861-м — в первом томе Полного собрания сочинений А. С. Хомякова (Москва; Прага).<sup>12</sup> Вполне вероятно, что, вступая в полемику с «Днем», Достоевский специально готовился к ней и внимательно читал труды старших славянофилов, в том числе названные статьи Хомякова и К. Аксакова. В пользу этой гипотезы свидетельствует похожее синтаксическое построение предложений в текстах Хомякова и Достоевского, использование обоими авторами градации. Правда, о систематическом чтении славянофилов Достоевский говорит уже после появления статьи

<sup>10</sup> См.: День. 1861. 15 окт. № 1. С. 1.

<sup>11</sup> Хомяков А. С. О старом и новом: Статьи и очерки. М., 1988. С. 54.

<sup>12</sup> Первый том из собрания сочинений Хомякова был в библиотеке Достоевского (см.: Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М.; Пг., 1922. С. 45), хотя у современных исследователей есть сомнения по этому поводу (см.: Библиотека Ф. М. Достоевского: опыт реконструкции. Научное описание. СПб., 2005. С. 146).

«Два лагеря теоретиков...» — в письме к брату Михаилу Михайловичу из Турина от 8 (20) сентября 1863 года: «Скажи Страхову, что я с прилежанием славянофилов читаю, и кое-что вычитал *новое*» (28/2, 46). Как соотносить эти позднейшие слова писателя с полемическими намеками на ключевые тексты славянофилов в его статье 1862 года? Возможен такой вариант: Достоевский, в первую очередь, читал передовые статьи «Дня», написанные И. Аксаковым, который активно использовал наработки старших славянофилов как в плане содержания, так и в области формы. Не случайно отмеченные выше стилистические особенности статьи Хомякова можно найти в аксаковских передовицах — именно тех, которые цитирует или пересказывает Достоевский. В то же время писатель мог знать и статью Хомякова, напечатанную, как уже говорилось, в 1861 году, и «Опыт синонимов...» К. Аксакова, наделавший много шума. На эти сочинения Достоевскому могли указать Ап. Григорьев и Н. Н. Страхов, следившие за деятельностью славянофилов.<sup>13</sup>

Тем более что Иван Аксаков постоянно обращался к литературному наследию брата, публиковал неоконченные его сочинения, развивал в своих передовицах излюбленные его идеи. Яркий тому пример — статья «Москва 28 октября», в которой с осуждением говорилось о современной молодежи, уже подверженной западническим настроениям (Достоевский несправедливо назовет эту статью «неизгладимым пятном на редакции „Дня“»<sup>14</sup>). Передовица среди прочего интересна тем, что один из ее абзацев по форме очень напоминает антистетический «Опыт синонимов...», только оппозицию «публика — народ», лежащую в основании работы К. Аксакова, младший брат заменит сравнением «общество — молодежь»: «Общество слепо поклоняется передовым людям Европы; молодежь отыскала еще *передовейших*. Общество (в широком смысле слова) подражает, положим, Пруссии; молодежь — Франции. Общество заимствует у Запада моды, одежды, юбилеи, *бюрократию, аристократию*; молодежь — демонстрации и *демократию*».<sup>15</sup> Общество (та же публика), говорит И. Аксаков, «заимствует у Запада моды, одежды, юбилеи». Сравним с «Опытном синонимов...». «Публика выписывает из-за моря мысли и чувства, мазурки и польки», «ходит в немецком платье», у нее — «парижские моды», — не без иронии пишет К. Аксаков.

Итак, рассуждения И. Аксакова могли напомнить Достоевскому передовую статью «Молвы» 1857 года, ключевым образом которой писатель воспользовался в полемических целях.

«Полемизируя с „теоретиками“ сразу на два фронта, Достоевский нередко пользуется аргументацией, заимствованной из их же теоретического арсенала. Так, упреки И. С. Аксакову в поклонении его и его друзей узкому „московскому идеальчику“ опираются в значительной мере на характеристику допетровской эпохи, принадлежащую Герцену...»<sup>16</sup> — пишут А. И. Батюто и Г. М. Фридендер. Исследователи подчеркивают использование Достоевским воззрений одного «лагеря теоретиков» против другого, однако, как хорошо видно, в полемике с «Днем» писатель широко пользовался лексикой редактора этой газеты И. С. Аксакова, а также

<sup>13</sup> Вопрос о времени знакомства писателя с основами славянофильского учения обсуждается в работах А. Л. Осповата и В. А. Викторovichа. См.: *Осповат А. Л. Достоевский и раннее славянофильство (1840-е годы) // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 175—181; Викторovich В. А. «Выяснение» славянофильства: от Хомякова к Достоевскому // А. С. Хомяков — мыслитель, поэт, публицист. М., 2007. Т. 1. С. 137—152.*

<sup>14</sup> О том, что взгляд Достоевского на эту проблему впоследствии изменится, свидетельствуют хотя бы такие его слова: «Юношам (...) следует учиться, а не учить других» (16, 199).

<sup>15</sup> [Аксаков И. С.] Москва 28-го октября // *День*. 1861. 28 окт. № 3. С. 2.

<sup>16</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 20. С. 260 (прим.). Ср.: «Полемизируя со своими идейными противниками, он (Достоевский. — Д. К.) хотел сражаться с ними их оружием» (*Ветловская В. Е. Ф. М. Достоевский // Русская литература и фольклор (вторая половина XIX в.). Л., 1982. С. 66.*)

вольно или невольно придавал новую окраску идеям и образам, характерным для первого поколения славянофилов.

Мысли, отразившиеся в статье «Два лагеря теоретиков...», получили дальнейшее развитие в объявлении о подписке на журнал «Время» на 1863 год. И в том, и в другом тексте фигурируют «теоретики», но можно заметить, что в это понятие Достоевский вкладывает неодинаковый смысл. Публикуя объявление в первом томе Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского (1883), Н. Н. Страхов писал: «Главное содержание (объявления. — Д. К.), кроме настоящего повторения руководящей мысли журнала, состоит в характеристике противников. По терминологии Ап. Григорьева одни из них называются *теоретиками* — это нигилисты; другие — *доктринерами* — это ортодоксальные либералы, напр., тогдашний „Русский вестник“. Почти все объявление посвящено именно теоретикам и обличителям».<sup>17</sup> В свою очередь, В. А. Туниманов счел необходимым уточнить позицию Достоевского: «Воспоминания Страхова упрощают подлинную картину: Страхов, по-видимому, сознательно „забывает“, что к „теоретикам“ Достоевский в 1860-е годы (объявление на 1863 г. в этом смысле не исключение) относил не только „нигилистов“ „Современника“ и „Русского слова“, но и славянофилов „Дня“».<sup>18</sup> Между тем текст объявления не дает оснований усомниться в достоверности сказанного Страховым: в данном случае «теоретиками» Достоевский называет именно представителей демократической печати. Убедиться в этом предоставляет возможность еще одна аллюзия на образное выражение К. С. Аксакова «в народе — золото в грязи», которая, как и в предыдущем случае, не попала в поле зрения комментаторов.

«С первого появления нашего журнала теоретики почувствовали, что мы с ними во многом разнимся» (20, 207). Итак, кого же Достоевский называет здесь теоретиками? Это — «администраторы и кабинетные изучатели западных воззрений», которые говорят, что «почва — пустое слово». «Они хотят единственно начал общечеловеческих и верят, что народности в дальнейшем развитии стираются, как старые монеты, что все сливается в одну форму, в один общий тип, который, впрочем, они сами никогда не в силах определить. Это — западничество в самом крайнем своем развитии и без малейших уступок» (20, 207). Показательно, что спустя несколько месяцев Достоевский уже менее критичен по отношению к славянофилам, сосредоточиваясь на рассмотрении слабых сторон другого, более влиятельного лагеря теоретиков.

Говоря о радикально настроенных западниках, которые в русской действительности «искали одного только „темного царства“ и не видали светлых и свежих сторон», Достоевский еще раз подчеркнул отличие от них кружка «Времени»: «Разумеется, мы вместе с нашими обличителями, и дельными и дешевыми, отвергаем и гнилость иных наносных осадков и исконной грязи. Мы рвемся к обновлению уж, конечно, не меньше их. Но мы не хотим вместе с грязью и выбросить золота; а жизнь и опыт убедили нас, что оно есть в земле нашей, свое, самородное, что залегает оно в естественных, родовых основаниях русского характера и обычая, что спасенье в почве и народе. Этот народ недаром отстоял свою самостоятельность» (20, 209—210). Слова про золото и грязь ведут к образной зарисовке из статьи «Два лагеря теоретиков...» и дальше — к остроумному выражению К. Аксакова.

Важно подчеркнуть, что в «Двух лагерях теоретиков...» под «золотом», таящимся в «куче сору», Достоевский подразумевал то лучшее, что было как в народной жизни, так и в жизни общества, отсюда — резкая критика славянофилов, с предубеждением относившихся к «публике». Напротив, образное выражение, ис-

<sup>17</sup> Страхов Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883. С. 245.

<sup>18</sup> См. прим. В. А. Туниманова: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 20. С. 394.

пользованное Достоевским в объявлении, более соответствует изначальной аксаковской формуле, поскольку под «золотом» имеется в виду только простой народ — народ, который сохранил свою самобытность вопреки петровским преобразованиям и от которого только и можно ждать спасения («спасенье в почве и народе»). Поэтому здесь, конечно, осуждаются вовсе не славянофилы, а исключительно западники, «считающие народ несостоятельным, готовые только обличать его за его грязь и уродство, считающие его неспособным к самостоятельности» (20, 210).

Характерно, что связь редакционного объявления «Времени» с программой славянофилов была замечена современниками и в насмешливом тоне обсуждалась петербургской журналистикой. Предчувствуя подобные обвинения, Достоевский писал: «Мы не ходили в древнюю Москву за идеалами; мы не говорили, что все надо переломить сперва по-немецки и только тогда считать нашу народность за способный материал для будущего вековечного здания» (20, 210). О том, что в пылу полемики Достоевский незаслуженно умалил значение славянофильских идей, лучше всего свидетельствует обнаруженная в его статье аллюзия на известное высказывание К. Аксакова.

В февральском выпуске «Дневника писателя» за 1876 год Достоевский вновь вспоминает Константина Аксакова, а вместе с ним — и его выражение про золото и грязь. Имя славянофильского публициста появляется в подглавке «О любви к народу. Необходимый контракт с народом», где Достоевский говорит: «Я вот, например, написал в январском номере „Дневника“, что народ наш груб и невежествен, предан мраку и разврату, „варвар, ждущий света“. А между тем я только что прочел в „Братской помочи“ (сборник, изданный Славянским комитетом в пользу дерущихся за свою свободу славян), — в статье незабвенного и дорогого всем русским покойного Константина Аксакова, что русский народ — давно уже просвещен и „образован“. Что же? Смутился ли я от такого, по-видимому, разногласия моего с мнением Константина Аксакова? Нисколько, я вполне разделяю это же самое мнение, горячо и давно ему сочувствую» (22, 42—43). Сама тема подталкивает писателя к тому, чтобы обратиться к наследию К. Аксакова и, в первую очередь, к только что опубликованной его статье «О современном человеке». Эту ситуацию обстоятельно разбирает В. Д. Рак в комментарии к академическому Полному собранию сочинений Ф. М. Достоевского,<sup>19</sup> где отмечается несколько случаев реминисценций, связанных со статьей «О современном человеке». Позволю себе дополнить этот перечень и указать на переклички данной статьи Достоевского с другими работами К. Аксакова, не представленные комментаторами.

«В русском человеке из простонародья нужно уметь отвлекать красоту его от наносного варварства. Обстоятельствами всей почти русской истории народ наш до того был предан разврату и до того был развращаем, соблазняем и постоянно мучим, что еще удивительно, как он дожил, сохранив человеческий образ, а не то что сохранив красоту его. Но он сохранил и красоту своего образа. Кто истинный друг человечества, у кого хоть раз билось сердце по страданиям народа, тот поймет и извинит всю непроходимую наносную грязь, в которую погружен народ наш, и сумеет отыскать в этой грязи бриллианты» (22, 43). Возникновение и полемический характер этой фразы Достоевского В. Д. Рак связывает с рецензией Г. А. Лароша в «Голосе» (1876. 12 февр. № 43) на статью К. Аксакова «О современном человеке» (отрывок из рецензии цитируется в примечаниях),<sup>20</sup> однако представляется, что Достоевский здесь обходится без посредников и, спустя годы, вновь прибегает к афористическому выражению Аксакова «в публике грязь в золоте, в народе — золото в грязи». Писатель не оспаривает мысль Аксакова, как это делалось в «Двух

<sup>19</sup> См. прим. В. Д. Рака: Там же. Т. 22. С. 342—344.

<sup>20</sup> Там же. С. 342—343.

лагерях теоретиков...», а, наоборот, почти дословно повторяет ее, но не целиком, а только позитивную ее составляющую («...в народе — золото в грязи»), заменяя золото бриллиантами. Если чрезмерная требовательность славянофилов к русскому дворянству и вообще образованной части общества по-прежнему не находила полной поддержки у Достоевского, то славянофильские представления о народе, как можно заметить, уже не казались ему столь теоретичными и противоречащими действительности. И все-таки в своем отношении к народу Достоевский, конечно, не полностью повторяет К. Аксакова. Под «грязью», которая окружает народ, славянофильский автор подразумевал только тяжелые бытовые условия, закрывая глаза на возможные недостатки нравственного характера, тогда как Достоевский хорошо понимал, что в народной среде встречаются и «мерзавцы». Но определяющим критерием в оценке народа, по Достоевскому, должно быть совсем не это: «Повторяю: судите русский народ не по тем мерзостям, которые он так часто делает, а по тем великим и святым вещам, по которым он и в самой мерзости своей постоянно вздыхает. А ведь не все же и в народе — мерзавцы, есть прямо святые, да еще какие: сами светят и всем нам путь освещают!» (22, 43).

Еще один случай творческого диалога с К. Аксаковым наблюдается в размышлениях Достоевского о современной литературе: «Не буду упоминать о чисто народных типах, появившихся в наше время, но вспомните Обломова, вспомните „Дворянское гнездо“ Тургенева. Тут, конечно, не народ, но все, что в этих типах Гончарова и Тургенева вековечного и прекрасного, — все это от того, что они в них *соприкоснулись с народом*; это *соприкосновение с народом придало им необычайные силы*» (22, 44). В аналогичном контексте имя Тургенева упоминается в «Трех критических статьях г-на Имрек», где в авторском примечании К. Аксаков говорит о начинающем тогда писателе следующее: «Мы должны указать на появившийся в 1 № „Современника“ превосходный рассказ г. Тургенева „Хорь и Калиныч“. Вот что значит *прикоснуться к земле и к народу*: *вмиг дается сила!* Пока г. Тургенев толковал о своих скучных любовях да разных апатиях, о своем эгоизме, — все выходило вяло и бесталанно; но он *прикоснулся к народу*, прикоснулся к нему с участием и сочувствием, и посмотрите, как хорош его рассказ!» (курсив мой. — Д. К.).<sup>21</sup> Совпадения почти дословные. Это сочинение Аксакова несомненно было памятно Достоевскому — там разбирались «Бедные люди» и «Двойник», а, как известно, писатель всегда интересовался откликами на свои произведения.

Таким образом, для подглавки «О любви к народу. Необходимый контракт с народом» исходным материалом служат не одна, а, по крайней мере, три работы К. Аксакова: «О современном человеке», «Опыт синонимов. Публика — народ», «Три критические статьи г-на Имрек».

На момент появления аксаковской статьи в «Молве» (декабрь 1857 года) Достоевский находился в Семипалатинске, куда вряд ли могла попасть эта не самая распространенная газета. В комментариях и Указателе имен, периодических изданий и анонимных произведений в академическом Полном собрании сочинений Ф. М. Достоевского факт чтения Достоевским этой статьи К. Аксакова не зафиксирован. Между тем знакомство Достоевского с «Опытом синонимов...» очевидно: формула «золото в грязи», характеризующая в аксаковской передовице народ, в переосмысленном виде появляется в статьях Достоевского 1862 и 1876 годов, в которых упоминаются славянофилы и обсуждаются волновавшие их вопросы. Каким образом Достоевский познакомился со статьей К. Аксакова? Передовица «Молвы» обратила на себя внимание многих мыслящих людей и вызвала неудовольствие императора Александра II.<sup>22</sup> Из круга близких знакомых Достоевского с «Опытом

<sup>21</sup> Аксаков К. С. Эстетика и литературная критика. С. 146—147.

<sup>22</sup> См.: Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1901. Кн. XV. С. 284—285.

синонимов...» был *точно* знаком Аполлон Григорьев, который в начале 1858 года, т. е. вскоре после появления статьи, писал к М. П. Погодину из Флоренции: «Что за статья в „Молве” о „Публике и Народе”?.. Или к ним относится известная сказка:

Пошел же дурень,  
Пошел же бабин  
На Русь гуляти,  
Себя казати,

со всеми безобразиями дурня, который напевом „Со святыми упокой” приветствует свадьбу и желанием „жену пояти, детей повывесть” встречает старца монаха...»<sup>23</sup>

Обнаруженная в «Двух лагерях теоретиков...» аллюзия на ключевой образ статьи К. Аксакова «Опыт синонимов...» является еще одним свидетельством знакомства Достоевского с наиболее известными работами славянофилов в конце 1861—1862 года. К этому моменту вышли в свет отдельные тома собраний сочинений Хомякова, Киреевского и К. Аксакова. По всей видимости, именно эти издания Достоевский будет внимательно изучать во время второй поездки за границу. Но в знании основополагающих идей славянофилов писатель нуждался уже в 1861—1862 годах, чтобы, как говорилось ранее, доказательно полемизировать с «Днем».

Интересно проследить, как Достоевский в своих статьях обыгрывает аксаковскую формулу. В «Двух лагерях теоретиков...» писатель использует ее в качестве полемического оружия против славянофилов — в тех же целях Достоевский подчас вспоминал имя Гоголя, чтобы указать на парадоксальное отношение славянофилов к отечественной литературе. Чуть позже в объявлении о подписке на журнал «Время» на 1863 год образ золота в грязи возникает уже в связи с презрением, которое испытывали по отношению к простому народу многие западники. В февральском выпуске «Дневника писателя» за 1876 год прямо говорится о необходимости протереть «всю непроходимую наносную грязь, в которую погружен народ наш» и «отыскать в этой грязи бриллианты», что и предлагали сделать славянофилы. Таким образом, афористическое выражение «в народе — золото в грязи», заимствованное у К. Аксакова, расширяет сложившиеся представления об отношении Достоевского к славянофильству и позволяет получить наглядное представление об эволюции взглядов писателя на это течение русской мысли.

В своих воспоминаниях о Достоевском Н. Страхов затронул вопрос о степени влияния славянофильских идей на великого писателя. Отметив сходство и различия в мировоззрении Достоевского и славянофилов, мемуарист сделал одно глубокое наблюдение, характеризующее Достоевского: «Мысли самые общие и отвлеченные нередко действовали на него с большою силою, и он воодушевлялся ими чрезвычайно. Вообще он был человек в высокой степени восторженный и впечатлительный. Простая мысль, иногда давно известная и обыкновенная, вдруг зажигала его, являясь ему во всей своей значительности. Он, так сказать, необыкновенно живо *чувствовал мысли*. Тогда он высказывал ее в различных видах, давал ей иногда очень резкое, образное выражение, хотя и не разъяснял логически, не развертывал ее содержания. Прежде всего, он был все-таки художник, мыслил образами и руководился чувствами».<sup>24</sup> Эти слова как нельзя лучше объясняют интерес Достоевского к образному выражению К. Аксакова.

И, наконец, самое поразительное, что подобная формула оказалась примененной к творчеству Достоевского, и не кем-то, а младшим братом Константина Ивановом Аксаковым. Косвенное свидетельство этому находим в воспоминаниях двою-

<sup>23</sup> Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии. Пг., 1917. С. 221.

<sup>24</sup> Страхов Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском. С. 195.

родной тетки Л. Толстого графини Александры Андреевны Толстой, которая так оценивала известные произведения своего племянника — «Крейцерову сонату» и «Власть тьмы»: «Мне эти два творения не безусловно нравились, и, как говаривал Ив. Серг. Аксаков про Достоевского: „Que de perles dans ce fumier”<sup>25</sup> можно приложить и тут, особенно к „Власти тьмы”. Но в людях есть, очевидно, какое-то пристрастие ко всему безмерному и ужасающему».<sup>26</sup>

Итак, емкое выражение «в народе — золото в грязи», появившееся когда-то из-под пера К. Аксакова, в различных вариациях было повторено Достоевским. Судьба этой формулы очень любопытна: ей выпало играть роль своеобразного девиза «московской партии», а в дальнейшем — прочно войти в лексикон великого писателя, вобрав в себя его взгляды на русскую историю и культуру и на само славянофильство как составную часть этой истории и культуры.

<sup>25</sup> Сколько жемчужин в этом навозе! (фр.)

<sup>26</sup> Воспоминания гр. А. А. Толстой // Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой. 1857—1903. СПб., 1911. С. 56—57. Показательно, что позднее формулу К. Аксакова к произведениям Достоевского применил также О. Ф. Миллер: «Еще прежде своей ссылки, в „Честном воре”, Достоевский уже предугадывал те черты народного „золота”, под самую густую грязью, которые он окончательно разглядел в „мертвом доме”». Поясняя свою мысль, Миллер замечает: «Это то *золото*, которое разумелось К. С. Аксаковым, когда он выразился, что народ — это „золото в грязи” (а светское общество — «грязь в золоте»)» (Миллер О. Ф. Русские писатели после Гоголя: В 2 ч. 4-е изд. испр. и доп. СПб., 1890. Ч. I. С. 136).

© Н. Б. Алдонина

## ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПОВЕСТИ А. В. ДРУЖИНИНА «ПРОШЛОЕ ЛЕТО В ДЕРЕВНЕ»

В 1862 году в издававшемся М. Н. Катковым журнале «Русский вестник» (№ 2, 3, 5—9) была опубликована художественно-документальная повесть А. В. Дружинина «Прошлое лето в деревне». Наиболее значительное в наследии писателя 1860-х годов, данное произведение посвящено чрезвычайно занимавшей Дружинина теме — изображению русской деревни в первый, самый «крутой» год после крестьянской реформы.

Завязка произведения такова: главный герой повести Сергей Ильич Безымянный приезжает в свое имение Петровское для составления уставных грамот с крестьянами. Он явно недооценивает всей серьезности задачи. «Утвердительно могу сказать, — признается Сергей Ильич, — что из всех помещиков, в это время разлетавшихся из Петербурга с тою же целью, я был самым веселым и покойным».<sup>1</sup> Герой повести воспринимает поездку почти как развлечение. Им владеют «розовые фантазии» (II, 367). Сергей Ильич «был готов глядеть на себя как на мудрого практического человека, всю свою жизнь заботившегося о благе меньших братьев и стремящегося к конечному благодетельствованию персон, ему подвластных...» (II, 367). Вместе с тем героя не покидают сомнения относительно его готовности к делу: «...я почувствовал тягость на сердце и спросил сам себя: однако подготовился ли я как следует к тому делу, за которое должен приняться? Вопрос этот меня озадачил» (II, 367). Встречи с помещиками, крестьянами, чиновниками и другими лицами заставили Сергея Ильича многое передумать и перечувствовать. И в заключительной главе повести, носящей красноречивое название «Свод итогов», мы

<sup>1</sup> Дружинин А. В. Собр. соч.: В 8 т. СПб., 1865. Т. 2. С. 366. В дальнейшем том и страница этого издания указываются в тексте.

с трудом узнаем героя. В результате увиденного и пережитого его отношение к действительности меняется: Сергей Ильич уезжает из деревни с пониманием того, как много сложных проблем поставила крестьянская реформа перед русской жизнью. Чего стоит исполненный драматизма эпизод с вынужденной продажей коров, которых зимою невозможно прокормить! Это решение вызывает самые настоящие душевные терзания героя. Постепенно его размышления из области хозяйственных вопросов переходят в область философскую. Благодаря жизни в деревне, непосредственной близости к земле и простому народу перед Сергеем Ильичом стала выясняться «та спасительная, таинственная связь человека со своею землею, со всем ему на этой земле принадлежащим, та связь, из-за которой крестьянин, переселяясь за три версты от своей деревни, с плачем уносит горсточку своей старой земли...».<sup>2</sup>

Творческая история повести «Прошлое лето в деревне» почти не изучена, в том числе и история ее публикации. Замысел произведения возник у Дружинина задолго до начала работы над ним. В одной из недатированных записей дневникового характера, хранящихся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), он назовет «две знаменитые книги, еще не написанные: „Путешествие пешком по России“ и „Записки помещика“».<sup>3</sup> Полагаем, что первым наброском «Прошлого лета в деревне» явилась повесть «Деревенские приключения», начало первой главы которой («Брат и сестра») сохранилось в фонде Дружинина в РГАЛИ. По всей вероятности, писатель работал над ней во второй половине 1861 года, до 16 октября (дата послания Дружинина к В. П. Боткину, в котором, как увидим ниже, содержится намек на замысел «Прошлого лета в деревне»). Речь в «Деревенских приключениях» шла о 26-летнем помещике Сергее Михайловиче Мережине, приехавшем из Петербурга на отдых в свое имение, находившееся около Тверской губернии, «в полуторасте верстах от петербургско-московской железной дороги», которым «без сентиментальной филантропии, без агрономических нововведений» и тем не менее очень умело управляла его 35-летняя сестра Вера и в котором герой не был десять лет.<sup>4</sup>

«Если б нам когда-нибудь задали метафизический вопрос такого рода: какой день жизни человеческой стоит названия счастливейшего, — так начинается повесть, — мы ответили б с полной уверенностью и не задумавшись нимало: день приезда из столицы в свое хорошо устроенное имение. Есть на свете и другие наслаждения человеку — наслаждения более восхищающие, более резкие, так сказать, — но самая резкость и сила подобных наслаждений есть залог их непрочности. Без идеи спокойствия нет полного счастья, — там, где сердце трепещет и рвется из груди, человек не может наслаждаться и сознавать свое наслаждение и наполняться тем возвышенным чувством признательности за счастье, в котором тaitся цвет жизни человеческой, семя благородных дел и добрых помыслов... Кто не знает деревенской жизни, деревенской поэзии, кого деревня не выручала и не спасала от тысячи разных физических и нравственных бедствий, тот не поймет наших слов и, пожалуй, посмеется над нами, подобно тому, как иной степной байбак, никогда не выезжавший из своего хутора, смеется над рассказами о столичной роскоши. С другой стороны, люди, сердцем привязанные к природе и спокойствию, привыкшие с чувством истинного восторга переноситься из каменных улиц в свой маленький мир цветов и друзей, работ, хозяйственных планов и нескончаемых прогулок, такие люди поймут нашу речь безо всякого пояснения. Предмет нашей правдивой истории не имеет в себе ничего глубокомысленного, и, если нам пришлось начать ее легким рассуждением о счастливейших днях нашей жизни, то

<sup>2</sup> Русский вестник. 1862. № 9. С. 234.

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 109. Л. 79.

<sup>4</sup> Там же. Ед. хр. 43. Л. 1 об., 2 об.

это случилось потому, что наш рассказ открывается одним из таких дней в жизни молодого и очень хорошенького собой героя предстоящей повести — помещика \*\*ской губернии, Сергея Михайловича Мережина». <sup>5</sup>

Герой приезжает в усадьбу рано утром. «Посреди первых расспросов и утреннего сумрака было не до природы, однако Сергей Михайлович два раза заметил, что груди как-то стало очень легко и что вся окрестность пахнет отличными цветами». <sup>6</sup> Немного отдохнув, герой решает «обойти и сад, и парк, и озеро в полчаса времени. На каждом шагу он ждал встретить или забор, или соседнюю дачу, или партию гуляющих незнакомцев. Но не было ни забора, ни чужих дач, вместо гуляющих незнакомцев встречались и низко кланялись все свои собственные мужички. Озеро терлось за холмами, а там, где они раздвигались, тянулось озеро и опять озеро. Прошатавшись три часа, испытывая полное восхищение, заблудившись два раза и выбившись из сил, молодой помещик снова добрел до сада и, наконец, очутился перед своим балконом. Уже в саду раздавались детские голоса, уже вся деревенская деятельность кипела полным разгаром. Мережин чувствовал в груди неслыханную свежесть, ему было страшно весело, он готов был ходить еще и еще, но едва охватила его прохлада полусумрачной комнаты, едва он присел на минуту и, прислоня голову к подушке дивана, протянул ноги во всю длину, — отрадная тяжесть сомкнула его очи, и он заснул сном истинного ребенка, не шевелясь, не изменяя положения, почти не дыша». <sup>7</sup> Проснувшись, Сергей Михайлович вступает в разговор с сестрой. «У тебя здесь рай, Эльдorado». — «Давайте завтрак(ать)! — сказала Вера Михайловна усмехнувшись. — Так тебе здесь нравится?.. — спросила она с какой-то недоверчивостью. — Я боялась...» — «Можно ли спрашивать про это? — перебил молодой человек. — Открой окно, Бога ради, дверь на балкон тоже. Мне почти совестно за свои восторги. Я три часа бегал, забывши, что на голове нету шляпы... Я сегодня счастливее всех на свете... Я дурак самый отчаянный. Десять лет не быть в деревне, десять лет жить... Кто вернет мне эти десять лет?.. Вера, я должен увенчать тебя лаврами. Что ты сделала из этого уголка, что ты сделала в какие-нибудь десять лет времени! Я, впрочем, не знаю, что говорю, — я чувствую, что я счастлив — но туп и неистов». <sup>8</sup>

Впечатления от увиденного в деревне и переживания Сергея Михайловича, ощутившего духовное обновление, видимо, и должны были явиться содержанием повести. Однако в процессе работы замысел изменился. У Дружинина, видимо, возникло намерение воспроизвести изменения в деревне не в беллетристической, а в художественно-документальной форме. Примечательно, что уже в «Деревенских приключениях» содержалась установка на изложение «правдивой истории». <sup>9</sup>

Первое упоминание о замысле «Прошлого лета в деревне», своего рода план будущего сочинения, обнаруживаем в упомянутом выше письме Дружинина к В. П. Боткину, хранящемся в Государственном Толстовском музее (ГМТ). Описывая свою жизнь в имении Мариинском, Гдовского уезда Санкт-Петербургской губернии (ныне Псковская область), писатель признается: «Пребывание мое в деревне было самым занимательнейшим временем в моей жизни, несмотря на то, что я больше сидел дома, а ко мне приезжали и рассказывали о делах до малейшей подробности. Столько необычайного, странного, смешного. Где ждал беды, там удача, на что смотрели легко, то оказывается трудным. Например, дворовые умоляли оставить их в прежнем положении, не требуя ни паспортов, ни прибавления содержания. Зато вольный полевой труд просто невозможен в нашем крае (разве в очень малом виде), потому что цены на рабочих ужасные. Пришлось уменьшить запашку

<sup>5</sup> Там же. Л. 1—1 об.

<sup>6</sup> Там же. Л. 1 об.

<sup>7</sup> Там же. Л. 2 об.

<sup>8</sup> Там же. Л. 3 об.—4.

<sup>9</sup> Там же. Л. 1 об.

и продать часть скота. Но кто изворотлив, деятелен и любит хозяйство, тот как-нибудь выпутается, да и вообще Петербургская губерния ранее других придет в порядок... Крайняя занимательность положения состоит в тысяче анекдотов, смешных столкновений, неожиданностей и замысловатых обстоятельств. Если б я вел дневник и мог его напечатать, разные деяния помещиц, толки соседей, разговоры крестьян, случаи при работах и совещаниях, рассказы посредников, — все это составило бы материал историко-драгоценный. Как мало знали мы наш край, как далеки от жизни были все наши понятия о крестьянине и даже помещике! Истинно говорю вам, что мы о жителях Таити имели сведения более точные. Теперь сама жизнь и реформа выбили нас из праздности и мира пустых умозрений, нельзя без смеха припомнить о том, что говорилось и писалось так недавно».<sup>10</sup> Таким образом, будущее произведение должно было вобрать в себя самый разнообразный материал (деяния, толки, разговоры, случаи, рассказы и пр.), отразить наблюдения автора над процессами, происходившими в деревне, явиться энциклопедией событий и мнений, документально-художественной летописью целой эпохи в жизни России.

Не завершив повести «Деревенские приключения», Дружинин обращается к созданию нового произведения. Оставив завязку без изменения (приезд героя в деревню, управлявшуюся его сестрой Верой), он меняет заглавие (вместо «Деревенских приключений», настраивавших читателей на авантюрно-приключенческий лад, дает более сдержанное, прозаическое и точное — «Прошрое лето в деревне»), отчество и фамилию героя (Сергей Михайлович Мережия превращается в Сергея Ильича Безыменного), характер повествования (рассказ от третьего лица заменяется на повествование от лица героя). А главное, автор почти полностью отказывается от вымысла, беллетризации, сводя их до минимума. Главное для Дружинина — точная и достоверная передача увиденного, услышанного и пережитого. Уже во вступлении к новому произведению, не претендуя на полноту и основательность изложения, рассказчик заявляет о намерении воспроизвести картины пореформенной действительности в их подлинности, о желании представить читателям «более анекдотические, нежели деловые, заметки о нескольких любопытных месяцах» (II, 366) его жизни в деревне: «Многого я просто не мог касаться; касаться кое-чего другого мне казалось несвоевременным и, так сказать, невеликодушным... Посреди всякого рода личностей я просто держался анекдотической стороны дела, и, если позволял себе общие соображения, то позволял их лишь относительно самого себя и своих собственных промахов в хозяйстве» (II, 366). Впечатления от увиденного и услышанного, встречи с помещиками, арендаторами, мировым посредником, предводителем дворянства, чиновниками, волостным старшиной, крестьянами и составляют содержание произведения, позволившего Дружинину нарисовать широкую панораму жизни в деревне в самое трудное время, вывести разнообразные типы крестьян и помещиков, раскрыть их психологию, представить различные жанровые сценки.

В основу произведения легли реальные факты. Главный герой-повествователь имеет много общего с автором (холост, знаком с выдающимися людьми и т. д.). Его имение Петровское — это, разумеется, Маринское. Впечатления Сергея Ильича от посещения им дома в Жадрино («Старый замок, занимавший так много места в моих детских мечтах...» — II, 482), созерцание портретов в овальных рамах, в том числе одной женщины, бывшей владелицы имения, — это впечатления от посещения Дружининым в детстве имения Семевских Вейно. В повести выведен под своим именем приятель отца писателя В. Ф. Дружинина Н. И. Демидов, с 1826 года являвшийся директором Пажеского и кадетских корпусов. В Первом кадетском

<sup>10</sup> ГМТ. Архив В. П. Боткина. № 60757. Л. 1 об.—2 об. Приводим текст по подлиннику, поскольку при перепечатке письма допущены неточности (Письма А. В. Дружинина к В. П. Боткину / Публ. О. А. Голиненко и Б. М. Шумовой // Октябрь. 2000. № 9. С. 172).

корпусе учился брат Дружинина Григорий, в Пажеском корпусе — будущий писатель и его брат Андрей. «Свои личные впечатления от ликвидации крепостных отношений в Гдовском уезде, — справедливо утверждал П. С. Попов, — Дружинин, маскируя под вымышленными именами ближайших своих соседей, изобразил в повести „Прошлое лето в деревне“». <sup>11</sup> Действительно, среди многочисленных персонажей произведения узнаются соседи Дружинина по имению. Так, в образе мирового посредника Владимира Матвеевича Матвеева угадываются черты Л. Н. Обольянинова, <sup>12</sup> в Петре Ивановиче Зарудкине и Иване Петровиче Германе — Ф. Л. Трефурта и Я. И. Мейера. Последний в письме к Дружинину от 4 апреля 1861 года, характеризуя положение в деревне, сообщил о том, как «на другой день после прочтения Манифеста крестьяне отправились в ее (Е. М. Бландовой, новой владелицы имения в Вейно. — Н. А.) лес и вырубили 150 деревьев самого лучшего леса». <sup>13</sup> Этот эпизод Дружинин воспроизведет в первой части повести (II, 371).

В то же время в произведении есть и вымысел. Как говорилось выше, писатель стремился к тому, чтобы читатели не увидели в повести реальных лиц. «Многое, — пишет в преамбуле автор, — я должен был преднамеренно затемнить, чтобы характер вымысла сохранился и не повел к личностям» (II, 366). Надеясь героев вымышленными именами, Дружинин стремился к типичности, ибо процессы, происходившие в Гдовском уезде Петербургской губернии, были характерны для России в целом.

Работа над повестью «Прошлое лето в деревне» протекала быстро, и уже 1 ноября 1861 года первые три главы вместе с не дошедшим до нашего времени сопроводительным письмом были отправлены Дружининым владельцу книжного магазина в Москве И. В. Базунову для передачи в редакцию «Русского вестника». 1 декабря 1861 года Д. И. Каменский, бывший сослуживец Дружинина по канцелярии Военного министерства, переводчик Байрона, а в начале 1860-х годов помощник М. Н. Каткова по изданию журнала «Русский вестник», сообщал автору: «Письмо Ваше от 1 ноября с посылкой (*деревенская жизнь*) получено мною только 23 числа». <sup>14</sup> Через несколько дней (но не позже 1 декабря 1861 года) Каменский получил от Дружинина следующие главы повести (IV—VII) в сопровождении также не дошедшего до нашего времени письма, в котором автор сетовал на задержку с пересылкой рукописи через Базунова. В письме к Дружинину от 1 декабря 1861 года Каменский писал: «Правда Ваша, любезнейший друг Александр Васильевич, что пересылка рукописей через Базунова очень неаккуратна... Зато вторая посылка доставлена исправно несколько дней спустя (после первой. — Н. А.)». <sup>15</sup> Каменский явился первым читателем и критиком повести. Несмотря на то что он не располагал всем текстом произведения и судил о нем на основании первых семи глав, в этом же послании к Дружинину Каменский высказал более чем положительную оценку повести: «Хотя по небольшому отрывку судить трудно, но я могу сказать, что тон рассказа произвел на меня очень приятное впечатление. Я уверен, что в печати я прочел бы этот отрывок с еще большим удовольствием... Выбранная Вами эпоха очень интересна, и намерение вывести на сцену много разнообразных лиц обещает много хорошего. Если Вы хотите изобразить личности типичные, а не портреты, и отделаете их тщательно, художественно, то это будет превосходно». <sup>16</sup> Он сообщил также, что передал полученные главы повести редактору «Русского вестника» Каткову: «Я передал обе рукописи Каткову, он еще не успел прочесть их. Теперь он

<sup>11</sup> Письма к А. В. Дружинину (1850—1863) / Прим. П. С. Попова. М., 1948. С. 226.

<sup>12</sup> Там же. С. 234.

<sup>13</sup> Там же. С. 211.

<sup>14</sup> Там же. С. 145.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же.

пишет статьи для имеющей выйти книжки „Вестника” и потому очень занят... вероятно, дней через десять... Катков успеет прочесть и сказать свое мнение...»<sup>17</sup>

Получив от Каменского первые семь глав повести, Катков тоже пришел в восторг. 19 января 1862 года он писал Дружинину: «Ваши письма из деревни — прелесть. Буду с нетерпением ждать продолжения. Но меня зовут, и писать более не могу».<sup>18</sup> А 19 мая того же года в неопубликованном письме к Дружинину помощник Каткова Н. В. Васильев заметит: редактор «Русского вестника» очень «дорожит... статьями» (имелась в виду повесть «Прошлое лето в деревне») Дружинина.<sup>19</sup> Впоследствии, в письме от 27 октября 1862 года Катков даст столь же высокую оценку завершающим четырем главам второй части повести: «Не знаю, как благодарить Вас за Ваше усердное участие в „Русском вестнике”, за этот ряд прекрасных очерков, который заключался в последнем №...»<sup>20</sup>

Первые главы повести (I—III) были опубликованы в февральской книжке «Русского вестника», следующие четыре (V—VII) — в мартовском номере журнала. Тем временем Дружинин отправил Базунову VIII—X главы первой части повести и, не увидев их в апрельском номере «Русского вестника», 17 мая в не дошедшем до нашего времени письме в редакцию журнала сделал запрос о судьбе отправленной рукописи. В ответном послании от 19 мая помощник Каткова сообщал Дружинину: «Статья эта, третья, под одним и тем же заглавием, получена редакцией, но получена так поздно, что не могла уже украсить собою 4-й книжки „Русского вестника”. Михаил Никифорович... в ожидании этой статьи нарочно отсрочивал выход этой книжки; но это ни к чему не повело, и рукопись была получена от Базунова только тогда, когда вся 4-я книжка была уже у переплетчика».<sup>21</sup> Чтобы не повторялись истории «из-за этой бестии Базунова», Васильев передал Дружинину предложение Каткова — посылать рукописи по почте в виде посылок с заранее оговоренной суммой оценки, чтобы можно было отличать их от других отправок: «Получив с почты объявление о посылке в 4 рубля, редакция тотчас догадается, что это от Вас, и на другой же день получит Вашу посылку с почты».<sup>22</sup> Видимо, Дружинин принял предложение Каткова, и в дальнейшем проблем с доставкой глав повести не возникало.

Состоявшая из двух частей, повесть печаталась в журнале главами. При этом в процессе публикации имела место большая путаница. Как уже говорилось, в февральской, мартовской и майской книжках «Русского вестника» были напечатаны I—X главы первой части повести. В оглавлении июньского номера журнала значилось, что в нем опубликованы XI—XV главы, в оглавлении же тома указывалось, что напечатаны главы VIII—X. Фактически в июньской книжке журнала были помещены главы IX, XIII, XIV и XV. В следующей — июльской — книжке «Русского вестника» опубликованы I—IV главы второй части. В оглавлении августовского номера значились главы V—VIII. На самом деле были напечатаны не четыре, а пять глав, причем три последние под одним номером — VII (!), тогда как речь шла о главах с V по IX. Ошибочная нумерация сохранилась и при перепечатке повести во втором томе 8-томного Собрания сочинений Дружинина, изданного в 1865—1867 годах Н. В. Гербелем. Между тем каждая из этих глав имела свой предмет изображения и заглавие: «Мировой съезд нашего уезда», «Сцены на миро-

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же. С. 151.

<sup>19</sup> РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 134. Л. 1.

<sup>20</sup> Письма к А. В. Дружинину. С. 151—152. В некрологе писателя, помещенном в «Московских ведомостях», автором которого был, по всей вероятности, Катков, также упоминается о «прекрасных очерках его из нашего современного быта под заглавием „Прошлое лето в деревне” за подписью Безыменного» (А. В. Дружинин (Некролог) // Московские ведомости. 1864. 22 янв. № 17. С. 2).

<sup>21</sup> РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 134. Л. 1.

<sup>22</sup> Там же. Л. 1 об.—2.

вом съезде», «Описание торжественного обеда со спичами, данного нашим предводителем в честь их превосходительств Ивана Ивановича и Виктора Петровича». Видимо, в редакции «Русского вестника» заметили ошибку, и в сентябрьской книжке журнала при публикации заключительных глав повести была восстановлена верная нумерация — с X по XIII. Таким образом, повесть «Прошлое лето в деревне» включала в себя 27 глав (14 — в первой части и 13 — во второй) и оказывалась самым значительным и по содержанию, и по объему произведением Дружинина, написанным им после 1861 года.

На этом злключения, связанные с публикацией «Прошлого лета в деревне», не закончились. Перепечатывая повесть во втором томе 8-томного Собрания сочинений писателя, Н. В. Гербель выпустил не только примечания к главам VII первой части («Русский вестник», 1862, № 3, с. 413) и V второй части произведения («Русский вестник», 1862, № 8, с. 611): сопоставление текста повести, опубликованного в «Русском вестнике», с текстом произведения, перепечатанного Н. В. Гербелем, приводит к выводу, что по какой-то причине известный библиограф выпустил заключительные четыре главы произведения (X—XIII) из сентябрьской книжки журнала за 1862 год общим объемом 42 (!) страницы — «Своя блоха укусила», «Толки с посредником о посредниках», «История откушенного носа и его последствия» и «Свод итогов».

Объем 1-го и 2-го тома Собрания сочинений Дружинина, вышедшего тиражом 2000 экземпляров, составлял соответственно 41,75 (659 с.) и 38 (606 с.) печатных листов, на что есть указания в самих книгах. Эти же цифры фигурируют в двух типографских счетах за набор и печатание 1-го и 2-го томов, приложенных Н. В. Гербелем к письму от 7 мая 1865 года Г. В. Дружинину,<sup>23</sup> и в его же расписке об уплате за корректуру 2-го тома, также отправленной брату писателя.<sup>24</sup> В 1865 году первый том Собрания сочинений Дружинина вышел из печати до 5 мая,<sup>25</sup> а второй — до 15 июля.<sup>26</sup> Не исключено, что Гербель обнаружил собственное упущение. Сохранился типографский счет от 6 октября 1865 года «за набор и печатание 2¼ листов (дополнительных во 2 т(оме) соч(инений), 2000 экз(емпляров)», отправленный Г. В. Дружинину.<sup>27</sup> Речь, вероятно, шла о пропущенных четырех главах повести «Прошлое лето в деревне», которые, по замыслу Гербееля, следовало присоединить к основному тексту произведения в нераспроданных или допечатываемых экземплярах второго тома. В справедливости этого убеждает письмо Н. В. Гербееля от 22 октября 1865 года к Г. В. Дружинину, в котором он сообщил следующее: «Посылаю Вам допечатанные 2¼ листа ко 2-му т(ому) с(очинений) Д(ружинина) (9 веленевых и 42 веленевых похуже). Их надо вставить в каждый экземпляр в конце, перед моею библиографическою статейкою».<sup>28</sup> Однако этого сделано не было. Во всяком случае, нам экземпляры 2-го тома «с дополнением» неизвестны. За главой «Описание торжественного обеда» (с. 575—586) во втором томе сразу следует «Список сочинений А. В. Дружинина, составленный Н. В. Гербелем» (с. 587—603). В результате сюжет повести оказался незавершенным и авторская концепция произведения до конца не выраженной.

Знакомясь с текстом повести, помещенной в Собрании сочинений писателя, исследователи не догадывались о его незавершенности, тем более что три последних главы — «Мировой съезд нашего уезда», «Сцены на мировом съезде» и «Описание торжественного обеда со спичами, данного нашим предводителем в честь их превосходительств Ивана Ивановича и Виктора Петровича» — формально создава-

<sup>23</sup> РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 1. Ед. хр. 158. Л. 9.

<sup>24</sup> Там же. Л. 9 об.

<sup>25</sup> Книжный вестник. 1865. 5 мая. № 9. С. 174.

<sup>26</sup> Там же. 15 июля. № 13. С. 251.

<sup>27</sup> РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 635. Л. 16 об.

<sup>28</sup> Там же. Оп. 1. Ед. хр. 158. Л. 10.

ли иллюзию законченности сюжета. Данный упрек применим и к автору настоящей статьи, указавшему на то, что в повести «Прошлое лето в деревне» 23 главы.<sup>29</sup> Не заметили неполноты перепечатанного в Собрании сочинений писателя текста и авторы специальных работ, посвященных повести, — английская славистка Дж. Вудхауз и Е. В. Тернавская.<sup>30</sup> Справедливости ради следует обратить внимание на то, что Дж. Вудхауз интуитивно почувствовала ущербность текста, помещенного в Собрании сочинений Дружинина, и в результате структура повести характеризуется ею как «случайная и бесформенная», произведение уподобляется «аморфному роману».<sup>31</sup>

Отмеченное выше упущение Н. В. Гербеля тем более досадно, что в составленном им «Списке сочинений А. В. Дружинина» значится, что повесть «Прошлое лето в деревне» опубликована в февральской-мартовской и майской-сентябрьской книжках «Русского вестника».<sup>32</sup> Эти же данные приведены и в библиографиях сочинений Дружинина, составленных С. А. Венгером<sup>33</sup> и нами.<sup>34</sup>

Прояснить ситуацию могла бы рецензия М. Н. Лонгинова на 2—6 тома 8-томного Собрания сочинений Дружинина, опубликованная в газете «Современная летопись» в 1866 году. Вслед за Каменским и Катковым известный библиограф дал чрезвычайно содержательную оценку повести: «Они (очерки «Прошлое лето в деревне». — Н. А.) появились тогда (в 1862 году. — Н. А.) без подписи, но публика увидела в анониме писателя не только в высшей степени даровитого, но и опытного, а некоторые тонкие ценители угадали настоящего автора по характеристическим признакам его таланта и по особенностям его слога. Мы полагаем, что „Прошлое лето в деревне” — настоящий *chef d’oeuvre* Дружинина и по мастерству рассказа, и по оригинальности сюжета, и по удивительной верности истине в изображении выведенных в нем портретов, и по художественности эпизодических мест в этой оживленной картине суматохи, произведенной в обществе в эпоху, избранную автором».<sup>35</sup> Лонгинов первым подметил в повести апологета «чистой художественности» «отточенные, меткие стрелы его сатиры», направленные против помещиков-либералов, прикрывающих корыстные интересы красивыми фразами о благе крестьян. В доказательство своей точки зрения он приводил цитаты из X («Своя блоха укусила») и XII («История откушенного носа») глав второй части повести: «Трудно отыскать более едкую сатиру на известную категорию триумфаторов, чем описание гнева и разочарований превосходительного прогрессиста и члена разных либеральных комиссий Виктора Петровича Краснопольского и его супруги Варвары Михайловны, воображающей себя благодетельницей „меньшей братии”, когда их, по меткому выражению автора, „своя блоха укусила”, то есть, когда якобы благодетельствованная ими „меньшая братия” начала им же делать разные пакости. Советуем многим перечесть, напр(имер), нравоучение, прочитанное госпоже Краснопольской (на стр. 610 т. 2), начинающееся словами: „Я плохо верю тому, что можно крепко *любить* несметные, бесчисленные массы народа” и

<sup>29</sup> Алдоина Н. Б. А. В. Дружинин (1824—1864): Малоизученные проблемы жизни и творчества. Самара, 2005. С. 431. См. также: Тернавская Е. Документально-беллетристические соотвествия в стиле А. В. Дружинина-прозаика: («Прошлое лето в деревне») // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве. Казань, 2007. С. 140.

<sup>30</sup> Woodhouse J. «Proshloye leto v derevne»: A.V. Druzhinin's Depiction of the Emancipation Year // The Slavonic and East European Review. 1988. Vol. 66. № 1. P. 47—65; Тернавская Е. Указ. соч. С. 139—144.

<sup>31</sup> Woodhouse J. Op. cit. P. 50.

<sup>32</sup> Список сочинений А. В. Дружинина, составленный Н. В. Гербелем, см.: Дружинин А. В. Собр. соч. Т. 2. С. 597.

<sup>33</sup> Венгер С. А. А. В. Дружинин // Венгер С. А. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 1911. Т. 5. С. 266.

<sup>34</sup> Алдоина Н. Б. Указ. соч. С. 528.

<sup>35</sup> Лонгинов Михаил. Издания Н. В. Гербеля. Собрание сочинений А. В. Дружинина. С.-Петербург... 1865. Томы 2, 3, 4, 5 и 6... Шекспир в переводе русских писателей. Том второй... СПб., 1866 // Современная летопись. 1866. 19 июня. № 20. С. 12.

т. п.». <sup>36</sup> Но рецензия Лонгинова осталась незамеченной, возможно, потому что была опубликована в издании, труднодоступном для многих исследователей.

Приводя цитаты из X и XII глав второй части повести, Лонгинов, без сомнения, опирался на текст произведения, опубликованный в сентябрьской книжке «Русского вестника» за 1862 год. Но, поскольку он писал рецензию на 2—6 тома Собрания сочинений Дружинина, то сослался на том (второй) и указал заведомо неверную страницу (с. 610). В действительности повесть «Прошлое лето в деревне» занимает в упомянутом томе страницы с 366 по 586, а далее, о чем говорилось выше, следует «Список сочинений А. В. Дружинина, составленный Н. В. Гербе-лем» (с. 587—603).

Отмеченное выше упущение имеет далеко идущие последствия. Во-первых, оно отрицательным образом сказалось на восприятии повести, на определении ее места в творческом наследии писателя. Точка зрения Д. И. Каменского, М. Н. Каткова и М. Н. Лонгинова не получила развития. Начиная с дореволюционной поры в критике и в литературоведении утвердилось мнение, согласно которому все произведения Дружинина, созданные после «Полиньки Сакс», уступали ей в идейном и художественном отношении. Написанные хорошим языком, не лишённые психологического анализа, они, однако, не выходили за пределы посредственности. Эта характеристика распространялась и на повесть «Прошлое лето в деревне». Так, С. А. Венгеров увидел в повести всего лишь «первый отчет о порядках освобожденной деревни», полагал, что она и самому автору казалась «не особенно значительным литературным произведением. Об этом можно судить по тому, что он счел нужным подписаться псевдонимом „С. Безыменного“... Завершение, не особенно эффектное для столь блистательно начатой деятельности». <sup>37</sup> Авторитет С. А. Венгерова настолько велик, что на протяжении всего двадцатого века критики и литературоведы в оценке «Прошлого лета в деревне» повторяли его оценку. К. И. Чуковский не придавал серьезного значения этой повести, поскольку считал Дружинина помещиком, посещавшим свое имение «лишь наездами в качестве типичного петербургского дачника». <sup>38</sup> Датский исследователь, автор первой монографии о Дружинине, А. М. Бройде, относил «Прошлое лето в деревне» к числу произведений, написанных «для затыкания дыр в домашнем бюджете профессионального литератора». <sup>39</sup> Главное достоинство повести, утверждал он, — «резвый показ психологии провинциальных помещиков того времени и их взаимоотношений с крестьянами», вследствие чего она может быть «полезным материалом для историков, изучающих 60-е годы 19-го века в России». <sup>40</sup> Б. Ф. Егоров признавал, что Дружинин в повести «увидел и противоречия пореформенной жизни» в русской деревне, <sup>41</sup> но и он считал, что она не стала сколько-нибудь заметным событием, представляя собой «смесь „светской“ повести и легкого фельетона». <sup>42</sup>

Во-вторых, упущение Гербеля сказывается на восприятии личности и творчества Дружинина после 1861 года в целом. В современном литературоведении до сих пор не изжита точка зрения, восходящая к работам дореволюционных авторов, согласно которой после ухода из «Библиотеки для чтения», в конце 1860 года, его литературно-критическая деятельность ослабела и талант иссяк. В вину писателю ставился недостаток продуктивности после 1861 года, объяснявшийся прогрессирующей болезнью, но гораздо чаще тем, что в новых исторических условиях, когда

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Венгеров С. А. Указ. соч. С. 19.

<sup>38</sup> Чуковский К. И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1967. Т. 5. С. 66.

<sup>39</sup> Бройде А. М. А. В. Дружинин. Жизнь и творчество. Copenhagen, 1986. С. 165.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> Егоров Б. Ф. Дружинин Александр Васильевич // Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь: В 5 т. М., 1992. Т. 2. С. 190.

<sup>42</sup> Там же. С. 189. См. также: Русские писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 ч. М., 1990. Ч. 1. С. 284.

общество повернулось к социальным проблемам, защита им интересов искусства не пользовалась вниманием публики. Так, уже в некрологах Дружинина утверждалось, что в последние годы жизни он «удалился от срочных журнальных работ»,<sup>43</sup> «почти вовсе отказался от литературных занятий».<sup>44</sup> Как критик, заявлял П. Д. Боборыкин, Дружинин «уже сказал тогда свое слово и до смерти почти что не писал статей по текущей русской литературе».<sup>45</sup> Хотя после ухода из «Библиотеки для чтения» он и продолжал трудиться, утверждал другой автор, но эти работы «не воскресили... симпатий общества» к писателю, и он умер «забытым талантом».<sup>46</sup> К 1859 году Дружинин, заявлял И. Игнатов, «уже совершил все, чем обязан ему русская общественная жизнь», т. е. в последние годы не создал ничего значительного.<sup>47</sup> По словам Б. Ф. Егорова, после ухода из журнала Дружинин «еще несколько лет усердно трудился в литературной и журналистской сферах»,<sup>48</sup> но созданные им произведения не стали «сколько-нибудь заметными событиями».<sup>49</sup> «Чуткий Дружинин, — пишет он, — сознавал, что в целом его время прошло, наступала другая эпоха, и он прекратил с 1861 г. критическую деятельность в области русской литературы».<sup>50</sup> Аналогичное мнение высказано и Н. Н. Скатовым: «...литературная работа его (Дружинина. — Н. А.) с начала 60-х годов затухала. Свою страшную роль играла и болезнь (чахотка), но все же затухание было скорее внутренним. Не это ли ощущение заставило Дружинина подписать свой последний, и большой, роман „Прошлое лето в деревне“ псевдонимом, прозвучавшим символически и безнадежно — С. Безымянный? Может быть, этот псевдоним действительно определяет значительную часть литературной его работы».<sup>51</sup> После 1860 года, пишут О. А. Голиненко и Б. М. Шумова, Дружинин «постепенно отходит от журналистики».<sup>52</sup>

Нам уже приходилось писать о несостоятельности подобного мнения и его причинах (господствовавшей в отечественном литературоведении идеологии, на протяжении десятилетий поощрявшей интерес ученых к деятелям одного ряда и оставлявшей в тени других, неполноте представления о творчестве Дружинина после 1861 года: его работы были разбросаны по разным изданиям; многие из них не вошли в собрание сочинений писателя и критика; опубликованные в газетах, они часто оказывались недоступными для исследователей; статьи печатались анонимно или под псевдонимами, не знакомыми читателям; к тому же значительное их число (около 20) обнаружено только в последнее время).<sup>53</sup>

Таким образом, отмеченный выше факт, а именно указание на ущербный характер повести, перепечатанной Гербелем во втором томе Собрания сочинений Дружинина, лишней раз подтверждает нашу мысль: «Прошлое лето в деревне» вместе с 12 очерками «Из дальнего угла Петербургской деревни» («Северная пчела», 1862, № 129, 181, 206, 231, 253, 286; «Московские ведомости», 1863, № 134,

<sup>43</sup> Некролог [А. В. Дружинина] // Отечественные записки. 1864. Т. 152. № 1. Отд. «Русская литературная летопись». С. 99.

<sup>44</sup> Виржевые ведомости. 1864. 22 янв. № 21. С. 85.

<sup>45</sup> Боборыкин П. Д. Воспоминания: В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 195.

<sup>46</sup> Ш. Дружинин Александр Васильевич // Русский биографический словарь. СПб., 1905. Т. 6. С. 690.

<sup>47</sup> Игнатов И. От Полинки Сакс до наших дней // Русские ведомости. 1909. 8 нояб. № 157. С. 2.

<sup>48</sup> Егоров Б. Ф. Проза А. В. Дружинина // Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 458.

<sup>49</sup> Егоров Б. Ф. Дружинин Александр Васильевич. С. 189.

<sup>50</sup> Егоров Б. Ф. Проза А. В. Дружинина. С. 451.

<sup>51</sup> Скатов Н. Н. А. В. Дружинин — литературный критик // Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 29. Псевдоним Дружинина — С. Безымянный.

<sup>52</sup> Письма А. В. Дружинина к В. П. Боткину / Публ. О. А. Голиненко и Б. М. Шумовой. С. 163.

<sup>53</sup> Алдонова Н. Б. Указ. соч. С. 528—530.

143, 158, 169, 199, 220), представлявшими собой развитие той же темы, и по объему, и по содержанию — центральные произведения Дружинина, написанные после 1861 года. Они свидетельствуют о том, что, несмотря на болезнь, деятельность писателя в это время не ослабела. Правда, Дружинин уже не создает ни одного чисто беллетристического произведения, зато он активно проявляет себя в новой сфере деятельности — очерковой, которая и становится для него основной.

© Раффаелла Фаджонато (Италия)

## ЕЩЕ О МАСОНСКИХ ИСТОЧНИКАХ «ВОЙНЫ И МИРА»

(ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ СЕРГЕЯ ЛАНСКОГО)

«Война и мир» включает грандиозную мозаику фактов, взятых из книг, журналов, мемуаров и дневников времени Александра I; читатель то и дело сталкивается с персонажами, за которыми стоят реальные исторические лица. Толстой активно пользуется историческими источниками также при создании вымышленных ситуаций и персонажей, перенося в свой роман детали, которые на первый взгляд могут показаться незначительными, но при этом позволяют передать атмосферу, вкус эпохи. Существуют целые перечни книг, которые Толстой приобрел и внимательно изучил в процессе работы над романом, оставив в них множество комментариев и помет.<sup>1</sup> Все-таки полностью восстановить этот пестрый пазл источников до сих пор трудно, поскольку еще отсутствуют некоторые фрагменты рисунка — материалы, лежавшие на рабочем столе Толстого, но еще не попавшие в поле зрения исследователей. Некоторые из них связаны с построением масонских эпизодов романа.

Уже в 1960-е годы Ю. Лотман и Н. Кочеткова снова обратились к изучению русского масонства и, развивая дореволюционные классические исследования Лонгинова и Пыпина, доказали важную роль масонских идей как в русской, так и в европейской культуре начиная с XVIII века.<sup>2</sup> Они первыми в советское время вернулись к этой теме<sup>3</sup> и открыли дорогу длинной серии исследований, касающихся отношений и взаимосвязей масонства и литературы в эпоху Просвещения и раннего романтизма.<sup>4</sup> В то же время интерес Льва Толстого к истории, деятельности и идеям русских свободных каменщиков привлек и внимание толстоведов; тогда же вышли работы Э. Зайденшнур<sup>5</sup> и Л. Д. Громовой-Опульской,<sup>6</sup> а за ними скоро последовали и другие важные исследования, в которых подробно изучалось влияние

<sup>1</sup> См.: Зайденшнур Э. Е. История писания и печатания «Войны и мира» // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1955. Т. 16. С. 19—145 (в дальнейшем: ПСС с указанием номера тома и страницы). См. также: Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Исследования. Статьи. СПб., 2009.

<sup>2</sup> Лонгинов М. Новиков и московские мартинисты. М., 1867; Пыпин А. Русское масонство. XVIII и первая четверть XIX в. Пг., 1916; Лотман Ю. М. «Сочувственник» Радицева А. М. Кутузов и его письма к И. П. Тургеневу // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1963. Вып. 139. Т. 6. С. 281—296; Кочеткова Н. Д. Идеино-литературные позиции масонов 80—90-х годов XVIII в. и Н. М. Карамзин // Русская литература XVIII в. М.; Л., 1964. С. 176—196.

<sup>3</sup> Хотя уже Пиксанов обратил внимание литературоведов на значение масонской литературы (см.: Пиксанов Н. К. Масонская литература // История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1941. Т. 4. С. 51—84).

<sup>4</sup> Обширную литературу об этой теме см. в моей работе: Faggionato Raffaella. A Rosicrucian Utopia in Eighteenth-Century Russia. The Masonic Circle of N. I. Novikov. Dordrecht, 2005. (International Archives of the History of Ideas.)

<sup>5</sup> Зайденшнур Э. Е. «Война и мир». Создание великой книги. М., 1966.

<sup>6</sup> См. в сб.: Громова-Опульская Л. Д. Избранные труды. М., 2005.

религиозных и духовных исканий масонских мыслителей на формирование мировоззрения писателя и на построение внутреннего мира главного героя «Войны и мира». В частности, С. Некрасов убедительно доказал, что Толстой почерпнул именно из масонских текстов идею необходимости нравственного перерождения путем самосовершенствования каждого отдельного человека.<sup>7</sup> Исследования Г. Галаган обратили внимание толстоведов на ранние черновые редакции «Войны и мира», где масонская тема развернута еще шире, чем в окончательном тексте; Галаган изучила диалектику души—разума и понятие «ума сердца» в мировоззрении Толстого в связи с символикой масонского происхождения — свет/тьма, дверь, путь, лестница и т. д.<sup>8</sup> Ею был подробно определен круг масонских чтений писателя, источники мыслей и образов, связанных с диалектикой «чувственное—разумное», развиваемой в некоторых сценах романа. Давно доказано и сходство мыслей, высказанных Пьером Безуховым в ложе, с программой «деятельной добродетели» масонов-декабристов.<sup>9</sup>

Этой широкой исследовательской работой были освещены внутренние органические связи, существующие между религиозностью Толстого и идеями, им найденными в масонских журналах конца XVIII века, в сочинениях Ивана Лопухина, Николая Новикова и их духовных отцов — таких авторов, как И. Арндт и Дж. Мэйсон.<sup>10</sup>

На основе доперестроечных работ российские исследователи в последние годы стали далее развивать тему о влиянии масонства в «Войне и мире», углубляя и расширяя поиск источников. Н. Блудилина<sup>11</sup> обратила внимание на то, что сцена встречи Пьера с мартинистом екатерининской эпохи в первых редакциях романа создана под влиянием мемуаров И. В. Лопухина, где представлены идеи, близкие тем, с помощью которых старому масону удается увлечь толстовского героя.<sup>12</sup> В. Щербаков<sup>13</sup> внимательно изучил масонские рукописи, хранящиеся в архиве Музея Толстого в Москве,<sup>14</sup> — это, по всей видимости, копии документов, которые писатель запросил в Румянцевском музее и откуда почерпнул множество деталей для своего романа. Изучение масонских рукописных фондов Российской государственной библиотеки позволило ученому определить источник, с которого сделана часть этих копий, — это мемуары масона Петра Яковлевича Титова (1759—1818), использованные в качестве основы дневника Пьера Безухова, в частности и как материал для снов героя. Речь идет о большой папке под названием «Мои записки», которая

<sup>7</sup> Некрасов С. М. Поиски «истинного христианства» русским масонством XVIII в. и Л. Н. Толстой // Социально-психологические аспекты критики религиозной морали: Сб. трудов. Л., 1976. Вып. 3. С. 80—96.

<sup>8</sup> Галаган Г. Я. Л. Н. Толстой. Художественно-этические искания. Л., 1981. С. 109—120.

<sup>9</sup> Эйдельман Н. Из биографии Петра Кирилловича Безухова // Звезда. 1978. № 8.

<sup>10</sup> Толстой с большим интересом предавался чтению книг масонского, мистического и эзотерического содержания, приобретенных им как до, так и после написания романа «Война и мир», — например, «Трактат о самопознании» Джона Мэйсона, ставший настольной книгой многих русских масонов. Толстой имел в распоряжении лондонское издание 1818 года, ныне хранящееся в яснополянской библиотеке (шкаф VI, полка 4) и усвоенное его подчеркиваниями и заметками на полях. Кроме того, в личной библиотеке писателя представлены также произведения классиков европейского мистицизма и герметизма, среди которых Готфрид Арнольд, Фома Кемпийский, Ангелус Силезиус, Эммануил Сведенборг.

<sup>11</sup> Блудилина Н. Д. Записки сенатора Лопухина и масонские сцены в книге «Война и мир» // Толстой и о Толстом: материалы и исследования. М., 2002. Вып. 2. С. 54—66.

<sup>12</sup> Лопухин И. В. Записки некоторых обстоятельств жизни и службы действительного тайного советника Ивана Владимировича Лопухина, сочиненные им самим. М.: Университетская Типография, 1860. Эта книга находится в яснополянской библиотеке (шкаф I, полка 8) и содержит явные следы внимательного чтения.

<sup>13</sup> Щербаков В. И. Неизвестный источник «Войны и мира». «Мои записки» масона П. Я. Титова // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 130—151.

<sup>14</sup> Государственный Музей Л. Н. Толстого. Материалы к творчеству Толстого. Война и мир. Коп. 1. Инв. 68019. Ку-4502: Масонские рукописи (102 л.). В дальнейшем: ГМТ. Масонские рукописи.

в настоящий момент хранится в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки.<sup>15</sup> Ознакомление с этими мемуарами позволило Щербакову также доказать на текстологической основе тезис, уже сформулированный С. Некрасовым,<sup>16</sup> о том, что прообразом толстовского Баздеева является Иосиф Алексеевич Поздеев, духовный наставник Титова.

Эта важнейшая работа открыла новую страницу в исследовании связей Толстого с масонскими источниками. Щербаков подчеркивает точность, с которой писатель воспроизводит язык и стиль указанных документов, а также передает психологию, которая в них отражена.<sup>17</sup> К сожалению, сам Щербаков, столь искусно восстановивший в дневнике Пьера мозаику цитаций из записок Титова, не пошел дальше в своем исследовании, посчитав данную тему исчерпанной. Ученый наглядно демонстрирует, что указанные масонские документы представляют собой один из главных источников, использованных писателем «для воссоздания психологии людей другой эпохи»; однако при этом он считает, что Толстого в гораздо большей степени привлекала та исключительная откровенность, с которой Титов переносит на страницы дневника свой личный опыт, носивший открыто гомосексуальный характер, нежели масонство как таковое.<sup>18</sup>

В результате долгого закрытия на ремонт главного хранилища масонских фондов Российской государственной библиотеки, исследование масонских источников «Войны и мира» не получило продолжения. Однако проведенный Щербаковым сопоставительный анализ дневника Пьера и мемуаров Титова оставляет открытым ряд вопросов. Сходство снов толстовского героя со снами, описанными Титовым, не вызывает сомнения, но так же верно и то, что сны эти отсутствуют в первых редакциях дневника Пьера; при этом уже в первоначальном своем варианте он содержит все стилистические характеристики масонских текстов начала века. Отсюда следует вывод, что перед тем, как облечь в форму дневника наиболее тонкие аспекты психологии своего героя, Толстой черпал материал в других источниках масонского толка, до сих пор не привлечших внимание исследователей.

16 ноября 1866 года Толстой пишет жене: «С утра пошел в Румянц(евский) музей. Чрезвычайно интересно то, что я нашел там. И 2-й день не вижу, как проходят там 3, 4 часа. Это одно чего мне, кроме Берсов, будет жалко в Москве» (ПСС. 83. 130). Как показывают другие письма, датированные декабрем 1864 года (ПСС. 83. 85, 89), это был уже не первый визит и далеко не последний. Что же привело Толстого в этот музей, или, точнее, кто? Возможно, он руководствовался указаниями историка Михаила Лонгинова, который именно в те годы возродил интерес к маргинизму XVIII века,<sup>19</sup> а также подсказками профессора Степана Васильевича Ешевского, который с 1858 года возглавлял кафедру общей истории в Московском университете. Ешевский активно сотрудничал с руководством Румянцевского музея, перенесенного в 1861 году в старую столицу, и много сделал для пополнения его фондов. В 1864 году он обратился к «обладателям масонских документов — дневников, писем, рукописей и грамот» с призывом вернуть к жизни все это наследие, забытое на чердаках и в подвалах.<sup>20</sup> Лев Николаевич был хорошо знаком как с

<sup>15</sup> Титов П. Я. Мои записки. Заметки морально-религиозного характера, воспоминания о поступлении в масонство в 1785 г., анекдоты и рассуждения // РГБ. Ф. 147. № 90. Ед. хр. 1.

<sup>16</sup> См.: Некрасов С. М. Указ. соч.

<sup>17</sup> Анализ Щербакова продолжил через несколько лет Кацис (Кацис Л. Ф. Сны масона П. Я. Титова и сны Пьера Безухова в «Войне и мире» Льва Толстого // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2005. Т. 64. № 5. С. 46—55).

<sup>18</sup> Щербаков рассматривает интерес писателя к снам Титова как подтверждение психоаналитической интерпретации толстовского героя, данной Ранкур-Лаферьером (см.: *Rancour-Lafferriere D. Tolstoy's Pierre Bezukhov*. London, 1993).

<sup>19</sup> Первые работы Лонгинова по данному вопросу были написаны еще в 1850-е годы. См., например: Лонгинов М. Н. Мартинисты и их противники // Современник. 1857. № 4. С. 252—264.

<sup>20</sup> Цит. по: Рукописные собрания Государственной библиотеки СССР им. Ленина. Указатель. М., 1983—1986. Т. 1. Вып. 1—2. С. 71.

Лонгиновым, так и с Ешевским, он неоднократно обращался к ним за советом во время своего пребывания в Москве в ноябре 1864 года<sup>21</sup> и не раз одалживал у них книги. Впрочем, масонством писатель заинтересовался еще в 1860—1863 годах, когда стал собирать информацию о декабристах для одноименного романа<sup>22</sup> и обнаружил, что многие участники декабристского движения получили духовное воспитание в лоне масонских лож.<sup>23</sup>

Именно так и произошло с Сергеем Степановичем Ланским, чья домашняя библиотека стала для Румянцевского музея бесценным источником масонских рукописей. Толстой хорошо знал дочь Ланского Анастасию Сергеевну, которая была женой его друга Степана Васильевича Перфильева. Всякий раз будучи в Москве, писатель посещал их дом. Вот как он описывает жене одну из этих встреч, случившуюся накануне очередного визита в Музей: «Я воспользовался Перфильевыми для себя очень приятно, заведя Степана Васильевича на рассказы о 12-м годе» (ПСС. 83. 64).<sup>24</sup>

Для создания образа Пьера как представителя масонства биография Ланского предоставляла гораздо больше материала, нежели биография Титова. Во многом это связано с тем, что последний принадлежал к поколению «старых мартинистов» — Новикова, Лопухина, Поздеева, тогда как граф Ланской был современником будущих декабристов: он родился в 1787 году и вступил в масонский орден в 1810-м. Как и многие участники восстания, он добился главенствующих позиций в наиболее престижных ложах Петербурга: от Ложи Соединенных Друзей, в которой был принят в масонство, до Капитула Феникса, где в 1817 году был назначен префектом под именем *Eques a phoenice resurrect.*<sup>25</sup> В 1818 году Ланской также стал членом Союза Благоденствия, куда его привел А. Н. Муравьев,<sup>26</sup> однако незадолго до восстания 1825 года граф покинул ряды декабристов, что позволило ему избежать преследований. В 1828 году он фигурирует среди начальников Теоретического Градуса ордена Злато-Розового Креста, вновь учрежденного в условиях подполья, после того как Александр I запретил масонские объединения указом от 1822 года;<sup>27</sup> граф будет возглавлять тайную ложу Теоретического Градуса вплоть до начала 60-х годов.

Ланской принимал активное участие в политической жизни страны, в 1855 году он получил от Александра II пост министра внутренних дел, а с 1856 по 1861 год был членом Главного Комитета по крестьянскому вопросу и активным участником разработки положений крестьянской реформы 1861 года. Кроме того, в течение сорока лет он возглавлял различные общественные организации,<sup>28</sup> которые

<sup>21</sup> См. письмо к жене от 29 ноября 1864 года (ПСС. 83. 64).

<sup>22</sup> См. незаконченный роман «Декабристы». Первая и вторая редакция, варианты: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 100 т. М., 2002. Т. 4 (21): Редакции и варианты художественных произведений. 1853—1863. С. 477—518.

<sup>23</sup> См.: Серков А. И. История русского масонства XIX века. СПб., 2000.

<sup>24</sup> Толстой упоминает об этом знакомстве и в других письмах — как к жене, так и А. А. Толстой (ПСС. 61. 129; 83. 121—123).

<sup>25</sup> Русское масонство 1731—2000. Энциклопедический словарь / Под ред. А. И. Серкова. М., 2001. С. 1110.

<sup>26</sup> Майкова К. А. Первые декабристские рукописи в Румянцевском музее // Записки отдела рукописей Государственной библиотеки им. Ленина. 1975. Вып. 36. С. 64; *Bakounine T. Répertoire biographique des Francs-Maçons russes. XVIIIe e XIXe siècles.* Paris, 1967. С. 287.

<sup>27</sup> Высочайший рескрипт 1822 года фактически загонял каменщиков в подполье, провозглашая закрытие масонских лож по причине беспорядков и мятежей, учиненных в других государствах в связи с деятельностью тайных обществ, созданных под эгидой масонства и первоначально провозглашавших своей целью благотворительность (Указ от 1 августа 1822 года // Полное собрание законов Российской Империи. Собрание 1: с 1649 по 12 декабря 1825. СПб., 1830. Т. 38. № 29. С. 151).

<sup>28</sup> Он был членом, а затем президентом Общества попечительного о тюрьмах, председателем Комитета призрения малолетних бедных, членом Государственного совета женских учебных заведений, управлял Гатчинским и Санкт-Петербургским воспитательными домами, учи-

представляли собой социальное измерение масонства, воплощая в общественной сфере этические принципы ордена, отныне обреченного на нелегальное существование.

После смерти Ланского в 1862 году часть его библиотеки пополнила коллекцию Румянцевского музея, другая же часть перешла к Ешевскому, связанному с покойным графом узами дружбы и родства. Год спустя, после первичной каталогизации, полная коллекция Ланского—Ешевского стала достоянием Музея.<sup>29</sup> Она содержала в основном материалы, относящиеся к 1810—1829 годам, т. е. именно к той эпохе, которая интересовала Толстого.

Писатель впервые открыл для себя эти рукописи в 1864 году и затем вновь вернулся к ним в 1866 году; за эти два года он успел внимательно изучить труды по истории<sup>30</sup> и приобретенные в мае 1864 года книги, посвященные ордену,<sup>31</sup> и таким образом получил исчерпывающее представление о масонском мире рубежа XVIII—XIX веков, и в частности о той идейной преемственности, которая существовала между двумя поколениями масонства. Теперь же, в 1866 году, его работа в Музее имела уже другую цель — поиски на страницах рукописей индивидуального опыта, того самого живого слова, которое одно способно передать дух эпохи.

В коллекции Музея было представлено огромное количество документов, имеющих важность для истории масонства эпохи Александра I, — обрядники, протоколы заседаний лож и в особенности биографический материал — письма, дневники, заметки тех деятелей ордена, с которыми Ланского связывал общий духовный опыт.

Среди этих рукописей была также обнаруженная впоследствии Щербаковым папка под названием «Мои записки».<sup>32</sup> В ней содержались дневник Титова за 1812—1813 годы и отдельные записи, сделанные им до 1817 года, его «масонская исповедь» — своего рода автобиография, составленная в 1811—1812 годы, протоколы заседаний ложи, несколько писем-наставлений, принадлежащих перу Великого Мастера Иосифа Алексеевича Поздеева.

Здесь же находились конспекты речей, произнесенных в ложах, членом которых был Ланской, — это Ложа Ищущих Манны, Ложа Палестины, Ложа Соеди-

лищем глухонемых, родовспомогательным заведением, Комитетом для разбора и призрения нищих.

<sup>29</sup> См.: Отчет по Московскому публичному музею от времени основания его до первого января 1864 г. СПб., 1864. С. 32—39. Его обработка будет завершена лишь в 1899 году, после того как другие важные документы пополнят это ценное собрание (см.: Каталог масонских рукописей Московского публичного и Румянцевского музеев. М., 1900). Впервые документы Ланского—Ешевского были выделены из общей коллекции и объединены под номером 147 только в 1953 году; первичный каталог этих рукописей, сделавший их доступными для исследования, появился лишь в 1973 году (см.: *Майкова К. А.* Собрание масонских рукописей Ланского—Ешевского. Опись. М., 1973). На сегодняшний день полное собрание документов Ланского—Ешевского, основной источник сведений по истории русского масонства XVIII—XIX веков, хранится в Российской государственной библиотеке (см.: РГБ. Ф. 147).

<sup>30</sup> В 1860-е годы начинается период настоящего расцвета в историографии русского масонства; вот некоторые из этих сочинений: *Ешевский С. В.* Московские масоны восьмидесятих годов прошедшего столетия. 1780—1789 // *Русский вестник*. 1864. № 8. С. 361—406; 1865. № 3. С. 5—52; *Пыпин А. Н.* 1) Русское масонство в XVIII в. // *Вестник Европы*. 1867. Т. II. Разд. II. С. 51—106; Т. III. Разд. II. С. 1—59; Т. IV. С. 1—70; 2) Русское масонство до Новикова // Там же. 1868. № 6. С. 546—589; № 7. С. 167—222.

<sup>31</sup> Сохранился чек из книжной лавки, ныне опубликованный в ПСС. 16. 153—154; среди прочих наименований в нем числятся две книги, входившие в обязательный круг чтения русских масонов рубежа веков: [*Сен-Мартен Л. К. де.*] О заблуждении и истине, или Воззвание человеческого рода ко всеобщему началу знания. М., 1785; [*Молинос М.*] Духовный путеводитель, служащий к отвлечению души от чувственных вещей и к приведению ее внутренним путем к совершенному созерцанию и ко внутреннему миру. М., 1784.

<sup>32</sup> Эти материалы были приобретены Музеем в 1865 году вместе с остальной коллекцией Ланского—Ешевского, частью которой они являлись (см.: Отчет Московского публичного и Румянцевского музеев за 1865 год. СПб., [1866]).

ненных Друзей, Ложа Елизаветы;<sup>33</sup> а также многочисленные обрядники, относящиеся к трем Иоанновским степеням, обряды и катехизисы шотландских лож. В архиве Толстого хранятся копии некоторых из указанных документов.

Поздеев несомненно является ключевой фигурой, которая вырисовывается на страницах этих документов. Он был учителем, духовным наставником для того поколения молодежи, к которому принадлежал Сергей Ланской. Его многочисленные письма к ученикам, собранные в больших папках,<sup>34</sup> позволяют не только получить представление о сути того конфликта, который разыгрался внутри масонской организации в первом десятилетии XIX века между Поздеевым и сторонниками Новикова,<sup>35</sup> но и стать свидетелями личного опыта молодых воспитанников ордена, постичь характер той глубокой связи, которая существовала между учеником и наставником.

О том, что Ланской принадлежал к числу питомцев Поздеева, мы узнаем из писем последнего,<sup>36</sup> которые, очевидно, послужили Толстому материалом для создания тех эпизодов романа, в которых Пьер говорит о своем «Благотетеле». В 1817 году Ланской наряду с Поздеевым участвовал в основании Ложи Ищущих Манны — той самой, в которую вступает Безухов в первом варианте романа (ПСС. 13. 597).<sup>37</sup>

Знакомство с документами из коллекции Ланского заставило Толстого переосмыслить масонский опыт своих героев. Первые наброски ключевых эпизодов восходят к 1864—1865 годам: петербургский визит старого мартиниста сразу после ссоры Пьера с женой и дуэли; деятельность Пьера в недрах ложи; беседа с Андреем Болконским в Богучарове, которая подготавливает вступление князя в орден и его дальнейшее участие в разработке и проведении реформ Сперанского. В первоначальной редакции вступление в братство означало для обоих героев приобщение к делам политики и общества и одновременно сопротивление их искушениям, как тому учили масонские катехизисы.<sup>38</sup> В версии же 1867 года масонство в большей степени дает импульс внутреннему обновлению, «возрождению» личности, указывает путь духовного роста и самоанализа. Эти изменения сопровождаются активным введением ритуальной символики в сцену инициации Пьера, созданную в первой половине 1867 года.<sup>39</sup> Именно на данном этапе работы над романом Толстой обогащает, усложняет характеры Безухова и Болконского, которым по замыслу автора предстоит сделать разный жизненный выбор — Пьер встает на путь самопознания и его духовное развитие совершается внутри ордена,<sup>40</sup> тогда как князь Андрей находит себя в активной политической деятельности (первоначально образ

<sup>33</sup> Речи в ложах Орфея, Соединенных Друзей, Елизаветы, Великой Провинциальной Ложе (1810—1822) // РГБ. Ф. 147. № 92. Речи в ложах Палестины, Шотландской, Ищущих Манны // Там же. № 93.

<sup>34</sup> Письма И. А. Поздеева к разным лицам (1812—1814) // РГБ. Ф. 147. № 83; Письма И. А. Поздеева к разным лицам (1815—1817) // Там же. № 84.

<sup>35</sup> См.: *Серков А. И.* Указ. соч.

<sup>36</sup> Письма И. А. Поздеева к Ланскому (1811—1818) // РГБ. Ф. 147. № 81—82.

<sup>37</sup> Среди основателей этой влиятельной московской ложи были А. Н. Муравьев, М. Ю. Вильгорский и В. Л. Пушкин, дядя А. С. Пушкина, исполнявший в ложе обязанности секретаря (см.: Русское масонство 1731—2000. Энциклопедический словарь. С. 1026).

<sup>38</sup> В Нравоучительном Катехизисе истинных Франкмасонов, помещенном в качестве приложения к запискам Лопухина в том издании, которым пользовался Толстой, мы читаем: «Где истинный Ф. М. должен совершать свою работу? — Посреди сего мира, не прикасаясь сердцем к суетам его, и в том состоянии, в которое каждый был призван» (*Лопухин И. В.* Указ. соч. С. 32).

<sup>39</sup> ГМТ. Война и мир: собрание черновых рукописей, наборных рукописей, гранок. № 114. Л. 5 (в дальнейшем: ГМТ. Война и мир, номер папки и соответствующий лист; данная нумерация отличается от старой, которая применялась в ПСС).

<sup>40</sup> В первичном варианте романа масонская деятельность Пьера описана гораздо подробнее, нежели в окончательной версии (ГМТ. Война и мир. № 120. Л. 9).

дуба связан с его масонским перерождением<sup>41</sup>). Внутренняя эволюция Пьера отражена в его дневнике, начиная с самых первых версий и заканчивая финальным вариантом, в котором представлены сны героя, дающие ключ к самым далеким, тайным уголкам его сознания.

Все указанные выше эпизоды создаются или пересоздаются летом 1867 года и претерпевают многочисленные изменения осенью того же года, прежде чем войти в окончательную редакцию романа. Толстой продолжает вносить изменения в текст даже тогда, когда роман уже полностью готов к печати, о чем свидетельствует переписка с Петром Бартеневым, редактором первого издания «Войны и мира». В письме от 19/20 сентября 1867 года писатель извиняется за многочисленные исправления, которые делают текст трудночитаемым: «Коректуры я продержал и в одном месте много перемарал. (...) Особенно измараны — прием в масонство и французское письмо Билибина» (ПСС. 61. 177). То же в письме от 26 ноября: «Посылаю последние коректуры 3-го тома. Я измучился за ними, но зато единственной стороной доволен. Они ужасно измараны. В большей части есть подряд переписанные для ясности листы, в некоторых — нет. Но прочесть и разобрать все можно. Ежели же бы вышло недоразумение — неясность, лучше велите прислать мне еще раз коректуры. Во многих листах пришитых и сплошь переписанных (для ясности) прибавлено иногда и изменено. Одним словом, *держаться надо редакции переписанных листов*» (ПСС. 61. 183—184). Анализ рукописей показывает, что долгая и мучительная работа по переписыванию и исправлению текста касалась не только последней части третьего тома, где описаны отношения Наташи с Анатолом Курагиным (как считает Н. Великанова<sup>42</sup>), но и первой части, где представлены ключевые масонские сцены. В рукописи, подготовленной для печати (сентябрь), а также в первых набросках третьего тома (начало октября) сохранились следы этих многочисленных изменений.<sup>43</sup> Постоянно неудовлетворенный результатом, писатель, скорее всего, принялся перечитывать конспекты, сделанные в Румянцевском музее, а возможно даже, и побывал там вновь. В 1867 году Толстой не раз был в Москве — в марте, с 18 по 22 июня, затем 30 июля и, наконец, с 23 по 28 сентября, о чем свидетельствуют его письма жене (ПСС. 83. 133—154).

Музейные конспекты Толстого показывают, что круг его чтения отнюдь не был ограничен документами из папки, где содержатся рукописи Титова. В частности, решающую роль сыграло открытие материалов, в которых описан жизненный опыт Сергея Ланского; сделанные писателем заметки, а также некоторые фразы из первых вариантов дневника Пьера совпадают слово в слово с отдельными пассажами из записных книжек Ланского, в настоящее время также включенных в собрание.<sup>44</sup> Кроме того, во многих из измененных в данный период эпизодов упомянуты «записные книжки» Пьера, над которыми он непрерывно работает, куда копирует шотландские протоколы и где, наконец, пишет трактат о самопознании. К этим записным книжкам герой обращается в трудную минуту, ища в них спасения от жизненных неурядиц.<sup>45</sup>

Первая из двух тетрадей Ланского, датированная 18 ноября 1811 года, содержит некоторые правила поведения, которые должен соблюдать ученик на пути ду-

<sup>41</sup> «И князь Андрей, заложив назад руки, долго ходил по комнате, то хмурясь, то улыбаясь, передумывал мысли о дубе в связи с Сперанским, с славой, с масонством...» (Лит. наследство. 1983. Т. 94. С. 433).

<sup>42</sup> Великанова Н. П. Узел романа // Толстой и о Толстом. Материалы и исследования. М., 1998. Вып. 1. С. 31—55.

<sup>43</sup> ГМТ. Война и мир. № 122, 123.

<sup>44</sup> РГБ. Ф. 147. № 2: Записная книга С. Ланского (выписки из масонских сочинений, речей, письма, заметки. 1811—1813); № 3: Записная книга С. Ланского (речи в ложе. 30 ноября 1813—1815).

<sup>45</sup> О тетрадях Пьера неоднократно говорится в третьей редакции третьей части второго тома (первой части третьего тома, согласно первоначальному делению), относящейся к августу 1867 года (ГМТ. Война и мир. № 120. Л. 73—75).

ховного возрождения, воспитания в себе внутреннего человека: «1. Побеждать в себе часть гневную чем? Тихостью, медлением. 2. Побеждать в себе часть похотливую чем? Воздержанием от яств и отвращением взоров от того, что наружному человеку приятно. 3. Удаляться от сует, но не отвлекая себя от должностей государственных, семейных, дружеских и своих экономических, и все это делать имея Бога в виду, яко везде находящееся существо».<sup>46</sup> Этот отрывок был переписан Толстым<sup>47</sup> и затем использован им в дневнике Пьера (ППС. 10. 180).

Подобного рода записи можно найти и среди бумаг Титова;<sup>48</sup> очевидно, это заметки, сделанные во время собраний, на которых братьям-новичкам преподавались основы масонской этики. Однако следом, приводящим нас к Ланскому, является дата 18 ноября — именно этой датой в первой редакции дневника отмечен пассаж, где Пьер анализирует в масонском духе собственные пороки: лень, гордыня, неспособность контролировать эмоции (ПСС. 13. 704); кроме того, он также записывает усвоенные им в ложе идеи, правда, несколько иного характера; цитируемые же выше наставления появятся в его дневнике чуть позже, под датой 24 ноября.

Прочие правила в точности скопированы Толстым из тетради Ланского: «1. Тем и кажись, что ты есть 2. Ничто не будь в твоих глазах ни великим ни малым 3. Будь уверен в самых малостях».<sup>49</sup> Этот отрывок помещен в черновиках Толстого среди множества разрозненных записей и помет, очевидно, сделанных писателем в процессе чтения и конспектирования рукописей с целью найти нужные очертания для образа своего героя: «Сверхнатуральное состояние любви и лицезрение Бога. Внутренний человек. Pierre увлечен идеей совершенствования. Тем и кажись, что ты есть...»<sup>50</sup>

Толстой запрашивает в Музее копию страниц, где Ланской описывает подготовку новичка к вступлению в ложу и сам процесс инициации. Этот материал писатель впоследствии заимствует для эпизода посвящения Пьера: идентичность отдельных отрывков, а также подчеркивания и заметки на полях, сделанные Толстым в имеющемся у него варианте рукописи, подтверждают гипотезу об использовании этого источника.<sup>51</sup> Толстой переносит в свой роман идею о центральной роли Ритора в воспитании новых братьев: именно от него зависит дальнейшая судьба кандидата в масоны, именно ему уготовано подготовить для семян нужную почву: «Он имеет обширное поле к обрабатыванию какого бы свойства ни была сия земля». Если земля сухая, Ритор омоет ее «слезами покаяния; болотная ли она, да сушит он ее огнем любви; дикая ли и заросшая, да очистит он ее отсечением всех заблуждений неверия и предрассудков», дабы взрастить на ней «райские цветы». Задача Ритора — собственным примером продемонстрировать кандидату семь «должностей», т. е. семь ступеней, которые истинный масон должен пройти на пути нравственного преображения: «скромность, повиновение, добронравие, любовь к человечеству и паче к братству, постоянность или мужество, щедрость или бескорыстие, любовь к смерти».<sup>52</sup>

В масонских катехизисах, которые распространяются в России начиная с 80-х годов XVIII века, порядок расположения семи добродетелей не был строгим,

<sup>46</sup> РГБ. Ф. 147. № 2. Л. 7.

<sup>47</sup> ГМТ. Война и мир. № 16. Л. 1. Текст опубликован в ПСС. 13. 33.

<sup>48</sup> РГБ. Ф. 147. № 90. Л. 84.

<sup>49</sup> Там же. № 2. Л. 54 об.

<sup>50</sup> ГМТ. Война и мир. № 7. Л. 1 (ПСС. 13. 24).

<sup>51</sup> ГМТ. Масонские рукописи, 2 папка: Обряд принятия при ученической степени Свободных Каменщиков. Листы 2, 6, 7 содержат подчеркивания и аннотации писателя; особенно очевидно сходство листа 31 толстовской копии с листами 49—50 тетради Ланского, где описывается Образ приготовления в ученическую степень свободных каменщиков. Отсюда заимствованы следующие цитаты.

<sup>52</sup> РГБ. Ф. 147. № 2. Л. 50. Этот отрывок также присутствует в копии Толстого.

да и сами «должности» могли варьироваться. Однако в этом списке почти всегда присутствуют «познание самого себя» и «отвержение гордыни». В нашем же случае вместо этих заповедей фигурируют две другие — «добронравие» и «постоянство или мужество»; эта замена была характерна для ритуала Союза Великой Провинциальной Ложи, членами которой были Поздеев и его ученик Ланской.<sup>53</sup>

В тетради Ланского и, соответственно, в толстовских копиях каждая добродетель сопровождается обстоятельным комментарием. К примеру, вот как объясняется призыв возлюбить смерть, вызывавший особый интерес у Толстого: «Непременное о смерти размышление учиняет нас неустрашимыми, укрепляет наш дух к понесению всех трудностей, кои встретиться могут на пути добродетели. Стараемся частым помышлением о смерти довести себя до того, чтобы она не казалась более страшным врагом, но другом».<sup>54</sup>

Весь этот отрывок, включая комментарии к семи «должностям», присутствует в ранней версии сцены посвящения Пьера (ПСС. 13. 650—651) и затем в упрощенном и сжатом виде переходит в финальный вариант текста. Здесь опять-таки нужно отметить, что объяснение семи добродетелей встречается, пусть и несколько в иной форме, в документах Титова.<sup>55</sup> Раз в дневниках Ланского и Титова нашли место столь похожие заметки и наставления, то, очевидно, здесь можно говорить об общности жизненного и духовно-воспитательного опыта их авторов; а если так, то какая разница, чьи документы послужили непосредственным материалом для романа? Подобные поиски первичного источника могли бы показаться чисто формальным филологическим экзерсисом, если бы не один важный факт — внимательный анализ тетрадией Ланского показывает, что к ним восходят и другие отрывки «Войны и мира», а многие изложенные в романе идеи могут показаться непонятными или же дать простор для ложных толкований, если не брать во внимание указанный исходный материал. Из второй тетради Сергея Ланского (в красном кожаном переплете) Толстой буквально заимствует следующий отрывок: «3 декабря. Три начала всех вещей. Меркурий — Дух — Дым / Сера — Душа — Пламя / Соль — Тело — Пепел. Во всякой твари мироздания находятся 3 начала и 4 элемента, по весу, по числу и по мере. В X степени открывается значение имян божих по разным свойствам Его: Адонай сотворил Мир; Елогим, свойство правосудия, коим и ныне мир правится; неизрекаемое же имя содержит в себе свойства и означает то состояние, когда все будет во всем. Столб ученической означает землю, товарищеской небо. 7 ступеней означают 7 даров Духа Святого».<sup>56</sup> Тот же отрывок, с небольшими изменениями и сокращениями, мы находим среди черновиков Толстого: «Меркурий — Дух — Дым / Сера — Душа — Пламя / Соль — Тело — Пепел. В X степени. Адонай сотворил Мир. Елогим свойство правяще. Неизрекаемое имя — все знает. Где искать масонства — в костях. Сверхъестественное у Pierre и Андрея».<sup>57</sup> Последнее добавление говорит о том, что в тот момент писатель еще планировал направить обоих героев по пути масонства, как это было задумано им с самого начала и как будет вплоть до изменений, внесенных в октябре 1867 года.<sup>58</sup> Та же часть отрывка, в которой упомянуты Адонай и Елогим, алхимическая троица и свойства ее элементов, будет включена в оригинальном ва-

<sup>53</sup> См.: Соколовская Т. Обрядность вольных каменщиков // Масонство в его прошлом и настоящем: В 2 т. М., 1914 (репринтное изд. М., 1991). Т. 2. С. 89; Серков А. И. Указ. соч. С. 209—212; Русское масонство 1731—2000. Энциклопедический словарь. С. 1049—1050.

<sup>54</sup> РГБ. Ф. 147. № 2. Л. 52 об.; ГМТ. Масонские рукописи, 2 папка: Обряд принятия при ученической степени Свободных Каменщиков. Л. 6 об.

<sup>55</sup> РГБ. Ф. 147. № 90. Ед. хр. 1. Л. 65.

<sup>56</sup> Там же. № 3. Л. 2—3.

<sup>57</sup> ГМТ. Война и мир. № 16. Л. 1 (ПСС. 13. 34).

<sup>58</sup> Из дневника Пьера только в гранках (октябрь 1867 года) исчезают всяческие указания на попытки вовлечь князя Андрея в деятельность ложи и опускается фраза, в которой Безухов называет друга «холодным, но честным масоном» (ГМТ. Война и мир. № 123. Л. 33).

рианте в первую редакцию дневника Пьера под той же датой 18 ноября (ПСС. 13. 704); в окончательной же версии дата будет изменена на 27 ноября:<sup>59</sup> «Потом зашла речь об объяснении семи столбов и ступеней храма: 7 наук, 7 добродетелей, 7 пороков, 7 даров святого духа. (...) Адонай есть имя сотворившего мир. Элоим есть имя правящего всем. Третье имя, имя неизрекаемое, имеющее значение *Всего*. Беседы с братом В. подкрепляют, освежают и утверждают меня на пути добродетели. При нем нет места сомнению» (ПСС. 10. 180—181).

Прочие заметки Толстого относительно свойств алхимической троицы в ранних редакциях дневника Пьера будут датированы тем же числом: «Главная цель — убить плоть. Заблуждение думать, что человек живет для наслаждения — цель — гроб — истление и возрождение. (...) Тройственность — все состоит из соли, серы и ртути. Соль сжимает так, что духовное делается видимым. Сера есть елейного и огненного свойства, она в соединении с солью огненностью своей возбуждает в ней алкание, посредством которого притягивает ртуть, схватывает его, удерживая и совокупно производя отдельные тела. Ртуть есть жидкая, летучая духовная сущность».<sup>60</sup> Здесь Толстой интерпретирует мистическую и спиритуальную алхимию в духе философов Якоба Бёме и Луи Клода де Сен-Мартена.<sup>61</sup> Согласно данной трактовке, Великое Дело алхимиков имеет в качестве субъекта внутреннего человека, который должен достигнуть высших форм существования путем многократного духовного умирания и возрождения. Неотъемлемым элементом в учении мартинистов является объяснение тех отношений, которые существуют между четырьмя элементами и соответствующими элементарными качествами, между тремя сущностями и четырьмя элементами, которые в совокупности образуют число 7 со всей характерной для него символикой и широкими возможностями для интерпретации.<sup>62</sup> Смерть, гниение и разложение материального начала как необходимое условие для дальнейшего возрождения, имеющего целью преодоление дуализма тела и духа, — такова была магистральная идея, вокруг которой строился символический мир масонских рукописей. Так, Толстой отмечает в своих черновиках: «Наш Адонирам. Убит тремя товарищами для похищения слова. Шотландское братство. Цель жизни — смерть — истление всех вещей и переход к высшему существованию (...) Надежда масонства — будущее вечное благо и убийство смерти. Убит Адонирам и воскреснет».<sup>63</sup>

В. Щербаков обращает внимание на тот факт, что в мемуарах Титова встречаются подобного рода мысли, но при этом отсутствуют какие бы то ни было параллели между христианской традицией с ее концепцией Троицы и центральным местом в ней Святого Духа, с одной стороны, и Великим Делом алхимиков — с другой. Из этого исследователь делает вывод, что последнее было уже толстовской интерполяцией: «Явно утрируя схоластические принципы интерпретации понятий, бытовавшие в масонской среде, Толстой разрушает четкие формулировки Титова и при этом делает Святую Троицу символом трех начал в масонской космологии (соли, серы и ртути), доводя тем самым оккультные идеи до абсурда».<sup>64</sup>

Обнаружение же тетрадей Ланского демонстрирует нам, что речь здесь не идет о намеренном искажении первоисточника; просто Толстой обращался к другому источнику, этой небольшой тетрадке в красном переплете, до сих пор не изученной, в которой со всей очевидностью представлена «христианизированная» версия

<sup>59</sup> О возможном смысле изменений в датах дневника, которые Толстой вносит на последнем этапе работы над романом, см.: *Кацис Л. Ф.* Указ. соч.

<sup>60</sup> ГМТ. Война и мир. № 16. Л. 1 (ПСС. 13. 33—34).

<sup>61</sup> [*Сен-Мартен Л. К. де*] Указ. соч. Напомним, что это одна из книг, приобретенных Толстым в мае 1864 года.

<sup>62</sup> *Faivre A.* L'accès de l'ésotérisme occidental. Paris, 1986. С. 35, 46.

<sup>63</sup> ГМТ. Война и мир. № 16. Л. 1 (ПСС. 13. 32—33).

<sup>64</sup> *Щербаков В. И.* Указ. соч. С. 141.

алхимической космологии.<sup>65</sup> И в этот раз доказательством служат числа, которыми отмечены в первых версиях дневника Пьера приведенные выше пассажи, — 3 декабря и 28 декабря. За указанием 28 декабря следует длинный отрывок, впоследствии изъятый из романа, в котором явно обнаруживается «почерк» Ланского. Пьер, пытаясь бороться с земными страстями, в очередной раз углубляется в самоанализ: «Теперь было 28 декабря и Риегге ничего не писал с 25. Прочтя все, он задумался и, потеряв лоб, стал писать: „Ни раза не был в ложе. Два раза был у Ростовых и, вместо трудов самопознания и воздвижения внутреннего храма, предавался наслаждениям суеты. Я был весел и смешил и веселил все общество у Ростовых, как вырвавшийся школьник. (...) Господи, помоги мне, научи меня ходить по стезе твоей и помнить, что радости этой жизни не для радостей, а для приготовления себя к смерти. Научи меня любить смерть, а не радости. Сделай мне горе из моих радостей. Мои силы слабы. Где искать масонства? в костях”» (ПСС. 13. 705—706). Эта финальная фраза «Где искать масонства? в костях», богатая символическими смыслами, взята из тетради Ланского.<sup>66</sup> Дата же 3 декабря в окончательной редакции романа сопровождает отрывок, заимствованный из дневника Титова, в котором он датирован 17 мая 1812 года.<sup>67</sup>

Итак, 18 ноября, 3 декабря, 28 декабря — слишком много идентичных дат, чтобы говорить о простом совпадении. Тот факт, что Толстой придавал большое значение выбору дат для дневниковых записей Пьера, подтверждается многочисленными исправлениями, сделанными с августа по октябрь. Нам кажется вероятным предположение о том, что летом 1867 года Толстой вернулся в Москву для изучения рукописей и, имея перед глазами дневники Ланского и Титова, поочередно черпал то из одного, то из другого источника, всячески маскируя их, запутывая следы, переплетая цитаты в традиционной для него манере.

Фигура Иосифа Алексеевича Поздеева появляется на страницах рукописей романа все в том же 1867 году. Впервые его имя упомянуто в связи с путешествием Пьера в Москву с целью навестить уже пожилого Мастера (ПСС. 13. 711). В ранних своих версиях этот весьма важный эпизод, включенный в рукопись 107 и переработанный в июле—августе того же года, в который раз подтверждает знакомство писателя с дневниками Ланского. На станции в Торжке Пьер встречает масона, который знакомит героя с доктриной ордена. Это пока еще не тот Баздеев в старом тулупчике, так хорошо знакомый читателю; в одном варианте этот персонаж носит фамилию Нарымов (это имя фигурирует и в подготовленной в конце июля наборной рукописи, где также содержится первоначальная версия сцены принятия в орден<sup>68</sup>), в другом — он предстает в роли богатого и образованного путешественника, к которому станционный смотритель обращается не иначе, как «Ваше превосходительство».<sup>69</sup> Московский же визит Пьера вызван желанием героя познакомиться с человеком, о котором он так много слышал и которого все братья считают своим духовным отцом: «Великий Мастер ложи, которого масоны звали не иначе как Благотель, жил в Москве. Масоны во всех затруднительных случаях обращались к нему, и он как духовник давал советы принимающиеся как приказания. (...) В душе Р.<sup>70</sup> про-

<sup>65</sup> См., например: «Бог пребывает в Свете, Свет в Духе, Дух в соли, соль в воздухе, воздух облекается водою, а вода в землю, которая есть родительница всех вещей, чрез возхождение снизу вверх и нисхождение сверху вниз. (...) Когда священник или дьякон во время отправления литургии кадит, то обходя жертвенник и выходя из алтаря чрез царские врата описывает алхимическую фигуру меркурия» (РГБ. Ф. 147. № 3. Л. 4).

<sup>66</sup> Там же. № 3. Л. 3.

<sup>67</sup> Там же. № 90. Ед. хр. 1. Л. 4.

<sup>68</sup> ГМТ. Война и мир. № 116. Л. 73 об. Может быть, это аллюзия на Нарумова из пушкинской «Пиковой Дамы», где масонская тема занимает центральное место.

<sup>69</sup> См. черновики начала августа с исправлениями Толстого (ГМТ. Война и мир. № 118. Л. 6).

<sup>70</sup> В версиях, создававшихся до августа 1867 года, преобладает французский вариант написания имени героя, чаще всего сокращенный до начальной буквы Р.; в дальнейшем же Толстой отдает предпочтение русской транслитерации имени — Пьер.

исходила за все это время сложная и трудная работа внутреннего развития, открывшая ему многое, приведшая его ко многим духовным радостям и сомнениям. Осенью этого года он поехал в Москву для свидания с Великим Мастером ордена Иосифом Алексеевичем Поздеевым, пользовавшимся благоговейным уважением масонов, называвших его не иначе как Благодетель». <sup>71</sup>

Уже в ранних редакциях именно Благодетель советует Пьеру вести дневник, чтобы анализировать в нем свои поступки и моменты отступления от истинного пути, который должен привести его к преобразению. Их встреча также находит отражение в дневнике: «Зная И. А. по письмам и речам читанным у нас, по великому, занимаемому им у нас званию и всеобщему благоговению к нему, я поехал готовясь увидеть величественного старца образца добродетели и то, что я увидал было выше того, что я ожидал (...) И. А. невысокий, худой, но с чрезвычайно широкой костью старец с сморщенным лицом и большими седыми бровями из под которых глядят огненные глаза. Он живет бедно и даже грязно (...) Он изволил сказать, что знает меня». <sup>72</sup>

В августе, вероятно под влиянием прочтения (или пересмотра) материалов из собрания Ланского, Толстой решает сделать фигуру Иосифа Поздеева более значимой в процессе духовной эволюции Пьера. Он переносит их первую встречу в Торжок, а в портрете масона настойчиво подчеркивает суровый и пронизательный взгляд, то холодный, то полный огня.

В связи с этим сцена московской встречи нуждалась в изменениях, в первую очередь в области мотивировок. Здесь Толстому приходит на помощь другая записная книжка Ланского, где тот описывает свои московские визиты к тяжелобольному Поздееву в 1819 году: «3-го марта в 8 часов поутру приехал в Москву. Остановился у Фролова. Переоделся и поехал к И. А. <sup>73</sup> Нашел его весьма страдающим и в слабом положении». <sup>74</sup> Как в тексте Ланского, так и в дневнике Пьера болезнь не мешает Поздееву наставлять своего ученика. Ланской (а вслед за ним и Пьер) излагает учителю положение дел в петербургских ложах, тот же советует, как лучше себя вести в той или иной ситуации: «И. А. было слушал молча, наконец обратил разговор на то, что никого строго судить не должно». Эти визиты повторяются и в последующие дни, и всякий раз мудрый наставник пускается в рассуждения относительно трех целей ордена и доктрины внутреннего человека, чей путь должен быть отмечен покаянием, очищением и возрождением. <sup>75</sup>

Таким образом, в новой версии эпизода Пьер, удрученный разногласиями с петербургскими братьями, едет в Москву к уже слабому здоровьем учителю за советом и поддержкой: «После своего раздора с Петербургскими братьями, свидание с Благодетелем, как называл с тех пор Р. И. А., имело большое влияние на Р., открыло ему [многие] новые стороны масонства и втайне примирило с ним. С этого посещения Р. за правило поставил себе регулярно писать свой дневник и вот, что он писал в нем: Москва, ноября 17...». <sup>76</sup> И далее дневник Пьера (в этом варианте, как и затем в окончательной версии) следует образцу тетради Ланского; Пьер рассказывает Благодетелю о событиях в петербургских ложах: «Разговор потом зашел о действиях нашей ложи и И. А. не одобрил последнего заседания нашего акта». <sup>77</sup> Причины этого неодобрения Толстой почерпнул из писем Поздеева к Ланскому: как и реальный Поздеев, Благодетель критикует «либеральные» тенденции во

<sup>71</sup> ГМТ. Война и мир. № 120. Л. 22.

<sup>72</sup> Там же. Л. 23—23 об.

<sup>73</sup> Интересно, что Ланской, как и Пьер у Толстого, упоминая учителя, всегда использует аббревиатуру И. А., в то время как в мемуарах Титова мы видим исключительно О. А., т. е. сокращение от Осип Алексеевич (вариант имени Иосиф Алексеевич).

<sup>74</sup> РГБ. Ф. 147. № 147. Ед. хр. 6. Л. 2.

<sup>75</sup> Там же. Л. 3.

<sup>76</sup> ГМТ. Война и мир. № 120. Л. 22 об.

<sup>77</sup> Там же. Л. 24.

многих ложах, утверждает, что истинная цель масонства — стремление к мудрости, призывает Пьера не оставлять духовную работу над собой и вернуть на путь самопознания также и других братьев.

С самого начала дневник Пьера был задуман как иллюстрация такого пути к самопознанию, тогда как сны героя появляются в романе позднее. За датой 24 ноября в первой версии романа значится следующая запись, которая с небольшими изменениями затем пополнила окончательную редакцию: «Встал в 8, читал Священное Писание, потом пошел к должности (Р. служил в одном из комитетов), возвратился к обеду, ел и пил умеренно. (...) Ложусь спать с счастливым и спокойным духом».<sup>78</sup> Далее на страницах дневника Пьера появляются те самые правила поведения, которые изложены в записных книжках Ланского 18 ноября. Очевидно, здесь нет и тени иронии со стороны Толстого, который стремится показать процесс духовной эволюции своего героя под влиянием масонских заповедей. Это подтверждает в тексте данной версии дальнейший отрывок, в котором уже просматривается намерение использовать сны Титова: «В следующие числа дневник Р. показывает, что за малыми отступлениями около недели он исполнял свои обеты и испытывал за это время состояние счастья и даже восторга, которое заставляло его думать по ночам и видеть сновидения в том же порядке мыслей из которых некоторые он записывал. Так 28 ноября было записано следующее...»<sup>79</sup> Этот впоследствии упраздненный пассаж предвещал собой сон Пьера, который в окончательном варианте текста датирован 7 декабря.

Если рукописи Ланского послужили материалом для целых отрывков «Войны и мира», то вполне уместно предположить, что многие образы и идеи из заметок графа повлияли на Толстого и пополнили его творческую лабораторию, в условиях которой роман эволюционировал в период с лета по осень 1867 года. К примеру, важное место в записках масона занимает символика, связанная с темой любви к смерти, которая, как известно, является ключевой в философии Толстого. Особенно писателя привлекала идея связи смерти и возрождения, которая постоянно подчеркивается в текстах каменщиков; это отразилось в романе, где смерть одного персонажа неизменно сопровождается появлением новой жизни.<sup>80</sup> Кроме того, неоднократно встречающиеся в «Войне и мире» образы света и тьмы являются важнейшими элементами масонской символики, как и образ неба, который венчает собой просветление толстовских героев.<sup>81</sup> У Ланского мы читаем: «Истинный искатель премудрости обретает небесность во всех тварях, и подобно как небо пронизало землю и дает свои сигнатуры,<sup>82</sup> так и деятельный исполнитель орденового учения ходит в небеси и претворяется еще в жизни сей в небесного обитателя. Таковое практическое исполнение есть истинное путешествие от Запада к Востоку, от падения к восстанию. Главным занятием нашим должно быть углубиться и вникать в самих себя, и различать сперва в нас Свет и Тьму, а потом и в большом мире. Орденское учение приводит нас на путь, ведущий к Свету; а исполнение оно учения погружает нас в Свет и соделывает нас способными даже и в физическом мире различать Свет от Тьмы, и все приводить к просветлению или кларификации».<sup>83</sup> Рукописи Ланского содержат большое количество выдержек из масонской литературы, а об-

<sup>78</sup> Там же. Л. 25.

<sup>79</sup> Там же.

<sup>80</sup> Биццлли П. М. Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого (1928) // Л. Н. Толстой: pro et contra. СПб., 2000. С. 473—499.

<sup>81</sup> См.: Карасев Л. В. Толстой и мир // Вещество литературы. М., 2001. С. 163—205 (Язык—Семиотика—Культура).

<sup>82</sup> О понятии *signatura rerum* см.: *Böhme J. Sämtliche Schriften: In 11 Bd. Stuttgart, 1955—1961. Bd 6: De signatura rerum (1622); Bd 7: Mysterium magnum (1623)*. Бёме основывает свои рассуждения на сведениях из Книги Бытия: Адам, пребывая в состоянии невинности, предшествующем грехопадению, знал сигнатуры, т. е. имена живых существ, которые полностью выражали их духовную сущность, в том числе их «естественный язык».

<sup>83</sup> РГБ. Ф. 147. № 3. Л. 5.

разы тьмы и света вместе с традиционно окружающим их семантическим полем превращаются у него в своего рода лейтмотивы.

Нечто подобное можно сказать и о романе Толстого. Частое обращение к источникам масонского толка, обильное использование типичной для масонов символики полностью подтверждает ключевое значение масонской темы в романе, как и глубокий интерес самого писателя к этому культурному явлению с точки зрения не только идей, но и ритуалов и обрядности. Едва ли здесь можно говорить о чисто инструментальном интересе или же просто временном любопытстве со стороны Толстого. Изучение писателем масонской символики стало причиной кардинальных изменений, которые роман претерпел в 1867 году, а это уже открывает новые перспективы для его изучения.

© Н. А. Тарасова

### ОБРАЗ ЗАХОДЯЩЕГО СОЛНЦА В РОМАНЕ «ПОДРОСТОК»: ДОСТОЕВСКИЙ И ДИККЕНС\*

В романе «Подросток» есть сцена, в которой упоминается «Лавка древностей» Диккенса.<sup>1</sup> Цитируем текст чернового автографа:

«Знаете, Долгорукий, читали вы Диккенса Лавку древностей?

— Читал, что же?

— Помните вы... Постоите, я еще бокал выпью, — помните вы там одно место, в конце, когда они, сумасшедший этот старик и эта прелестная [робкая] **тринадцатилетняя** девочка, [ангел, этот ребенок три] внука его приютились оба где-то далеко после **фантастических своих странствий в которых они ничего не понимают как дети** близь какого-то готического древнейшего собора **цер. в каком-то (?) городе** и она тут какую-то должность получила, собор посетителям показывала... и вот [у Диккенса картина] **раз: закатывается солнце, и эта девочка на паперти собора, вся облитая последними лучами, смотрящая на закат, с тихим задумчивым созерцанием как в детской, чистой, тринадцатилетней душе, [готовой жить] почти удивленной, с пробуждающею высшей огромною мыслью о жизни, (—) как этот закат или как этот собор потому что — то и другое равно велико: солнце и мысль Божия, а собор — мысль человеческая, мысль детей Божиих (—) которой, вы уже знаете, не суждено развиться, потому что ребенок должен умер(еть) ... а тут подле нее на ступенях сумасшедший этот старик, дед ее глядит на нее остановившимся взглядом... Знаете, тут нет ничего такого нежного, в этой картинке у Диккенса но это век не забудешь, [плакать хочется] — вот прекрасное, вот прекрасное! и что за чистота! Тут невинность, тут незащищенность, тут чистота — вот что я думаю! Знаете, у меня сестра, в деревне только годом старше меня... о теперь все уж там продано, и нет деревни, мы сидели с ней, в нашей липовой роще и читали вслух вместе этот роман, и солнце тоже светило, и когда мы дошли до этого места, мы вдруг сказали себе (Над строкой вариант: друг другу), что и мы будем добрыми, что и мы будем также прекрасными и... ах Долгорукий, знаете, у каждого есть воспоминания!»<sup>2</sup>**

\* Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 05-04-04102а.

<sup>1</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 13. С. 353. Далее — *ПСС*; печатные тексты Достоевского цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

<sup>2</sup> Данный текст приводится в *ПСС* в разделе «Варианты черновых автографов (ЧА<sub>1</sub>, ЧА<sub>2</sub>)» в виде вариантов к основному тексту, см.: 17, 122. Здесь цитируется по рукописи в виде связно-

В комментарии академического издания говорится о переосмыслении сюжета: «у Диккенса Нелли, посетившая деревенскую церковь, ушла оттуда успокоенная и примиренная (...) Вместо этого у Достоевского девочка на паперти, „облитая последними лучами“, с „удивленной душой“ перед неразрешимой загадкой жизни и смерти. Несколько сентиментальная сцена Диккенса звучит трагически у Достоевского».<sup>3</sup>

Тема «Достоевский и Диккенс» достаточно полно разработана в литературоведении, к ней обращались Н. Т. Ашимбаева, А. С. Долинин, Ф. И. Евнин, И. М. Катарский, Н. Г. Михновец, Р. Г. Назиров, Г. Е. Потапова, Б. Г. Реизов и др.<sup>4</sup> Вопрос об изменении сцен из «Лавки древностей» также рассматривался, об этом в частности писали А. С. Долинин и Г. Е. Потапова.<sup>5</sup>

Специального внимания заслуживает вопрос о том, какие издания «Лавки древностей» могли быть известны писателю. А. С. Долинин замечает, что Достоевскому свойственно «властно распоряжаться заимствованными картинами» и что писатель намеренно относит сцену с Нелли к концу произведения, тогда как «в „Лавке древностей“ об этой прелестной тринадцатилетней девочке, Нелли, когда она очутилась в храме, рассказано в главе пятьдесят третьей, за которой следует еще целых двадцать глав о дальнейшей судьбе всех действующих лиц романа. Но, по Достоевскому, это место — вовсе не эпизод, а самое значительное в произведении, оно „век не забудется, осталось во всей Европе“; оно именно должно быть „в конце“, в финале романа, как основной его символ».<sup>6</sup>

И. М. Катарский, говоря о влиянии Диккенса на Достоевского, замечает: «...надо иметь в виду, что Достоевский, не знавший английского языка, был знаком не с оригиналом „Лавки древностей“, а с одним из переводов этого романа».<sup>7</sup> Исследователь называет переводы, напечатанные в журналах «Библиотека для чтения» и «Москвитянин». Как следует из библиографии переводов Диккенса, основных русскоязычных публикаций «Лавки древностей» до момента написания романа «Подросток» четыре: одна в журнале «Библиотека для чтения», две в журнале «Москвитянин» и одна в серии «Библиотека романов, повестей, путешествий и записок».<sup>8</sup> По мнению Катарского, переводы «Библиотеки для чтения» и «Библиотеки романов...» выполнены «не с оригинала, а с французского перевода. При-

го черногового текста (РГБ. Ф. 93.1.1. 6/15. Л. 92—93). В квадратные скобки заключены вычеркнутые Достоевским слова, полужирным выделены вписанные слова.

<sup>3</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 17. С. 388 (прим. А. В. Архипова).

<sup>4</sup> *Долинин А. С.* Последние романы Достоевского: Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». М.; Л., 1963. С. 182—184; *Назиров Р. Г.* Диккенс, Бодлер, Достоевский // Учен. зап. Башкирск. гос. ун-та. 1964. № 7 (11). Сер. филол. наук. Вып. 17. С. 169—182; *Катарский И.* Диккенс в России. Середина XIX века. М., 1966. С. 357—401; *Лурье М.* Достоевский и Диккенс // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та. 1969. Т. 423. С. 30—38; *Реизов Б. Г.* Диккенс и Достоевский (Село Степанчиков) // Реизов Б. Г. Из истории европейской литературы. Л., 1970. С. 159—169; *Евнин Ф. И.* Об источниках романа Достоевского «Идиот»: («Идиот» и «Наш общий друг» Диккенса) // Искусство слова. М., 1973. С. 208—216; *Михновец Н. Г.* От Ч. Диккенса к Достоевскому и Толстому («Рождественская песнь в прозе» — «Сон смешного человека» — «Сон молодого царя») // Филологические записки: Вестник литературы и языкознания. Воронеж, 2004. Вып. 21. С. 51—65; *Ашимбаева Н. Т.* Отражения художественного мира Диккенса в творчестве Достоевского // Ашимбаева Н. Достоевский. Контекст творчества и времени. СПб., 2005. С. 46—55; *Mac Pike L.* Dostoevsky's Dickens. A Study of Literary Influence. Totowa-New Jersey, 1981; *Lary N. M.* Dostoevsky and Dickens. A Study of Literary Influence. London and Boston, 1973.

<sup>5</sup> См.: *Потапова Г.* Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток» // Analysieren als Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag / Hrg. von L. Fleishman, C. Gözl und A. A. Hansen-Löve. Hamburg, 2004. S. 461—482.

<sup>6</sup> *Долинин А. С.* Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». С. 182.

<sup>7</sup> *Катарский И.* Диккенс в России. Середина XIX века. С. 392.

<sup>8</sup> Чарльз Диккенс. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1838—1960 / Сост. Ю. В. Фридлиндер и И. М. Катарский. М., 1962. С. 71.

чем русский перевод с сокращенного французского был сделан в свою очередь с сокращениями», и Достоевскому «был знаком, по всей вероятности, либо русский перевод, напечатанный в „Библиотеке для чтения“, либо французский, что существа не меняет».<sup>9</sup> В этом случае понятным становится, почему Достоевский относит сцену посещения старинной церкви к концу повествования в «Лавке древностей». Во-первых, это замечание писателя не столько является свидетельством переосмысления сюжета, сколько подтверждает факт знакомства Достоевского с текстом Диккенса по сокращенным переводам. Во-вторых, вероятно, к моменту творческой работы над «Подростком» писатель воспринимает роман Диккенса не столько на читатном, текстуально точном, сколько на тематическом уровне.

Обратимся к названным публикациям.<sup>10</sup>

Первая публикация «Москвитянина» (1843) представляет собой отрывок из романа Диккенса, относящийся не к той части, где описаны встреча старика и Нелли с учителем, посещение старинной церкви и дальнейшие события. Здесь рассказывается, как Китт попал в тюрьму в результате оговора Самсона Брасса, а затем получил оправдание. Вторая публикация «Москвитянина» (1847) — это, как верно замечает И. М. Катарский, «не столько перевод, сколько изложение фабулы романа».<sup>11</sup> И в данном случае также нет дословной передачи сцен. В переводе журнала «Библиотека для чтения» (1843) романский текст представлен в двух частях без деления на пронумерованные главы. При этом посещение церкви тоже пропущено, а в других сценах обнаруживается отдаленное сходство с картиной, нарисованной в романе «Подросток»:

1. Сообщается, что старик и девочка ждут учителя на церковной паперти, но вместо слова «паперть» в этом переводе используется выражение «церковный портик» (вариант: «портик церкви»): «...мы лучше подождем вас под церковным портиком»; «...Нелли и дед ее сидели под портиком церкви...»; «...те два лица нашего рассказа, которые остались под портиком церкви...» (192—193, 209).

2. Появляется описание вечера: каждый вечер к Нелли в церковь приходит пятилетний мальчик, садится у ног девочки и уходит только вместе с нею (217—218).

Наиболее полным оказался перевод, напечатанный в «Библиотеке романов, повестей, путешествий и записок» (1853). Здесь есть сцена ожидания учителя, к которой автор возвращается трижды: «— Нет, отвечала Нелли, мы лучше подождем вас на церковной паперти» (ч. 4, 53); «Чего не дал бы он человеку, который только сказал бы ему, что в предместьи этого самого города Нелли и ее дедушка сидят в это самое время на паперти церковной и терпеливо ожидают возвращения школьного учителя» (58); «Вероятно, он видел во сне Китта, а может быть, и двух путешественников, — героев нашего рассказа, которых мы покинули на паперти церковной и к которым нам пора уже вернуться» (82). В этом переводе, кроме того, отражена сцена посещения церкви, описывается внутреннее убранство храма и путь Нелли на башню, показан ее восторг от увиденного: «Какой океан света хлынул ей прямо в глаза! Какое восхитительное зрелище представилось ее взорам!

<sup>9</sup> Катарский И. Диккенс в России. Середина XIX века. С. 392.

<sup>10</sup> Переводы «Лавки древностей»: 1) Отрывок из Диккенсова романа. Торговец-Антикварий / Н. С. // Москвитянин. 1843. № 3. Ч. II. С. 30—70; 2) Нелли (Рассказ Чарльза Диккенса) // Там же. 1847. Ч. II. С. 1—23 (отд. паг.); 3) Лавка древностей. Роман Чарльза Диккенса // Библиотека для чтения, журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. 1843. Т. 57. № 3. С. 1—160; № 4. С. 161—284; 4) Дедушка и внучка, роман в шести частях Диккенса. М., 1853 (Сер. Библиотека романов, повестей, путешествий и записок, издаваемая Н. Н. Улитиним; Т. 7. Вып. 6). Далее ссылки на эти издания даются в тексте с указанием страницы.

<sup>11</sup> Катарский И. М. Диккенс и переводчики «Москвитянина» (По неопубликованным материалам архива М. П. Погодина) // Чарльз Диккенс. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1838—1960. С. 256.

Свежая зелень полей и лесов резко отделялась от синевы небес; стада паслись на необозримых лугах; из труб домиков, почти закрытых широкими и развесистыми деревьями вились синеватые струйки дыма, и, казалось, подымались из внутренности земли, покрытой зеленью; толпы детей бегали и резвились там и сям; все было прекрасно, все улыбалось ей! Это был переход от мрака к свету, от смерти к жизни, от земли к небу» (91). Далее говорится: «С наступлением вечера она опять вернулась в церковь, села на скамейку, и начала читать Библию; наконец темнота заставила ее покинуть это религиозное занятие; но вместе с наступившим мраком и церковное здание приняло еще более торжественный характер, который так подействовал на молодое воображение Нелли, что она не могла решиться идти домой и сидела в церкви, погрузившись в глубокие размышления» (92). Как видим, описание заката здесь отсутствует, нет его и в дальнейшем повествовании (имеется лишь сцена с ребенком, который по вечерам приходит к Нелли в церковь). Но эти эпизоды тематически созвучны словам Достоевского о «детской, чистой, тринадцатилетней душе», смотрящей на закат «с тихим задумчивым созерцанием» и «с пробажающею высшей огромною мыслью о жизни».

Хронология событий диккенсовского романа в изложении Достоевского оказывается нарушенной. У Диккенса вначале описаны встреча со школьным учителем, ожидание на церковной паперти, предложение Нелли места зрителя при церкви. Только после этого рассказывается о том, как девочка впервые посещает старинную церковь и далее сама принимает ее посетителей. У Достоевского говорится о том, что герои нашли приют возле «древнейшего готического собора» и Нелли «получила должность» при церкви, а затем уже передается сцена на паперти (которая в переводах из Диккенса не представлена подробно).

Из данных наблюдений следует, что большая часть сцены, описанной в «Подростке», принадлежит самому Достоевскому, а не заимствуется у Диккенса.<sup>12</sup> Текст «Лавки древностей» воспринимается не на фабульном, а скорее на сюжетном и образном уровнях. Необходимо поэтому уточнить комментарий ПСС: речь в нем должна идти не только о сцене посещения девочкой церкви, а о контаминации разных сцен из романа Диккенса, ставших отправной точкой для создания вполне оригинальной картины в романе «Подросток».

У Достоевского, кроме того, усиливается значение образа заходящего солнца, который обретает символический смысл: не случайно в черновиках появляется специальный условный знак — изображение косых лучей заходящего солнца, — которым отмечены многие записи к роману «Подросток». По утверждению С. Н. Дурылина, «символ заходящего солнца, заката и косых лучей уходящего дня (...) принадлежит к числу любимейших у Достоевского».<sup>13</sup> Исследователь рассматривает особенности проявления этого символа в таких произведениях, как «Петербургская летопись», «Хозяйка», «Слабое сердце», «Белые ночи», «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Сон смешного человека», «Братья Карамазовы».

Этот список следует дополнить. В первом романе Достоевского «Бедные люди» появляется мотив заката, и уже здесь он имеет двойственный смысл, отражая противоречивые чувства героини Вареньки Доброселовой: «Вы не сердитесь на меня за то, что я была вчера такая грустная; мне было очень хорошо, очень легко, но в самые лучшие минуты мои мне всегда отчего-то грустно. А что я плакала, так это пустилки; я и сама не знаю, отчего я всё плачу. Я больно, раздражительно чувствую;

<sup>12</sup> На этот момент обратил внимание А. С. Долинин: «...мы говорим об *опоре*, отнюдь не говорим о заимствовании, как бы ни казались близкими совпадения. Большие мастера вообще не „заимствуют“, они перестраивают» (Долинин А. С. Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». С. 102).

<sup>13</sup> Дурылин С. Об одном символе у Достоевского. Опыт тематического обзора // Достоевский: Сб. ст. М., 1928. С. 165 (Сер. Литературная секция; Вып. 3).

впечатления мои болезненны. Безоблачное, бледное небо, *закат солнца*, вечернее затишье — всё это, — я уж не знаю, — но я как-то настроена была вчера принимать все впечатления тяжело и мучительно, так что сердце переполнялось и душа просила слез» (1, 46; здесь и далее курсив мой. — Н. Т.). С. Н. Дурылин обратил внимание на «двойное в изображении Достоевского переживание заката — как закатной тоски и гнета (Раскольников, Подросток, Ставрогин, Ферапонт) и как закатного же освобождения мира (Макар Иваныч, Хромоножка, Алеша, люди последнего „сна“».<sup>14</sup>

Такое «закатное освобождение мира» показано в романе «Неточка Незванова», где «косые лучи заходящего солнца» — деталь, также связанная с душевным состоянием героини: «Мне хотелось плакать. В комнате было ярко-светло от последних, *косых лучей заходящего солнца*, которые густо лились в высокие окна на сверкающий паркет пола; было тихо; кругом, в соседних комнатах, тоже не было ни души. (...) Бывают такие минуты, когда все умственные и душевные силы, болезненно напрягаясь, как бы вдруг вспыхнут ярким пламенем сознания, и в это мгновение что-то пророческое снится потрясенной душе, как бы томящейся предчувствием будущего, предвкушающей его. И так хочется жить, так просится жить весь ваш состав, и, воспламеняясь самой горячей, самой слепой надеждой, сердце как будто вызывает будущее, со всей его тайной, со всей неизвестностью, хотя бы с бурями, с грозами, но только бы с жизнью. Моя минута именно была такова» (2, 239).

В «Записках из Мертвого Дома» упоминается песня «Солнце на закате, время на утрате» из сборника С. Митрофанова (1799).<sup>15</sup> Ее исполняют преступники в спектакле на Рождество, который также символичен — песня посвящена обретению любви, в спектакле «мертвец оживает, и все в радости начинают плясать», а далее в тексте высказана мысль о духовном преображении героев: «Только немного позволили этим бедным людям пожить по-своему, повеселиться по-людски, прожить хоть час не по-острожному — и человек нравственно меняется, хотя бы то было на несколько только минут...» (4, 129—130). Образ солнца в «Записках из Мертвого Дома» появляется также в связи с темой смерти, избавляющей от страданий, — по наблюдению И. Д. Якубович, эта тема «может быть сопоставлена с ветхозаветным текстом»: «Смерть в арестантском госпитале чахоточного молодого человека, его предсмертные муки, освещенные, как всегда у Достоевского, в особо торжественные, переломные моменты, „косыми лучами“ солнца, „бунт“, подобный бунту Иова, — „нащупал на груди свою ладанку и начал рвать ее с себя, точно и та была ему в тягость, беспокоила, давила его” (4, 140) — заканчивается сценой неземного покоя, пришедшего со смертью (...)».<sup>16</sup>

Образ заходящего солнца важен, как было сказано, для романа «Братья Карамазовы». В комментарии С. Н. Дурылина к соответствующим текстovým эпизодам (например, к словам старца Зосимы о любви к закату<sup>17</sup>), видимо, по соображениям самоцензуры (1928 год), смысл образа передан завуалированно: «Закатные длинные косые лучи и тишина заката есть, по учению Зосимы, символ того „касания

<sup>14</sup> Там же. С. 196.

<sup>15</sup> Песни русские известного Охотника М\*\*\*\*\*, изданные им же в удовольствие любителей оных; с гравированным портретом. СПб., 1799. С. 36—39. См. также прим. Федоренко Б. В. и Якубович И. Д. в кн.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 4. С. 307; Песни и романсы русских поэтов / Вступ. статья, подг. текста и прим. В. Е. Гусева. М.; Л., 1963. С. 179—180.

<sup>16</sup> *Якубович И. Д.* Поэтика ветхозаветной цитаты и аллюзии у Достоевского: бытование и контекст // *Достоевский: Материалы и исследования.* СПб., 2005. Т. 17. С. 49.

<sup>17</sup> «...благословляю восход солнца ежедневный, и сердце мое по-прежнему поет ему, но уже более люблю *закат его, длинные косые лучи его*, а с ними тихие, кроткие, умиленные воспоминания, милые образы изо всей долгой и благословенной жизни, — а надо всем-то правда Божия, умиляющая, примиряющая, всепрощающая!» (14, 265).

мирам иным”, которому, как верховной цели человеческой жизни, он учит в другом месте». <sup>18</sup> Скорее всего, имеется в виду глава «О Священном Писании в жизни отца Зосимы» (из 6-й книги «Русский иннок»), где содержание образа становится очевидным: «День был ясный, и я, вспоминая теперь, точно вижу вновь, как возносился из кадила фимиам и тихо восходил вверх, а сверху в куполе, в узенькое окошечко, так и льются на нас в церковь *Божьи лучи*, и, восходя к ним волнами, как бы таял в них фимиам. Смотрел я умиленно и в первый раз от роду принял я тогда в душу первое семя Слова Божия осмысленно» (14, 264).

Солнце как символ «Святой Книги» — Библии — появляется в «Дневнике писателя» 1876 года в контексте размышлений Достоевского о Восточном вопросе (см. мартовский выпуск, § I гл. 2). Это сравнение восходит к представлениям, утвердившимся в древнерусской книжности. По словам В. П. Адриановой-Перетц, «основная метафора христианской литературы — Христос, христианство — солнце» была усвоена церковно-панегирической литературой Древней Руси с XI века: «У митрополита Илариона христианство „солнце евангельское“, „солнечная теплота“, „солнце воссиявшее“, „заря благоверия“, тогда как иудейство — „свет луны“, который „яко вечерняя заря погасе“. Кирилл Туровский, именуя Христа, вслед за своими византийскими образцами, „праведное солнце“, разъясняет смысл такого уподобления: „солнце землю обогревает“ — Христос „верующая спасаеть“». В средние века «эта метафора сохраняется неизменно в церковно-дидактической и панегирической литературе». <sup>19</sup>

В «диккенсовской» сцене «Подростка», в сущности, метафорически передано то же представление, которое было свойственно христианской культуре: закат солнца — мысль Божия, «собор — мысль человеческая, мысль детей Божиих». В данном художественном контексте эта метафора связана с мотивом «невинности», «незащищенности» и «чистоты» «осужденного на смерть» ребенка. <sup>20</sup> По наблюдению С. Н. Дурылина, «умирание в свете закатных тихих лучей есть любимое и часто встречающееся применение Достоевским символа уходящего солнца и косых лучей. Но такое умирание, при котором смерть есть „всех загадок разрешение, примирение всех начал“, по Достоевскому, дается не всем. Оно — удел лишь чистых и прекрасных сердцем. Так умирают у Достоевского лишь дети и те, кто очистились страданием...» Не совсем точен, на наш взгляд, пример С. Н. Дурылина из «Униженных и оскорбленных» — описание смерти Нелли: «...самая смерть Нелли осветлена косыми лучами солнца». <sup>21</sup> Но это трагическая смерть без прития мира и прощения — умирая, Нелли проклинает князя, обидчика своей матери.

В «Подростке» иное отношение к смерти, близкое к рассуждениям старца Зосимы, высказывает Макар Долгорукий, когда солнце ярко светит «в окно перед закатом»: «Старец же должен быть доволен во всякое время, а умирать должен в полном цвете ума своего, блаженно и благолепно, насытившись днями, вздыхая на последний час свой и радуясь, отходя, как колос к снопу, и восполнивши тайну свою» (13, 287). Показательна деталь в портретном описании Макара — «лучистые глаза», «лучистый взгляд» (13, 285, 286). В черновиках, относящихся к разработке диалогов с участием Макара, даже применительно к Версилу дана помета:

<sup>18</sup> Дурылин С. Об одном символе у Достоевского. Опыт тематического обзора. С. 194.

<sup>19</sup> Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.; Л., 1947. С. 27.

<sup>20</sup> Известно, что образ ребенка в художественном мире Достоевского также связан с христианскими представлениями. См.: Волгина О. В. Имя *дети* в концептуальном мире «Дневника писателя» // Достоевский и современность. Материалы XII Международных Старорусских чтений. Старая Русса, 1998. С. 23—26; Пушкарева В. С. Дети и детство в творчестве Ф. М. Достоевского и русская литература второй половины XIX века. Белгород, 1998. С. 89; Тихомиров Б. Н. Дети в Новом Завете глазами Достоевского. (Постановка проблемы) // Достоевский и мировая культура. СПб., 2003. № 19. С. 135—156.

<sup>21</sup> Дурылин С. Об одном символе у Достоевского. Опыт тематического обзора. С. 172—173.

«Версиров с лучистой улыбкой. (Лучами свет с лица)» (16, 365).<sup>22</sup> Семантика света в этих случаях, несомненно, связана с христианскими взглядами автора. Если говорить о Диккенсе, то возникает прямая тематическая параллель.

В русских переводах «Лавки древностей» смерть Нелли изображена как смиренный тихий переход в жизнь вечную:

«*Москвитянин*» (1847): «Следы забот, страданий, трудов, которые она испытала в столь ранней молодости, теперь исчезли. Умершая для земного горя, она ожила для спокойствия и счастья другой жизни, счастья, которое изображалось наперед в мирной красоте ее лица и в глубоком спокойствии ее черт» (21).

«*Библиотека романов...*»: «Нелли умерла. Казалось, она отдыхала на своей постели, никогда сон не мог казаться так тих и спокоен. Ни малейших признаков страдания не было видно на ее лице. Она более была похожа на существо только что вышедшее из рук Создателя, и еще не оживленное Его дуновением, нежели на девушку, которая уже жила, страдала и умерла.

Постель ее была усеяна зелеными листьями, нарванными в тех местах, на которых она любила прогуливаться. За несколько часов перед смертью она сказала: когда я умру, то положите возле меня что-нибудь, что любит свет и всегда живет под открытым небом» (194—195).

По мысли Н. Т. Ашимбаевой, Достоевского и Диккенса сближают герои: «Житейски беспомощные, хрупкие диккенсовские безумцы, юродивые, чудачки, кроткие и незаметные в обществе люди (...) — это герои чистые сердцем, обладающие особым душевным тактом, добротой и мудростью. Эти черты героев Диккенса были близки и дороги Достоевскому. Именно о Диккенсе — создателе целой галереи таких образов Достоевский отозвался как о великом христианине, однако впоследствии признал, что „идеал его слишком скромнен и незамысловат” (24; 159)».<sup>23</sup> Г. Е. Потапова указывает, кроме того, на внутрисюжетное значение «Лавки древностей» Диккенса в романе «Подросток», замечая, что «импровизация Тришатова вплетена в романную действительность до виртуозности незаметным образом»: «Получается, как раз в то время, когда Тришатов пересказывал Аркадию сцену со стариком и девочкой из Диккенса, Макар Иванович сидел на своей скамеечке подле Лизы и слушал ее. Эквивалентность между Нелли из „Лавки древностей” и сестрой Аркадия дана не прямо, она маскируется своим отстоянием по тексту, и тем не менее эта эквивалентность вполне определена. Пара „старик — девочка” зеркально отражает расстановку персонажей в „Лавке древностей”: там Нелли, воплощенное долготерпение и самоотверженность, ободряла как могла своего сумасшедшего деда, а в „Подростке” странник Макар ободряет падшую духом и выведенную из равновесия Лизу».<sup>24</sup> В этой тематической параллели — «Подросток» и «Лавка древностей» — особого внимания заслуживает и образ заходящего солнца. Попытаемся установить основные его значения в романе Достоевского.

И. Лунде называет эпизоды, в которых в печатном тексте «Подростка» появляется мотив заката: монолог Версирова о «золотом веке», рассказ Макара Долго-рукого о купце Скотобойникове, воспоминания Аркадия о матери, эпизод первой встречи Подростка с Макаром Ивановичем.<sup>25</sup> Добавим, что образ солнца присутствует в размышлениях Подростка о Крафте. Позднее, услышав о самоубийстве Крафта, Аркадий спрашивает: «— Крафт? — пробормотал я, обращаясь к Ахмако-

<sup>22</sup> В окончательном тексте о Версирове сказано иначе: «Повторяю опять: он решительно как бы прилепился к Макару Ивановичу, и я часто ловил на лице его чрезвычайно привлекательную улыбку, когда он слушал старика» (13, 312).

<sup>23</sup> Ашимбаева Н. Т. Отражения художественного мира Диккенса в творчестве Достоевского. С. 50.

<sup>24</sup> Потапова Г. Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток». С. 472—473.

<sup>25</sup> Лунде И. От идеи к идеалу — об одном символе в романе Достоевского «Подросток» // Евангельский текст в русской литературе XVI—XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 419.

вой, — застрелился? Вчера? На закате солнца?» (13, 128). Т. А. Касаткина обращает внимание на сцену заката, в которой Аркадий говорит о «законах природы»: «День был ясный, и я знал, что в четвертом часу, когда солнце будет закатываться, то косою красный луч его ударит прямо в угол моей стены и ярким пятном осветит это место. Я знал это по прежним дням, и то, что это непременно сбудется через час, а главное то, что я знал об этом вперед, как дважды два, разозлило меня до злости» (13, 283). Момент символичен тем, что именно в эту минуту «злости» на «косность природы»<sup>26</sup> Подросток слышит слова Макара Долгорукого: «Господи, Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас» (13, 283—284). По мысли Т. А. Касаткиной, «после разговора с Макаром, который весь посвящен смерти во Христе, и надежде новой жизни, и тому, что „и по смерти любовь“, заходящее солнце становится в сердце Аркадия символом Христа — Солнца правды, умирающего, чтобы воскреснуть, гаснущего затем, чтоб из гроба воссиял свет и просветил всю темную мглу, „преисподняя земли“, чтобы во всем, во всякой вещи, торжествовало „благообразие“».<sup>27</sup>

«Закат солнца» — это и двойственный мотив сна Версилова о «золотом веке», с одной стороны, связанный с образом «счастливого и невинного» человечества; с другой — метафорически передающий взгляд на историю Европы: «И вот, друг мой, и вот — это заходящее солнце первого дня европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, как я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня европейского человечества! Тогда особенно слышался над Европой как бы звон похоронного колокола» (13, 375). Завершая рассказ, Версиров упоминает стихотворение Г. Гейне «Христос на Балтийском море» (подразумевается его первая часть — «Frieden», или «Мир»). Как сообщает Н. Перлина, «первоначально текст стихотворения (опубликованного в 1826 году) состоял из двух частей. В то время как первая часть выражала благочестивую любовь Гейне к святому образу Христа, вторая была пронизана сардоническими замечаниями поэта касательно практических выгод быть христианином в нынешние времена. Эта часть стихотворения „вызвала большой скандал“, и в последующих публикациях Гейне ее опускал. Между тем в России в 1872 г. журнал „Гражданин“ неожиданно опубликовал „Frieden“ как двухчастную композицию. Когда Достоевский познакомился с этим произведением Гейне, он увидел в нем выражение непримиримых конфликтов, которые мучили сердца и умы европейских деистов и русских gentilhomme(s). (...) В контексте всего романа типологическая парадигма лишь усиливает идейное значение его конкретной поэтической семантики: поскольку Версиров как бы отрубает второй фрагмент стихотворения Гейне, его восторги по поводу одной первой части предвещают — композиционно и архитектурно — загадочную сцену „разбивания иконы“ и раскалывания ее на два куска...»<sup>28</sup>

Мотив заката в творчестве Достоевского автобиографичен. Есть по крайней мере два подтверждения тому — С. Д. Яновского: «Некоторые из знакомых Федора Михайловича, зная, что он любил, бывало, бегать на тот или другой конец Петербурга, чтобы полюбоваться каким-нибудь зданием или целою группой домов, приписывали это его страсти к бывшей специальности. Это мнение положительно неверное. Во-первых, он сам говорил мне, что делает это по любви его не к искусству, а к природе, что он любит не столько техникой здания, сколько прелестью его

<sup>26</sup> Здесь возможна и тематическая параллель с повестью «Кроткая», в которой особое значение имеет образ мертвого солнца («мертвой косности») как символическое определение отчаявшейся одинокой души, оставшейся без веры и любви. См.: *Бекетин П. В. Повесть «Кроткая»*. (К истолкованию образа мертвого солнца) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1987. Т. 7. С. 123.

<sup>27</sup> Касаткина Т. А. Два образа солнца в романе «Подросток» // Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Коломна, 2003. С. 61.

<sup>28</sup> Перлина Н. Переосмысливая юность // Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. С. 131—132.

освещения, например, *заходящим солнцем*, а во-вторых, я сам многократно был свидетелем, как он сегодня днем спокойно проходил мимо тех же Конногвардейских казарм и той же группы домов в Малой Подъяческой, которыми вчера любовался при *закате солнца*,<sup>29</sup> и А. Г. Достоевской: «Мы пошли не прямо домой, а на террасу, где я пила кофе, а Федя ел мороженое и пил кофе. Посидев немного, мы подошли к решетке и стали смотреть *закат солнца*. Тут мы из-за заката и поспорились. Федя опять меня выругал, и мы очень злоб[ные] пошли домой».<sup>30</sup>

Общий контекст творчества Достоевского свидетельствует о том, что закат солнца связывается в авторском сознании, во-первых, с темой природной гармонии и красоты мира и, во-вторых, с темой внутренней дисгармонии, свойственной человеческой душе. При этом создаваемая автором картина мира отражает христианское миропонимание, на что в «диккенсовской» сцене романа «Подросток» указывает сравнение солнечного света — «мысли Божией» и храма — «мысли человеческой».

<sup>29</sup> Яновский С. Д. Воспоминания о Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 240.

<sup>30</sup> Достоевская А. Г. Дневник 1867 года / Изд. подг. С. В. Житомирская. М., 1993. С. 24.

© Л. В. Флёрко

## КАЛЕНДАРНЫЕ ЦИКЛЫ В ЛИРИКЕ (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

На протяжении XIX века распространение циклических форм в поэзии приобретало все большую масштабность, превратившись наконец в XX веке в устойчивую традицию. Эта тенденция была реализована в самых различных структурах, многие из которых до сих пор не изучены, а некоторые не выявлены или не осмыслены как самостоятельные типологические явления.

Одной из таких структур выступают календарные лирические циклы, входящие в состав календарной литературы.

Календарная литература — это развившийся с древности и сложившийся к концу XIX века пласт русской литературы, в котором традиционно принято выделять святочные, рождественские, новогодние, крещенские и пасхальные тексты. Календарная проза, особенно святочные рассказы, уже достаточно изучена в современном литературоведении. Календарная литературная поэзия, напротив, еще не стала предметом подробного исследования. Само понятие календарной лирики традиционно выделяется применительно к фольклорному обрядовому тексту, а к жанровому обозначению литературных текстов этот термин не применялся. Е. В. Душечкина отмечает, что «более всего обращала на себя внимание исследователей народная календарная поэзия, иначе называемая „поэзией календарных праздников”».<sup>1</sup> Календарные произведения в действительности специально не приурочиваются к конкретному периоду, это само время «способно аккумулировать особенные, свойственные только ему тексты». Поэтому такие произведения, «которые спровоцированы временем, обладающие определенной содержательной наполненностью и сюжетно связанные с ним, и следует называть календарными».<sup>2</sup>

В понятие «литературная календарная поэзия» включаются стихотворения, посвященные календарным народным, церковным и светским праздникам, в кото-

<sup>1</sup> Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб., 1995. С. 7.

<sup>2</sup> Там же. С. 6.

рых архетип (мифологема) праздника проявляется на уровнях сюжета и поэтики, а также стихотворения, ориентированные на календарную смену времен года. Одной из типологических особенностей таких стихотворений является календарная приуроченность к зимним, весенним, летним и осенним праздникам, введение фольклорно-мифологических архетипов, обрядов и мотивов. Поэтические произведения календарной поэзии приурочены или, как говорил Н. С. Лесков, «приноровлены» к определенному календарному времени. Соответственно календарному времени выделяются календарные циклы в мировой поэзии. К примеру, в русской поэзии литературный (и шире — мифологический, фольклорный) архетип «годового круга» активно начинает использоваться на рубеже XIX—XX веков.

Подобную календарную циклизацию мы можем наблюдать в музыке, где также выделяются циклы «Времена года», например, у А. Вивальди и П. И. Чайковского. По праву считающийся музыкальной энциклопедией русской природы цикл П. И. Чайковского «Времена года» представляет движение месяцев по хронологическому кольцу от января («У камелька») до декабря («Святки»), в обрамлении этих зимних месяцев находятся все остальные.

Таким образом, календарная литература представляет собой совокупность календарно закрепленных текстов, функционирующих в определенное календарное время и содержательно связанных с этим временем.

Календарная поэзия в фольклоре — произведения народного устно-поэтического творчества, являющиеся частью календарной обрядности, связанной с явлениями природы, годovým кругом солнца, земледельческим трудом. Календарные обрядовые песни (зимние, весенне-летние и осенние) рассматриваются фольклористами как многоуровневые жанровые образования, в которых конституирующими признаками выступают сюжеты, мотивы, образы, персонажи, время, пространство, художественные приемы и формулы, функция (заклинательная, ритуальная, величальная) и гендерный фактор. Календарность, репрезентируемая понятиями «возраст» и «время», организует мотивную структуру и образность многих обрядовых песен. Календарность поэтики маркируется временем исполнения (Святки, Новый год, Масленица, весна, Пасха, Троица, Иван Купала, жатва) и половозрастным составом исполнителей.

Возникновение разнообразных форм календарной словесности связано с культурной ролью календаря как системы счисления времени. Как исторически сложившаяся система членения, счета и регламентации годового времени народный календар фиксирует моменты, определяющие жизнедеятельность человеческого сообщества независимо от его возрастной, социальной, иной иерархии. Человеку свойственно воспринимать праздники (время «сакральное») как оппозицию будням (времени «профанному»); это заложено в психофизиологической природе личности, оказывает влияние на поведение целого коллектива. Отсюда в литературе календарный сюжет (последовательность событий, приуроченных к установленному календарному времени) нередко становится предлогом для выражения индивидуально-авторского понимания сущности человека.

Цикличность, лежащая в основе категории календарности, впервые была замечена и воспроизведена в мифологическом сознании. Жизнь первобытного общества, как и более развитого — земледельческого, определяется природными и биологическими циклами, регулярными повторениями биокосмических ритмов, отраженными в обрядовой практике. Соответственно этому и время, «история» членится на замкнутые циклы: «первые исторические представления об истории не имели другого образа, кроме модели природного круговорота».<sup>3</sup>

В устной традиции календарная поэзия тесно связана с ритуалом, обслуживает и сопровождает обрядовое действие. В фольклоре обряд занимает ключевое место,

<sup>3</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 621.

являясь институтом, актуализирующим содержательные ценности культуры. Правилам проведения праздника и правилам поведения во время него обучают и литературно-письменные «календарные» тексты, притом что по природе они необрядовые. Привитию культурных навыков посредством календарных жанров литература способствует не в меньшей степени, поскольку влияющая на календарно-духовную литературу церковная культура, как и фольклор, организована по законам канона. Не случайно в основе народного славянского календаря лежит христианское исчисление дат. Христианством определяется терминология, состав, порядок и иерархия единиц годового времени, хотя интерпретация праздников, приуроченных к праздникам обрядов, запретов и предписаний — органическая составляющая «неофициальной» народной традиции, компонент, не выводимый исключительно из христианского вероучения.

Е. А. Костюхин особенно подчеркивает цикличность календарных обрядов, которая свидетельствует об архаическом типе мышления: «Календарные обряды составляли годичный цикл и возобновлялись ежегодно. (...) Архаическому мышлению время представлялось иначе: наша жизнь — это повторение того, что было (...) Временной поток представляет собой циклы. Внутри цикла время стареет и обновляется с началом очередного цикла. Это представление подсказано самой природой, сменой времен года».<sup>4</sup>

Среди циклообразующих компонентов, составляющих категорию календарности, следует выделить: календарное время, архетип природного годового круга, художественное (календарное) пространство (пространственный кругооборот), мифологему праздника. В основе календарного времени лежит цикличность многих природных явлений, движение по кругу: смена дня и ночи, смена четырех времен года, двенадцатимесячный годовой цикл. Природному циклу соответствует праздничный (весне и весеннему равноденствию — пасхальный, лету — троицко-семицкий и купальский и т. д.).

М. Н. Дарвин, пытаясь понять сущность развития и пути становления русского лирического цикла, вводит термин «„архетип” лирического цикла»: «Архаическое чувство времени как замкнутого круга нашло свое выражение в дальнейшем в циклах литературы античности, средневековья и эпохи Возрождения».<sup>5</sup> Идея круга, «воплощающего единство конечного и бесконечного, открытого и замкнутого времени и пространства»,<sup>6</sup> лежит в основе календарного цикла в поэзии, в котором тоже отражается движение по кругу и цикличность многих природных явлений. Следовательно, можно выделить и «„архетип” календарного цикла», который нашел свое отражение в русской поэзии в циклических образованиях, выделяемых нами как авторские или читательские «несобранные» календарные циклы.

Использование в лирическом циклообразовании такого древнейшего архетипа как годичный природный круг является одной из важнейших особенностей художественного мира многих поэтов (А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев, Абай, И. В. Гете, Г. Гейне, Вяч. Иванов, А. Блок, С. М. Городецкий, Б. Л. Пастернак, Ю. Д. Левитанский и др.). К примеру, в циклическом универсуме отдельных поэтов присутствуют все четыре времени года, причем нетрудно заметить тенденцию к соблюдению четкого календарного чередования (весна, лето, осень, зима), т. е. авторы стремятся к поэтическому воспроизведению всей целостности годичного круга. В календарных циклах, ориентированных на смену времен года, циклообразующими компонентами выступают календарная приуроченность к зимним, весенним, летним и осенним праздникам, введение фольклорно-мифологических архетипов, обрядов и мотивов.

<sup>4</sup> Костюхин Е. А. Лекции по русскому фольклору. М., 2004. С. 54.

<sup>5</sup> Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983. С. 43.

<sup>6</sup> Там же.

Подобное явление художественной циклизации, ориентированное на календарь, мы имеем возможность наблюдать еще в древнерусской литературе. Д. С. Лихачев приводит в пример «обилие различных типов сборных сочинений, литературный материал в которых был расположен по календарю (разного типа триоди, служебники, прологи, четьи-минеи, евангелия апрокос и т. д.)».<sup>7</sup>

Одним из первых создателей календарного цикла в европейской поэзии Нового времени становится английский поэт Джеймс Томсон, который вошел в мировую литературу прежде всего циклом из четырех поэм «The Seasons» («Времена года», 1726—1730). В цикле поэм Томсон показывает природу сельской Англии в постоянной смене красок и звуков, начиная с первых весенних оттепелей и кончая зимними метелями.

В XIX веке к календарному циклообразованию обратился И. В. Гете. В 1827 году им был написан цикл «Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten» («Китайско-немецкие времена года и дня») — одна из вершин лирики позднего периода творчества поэта, в котором Гете разделил возникший в Европе интерес к китайской культуре. Традиционному китайскому мышлению было свойственно ощущать время в качестве череды повторяющихся циклов, отчасти наслаивающихся друг на друга, но отнюдь не меняющих мир в его основе.

Годовой цикл как определяющая синтезирующая категория становится основой многих поэтических книг и отдельных произведений в конце XIX — начале XX века. Многие поэты структурируют свои книги, создают лирические циклы в соответствии с логикой календарного времени, в основе которого лежит идея смены времен года: И. Бунин («Из песен о весне», «Летние песни», «Лето»), А. Блок («Весна», «Лето», «Осень», «Зима»), А. Толстой («За синими реками»), С. Городецкий («Зима», «Весна», «Осенний вихрь», «Скорбящая весна») и др.

В поэтическом сознании Владимира Соловьева смена времен года связывается с мистериальным сюжетом вечной борьбы хаоса и гармонии. Соответственно трансформируется символика времен года, и в представлении о годичном природном круге акцентируется сакральный аспект. Благодаря такому восприятию годичного круга особой художественной значимостью наделяются образы зимы и весны (смерти и воскресения). Если традиционно в мировой литературе наступление весны связывается с обновлением природы и, по аналогии, с обновлением внутреннего мира человека, то в лирике Владимира Соловьева мотив весны, побеждающей зиму, осмысливается как символ религиозного преображения мира.

Поэты-символисты, которые проявляли особенный интерес к календарным образам и мотивам, отдавали явное предпочтение образу весны. В дебютных сборниках представителей «младшего» поколения символистов А. Блока и Андрея Белого («Стихи о Прекрасной Даме» и «Золото в лазури») этот образ явственно преобладает. Они практически не использовали художественные возможности архетипа годичного природного цикла, сосредоточившись на разработке сложнейшей системы интерпретаций отдельных его элементов.

Так, интерпретация образа весны с наибольшей художественной полнотой реализована в блоковском сборнике «Стихи о Прекрасной Даме» (1904): весна символизирует возрождение, преображение мира, именно с наступлением весны связывается ожидаемое лирическим героем появление Героини, Прекрасной Дамы, Души Мира, способной восстановить нарушенную гармонию: «Час придет — в холодные мятели / Даль весны заглянет, весела. / Я укрыт до времени в приделе. / Но растут всемогущие крыла...»<sup>8</sup>

В первом сборнике Блока образ весны связывается с идеей мистического преображения мира. Весна — неперенный атрибут Героини, тогда как зима и все се-

<sup>7</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 272.

<sup>8</sup> Блок А. Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1997. Т. 1. С. 92.

мантически связанные с этой темой образы и мотивы, такие как вьюга, метель, снег, холод, воплощают то самое хаотическое, злое начало, которое и побеждается гармонией весны. В циклах «Город», «Снежная Маска» Блок сосредоточивается на двух элементах годового круга: зима и весна. Только в «Файне» и в еще более поздних циклах «Родина» и «О чем поет ветер» поэт обращается к образу осени, но даже тогда доминирующее значение принадлежит все тем же образам зимы и весны.

Подобным образом идея годового круга преломилась и в творчестве А. Белого. Как и у Блока, в первом поэтическом сборнике Белого, «Золото в лазури» (1904), где основными темами являются восторженное предчувствие грядущей Вечности и осознание собственного избранничества, преобладает весенняя символика. Весна осмысливается как нечто божественное. В циклах А. Белого отмечается и традиционное для мировой литературы отождествление весны с творческим началом, которое сочетается у символистов с проблематикой избранности. Например, в цикле Белого «Бальмонту» (сборник «Золото в лазури») весна сочувствует герою-поэту, непонятому людьми: «С тобой, над тобою она, / ласкает, целует беззвучно. / Омыта лазурью, весна / над ухом звенит однозвучно».<sup>9</sup> В последующих книгах внимание А. Белого также сосредоточено на зиме и весне, разрабатывает поэт и образ осени (книга «Пепел»). И только тема лета, как и в случае с Блоком, практически А. Белым не используется.

В свою очередь, Б. Пастернак уделяет внимание именно чередованию, последовательной смене времен года. Поэт использует «мифологическую», «фольклорную» семантику всех времен года, актуализируя идею их последовательного чередования. В сборнике «Поверх барьеров» (1917) Пастернака идея годового круга определяет и содержание поэтической книги (тема повторяющегося, вечного преодоления хаоса, смерти), и ее композиционную организацию (последовательность стихотворений во многом строится на «повторении» природного цикла: осень — зима — весна — лето — осень). Следует отметить, что идея уподобления человеческой жизни ритму природы, годовому кругу особенно ярко проявится в более поздних произведениях Пастернака, например в циклах «Переделкино» и «Стихотворения Юрия Живаго». Пастернак, осмысляя идею годового цикла, отказывается от предпринятой поэтами-символистами сакрализации отдельных времен года (весны) и возвращается к традиционному мифологическому представлению о смене времен года как череде «рождений» и «смертей», с которой соотносится и жизнь самого лирического героя.

Таким образом, календарность как универсальная циклообразующая категория способствует восприятию читателем отдельных стихотворений поэта как определенной циклической структуры — календарного цикла. По принципу первичности/вторичности эти циклы делятся на авторские (априорные, обозначенные самим автором) и читательские «несобранные» (составленные постфактум, воспроизведенные и воссозданные читателем). При этом и авторские, и «несобранные» календарные циклы возникают на основе мифологической идеи циклического движения времени.

Изучение календарных лирических циклов в типологическом аспекте позволяет создать типологию календарного циклообразования. На формирование типологических особенностей календарной поэзии в литературе повлияли основные направления развития мировой лирики. Существенную роль при этом сыграл сначала фольклор, в частности календарная обрядовая лирика, а затем последующее развитие календарной литературы.

Выделенные в календарной литературной поэзии циклы свидетельствуют, что мироощущению поэтов изначально свойствен циклический характер, который

<sup>9</sup> *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М., 1994. С. 23.

наиболее ярко проявляется в создаваемых циклических образованиях. В каждом авторском и читательском «несобранном» циклах словно заново воссоздается и интерпретируется характерная для мифологического типа мышления категория календарности в соответствии с мировоззрением самого поэта и особенностями его художественного мира. Календарные циклы выделяются в поэзии согласно циклообразующим компонентам категории календарности: годовому кругу или празднику.

Термин «календарный цикл» наиболее точно соответствует значению и роли художественно-эстетической полифункциональности календаря в поэзии. Календарность и ее циклообразующие компоненты — не только предмет сравнения различных календарных циклов в поэзии, но также способ эстетического и философского познания мира. Календарь как образ, идейно-тематический знак и структуроорганизующее начало уже заявлен во многих календарных текстах мировой лирики.

© Е. А. Глуховская

## ИНЦИДЕНТ С ЭЛЛИСОМ В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА: К ИСТОРИИ ОДНОГО (ОКОЛО)ЛИТЕРАТУРНОГО СКАНДАЛА

Литературный скандал как «сильная позиция»<sup>1</sup> житнетворческого текста русских символистов явился характерной и неотъемлемой чертой начала XX века. Однако истории лишь некоторых символистских скандалов описаны достаточно подробно.<sup>2</sup> Большинство из них остаются вне поля зрения исследователей. Между тем именно выявление внутренних механизмов скандалов и установление реальных обстоятельств событий позволяют сделать важный шаг на пути реконструкции наиболее полной картины литературной жизни того времени.

Предметом данной статьи стал так называемый инцидент с Эллисом в Румянцевском музее. Эллис (наст. имя Л. Л. Кобылинский) — поэт-символист, друг Андрея Белого и Марины Цветаевой, ближайший сотрудник символистских журналов «Весы», «Труды и дни», издательства «Мусагет». За ним прочно закрепилась репутация поэта «второго ряда», а потому он долгое время не привлекал пристального и должного внимания со стороны литературоведов.<sup>3</sup> При этом Эллис, находясь в

<sup>1</sup> См.: *Кобринский А.* Предисловие первое // *Кобринский А.* Дуэльные истории Серебряного века. Поединки поэтов как факт литературной жизни. СПб., 2007. С. 9.

<sup>2</sup> См., например: *Богомолов Н. А.* История одного литературного скандала // *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 237—254.

<sup>3</sup> Жизни и творчеству Эллиса посвящено сравнительно небольшое количество исследований. Укажем основные из них: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Эллис — поэт-символист, теоретик и критик (1900—1910-е гг.) // XXV Герценовские чтения. Литературоведение. Краткое содержание докладов. Л., 1972. С. 59—62; Письма Эллиса к Блоку (1907) / Вступ. статья, публ. и комм. А. В. Лаврова // *Лит. наследство.* 1981. Т. 92. Кн. 2. С. 273—291; *Поляков Ф.* Неизвестный сборник стихотворений и переводов Эллиса (Л. Кобылинского) // *Символ (Париж).* 1992. С. 279—294; *Виллих Х., Козьменко М. В.* Творческий путь Эллиса за рубежом // *Изв. РАН. Сер. лит. и яз.* 1993. Т. 52. № 1. С. 61—69; *Willich Heide.* Lev L. Kobylinkij-Ellis: Vom Symbolismus zur *ars sacra*. Eine Studie über Leben und Werk. München: Verlag Otto Sagner, 1996 (*Slavistische Beiträge.* Bd 341); *Нефедьев Г. В.* Русский символизм: от спиритизма к антропософии. Два документа к биографии Эллиса // *Новое литературное обозрение.* 1999. № 39. С. 119—140; *Poljakov Fedor.* Literarische Profile von Lev Kobylinkij-Ellis im Tessiner Exil: Forschungen-Texte-Kommentare. Köln; Weimar; Wien: Bohlau Verlag, 2000 (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe A, Slavistische Forschungen; N. F., Bd 29); Эллис в «Весах» / Пред., публ. и комм. А. В. Лаврова // *Писатели символистского круга. Новые материалы.* СПб.,

самом центре литературного процесса и выступая деятельным пропагандистом символизма, наиболее последовательно воплощал в жизнь основные его положения и прежде всего идею жизнетворчества.<sup>4</sup> Воспоминания современников полны рассказов о его рассеянности и непримиримости мировоззренческих установок, эпатажности поведения и, как следствие, регулярных скандалах.<sup>5</sup> Самый крупный из них разразился в августе 1909 года.

5 августа<sup>6</sup> «Русские ведомости» в общей подборке московских новостей сообщили: «На днях в читальной зале библиотеки Румянцевского и Публичного музеев обнаружено злоупотребление с книгами одного из постоянных посетителей библиотеки, некоего литератора Л. Коб-ского, писавшего в декадентских журналах под псевдонимом „Эллис“. Этот посетитель из выдаваемых ему книг для чтения вырезывал страницы текстов и брал себе (...)».<sup>7</sup>

В тот же день похожей хроникальной заметкой, довольно подробной в деталях, но нейтральной в оценке, отметились «Газета-Копейка»,<sup>8</sup> «Раннее утро»<sup>9</sup> и более категоричное «Русское слово».<sup>10</sup> А уже на следующий день московские газеты буквально бурлили желчью и упражнялись в остроумии по отношению к Эллису. Незначительный инцидент неожиданно разросся до масштабов грандиозного скандала, в который оказалось вовлечено чуть ли не пол-Москвы.

В данной статье мы постараемся не только восстановить хронологию этого происшествия, но и установить истинные причины травли, устроенной Эллису в периодической печати, а также определить последствия, которые имел инцидент для некоторых его участников.

Самое известное и яркое воспоминание об этой истории оставил А. Белый в книге «Между двух революций».<sup>11</sup> Однако, во-первых, по точному замечанию А. В. Лаврова, Андрей Белый, отдавая своим «зачастую непредсказуемым ассоциациям, причудливым впечатлениям, метафорическим сопоставлениям, образотворчеству и мифотворчеству (...) претворял достоверную реконструкцию фактов до известной степени в хронику никогда не бывших событий и панораму ярких художественных образов, существовавших в подобном виде лишь в восприятии и воображении Белого».<sup>12</sup> Во-вторых, в главке «Инцидент с Эллисом» обнаруживаются серьезные фактические ошибки: например, в качестве одного из ключевых действующих лиц инцидента указывается министр народного просвещения Л. А. Кассо, якобы таким образом сводивший счеты с директором музея И. В. Цветаевым.<sup>13</sup> На самом деле, министром народного просвещения в 1909 году был А. Н. Шварц, и

2003. С. 287—327; Лавров А. В. Брюсов и Эллис // Лавров А. В. Русские символисты. Этюды и разыскания. М., 2007. С. 125—142; Юнгрен М. Эллис и Доктор Кобилински — символист с двумя карьерами // Андрей Белый в изменяющемся мире: К 125-летию со дня рождения. Сб. статей. М., 2008. С. 67—80; Рената фон Майдель. «Спешу спокойно...»: К истории оккультных увлечений Эллиса // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 214—239; Renata von Maydell. Vor dem Thore. Ein Vierteljahrhundert Anthroposophie in Russland. Bochum; Freiburg, 2005. S. 103—112, etc. (Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur. Bd 29).

<sup>4</sup> О жизнетворчестве Эллиса см.: Поляков Федор. Чародей, рыцарь, монах. Биографические маски Эллиса (Льва Кобылинского) // Lebenskunst — Kunstleben. Жизнетворчество в русской культуре XVIII—XX вв. / Hrsg. von Schamma Schahabadat. München, 1998. С. 125—139.

<sup>5</sup> См., например: Валентинов Н. [Вольский Н.] Два года с символистами. М., 2000. С. 242—274.

<sup>6</sup> Здесь и далее даты указываются по старому стилю.

<sup>7</sup> Полностью заметка приведена А. В. Лавровым в комментариях к книге А. Белого «Между двух революций», поэтому мы цитируем ее лишь частично. См.: Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 535.

<sup>8</sup> Газета-Копейка. 1909. 5 авг. № 92. С. 3.

<sup>9</sup> Раннее утро. 1909. 5 авг. № 179. С. 3.

<sup>10</sup> Русское слово. 1909. 5 авг. № 179. С. 3.

<sup>11</sup> Белый А. Между двух революций. С. 328—335.

<sup>12</sup> Лавров А. В. Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого // Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 7—8.

<sup>13</sup> Белый А. Между двух революций. С. 329.

именно он вел долгую и упорную борьбу по смещению с должности проф. Цветаева.<sup>14</sup> Кассо же возглавил министерство лишь в 1910 году, сменив на этом посту Шварца. В-третьих, письма Эллиса к Белому свидетельствуют о том, что их отношения периода инцидента (август—декабрь 1909 года) были не столь просты и безоблачны, как представляет Белый. Все это не позволяет нам использовать мемуары Андрея Белого в качестве основного и абсолютно достоверного источника информации об интересующих нас событиях, а потому мы обратились к газетным и журнальным статьям,<sup>15</sup> а также эпистолярным материалам (в первую очередь к до сих пор не опубликованным письмам Эллиса к А. Белому).<sup>16</sup>

Итак, в течение недели после первого сообщения об инциденте десяток московских газет откликнулись публикациями самого разного толка. «Злоупотребление с книгами», как о том писали сначала «Русские ведомости», превратилось в «хищение, производившееся в наиболее возмутительной форме»,<sup>17</sup> «форменное воровство»,<sup>18</sup> «возмутительное преступление против общественной собственности»<sup>19</sup> и т. д., а Эллис — в «вора-рецидивиста», совершившего кражу «на сумму свыше 300 рублей».<sup>20</sup> Больше всего преуспела в раздувании «дела Эллиса» газета «Раннее утро»: «Джек-книгопотрошитель»,<sup>21</sup> «Герострат-декадент»,<sup>22</sup> «Чтение ножницами»<sup>23</sup> — под такими «громкими» заголовками выходили разгромные статьи и саркастические фельетоны. В рубрике «Литературный календарь» остроумно сообщалось: «Готовится полное собрание трудов Эллиса. В издание войдут все вырезки, наэллистиченные в Румянцевском музее».<sup>24</sup> Или: «Хроника. Румянцевский музей. Хранителем музея и библиотеки назначается г. Эллис».<sup>25</sup>

При этом в журналистских оценках четко прослеживается несколько тенденций.

Во-первых, настойчиво и многократно делался акцент на литературной принадлежности Эллиса: «литератор-декадент»,<sup>26</sup> «декадентский литератор»,<sup>27</sup> «небе-

<sup>14</sup> Об их противостоянии см: *Цветаев И. В.* Московский Публичный и Румянцевский Музеи. Спорные вопросы. Опыт самозащиты И. Цветаева, быв. директора сих музеев, заслуженного профессора московского университета. М.; Дрезден, 1910; Дело бывших Министра Народного Просвещения А. Н. Шварца и Директора Румянцевского Музея тайного советника И. В. Цветаева, заслуженного профессора Императорского Московского Университета. Лейпциг, 1911.

<sup>15</sup> Об изменении роли прессы в общественной жизни начала XX века см.: *Кобринский А.* Обэриуты: между эстетическим вызовом и скандалом // Семиотика скандала. Сб. статей. М., 2008. С. 417. Здесь исследователь, в частности, отмечает: «Модернизм активно стремился превратить в литературный факт явления, которые в XIX веке достаточно далеко отстояли от литературы, — и наоборот: время, необходимое для того, чтобы событие из бытового ряда стало литературой, по сравнению с XIX веком резко сокращается. Этому способствует, в частности, значительное увеличение в России в начале XX века количества газет и журналов, отмена в 1905 году предварительной цензуры, что позволяло любое необычное событие литературной и околосредовой жизни немедленно делать предметом всеобщего обсуждения. С другой стороны, рост числа грамотных людей привел к резкому возрастанию читательской аудитории. По сравнению с XIX веком, в начале XX статус литератора поднимается на небывалую высоту и, как следствие, на небывалую высоту поднимается читательский интерес к литературному бытию, а особенно к скандалам в литературной среде. Эти события становились предметом всеобщего обсуждения, они откладывались в мемуарах, письмах, дневниках, проникали в художественную литературу...»

<sup>16</sup> НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 25. Ед. хр. 31. Выражаем глубокую признательность Г. В. Нефедьеву, который оказал неоценимую помощь при работе с этими материалами.

<sup>17</sup> Русские ведомости. 1909. 6 авг. № 180. С. 3.

<sup>18</sup> Голос Москвы. 1909. 6 авг. № 180. С. 4.

<sup>19</sup> Столичная молва. 1909. 7 авг. № 71. С. 2.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Раннее утро. 1909. 8 авг. № 181. С. 4.

<sup>22</sup> Там же. 9 авг. № 182. С. 4.

<sup>23</sup> Там же. 11 авг. № 183. С. 2.

<sup>24</sup> Там же. 9 авг. № 182. С. 5.

<sup>25</sup> Там же. 15 авг. № 187. С. 6.

<sup>26</sup> Там же. 5 авг. № 179. С. 3.

<sup>27</sup> Русское слово. 1909. 5 авг. № 179. С. 3.

известный декадент Лев Коб-ский»,<sup>28</sup> «литератор Л. Коб-ский, пишущий под псевдонимом Эллис в декадентских журналах»<sup>29</sup> — подобным образом начиналось большинство статей. Особенно интересны стихотворные фельетоны. Так, «Газета-Копейка» 8 августа поместила стихотворение под заголовком «Берегитесь!»:<sup>30</sup>

Осторожней, господа!  
Декадент из декадентов —  
Господин Ловимоментов  
Приближается сюда...

Если книги у вас есть, —  
Господин Ловимоментов  
Вам наскажет комплиментов  
И попросит их прочесть.

Не давайте: декадент,  
Мало времени имея,  
Честно мыслить не умея,  
Перепортит их в момент.

Перепортит и уйдет,  
Гордый славой Герострата:  
Для него ничто не свято...  
Берегитесь же: идет!

Несколько в ином аспекте, но также с акцентом на декадентской принадлежности Эллиса расценил инцидент автор статьи «Книги и писатели» в газете «Новая Русь»: «Декаденты, вообще, представители нового искусства потребовали себе права на признание исключительно за ними любви к книге, как к книге.

И, нужно сказать, не без основания. Они ввели у нас культ красивого изящного переплета, изящных обложек, они научили издавать красивые книги, заставили брать книгу бережно в руки.

И, вдруг, московские газеты приносят сообщение о факте, которому прямо нет названия с точки зрения уже не одной только эстетики. (...)

Это варварство прямо беспримерное в летописях наших библиотек. Беспрецедентное потому, что Эллис — литератор, к тому же принадлежащий к кружку чистых эстетов, где на книгу смотрят, как на своего рода святыню».<sup>31</sup>

Таким образом, Эллис воспринимался прессой прежде всего в свете господствующих в обществе представлений о символизме (именуемом «декадентством»), что во многом и определило интерес и отношение к этому инциденту. Несмотря на то, что к 1909 году символизм как литературное направление был уже совершенно сложившимся явлением, в газетах продолжались споры о его праве на существование, а символисты воспринимались чуть ли не как шуты и полусумасшедшие, недостойные носить гордое звание литераторов. Частые происшествия с их участием подробно и весьма язвительно освещались на страницах газет. Инцидент с Эллисом вполне вписался в этот скандальный ряд. Особенно показательна статья «Шарлатаны» из «Голоса Москвы», в которой автор рассматривает инцидент с Эллисом в свете недавно отгремевшего скандала с К. Бальмонтом, обличенным К. Чуковским<sup>32</sup> в плагиате: «На самом же деле в среде этих писателей были не только плагиаторы, но просто воры. Вот, например, г. Эллис. (...) Это — форменное воровст-

<sup>28</sup> Москва. 1909. 10 авг. № 34. С. 3.

<sup>29</sup> Столичная молва. 1909. 7 авг. № 170. С. 2.

<sup>30</sup> Газета-Копейка. 1909. 8 авг. № 94. С. 3.

<sup>31</sup> Новая Русь. 1909. 8 авг. № 215. С. 3.

<sup>32</sup> См. заметку К. Чуковского в рубрике «Литературная неделя»: Речь. 1909. 3 авг. № 210. С. 3.

во. И тем более возмутительное, что обкрадывалось национальное книгохранилище. Что могут сказать эти Андрей Белые и Иваны Серые в защиту своего друга г. Эллиса? Послушаем». <sup>33</sup>

Во-вторых, в большинстве газетных материалов по делу Эллиса присутствуют выпады в сторону администрации Румянцевского музея. Так, согласно первым сведениям об инциденте, «администрация библиотеки решила не привлекать Эллиса к судебной ответственности, а лишить права посещения читальни музеев». <sup>34</sup> Это сообщение вызвало шквал возмущенных откликов. Наиболее последовательны в своих претензиях оказались «Московские ведомости». 6 августа в статье «Что творится в Румянцевском музее?» выразилось некоторое сомнение в правдивости сведений об инциденте. В частности, говорилось, что, если «позволять безнаказанно портить и расхищать казенное имущество и не пополнить его на счет виноватого», это уже не «снисхождение», как про то пишет «Русское слово», «а преступление по должности (ст. 351 и 59 Улож. О Нак.), в такой же степени подлежащее суду, как и деяние самого расхитителя». А потому «обязанность управления Румянцевского музея состоит в том, чтобы разъяснить, что именно произошло в музее и что предпринято подлежащей властью, если расхищение действительно имело место». <sup>35</sup>

8 августа требования повторились в заметке «Хищения в Румянцевском музее»: «Московские газеты с негодованием толкуют о хищениях в Румянцевском музее... (...) управление музея (...) не должно забывать (...), что если газетные сообщения о хищениях Эллиса точны, то и закон, и общественное осуждение угрожают одинаково и самому управлению музея». <sup>36</sup>

Сам Эллис также предполагал, что руководство музея внесет ясность в сложившуюся ситуацию. 11 августа в «Русских ведомостях» было опубликовано его письмо в редакцию. По сути, это была первая публичная попытка самооправдания.

«Письмо в редакцию.

По поводу обвинений, направленных против меня в некоторых газетах, я считаю долгом заявить, что со стороны администрации музея мне был сделан запрос исключительно о двух случайно недоставших страницах двух книг, которые я возместил через полчаса. Всякому известно, что при строгой проверочной системе унесение книг из стен музея абсолютно не мыслимо, что само по себе уже опровергает обвинение, направленное против меня. В печати было уже выяснено, что обе недоставшие страницы принадлежали к книгам («Симфонии» А. Белого), которые для меня не могут иметь никакого экономического интереса в виду того, что я всегда могу свободно получить их в редакции Весов, одним из редакторов которых я имею честь состоять. Впрочем справедливость моих слов будет официально проверена правлением Румянцевского музея, который располагает всеми документальными данными по этому делу и не замедлит опубликовать свое мнение. Эллис». <sup>37</sup>

«Московские ведомости» перепечатали это письмо, однако, видимо, уже потеряв всякую надежду на разъяснения со стороны Музея, вопрошали в конце: «Управлению Музея, как мы сразу заявили, давно пора разъяснить, что именно произошло у них в Музее, и насколько, вообще, охраняются книги от порчи? В этом отношении и помимо истории г. Эллиса, не мало слухов по городу». <sup>38</sup> Руководство Румянцевского музея так никакого заявления и не сделало... <sup>39</sup> А слухов по городу, действительно, ходило много...

<sup>33</sup> Голос Москвы. 1909. 6 авг. № 180. С. 4.

<sup>34</sup> Русские ведомости. 1909. 5 авг. № 179. С. 3.

<sup>35</sup> Московские ведомости. 1909. 6 авг. № 180. С. 1.

<sup>36</sup> Там же. 8 авг. № 181. С. 4.

<sup>37</sup> Русские ведомости. 1909. 11 авг. № 183. С. 5.

<sup>38</sup> Московские ведомости. 1909. 12 авг. № 184. С. 4.

<sup>39</sup> Единственным официальным представителем Музея, прокомментировавшим этот инцидент, был заведующий читальным залом библиотеки Румянцевского музея Я. Г. Квасков. Но

К моменту инцидента с Эллисом Музей практически не сходил со страниц периодической печати. Самым громким происшествием стала раскрытая в январе 1909 года кража гравюр из Отделения Изящных Искусств.<sup>40</sup> Именно эта кража дала министру народного просвещения А. Н. Шварцу повод начать официальную кампанию по смещению давно ненавистного ему директора И. В. Цветаева. Не будем вдаваться в подробности довольно долгого противостояния Цветаева и Шварца, отметим только, что как раз к лету 1909 года оно достигло максимального накала. В письме от 18 июня 1909 года Шварц предложил Цветаеву подать прошение об отставке,<sup>41</sup> а в Предложении от 26 июня было сказано, что в вину директору «ставятся важные упущения и слабий, по нерадению, за подчиненными надзору, имевшие своим последствием видимые беспорядки и залушения в делах».<sup>42</sup> Естественно, что за развитием этих событий пристально наблюдала пресса. Особенно усердно «разоблачал» «нерадивость» проф. Цветаева «Голос Москвы». Сам Цветаев объяснял газетную травлю исключительно личными мотивами: «Эти систематические статьи и заметки Миллера и других мелких газетных репортеров против меня и Румянц. Музея получили характер исключительно личной мести за удаление его, Миллера, из вверенных мне Музеев, после того как я узнал, что он сблизился, на почве репортажного гонорара, с одним, слабым по характеру и страдающим алкоголизмом, нашим канцелярским чиновником и что, получивши тайный доступ к архиву Музеев, он начал проникать бесплатно в Музеи с особого крыльца и присвоил себе роль самовольного цензора внутренних порядков музейской жизни, к огорчению должностных лиц Музея».<sup>43</sup>

Таким образом, еще один инцидент, якобы подтверждающий халатное отношение администрации Музея и библиотеки к своим обязанностям, был весьма на руку противникам И. В. Цветаева. И даже если напрямую имя Эллиса с Цветаевым в большинстве статей не связывалось,<sup>44</sup> в общем контексте околумузейных со-

и его небольшое интервью «Раннему утру» по содержанию носит весьма общий характер и никаких подробностей дела не раскрывает. При этом явно видно, как корреспондент старался придать материалу максимальную остроту и сенсационность. Интервью вышло под заголовком «Джек-книгопотрошитель» с эпиграфом «„На благо просвещения — от графа Румянцева”... Надпись на фронтоне» и предисловием: «В нашей культурной сокровищнице, в публичной библиотеке Румянцева музея, пойман „с поличным” московский декадент-литератор г. Эллис, самым варварским образом вырвавший десятки страниц книг... Уличенный в таком злусском бесстыдстве московский Джек-книгогромсатель — г. Эллис, оправдывался: — У меня нет времени выписывать цитаты...» (Раннее утро. 1909. 8 авг. № 181. С. 4).

<sup>40</sup> Кража была обнаружена 25 января 1909 года, вором оказался один из постоянных посетителей музея почетный гражданин М. П. Кознов. Им было похищено свыше 300 гравюрных листов, большую их часть удалось быстро вернуть. Суд над Козновым состоялся в ноябре 1909 года, вердиктом присяжных заседателей он был оправдан. В октябре 1910 года дело Кознова было возобновлено и рассматривалось уже в окружном суде, постановлением которого Кознов был приговорен к тюремному заключению на 8 месяцев. Об этом деле см.: *Цветаев И. В. Московский Публичный и Румянецкий Музеи. Спорные вопросы...* С. 5; *Казан Ю. М. И. В. Цветаев. Жизнь. Деятельность. Личность. М., 1987. С. 136; Цветаева А. И. Воспоминания: В 2 т. М., 2008. Т. 1: 1898—1911 годы. С. 425.*

<sup>41</sup> См.: *Цветаев И. В. Московский Публичный и Румянецкий Музеи. Спорные вопросы...* С. 7.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Там же. С. 20.

<sup>44</sup> Показательна в этом отношении заметка «Румянецкий музей», опубликованная в «Голосе Москвы» 11 ноября. В ней автор уже после официального оправдания Эллиса ставит его дело в один ряд с другими крупными процессами вокруг Румянецкого музея и выражает надежду на его возобновление: «Сегодня в московском окружном суде назначено к слушанию дело Кознова о похищении гравюр из Румянецкого музея. Процессом этим начинается ряд дел, которые откроют обществу внутреннюю жизнь музея. После дела Кознова надо ожидать возобновление дела Кобылинского-Эллиса — о вырезывании страниц из книг библиотеки Румянецкого музея. Дело это осенью было уже назначено к слушанию у мирового судьи, но не состоялось тогда за неявкой представителя от музея для поддержания обвинения. Ожидается также дело хранителя отделения изящных искусств и классических древностей С. П. Щурова,

бытий оно легло еще одним темным пятном в деле очернения директора. Заметка «Румянцевский музей и г. Эллис» в «Столичной молве» подтверждает, что инцидент с Эллисом находился под личным контролем министра Шварца: «Министерство нар. Просв., в ведении коего находится Румянцевский музей, и моск. контр. Палата сделали запрос администрации музея о том ущербе, который причинен музею поступком г. Эллиса, а также и о тех мерах, которые будут приняты музеем в связи с происшедшим». <sup>45</sup>

По всей вероятности, именно давление со стороны Министерства и повышенное внимание прессы заставили администрацию Музея изменить свое первоначальное решение и довести дело Эллиса до суда. <sup>46</sup> 20 августа «Русские ведомости» сообщили: «Вчера особая комиссия при Румянцевском музее совместно с г. Эллисом занималась выявлением повреждений в книгах, учиненных г. Эллисом. Было установлено, что большинство вырезок, найденных в тетради г. Эллиса, были сделаны из его собственных книг. Из библиотеки попорчены только две книги, которые придется вновь переплести и вставить вырванные листы. С г. Эллиса было взыскано 90 к. О проступке г. Эллиса решено довести до сведения судебной власти». <sup>47</sup>

После этого известия об Эллисе как будто забыли. Вновь вспомнили о нем лишь в конце сентября, когда мировой судья Александровского участка за неявкой обвинителей постановил дело Эллиса, обвинявшегося по 152 ст. устава о наказаниях — порча чужого имущества, — прекратить. Информация об этом появилась практически во всех газетах, так или иначе упоминавших до этого про инцидент. <sup>48</sup> Оправданный Эллис поспешил тут же еще раз публично выступить в свою защиту. В «Русских ведомостях» появилось еще одно его письмо в редакцию. Из него становятся ясны подробности случившегося:

«Письмо в редакцию.

Считаю необходимым сообщить печатно по поводу случая с Румянцевским музеем следующее: 28-го сего сентября мое дело слушалось в камере мирового судьи Александровского участка по 152-й ст. Представитель со стороны обвинения (в порядке частного обвинения) на суд не явился, и потому дело было прекращено. Последнее лишило меня возможности выяснить условия, при которых произошло обстоятельство, навлекшее на меня обвинение в умышленной и систематической порче книг. Дело было так. Я писал в музее компилятивную работу по истории символизма и потому в течение 6-ти месяцев почти ежедневно ратал в нем, пользуясь льготой иметь при себе, кроме музейских книг, несколько своих собственных книг, употребляемых мною специально для вырезывания цитат. Среди последних имелись и все сочинения А. Белого. Вырезывая ряд страниц из своего собственно экземпляра „Симфоний” и пользуясь музейским экземпляром исклю-

который, как слышно, настаивает на этом для выяснения, насколько он виновен в обнаруженных беспорядках. И, наконец, дело директора музея профессора И. В. Цветаева об упущениях по музею, переданное министром народного просвещения на заключение в сенат» (Голос Москвы. 1909. 11 нояб. № 259. С. 2).

<sup>45</sup> Столичная молва. 1909. 16 авг. № 73. С. 3.

<sup>46</sup> А. Белый утверждал, что И. В. Цветаев «питал к Эллису ненависть» и именно «„маститый” профессор» в первую очередь хотел объявить Эллиса злостным вором (*Белый А. Между двух революций*. С. 330). Однако А. И. Цветаева в «Воспоминаниях», наоборот, свидетельствует, что «...папа жалует Эллиса, увидев его, он что-нибудь говорил доброе» (*Цветаева А. И. Воспоминания*. Т. 1. С. 414). Мы склонны думать, что проф. Цветаев не придавал инциденту с Эллисом того значения, которое приписывает ему Белый. Это подтверждается и тем, что на суд по делу Эллиса представитель официального обвинения (а им должен был быть Цветаев) не явился, и тем, что в переписке И. В. Цветаева этого периода имя Эллиса ни разу не упоминается (см.: И. В. Цветаев создает музей. М., 1995). К тому же сам Эллис в письме к Белому указывал: «Суду я предан не музеем, а контролером!» (НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 25. Ед. хр. 31. Л. 9).

<sup>47</sup> Русские ведомости. 1909. 20 авг. № 190. С. 4.

<sup>48</sup> Там же. 1909. 29 сент. № 222. С. 4; Новая Русь. 1909. 29 сент. № 267. С. 2; Голос Москвы. 1909. 29 сент. № 222. С. 6; Газета-Копейка. 1909. 29 сент. № 135. С. 3; и др.

чительно для справок с теми страницами, которые погибали в моих книгах при вклеивании их в рукопись, я по ошибке вырезал две страницы из музейских книг. Рукописи же мои все были специально просмотрены правлением музея, и справедливость моих слов о нахождении в них только двух страниц, вырезанных из музейских книг, формально подтверждается взятой с меня распиской, игравшей роль в судебном процессе. Кроме того правление музея подвергло проверке все книги, затребованные мной за полгода, и по окончании проверки ограничилось лишь требованием переплетов на экземпляры возмещенных мною „Симфоний” А. Белого и на переплет „Заратустры”, все страницы которого были однако целы, всего на сумму 90 коп.

Считаю нужным также заметить, что и никогда не слышал о бывшем раньше (при Вениветинове) запрещении мне посещать музей, и глубоко убежден, что одного никогда не было.

Если в моих словах есть неправда, то надеюсь, что администрация музея не замедлит опровергнуть их.

Прошу другие газеты перепечатать это письмо.

Эллис». <sup>49</sup>

На просьбу перепечатать письмо другими газетами никто так и не откликнулся...

Казалось, инцидент должен быть исчерпан: предполагаемый преступник официально оправдан, все подробности преступления выяснены. Однако у этого дела оказалось продолжение... Разобраться в нем нам помогут эпистолярные материалы, в частности, письма Эллиса к Андрею Белому, который во время начала всей этой истории находился в Дедове. Они отражают эмоционально-психологическое состояние Эллиса периода инцидента и позволяют понять мотивировку многих его поступков.

Письма не имеют точных датировок, написаны очень неаккуратно, со множеством сокращений и ошибок, что свидетельствует о том нервном состоянии, в котором пребывал Эллис все это время. Из них ясно видно, что с самого начала инцидента сам Эллис прежде всего идентифицировал себя как представителя символистского журнала «Весы». Именно эта социальная роль определяла его поведение и отношение ко всему происходящему. Реализация священной миссии символизма расценивалась Эллисом не просто как дело жизни, а непосредственно как сама жизнь. Таким образом, создавался жизнетворческий контекст текста личности. При этом дуэль как «сильная позиция историко-литературного текста», <sup>50</sup> т. е. текста литературного быта, рассматривалась им в качестве обязательного элемента в подобного рода ситуациях: «Конечно, впредь до формальной реабилитации я выхожу из „Весов” вовсе, ибо честь „Весов” абсолютно важнее даже моей жизни... Кроме того я привлекаю некоторые газеты за клевету и вызываю на дуэль всякого, кто не анонимно бросит мне обвинение, обидное для чести. Мои секунданты Крахт и Шик. Крахт дал слово драться на дуэли на самых строгих условиях со всяким, кто меня убьет и со всяким кто выставит против меня обвинение чести. Честь символизма выше жизни нас всех». <sup>51</sup> И в следующем письме: «После реабилитации этого суда я буду окончательно развязан для дуэли, равно как и для оскорбления действиями любого из литературных хамов». <sup>52</sup> В этих заявлениях проявляется также и свойственный натуре Эллиса максимализм, доводимый им до крайностей. Любая позиция (например, неприятие «мистического анархизма»), как и любое увлечение (будь то Маркс, Данте или Бодлер), приобретала у Эллиса наиболее крайние, радикальные формы, не допускающие никаких компромиссов.

<sup>49</sup> Русские ведомости. 1909. 30 сент. № 223. С. 5.

<sup>50</sup> Кобринский А. Предисловие первое. С. 9.

<sup>51</sup> НИОР РГБ. Ф. 25. Карг. 25. Ед. хр. 31. Л. 7.

<sup>52</sup> Там же. Л. 8.

В то же время Эллис придавал скандалу в Румянцевском музее глубокое мистическое значение: «Все мое дело (нрзб.) тем оккультным дьявольским толкам, с к-рым должно бороться до последней капли крови. Это сознательно организованный поход сволочи на последние оплоты культуры. Нам должно сплотиться. Я верю, что Крест и Роза меня и нас спасут...»<sup>53</sup> В другом месте, описывая свои скитания по различным инстанциям, он писал: «Всюду за мной гонится (нрзб.) призрак и душит меня, но всюду же вырастает Ангел».<sup>54</sup> Этими оккультными воззрениями и верой в особую миссию поэтов-символистов объясняется и проявленное Эллисом презрение к газетчикам и чиновникам: «...поэт, преступающий норму условную, в то время, когда он обременен „оккультными мерцаниями“, может подлежать суду исключительно магов и поэтов, а не чиновников. Поэтому он всегда прав».<sup>55</sup> В более раннем письме: «Я лично не могу больше внутренне волноваться, реагируя на прессу и общество, которых в сущности презираю абсолютно и спокойно».<sup>56</sup> Такая позиция определила ту настойчивость и даже агрессию, которую высказывал Эллис, описывая действия, планируемые после своего формального оправдания. Судя по письму В. Я. Брюсову, Валерий Яковлевич пытался отговорить Эллиса от продолжения скандала, но тот оставался непреклонен: «...если бы Вы представили мое положение..., то Вы, вероятно, согласились бы с моим настроением, к(ото)рое сводится к нежеланию как бы то ни было считаться с „общ(ествен)ным мнением“ и с моим намерением не сглаживать „инцидент“, а перейти в наступление».<sup>57</sup>

Однако устроить триумфальный поход Эллису не удалось. Он хотел, чтобы сначала «редакция „Весов“ официально (считая и себя задетой газетной сволочью) возбудила дело о суде чести...»<sup>58</sup> Но «Весы», вообще проявив крайнюю осторожность в высказывании своей позиции, открыто на защиту своего сотрудника не встали. В журнале было опубликовано два письма Эллиса (отражающие, соответственно, события начала и конца скандала), которые сопровождалась весьма сдержанными редакторскими примечаниями<sup>59</sup>: «Редакция журнала „Весы“, принципиально осуждая всякое небрежное отношение к книге, считает долгом заявить, что она выскажется окончательно по поводу инцидента с г. Эллисом лишь после детального ознакомления с этим делом», — после первого письма.<sup>60</sup> И после второ-

<sup>53</sup> Там же. Цитируется также Г. В. Нефедьевым в комментариях к переписке С. Дурьлина и Эллиса: *Нефедьев Г. В.* «Моя душа раскрылась для всего чудесного...». Приложение: переписка С. Н. Дурьлина и Эллиса (1909—1910 гг.) // С. Н. Дурьлин и его время. Исследования. Кн. 1. М., 2010. С. 135.

<sup>54</sup> НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 25. Ед. хр. 31. Л. 17.

<sup>55</sup> Там же. Л. 14.

<sup>56</sup> Там же. Л. 8.

<sup>57</sup> Цит. по: *Эллис.* Письма к В. Я. Брюсову // Писатели символистского круга. С. 324—326.

<sup>58</sup> НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 25. Ед. хр. 31. Л. 8.

<sup>59</sup> Впрочем, позже Эллис писал Белому: «...спешу заметить, что считаю ред. поправку к моему письму в „Весы“ и правильной по существу и целесообразной (подчеркивающей слово «небрежность») и политической (снять с «Весов» пятно до суда надо мной)» (Там же. Л. 20).

<sup>60</sup> *Весы.* 1909. № 7. С. 104. Именно это письмо послужило предметом размолвки Эллиса и А. Белого. Оно заканчивалось словами: «Категорически заявляю, что мне никогда раньше, и в частности при директорстве Веневитинове, не запрещался доступ в читальный зал Румянцевского музея». Это заявление было ответом Эллиса на многочисленные сообщения в первых газетных публикациях о том, что он якобы и раньше занимался порчей книг, например: «Еще при директоре М. А. Веневитинове тот же К-ский был пойман в том же преступлении. Его простили. Но можно ли прощать вора-рецидивиста!» (Столичная молва. 1909. 7 авг. № 71. С. 2). Подобный инцидент, как становится ясно из писем Эллиса, действительно имел место: «Я продолжаю считать этот случай несущественным. (...) Формально он не может быть доказан. (...) Случай был десять лет тому назад... Прочтя о нем в газетах, я даже ничего не мог вспомнить» (НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 25. Ед. хр. 31. Л. 10). К сожалению, нам не удалось выяснить подробности того дела, но, действительно, на дальнейший ход описываемых нами событий оно не повлияло. Однако А. Белый умолчание Эллиса и даже категорическое публичное (в «Вессах») отрицание того происшествия воспринял как сознательный, продуманный обман. На протяжении нескольких писем Эллис оправдывается перед ним: «Клянусь тебе, что все, что тебе говорил истинная правда. (...) Почему ты можешь верить словам Кваскова больше, чем моим?»

го письма: «Со своей стороны „Весы” полагают, что дело после расследования его компетентным „судом чести” вполне выяснено и что обвинение „в преднамеренной порче книг публичной библиотеки”, столь легкомысленно выставленное частью нашей прессы против г. Эллиса, должно считаться опровергнутым». <sup>61</sup> Никакого требования о возбуждении дела в «суде чести» «Весы» не предъявили. Наоборот, журналист Ефим Бернштейн, печатавшийся в «Голосе Москвы» под псевдонимом Е. Янтарев, вызвал Эллиса на Суд чести при Обществе периодической печати и литературы. Это стало его ответом на частное письмо, которое Эллис послал журналисту в середине сентября. Вероятно, в нем Эллис высказал свое возмущение клеветой в статье Бернштейна. <sup>62</sup> В свою очередь, Эллис подал встречное обвинение журналиста «в сознательных печатных инсинуациях» по его адресу.

Суд чести Общества периодической печати и литературы состоялся 7 ноября 1909 года в помещении Литературно-художественного кружка. О значимости этого заседания свидетельствует хотя бы тот факт, что председателем выступил С. А. Муромцев — председатель Государственной Думы. Рассмотрев все обстоятельства дела, суд признал: 1) что факт вырезания двух страниц из книг Белого не представляется «актом сознательно злонамеренным, а тем менее актом кражи, как об этом сообщалось во многих органах периодической печати, свидетельствует, однако, о крайне небрежном отношении Л. Л. Кобылинского (Эллиса) к имуществу, составляющему общественное достояние»; 2) статья Бернштейна «Господин Эллис» «представляется написанной в недозволенном тоне оскорбительных сообщений и намеков, не имеющих отношений к факту порчи книг и в то же время рисующих

Почему ты думаешь, что я что-то укрыв от тебя в деле с Деном?.. Ей богу говорил так, как помнил и что думал, ибо считаю это дело — пустяками» (Там же. Л. 10); «...говорю искренне, что просто не хотел (нрзб.) „случай с Деном”, боясь, что это запугает дело. Квасков давал мне честное слово, что о нем речи не будет и потому (подумай сам) какой смысл мне был говорить с тобой, когда мы говорили исключительно о самом существенном» (Там же. Л. 12).

<sup>61</sup> Весы. 1909. № 10/11. С. 178—179.

<sup>62</sup> Приведем эту статью полностью: «Господин Эллис.

История с г. Эллисом — „литератором”, известным в московских литературных кругах, очень оживленно и весьма недвусмысленно комментируется в тех же самых кругах. За г. Эллисом давно и довольно прочно установилась репутация человека некорректного, неискреннего, несвободного в своих литературных мнениях и симпатиях. Он экспансивен, нервен, истеричен и очень часто поражает нелепыми выходками. Когда-то он был оставлен проф. Озеровым при университете по кафедре финансового права, но после известной истории с зубатовскими курсами для рабочих, поссорившись с проф. Озеровым, оставил университет. И г. Эллис, и г. Озеров запутались в зубатовщине. Памятны истории г. Эллиса с К. Д. Бальмонтом и В. Брюсовым. Крупная и некрасивого характера ссора с последним не помешала г. Эллису стать впоследствии другом и верным рабом г. Брюсова. Словом, г. Эллис — человек и писатель, поступки и мнения которого совершенно непредвидимы. Несколько лет назад г. Эллис унес из библиотеки Румянцевского музея иллюстрированное прибавление к какой-то газете, но, будучи уличенным, объяснил этот поступок рассеянностью. Объяснение вполне правдоподобное, если принять во внимание, что г. Эллис действительно чудовищно рассеян. Но уже никак нельзя объяснить рассеянностью возмутительный факт для культурного человека факт порчи книг и кражи целых страниц из национального книгохранилища.

Курьезнее и, пожалуй, возмутительнее то обстоятельство, что г. Эллисом вырезано две страницы (по одной) из книг А. Белого — „Северной симфонии” и „Кубка метелей” — тех самых книг, которые в сотнях экземпляров лежат на складе книгоиздательства „Скорпион”, в тех самых комнатах, где помещается редакция „Весов” и где Эллис ежемесячно громит литературных хулиганов и мародеров. Когда г. Эллиса уличили в краже этих страниц и задержали его портфель с рукописями, он через полчаса принес два совершенно новых экземпляра „Северной симфонии” и „Кубка метелей”. При первом допросе г. Эллис растерялся чрезвычайно и не нашел ни одного слова в оправдание. Невверно было указано в газетах, что г. Эллис администрацией музея прощен. Наоборот. Ему воспрещен вход в библиотеку, впредь до приезда директора музея. Затем, по всей вероятности, дело будет передано в суд. За аналогичный поступок один из посетителей музея был приговорен к трем месяцам тюрьмы. Для характеристики Эллиса не лишен интереса факт забаллотирования его в члены литературно-художественного кружка в прошлом году. О Эллисе же рассказывают, что он когда-то в университетской библиотеке вырезал целую главу редкого собрания сочинений Канта» (Голос Москвы. 1909. 8 авг. № 181. С. 2).

всю личность Эллиса в неблагоприятном свете, что заслуживает осуждения с точки зрения добрых литературных нравов»; 3) «допущенные Л. Л. Кобылинским в открытом письме от 14 сентября 1909 года оскорбительные выражения являются неприличными и недопустимыми». <sup>63</sup>

12 ноября было опубликовано третье письмо Эллиса в редакцию «Русских ведомостей» с копией этого постановления. <sup>64</sup> Подпись С. А. Муромцева сыграла свою роль, и на этот раз письмо было перепечатано. <sup>65</sup> Согласно «Обзору деятельности Общества периодической печати и литературы за четырехлетие 1908—1911 гг.», это было единственное заседание Суда чести, постановление которого получило публичное оглашение в печати. <sup>66</sup>

Однако Эллиса это постановление не удовлетворило. 14 декабря «Столичная молва» проинформировала, что общее собрание членов «Общества...» исключило из его числа г. Кобылинского-Эллиса. «Поводом к исключению послужило оглашенное в собрании заявление, присланное г. Эллисом в суд чести, в котором он указывает, что некоторые из членов об-ва систематически клеветают на него, называя его вором, в виду чего он предлагает „исключить из об-ва всю прессу, участвующую в вышеупомянутой клевете“, а в случае неисполнения этого требования — исключить из членов об-ва его самого». <sup>67</sup>

Этим фактически была поставлена точка в истории еще одного (около)литературного скандала, однако не точка в инциденте с Эллисом: согласно письму А. Петровского к А. Белому, <sup>68</sup> «дело Эллиса» тянулось вплоть до января 1911 года, однако для газет оно уже интереса не представляло. <sup>69</sup>

Таким образом, нам, как кажется, удалось установить внешнюю канву событий, а также сделать следующие выводы:

— разразившийся вокруг Эллиса в августе 1909 года скандал стал следствием литературной борьбы, которая развернулась вокруг медленно, но верно «умираю-

<sup>63</sup> Цит. по: Русские ведомости. 1909. 12 нояб. № 260. С. 5.

<sup>64</sup> Там же.

<sup>65</sup> См., например: Раннее утро. 1909. 12 нояб. № 260. С. 4.

<sup>66</sup> См.: Обзор деятельности общества деятелей периодической печати и литературы за четырехлетие 1908—1911 г. М., 1912. С. 21.

<sup>67</sup> Столичная молва. 1909. 14 дек. № 94. С. 5.

<sup>68</sup> В письме от 18 января 1911 года А. Петровский сообщает: «Лев кроток и тих необычайно. Почти не ругается, все хорошо, со всеми мирится, пишет детскую пьесу, умилителен до невозможности. Прокурор прекратил его музейское дело: на этот раз *окончательно*. Я невыразимо рад этому» (цит. по: «Мой вечный спутник по жизни». Переписка Андрея Белого и А. С. Петровского: Хроника дружбы. М., 2007. С. 132).

<sup>69</sup> О причинах возобновления дела можно судить по заметке в «Голосе Москвы» от 13 февраля 1910 года: «Несомненно, у всех в памяти эта печальная история из жизни литератора Эллиса (Кобылинского), когда он, пользуясь книгами библиотеки московского Публичного и Румянцевского музеев, вырезал и унес два листа из сочинений Андрея Белого „Северная симфония“ и „Кубок метелей“».

Г. Эллис сознался в некорректном поступке, возместил музею понесенный ущерб (доставил новые экземпляры книг), почему был привлечен к ответственности лишь за порчу чужого имущества.

Но этому делу тогда не суждено было получить судебного разрешения: в заседание суда почему-то не явился представитель музея, и дело, по ходатайству защитника Эллиса, было прекращено.

По предписанию министра народного просвещения представитель музея принес на этот приговор судьи апелляционный отзыв в съезде, где вчера и рассматривалось это дело.

Съезд нашел, что деяние Эллиса содержит в себе признаки не только порчи чужого имущества, как квалифицировал обвинение мировой судья, но и признаки тайного похищения имущества.

Последнее обстоятельство, отягощая вину г. Эллиса, как лица привилегированного (он окончил университет), делает инцидент подсудным уже не мировым учреждениям, а суду общему с участием присяжных заседателей. В виду этого, съезд постановил передать дело судебному следователю для направления его в указанном порядке» (Голос Москвы. 1910. 13 фев. № 35. С. 5).

щего» журнала «Весы». Именно декадентская принадлежность Эллиса и его сотрудничество в «Весях» определили ненависть к нему со стороны «газетчиков» и других литераторов. М. Ликиардопуло, в тот момент также сотрудник «Весов», сообщал А. Белому: «Инцидент с Эллисом ... ставят в непосредственную связь с „Весами” и всей нашей группой. В публике творится нечто ужасное, ни с кем нельзя почти говорить, чтобы не нарваться на оскорбление...»<sup>70</sup> Таким образом, к концу 1900-х годов складывается своеобразный архетип «газетной травли поэта». Впоследствии, например, он ярко проявился в истории Мандельштама с Горнфельдом, которая также закончилась судом чести.<sup>71</sup>

— другая причина столь бурного и длительного обсуждения инцидента с Эллисом в печати — достигшее в это время апогея противостояние директора Румянцевского музея И. В. Цветаева и министра народного просвещения А. Н. Шварца. «Декадент-вор» оказался на пересечении интересов нескольких враждующих «партий», а порча книг в библиотеке музея пополнила коллекцию непростительных «недосмотров», которые способствовали смещению Цветаева в 1910 году.

— пристальное внимание и «раздувание» скандала отчасти было спровоцировано и самим Эллисом. В его поступках и выступлениях проявились элементы жизнетворческой концепции: эпатажность и презрительное отношение к окружающим, обостренное чувство оскорбленной гордости и постоянная готовность к дуэли, и т. д. Активная газетная травля способствовала усилению неврастности и дистанцированию от литературно-публицистической жизни Москвы: «Я как-то так ужаснулся в глубине души всему, чувствуя в себе другого человека. Не говоря уже о том, что во мне шевелится некое, но уже подлинное безумие, я не могу по-прежнему относиться к прессе, обществу и литературе. И многие из моих друзей оказались негодьями. Меня может спасти уединение (на 1 год), концентрация внутренней личности и удаление от журналистики... Бросить нашего поста мы не смеем, это было бы малодушием, но изменить радикально — должно — тактику».<sup>72</sup> Таким изменением тактики для Эллиса явилось роzenкрейцерство, а затем страстное увлечение учением Р. Штейнера. В поисках истины Эллис в 1911 году уехал в Германию слушать курс лекций Штейнера и в Россию больше уже не вернулся...

<sup>70</sup> НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 92. Ед. хр. 23. Частично цитируется А. В. Лавровым в комментариях к книге А. Белого «Между двух революций» (с. 537).

<sup>71</sup> См.: Котова М., Сергеева-Клятис А., Лекманов О. Мандельштам и Горнфельд. К истории одного скандала // Семиотика скандала. С. 347—367.

<sup>72</sup> НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 25. Ед. хр. 31. Л. 9.

## К ПРЕДЫСТОРИИ ЭГОФУТУРИЗМА (НЕИЗДАННЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА ИЗ АРХИВА Ф. СОЛОГУБА)

(ПУБЛИКАЦИЯ © А. В. КРУСАНОВА И © Т. В. МИСНИКЕВИЧ)

История эгофутуризма известна довольно подробно,<sup>1</sup> однако период, непосредственно предшествовавший провозглашению Игорем Северяниным этого поэтиче-

<sup>1</sup> См.: Марков В. Ф. К истории русского эго-футуризма // Orbis Scriptus. München, 1966. С. 505—511; Michelis C. G. de. Note su Konstantin Olimpov // Rassegna sovetica. 1972. № 4. Р. 66—76; Сигов С. Эго-футурналия Василиска Гнедова // Russian literature. 1987. Vol. XXI. Р. 115—124; Марков В. Ф. История русского футуризма. СПб., 2002. С. 58—90; Крусанов А. В. Дороги и тропы русского литературного авангарда: эго-футуризм (1911—1922) // Русский разъезд. 1993. № 1. С. 109—148; Крусанов А. В. Русский авангард. 1907—1932. (Исторический обзор): В 3 т. М., 2010. Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 1. С. 408—433, 618—640.

ского направления, до сих пор изучен недостаточно хорошо. В частности, крайне скудны сведения (исходившие от самого Северянина) о том, что именно он имел в виду, называя себя «эго-футуристом».

Слово «футуризм» появилось в лексиконе Северянина весной 1910 года. Он заимствовал приглянувшийся ему термин, вполне отвечавший его стремлению к поиску новых поэтических путей, у итальянского футуриста Ф. Т. Маринетти, однако ни о каком влиянии идей, высказанных в манифесте Маринетти (февраль 1909 года), речи не было. Маринетти призывал воспевать любовь к опасности, храбрость, дерзость, бунт, оплеуху, удар кулака; прославление войны, милитаризма, патриотизма дополнялось презрением к женщине; призывы к разрушению музеев и сожжению библиотек сопровождалась воспеванием огромных толп. Подобная эстетика была совершенно чужда как русским декадентам, так и эго-поэтам. Некоторые основы итальянского футуризма (культ грубой силы, антиэстетизм, культ толпы и стремление уничтожить «я» в литературе) были прямо противоположны художественной идеологии Северянина, К. Олимова, Г. Иванова, Грааль-Арельского и других близких им поэтов. Художественная идеология последних была связана с ранним декадентством, выдвигавшем на первый план личностное «я» в противовес обществу, культ индивидуализма, а также всевозможные мечты и грезы. У Северянина эта тенденция трансформировалась в идейную реабилитацию человеческого эгоизма, которому отводилась роль едва ли не основополагающего фактора.

Как становится ясным из публикуемых ниже стихотворений, датированных январем-февралем 1911 года, под «русским футуризмом» Северянин понимал идейное движение по оправданию человеческого эгоизма, и в том числе (или даже прежде всего) собственного. Эгоизм и футуризм в его представлении слились неразрывно: «Великий Футурист» виделся ему как «самый первый Эгоист», а «вселенский футуризм» мыслился как всеобщее признание главенства «мирового эгоизма». Подобная трактовка футуризма применительно к самому Северянину, естественно, должна была означать всеобщее признание его великим поэтом. Иначе говоря, все сводилось к самоутверждению личности. Это незамысловатое и вполне понятное стремление молодого поэта получило у Северянина название «эго-футуризм», впервые употребленное в подзаголовке к стихотворению «Рядовые люди», датированному апрелем 1911 года: в брошюре Северянина «Ручьи в лилиях» оно было опубликовано с подзаголовком «Из цикла эго-футуризм».<sup>2</sup> Никакие литературные принципы в этот новый термин изначально не вкладывались, поскольку «эго-футуризм» был для Северянина не новой художественной концепцией, а удобной вывеской, позволявшей эффектно объявить о своих амбициях.

Эстетическое и идейно-художественное наполнение термин «эго-футуризм» приобрел лишь впоследствии. Причем эстетика и художественная идеология не декларируются Северяниным и примыкавшими к нему поэтами, а выводились из их творчества различными литературными критиками. Подобный процесс нередко приводил к недоразумениям. Так как общественные представления о футуризме были обусловлены главным образом манифестами Маринетти и деятельностью группы «Гилея», то критики зачастую недоумевали, почему Северянин причисляет себя к футуристам. В данной ситуации Северянину легче было отказаться от звания футуриста, нежели объяснить, почему подлинным футуристом он считает именно себя.

Публикуемые стихотворения, несмотря на их незначительную поэтическую ценность, несколько дополняют существующие представления как о происхожде-

<sup>2</sup> См.: *Игорь Северянин. Ручьи в лилиях: Поэзы. Пятая тетрадь третьего тома. Брошюра 31.* СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1911. См. также: *Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы.* М., 2004. С. 514 (сер. «Лит. памятники»). Стихотворение вошло в сборник Северянина «Громокипящий кубок» (первое издание — М.: Гриф, 1913) без подзаголовка.

нии термина «эго-футуризм», так и об идеологии раннего эгофутуризма. По своему содержанию стихотворения примыкают к творческим декларациям Северянина: его поэтическому манифесту «Пролог. Эго-футуризм»,<sup>3</sup> обнародованному в ноябре 1911 года, а также листовке «Академии Эгопоэзии», изданной совместно с К. Олимповым, Г. Ивановым и Грааль-Арельским в январе 1912 года, и листовке «Интуитивная школа. „Вселенский Эго-футуризм“», изданной в сентябре 1912 года.<sup>4</sup>

Автографы и авторизованные машинописные копии стихотворений хранятся в архиве Федора Сологуба, наряду с другими творческими рукописями Северянина, составляющими отдельную единицу хранения.<sup>5</sup> Один из крупнейших русских символистов проявлял глубокий интерес к творчеству футуристов, и Северянин, со времени знакомства с Сологубом и его женой, писательницей и переводчицей Ан. Н. Чеботаревской, состоявшегося осенью 1912 года, регулярно посылал им свои произведения, в том числе и «боевые» брошюры и листовки.<sup>6</sup> Кроме того, данные стихотворения могли быть переданы Сологубу в период составления им сборника Северянина «Громокипящий кубок» и вполне справедливо не были включены в книгу.

Стихотворение «Поэма о поэме. Пролог» представлено черновым автографом (л. 42); печатается по верхнему слою. Двухчастная композиция, состоящая из «Пролога» (первоначальное название «Увертюра») и «Вступления», представлена черновым автографом (л. 67—68 об.) и машинописной копией (л. 69—73), соответствующей верхнему слою автографа. Вероятно, Северянин планировал публикацию данной композиции в виде брошюры. На первом листе автографа на полях вписан текст обращения «К Читателю», с пометой «на обложке»:

Некогда тебе [почувствовать] поэт... Но если ты убог  
Настолько, что<sup>7</sup> не мог узреть<sup>8</sup> величия в миге  
Читай же прописи: ведь Бог — повсюду<sup>9</sup> Бог!

Стихотворение «Пролог» в рукописи датировано «1911. Февраль», стихотворение «Вступление» не датировано; печатаются по машинописи.

## ПОЭМА О ПОЭМЕ

### Пролог

Он был поэт, Себя создавший Бог!  
Он сотворил Вселенскую Поэму,  
Где каждый стих в себе скрывает вздох,  
Где тема вновь и вновь рождает тему;  
Где много звезд, созвездий и планет,  
С основой, взаимно-неизвестной,  
Где человек, задуманный чудесно,  
Где все живет, — и только счастья нет!..  
Есть дивный мир, мир, названный Землей!  
Я в нем живу, он прочих мне знакомей.

<sup>3</sup> См.: *Игорь-Северянин*. Пролог «Эго-футуризм»: Поэза-грандиоз. Апофеозная тетрадь третьего тома. СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1911. См. также: *Северянин И.* Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. С. 514—518. Текст «Пролога» вошел в сборник Северянина «Громокипящий кубок».

<sup>4</sup> Тексты листовок см.: *Крусанов А. В.* Русский авангард. 1907—1932. Т. 1. Кн. 1. С. 416—417, 622.

<sup>5</sup> См.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 7. № 31.

<sup>6</sup> Подробно об истории взаимоотношений Северянина с Сологубом см.: *Игорь Северянин*. Переписка с Федором Сологубом и Ан. Н. Чеботаревской / Публ. Л. Н. Ивановой и Т. В. Мисникевич // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2005—2006 годы. СПб., 2009. С. 693—721.

<sup>7</sup> Было: И если ты

<sup>8</sup> Было: понять

<sup>9</sup> Было: их мне диктует

Что сказано о нем в предмирном Томе,  
 Я прочитал безбожною душой!  
 Я знаю все! Я гений — интуит!  
 А, как поэт, я даже выше Бога!  
 Пускай же мысль моя разоблачит  
 Его Шедевр, Им созданный убого.  
 И если я сильнее, мне престол!  
 А если Он — пусть Он меня накажет!  
 Пусть разума померкнет ореол,  
 И ничего язык мой не расскажет!  
 Я сила сил. Огонь всего огня!  
 Я — мысль Его, я стих Его поэмы!  
 И как алмаз среди стекол диадемы,  
 Всем равен я, но ярче нет меня!  
 Я греза грез Вселенского Творца.  
 Я создан Им в минуту вдохновенья,  
 Когда достиг Он высшего стремленья,  
 Я Им пропет, как гимн Его конца!

1911. Январь.

### Пролог

Я прозреваю футуризм\*  
 И говорю Земле с упреком:  
 Зачем прекрасный Эгоизм  
 Считаешь ты, Земля, пороком?!..  
 Внемли же Истине: лучист  
 Священный смысл ее значенья:  
 Мир — вековечный эгоист,  
 И в том его предназначенье!  
     Я говорю: настанет век,  
     Когда воскликнут футуристы:  
     Нет больше слова: «человек»!  
     И нет людей, — есть эгоисты!  
 Я утверждаю, что отец  
 И мать, и дочь, и сын, и дети  
 Биенью собственных сердец  
 Предпочитают все на свете.  
 Я утверждаю: если сын,  
 Приговоренный к эшафоту,  
 Идет на казнь, — лишь он один  
 Имеет смертную заботу!  
     Он хочет жить! Его конец  
     В нем все живое будоражит.  
     Он горд собой, — и он подлец,  
     Когда он этого не скажет.  
 Я утверждаю, что семья  
 В своем страдании кровавом  
 Жалеет собственное «я»  
 Со всем своим природным правом:  
     Постолько, сколько он давал  
     Своей семье своим биеньем,  
     Уклад семейный потерял  
     С его смертельным осуждением.  
 Соотношения людей  
 Основаны на этом только...

\* Русский футуризм — оправдание жизни (прим. И. Северянина). В рукописи: «будущничество, оправдание жизни».

Сильнее пушек и идей  
 Запрос души: когда и сколько?  
 Самоубийца для себя  
 Кончает жизнь, и вы не верьте,  
 Когда твердит самогубя:  
 Для мира прибегаю к смерти!  
 А посмотрите на цветы,  
 А посмотрите вы на звезды!  
 Как субъективны их мечты!  
 Как чужды людям птичьи гнезда!  
 Звезда далеко от звезды,  
 И у цветка особый стебель.  
 И лошадь под ярмом узды —  
 Не то же ль, что из дуба мебель?  
 Везде насилье и протест.  
 Везде стремление к *сведумью*.  
 Какой же освящать нам крест?!..  
 К какому прибегать оружием?!..  
 Так создан мир: Мир создан так,  
 Что мироздания Идея  
 Нам не открыта. Есть чудак,  
 Которому ясна затея.  
 И тот Великий Футурист,  
 Который горд своею тайной, —  
 Он самый первый — Эгоист  
 И, уж, конечно, не случайный...  
 Чего ж стыдиться мы должны?..  
 Мы разве в этом виноваты,  
 Что себялюбием полны  
 И сведушим объята?  
 Земля для жизни. Для земли  
 Мы предназначены природой!  
 Внемли же Истине, внемли  
 И повсемирно обнародуй:  
 Грядет вселенский футуризм  
 Когда воскликнет каждый строго:  
 Царит над Миром Эгоизм, —  
 Он — бог, и нет другого бога!

### Вступление

Слушать всегда мне смешно, а порой и досадно,  
 Если желают познать мирозданья секрет:  
 Точно, когда бы оно было каждому ясно,  
 Жизнь перестал бы свою проклинать человек!  
 Мудрые люди! Наивные — мудрые люди!  
 Тайну постигши, вы стали б сильнее богов  
 Жизнь бы устроили дивно... *Но чем бы вы жили*  
*Если бы было все ясным душе и уму?!..*

Живи же мир, как ты живешь  
 Поменьше мудрствуя лукаво.  
 Ты так уродливо хорош,  
 И быть таким имеешь право!

Не делайте друг другу зла,  
 Добро же делать — не напрасно...  
 Бог назван, Истина светла, —  
 Все, что оправдано, прекрасно!

© В. Н. Быстров

ИЗ КОММЕНТАРИЕВ К ЗАПИСНОЙ КНИЖКЕ А. БЛОКА  
1915 ГОДА

Записная книжка А. Блока с порядковым № 46 (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 357) имеет на обложке обозначение «Календарь. Отметчик. 1915». По сути, это — краткий «ежедневник». В нем отсутствуют, за редким исключением, записи за июль—сентябрь. Книжка опубликована далеко не в полном объеме.<sup>1</sup> Особенно много купюр в разделах «Заметки», которые предшествуют месячным записям. У В. Н. Орлова в «Записных книжках» они фигурируют как «〈Отдельные записи〉».

Целый ряд записей этого года связан с участием Блока в благотворительных вечерах. Перед январскими заметками он отметил: «Вечер Сологуба в пользу лазарета 〈деятелей〉 искусств — ок(оло) 20 〈января〉» (л. 1; в ЗК не опубликовано). Речь идет о вечере «Писатели — воинам» в пользу раненых в Александровском зале Городской думы 25 января 1915 года; в этот день Блок зафиксировал: «Читал на вечере» (л. 3; в ЗК — с. 254). Еще 31 декабря 1914 года он сообщил жене: «С вечерами пристаю. От одного, кажется, не отбояриться: придется читать патристические стихи около 20-го янв(аря) в Городской Думе в пользу лазарета искусств (устраивает Сологуб...)».<sup>2</sup> На следующий день газета «Биржевые ведомости» извещала, что Блок «с большим успехом» прочитал два стихотворения: «Два века» (Вступление в I главу поэмы «Возмездие») и «Россия» («Грешить бесстыдно, непробудно...»)<sup>3</sup>.

О другом вечере «Поэты — воинам» в пользу лазарета деятелей искусств, состоявшемся 28 марта в Зале офицерского собрания армии и флота (Литейный пр., 20), Блок записал: «Мы с ней (Л. А. Дельмас. — В. Б.) участв(уем) на вечере, устраиваемом Ан. Чеботаревской (Зал Армии и Флота)» (л. 9; в ЗК — с. 259). Блок пригласили за месяц до предполагавшегося выступления. Откликаясь на предложение Ан. Н. Чеботаревской, он отвечал ей в начале марта: «О вечере в пользу лазарета подумаю». 23 марта поэт писал уже утвердительно: «Спасибо Вам за билеты, на вечере буду непременно...»<sup>4</sup> По программе Блок должен был читать стихотворения «Россия», «На Куликовом поле» («Река раскинулась. Течет, грустит лениво...») и «Песню Гаэтана» («Ревет ураган...») из драмы «Роза и Крест».<sup>5</sup> Газета «День», в частности, писала: «А. Блок в своей обычной благородно-сдержанной манере прочел три стихотворения с хорошим успехом. 〈...〉 Зал был полон».<sup>6</sup> В отклике газеты «Речь» говорилось: «Ф. Сологуб и А. Блок, появление которых сопровождалось шумными овациями, прочли свои стихотворения на темы, так или иначе связанные с войной («Пасха новая», «Россия» первого, «На Куликовом поле», «Песнь Гаэтана» и тоже «Россия» второго)».<sup>7</sup> В письме от 29 марта к М. П. Ивановой А. А. Кублицкая-Пиотух свидетельствовала: «Вчера приезжаю

<sup>1</sup> См.: Блок Александр. Записные книжки. 1901—1920 / Сост., подг. текста, предисл. и прим. Вл. Орлова. М., 1965. С. 253—282. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно: ЗК с указанием страницы.

<sup>2</sup> Блок Александр. Письма к жене // Лит. наследство. 1978. Т. 89. С. 345.

<sup>3</sup> Биржевые ведомости (веч. вып.). 1915. 26 янв. № 14635. Программу вечера см.: ИРЛИ. Ф. 289 (Ф. Сологуб). Оп. 6. Ед. хр. 56. См. также: Тагер Е. М. Блок в 1915 году // Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 2. С. 101.

<sup>4</sup> Учен. зап. Лен. гос. пед. ин-та им. М. Н. Покровского. Л., 1940. Т. IV. Вып. 2. С. 279, 280 (публ. Д. Максимова).

<sup>5</sup> См.: РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 447. Л. 30; ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. Ед. хр. 56.

<sup>6</sup> День. 1915. 1 апр. № 88.

<sup>7</sup> Речь. 1915. 31 марта. № 87.

домой, с вечера, где он (Блок. — В. Б.) читал свои стихи, а он у меня, ждет меня, хочет знать, что я скажу о его возлюбленной. А она была во всех отношениях нехороша вчера. А сам он до последней минуты не знал, что будет читать. Читал плохо, невнятно. И я была рада этому. Так и надо. Но прочел он неожиданно прежде всего „К матери” — „Когда ты загнан и забит...”<sup>8</sup> Текст стихотворения «Когда ты загнан и забит...» представляет собой финальную часть 3-й главы поэмы «Возмездие». Оно было опубликовано в 3-м сборнике «Сирин» в цикле «Седое утро» (СПб., 1914. С. (LXVI)—(LXVII)). В нем есть строки, посвященные матери: «Найдешь в душе опустошенной // Вновь образ матери склоненный...» Таким образом, Блок прочел, возможно, не три, как было заявлено, а четыре произведения. Что касается стихотворения «Россия», то речь идет, вероятнее всего, о стихотворении «Последнее напутствие» («Большой проходит понемногу...», 1914). В. С. Чернявский, присутствовавший на вечере, вспоминал о том, что Блок «прочел стихи о России, о своей России, и о человеческой глупости».<sup>9</sup> Ср.: «Злато, лесь, всему венец — // Человеческая глупость, // Безысходна, величава, // Бесконечна... Что ж, конец?» Л. А. Дельмас исполнила романсы на стихи Блока «Девушка пела в церковном хоре...» (композитора С. Н. Василенко), «Вербочки» (вероятно, композитора А. Т. Гречанинова), а также «Песню паж Аликсана» («День веселый, час блаженный...») из драмы «Роза и Крест» (композитора М. Ф. Гнесина).

Еще один вечер состоялся 18 апреля. В тот день Блок записал: «Вечер Петроградских поэтов в Тенишевском зале (лазарет) В(ольно)-э(кономического) общ(ества)». Я читал, отвезенный в автомобиле. Успех» (л. 11 об.; в ЗК — с. 261). Накануне «Новое время» извещало: «В субботу 18 апреля в зале Тенишевского училища состоится в пользу 11-го городского лазарета вечер петроградских поэтов. Участвуют: А. Ахматова, А. Блок, С. Ауслендер, С. Городецкий, Г. Иванов, М. Зенкевич, М. Кузмин, О. Мандельштам, Ю. Слезкин, Ю. Юркун».<sup>10</sup>

Из материалов книжки явствует, что Блок интересовался благотворительными вечерами, в которых принимала участие Л. А. Дельмас. Так, 29 января он записал: «Пушкинский вечер (она поет). Я с ней еду...» (л. 3; в ЗК — с. 255). Газета «Новое время» в тот день сообщала: «29 января в зале Тенишевского училища состоится вечер общества русских писателей для оказания помощи жертвам войны. Симпатичная цель и разнообразная программа литературно-музыкального вечера, посвященного исключительно памяти А. С. Пушкина в годовщину смерти поэта, надо надеяться, привлечет слушателей». Л. А. Дельмас исполнила на этом вечере романс А. Г. Рубинштейна на стихотворение Пушкина «Ночь» («Мой голос для тебя и ласковый и томный...», 1823).<sup>11</sup> 19 апреля Блок отметил: «Л(юбовь) А(лександровна) поет на „вечере К. Р.»» (л. 12; в ЗК не опубликовано). Этот музыкально-литературный вечер состоялся в Зале офицерского собрания армии и флота. Сбор от концерта пошел на помощь семьям, пострадавшим от взрыва на Охтинском заводе 16 апреля. Рецензент «Петроградских ведомостей» особо отметил выступление Л. А. Дельмас, которая «с должной непосредственностью и музыкальностью спела произведения на тексты Августейшего поэта».<sup>12</sup> На стихи великого князя Константина Романова (1858—1915) сочиняли романсы П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, А. Г. Рубинштейн, А. К. Глазунов, А. Т. Гречанинов и др. Что именно исполнила Л. А. Дельмас, установить не удалось.

<sup>8</sup> Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 445.

<sup>9</sup> Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1965. С. 138; Новый мир. 1965. № 10. С. 189. См. также: Шилов Л. Кармен. По страницам блоковских дневников и писем // Юность. 1969. № 10. С. 98; Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 954 (комм. А. В. Лаврова).

<sup>10</sup> Новое время. 1915. 17 (30) апр. № 14044. С. 6.

<sup>11</sup> Там же. 1915. 29 янв. (11 февр.). № 13967. С. 7.

<sup>12</sup> Бернштейн Ник. Вечер поэзии К. Р. // Петроградские ведомости. 21 апр. (4 мая). № 87. С. 5.

Об упомянутом выше взрыве на Охте Блок сделал записи 16 и 17 апреля: «В 8 час(ов) веч(ера) взорвался пороховой завод» (л. 11 об.; в *ЗК* — с. 260); «Сообщ(ение) о порох(овом) зав(оде) — только к вечеру» (Там же). Спустя два дня газета «Петроградские ведомости» в связи с этим событием писала: «16 апреля в 8 ч. 10 мин. вечера на „Охтенском заводе взрывчатых веществ” произошел взрыв. Взрывом попорчено несколько зданий. (...) Наибольшие повреждения произошли главным образом во всех жилых помещениях. (...) Среди окрестных жителей много легкораненых осколками окон их квартир».<sup>13</sup> Та же газета 21 апреля писала уже о похоронах погибших: «В церкви стояли 27 деревянных гробов с останками погибших рабочих».<sup>14</sup>

Книжка отражает реальное и предполагавшееся участие Блока в различных сборниках, как вышедших, так и не реализовавшихся (некоторые из них также носили благотворительный характер). 6 февраля он записал: «Приставанье с жидками Чебот(аревской), Андр(еева), Горьк(ого) и Солог(уба)» (л. 4 об.; в *ЗК* — с. 255, с изъятием «с жидками»). В. Н. Орлов сделал следующее примечание: «По поводу участия в одной литературной анкете» (*ЗК*, с. 567). Между тем здесь подразумевалась попытка привлечь Блока к участию в сборнике «Щит» под редакцией Л. Андреева, М. Горького и Ф. Сологуба (М., 1915). Доход от издания предполагалось передать в пользу «Общества вспомоществования бедствующему еврейскому населению, пострадавшему от военных действий». Ф. Сологуб принимал участие в созданном совместно с Л. Андреевым и М. Горьким «Российском Обществе по изучению еврейской жизни». Сборник, выдержавший три издания, стал одним из результатов работы «Общества». Блок участия в нем не принял.<sup>15</sup>

Перед майскими записями Блок, в частности, отметил: «[Польск(ий) альм(анах) Городецкого] — глупости» (л. 12 об.; в *ЗК* — с. 262). Сборник, посвященный Польше, составлялся С. М. Городецким и А. М. Ремизовым. Его предполагалось назвать «Скарб».<sup>16</sup> 29 июня Блок послал С. М. Городецкому стихотворение «Голос из хора» (л. 16; в *ЗК* — с. 264). Газета «Речь» в октябре 1915 года оповещала о готовящемся издании сборника «Скарб: Русские писатели польскому народу разоренному» под редакцией С. М. Городецкого и А. М. Ремизова.<sup>17</sup> 10 января 1916 года Городецкий сообщил Ф. Сологубу, что в сборник прислали произведения Бальмонт, Балтрушайтис, Блок, Ахматова, Гумилев, Вяч. Иванов, Кузмин, Есенин, Клюев, Верховский, Пяст и др.<sup>18</sup> «Польский альманах», однако, издан не был.

В заметках перед октябрьскими записями упоминается еще одно намечавшееся издание: «[Анаст(асия) Чебот(аревская) требует стихов для сб(орника) Рукавишников (29 IX).]» (л. 28; в *ЗК* не опубликовано). Речь идет о сборнике под предварительным названием «Луна», который намеревался издать писатель И. С. Рукавишников (1877—1960). 7 июля 1915 года он сообщил А. М. Ремизову: «Поздней осенью предполагается выпустить сборник; участниками намечены: Вы, Сологуб, Андреев, Бальмонт, Иванов, я и, может быть, Шестов и еще кто-нибудь в том случае, если решено будет обогатить альманах и художественно-критическим отделом».<sup>19</sup> Позднее И. С. Рукавишников намеревался привлечь Блока и Андрея Белого. 11 октября 1915 года Блок писал Ан. Н. Чеботаревской: «О стихах для сборника Рукавишников я думал, но положительно у меня нет сейчас никакого цикла:

<sup>13</sup> Петроградские ведомости. 1915. 18 апр. № 85. С. 1.

<sup>14</sup> [Б. п.]. Похороны жертв взрыва // Петроградские ведомости. 21 апр. (4 мая). № 87. С. 4.

<sup>15</sup> Подробнее о сб. «Щит» см.: *Солженицын А. И. Двести лет вместе (1795—1995)*. М., 2001. С. 462—464.

<sup>16</sup> В примечании к письму Н. А. Чернявского А. М. Ремизову от 31 апреля 1915 года альманах ошибочно назван «Скорбь» (Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 448).

<sup>17</sup> Речь. 1915. 21 окт. № 290.

<sup>18</sup> См.: Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 447—448.

<sup>19</sup> Там же. С. 122.

все отдельные стихи более или менее старые».<sup>20</sup> Все же в октябре Блок послал Ан. Н. Чеботаревской стихи, что зафиксировано им перед ноябрьскими записями: «Ан. Н. Чеботаревской для сб. Рукавишн(икова) посл(ано) 22 окт(ября) 6 стих(отворений) 1902 года («Из Свершений») — 60 строк (см. в тетради)» (л. 31; в *ЗК* не опубликовано). Раздел «IV. Свершения» входил в состав 1-й книги «лирической трилогии» («Мусaget», 1916; «Земля», 1918) и включал в себя стихотворения 1902 года. Сборник «Луна» И. С. Рукавишников издать не смог. Какие именно тексты отобрал для него Блок, установить не удалось.

С Ан. Н. Чеботаревской связаны также записи, появившиеся после выхода в конце года первого номера журнала «Летопись». 25 декабря Блок записал: «Тел(ефон) от Ан. Н. Чеб(отаревской). <...> Ночью — письмо от Ан. Н. Чеботаревской» (л. 36; в *ЗК* не опубликовано). В этом письме Ан. Чеботаревская резко выступила против участия Блока в журнале, в первом номере которого было объявлено об авторах январского выпуска за 1916 год: «Дорогой Александр Александрович, с удивлением увидели мы сегодня на обложке гадкого Горьковского журнала Ваше имя, и я по свойственной мне экспансивности не могла удержаться, чтобы не написать Вам об этом. Ведь это журнал, щеголяющий <...> своим а-патриотизмом (попросту пораженчеством!), своей „вселенскостью“, прикрывающей пустое место в груди, своим грубым и безответственным невежеством и оклеветыванием искусства, мечты, интуиции, творчества, всего того, что нам дорого... <...> их самодовольство и тупость поистине изумительны в наши дни».<sup>21</sup> На письмо Блок сделал помету: «1915, получ(ено) 25 XII. После совещ(аний) с мамой, З(инаидой) Н(иколаевной) и Ал(ександрой) Н(иколаевной) Чебот(аревской) отв(етил) 27 дек.» «Совещания» происходили на следующий день, 26 декабря; Блок в тот день записал: «Тел(ефон) к З(инаиде) Н(иколаевне) — совещание о „Летописи“. Мама обед(ала) у нас. В 9-м ч(асу) веч(ера) — к Ал. Н. Чебот(аревской) (Ремизовы,<sup>22</sup> Верховские, Аскольдовы, племянница А(лександр) Н(иколаевна)). До 2-х часов!» (л. 36; в *ЗК* — с. 281). В ответном письме Блок выразил возражения по поводу нападок Ан. Н. Чеботаревской в адрес журнала М. Горького и А. Н. Тихонова «Летопись».<sup>23</sup> Полемика, однако, продолжалась. 30 декабря поэт отметил: «Письмо <...> от Настасьи (Сологуб)...» (л. 36 об.; в *ЗК* не опубликовано). В данном письме Ан. Н. Чеботаревская еще резче, чем в письме от 25 декабря, высказалась о М. Горьком и его журнале и упрекала Блока, в частности, в том, что он унижает «мечту» превозношением «серой действительности».<sup>24</sup> И на этом послании Блок оставил пометы: «Сие получено 30 XII 1915»; «Нельзя так говорить об авторе „Фомы Гордеева“, „Троих“, „На дне“ — недостойно. Не отвечу».<sup>25</sup>

Перед мартовскими записями Блок среди прочего отметил: «[Сборн(ик) Д. Цензора и еще одного Копельмана]» (л. 7; в *ЗК* не опубликовано). Возможно, этот сборник был подарен Блоку или прислан для отзыва (в библиотеке Блока он не обнаружен). Можно предположить, что речь идет о первом выпуске сборника «Альманахи стихов, выходящие в Петрограде» (Пг.: Изд. «Цевница», 1915. Вып. 1.), в котором участвовали Блок,<sup>26</sup> А. Ахматова, М. Кузмин и др. Сборник

<sup>20</sup> Учен. зап. Лен. гос. пед. ин-та им. М. Н. Покровского. Т. IV. Вып. 2. С. 281.

<sup>21</sup> Цит. по: Максимов Д. Блок и империалистическая война // Литературный современник. 1936. № 9. С. 192—193.

<sup>22</sup> Ниже приписано: «Не пришли».

<sup>23</sup> Ср.: «Журнал Горького не производит на меня гадкого впечатления. Я склонен относиться к нему очень серьезно» (Блок Александр. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 451).

<sup>24</sup> Учен. зап. Лен. пед. ин-та им. М. Н. Покровского. Т. IV. Вып. 2. С. 282 (публ. Д. Максимова).

<sup>25</sup> Литературный современник. 1936. № 9. С. 194 (публ. Д. Максимова); Блок Александр. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 618.

<sup>26</sup> В сб. впервые опубликовано под заглавием «Гармоника» стихотворение Блока «На Пасхе» («В сапогах бутылками...», 1910).

вышел под редакцией поэта Дм. Цензора. Финансировал его поэт Соломон Веня-минович Копельман (ок. 1885—1941), печатавшийся под псевдонимом «С. Барт». В этом сборнике С. В. Копельман впервые выступил с собственными стихами.<sup>27</sup> Под другим Копельманом подразумевался Соломон Юльевич Копельман, совладелец издательства «Шиповник» и двоюродный брат С. Барта.

Не проясненным до конца остается вопрос об отношениях между Блоком и Павлом Дмитриевичем Жуковым, преподававшим в то время русский язык и литературу в Уфимской мужской гимназии. 13 января 1915 года Блок зафиксировал: «Книжка от П. Д. Жукова из Уфы» (л. 2; в ЗК — с. 254). 21 января он сообщал об этом жене: «Некто П. Жуков из Уфы прислал мне книжку „Л. Андреев и А. Блок“, весьма лестную для меня».<sup>28</sup> Первый раздел книги посвящен драме Л. Андреева «Не убий!», а второй — драме «Роза и Крест». Высоко оценив блоковскую драму, П. Д. Жуков, находясь вдали от литературной жизни столиц, так высказался об авторе: «Незамеченный писатель в наши дни, незаслуженно забываемый — стихийный, крупный талант. (...) Всеобщее признание критикой его, Блока, таланта делается как-то холодно, нехотя. Нельзя отрицать его таланта, его значительных красивых строк».<sup>29</sup> В. Н. Орлов утверждал, что «впоследствии, в первые годы советской эпохи, П. Д. Жуков жил в Петрограде и поддерживал с Блоком личные отношения».<sup>30</sup> В. Н. Орлов опирался, в частности, на воспоминания В. Саянова, который в 1946 году писал: «С преподавателем словесности в одном из петроградских средних учебных заведений, критиком, ныне покойным П. Д. Жуковым шел я по Офицерской улице. Вдруг Жуков остановился и отнесил глубокий поклон шедшему навстречу нам высокому человеку. (...) П. Д. Жуков заговорил с незнакомцем. В тот день он много рассказал мне о Блоке».<sup>31</sup> Действительно, после 1917 года П. Д. Жуков жил в Петрограде. Однако в 1923 году он свидетельствовал: «...надо было и были случаи завязать знакомство с А. Блоком, с которым у меня была переписка, вызванная напечатанием моей брошюры о „Розе и Кресте“. Письма Ал(ександра) Ал(ександровича) простотою, исключительною прямою и отстранением себя от своих творений переплелись в моем представлении с его драмами и стихами. Он мне казался сосредоточенно устремленным искателем единого во всем, не Гамлетом, а Дон-Жуаном в поисках воплощенной мечты, вечно жадным, в срывах себя испепелявшим — таков был для меня его художнический лик... (...) и это представление запретило мне знакомиться. Я не раскаиваюсь».<sup>32</sup> Письма Блока к П. Д. Жукову, если таковые были, до нас не дошли. Следует, видимо, упомянуть о том, что П. Д. Жуков учился на историко-филологическом факультете С.-Петербургского университета тогда же, когда и Блок. Примечательно также, что в автобиографической анкете, заполненной 23 января 1915 года, Блок указал в графе «Критика (наиболее значительные статьи и рецензии)» брошюру П. Д. Жукова в качестве единственной «отдельной книжки» о его творчестве.<sup>33</sup>

Заслуживают также внимания зафиксированные в книжке эпизоды, связанные с взаимоотношениями в 1915 году Блока и художника-графика Николая Николаевича Купреянова (1894—1933). 18 марта Блок отметил: «Н. Н. Купреянов с

<sup>27</sup> См. новейшее издание лирики С. Барта: *Барт Соломон. Собр. стихотворений / Сост. и вступ. статья Д. С. Гессена; Под общей редакцией Л. Флейшмана. Stanford, 2002 (Stanford Slavic Studies; vol. 24).*

<sup>28</sup> *Блок Александр. Письма к жене. С. 348.*

<sup>29</sup> *Жуков П. Л. Андреев и А. Блок. Уфа: Изд. И. А. Кузнецова, 1915. С. 31.* Это место отмечено Блоком на полях в экземпляре присланной ему книги, который хранится в собрании В. Н. Орлова; там же — дарственная надпись: «Глубокоуважаемому Александру Александровичу Блоку от П. Жукова в знак почтения и признательности. Уфа. 7/1 1915» (см. прим. В. Н. Орлова в кн.: *Блок Александр. Письма к жене. С. 349).*

<sup>30</sup> *Блок Александр. Письма к жене. С. 350.*

<sup>31</sup> Вечерний Ленинград. 1946. 7 авг. № 184. С. 3.

<sup>32</sup> Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 54.

<sup>33</sup> *Блок Александр. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 436.*

„Розой и Крестом” (л. 8 об.; в *ЗК* — с. 258). В этот день состоялось личное знакомство художника с Блоком. Ранее, в начале марта, Н. Н. Купреянов в письме к нему сообщал о том, что он переписал пьесу «Роза и Крест» «отдельной рукописью с миниатюрами и заставками в характере поздних средневековых манускриптов». Далее художник пояснял: «Основное мое желание было — дать книгу, стоящую на высоте требований книжного искусства времен его расцвета и вместе с тем придать ей внешность, отвечающую духу Вашей драмы. Насколько я могу судить — задача не решена, т. е. сделано меньше и хуже, чем надо. Но тем не менее, быть может, Вы захотите увидеть мою рукопись. Если да, то будьте добры уведомить меня о дне и часе, когда я могу принести ее к Вам...»<sup>34</sup> Накануне визита к Блоку Н. Н. Купреянов извещал его: «В течение столь долгого времени не получая от Вас ответа, я решил, что уже не получу его, и на днях отдал „Розу и Крест” в переплет. Во вторник на Страстной она будет готова. Было бы очень хорошо, если бы Вы могли принять меня до Пасхи, след(овательно) от вторника до субботы, т(ак) к(ак) возможно, что на Святой я уеду из Пет(рограда). Если Вас не затруднит, я просил бы Вас назначить день и час за сутки до срока...»<sup>35</sup> 8 апреля Блок, среди прочего, пометил по поводу визита какого-то лица: «Костромич» (л. 11; в *ЗК* не опубликовано). Возможно, здесь имеется в виду Н. Н. Купреянов, который во всех анкетах писал, что он родом из Костромы, хотя родился в польском городе Влацлавске. Так, например, в письме к В. В. Воинову от 16 апреля 1933 года он сообщал: «Род(ился) 1894, 4/VII ст. ст. Костромич».<sup>36</sup>

Дальнейшие встречи относятся к концу года. 18 ноября Блок отметил: «Днем у меня Купреянов...» (л. 33; в *ЗК* — с. 278). Вполне вероятно, что именно эту встречу подразумевал художник, когда писал Блоку предположительно 13 декабря: «Мне хотелось бы поговорить с Вами кое о чем, чего случайно коснулся наш разговор, когда я был у Вас последний раз. Было Вами сказано несколько слов, относившихся к Вам, но очень меня испугавших (не за Вас, за себя самого)». Н. Н. Купреянов вернулся к этому взволновавшему его разговору в письме от 16 декабря: «Когда я был у Вас, Вы говорили об „искреннем шарлатанстве”. „Нечаянная Радость”, сказали Вы, была названа так „по глупости”. (...) Как произошло все это и, главное, как оказалось, что „Нечаянная Радость” — „шарлатанство”?»<sup>37</sup> Примечательно в данном контексте суждение Блока в записи от 25 февраля 1915 года, когда он начинал подготовку текстов «лирической трилогии» для издания в «Мусагете»: «Занятие стихами. Открытие (все почти, половина — шарлатанство, надо передел(ать))» (л. 6; в *ЗК* — с. 256). 19 декабря Н. Н. Купреянов позвонил Блоку, чтобы договориться о встрече (л. 35 об.; в *ЗК* не опубликовано). Н. Н. Купреянов посетил поэта 21 декабря (л. 36; в *ЗК* — с. 281); Блок подарил ему сборник «Стихи о России» с дарственной надписью: «Николаю Николаевичу Купреянову на память о разговоре 21 декабря 1915 г. Ал. Блок».<sup>38</sup>

В. Н. Орлов счел нужным не публиковать запись от 14 февраля, в которой упомянут журналист и публицист Василий Евграфович Чешихин (Ветринский) (1866—1923): «Письмо от Некрасова по пов(оду) Чешихина» (л. 5). Письмо это до нас не дошло. Поводом к его написанию послужил конфликт между В. Е. Чешихиным и К. Ф. Некрасовым. В. Е. Чешихин в 1913 году предложил издательству К. Ф. Некрасова, для которого Блок в 1915 году готовил книгу «Стихотворений» Ап. Григорьева, издать собрание сочинений Ап. Григорьева. Из-за большого объе-

<sup>34</sup> Н. Н. Купреянов. Литературно-художественное наследие. М., 1973. С. 91.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Там же. С. 84.

<sup>37</sup> Там же. С. 92, 94. В том же письме автор сообщал: «...если Вы позволите, я рад буду зайти к Вам, когда смогу...» К этой фразе он сделал сноску: «Должно быть, мой отъезд несколько задержится. Тогда около 19—22 буду свободен» (С. 92).

<sup>38</sup> Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 94. О встречах Блока с Н. Н. Купреяновым см. также: Долинский М. З. Искусство и Александр Блок. М., 1985. С. 53—54.

ма К. Ф. Некрасов отказался от этого намерения. В. Е. Чешихин обвинил К. Ф. Некрасова в нарушении якобы достигнутого соглашения, и дело дошло до третейского суда. 16 февраля Блок в связи с этим писал К. Ф. Некрасову: «Я думаю: если Вы определенно отказались от предложений В. Е. Чешихина, то Вы были вольны в своих поступках, потому что: 1) правом работы и правом заказа работы тому или другому лицу обладает каждый и 2) мысль об издании отдельной книгой стихов или воспоминаний человека, который писал, в числе прочего, стихи и воспоминания, нельзя считать самостоятельной „мыслью“... <...> Остается, следовательно, „психология“, отношение человека к человеку; для суждения об этом надо все знать; по-моему, кроме самих участников, никто об этом, неувловимом, знать никогда не может; поэтому никакие третейские суды не помогают.

Меня, как заинтересованное лицо, занимает то, что труд Чешихина, который работал, может быть, 5 лет, может оказаться полнее моего, пятимесячного; занимает, но не тревожит, потому что в свою работу я верю...»<sup>39</sup>

С работой Блока над упомянутыми «Стихотворениями» Ап. Григорьева связаны записи в рубрике «Заметки», сделанные после января (они не опубликованы в ЗК). Так, он, среди прочего, отметил: «Е. С. Р.» (л. 3 об.). Тут подразумевается стихотворение Ап. Григорьева «Е. С. Р.» («Да, я знаю, что с тобою...») (1842). Блока, видимо, интересовал вопрос об адресате стихотворения. В блоковских примечаниях к тексту об этом ничего не сказано. Как предположил исследователь творчества Ап. Григорьева Б. Ф. Егоров, речь могла идти о Елизавете Семеновне Радостинной или о Елизавете Стрекаловой, с которыми в юности был знаком поэт (в первую из них он был страстно влюблен).<sup>40</sup>

Другая заметка сделана там же: «Цыганские слова в „Детях степей“». Речь идет о произведении немецкого драматурга С. Мозенталя (1821—1877) «Дети степей». Согласно изысканиям Л. А. Баренбойма, это либретто оперы было написано для композитора Ф. Листа на основе одного из рассказов в стихах венгерско-немецкого поэта Карла Бека (1817—1879). Ф. Листа оно не устроило. Позднее свою версию либретто на немецком языке предложил композитор А. Г. Рубинштейн, перенес действие из Венгрии в Украину и изменив имена героев. Он создал оперу «Дети степей, или Украинские цыгане». Премьера состоялась в Вене в 1861 году, но успеха не имела. По просьбе А. Г. Рубинштейна Ап. Григорьев осуществил перевод либретто с немецкого языка на русский.<sup>41</sup> В своих примечаниях Блок указывал: «Отрывок, приводимый нами, взят из второго действия (явление VII)».<sup>42</sup> В этом отрывке подразумевались слова «хора цыган»: «Каморо, румниори, // Йлоро, чиликлоро, // Дивес тэ ради. // Амэн азас // Массог герминал» и т. д.<sup>43</sup> Вероятно, Блок размышлял либо о точности воспроизведения иноязычного текста, либо о возможности перевода его на русский язык.

Несколько записей относится к истории создания музыки к драме «Роза и Крест». Так, в заметках перед майскими текстами отмечено: «[Содержание „Р(озы) и К(реста)“ (для Ю. П. Базилевского, афиша Кусевицк(ого)) (самое позднее — конец июня).] Письмо к нему 29 V. Посл(ано) 1 VI» (л. 12 об.; в ЗК — с. 262). Об этом же Блок писал 26 мая: «Работа для Базилевского» (л. 15 об.; в ЗК — с. 263). Еще в феврале 1914 года композитор Юрий Петрович Базилевский известил Блока о том, что начал сочинять оперу на сюжет драмы «Роза и Крест» и хотел бы обсудить с автором сокращения в тексте либретто.<sup>44</sup> В письме к поэту от

<sup>39</sup> День поэзии. 1972. М., 1972. С. 277—278 (публ. С. Лесневского).

<sup>40</sup> Подробнее об этом см.: Егоров Б. Ф. Примечания к «Примечаниям» А. Блока // Григорьев А. Стихотворения. М., 2003. С. 643.

<sup>41</sup> См. об этом в прим. Б. Ф. Егорова: Там же. С. 664.

<sup>42</sup> Там же. С. 565.

<sup>43</sup> Там же. С. 208—210.

<sup>44</sup> РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 140. Л. 1—2.

22 или 23 мая 1915 года Ю. П. Базилевский сообщал о предполагавшемся концертном исполнении его музыки к драме и просил прислать текст для программы; на письме — пометы Блока: «Получ(ил) 24 мая 1915. Пишу 29 мая, посыл(аю) 1 июня изл(ожение) „Р(озы) и К(реста)”»; «Прошу изв(естить) о получ(ении) и неск(олько) экз. афиши». <sup>45</sup> Концерт был отложен сначала до первой половины июля, а затем до ноября 1915 года. Об этом композитор уведомил Блока в июле 1915 года. <sup>46</sup> Афиша С. А. Кусевицкого, <sup>47</sup> вероятно, не была выпущена. В письме к матери от 27 июня 1915 года Блок сообщал: «Я написал о Розе и Кресте для Базилевского. (...) Базилевский пишет, что Свободный Театр думает о постановке Р(озы) и К(реста)». <sup>48</sup> Текст, написанный для Ю. П. Базилевского, был опубликован в газете «Утро России» (1916. № 94. 3 апр.). <sup>49</sup> Когда Московский Художественный театр готовился к постановке «Розы и Креста» в 1916 году, музыка Ю. П. Базилевского была отвергнута. 23 мая 1916 года Блок в связи с этим писал матери: «Музыку Базилевского забраковали (опера и модерн, писала Гзовская)». <sup>50</sup>

Немало записей в книжке касается театральной жизни жены поэта, Л. Д. Блок. В 1915 году она довольно активно проявляла себя на сцене. Здесь обратим внимание лишь на одну страницу ее сценической биографии, которая никак не прокомментирована в примечаниях В. Н. Орлова. 25 ноября Блок записал: «Люба опять проявляет силу и благородство. Отказалась от одной реплики в роли в пьесе А. Каменского. К ней сочувственно отнесся режис(сер) Арбатов<sup>51</sup>» (л. 33 об.; в ЗК — с. 278). 8 декабря Блок отметил, возвращаясь к готовившейся постановке: «Бу (т. е. Л. Д. Блок. — В. Б.) играет. Нет, Распутин запретил (пьеса А. Каменского)» (л. 35; в ЗК — с. 280).

Имеется в виду спектакль по пьесе прозаика и драматурга Анатолия Каменского (1876—1941) «Завтра» (первоначальное название — «Может быть завтра», 1915). Постановка была осуществлена в театре Л. Б. Яворской. Л. Д. Блок «исполняла роль председательницы клуба неофеминисток». <sup>52</sup> Премьера должна была состояться 8 декабря, однако за несколько часов до представления она была отменена. Театральный критик Вас. Базилевский в связи с этим писал: «Как на причину административного „снятия” новинки (т. е. спектакля. — В. Б.) указывают на то, что в пьесе фигурирует некий мужиковатый субъект, занимающийся „пророчествами” и владеющий секретом гипнотизации своим эротическим шепотом светских женщин, причем в типе этого лица улавливается портретность популярного „старца”». <sup>53</sup> Тот же критик в следующем номере еженедельника свидетельствовал: «Снегом на голову свалилось запрещение министерством внутренних дел постановки пьесы А. Каменского „Может быть завтра”, последовавшее за два часа до спектакля. Накануне премьеры на генеральную репетицию приезжал драм(атический) цензор Н. В. Дризен, прослушал пьесу и не нашел с своей стороны возражения против ее представления». <sup>54</sup> Спектакль, однако, вскоре был восстановлен, о чем рецензент сообщал: «Снятая было с репертуара по настоянию отдельных лиц пьеса А. Каменского „Может быть завтра” возродилась как феникс после новых сокра-

<sup>45</sup> Там же. Л. 3—4.

<sup>46</sup> Там же. Л. 6—7.

<sup>47</sup> Сергей Александрович Кусевицкий (1874—1951) — музыкант и дирижер.

<sup>48</sup> Письма Александра Блока к родным. М.; Л., 1932. Т. 2. С. 265—266.

<sup>49</sup> См.: Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 527—530.

<sup>50</sup> Письма Александра Блока к родным. Т. 2. С. 285. Письмо О. В. Гзовской от 12 мая 1916 года см.: РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 212. Л. 7—9.

<sup>51</sup> Николай Николаевич Арбатов (наст. фам. Архипов; 1869—1926) — режиссер, театральный педагог. В 1908—1915 годах — главный режиссер петербургского Суворинского театра.

<sup>52</sup> Галанина Ю. Е. Любовь Дмитриевна Блок. Судьба и сцена. М., 2009. С. 215.

<sup>53</sup> Рампа и жизнь. 1915. № 51. С. 12.

<sup>54</sup> Там же. 1915. № 52. С. 18.

щений „опасных” мест. Заглавие также съежилось в односложное „Завтра”.<sup>55</sup> В частности, А. Каменский вместо «старца», в котором легко угадывался Г. Распутин, вывел на сцену некоего иностранца, который занимался йогой.<sup>56</sup> В день премьеры спектакля 19 декабря Блок записал: «Люба игр(ает) А. Каменского» (л. 35 об.; в ЗК отсутствует).

В книжке, естественно, немало записей, касающихся повседневных реалий продолжавшейся первой мировой войны. Так, 4 июня Блок отметил: «Ключевский о Петре» (л. 17; в ЗК — с. 265). «Ключ» к этой пометке содержится в письме к матери от 13 июня, в котором речь идет о неудачах русской армии, в частности о сдаче 9 июня Львова: «Мама, по поводу сдачи Львова и прочих событий я обратился к истории Ключевского. Его обобщения действуют оздоравливающе, хотя они довольно печальны. В конце концов, с Петра прошло только двести лет, и многое с тех пор не переменялось. И Петр бывал в беспомощном положении до смешного, затягивая шведов к Полтаве, а Кутузов затягивал Наполеона к Москве».<sup>57</sup> Блок имел в виду 61-ю лекцию В. О. Ключевского из его «Курса русской истории», где ученый, между прочим, констатировал: «Редкая война даже Россию заставляла так врасплох, так плохо была обдумана и подготовлена, как *Северная*. (...) Войну начали кое-как, спустя рукава. Намечены были ближайшие цели, но не заметно разработанного плана. (...) Двинутая под Нарву армия численностью около 35 тыс. состояла большею частью из новобранцев под командой плохих офицеров и иноземных генералов, не пользовавшихся доверием. Стратегических путей не было; по грязным осенним дорогам не могли подвезти достаточно ни снарядов, ни продовольствия».<sup>58</sup> Блок, таким образом, размышляя о неудачах русских войск на фронтах первой мировой войны, опирался на факты российской истории, изложенные В. О. Ключевским.

В конце 1915 года Блок ожидал призыва на военную службу. Он подлежал ей как ратник ополчения 2-го разряда. 5 ноября 1915 года он записал: «Смутные слухи о призыве. Сбился с панталыку» (л. 32; в ЗК — с. 274). В связи с этим газета «Петроградские ведомости» 31 октября сообщала: «*Призыв ратников 2 разряда*. Вчера расклеено по городу следующее объявление: Государь Император Высочайше повелеть изволил призвать на службу ратников государственного ополчения 2-го разряда. Первым днем мобилизации назначено 30 октября 1915 г.». Там же в хронике объявлено, что «ратники должны явиться на сборный пункт 2 ноября».<sup>59</sup> 9 ноября Блок писал Г. И. Чулкову: «Я — 1902 года, позовут нас не раньше весны... (...) За эту неделю я узнаю больше, чем знаю теперь».<sup>60</sup> В тот же день он записал в книжке: «Мама всё хлопочет обо мне (война). Я ничего не делаю — оттого расклейка» (л. 32 об.; в ЗК — с. 276). 16 ноября А. А. Кублицкая-Пиоттх сообщила М. П. Ивановой: «Всю эту неделю занималась я военными делами, касающимися моего сына. Кажется, будет он вольноопределяющимся в артиллерии. Протекция оказалась со стороны его сестры Анжелины Блок, у нее все дяди артиллеристы. (...) Как оказывается трудно попадать на курсы прапорщиков. В пехоту пускают лишь до 30 лет, в артиллерию столько желающих, что нужна протекция».<sup>61</sup> 12 ноября в книжке появилась запись: «Канцел(ярия) Конст(антиновского) учил(ища)...» (л. 32 об.; в ЗК — с. 277). Константиновское училище, размещавшееся на

<sup>55</sup> Там же.

<sup>56</sup> См.: *Галанина Ю. Е.* Указ. соч. С. 214—215.

<sup>57</sup> *Блок Александр.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 447.

<sup>58</sup> *Курс русской истории* проф. В. Ключевского. М., 1910. Ч. IV. С. 67, 68. В библиотеке Блока сохранилось издание лекций историка с многочисленными пометами (см.: Библиотека А. А. Блока. Описание. Л., 1985. Кн. 2. С. 26—33).

<sup>59</sup> *Петроградские ведомости.* 1915. 31 окт. № 244. С. 3. См. также: *Лит. наследство.* Т. 92. Кн. 3. С. 454—456.

<sup>60</sup> Там же. Кн. 4. С. 421.

<sup>61</sup> Там же. Кн. 3. С. 456.

Забалканском (ныне Московском) проспекте, д. 17, готовило офицеров-артиллеристов. В этом училище преподавал дядя Анжелины Блок — Сергей Тимофеевич Беляев (1867—1923). С братом С. Т. Беляева Блок встретился 17 ноября, о чем свидетельствует запись этого дня: «Веч(ером) — у дяди Анжелины — И. Т. Беляева» (л. 33; в *ЗК* — с. 278). Иван Тимофеевич Беляев (1876—1957) был командиром Отдельного тяжелого артиллерийского дивизиона.<sup>62</sup> Хлопоты Анжелины Блок и ее родственников оказались излишними. В конце концов поэт, как известно, не стал вольноопределяющимся в артиллерии, а уехал летом 1916 года служить табельщиком в 13-ю инженерно-строительную дружину Всероссийского Союза земств и городов.

<sup>62</sup> Об участии И. Т. Беляева в судьбе Блока в связи с предполагавшимся призывом см.: *Фетисенко О. Л., Цендровская Н. К.* «Та девушка звалась — сестра» (О жизни и кончине Анжелины Блок) // Лица. Биографический альманах. СПб., 2004. Вып. 10. С. 528—529.

© М. Г. Сальман

## ТРИ ЗАМЕТКИ О МАНДЕЛЬШТАМЕ

### 1

#### Об одном образе в стихотворении «Язык булыжника мне голубя понятней...»

Н. Я. Мандельштам пишет в «Воспоминаниях», что в стихотворении «Язык булыжника мне голубя понятней...» (1923) видны следы «активного чтения Герцена (<...> в львенке, который поднимает огненную лапу и жалуется равнодушной толпе на занозу».<sup>1</sup> Комментатор этого текста А. А. Морозов указал источник: «у Герцена — „львенок исполинской революции“, взлелеянный и откормленный „аристократическим молоком“ («Былое и думы», гл. XXX)».<sup>2</sup> Приведем точный фрагмент герценовского текста (часть IV, глава XXX, главка II): «...удивительные гостинные, где под пудрой и кружевами аристократическими ручками взлелеяли и откормили аристократическим молоком львенка, из которого выросла исполинская революция».<sup>3</sup> Однако у Мандельштама упомянуто не только молоко, но и кровь: «А молоко и кровь давали нежным львятикам».<sup>4</sup> Известно, что во время написания этого произведения поэт перевел стихи Огюста Барбье (Auguste Barbier) из сборника «Ямбы» («Iambes», 1832),<sup>5</sup> и строка «По звучным мостовым прабабки городов»<sup>6</sup> — почти буквальный перевод «sur le pavé sonnante de la grande cité»

<sup>1</sup> Имеются в виду строки: «Он лапу поднимал, как огненную розу, / И, как ребенок, всем показывал занозу» (Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2009. Т. 1. С. 136). Мандельштам Н. Я. Воспоминания. М., 1999. С. 199.

<sup>2</sup> Там же. С. 495.

<sup>3</sup> Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 9. Былое и думы. 1852—1868. Ч. IV. С. 154—155.

<sup>4</sup> Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 136.

<sup>5</sup> Мандельштам пользовался 9-м изданием «Iambes et Poèmes» 1858 года, выпущенным E. Dentu (см. об этом: *Фрейдлин Ю. Л.* «Остаток книг»: Библиотека О. Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 238). Оно отсутствует в РНБ. Мы сравнили 6-е издание 1849 года и 20-е издание 1869 года, также напечатанное E. Dentu. Стихотворение «Le Lion» публиковалось в них без изменений. Поэтому в дальнейшем мы цитируем его по изданию: *Barbier A.* Iambes et Poèmes. Sixième Ed. revue et corrigée. Paris, 1849, с указанием страницы.

<sup>6</sup> Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 136.

(р. 18) из его стихотворения «Le Lion», процитированного в «Заметке о Барбье» (1923).<sup>7</sup> Между тем сам образ прожорливого окровавленного льва-народа у французского поэта («bondir et rebondir le lion populaire (...) sa gueule vorace (...) le poil en sang»; р. 18—19) заимствован из Книги Чисел: «Вот, народ, как лвыца встает и как лев поднимается; не ляжет, пока не съест добычи и не напьется крови убитых» (Числа 23 : 24).

В стихотворении Мандельштама кровь названа дважды: прямо (в разделившемся клише «кровь с молоком»<sup>8</sup>) и метафорически («лапу (...) огненную розу»). В последнем случае французский глагол *tendre* («mille nains grelotant lui tendre les deux bras»; р. 19) распался на два русских глагола: «поднимал» и «показывал», причем произошла инверсия подлежащего и дополнения и, соответственно, изменился смысл: у Барбье тысяча дрожащих карликов протягивает руки к льву-народу, у русского поэта лев предъявляет всем свою занозу-обиду.<sup>9</sup> Образ льва тоже претерпел изменения: это не только собирательный образ народа, но и единичный — революционера. Многократно повторенное свидетельство Барбье «я видел» («j'ai vu pendant trois jours, j'ai vu plein de colère (...) Je l'ai vu tout d'abord (...) j'ai vu son col s'enfler (...) je l'ai vu s'abattre (...) je l'ai vu de sa croupe géante (...) j'ai vu soudain une foule sans nombre (...) j'ai vu, pâles encor du seul bruit de ses pas»; р. 18—19) лишь на поверхностном уровне опровергается Мандельштамом: «Мне трудно говорить: не видел ничего»,<sup>10</sup> при том что все стихотворение — ряд увиденных образов-картинок. Стихотворение Барбье обращено к Июльской революции 1830 года. Мандельштам же эпитетом «фригийский», «кличками месяцев», «клятвой» вводит тему Великой французской революции. Между тем «крупа свинцовых крох», т. е. стрельба в городе, как справедливо отметил Д. М. Сегал, относится к ситуации, более характерной «для позднейших революций во Франции». <sup>11</sup> «Парижских воробьев испуганные стайки», «грызла яблоки, с шарманкой, детвора» и «песенки»<sup>12</sup> напоминают о парижских гаменах, Гавроше, баррикаде на улице Сен-Дени и восстании 1832 года, описанных в «Отверженных» В. Гюго.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> Там же. Т. 3. С. 99. См. также: Т. 1. С. 586.

<sup>8</sup> Возможный источник синтагмы «молоко и кровь» — в реплике сатира из трагедии И. Ф. Анненского «Фамира-Кифарэд», где речь идет о погребальной жертве: «А кровки! Или молочка с винок?» (см.: *Левинтон Г. А.* Маргиналии к Мандельштаму // Осип Мандельштам. К столетию со дня рождения. Поэтика и текстология. Материалы научной конференции 27—29 декабря 1991 г. М., 1991. С. 38).

<sup>9</sup> Аллюзию на притчу об Андрокле и льве мы не рассматриваем.

<sup>10</sup> *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 136. Любопытно, что это утверждение от первого лица корректирует «j'ai vu» Барбье, который сам «не был очевидцем „трех дней“», так как «отсутствовал в Париже» (*Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 98).

<sup>11</sup> *Сегал Д. М.* Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 346.

<sup>12</sup> «Песенки» и революция 1830 года позже отразятся в стихотворении «Я молю, как жалости и милости...» (1937): «Свищет песенка — насмешница, небрежница, / Где бурлила, королей смывая, / Улица июльская кривая...» (*Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 232). Здесь «июльская улица» «не обязательно относится только к июлю 1830 г. (...) Бастилия тоже была взята в июле» (*Левинтон Г. А.* Маргиналии к Мандельштаму. С. 39).

<sup>13</sup> Не касаясь яблока из стиха «И клятвой на песке как яблоком играли», прокомментированного О. Роненом, который пишет, что Мандельштам «refers here to the oath at the Jeu-de-Paume, hence the translated jeu de mots: paume — pomme» (*Ronen O.* An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. P. 156), и Д. М. Сегалом: «метафорическое яблоко-клятвы, которым они (революционеры. — М. С.) как бы перекидываются, невольно начинает напоминать отсеченную голову» (*Сегал Д. М.* Указ. соч. С. 351), заметим, что яблоки, которые «грызла (...) детвора», возможно, отсылают к следующему фрагменту из романа Гюго «Отверженные» (Ч. 4. Кн. 4. Гл. 2; цитаты приводим по изданию, которым мог пользоваться Мандельштам; курсив везде наш): «Однажды вечером Гаврош спохватился, что весь день ничего не ел; он вспомнил, что и накануне не обедал; это, наконец, становилось скучно. Он решился попробовать, нельзя ли будет поужинать, и отправился бродить в окрестностях Сальпетриеры по пустырям (...) Во время одного из прежних своих странствований он заметил там некий старый сад, в котором видал старика, старую и довольно порядочную *яблоню*. Поблизости от *яблони* стояла ветхая кладовая, плохо

## 2

**Пастернаковский подтекст стихотворения Мандельштама  
«Когда в далекую Корею...»**

Считается, что сюжет стихотворения «Когда в далекую Корею...» (1932)<sup>14</sup> «основан на воспоминаниях о юности».<sup>15</sup> Действительно, в нем отразились некоторые бытовые подробности школьной жизни, например, игры во дворе Тенишевского училища, на которые в расписании ежедневно отводилась большая — часовая — перемена,<sup>16</sup> или «сапоги на толстой подошве для игр на дворе»,<sup>17</sup> деталь, соответствующая строке «Как мы в высоких голенищах». Однако для стихотворения существует и вполне определенный подтекст в прозе Пастернака.

Его повесть «Апеллесова черта» (1915) Мандельштам мог прочесть либо во временнике «Знамя труда», вышедшем в 1918 году, либо в сборнике рассказов Пастернака, изданном в 1925 году.<sup>18</sup>

Сравним фразу из «Апеллесовой черты»: «Они уходят из восьмого (номера гостиницы. — М. С.), улыбающиеся и взволнованные, как школьники, осаждающие Трою на дровяном дворе»,<sup>19</sup> и строчки Мандельштама: «Поход троянского коня, / А над поленницей посольство / Эфира, солнца и огня. / Был от поленьев воздух жирен, / Как гусеница на дворе, / И Петропавловску-Цусиме — / „Ура” на дровяной горе...».

Помимо почти буквальной цитаты из повести, в стихотворение в качестве сравнения вошла и такая деталь, как гусеница,<sup>20</sup> а разбойничьи замки и таверна,<sup>21</sup> о которых говорит протагонист повести Генрих Гейне, подвели к важной для Мандельштама вийоновской теме в последней строфе: «Другие сны, другие гнезда, / Но не разбойничать нельзя». <sup>22</sup> В 1930-е годы эта тема появляется в стихотворениях «Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем!» (1931)<sup>23</sup> и «Чтоб, приятель и ветра и капель...» (1937), где «Несравненный Виллон Франсуа (...) разбойник небесного клира»<sup>24</sup> прямо назван по имени. Автобиографический мотив присутствует и у Мандельштама, который, как отметил М. Л. Гаспаров, «Виллона считал своим двойником до последних дней — современники вспоминали, как он определял свои отношения с властью словом „виллонить”»,<sup>25</sup> и у Пастернака. Не случайно слова

запертая, откуда возможно было промыслить яблоко. Яблоко — ведь это целый ужин, стало быть, вопрос жизни и смерти. Яблоко погубило Адама, но может спасти Гавроша. Сад выходил в пустынный переулок, совсем не мощный и поросший бурьяном на том месте, где следовало быть домам; от переулка он отделялся забором. Гаврош направился в ту сторону, отыскал переулок, признал яблоню, проверил существование кладовой, осмотрел забор и убедился, что через него ничего не стоит перелезть» (*Гюго В.* Собр. соч.: В 12 т. СПб., 1899. Т. XI: Отверженные / Пер. В. Л. Ранцова и Е. Г. Бекетовой. С. 100—101).

<sup>14</sup> Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 172.

<sup>15</sup> Там же. С. 607.

<sup>16</sup> См.: Памятная книжка Тенишевского училища в С.-Петербурге за 1901/2 и 1902/3 учебн. гг. Год II и III. СПб., 1905; вкладыш после с. 74, первая пагинация.

<sup>17</sup> Справочная книжка Тенишевского училища. Пг., 1915. С. 12.

<sup>18</sup> Пастернак тогда же послал свою книгу Мандельштаму с дарственной надписью (см.: Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2005. Т. VII. С. 573—574).

<sup>19</sup> Там же. Т. III. С. 23.

<sup>20</sup> «На вашем башмачке пушистая гусеница» (Там же. С. 19).

<sup>21</sup> Там же. С. 14.

<sup>22</sup> Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 172.

<sup>23</sup> См. об этом: *Дутли Р.* 1. Еще раз о Франсуа Вийоне. 2. Хлеб, икра и божественный лед: о значении еды и питья в творчестве Мандельштама // Сохрани мою речь. М., 1993. Вып. 2. С. 78.

<sup>24</sup> Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 238.

<sup>25</sup> Гаспаров М. Л. О Мандельштаме: Гражданская лирика 1937 года. М., 1996. С. 61. Сен-тенция «Теперь нужно виллонить» известна со слов Екатерины Константиновны Лившиц (сообщено А. Г. Мецем). В рукописи очерка «Возвращение» (1923) Мандельштам упомянул о

Релинквимини «насчет племенных и кровных корней поэзии»<sup>26</sup> адресованы alter ego автора Гейне. Обращенная к нему реплика Камиллы: «вы — поэт (...) Какой-то Богом взысканный, судьбою избалованный бездельник»,<sup>27</sup> могла напомнить Мандельштаму слова, сказанные им в статье 1913 о Вийоне:<sup>28</sup> «Он любил (...) праздность»,<sup>29</sup> и отсылающие к пушкинской цитате: «бессмертный гений (...) озаляет голову безумца, / гуляки праздного».<sup>30</sup>

Наконец такие реалии «Апеллесовой черты», как город Феррара,<sup>31</sup> площадь Ариосто, гостиница «Торквато Тассо», вводят тему поэта на итальянском материале и оказываются важными для Мандельштама в начале 1930-х годов. Из двух линий повести Пастернака — любовной и творческой — Мандельштам воспользовался последней: Апеллесовой.

## 3

## «Друг моих друзей»

Из воспоминаний Е. М. Тагер<sup>32</sup> известно, что, выступая 2 марта 1933 года в ленинградском Доме печати и отвечая на записку, в которой спрашивали о его отношении к акмеизму, Мандельштам сказал: «Чего вы ждете от меня? Какого ответа? (Непреклонным, певучим голосом.) Я — друг моих друзей! Полсекунды паузы. Победным, восторженным криком:

— Я — современник Ахматовой».<sup>33</sup>

Слова Мандельштама отсылают к реплике Исмены, приведенной в статье Ф. Ф. Зелинского<sup>34</sup> о трагедии Софокла «Антигона» (1900): «Характер смиренной

тюрьмах «Франсуа Виллона, моего друга и любимца» (*Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 624).

<sup>26</sup> Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. Т. III. С. 7.

<sup>27</sup> Там же. С. 15.

<sup>28</sup> Заметим, кстати, что строки из XI строфы «Большого завещания» Вийона (всего Гумилев перевел шесть строф): «И смертный пот... о Боже мой! / Ему ничем нельзя помочь, / С ним не обменяется судьбой / Ни брат его, ни сын, ни дочь» (Аполлон. 1913. № 4. С. 37), напечатанные рядом со статьей Мандельштама «Франсуа Виллон» (Там же. С. 30—35), — могут рассматриваться как источник для последнего четверостишия «Домби и сына» (1913): «На стороне врагов законы: / Ему ничем нельзя помочь! / И клетчатые панталоны, / Рыдая, обнимает дочь» (*Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 70—71).

<sup>29</sup> Там же. Т. 2. С. 16.

<sup>30</sup> Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 7. С. 124—125. Безотносительно к теме нашей заметки напомним, что «безумный» Батюшков тоже назван гулякой: «Словно гуляка с волшебною тростью» (*Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 175). Схожую мысль высказал Е. А. Тоддес в статье «Батюшков»: «Следует учитывать, сверх того, что 1-я строфа представляет гуляку (не прогуливающегося наблюдателя) в расчете на читательские ассоциации с „маленькой трагедией“, чем сразу придвигает В(атюшкова) к Пушкину...» (Вопросы литературы. 2008. № 6. С. 212. В разделе статей для Мандельштамовской энциклопедии. Курсив Е. А. Тоддеса).

<sup>31</sup> Оболющая Камиллу, Гейне играет с паронимами и сравнивает *отвратительный* город Феррару с усыпавшим его *отравителем*: «...вы в заговоре с отвратительным этим городом (...) который усыпил меня, как отравитель усыпляет собутыльника, когда к тому приближается его счастье» (*Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч. Т. III. С. 13).

<sup>32</sup> Елена Михайловна Тагер (1895—1964) — поэтесса, прозаик, очеркист, автор воспоминаний о Блоке и Мандельштаме, в юности печатала стихи под псевдонимами Анна Регат и Регатт (анаграмма ее фамилии). Арестовывалась в 1922, 1938 и 1951 годах, десять лет провела в колымских лагерях (см. об этом: Распятые. Писатели — жертвы политических репрессий. СПб., 1998. Вып. 3. С. 175). Памяти Мандельштама посвящено ее стихотворение «Нетленной мысли исповедник...» (1943), опубликованное в журнале «Даугава» (1988. № 8. С. 127).

<sup>33</sup> Тагер Е. М. О Мандельштаме / Подг. текста и комм. М. Н. Тагер и Б. Г. Венуса // Звезда. 1991. № 1. С. 164.

<sup>34</sup> Учась в университете, Мандельштам записывался к Ф. Ф. Зелинскому на лекции об «Илиаде», о греческих лириках, об античной религии эллинической эпохи и о Горации, а 5 сентяб-

Исмены известен героине и так; но она — единственный, кроме нее, представитель семьи, нельзя не предоставить ей возможности почтить погибшего брата. Замысел Антигоны приводит Исмену в ужас: „Ты хочешь идти против закона?” — „Я хочу похоронить своего брата”. Никакие убеждения на нее не действуют — и всего менее страх перед смертью. Робкая Исмена подавлена ее величием: „Ты безумна, — говорит она ей, — но зато ты умеешь быть другом своих друзей” <...> Конфликт власти и совести, закона и любви не был раньше изображен в поэзии: Антигона как первая мученица имеет право соединить свое имя с идеей, которую она освятила своей смертью. В древности она достигла хоть того, что в человеческой мысли окрепло сознание пределов государственной власти и государственного закона <...> не без сомнения спрашиваешь себя: будет ли хоть наступающий двадцатый век принадлежать Антигоне?»<sup>35</sup> Впервые цитата из книги Зелинского («Ты безумна, — говорит она ей, — но зато ты умеешь быть другом своих друзей») встретила нам в статье Г. А. Левинтона,<sup>36</sup> где она упомянута как подтекст для «безумной Антигоны» из стихотворения Мандельштама «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (1920). В самой трагедии Софокла, переведенной Зелинским, слова Исмены звучат так: «Прощай сестра! Мечта твоя безумна, / Зато друзьям ты истинно верна».<sup>37</sup>

Тема Антигоны вновь актуализируется для ссыльного Мандельштама в Вороноеже, где, прочитав доклад об акмеизме, поэт «сказал в 1937 году: „Я не отрекаюсь ни от живых, ни от мертвых”».<sup>38</sup> Весьма показательно, что мотив Антигоны появляется и в позднем двустии Ахматовой: «Непогребенных всех — я хоронила их, / Я всех оплакала, а кто меня оплачет?» (1958).<sup>39</sup>

Воспоминания о Мандельштаме написаны Тагер в 1962 году, не позднее июля.<sup>40</sup> Семью годами ранее, живя в Переделкине на даче Чуковского, она процитировала реплику Мандельштама в письме к Л. В. Шапориной<sup>41</sup> от 3 декабря 1955 года: «Вы знаете по жизненному опыту, что в каждом доме только снаружи все гладко, а если приподнять занавес — так и полезут на свет всякие неполадки, заскоки, неувязки и разнобои. Это закон. Поэтому лучше никуда глубоко не заглядывать, идти по поверхности. Но это я не умею. Я друг моих друзей. Если я люблю, то люблю; если жалею, то стараюсь помочь; если я вижу страдание, то подставляю свою голову, чтоб страдать, по крайней мере, вместе».<sup>42</sup>

ря 1916 года сдал ему экзамен по римской литературе с оценкой «весьма удовлетворительно». См.: Сальман М. Г. Осип Мандельштам: годы учения в Санкт-Петербургском университете (по материалам Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга) // Russian Literature. 2010. Vol. III/IV (LXVIII). С. 463, 465, 466, 468.

<sup>35</sup> Зелинский Ф. Ф. Антигона // Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. Научно-популярные статьи. СПб., 1905. [Т. 1]. С. 138, 142, 143.

<sup>36</sup> Левинтон Г. А. «На каменных отрогах Пизэрии» Мандельштама. (Материалы к анализу) // Russian Literature. 1977. Vol. V—3. July. P. 225, fn. 153.

<sup>37</sup> Софокл. Драмы / Пер. со введениями и вступ. очерком Ф. Зелинского. М., 1915. Т. II. С. 360.

<sup>38</sup> Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 169.

<sup>39</sup> Там же. С. 65.

<sup>40</sup> См.: Чуковский К. И. Дневник 1930—1969. М., 1994. С. 324.

<sup>41</sup> Любовь Васильевна Шапорина (урожд. Яковлева; 1879—1967) — художница, жена композитора Ю. А. Шапорина. По словам самой Тагер, в годы ее ссылки Шапорина была «единственным человеком, который со мной переписывался» (РНБ. Ф. 1086. Ед. хр. 34. Л. 33 об.).

<sup>42</sup> Там же. Л. 51—51 об. Курсив наш. — М. С. Фрагмент письма с неточностями и без датировки приводился в мемуарном очерке С. С. Альтерман «Друг своих друзей» (Нева. 1989. № 10. С. 194).

© Е. Р. Пономарев

## НОРД-ЭКСПРЕСС, ИЛИ ДВИЖЕНИЕ ВЕЩЕЙ

«СТО ТРИ ДНЯ НА ЗАПАДЕ» БОРИСА КУШНЕРА

Книга Б. А. Кушнера<sup>1</sup> «Сто три дня на Западе. 1924—1926 гг.» (1928) сегодня практически забыта: «конструктивизму» в литературе повезло меньше, чем в архитектуре или изобразительном искусстве. Это центральная книга творчества писателя и один из блестящих образцов лефовской прозы — резкой, деловой, оформленной обнаженным приемом. Она дает яркое представление о возможностях развития эстетики ЛЕФа, если бы этот проект не был свернут резким вмешательством сверху. Это, по сути, «производственная книга», посвященная проблеме организации транспорта в буржуазных странах. При этом она вполне беллетристична и читается как захватывающий нарратив. В ней нет вымученности «производственного романа» сталинской эпохи. Производственное задание как бы растворено в дорожных впечатлениях и теоретических рассуждениях повествователя.

Тема дороги<sup>2</sup> актуализирует традиции путевой прозы. «Сто три дня на Западе» — один из первых советских травелогов, путешествий на Запад. «Книга Кушнера (...) это учебник для путешественников и учебник умения видеть»,<sup>3</sup> — писал лефовец В. Б. Шкловский. Рассматривая книгу Кушнера в ряду русских травелогов, Шкловский поставил ее выше «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина, а также европейских впечатлений В. Г. Белинского и И. С. Тургенева. И это не случайно. ЛЕФ уделял много внимания путевой прозе, осмысляя ее в контексте «литературы факта». «Сто три дня на Западе» стоят в одном ряду с парижскими и американскими очерками В. В. Маяковского, «путефильмой» С. М. Третьякова «Москва — Пекин», причем «Сто три дня на Западе» — самый крупный лефовский травелог. Представляя «искусство как прием», Кушнер и жизнь, и движение по планете считает цепочкой приемов. Его одновременно интересуется и как делать книгу, и как переделывать жизнь. Формулируя задачу путешествия-повествования, он и жизнь воспринимает как нечто «сделанное»: «Для того чтобы переоборудовать мир в духе заветов Маркса и Ленина, приспособить его к наилучшему удовлетворению потребностей трудящихся, нужно знать, как был

<sup>1</sup> Борис Анисимович Кушнер (1888, Витебск — 1937, Москва) дебютировал в 1914 году книгой стихов «Семафоры». Участвовал в первых сборниках ОПОЯЗа. В 1917 году вступил в ВКП(б). Сотрудник журналов «Искусство коммуны» и «ЛЕФ». Основной жанр творчества — очерк, считался мастером жанра. Автор книг «Сто три дня на Западе. 1924—1926 гг.» (1928), «Южное сияние (Суховой)» (1929), «Джон-Дир и украинка. Повесть о станции Старо-Щербиновская» (1930), «Столицы Запада» (1931). В сентябре 1936 года арестован, обвинен в участии в контр-революционной организации. В июне 1937 года расстрелян. В 1957 году реабилитирован.

<sup>2</sup> Начиная с древнерусских хождений (хожений), передвижение в пространстве воспринимается как устоявшаяся метафора духовного пути, нравственного восхождения или нисхождения (Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 407, и др.). Традиция частично сохранилась и в русской литературе XIX века («Мертвые души», «Кому на Руси жить хорошо», etc.). Символизм и серебряный век дают теме пути новое развитие (Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975). Советская литература, опираясь как на предшествующие ей течения Серебряного века, так и на переосмысленную древнерусскую традицию, полагает пространство характеристикой идеологии, возвращаясь к древнему типу восприятия передвижений по собственной стране и миру (подробнее об этом см.: Пономарев Е. Р. 1) География революции. Путешествие по Европе в советской литературе 1920-х годов // Вопросы литературы. 2004. № 6. С. 68—98; 2) Типология советского путешествия. Советский путевой очерк 1920—1930-х годов. СПб., 2011).

<sup>3</sup> Шкловский В. «103 дня на Западе» Б. Кушнера // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 2000. С. 261.

мир оборудован буржуазией, как приспособляла она его к интересам своего класса».<sup>4</sup>

Идеология и пропаганда в левовском восприятии — неотъемлемая часть прагматической роли литературы. Книга Кушнера успешно комбинирует отмеченное Шкловским «умение видеть» и пропагандистское задание. Яркие европейские впечатления инкрустируются в захваченный из дома жесткий каркас общего замысла главы, части, всей книги. Тем не менее идеологическое задание не мешает развитию нарратива: оно входит в текст как некое пред-знание, «личное отношение» путешественника к изображаемым фактам. Думается, именно такое выраженные идеологических значений (производство идеологии часто понимается в двадцатые как свободное творчество индивидуумов, разделяющих те или иные политические убеждения; в сталинскую эпоху формирование идеологических значений будет делегировано куда-то на самый «верх», вождям, а человеку «снизу» останется лишь угадывать и соответствовать высокому идеологическому курсу) еще не убивает литературу. Вопрос, насколько долго может сохраняться жизнеспособность литературы после идеологической прививки, остается открытым. Идеология, по-видимому, постепенно умерщвляет художественный текст и не может вести себя иначе.

Как известно, ЛЕФ вырастает из футуристического искусства: Кушнера в его книге из всех западных «чудес» интересуют только технические новинки. Для всего левого фронта, равно как для всех ранних двадцатых,<sup>5</sup> «техника» — это единственное, в чем Запад преуспел. Так описывал Маяковский Париж в 1922 году: много новой техники, ни одной новой идеи. Техническому совершенству Запада противостоит советская идейность, новое общественное сознание. «Новые идеи против новой техники» — общая формула противопоставления СССР и Европы в советской литературе.<sup>6</sup> У Кушнера она обретает чеканную формулировку: «Техническая культура, на много десятилетий опередившая нашу. Социальная культура, отставшая от нашей на целую эру» (с. 6). Техника характеризует современность, социальная культура — культура будущего. Это не просто идеологическая рама, заданная в самом начале повествования о загранице. Это, как говорили в серебряном веке, мировоззрение. Жизнь вообще понимается Кушнером как механизм, устройство, оборудование. «Оборудование жизни» (см. с. 3) есть некая техническая задача, которую можно легко решить, обладая набором нужных технических средств. Список этих средств и предлагается в «Ста трех днях на Западе».

Из всех европейских столиц Кушнер выделяет Берлин, потому что «старины Берлин не любит» (с. 37). Идеальная организация транспортных потоков в немецкой столице связана с тем, что Берлин отказался от истории и выбрал современность, т. е. технику. Красота города, по мнению Кушнера, не в музеях и дворцах (они вообще не упомянуты в «Ста трех днях на Западе»), а в 50-ти тысячах автомобилей, бороздящих улицы, покрытые первоклассным асфальтом. Асфальт и есть главная городская достопримечательность. «Вечером в черном асфальте встает второй, отраженный Берлин» (с. 40). Традиционная для футуристического искусства метафора продолжена не менее традиционным ее развертыванием, отточенным еще в дооктябрьском творчестве Маяковско-

<sup>4</sup> Кушнер Б. Сто три дня на Западе. 1924—1926 гг. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928. С. 3. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

<sup>5</sup> Урбанизм и «техницизм» — важнейшие идеи, например, и оттапливающегося от футуризма имажинизма (см.: Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф. Денди. Монтаж. Циники. М., 2007. С. 30—35, 61—65).

<sup>6</sup> Отметим, например, появление этой идеологемы в еще идейно не выверенном (что проявляется в сумбурных эпитетах, приложенных к России) романе Б. Пильняка «Гольий год» (1921): «Кто победит в этом борении — механическая Европа или сектантская, православная, духовная Россия?...» (Пильняк Б. Человеческий ветер. Тбилиси, [1990]. С. 62).



ки. Механизмы оживают в описывающих их прилагательных и глаголах, вытесняя со страниц книги человека. Порт оказывается прообразом города будущего, заселенного «техникой». Человек растворяется в этой грандиозной картине, но постоянно присутствует в ней — при помощи идеологемы «труд». Труд сотворил техническое чудо, труд есть атрибут свободного человека, человек-творец живет в своих созданиях. Здесь проступает третий прием — мифологическая инкрустация. Миф труда, подменивший собой миф творения, аккуратно вставляется в определенные узлы технических описаний. Благодаря этому приему западная техника ощущается почти как «наша», ибо труд есть движение, преодолевающее время и пространство. Система из трех приемов замыкается в круг и бесконечно самовоспроизводится. В главе «Движение вещей» три приема даны наиболее интенсивно, отсюда они растекаются во все остальные главы книги.

Уже первое впечатление от гамбургской гавани вводит «технический гротеск»: «Даже на самых оживленных столичных площадях не бывает больше движения, чем здесь в проходах между бассейнами и на водных перекрестках. (...) Между высокими бортами пароходов и плоско вдавленными в воду баржами снуют и лавируют очертя голову маленькие паровые катера и моторные лодки в неисчислимом количестве. Это — водяные извозчики гамбургского порта (...). Их тут такое множество, что если смотреть сверху с гранитной набережной, то они похожи на уснувшие и всплывшие на поверхность стада камбалы» (с. 91—92). Сначала водное движение метафорически уподоблено уличному, затем, сравнением, количество катеров и лодок увеличено в разы — как в компьютерном разномножении одного и того же рисунка, широко используемом в современном кино. Далее повествователь сообщает, что, по его непосредственному впечатлению, в Гамбурге миллион мостов. Здесь используется уже не метафорическое размножение предмета, а просто название числа. Вслед за тем повествователь пытается сосчитать подъемные краны, стоящие вдоль причальных набережных: «Сколько таких кранов на протяжении всех сорока километров? На этот вопрос ни от кого я не мог получить ответа. Удивлялись пустой моей любознательности, как будто я спрашивал, сколько звезд на небе или цветов на лугу. Кем-то, кому о том ведать надлежит, все краны все же взяты на учет, и на каждом из них написан его порядковый номер. Не найти только непосвященному, где начинается и где кончается счет. Все же я видел, если не ошибаюсь, восьмидесятичные номера» (с. 104). Тут применяются оба способа создания «технического гротеска»: сначала «бесчисленная» метафора, а затем даже не число, а его порядок.

Прием переходит в другие главы. Например, используется в характеристике городского транспорта Лондона или Берлина. В берлинском случае вновь применены оба способа создания гротеска, но в другой последовательности: сначала назван порядок числа, его подкрепляет гротесковая метафора. «На главных улицах Берлина, на больших площадях машины, автобусы, трамваи с трехзначными номерами маршрутов режут и теснят друг друга и расплескивают с панелей оторопелых прохожих. В иные часы уличное движение грозит стихийно разлиться в неудержимое половодье» (с. 43—44).

Часто гротеск разворачивается, как излюбленная футуристами развернутая метафора. Сначала вводится первый гротесковый элемент, затем он оказывается частью гротеска следующего порядка — и так несколько раз. Например, рассказав о невероятно оживленном автомобильно-автобусном движении в Берлине, повествователь заявляет: главный транспорт Берлина — не автобус и автомобиль, а городская железная дорога. Вырастает второй, «железнодорожный гротеск»: в городе более двухсот вокзалов, из них пять громадных, междугородних, каждый из них пропускает до тысячи поездов в день и т. д. Но и это не главный транспорт Берлина. В третий раз прием гротеска используется при описании подземки: его формируют как числа, так и цепочки метафор.

Иногда два привычных уже гротеска накладываются друг на друга, взаимодействуя в метафорическом моделировании: «Если смотреть на Лондонский мост с высоты аэропланного полета (ср. в порту Гамбурга: «...если смотреть сверху с гранитной набережной...». — *Е. П.*), он представляется узким асфальтовым потоком, перекинутым через широкий водный поток реки. По асфальтовому фарватеру утлыми лодками плывут автомобили и бесконечными вереницами тянутся красные баржи автобусов. В речном фарватере суда не столь красочны, менее быстры и менее проворны. Оба потока глубоко залегают среди живописнейших искусственных каменных скал — громадных деловых домов, элеваторов, складов, церквей, монументов и всякого рода хитроумнейших транспортных сооружений» (с. 160—161). Здесь гротеск становится многоуровневым, все значения обретают двойное, если не тройное, дно.

Второй прием — олицетворение техники — тесно связан с «техническим гротеском». С одной стороны, гротесковые значения нередко создаются за счет уподобления технических средств живым существам. С другой, оживающая техника всегда получает символическое значение, благодаря ему за изображенным техническим средством сразу проступают силуэты подобных вещей. Те же самые краны гамбургского порта, число которых равно числу звезд на небе, оживают, напоминая грузчиков-журавлей с недюжинной физической силой: «Краны движутся, вращаются, ворочают журавлиными шеями, машут длинными руками, захватывают пригоршнями и горстями бочки, кипы, ящики и забрасывают их с судов на берег и обратно» (с. 104). У кранов появляются характеры, в которых главное — ощущение собственного пролетарского достоинства, ведь техника вся поголовно трудится. Олицетворение аккуратно инкрустируется одной из главных советских идеологием. К идеологической составляющей олицетворения добавляется и гротесковая нота — футуристическая мощь техники, переходящая во всеисилие. Так все три приема работают в единстве:

«Они (тяжелые краны. — *Е. П.*) приходят в движение лишь от времени до времени. Тогда можно видеть, как неторопливо, соблюдая величественную выдержку, проплывают по воздуху части мостов, станины машин ⟨...⟩, землечерпалки, упакованные в ящики, объемом превосходящие деревенский дом, или целые паровозы без всякой тары и упаковки, с колесами выше человеческого роста.

Они висят беспомощно в воздухе, как котята, поднятые за шиворот и растопырившие лапки» (с. 104—105).

Олицетворение перетекает в гротеск, в целом же разворачивается футуристический миф о технике, вытеснившей людей. Машины вступают во взаимодействие, грузят друг друга на суда (которые тоже машины), перевозят друг друга и, в конечном счете, переделывают мир. В завершение тема кранов инкрустируется идеологическим символом пролетариата и Советского государства: «Особо выделяется знаменитый стопятидесятитонный мостовой кран. Его верхняя поперечная ферма укреплена на одной лишь единственной вертикальной стойке, и все сооружение имеет форму занесенного в небо молота» (с. 104).

Другой класс живых машин — зерновые насосы, использующиеся для погрузки и разгрузки зерна. «Как черный портовой полип, стоит, присосавшись к борту парохода, зерновой насос. Рукава его спущены в люки, конец толстой кишки засунут в пузо железной баржи. Снаружи никакого движения. ⟨...⟩ В голову не придет, что тут разгрузка. ⟨...⟩ И неторопливо, все так же спокойно вытаскивает сосун свои рукава из парходных люков, отваливает и медленно плывет в другое место порта, чтобы и там в несколько часов проделать в тиши полусонной работу, которую прежде на протяжении многих дней с великим шумом и с громкой бранью делали десятки людей, надрывая потные спины» (с. 107—108). Постоянно повторяющаяся характеристика машин — неторопливость и спокойствие. Так машины грузят паровозы, так же разгружают зерно. Полусонная тишина противостоит шуму и

брани грузчиков прошлого. Машины — это более правильные, выверенные, более сильные люди. Спокойные и воспитанные. Подлинные люди социализма. С другой стороны, зерновые насосы, «...когда не работают, стоят в середине одного из бассейнов, сбившись в кучу, как испуганное стадо попавших в ловушку животных» (с. 108). Здесь, помимо олицетворения иного рода — машинам как бы стыдно за простоту, — работает привычный гротеск: так катера гамбургского порта сравнивались со стадами камбалы. Через движение оживает само зерно: «Зерно в наше время передвигается с материка на материк, из страны в страну количествами в десятки и сотни миллионов пудов» (с. 106). Вновь используется числовой механизм, призванный поразить воображение: функцию гротеска в мифогенном контексте обретает даже статистика. Далее описываются современные портовые элеваторы — это самые тихие здания во всем порту (мотив тишины поддерживает мотив машинного спокойствия): «...огромнейшие дома, в которых живет и отдыхает зерно» (с. 108).

Олицетворение, как и гротеск, бывает развернутым и многоуровневым. Если катера и моторные лодки — это стада камбалы, если зерновые насосы — мелкие домашние животные, то океанские корабли, как и портовые краны, заменили собой людей: «Морские суда, как и всякие вещи, не бессмертны. Проживши срок своей жизни, они умирают. В течение жизни болеют и нуждаются в лечении — ремонте» (с. 110). Здесь вновь, как и в случае с кранами, машины взаимодействуют — одни служат другим: «Плавучие доки в Гамбурге представляют собою настоящую передвижную портовую мебель, на которой отдыхают и управляются усталые от тяжелой морской службы суда» (с. 111). Мотив отдыха сближает корабли с зерном. Отдых же, как сказано в начале главы, — это преодоление времени.

Для новых людей выстроен город будущего. Гамбургский порт — рабочий, пролетарский локус — противостоит буржуазному Гамбургу (точно так же берлинский Норден противостоит Вестену). В начале главы дан общий абрис пролетарского города-порта, целиком заставленного полезной техникой, тянущегося вверх, к небу: «Над водой, над землей все воздушные пространства заполнены сеткой железных сооружений. Выше всех портовых зданий, выше башен, труб и мачт корабельных возвышаются тысячи подъемных кранов и эллинги судостроительных верфей» (с. 103). Перед этим абзацем прямая идеологическая сентенция, задающая тональность восприятия: «...на километры во все стороны — не просто застроенная земля, не просто вода, обремененная судами. Здесь в каждую пядь земли, в каждый квадратный метр речного русла вложен труд тысяч и десятков тысяч человек» (с. 103). Экскурсия по гавани заканчивается описанием эллинга судостроительной верфи Блом и Фосс. Этот эллинг — окончательный прообраз пролетарского города, апофеоз технически прекрасного.<sup>9</sup> Метафорика этого абзаца резко выделяется на общем фоне главы и книги, это метафорика технического рая: «Под железной эллинговой тучей грохочет вечная гроза. Огоньки передаваемых раскаленных докрасна заклепок сверкают в воздухе, как электрические разряды, как короткие местные молнии. Вибрирующая дробь пневматических клепальных молотков пробуждает в стальной котловине строящегося корпуса такое громовое эхо, что его не покрывает даже и настоящий небесный гром» (с. 113). В эту грандиозную эпическую поэму грубой варварской инкрустацией вделано напоминание о том, что условия труда на божественной верфи — адские. Город будущего уже готов (начиная со стихотворного цикла Маяковского «Париж», это постоянный мотив лефовской пу-

<sup>9</sup> У техники, полагает повествователь «Ста трех дней на Западе», есть своя эстетика. Например, на железнодорожной выставке в Зеддине (Кушнер транслитерирует название города и пишет «Седдин») ему очень нравится паровоз для скорых поездов Баварских железных дорог. Он не самый быстрый из представленных экспонатов, он просто красив: «Пропорциональность отдельных частей его настолько совершенна, что глаз невольно выхватывал его из множества столпившихся на путях собратий» (с. 117).

тевой литературы, разнится лишь локализация города будущего), надо только взять его в свои руки.

Олицетворение техники, как и «технический гротеск», распространяется из центральной главы по всему тексту. Во-первых, последовательно олицетворяются транспортные средства, благодаря чему осязаемое ощущение «лошадиных сил» накладывается на впечатление действия доброго духа Техники: «В некоторых районах города подземному поезду надоедает черный мрак и неумолчный истошный рев железобетонных перекрытий. Тогда он отважно забирает в гору, пробивается сквозь толщу мостовой и благополучно вылезает наверх. По улицам ему, однако, бегать нельзя — простора нет, да и полиция не позволит. Поэтому прямо из-под земли он лезет на высокий железный виадук и по нему уже мчится дальше между верхними этажами домов» (с. 47—48). Во-вторых, олицетворение всегда используется при изображении больших промышленных районов, формирующих облик пролетарского города будущего. Например, район Моабит в Берлине с крупнейшей электростанцией — которая сама как целый город: «Над паровыми топками ее возвышается девять труб толщины сверхъестественной. В новом здании трубы вделаны прямо в крышу корпуса и торчат над ними наэлектризованные, как будто на облысевшем черепе гиганта исполинские волосы встали дыбом от ужаса перед противоречиями капиталистической столицы.

Трубы станции Моабит в упор глядят на высокую четырехугольную башню из темно-фиолетового блестящего кирпича» (с. 60). Сверхъестественная толщина труб — традиционный «технический гротеск». «Противоречия капиталистической столицы» — аккуратная на сей раз идеологическая инкрустация, слегка отдающая юмором. Все три приема сходятся вместе, поддерживая друг друга.

Техническим чудом, похожим на гамбургский элеватор, становится корпус турбинной фабрики в Берлине — в его описании использовано развернутое сравнение с большой оранжереей в лондонском ботаническом саду Кью-Гарденс. Последовательно проведенное сравнение тоже получает в финале легкий иронический оттенок: «Странно думать, что паровым турбинам нужно для рождения столько же света и солнца, сколько бедным пальмам, заброшенным в туманную низину лондонского предместья» (с. 59). Здесь традиционное олицетворение функционально заменено сопоставлением сложной техники с нежными тропическими растениями. При описании Парижа внимание акцентировано на газометрах: по тишине, спокойствию и важности они дают фору любому элеватору. Газометры — дома-трансформеры. У них нет постоянной высоты: высота зависит от количества закачанного внутрь топлива. И вновь уподобление живому существу: «Газометр похож на огромное железное легкое современного города» (с. 280).

Третий прием — идеологической инкрустации, как показано выше, часто неотделим от двух других основных приемов. В центральной главе «Движение вещей» он утоплен в общую ткань текста. Однако в ряде случаев идеологические вставки обретают самостоятельность, исполняют роль доминант. Во-первых, они маркируют концы глав, завершая неоднозначный текст идеологической тоникой. Например, окончание берлинской главы: «Как трудолюбивы должны быть немецкие рабочие, как производителен должен быть их труд, чтобы могли они для своей буржуазии построить такой удивительный город!» (с. 75). Во-вторых, они организуют большие куски текста, посвященные классовым боям. Кушнер подробно описывает ход последней большой забастовки в Берлине и в Лондоне. Обе забастовки связаны с отказом «техники» обслуживать буржуазный город — так проявляется в лефовских очерках излюбленная тема начала двадцатых годов: бунт вещей или бунт машин (образцом выступает «Париж (Разговорчики с Эйфелевой башней)» Маяковского).

В Берлине жизнь останавливается после отключения Моабитской электростанции: «Весь шикарный Запад (метонимический сдвиг, на минуту объединяющий в

революционном мотиве богатый район Берлина и Европу вообще. — *Е. П.*) до самого неба ушел в чернила осенней ночи. Дома стояли безглазые. Подъезды кафе, кинотеатров и ресторанов, лишённые электрических слов и восклицаний, погрузились в глухое безмолвие. (...) Вокзалы — никто не мог сказать с достоверностью, отходят ли с них поезда или нет. (...) Безглазые, бесфонарные, безрекламные улицы умерли. И лишь одни автомобильные фары остались жить на этом свете. (...) Так неудавшаяся забастовка выявила световую силу автомобильных фар» (с. 42—43).

В Лондоне город умирает с началом забастовки шоферов автобусов. Лондонский вариант сильнее берлинского прежде всего в метафорическом плане. Автомобильные фары продолжают освещать крошечную ночь Берлина, асфальт тоже не поддается забастовке.<sup>10</sup> В Лондоне все серьезнее: «Обнаженный, совершенно голый асфальт лондонских улиц лежал ненужный и неиспользованный» (с. 182). Вслед за автобусами с улиц пропадает жизнь. Люди предпочитают не выходить из домов и не передвигаться по городу. Лишённый транспорта буржуазный город вымирает, как в образцовом стихотворении Маяковского. Но и по существу дела лондонский вариант важнее: берлинская забастовка окончилась неудачей, а лондонские шоферы добились своего. В окончании рассказа о забастовке намечена перспектива: «Эти две недели были для великого города серьезной и полезной школой. Он учился, как жить и как вести себя в дни больших классовых сражений. Такая тренировка очень ему пригодится» (с. 183).

В-третьих, идеологические сентенции оркеструют все повествование целиком. Берлин — образцовая европейская столица; рассказ о Париже, напротив, начинается издевкой и продолжается высмеиванием всего того, что принято считать прекрасным, удивительным, образцовым. Все дело в том, что Париж — «культурная столица буржуазного мира» (с. 264). Эта несколько раз обыгранная фраза позволяет сделать центром Парижа треугольник между площадями Пигаль, Бланш и Трините и сравнить его с международными селтментами в портах Китая. В этой же сфере значений — рассуждение о том, как плохо пахнет Париж: он пахнет эксплуатацией.

«В общем, Париж, как и все европейские столицы, пахнет плохо.

Дурные запахи человеческих поселений неразрывно связаны со строем эксплуатации. Социализм упразднит плохие запахи в жилищах, в поселениях, в производстве» (с. 278).

Особенно заметно идеологическое моделирование в тех местах, где повествование совершает прыжок от описания Запада к изображению будущего Советской России. От приспособления техники к потребностям буржуазии — к переносу буржуазной техники в мир трудящихся.

Например, на заводе Клейтон в Великобритании путешественник разглядывает салон-вагон, созданный для английских тропических колоний. Прежде всего, вагон нравится ему по-лефовски: технической красотой и полным отсутствием роскоши при конструктивной изысканности. Во-вторых, он гигиеничен и удобен — жить в нем лучше, чем во многих московских квартирах (добавим: особенно коммунальных). Наконец, он идеально подходит для тропического климата: в нем не жарко, есть душ и холодильник, на окнах — сетки от москитов. Восхищение сти-

<sup>10</sup> Упадническая неполнота описания берлинской забастовки 1923 года, по-видимому, ощущалась автором. Перерабатывая книгу для юношества в 1931 году, Кушнер усилит это место: «Мировая война для многих неожиданно выявила исключительные возможности автомобиля как новейшего боевого средства. (...) В 1917 году мы не строили баррикад. Наши уличные бои были полны движения. Основным, главным могучим средством их был автомобиль — легкой с революционными солдатами на крыльях, и грузовой, вооруженный пулеметом. Неудавшаяся (...) берлинская забастовка показала световую независимость и световую силу автомобильных фар» (*Кушнер Б.* Столицы Запада. Для детей старшего возраста. [М.]: ОГИЗ; Молодая гвардия, 1931. С. 10—11).

мультирует мысленный рывок домой: «Вагон для Уганды с завода Клейтон мог бы служить хорошей моделью для нашего советского производства. Когда наступит время менять наш старый железнодорожный инвентарь, то нужно будет такими вот подвижными культурными жилищами снабдить сибирские, среднеазиатские, закаспийские и прочие разные мучительно отдаленные линии» (с. 129). Показательно, что путешественник собирается использовать дома не простой, а колониальный вагон. Характерно и то, что железнодорожный вагон в порыве тематического обобщения назван «подвижным жилищем». Вагон и в советском варианте должен стать орудием колонизации — демонстрацией здорового гигиенического образа жизни в отсталых районах. Нетрудно, впрочем, предположить, что техническое чудо, оказавшись оно вдруг в Средней Азии, Закаспийском регионе или Сибири, неминуемо превратится в «жилище» какого-нибудь местного царька-комиссара. Технически совершенный вагон посреди среднеазиатских пустынь — это яркая футуристическая акция; предложение Кушнера уходит корнями в футуризм десятых годов. С другой стороны, поражающий воображение вагон, бегущий по вчерашней колонии царизма, — это почти сталинский соцреализм, достойный сюжет для фильма Ивана Пырьева.<sup>11</sup> В этой точке текста хорошо видно, как в творческой практике ЛЕФа футуризм последовательно перерабатывается в соцреализм.

Еще интереснее идеология вклинивается в футуристический принцип «движения вещей», когда речь заходит о преодолении пространств невиданными скоростями. Например, в главе «Железные дороги и железное мореплавание» сообщается о самом быстром поезде Европы, курсирующем между Берлином и Гамбургом: «Стокилометровая скорость и радиотелефон превращают железнодорожную линию Берлин — Гамбург в своеобразную и оживленную деловую улицу. Вроде нашей Ильинки, только в триста километров длиной» (с. 115). Ильинка, пролегающая между Берлином и Гамбургом, создает зрительную метафору: два немецких города объединены в один железнодорожным проспектом; расстояние между городами стирается; милый футуристическому сердцу урбанизм захватывает в Европе новые плацдармы. С одной стороны, название московской улицы выбрано для того, чтобы читателю было яснее. С другой, московская топонимика затягивает стертое пространство в сферу собственных значений. Получается двойной перенос: скоростное сообщение уже пришло в Москву, а московская Ильинка оказалась в центре Германии. В результате стертым оказывается не только пространство между Берлином и Гамбургом, но и между Гамбургом—Берлином и Москвой.

Такой же прием используется при описании урбанизированного района Англии между Ливерпулем и Манчестером (в названии главы — говорящий каламбур: «Манчпуль или Ливерчестер»): «...не легче ли добраться из Манчестера в Ливерпуль, чем, скажем, из Лефортово на Зубовскую площадь или от Смольного в Галерную гавань? Десятикратная железнодорожная колея соединила Манчестер и Ливерпуль в одно единое целое так же надежно и прочно, как железные обручи прочно сжимают дубовые клепки в цельную винную бочку» (с. 193—194). Здесь московская топонимика для усиления наложена на ленинградскую, сдобрена «бочковой» метафорой и пригнана к районам Ливерпуля и Манчестера. При помощи словесных пертурбаций Англия — теми же железными обручами — плотно притягивается к России. В подтексте пульсируют мысли о том, что Ленинград с Москвой соединяет такой же железнодорожный проспект и что городской транспорт в обоих городах уже сейчас сопоставим с берлинским или лондонским. Тем более что московские автобусы сделаны в Англии.

<sup>11</sup> Можно вспомнить предложенное Р. М. Янгировым понятие «кинематографический контекст», объединяющее экранные и литературные темы, сюжеты, аллюзии, коннотации и семантические ходы (*Янгиров Р. М.* Специфика кинематографического контекста в русской литературе 1910-х—1920-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000).

Западная «техника» становится волшебным предметом, которым буржуазия владеет не по праву, как и в стихотворении-образце «Париж (Разговорчики с Эйфелевой башней)». Место современной техники — в Советской России, обогнавшей Запад в социальном развитии. Начав с того, что Европа представляет собой мир технической культуры, Кушнер все более «переносит» технику в СССР. Часто не ограничиваясь техникой. Раз запущенный, механизм переноса затягивает и стирает все новые пространства. Например, в главе «Лазурный берег» путешественник нанизывает на линию железной и шоссейной дорог все окрестные населенные пункты. Стоит потянуть за бечевку, и все красоты Лазурного берега отправятся, вслед за идеальной дорогой, в страну пролетариата. Останутся только Альпы и море, дикая природа не представляет интереса для левовца. Движение советского путешественника по дороге (железной или шоссейной? — метафора позволяет двигаться по обеим) оказывается движением французской Ривьеры в сторону СССР. Это движение поддерживает идущее следом рассуждение: «Франция — страна небольших городов. Французские города за малым исключением не превосходят по величине наших Курска или Пензы. Зато они так густо насажены по французской земле, словно здесь был просыпан запас, заготовленный для целого материка» (с. 301). Сравнив французские города с советскими по одному только признаку — величине, повествователь запускает испытанный механизм. Получается, что Курск и Пенза практически равны Антибу и Каннам, только расположены дальше друг от друга. Так на то у нас и страна больше! Кроме того, есть какая-то несправедливость в том, что во Франции «просыпан запас», уготованный всей Евразии. Французские города стоит разредить, потянув для этого за бечевку дороги.

Апофеозом переноса становится движение на восток, которое совершает норд-экспресс: поезд Париж—Берлин. Северный экспресс воплощает собой модель европейского единства: «Скорые поезда — гамбургский и брюссельский — это молнии, бьющие на короткие расстояния. (...) Что до норд-экспресса, то он преодолевает не пустынные расстояния. Париж от Берлина отделен пространством в тысячу с лишним километров. Да кроме того еще и дальше за Берлин бегут вагоны от норд-экспресса — на Ригу, на Варшаву, на Вену и на Константинополь. Эти экспрессовы отпрыски неудержимо стремятся на восток, и лишь перед широкой колеёй Советского Союза вынуждены почтительно остановиться» (с. 323).

Дело тут не в широкой колее. Путешественник умалчивает о том, что до 1914 года северный экспресс из Риги, не сбавляя скорости, несся в Петербург, конечную точку его тогдашнего маршрута.<sup>12</sup> Через Вену и Варшаву европейские поезда шли на Москву (что касается Константинополя, Кушнер, по-видимому, смешал северный экспресс с восточным). Норд-экспресс почтительно тормозит перед государственной границей СССР — новым миром, куда ему нет доступа. Однако это кажется путешественнику временным. В финале книги встает видение единой в социализме Евразии:

«Когда социальные противоречия между нами и Западом будут сметены, и мы отпразднуем торжество пролетарской победы тем, что перешьем нашу широкую железнодорожную колею на нормальную западноевропейскую, тогда норд-экспресс будет катить прямо уже до Москвы и повезет с собою вагоны прямого сообщения Шербург — Владивосток. Удобно будет тогда жить в пределах Старого света. Трудящимся будет в движении такая свобода, о которой сейчас даже верхи буржуазные мечтать не могут» (с. 323).

Предложение Кушнера переложить широкую колею кажется очень странным: в советском понимании истина движется с востока на запад. «Перешить» должно

<sup>12</sup> Северный экспресс стоял в европейском железнодорожном расписании с 1896 по 1913 год. Сначала он отправлялся раз в неделю, на рубеже веков ходил до Берлина ежедневно, оттуда дважды в неделю на Петербург (*Шлегель К.* Берлин, Восточный вокзал. Русская эмиграция в Германии между двумя войнами (1919—1945). М., 2004. С. 49).

узкую, западноевропейскую колею на нормальную широкую (как и попытаются сделать по окончании Второй мировой войны, проложив три широкие колеи через всю Восточную Европу до Берлина<sup>13</sup>). Однако в рамках поэтики переносов предложение Кушнера становится понятным. Узкая колея должна быть перенесена в СССР, как и все технические новинки, позволяющие ускорять движение и покорять пространство. Пространство от Шербурга до Владивостока покоряется в один момент. Примечательно, что, как и в случае с английским вагоном, Кушнер совершенно не заботится о расходах, необходимых на данное предприятие. В этом прожестестве — движение от футуристической мечты к сталинскому соцреализму.

Пожоких видений счастливого технического будущего немало и в других главах. Например, на автомобильной выставке в Париже: «Если цветущая автопромышленность (...) успешно проработает в течение еще только десяти лет, то все активное и движущееся человечество будет посажено на колеса, и автомобильные шины станут самым распространенным видом человеческой обуви» (с. 276). При этом у Кушнера, как у всякого «фантаста», бывают и забавные проколы. Например, в английском Брэдфорде путешественник долго издевается над троллейбусом, поражающим своей несуразностью: «...автотрамвай на резиновом ходу или электрический автобус с трамвайными проводами»; «...странный ублюдок, помесь автомобиля с моторным трамвайным вагоном»; «чудовище» из ланкастерского тумана (с. 263). Он еще не знает, что такие чудовища скоро поедут по улицам советских городов.

Движение становится центральной метафорой текста. Запад обретает реальность благодаря движению повествователя (Англия дана из окна экспресса Абердин — Лондон, Франция и Германия — из окна норд-экспресса,<sup>14</sup> морские берега — с борта парохода и т. д.), сам повествователь ощущает себя подлинным человеком благодаря стремительному передвижению по Европе. В пафосе преодоления расстояний человек практически сливается с движущей его техникой и растворяется в ней. Мир вокруг него сводится к техническим удобствам жизни, а те, в свою очередь, — к удобствам перемещений. Жизнь теряет личностное начало и сводится к пожиранию пространств, которое еще со времен Печорина ассоциируется в русской литературе с потерей всякого смысла жизни. Благодаря возведенному в степень движению технические новинки и достижения как бы сами собой попадают в СССР. Но, с другой стороны, получается, что все, маркирующее будущее, страным образом находится на Западе.

Книга Бориса Кушнера может быть названа переходной. Она рубеж между этапами развития советской путевой прозы. Травелоги двадцатых несли революцию на Запад и описывали западную технику, которую неплохо бы захватить в СССР. Травелоги тридцатых демонстрировали сосуществование двух параллельных укладов жизни: нашего, передового, и их, отсталого. Сосуществование в едином географическом пространстве прошлого и будущего. Кушнер еще описывает технику, но революцию напрямую, как бывало в начале 1920-х, — уже не проповедует. Да и восторг перед западной техникой вскоре станет идейной ошибкой. Конструктивистская идеология строящегося социализма сменяется ампиром социализма победившего. Через несколько лет потребуются тексты не о берлинской подземке, а о московском метро; не об английских железнодорожных вагонах, а о новых вагонах советского производства, бегущих во все уголки страны. Гибель Кушнера в 1937 году уже просвечивает сквозь страницы «Ста трех дней на Западе».

<sup>13</sup> Там же. С. 68—69.

<sup>14</sup> Путешествие по железной дороге выделяется в особый тематический раздел. От стихотворения А. А. Блока «На железной дороге» (отсылающего к «Анне Карениной» Л. Н. Толстого) до романа Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» движение по железной дороге становится в общий метафорический ряд жизненного пути.

**«Я ПО СУЩЕСТВУ МАСТЕРОВОЙ, БРАТЦЫ...»  
ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ  
В РЕМИНИСЦЕНЦИЯХ ПЬЕСЫ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА  
«ВЫСОКОЕ НАПРЯЖЕНИЕ»**

Документальные свидетельства заинтересованного внимания А. П. Платонова к личности и творчеству В. В. Маяковского можно проследить с весны 1926 года.<sup>1</sup> В это время он пишет первую редакцию рассказа «Антисексус», где в разделе пародийных «отзывов знаменитых людей» помещает одобрительную оценку электроприбора за подписью «поэтической» главы ЛЕФа. «Предлагается: то вещество, которое скопляется — оставляется в половой машине зря, — экономно собрать, построить фабрику и печь в ней лепешки, которые будет смачно жрать — тот, кто произвел сырье для изготовления этой лепешки. Таким образом, экономия получится вдвойне: по Клайнсу, выйдет ровно 2 триллиона в год. Человечество тогда получит: молоко, творог, сметану и лепешки — все взамен женской ножки. Владимир Маяковский».<sup>2</sup>

В предисловии «От переводчика» Платонов назвал этот отзыв «издевательским», хотя и «справедливым». Материалом к нему мог послужить образ «будущего быта» из фантастической поэмы «Летающий пролетарий»: «Также вырабатывается из облаков // искусственная сметана и молоко. // Скоро забудут о коровьем имени. // Разве столько выдоишь из коровьего вымени! // (...) И каждый — с воздухом, со сметаной, с молоком» (1925).

Адрес платоновской иронии не оригинален — прагматический пафос ЛЕФа был постоянной темой литературных пародий. Однако во второй половине 1926 года, на заключительной стадии работы с машинописью, Платонов тщательно вычеркивает высказывание Маяковского. Иронически-обличительный заряд положительного отзыва на антисексус Платонов переадресует теоретику ЛЕФа В. Б. Шкловскому.<sup>3</sup>

Редакторская правка первоначального текста «Антисексуса» говорит о многом, и прежде всего о том, что «слова» «знаменитых людей» автор был склонен сверять с их делами и нравственным содержанием. Только такой «сверкой» слова с действительностью можно объяснить тот факт, что Платонов выводит Маяковского из круга лиц, которые должны были, вследствие особенностей их человеческих и творческих дарований, поддержать закупку в СССР «бытового электроприбора». А ведь внедрение антисексуса, при всей разумно аргументированной его практической пользе (доводы «производителей» занимают целый раздел в рассказе), вело к разрушению самых древних и глубоких духовных связей между людьми, имя которым — любовь.

Обращает на себя внимание та тщательность, с которой Платонов вычеркнул «отзыв» Маяковского из рукописи: словно ему теперь почему-либо стало особенно важным охранить от насмешки имя и творчество того, в чьей груди бился «окровавленный сердца лоскут», для кого поэзия была той же *добычей радия*. Положи-

<sup>1</sup> Последнее по времени прямое обращение Платонова к судьбе и творчеству поэта — 1940 год, когда им были написаны статьи «Размышления о Маяковском» и «„О Маяковском“ В. Шкловского».

<sup>2</sup> О текстологии «Антисексуса» см.: Платонов А. Сочинения. М., 2004. Т. I. Кн. 1. С. 547—573 (история текста и комм. Д. Московской).

<sup>3</sup> История появления «отзыва» В. Б. Шкловского в рассказе Платонова «Антисексус» описана А. Ю. Галушкиным в статье «К истории личных и творческих взаимоотношений А. П. Платонова и В. Б. Шкловского», см.: Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994. С. 172—184.

тельные характеристики «прибору» из писательской среды должны были, по Платонову, охотно подписать представители «пролетарского»-рапповского искусства и пролетарской-рапповской критики, корреспонденты и редакторы преобразованного в апреле 1926 года журнала «На посту»: А. Тарасов-Родионов, Л. Авербах и В. Киршон.

Для иронии автора «Антисексуса», как мы видим, избрана та же мишень, что и в стихотворении Маяковского «Послание пролетарским поэтам». Заметим, что это программное для понимания человеческой и писательской позиции Маяковского стихотворение было опубликовано в июне 1926 года газетой «Комсомольская правда» и могло послужить тому, что Платонов больше не посчитал верным соединить в одном лагере поклонников антисексуса писателей-рапповцев и автора «Послания...» и вычеркнул «отзыв» поэта из рукописи.

Вторично к личности и творчеству Владимира Маяковского Платонов обратился в период работы над производственной пьесой — пьесой о заводских инженерах «Объявление о смерти» (1931). Работу над ее сюжетом он начал *не раньше сентября 1930 года*. В тот год ему неоднократно случалось приезжать и подолгу жить в Ленинграде. В конце октября Платонов с группой писателей-москвичей находился здесь в рабочей командировке на писчебумажной фабрике им. Зиновьева и, вероятно, вновь посетил хорошо ему известный Ленинградский металлический завод им. Сталина (ЛМЗ) — «Полюстровский гигант», где полгода назад, *с конца 1929-го по апрель 1930 года*, работал в составе писательской бригады в конструкторском бюро только что открытого, сверхсовременного турбинного цеха.

На этом заводе — флагмане отечественного турбостроения, писатель стал свидетелем непростых производственных, политических и социально-психологических отношений персонала.<sup>4</sup> Начало конфликта, разрешившегося арестом, лагерями и расстрелом ряда ведущих инженеров, было положено в 1929 году. Тогда на заводе появился новый секретарь партийного комитета И. П. Семячкин.<sup>5</sup> Ставленник С. М. Кирова, он начал свою деятельность с предложения присвоить старинному петербургскому заводу имя Сталина. Следующим шагом стал поиск среди заводских инженеров, представителей «старой школы», тех, кто начал работу на Металлическом в предреволюционные годы, «вредителей». Борьба с вредительством приобрела особо острые формы, когда, желая выслужиться перед Кировым, Семячкин, с примкнувшими к нему комсомольцами и партийцами-карьеристами, в *январе-феврале 1930 года* инициировал выдвижение нереалистического встречного промфинплана и столкнулся с последовательным сопротивлением со стороны ведущих инженеров завода. Они наотрез отказывались увеличивать производственную нагрузку на рабочих и механизмы, зная по многолетнему опыту, что производство новых видов продукции на не отлаженном еще оборудовании требует особой тщательности работ. На их беду инициатива Семячкина была поощрена высшим руководством страны. Протест инженеров, с подачи Семячкина, был расценен как акт «вредительства» «спецов», и *3 апреля 1931 года* постановлением Коллегии ОГПУ был вынесен приговор по делу Ленмаштреста, согласно которому были арестованы несколько инженеров за «задержку темпов турбостроения».

«Пускай наука только каплю даст, мы выжмем море туловищем масс», — устами героя «Родины электричества» (1930) определил Платонов успехи и уроки первых лет индустриального штурма. Встречный промфинплан, выдвинутый Семячкиным, предельно высоко поднял напряжение физических и моральных сил рабочих и инженеров ЛМЗ. Начались бесконечные месяцы ударного, «кровавого»

<sup>4</sup> Реальные источники сюжета производственной пьесы «Объявление о смерти» см.: Первая редакция пьесы «Высокое напряжение»: «Объявление о смерти» / Статья и публ. Д. Москвской // Архив А. П. Платонова. М., 2009. Кн. 1. С. 178—237.

<sup>5</sup> Подробнее о личности и деятельности Семячкина см.: *Глов В.* Билет до Ленинграда. Большевик Зинаида Немцова как она есть // Огонек. 1988. № 27. С. 4—7.

труда. «Кровавый» труд — не фигуральное выражение. На производстве, где работали методом «сквозных» бригад, самым страшным бичом было постоянное недосыпание, сопровождавшееся крайним нервным истощением. Участились и случаи производственного травматизма. Один из них (зафиксирован в заводском архиве) имел место *31 августа 1930 года* и, вероятно, послужил толчком к началу работы Платонова над киносценарием «Турбинщики». П. Е. Хинейко (одно из имен из платоновской записной книжки тех лет), бригадир по сборке роторов паровых турбин, во время работы увидел на валу соринку, которая могла повредить машину. Петр Емельянович хотел ее сбросить, но пресс зажал пальцы между двумя дисками. Предлагаемые окружившими меры спасти руку грозили порчей вала. Несмотря на адскую боль и потерю крови рабочих, заботясь лишь о том, чтобы сохранить машину, подал мысль нагреть диск до 118 градусов — тогда он расширится, и его легче будет снять, что предохранит вал от порчи. Невероятная боль от нагрева диска еще более усилилась, но ротор был спасен. Тысячная турбина была выпущена в срок.

Спасение машины стоило Хинейко потери двух пальцев руки. Его героический поступок всех ошеломил. Впоследствии, *3 августа 1931 года* (день начала работы Платонова над пьесой «Высокое напряжение») Хинейко за ударный труд был награжден орденом Трудового Красного Знамени. До награждения, *в марте 1931 года*, подвигу Хинейко были посвящены «Стихи о факте» — так называлось стихотворение рабочего-ударника Р. Зернова, напечатанное журналом «Ленинград».

В этом стихотворении причиной производственной травмы Хинейко оказывается неосторожность рабочего, измученного хронической нехваткой полноценного ночного отдыха:

На небе качаясь уходит заря,  
Веселой бригадой идут слесаря.

⟨...⟩

Бригаде вставать на работу пора  
С двенадцати ночи и до утра.

⟨...⟩

Товарищ Хинейко! Налево смотри...  
Левую руку скорей убери!  
Но диск навернулся уже, дрожа,  
И левую руку тисками зажал...

⟨...⟩

Он говорит: «Не испортить деталь!»  
Левую руку Хинейко не жаль.

⟨...⟩

Каплет густая и темная кровь,  
Но диск не испорчен и к сроку готов...<sup>6</sup>

Кровавая борьба за «встречный» на ЛМЗ поразила не только Р. Зернова. Она составила фактическую основу событий двух драматических произведений Платонова — киносценария «Турбинщики» (1930) и пьесы «Объявление о смерти» (1931). Однако использовал Платонов этот реальный жизненный источник в сценарии и пьесе по-разному — с разными смысловыми и эмоционально-ценностными перспективами. На этих различиях следует особо задержать внимание.

В киносценарии действует группа вредителей-«спецов» и их агентов среди рабочих. Последние всеми силами стремятся сорвать пуск новой, мощной турбины, для чего наносят машинам различные механические повреждения.

«Один из бригады Череватова замечает сползание петли.

<sup>6</sup> Ленинград. 1931. № 3. С. 7.

Вскакивает. Кричит двум, работающим у лопаток:

„Эй, на роторе! Берегись!”

Череватов оглядывается.

Видит сползшую почти до конца вала петлю.

⟨...⟩

Рабочий заглядывает внутрь корпуса турбины, откуда торчит часть туловища Череватова.

Рабочий обращается снова внутрь машины:

„А рука твоя цела?”

⟨...⟩

Рука Череватова, показываясь, хватается за вал турбины; по руке густо течет кровь.

Череватов вылезает весь.

⟨...⟩

Рабочий пробует раненую руку Череватова за кости.

„Ты весь цел! И рука при тебе, и промфинплан выиграл ротор — ты вполне по дешевке отделался!” — говорит этот рабочий.

Этот же рабочий вынимает из кармана платок и перевязывает Череватову руку».<sup>7</sup>

Можно было бы согласиться с оценкой подвига Череватова, данной безымянным рабочим, если бы не предшествующий эпизод, где Череватов отказывается сотрудничать с бригадиром ударной комсомольской бригады Старосельцевым (реальное лицо) в запуске только что собранной в обстановке непрерывной 48-часовой работы мощнейшей турбины:

«„Комсомольская одиннадцатитысячная готова!”

Стенд. Огромная турбина стоит в полном оборудовании.

На стенде в полном сборе комсомольская бригада Старосельцева и бригада Череватова.

Идет жаркий спор между Череватовым и Старосельцевым.

Старосельцев категорически отвергает какое-то предложение Череватова.

Старосельцев возбужденно кричит:

„Душа вон! Я ручаюсь за точность сборки!”

Череватов равнодушно хмурится на него. „Я отвечаю, и я должен иметь убеждение в своем теле, а не в твоём!”

Спор продолжается» (Архив, 169).

Далее события развиваются следующим образом. Череватов открыто восстает против тех, кто во имя плана готов запороть оборудование:

«Стенд. Прежний состав людей. Клубы пара.

⟨...⟩

Череватов бросается к турбинщику:

„Прочь отсюда! Закрыть весь пар!”

⟨...⟩

Череватов лично доворачивает вентили до отказа.

⟨...⟩

Череватов злобно говорит Старосельцеву:

„Запороли машину!”

Старосельцев, бледный, отворачивает голову» (Архив, 170—171).

Подвиг Хинейко-Череватова, как показал в сценарии Платонов и как следует из архивных воспоминаний, был предопределен старинной «душевно»-производственной ответственностью мастера за машину, за результаты своего труда. В произ-

<sup>7</sup> Незавершенный заводской сценарий / Статья и публ. А. Гущиной // Архив А. П. Платонова. Кн. 1. С. 173—174. Воспроизводится последний слой авторской правки. Далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно: Архив, с указанием страницы.

водственном конфликте «Турбинщиков» столкнулись сторонники штурмовщины и не только и не столько некий социально однородный лагерь представителей «старой школы», сколько особый тип личности рабочего-мастера или мастера-инженера, чьи представления о совести идут вразрез с политикой «встречного промфинплана». Образ такого «спеца» в сценарии составили черты характера и поведения реальных сотрудников ЛМЗ — инженеров «старой школы» и рабочих, того же самого Хинейко, — черты, которые Платонов соединил в единый, внутренне цельный образ рабочего человека Череватова. Платоновский герой не мог принять результаты выполненной с нарушением технологии сборки электрического «сердца».

Однако киносценарий «Турбинщики» Платонов бросает на полуслове. Среди разрозненных записей тех лет в архиве писателя сохранился драматический отрывок — разговор, который ведет заключенный Череватов со своим сокамерником:

«1-й акт

(Камера советского домзака)

Четыре кровати заняты заключенными. Пятая свободна. Впускают Череватова.

1-й заключенный. — И ты попал в бочку социализма?

2-й заключенный. — Ты кто — троцкист, что ль?

3-й заключенный. — Едва ли. У него на лице сомненья нет, он другой какой-то.

1-й заключенный. — Наверно, пролетариат обидел, стервец!<sup>8</sup>

Так могла рисоваться Платонову дальнейшая судьба верного своим принципам, несговорчивого, бесстрашного и одинокого Череватова.

Спустя несколько месяцев писатель вновь вернулся к замыслу пьесы о «происшествии в первой пятилетке»,<sup>9</sup> когда начал работу над первой версией «Высокого напряжения» — пьесой «Объявление о смерти».<sup>10</sup> В ней кульминацией также является производственная авария и героизм персонала завода. Катастрофе предшествует встреча после долгой разлуки двух друзей-инженеров — Абраментова и Мешкова. Связав этих людей общими социально-биографическими характеристиками — происхождением, специализацией и местом работы, производственный сюжет затем «отталкивает» бывших друзей друг от друга навсегда: в смерть — Абраментова, в условно комфортное существование на прежнем месте службы — Мешкова и его сослуживца инженера-«спеца» Жмякова.

Сила, разметавшая одних в бессмысленную и циничную жизнь, другого — в «тесную землю», в изображении Платонова не вызвана только внешними, социально-политическими обстоятельствами — борьбой за встречный или вредительство инженеров «старой школы». В конфликтологии «Объявления о смерти» на первый план выдвинуты причины духовно-нравственного порядка, оттеснившие на второй план подробности и перипетии текущего «политического» момента на крупном заводе эпохи реконструкции. Создается впечатление, что в работе над этой пьесой Платонову уже не был интересен собственно заводской, производственный сюжет. Предметом изображения стал духовный облик человека, уже отошедшего «в мир иной», и его по-прежнему живых и активных друзей-коллег, в характерах, судьбах, производственных конфликтах которых проступает — как глобальный «реальный метатекст» пьесы — личность Владимира Маяковского и главных персонажей тех трагических событий, что предшествовали гибели поэта. Подчеркнем, однако, что в «Объявлении о смерти» Маяковский не присутствует зримо. Речь идет,

<sup>8</sup> Цит. по: Корниенко Н. В. Киносценарии в творческой истории «Котлована» // Платонов А. Котлован. Текст. Материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 336.

<sup>9</sup> Название одной из редакций «Высокого напряжения» 1934 года.

<sup>10</sup> Историю текста пьесы см.: Первая редакция пьесы «Высокое напряжение»: «Объявление о смерти». С. 178—237.

скорее, об аллюзиях к известным событиям последних месяцев его жизни и о реминисценциях, отсылающих к словам и образам из произведений Маяковского и его друзей — левовцев и конструктивистов.

Внешним толчком к началу работы над «Объявлением о смерти» послужило указанное выше знаковое событие, завершившее жизненный сюжет о производственном травматизме и героизме на ЛМЗ во время борьбы за встречный, — вручение П. Е. Хинейко, пострадавшему от «высокого напряжения», ордена Трудового Красного Знамени.

Но были и другие, более весомые причины, на которые указывает текст. «Объявление о смерти» по-другому расставляет акценты реального сюжета о столкновении «прогрессивных» и «консервативных» сил на ЛМЗ и, как отмечалось выше, в пьесе действуют новые в сравнении с «Турбинщиками» персонажи. Главные герои уже не рабочие, а инженеры «старой школы» — Абраментов, Мешков и Жмяков, инженер новой формации красавица-коммунистка Ольга Крашенина, рабочие-ударники Пужаков и Распопов и коммунист-хозяйственник, директор завода Девлетов. Действие происходит на крупном производстве, в безмянном провинциальном промышленном центре. В основе сюжетной коллизии — авария, происходящая из-за перегрева турбогенератора, вырабатывающего ток высокого напряжения для производства металла, — авария, уносящая жизнь рабочего-ударника Распопова и с ним жизнь буквально накануне этого события *пришедшего из стана врага* иммигранта, инженера Абраментова.

Мощная фигура этого человека наделена чертами трагического индивидуализма, одиночества и непонятости. Мотивы возвращения его, бывшего дворянина и блестящего инженера на родину победившего пролетариата, бескорыстны — они коренятся во всем строе этой цельной личности, объяснены всем ходом его жизни, глубокими переживаниями и размышлениями. Сознательный выбор требует от него сознательных действий ради того, во что он уверовал всем своим сердцем. Жаждающий дружбы и любви, желающий в этом чувстве быть полезным любимым людям, он наталкивается на страх и непонимание. На вновь обретенной после долгой разлуки родине он никому не нужен — опасен друзьям и глубоко чужд тем, кого он любит и кому готов служить, чьим «товарищем» готов стать *даже до смерти*. Он хочет как можно скорее доказать искренность своих намерений ценой высшей жертвы — жизнью. И смерть для него оказывается, возможно, единственным способом самооправдания и подлинного возвращения в Отечество.

С Абраментовым в пьесу входит трагическая тема социального сиротства, подавляющая своим звучанием тему животного страха за себя, — лейтмотив характера и поведения старого друга Абраментова Мешкова.

Приведем наиболее характерные реплики Абраментова.

«Мешков. — (...) Сережа... А ты где был?

Абраментов. — В Австралии, а потом в тюрьме... (...) Сторожил пчелиные пастбища от саранчи. Я голодал два года, год был в ссылке, в пустыне, за руководство маленькой забастовкой.

Мешков. — (...) Ты же бывший зажиточный человек!?

Абраментов. — Ну и что ж! А ты думал — революция всегда приходит в нищей одежде, а контрреволюция обязательно в галстуке?! (...) Слушай меня, Иван! Ты знаешь меня очень давно... (...) Ты знаешь, Иван, что я вредителем не был!

(...) Я уехал прочь. Я забылся среди капитализма. Чужие страны стали для меня родиной. Нужда, убожество, презрение — все это я перенес с полным сознанием, с готовностью, потому что моя идея была сильнее впечатлений.

Мешков. — Буржуазия, ведь это мир одиноких, Сережа. Там трудно быть человеку.

Абраментов. — А я и хочу, чтоб человеку было трудно, он лучше, когда мучается... (...)

Мешков (в стеснении). — А документы, Сережа, есть у тебя? Ты по закону вернулся в СССР?»<sup>11</sup>

«Девлетов. — (...) Скажите — вы белогвардеец?

Абраментов. — Теперь я одинокий.

Девлетов. — Что это значит? Не говорите мне пустяками. Одиноких нет. Вы не притворяйтесь.

Абраментов. — Нисколько, гражданин. События били меня кирпичами по голове и гнали в вашу сторону. А в сердце своем — я ничей, там я свой.

Девлетов. — Свой только?! Значит — чужой, значит враг...

Абраментов. — Нет... Просто в сердце еще долго остается теплота того класса, который уже погиб...

Девлетов. — Ну, ладно. Нам нужна ваша голова. Сердце храните неприкосновенным для памяти, если сумеете сохранить... Стало быть вы будете замом главным механика.

(...)

Абраментов. — Слушайте, директор; Мешков ведь сирота... У нас с ним нет своего класса.

Девлетов. — Я знаю, товарищи. Поэтому я и зову вас к нам. Человек должен перестать быть сиротой — это нужно для пятилетки... Однако мне пора на вокзал — я должен утром побывать в Москве.

Прощается и уходит.

Мешков. — Не нужны мы им более, Сережа. (...) Ешь продукты — тут много вкусных вещей: нам в закрытом распределителе дают... Ешь, а то скоро уж покупать колбасы не придется, сторожем буду.

Абраментов. — Слушай, Иван Васильевич. А ты не путаешь пролетариата с закрытым распределителем?» (208—210).

«Крашенина. — Я не зазнаюсь, но и полюбить вас никого не могу.

Абраментов. — Посмотрим.

Крашенина. — Буду рада заплакать о вас.

Абраментов. — Постараемся.

Крашенина. — Зачем же для меня стараться? Вы инженер или кавалер?

Абраментов. — Как вам не стыдно? Ведь я понимаю все. Я учился науке рабочего класса в тюрьме, я там пролежал много ночей с открытыми глазами. Я прожил жизнь в одиночестве, но умру в тесноте вашего класса.

Крашенина. — Зачем же вам умирать, Абраментов? Плохо вы знаете науку рабочего класса. Зачем ему ваша смерть? Ему нужно, чтобы вы стали товарищем пролетариата» (223).

Как уже было сказано, впервые идея пьесы на производственно-заводскую тематику у Платонова возникла на сверхновом и политически ангажированном производстве Ленинграда в конце 1929—начале 1930 года, где осуществилось принятие под давлением партактива невыполнимого встречного промфинплана; возникли колебания инженерно-технического состава в оценке такого скорее идеологического, чем практически полезного проекта, интриги против «спецов» дореволюционной формации со стороны парткома и вывиженцев-ударников; началось массовое вступление в партию колеблющихся. Все эти события выпадают на январь—апрель 1930 года и удивительным образом — в датах и смыслах — корреспондируют с событиями общественной и, прежде всего, литературной жизни страны. Среди них важнейшие связаны с широко освещаемой прессой хроникой вступ-

<sup>11</sup> Первая редакция пьесы «Высокое напряжение»: «Объявление о смерти». С. 204—205. Воспроизводится последний слой авторской правки. Далее ссылки на эту публикацию даются в тексте с указанием страницы.

ления главного поэта современности, «попутчика» Маяковского, в РАПП и его вскоре последовавшей трагической гибели.

Последние месяцы жизни поэта хорошо известны историкам литературы, и здесь мы напомним лишь некоторые вехи прощальных дней, что необходимо для понимания важнейшего реального контекста «Объявления о смерти».

Маяковский вступил в РАПП 6 февраля 1930 года. В заявлении значилось: «В осуществление лозунга объединения всех сил пролетарской литературы прошу меня принять в РАПП». По воспоминаниям Юрия Либединского, руководство как будто опасалось, не пострадает ли их «утлая посудинка от того, что на нее вступил такой слон. Ведь его даже не ввели в руководство Раппа, а выбрать Маяковского в правление Раппа следовало бы на этой же конференции» (Перцов, 348).<sup>12</sup>

По поводу многочисленных поступивших в РАПП заявлений выступил секретарь ВАПП В. А. Сутырин. Данные им оценки претендентов Платонов «растворил» в приведенных выше репликах Мешкова, Абраментова и Девлетова: «Мы получаем ряд единичных и групповых заявлений. Их можно разделить на две группы: одни вызваны искренней переоценкой попутчиками их собственных литературных позиций; другие являются результатом тактических соображений и учетом тех преимуществ, которые дает сейчас пребывание в РАППе. Заявление т. Маяковского нужно без сомнения отнести к первой группе. Но и ее мы можем разделить. В этой группе товарищей намечается внутреннее размежевание в связи с неправильной оценкой некоторыми попутчиками своего места в литературе и переоценкой своей близости к РАППу. В случае с Маяковским вопрос четок. У нас были и есть большие разногласия. Он четко заявляет о них, и мы понимаем, что в РАППе он будет занимать собственную позицию. Мы не сомневаемся в его субъективной искренности. Объективно он был нам полезен и будет помогать двигать наше дело. Наша драка с ним по творческим вопросам есть и будет только дружеской» (Перцов, 343—344). На следующем заседании конференции были приняты в РАПП поэты-«попутчики» конструктивисты Э. Багрицкий и В. Луговской.

Однако вступление в РАПП не принесло Маяковскому желанного покоя и дружеского понимания. В передовой статье четвертого номера журнала «На литературном посту» за 1930 год, посвященной итогам конференции МАПП, было сказано, что «вступление этих товарищей в РАПП отнюдь не означает, что они стали пролетарскими писателями. Им еще предстоит сложная и трудная работа над собой для того, чтобы стать пролетарскими писателями, и напостовское, большевистское ядро пролетарской литературы должно оказывать всестороннюю помощь им в этом отношении».<sup>13</sup>

Смысл *всяческой помощи* секретариат РАППа разумел по-своему — как «дружескую драку». В № 5—6 того же журнала в докладе А. Селивановского «Пролетарская поэзия на перевале» на I областной конференции МАПП была дана негативная оценка поэмы «Во весь голос».<sup>14</sup> Ее автора докладчик упрекал в рассудочности и холодности.

Вступление Маяковского в РАПП оттолкнуло от него бывших друзей. Открытие юбилейной выставки Маяковского бойкотировали и поэты-Рефы, и рапповцы, для которых он был по-прежнему чужим. На выставке Маяковский через силу читал «Во весь голос». Спустя несколько дней он привел сюда своих новых «друзей» по РАППу — Фадеева, Суркова, Ставского.

В период с февраля по апрель 1930 года Маяковского все время «прорабатывали» на секретариате РАППа, делали это мелко и назидательно — его творчество

<sup>12</sup> Либединский Ю. Современники. Воспоминания. М., 1961. С. 180—181. Цит. по: Перцов В. О. Маяковский в последние годы. Жизнь и творчество (1925—1930). М., 1965. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно: Перцов, с указанием страницы.

<sup>13</sup> На литературном посту. 1930. № 4. С. 4.

<sup>14</sup> Там же. № 5—6. С. 7.

не отвечало «пролетарской эстетике». И все же «когда некоторые товарищи, особенно старые друзья Маяковского, говорят, что рапповцы „затравили“ великого поэта революции, — писал позже Либединский, — мне это и сейчас кажется просто смешным: ведь я-то знаю и помню, что многие из этих друзей Маяковского сами едва ли не бойкотировали его за вступление в Рапп» (Перцов, 349). Это, как считал Либединский, создало у поэта ощущение одиночества, не покидавшее Маяковского с первых его шагов в литературе и жизни.

Маяковский был поэтом-реалистом, социологом, журналистом. На многие месяцы он пропадал в лекционных поездках по стране, теряя интерес к теоретической работе журнала. Возвращаясь, приносил что-то новое, почерпнутое из жизни: он тяготился «литературным бытом». Во время бесед Перцова с Бриком, тот жаловался, что на него, Брика, возлагают ответственность за Маяковского перед русской литературой. «А ведь вот с Володей обо всем договоришься, а начнет выступать, и понесет его на собрании бог знает куда» (там же, 351). По поводу Брика среди литераторов бытовали шутки о его несравненной идеологической «гибкости». Шкловский говорил, «что если Брику отрежут ноги, то он скажет, что так удобнее» (там же, 353). Сам Шкловский, иронизировавший над Бриком, также обнаружил способность к «гибкости», опубликовав 27 января 1930 года в «Литературной газете» покаянный «Памятник научной ошибке». И подобные им «друзья» не пожелали после вступления Маяковского в РАПП подать ему руки. Составитель хроники последних дней жизни поэта пишет, что 8 февраля 1930 года в «Комсомольской правде» появилось стихотворение Семена Кирсанова «Цена руки». Не понаслышке знакомый с фигурами «знаменитых людей» на авансцене литературной жизни Платонов легко угадал его адрес.

Если ж друг,  
вчера нуждаясь  
        в друге,  
а сегодня,  
        усмехая рот  
и держа  
                по швам  
                с презреньем  
                        руки,  
другу,  
        мне,  
        руки не подает, —  
пусть  
                оскребки дружбы  
                        копошатся!  
Пемзой грызть!  
        Бензином кисть облить,  
чтобы все  
        его рукопожатья  
        со своей ладони  
                        соскоблить.

Отказ от рукопожатия перекликался с негодующими строками из стихотворения Маяковского:

Но если  
        скравший  
                этот вот рубль  
ладонью  
        ладонь мою тронет,  
я, руку вымыв,

кирпичом ототру  
поганую кожу с ладони.  
(там же, 358).

Уже после гибели Маяковского Шкловский обращается к памяти друга со словами, примиряющими его, старого товарища поэта, и ушедшего с непоправимым выбором судьбы. Платонов, лично знавший и следивший за творчеством Шкловского — порой не по своей воле: в домашней библиотеке Платонова сохранились книги с дарственными надписями Шкловского, — безусловно, был знаком с новой работой своего воронежского приятеля «Поиски оптимизма».

Книга-очерк Шкловского вышла из печати в мае 1931 года, одновременно со вторым дополненным изданием брошюры Л. Авербаха «Памяти Маяковского». Шкловский цитировал в ней высказывание работницы-текстильщицы по поводу гибели поэта: смерть Маяковского — «это несчастный случай на производстве».<sup>15</sup> Развивая эту мысль, Шкловский назвал причиной производственной «аварии» отклонение поэтического курса поэта в сторону «изготовления лирических стихов».<sup>16</sup> Вольно или невольно автор очерка соскальзывал на рапповские позиции, трактуя самоубийство как «отравление» поэта собственным индивидуалистическим, «попутническим», непролетарским прошлым. В брошюре Авербаха самоубийство поэта было названо «катастрофической и непростительной ошибкой» в великолепной поэме служения революции.<sup>17</sup>

По-видимому, пораженный множеством многозначительных совпадений в судьбе знакомых ему рабочих и инженеров-мастеров ЛМЗ и почитаемого им поэта, Платонов кардинально переделывает сцену производственной аварии, пришедшую в «Объявление о смерти» из «Турбинщиков». Она становится картиной мученической гибели-самоубийства рабочего и инженера — «товарища пролетариата».

«Вбегают Пужаков и Распопов. (...) Они взбираются по металлической обрешетке башни наверх, к пламени.

Абраментов (кричит им снизу). — (...) Остановить турбину?..

Пужаков. — (...) Мы так разъединим. Здесь не очень жарко. (...)

Распопов. — Вытерпим так.

Лезут выше (...).

(...) Абраментов и Крашенина выходят из токораспределительной башни.

Крашенина (в телефон). — Турбинная! (...) Люди под высоким напряжением. (...)

Распопов и Пужаков на верху башни, близ синего огня. Распопов ухватывает инструментом контактную шину, около которой трепещет пламя. Шина не поддается. Распопов повисает на ней, прихватившись инструментом. (...)

Абраментов (Мешкову (...)). — Попробуй вырубить еще раз масляный автомат.

Жмяков. — В масле сейчас газ. Взрыв может быть.

Абраментов. — Пробуй, Мешков!

(...) Взрыв в масляном баллоне внизу башни. Огонь вскидывается кверху, до ног Распопова и Пужакова, и почти окружает их. (...)

Резко резко хлопают контактные шины на верху башни, где двое людей. Одна шина защемляет руку Распопова ниже кисти; он повисает всем туловищем, роняя инструмент.

Пужаков падает вниз, в огонь и выбегает из него к пульта. Распопов висит с прихваченной рукой.

Пужаков. — Сеня, тебе больно? Что ж ты не кричишь?

<sup>15</sup> Шкловский В. Поиски оптимизма. М., 1931. С. 113.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Авербах Л. Памяти Маяковского. М.; Л., 1931. С. 6—7.

Пламя бьется снизу в ноги Распопова, охватывая со стен почти все его туловище — до живота.

Распопов (томясь). — Товарищи... (Хватает свою зажатую руку ртом и грызет ее своими зубами. Откидывается. Томится.) Товарищи... Перебейте мне руку... Где товарищи, я никого не вижу... Мне скучно одному. (Снова грызет свою руку.)

Абраментов. — Мы с тобою. (Бросается в башню <...>.)

<...>

Крашенина и Пужаков вынимают револьверы и целятся в руку Распопова.

Абраментов немного не достигнув Распопова, молча валится вниз, в огонь.

Одновременно раздается двойной выстрел Крашениной и Пужакова — и Распопов падает вслед за Абраментовым вниз, в огонь.<sup>18</sup>

<...> Из башни, из огня медленно выходят черные, обгорелые, почти неузнаваемые Абраментов и Распопов. Они держат друг друга за руки. У Распопова на конце одной руки висят перебитые детали контактов, защемившие руку за кисть.

<...> Останавливаются <...>. У них нет глаз.

Жмяков (в телефон). — <...> Огонь на пульте. Жертвы? (Глядит на Абраментова и Распопова.) Они были, но встали опять жить.

Абраментов и Распопов падают на землю, не выпуская взаимных рук» (226—228).

Обращает на себя внимание иное в сравнении с «Турбинщиками» описание производственной травмы.

Обожженная ладонь и оторванные пальцы Хинейко в сценарии заменены окровавленной, но целой рукой Череватова, — отступление от жизненного первоисточника, которое можно оправдать объективными условиями кинопостановки. В «Объявлении о смерти» наблюдается полная потеря связи с настоящим происшествием. *Черные обгоревшие руки* Распопова ближе к «чудовищам рук», изуродованных вражеским газом, что увидел Маяковский за стеклом конторы Осоавиахима и запечатлел в стихотворении «№ 17» (1928): «одна черна, / обгорела / и скрючена // как будто ее / поджигали, корежа, // и слезла / перчаткой / горелая кожа»; а сам висящий на обгоревшей изгрызенной руке Распопов напоминает еще об одном несчастном случае на опасном производстве: «Вижу — // взрезанной рукой помешкав, // собственных костей качает мешок». Так, строками стихотворения «Сергею Есенину», исполненными недоумения и горечи, отреагировал некогда первый поэт революции на гибель поэтического соперника — *последнего поэта деревни*.

У Платонова *пламя* от взрыва газа *обжигает руки* Распопова и Абраментова; Распопов, *страда*я от невыносимой боли, висит на *зажатой* шине кисти и, пытаясь *высвободиться*, *грызет* ее. Кроме физических мучений его томит предсмертное одиночество. Его освобождают *выстрелы из пистолета*. *Черные и обгорелые* рабочий и инженер, только что пришедший из стана врага, падают в бушующий огонь, затем встают, *более не разнимая взаимных рук*.

Может показаться, что в образном ряду, созданном Платоновым в «Объявлении о смерти», *буквально* воплощается иносказание С. Кирсанова «Цена руки», а момент общей смерти пролетария и «попутчика» столь же буквально инсценирует слова Маяковского, произнесенные на диспуте о путях советской литературы в начале 1930 года: «Сегодня важны не столько поиски стиля, сколько объединение людей, стоящих на общей политической платформе. Нужно точно определить свое место. Нужно точно осознать свои классовые позиции».<sup>19</sup>

Следует заметить, что «цену руки», по Платонову, узнает не Абраментов, образ более всего близкий к личности Маяковского, а рабочий-статист Распопов, ко-

<sup>18</sup> В рукописи Платоновым было вычеркнуто продолжение фразы: с отсеченной рукой.

<sup>19</sup> Маяковский В. Полн. собр. соч. М., 1959. Т. 12. С. 513.

того зритель видит в этой сцене в первый и последний раз. В конце 1930 года в журнале «Огонек» были опубликованы последние высказывания Маяковского на тему поэта и поэзии. «„Устроиться при стихах“ — подумайте! Рабочий поэт — это работать днем и ночью. Я напрягаюсь над строчкой до слез, просыпаюсь ночью и ищу нужное слово, плачу от удовольствия, когда строка наконец сомкнута. Пролетарский поэт — не Булька капнет. Глупость и дрянное качество компрометирует термин. <...> Пусть слабый стих, но горячий, пускай о малом деле, но со знанием предмета. Будут работать, и некоторые доработаются...»<sup>20</sup>

Духовно-нравственная и эстетическая позиция Маяковского 1929—1930-х годов была как никогда близка Андрею Платонову. Но близким ему лично Маяковский стал летом 1931 года, когда Платонов фактически пережил и перечувствовал предсмертное состояние автора «Во весь голос».

События общественной жизни 1930—1931 годов били Платонова «кирпичами по голове» и «гнали в сторону» РАППа так же, как некогда они в последние месяцы жизни туда же загоняли Маяковского, и совершенно так же, как судьба платоновского героя Абраментова развернула его жизненный путь в сторону родины победившего пролетариата. И фигурантами трагических событий в жизни Платонова лета 1931 года были все те же лица, что и у Маяковского, — Л. Авербах, А. Селивановский, Е. Ермилов. Всего три журнальных номера «На литературном посту» начала 1930 года отделяли очередной разгром автора «Усомнившегося Макара» от разноса автора «Клопа», учиненные авторитетным критиком РАППа Селивановским. Нападки на Платонова, которого Авербах согласился считать писателем из рабочих, — милость, в которой Маяковскому было категорически отказано, — в 1930—1931 годах усиливались раз от раза. В середине июня последовала очередная волна. Пленум МАПП принимает резолюцию по публикации повести «Впрок». В ней пролетарские критики увидели проявление активизации враждебных элементов на идеологическом фронте. Классовым врагом в опубликованной «Правдой» статье В. Дятлова «Больше внимания тактике классового врага»<sup>21</sup> был назван создатель «Впрок». Платонова вновь «поймали» на «правом уклоне». Наконец, *агентом врагов* его назвал сам Сталин.

По свидетельству самого писателя, для него настали труднейшие времена. Предоставим слово Платонову: «Перемучившись, обдумав все (думать над коренным изменением своей литературн(ой) деятельности — я начал еще с осени; ты знаешь про это), — я решил отказаться, отречься от своего литературного прошлого и начать новую жизнь. Об этом я напишу в газеты „Правда“ и „Лит(ературная) газ(ета)“ <...>. Когда увидимся, я тебе все объясню и ты поймешь, что это высшее мужество с моей стороны. Другого выхода нет. Другой выход — гибель. В результате всего для меня настали труднейшие времена. Так тяжело мне никогда не было. При том я совершенно одинок. Все друзья — липа, им я не нужен теперь».<sup>22</sup>

Писателю было жизненно необходимо «исправиться». Он пишет письма с отечением от ошибок, но главное, он считает, — на практике показать разрыв со своим литературным прошлым. Он берется за исполнение «социального заказа» самой могущественной группировки ВССП на создание «высокоидейной» и своевременной пьесы о «живом человеке» — герое социалистического производства, задачи, с которой, по мнению Ермилова, не сумел справиться Маяковский. Производственная пьеса должна была на деле продемонстрировать совершенствование художественного метода Платонова в соответствии с установками РАПП, отточенными в ходе развернувшейся весной 1931 года на страницах органов марксистской критики дискуссии.

<sup>20</sup> Огонек. 1930. № 12. С. 6.

<sup>21</sup> Правда. 1931. 18 июня. С. 2.

<sup>22</sup> См.: Письмо А. П. Платонова М. А. Платоновой 10 июня 1931 г. / Публ. и комм. Н. Корниенко // Архив А. П. Платонова. С. 498.

Однако, стремясь показать свое подлинно «большевистское мировоззрение», Платонов остался верен правде жизни и голосу совести. Героем «Объявления о смерти» стало «туловище масс», частицей которого он числил себя, *частицей силы* которого считал себя Маяковский. Героем его пьесы стал безымянный и почти бессловесный (в «Объявлении о смерти» едва ли можно насчитать больше двух сотен слов, произнесенных представителями пролетариата) *народ*, рядовой бушующего фронта социалистической реконструкции, с которым эти два честных перед своей совестью писателя хотели пережить общую судьбу.

В траурные дни апреля, которые Платонов застал в Ленинграде, вышла однодневная газета Ленинградского отделения Федерации объединения советских писателей — «Владимир Маяковский». «Писатели Ленинграда имели право на свое слово о Маяковском. В этой колыбели русской поэзии (...), в городе Октябрьской революции раздался впервые голос поэта тех, кто держал „в своей пятерне миров приводные ремни“, провозгласившего: „вам я душу вытащу, растопчу, чтоб большая! — и окровавленное дам, как знамя”» (Перцов, 336).

Финал «Объявления о смерти» повторяет события общесоюзного прощания с тем, кто, по словам секретариата РАПП, «хотел идти рука об руку с рабочим классом». Над гробами погибших застывают в скорби друзья.

«**Пужаков.** — (...) Что ж ты, Семен, навсегда, стало быть, уморился? (...) До самого социализма дожил, а — умер!.. Вот скоро хорошо уж будет, а тебя нету; — нам, брат, без тебя тоже стыдно оставаться. (...) Взяла революция — и даст революция! Молодец, Семен — ты лучше живого теперь: лежи вечно... Вот дай управиться — природу победим, тогда и тебя подыдем... Эх, горе нам с героями» (228—229).

Поминальные слова Пужакова и Мешкова звучат платоновским ответом поэтическому завещанию Маяковского «Во весь голос», опубликованному февральской книжкой «Октябрь» за год до финальных битв за генеральную линию партии:

И все  
поверх зубов вооруженные войска,  
что двадцать лет в победах  
пролетали,  
до самого  
последнего листка  
я отдаю тебе, планеты пролетарий.  
Пускай  
за гениями  
безутешно вдовой  
плетется слава  
в похоронном марше —  
умри, мой стих,  
умри, как рядовой,  
как безымянные на штурмах мерли наши!  
Мне наплевать на бронзы многопудье,  
мне наплевать  
на мраморную слизь.  
Сочтемся славою — ведь мы свои же люди, —  
пускай нам  
общим памятником будет  
построенный  
в боях социализм.

Слова Пужакова — «Что ж ты, Семен, навсегда, стало быть, уморился? (...) До самого социализма дожил, а — умер... Вот скоро хорошо уж будет, а тебя нету. (...) Вот дай управиться — природу победим, тогда и тебя подыдем...» — звучат платоновской репликой в давно начатом разговоре с автором «Хорошо» и «Про это».

В сцене прощания с погибшими «глухо, точно очень далеко, играют похоронный марш». Его звуки, «как вещи» из «Мистерии-Буфф», «встают неподвижно», «слышится далекий раскат грома» и безостановочно льет вызванный Платоновым со страниц «Про это» ливень...

Суетятся возле гробов оставшиеся жить новые и старые «друзья» «товарища пролетариата», траурной музыкой пытаясь заглушить еще звучащие в их душах интонации «Во весь голос».

«Входит Жмяков, одетый в черное, намеренно грустный до торжественности.

Жмяков. — Оркестр прибыл, товарищи, — двадцать три человека. На дворе дождь и молния. <...>

Пужаков. — Ну зачем оркестр? Зачем людей еще больше расстраивать? И так печально будет.

Жмяков. — Нисколько, товарищ Пужаков. Наша печаль превратится в звуки, а звуки рассеются...

Пужаков. — Вот тебе раз.

Жмяков (в дверь). — Прощу вас, товарищи. (Хозяйствует у гробов, готовит их к выносу.)

Входят человек шесть-семь рабочих.

Жмяков. — Пожалуйста, будьте любезны, — в главную залу.

Рабочие и Пужаков поднимают гробы на руки и быстро трогаются с места.

Жмяков. — Осторожнее. Без темпов, пожалуйста.

<...> Глухо, точно очень далеко, играют похоронный марш. Звуки встают, как вещи, неподвижно.

Мешков (прислушиваясь). — Сережа, ты обманут. Ты видишь, они не могут сами тосковать по тебе и заставили музыку... Сережа, ты скоро уйдешь в материк, в тесную землю, опять в тюрьму. Зато у нас с тобой останется одна свобода — свобода быть забытыми.

Музыка прекращается. Слышится далекий раскат грома.

<...>

В другую дверь входит Жмяков.

Жмяков (садится в усталости.) — Устал горевать... Трупы унесли в дождь, живые пошли сочувствовать, а оркестр с полдороги пойдет в садик и там заиграет другие мотивы... А затем наступит вечер, погода изменится, выйдут домработницы и начнут под музыку воздух рассекать» (230—231).

По воле автора, сама природа оплакивает тех многих, известных и безымянных, рабочих и спецов, инженеров и поэтов, кого, за искренностью сердца, не смогло поработить *идеологическое оглашение*. Так определил Платонов метод пролетарской литературы в программной для его творчества статье «Великая Глухая»<sup>23</sup> (1931).

Платонов взял на себя почти забытую после революции и традиционную для русской классики роль заступника и плакальщика. Он поминал, сохраняя от забвения, бессловесных, рядовых участников социалистического строительства. Эта особая авторская позиция уже составила сердцевину образа Вощева в «Котловане» (1929—1930), отразилась в поведении Мешкова и Пужакова из «Объявления о смерти» (1931), а позже, в повести «Джан» (1934), Платонов наделяет ею Назара Чагатаева. В военные годы эту роль возьмет на себя безымянный красноармеец из рассказа «Взыскание погибших» (1943).

Платонов оплакивал тех, кто собственной кровью «доработался» до «пролетарского метода» жизни и творчества и не был причастен к производству «лживых звуков».<sup>24</sup> Жестко, но не жестоко и не беспощадно, он обличил, — не осудив, —

<sup>23</sup> Платонов А. Великая Глухая // Платонов А. Воспоминания современников. С. 289—292.

<sup>24</sup> Там же. С. 290.

тех многих несчастных, кто не нашел в себе должной силы и честности перед лицом всеобъемлющего страха.

Созданный в «Объявлении о смерти» образ гибели-самоубийства Абраментова можно рассматривать и как ответ Платонова одному из своих гонителей и гонителей почитаемого им поэта — Леопольду Авербаху. «Мы знаем, что всем своим творческим путем за годы революции Маяковский осудил свой конец, дав право эпохе нашей считать его выстрел ошибкой, провинностью, преступлением революционного поэта, — писал Авербах в своем «фарисейском» очерке «Памяти Маяковского» в первые же дни после похорон поэта. — Тот, кто у Маяковского не научился осуждению его самоубийства, тот ничего не понял, не понимает и не поймет в содержании жизни и творчества того, чье имя всегда будет украшением и образцом революционной литературы».<sup>25</sup>

Платонов, по-видимому, хотел принадлежать и принадлежал к тем, кто, по мнению Авербаха, *ничего не понял* в творчестве «товарища пролетариата».

<sup>25</sup> Авербах Л. Памяти Маяковского. С. 25.

## ПЕРЕПИСКА М. М. ЗОЩЕНКО И Н. П. АКИМОВА (1939—1954)

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ, ПОДГОТОВКА ТЕКСТА И КОММЕНТАРИИ © В. П. МУРОМСКОГО)

На протяжении многих лет М. М. Зощенко и Н. П. Акимов связывали тесные профессиональные и добрые человеческие отношения, основанные на сходстве их творческих взглядов и взаимном интересе друг к другу. Это не значит, что между ними не было каких-либо трений и расхождений по конкретным вопросам. Но даже в таких случаях их деловое содружество и личные контакты не прекращались.

Прежде всего их сближала неизменная приверженность любимому жанру — комедии, в развитии которого каждый из них был глубоко заинтересован и участвовал в меру своих способностей и сил. Творческие биографии знаменитого писателя и выдающегося театрального режиссера наглядно подтверждают их совместные усилия в этом направлении. Обозревая в 1962 году почти тридцатилетний путь возглавляемого им Ленинградского Театра комедии, Н. П. Акимов отмечал: «Две пьесы для нашего театра написал крупнейший советский писатель, безвинно оклеветанный Зощенко, которые не могли быть поставлены».<sup>1</sup> Он имел в виду комедию «Облака» (более позднее заглавие — «Парусиновый портфель»), первый вариант которой был написан в 1939 году, и комедию «Маленький папа» (1942), созданную Зощенко в годы эвакуации в Алма-Ате.

Но этим связь Зощенко с театром Акимова далеко не исчерпывается. Их переписка свидетельствует, что послевоенные комедии драматурга — «Очень приятно» (1945), «Пусть неудачник плачет» (1946), «Здесь вам будет весело» (1948) — изначально предполагались для театра Акимова, готовились в совместной работе с ним, хотя и не были поставлены на его сцене главным образом из-за цензурных препятствий. Это значит, что драматургия Зощенко постоянно находилась в поле зрения Акимова, который в качестве руководителя Театра комедии вел переговоры и сотрудничал со многими советскими комедиографами тех лет — А. Арбузовым, Л. Малюгиным, Н. Погодиным, братьями Тур, А. Файко, Е. Шварцем, В. Шкваркиным и др.

Официальное приглашение к сотрудничеству с Ленинградским Театром комедии Зощенко получил в письме Н. П. Акимова от 26 января 1939 года после того,

<sup>1</sup> Акимов — это Акимов! Сборник / Сост. М. Ю. Любимов, В. М. Миронова. СПб., 2006. С. 49.

как писатель завершил работу над комедией «Опасные связи». «Хотя и не имею еще никакого представления о Вашей пьесе, но мне кажется, что она должна идти именно в нашем театре»,<sup>2</sup> — писал Акимов, выражая тем самым особый интерес и доверие к автору. Чутье режиссера в данном случае совпадало с намерением драматурга активно противостоять попыткам «вытравить „конфликты“ из советских пьес». «Получалось так, — говорил Зощенко в одном из своих интервью 1939 года, — что в современной жизни, как она изображалась на сцене, не встречаются ревность, стяжательство, подхалимство, зависть, трусость, ненависть. Вместо этого (поскольку без конфликта, столкновения характеров не может быть и драматического произведения) преподносят разные надуманные ситуации... Для меня совершенно ясно, что успех, скажем, пьесы Пристли „Опасный поворот“ на три четверти вызван тем, что зритель, не имеющий своих пьес на бытовые темы, радуется возможности увидеть на сцене живых людей и настоящие страсти».<sup>3</sup> Это высказывание имеет непосредственное отношение к очень популярному тогда спектаклю по пьесе Дж. Пристли «Опасный поворот», поставленному в акимовском театре Г. М. Козинцевым в том же 1939 году.<sup>4</sup> Однако желание Акимова заполучить пьесу Зощенко для своего театра в данном случае не осуществилось. Комедия «Опасные связи» была принята к постановке в Московском Малом театре, но на его сцене не появилась из-за серьезных претензий, предъявленных официальной критикой к этой пьесе.<sup>5</sup>

Первым опытом постановки зощенковской пьесы в театре Акимова явился сценический памфлет «Под липами Берлина» (1941). Он был написан совместно М. М. Зощенко и Е. Л. Шварцем по заказу Акимова в связи с начавшейся фашистской агрессией против советской России. На первый взгляд создание этой пьесы двумя авторами, к тому же очень несхожими по своей творческой манере, выглядит странно. Но это имело свое оправдание и по срокам (пьеса была написана буквально за полтора месяца), и по задумке режиссера: Акимов считал, что оба автора именно в силу своей непохожести будут хорошо дополнять друг друга.

Это была единственная пьеса Зощенко, премьера которой состоялась в постановке Акимова. Она не стала творческим успехом ни того, ни другого, поскольку через несколько представлений театр вынужден был снять ее с репертуара. Причем не из-за цензурного вмешательства, как обычно это бывало, а по объективно сложившимся обстоятельствам. Карикатурное, в духе народного балагана, изображение Гитлера и его окружения пришло в резкое противоречие с реальным положением вещей: войска агрессора были уже на подступах к Ленинграду и людям было явно не до смеха. По свидетельству В. В. Зощенко, жены писателя, в связи с созданием и выходом на сцену пьесы «Под липами Берлина» «сестра Михаила Михайловича, Валентина, с ужасом укоряла его: „Что ты сделал, Миша? Немцы не сегодня-завтра возьмут Ленинград и нас всех повесят!“».<sup>6</sup> Реальная угроза, нависшая над городом, не могла не отразиться на восприятии спектакля. Зритель реагировал на происходящее на сцене тягостным молчанием. Здесь полностью оправдалось одно из основных положений театральной эстетики Акимова: «В жанре комедии без поддержки зрительного зала работать невозможно».<sup>7</sup>

Акимов был не только выдающимся театральным режиссером и художником-оформителем, но и талантливым литератором, автором фельетонов, сатириче-

<sup>2</sup> ИРЛИ. Ф. 501. Оп. 3. № 51. Л. 1.

<sup>3</sup> *Танк Евг.* Разговор с Михаилом Зощенко // Резец. 1939. № 19—20. С. 3 обложки.

<sup>4</sup> Подробнее об упомянутом спектакле см.: *Юнгер Елена.* Все это было... М., 1990. С. 109—113.

<sup>5</sup> См. редакционную статью «За идейную большевистскую принципиальность» (Лит. обозрение. 1940. № 18. С. 5) и передовую статью «Идейное воспитание советских писателей» (Лит. газета. 1940. 22 сент.).

<sup>6</sup> *Зощенко В. В.* История нападок на Зощенко // ИРЛИ. Ф. 501. Оп. 2. № 103. Л. 20.

<sup>7</sup> Акимов — это Акимов! С. 40.

ских заметок, например: «Как писать мемуары. Пособие для начинающих» (Лит. газета. 1962. 7 апр.). Литературное дарование Акимова, с его язвительной иронией и разящим юмором, было сродни зощенковскому. Юмор, по словам Акимова, это «знак равенства таланту».<sup>8</sup> Он последовательно отстаивал равноправие комедийных жанров: высокая комедия, с его точки зрения, вовсе не отменяет необходимости так называемой «легкой комедии», «очень веселой, но не очень глубокой... из числа тех, которые принято называть „развлекательными“».<sup>9</sup> При этом Акимов исходил из того, что плохих или «виноватых» жанров в природе не существует. Бывают только авторы, которые неумело с ними обращаются».<sup>10</sup>

Такой взгляд, пожалуй, в наибольшей степени сближал его с Зощенко, который начиная с 1940-х годов все более тяготел к жанру «легкой комедии», точнее, к органическому синтезу реалистической бытовой комедии с элементами водевиля. Поиск в этом направлении отчетливо обозначился во второй пьесе Зощенко, предназначенной для театра Акимова, — комедии «Маленький папа». В письме Акимову от 18 января 1943 года Зощенко сообщал: «Комедию я дал только Вам и Завадскому. С Завадским у меня договор. Комедия у него пойдет, но пойдет как водевиль. Он покажет мне, как переписать финалы, чтобы были музыка и пение. Я попробую это сделать, но не уверен, что получится хорошо. Он же говорит: „Будет прелестный, изящный водевиль“. Сомневаюсь».<sup>11</sup>

Посылая свою пьесу Акимову, Зощенко в сопроводительной записке уточняет ее жанр более определенно: «Пожалуй, это водевиль. И видимо так и следует ставить. Вам, конечно, видней, но думаю, что смех прибавится, если ставить легко, как мюзкомедию».<sup>12</sup> В связи с этим Акимов просил автора убрать из пьесы производственные сцены, полагая, очевидно, что в жанре водевиля они не совсем уместны. Но Зощенко отказался выполнить это пожелание режиссера, сославшись на то, что эти сцены принадлежат его соавтору В. Павловскому, и если убрать их, то «от моего соавтора почти ничего не останется».<sup>13</sup> Возможно, одной из причин невыхода комедии «Маленький папа» на сцену явилось то, что автор пьесы и режиссер в конечном счете не достигли согласия по этому вопросу.

Важно, однако, другое — единство устремлений драматурга и режиссера, желание обоих расширить жанровую палитру отечественной драматургии, включая и так называемую «легкую комедию», при всех трудностях ее продвижения на советскую сцену. Препятствий на этом пути было немало, в том числе и парадоксального свойства. Об одном из них Акимов в 1945 году писал так: «Недавно при выпуске в свет одной из комедий М. Зощенко («Парусиновый портфель». — В. М.), главный герой которой — руководитель небольшого советского учреждения — обладал комедийными чертами, один знаток театра настойчиво советовал автору заменить госучреждение артелью. Снижение комедийных героев в ранге, в чине, в квалификации стало явлением стихийным». И далее Акимов с пронизательной иронией отметил, к чему это приводит в итоге: «„Вы показываете каких-то уродов. На них неинтересно смотреть!“ — говорят часто автору, который заботливо исключил из своей комедии всех достойных уважения персонажей».<sup>14</sup> Тем не менее и позднее, в послевоенные годы, Зощенко не оставлял своих попыток возродить на советской театральной сцене востребованную театрами «легкую комедию», искать новую художественную гармонию путем «скрещивания жанров».<sup>15</sup>

<sup>8</sup> Акимов Н. П. Театральное наследие: В 2 т. Л., 1978. Т. 2. С. 44.

<sup>9</sup> Там же. С. 68.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> РГАЛИ. Ф. 2737. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 1.

<sup>12</sup> Акимов — это Акимов! С. 222.

<sup>13</sup> РГАЛИ. Ф. 2737. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 2 об.

<sup>14</sup> Акимов Н. П. Театральное наследие. Т. 1. С. 87.

<sup>15</sup> См. выступление М. Зощенко на собрании ленинградских драматургов и театральных критиков летом 1946 года. Запись С. Осовцева (Лит. газета. 1994. 10 авг. С. 6).

Есть основания говорить и о других важных особенностях, сближающих Зощенко и Акимова. Одна из них связана с использованием маски. В трудах о Зощенко этот основополагающий для его творчества прием довольно подробно проанализирован и мотивирован. Но оказывается, что этот прием, по мнению историков театра, не менее характерен и для Акимова как режиссера. «Чтобы открыто говорить всю правду о времени, — пишет один из них, — надо было стать шутком у сталинского трона. Надеть маску. Так делали герои Шекспира, так делал сам Шекспир, устроив мистификацию из собственной жизни. Акимов пошел этим путем. В изяществе форм его убийственных высказываний (и вербальных, и образных) он не знал себе равных».<sup>16</sup>

Немало общего обнаруживается в творческой биографии Зощенко и Акимова, если иметь в виду отношение к ним официальной критики. В самих выпадах критики по адресу того и другого улавливается нечто сходное — постоянные, преследующие их на протяжении многих лет обвинения в «несерьезности» и «легковесности» (соответственно литературных произведений у Зощенко и спектаклей у Акимова). И тот и другой подверглись остракизму со стороны властей, хотя и по разным поводам: Зощенко был официально отлучен от литературы за «пошлость» и «клевету» на советских людей, а Акимов после разгромной статьи в «Правде»<sup>17</sup> был отстранен от руководства Ленинградским Театром комедии за «формализм в искусстве» и «западничество». Но обвинения против обоих строились, в сущности, по одной и той же универсальной модели. Она легко угадывается в следующих словах Акимова: «Формула, гласившая, что каждое произведение искусства нужно судить по законам, из него вытекающим, уступила место требованию судить произведение искусства по законам, для него приготовленным».<sup>18</sup> Именно несоответствие их произведений законам искусства, для него уже приготовленным, и поставило обоих художников в положение критикуемых и наказуемых властью. При этом Акимову через шесть лет удалось вернуться руководителем в свой родной театр и постепенно поднять его до уровня одного из лучших комедийных театров страны. А для Зощенко опальное положение длилось дольше и тяжелее по своим последствиям: после совершенной над ним расправы он уже не мог обрести прежней творческой силы.

Кстати, опыт этих трудно пережитых лет запечатлен в двух близких по смыслу афоризмах, родившихся независимо друг от друга у Акимова и Зощенко. Оба афоризма, приводимые здесь для сравнения, наполнены горькой иронией. Акимов: «Дрожащей рукой большое искусство не сделаешь».<sup>19</sup> Зощенко: «Писатель с перепуганной душой — это уже потеря квалификации».<sup>20</sup>

Эпоха провела Зощенко и Акимова через жестокие испытания, которые прямо или косвенно влияли на их профессиональную деятельность. В связи с этим нельзя пройти мимо эпизода, в какой-то степени омрачившего, хотя и ненадолго, их отношения. Произошло это в 1945 году, когда была создана пьеса «Очень приятно». Зощенко писал ее для Ленинградского Театра комедии, заключившего с ним договор. Суть того, что произошло, изложена в письме Зощенко к Акимову от 11 октября 1945 года. По своему содержанию и стилю оно как будто выпадает из общей дружеской тональности их отношений. В нем Зощенко заявляет о своем желании расторгнуть ранее заключенный договор с театром Акимова о постановке комедии «Очень приятно» на том основании, что режиссер не проявил естественно ожидае-

<sup>16</sup> *Заболотная М. В.* Человек эпохи Возрождения // Акимов — это Акимов! С. 10.

<sup>17</sup> *Граков Г.* Рецидивы формализма. О гастролях Ленинградского Театра комедии в Москве // Правда. 1949. 5 авг.

<sup>18</sup> *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 1. С. 57.

<sup>19</sup> Акимов — это Акимов! С. 25.

<sup>20</sup> Из письма М. Зощенко К. Чуковскому от 11 февраля 1958 года // Юность. 1988. № 8. С. 82.

мого драматургом интереса к ней. В том же письме автор пьесы сообщает, что отдаст ее другому театру. И хотя Зощенко попутно уверяет: «Я не имею к Вам обиды, Николай Павлович, и сердечно прошу Вас не обижаться на меня»,<sup>21</sup> обида все же явно сквозит в его послании. Мотивы, побудившие Зощенко расторгнуть договор с Акимовым, понять нетрудно. Его пьесам, за редким исключением, не удавалось пробиться на сцену даже тогда, когда театры уже репетировали их. А в данном случае, несмотря на заключенный договор, режиссер сразу дал понять, что пьеса его не удовлетворяет.

История эта имела свое продолжение. Комедия Зощенко «Очень приятно» вскоре появилась на сцене Ленинградского городского драматического театра в постановке В. П. Кожича и получила позитивный отклик в печати.<sup>22</sup> На обсуждении премьеры с одобрительными отзывами о пьесе выступили ленинградские писатели Е. Л. Шварц, М. Э. Козаков, режиссеры А. А. Брянцев, Е. А. Морщихин и др. Комедия была воспринята как удачное воплощение поисков Зощенко в области «скрещения жанров». Заговорили даже о «рождении зощенковского театра» как «особом художественном явлении».<sup>23</sup>

В такой ситуации Акимов, ранее отвергший пьесу, не мог промолчать. Успех спектакля побудил и его более внимательно отнестись к жанровым поискам Зощенко в его новой комедии. В результате Акимов выступил с подробной рецензией на спектакль в газете «Ленинградская правда». В ней он отдал должное мастерству Зощенко в изображении эпизодических персонажей, разного рода деталей, частных. В целом же он оценил пьесу «Очень приятно» лишь как подступ к «настоящей развлекательной комедии, в которой блеск деталей, на сегодня уже достигнутый, будет сочетаться с ясностью общего замысла и точностью драматургического построения».<sup>24</sup>

Напряжение, возникшее в отношениях драматурга и режиссера по поводу пьесы «Очень приятно», было кратковременным. Уже следующая комедия Зощенко «Пусть неудачник плачет» (1946) была принята к постановке в театре Акимова, и творческий контакт между драматургом и режиссером возобновился. Подтверждением тому является письмо Акимова к Зощенко от 25 июля 1946 года, в котором он одобряет пьесу («мне очень нравится»), просит автора прислать финальную сцену и подумать о выборе актеров на основные роли.<sup>25</sup> На этот раз плоды их совместной работы могли бы воплотиться в реальный и интересный спектакль. Но грянувшее вскоре известное партийное постановление 1946 года «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» перечеркнуло все надежды на это. Если до постановки сценическая судьба пьес Зощенко складывалась очень непросто, то после этого события выход на сцену его пьес стал вообще невозможен. В этом наглядно убеждают длительные, внутренне напряженные, но безрезультатные хлопоты автора о постановке своей «американской» сатирической комедии «Здесь вам будет весело» (1948), предназначенной, как и прежде, для театра Акимова.<sup>26</sup>

В итоге Зощенко-драматург так и не обрел своего режиссера, что, как показывает опыт истории литературы и театра, имеет очень важное значение для судьбы пьес любого писателя. Для Зощенко, по логике его жизненного и литературного

<sup>21</sup> РГАЛИ. Ф. 2737. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 9.

<sup>22</sup> Мин Евг. «Очень приятно». Пьеса М. Зощенко в Ленинградском драматическом театре // Вечерний Ленинград. 1946. 12 июня. С. 3.

<sup>23</sup> См. об этом: Филиппова А. «Я ученик в этом трудном деле...» // Современная драматургия. 1998. № 3. С. 215.

<sup>24</sup> Акимов Н. «Очень приятно». Премьера в Ленинградском драматическом театре // Ленинградская правда. 1946. 19 июня. С. 3.

<sup>25</sup> ИРЛИ. Ф. 501. Оп. 3. № 51. Л. 2 об.

<sup>26</sup> Подробнее об этом: Муромский В. П. «...Дело не в литературе, а в ситуации» (Об «американской» комедии М. Зощенко) // Михаил Зощенко. Материалы к творческой биографии. СПб., 2001. Кн. 2. С. 269—276.

пути, таким режиссером мог и должен был стать Акимов, учитывая приверженность обоих комедийному жанру. Но их творческие контакты, потенциально заключавшие в себе немалые возможности, по изложенным причинам, не привели к сколько-нибудь крупному совместному достижению на театральных подмостках.

Тем не менее соприкосновение двух больших талантов было необходимым и полезным для каждого из них. Общение с Акимовым и его театром, несомненно, помогало Зощенко овладевать законами сцены, театральной спецификой как таковой. Для Акимова же Зощенко был писателем, пьесы которого он ценил и для которого двери его театра были всегда открыты. К сожалению, исторические обстоятельства внелитературного характера не только не способствовали, но зачастую препятствовали доведению их совместных творческих усилий до конечного результата — спектакля. Именно в таких обстоятельствах могла родиться грустная мысль Акимова о том, что «из всех надежд самыми беспочвенными являются надежды комедиографа на лавры»<sup>27</sup> (он имел в виду прижизненные лавры). Эти слова основаны на богатом опыте его творческого общения с писателями-комедиографами советской эпохи. И пожалуй, прежде всего — с Зощенко.

Эпистолярные тексты М. М. Зощенко и Н. П. Акимова публикуются по автографам и машинописным копиям (№ 2—7, 9, 10 — РГАЛИ. Ф. 2737. Оп. 1. Ед. хр. 105; № 1, 8 — ИРЛИ. Ф. 501. Оп. 3. № 51).

## 1

26. I. 1939

Дорогой Михаил Михайлович!

Узнав, что Вы уехали кончать пьесу,<sup>1</sup> я хочу напомнить Вам о нашем всеобщем желании видеть Вас на нашей сцене, о котором я говорил Вам недавно.

Для ускорения возможности включить пьесу в план и тем самым поскорее начать работу над ней хотелось бы поддерживать связь, пока хотя бы письменно. Если Вы хотите оформить наши отношения договором — сообщите, и дирекция обратится к Вам официально. Хотя и не имею еще никакого представления о Вашей пьесе, но мне кажется, что она должна идти именно в нашем театре и что наши актеры с большим интересом к ней отнесутся. Буду с нетерпением ждать ответа.

Ваш Н. Акимов

На официальном бланке Ленинградского государственного Театра комедии, рукой Н. П. Акимова.

<sup>1</sup> Имеется в виду комедия «Опасные связи», работа над которой была закончена в январе 1939 года. 20 января этого года М. Зощенко выехал на отдых в Сочи (Хронологическая канва жизни и творчества М. Зощенко // Лицо и маска Михаила Зощенко / Сост. и публикации Ю. В. Томашевского. М., 1994. С. 356).

<sup>27</sup> Цит. по: Константинов В., Рацер Б. Ремесло — это знание дела // Лит. газета. 1994. 25 мая. С. 8.

## 2

30. X. 1942

Дорогой Николай Павлович!

Получил Ваше письмо. Очень рад, что Вы в добром здравии и в хороших местах.<sup>1</sup> Относительно Шварца<sup>2</sup> у меня точных сведений нет. Только мне известно, что весной он был в Кирове. Видимо, Б〈ольшой〉 Драм〈атический〉 театр знает, где он. Над комедией я сейчас работаю<sup>3</sup> — не закончил еще — весьма много времени отнимает кинодраматургия.<sup>4</sup> Дело это интересное, но паскудное. Так что вдохновляюсь Вашим письмом и постараюсь скорей закончить комедию. Тогда тотчас пришло Вам.

Привет ленинградцам. Сердечный привет Елене Владимировне.<sup>5</sup>

Ваш Мих. Зощенко

Почтовая открытка. Адрес отправителя: Алма-Ата, Узбекская ул., 136, кв. 3. Адрес получателя: Сталинабад, ул. Лахути, 10, кв. 5.

<sup>1</sup> Ленинградский Театр комедии во главе с Н. П. Акимовым оставался в блокаде до 17 декабря 1941 года. Затем был эвакуирован в г. Копейск Челябинской области, а через некоторое время оказался в Сталинабаде (ныне г. Душанбе), где находился в течение полутора лет, до осени 1944 года.

<sup>2</sup> Евгений Львович Шварц был соавтором Зощенко по пьесе «Под липами Берлина» (1941).

<sup>3</sup> Речь идет о комедии в 3-х действиях «Маленький папа» М. Зощенко и В. Павловского.

<sup>4</sup> В 1942 году Зощенко, будучи в Алма-Ате, работал над сценарием «Опавшие листья» для киногруппы Г. В. Александрова.

<sup>5</sup> Юнгер Елена Владимировна (1910—1999) — актриса Ленинградского Театра комедии, жена Н. П. Акимова.

## 3

18. I. 1943

Дорогой Николай Павлович!

Получил Ваше письмо. Замечания Ваши справедливы.<sup>1</sup> Подправить все это можно. Однако одно замечание, самое основное — «взаимоотношения паровозов» — неубедительно и неправильно. И вот почему:

1. Если убрать производство, то вряд ли можно найти что-либо равносильное для того, чтоб лейтенант поднялся в глазах девушек.<sup>2</sup> Это не французская комедия.

2. Заранее можно сказать, что ничего сколько-нибудь равного для замены работы найти нельзя. Ибо происходит война, и тыловая добродетель — работа. Это продиктовано нашим бытом.

3. Паровозы и работа даны в основном за сценой. На сцене же только взаимоотношения людей, только характеры. Не считаю, что эти сцены скучны. Конечно, как ставить.

4. Если убрать «паровозы», то от моего соавтора<sup>3</sup> почти ничего не останется. Не указывать же его фамилию не считаю удобным.

В силу этих соображений я решил комедию не переделывать. Все же остальные поправки возможны и допустимы:

1) Некоторые столкновения Розы с лейтенантом можно вычеркнуть (если увидите, что это следует). Лично мне думается — они делу не повредят.

2) Повторения в словах Сидора также можно убрать.

3) Производственные сцены можно урезать, оставив самое необходимое.

Все это Вы можете сделать сами — я вполне полагаюсь на Ваш вкус.

Что же касается развития отношений Новикова с мальчиками, то если понадобится такая сценка — я ее сделаю тотчас.

Отношения Новикова с «артисткой» — спорно, будет замедлять действие. Это лишь возможно, если убрать «паровозы». Но они должны остаться.

В общем, дорогой Николай Павлович, я «вручаю» Вам комедию и делайте так, как найдете нужным. Но учтите, что без «паровозов» не обойтись.

Извещаю Вас:

1) Комедию я дал только Вам и Завадскому.<sup>4</sup> С Завадским у меня договор. Комедия у него пойдет, но пойдет как водевиль. Он покажет мне, как переписать финалы, для того чтобы были музыка и пение. Я попробую это сделать, но не уверен, что получится хорошо. Он же говорит: «Будет прелестный, изящный водевиль». Сомневаюсь.

2) Название комедии кинематографическое, но комедия писалась для театра и в кино не будет.

3) Визы реперткома еще нет, ибо комедию только что кончил.

Шлю Вам горячий привет. Мих. Зощенко

*Сбоку приписка:* Сегодня получил телеграмму из Магнитогорска — возможно, что пошлю Театру Сатиры.<sup>5</sup> Подумаю. Хотелось, чтобы сначала пошла у вас. В Москву еду числа 15—20. Вернусь в апреле. До отъезда пришлю поправки, но для этого телеграфьте тотчас по получении письма. Сейчас заканчиваю новую (весьма смешную) комедию.<sup>6</sup> Дам вам ее в апреле. Мих. Зощенко

<sup>1</sup> Замечания к комедии Зощенко «Маленький папа», ранее высланной автором Акимову.

<sup>2</sup> Одна из героинь комедии Галя работает машинистом на паровозе, который ремонтирует лейтенант Новиков. Пожелание Акимова «убрать производство», по-видимому, объясняется тем, что производственные сцены, с его точки зрения, не совсем уместны в комедии, близкой к жанру водевиля.

<sup>3</sup> В. Павловский — сценарист киностудии в Алма-Ате.

<sup>4</sup> Завадский Юрий Александрович (1894—1977) — главный режиссер Московского Театра им. Моссовета. В годы Великой Отечественной войны театр находился в Алма-Ате.

<sup>5</sup> Имеется в виду Московский Театр сатиры, который в это время находился в г. Магнитогорске.

<sup>6</sup> Комедия «Пусть неудачник плачет».

#### 4

16. III. 1943

Дорогой Николай Павлович!

Я весьма тяжело болел и по этой причине не уехал в Москву.

Вашего второго письмаца я не получил. Из чего заключаю, что первое письмо остается в силе, то есть те поправки, о которых Вы говорили — необходимы.

Комедия эта<sup>1</sup> — простенькая и пустенькая и мне не хочется к ней вторично обращаться. Тем более что надо убрать то, что принадлежит соавтору. И тогда все дело очень усложнится. Так что если Вы не будете ставить в том виде, в каком есть, то и бог с ней. Хотя мне думается, что на сцене она была бы интересна для зрителя.

Новая моя комедия «Пусть неудачник плачет» вчерне закончена. Но комедия сатирична и у меня нет уверенности, что она сейчас может пойти — разве что ее причесать — о чем я сейчас и думаю. В общем, как будет вполне готова — я подошлю Вам.

У меня к Вам следующий вопрос. Возможно ли сейчас ставить «Облака»,<sup>2</sup> подработав эту комедию? На сегодняшний момент ее не перенести, но сделать ее вполне приемлемой можно. Для этого только следует изменить экспозицию и

кое-что в заключительном тексте. Ведь если сделать упор не на работе, а на семейных обстоятельствах, — допустим, муж (занятый, работает) не обращает внимания на жену, а у той возникает подозрение. Если сделать упор на этом мотиве, то вся порочность комедии исчезает (я это проверил). Правда, комедия будет относиться к довоенному времени. И тут весь вопрос — возможно ли ставить комедию, которая не относится к нашим дням?<sup>3</sup>

Если это возможно, то я бы в кратчайший срок подправил «Облака». Ведь досадно, что такая смешная вещь лежит без толку.

Если не затруднит, дайте мне телеграмму насчет этого. Что касается новой комедии,<sup>4</sup> то я ее пришлю Вам, вероятно, в скором времени.

Сердечный привет. Мих. Зощенко

*Сбоку приписка:* Привет Елене Владимировне. Мой адрес: Алма-Ата, Узбекская, 136, кв. 3.

<sup>1</sup> «Маленький папа».

<sup>2</sup> «Облака» — первоначальное название комедии «Парусиновый портфель», над которой Зощенко начал работать еще до войны (Хронологическая канва жизни и творчества М. Зощенко. С. 358).

<sup>3</sup> Подобное сомнение сопровождало Зощенко и позднее: «Беда не в нас, а в цензуре, в войне, к которой смех мало вьжется» (Из письма Зощенко к Л. А. Чаловой от 8 июня 1943 года. См. публикацию Н. Арефьевой: Аврора. 2006. № 5. С. 128).

<sup>4</sup> Комедия Зощенко «Пусть неудачник плачет».

## 5

30. VIII. 1944

Дорогой Николай Павлович!

Обнаружилась, я бы сказал, чертовская ошибка в комедии.<sup>1</sup> По моей «непогрешимой системе» установил не только характер ошибки, но и то место, откуда она взяла начало.

Ошибка оказалась в линии (совсем недоразвитой) — Регина — Сумасшедший.<sup>2</sup> Причем ошибка эта усложнялась грубейшим заблуждением, направленным, я бы сказал, против законов смеха. Обычно мы смеемся, когда здоровый человек попадает в роль сумасшедшего. Появление же сумасшедшего на сцене отнюдь не комическое зрелище. Любая форма безумия и любая комическая вокруг (Так!) — не заглушит настороженности, какую мы все испытываем и в жизни. Нет сомнения, это гасит смех. Что при чтении я это всякий раз слышал и сначала недоумевал.

Сумасшедшего поэтому следует выпускать на сцену с большими предосторожностями и на короткое время (для кульминации, так сказать).

Эти совершенно точные соображения заставили меня перемотировать все в комедии. Причем пришлось ввести новый персонаж,<sup>3</sup> что мне удалось сделать, не ломая характеров остальных. Комическое усилилось с поразительной силой.

В общем, не только второй акт, но и первый значительно деформировались. И вот причина, по которой я не посылаю Вам первого акта — некоторые сцены первого акта переброшены во второй.

Через несколько дней, я полагаю, оба акта будут готовы. К тому времени выяснится и положение с вашим театром.<sup>4</sup> Что, вероятно, вдохновит меня приступить к окончанию третьего акта.

Сердечный привет и сожаление, что никак еще не могу овладеть высотами драматургии.

Мих. Зощенко

Однако меня утешает то, что Вы еще блуждаете в этом деле. В меньшей степени, чем я, но все же.

<sup>1</sup> Комедия Зощенко «Очень приятно».

<sup>2</sup> Сумасшедший — Иннокентий Веревкин — один из персонажей комедии, влюбленный в Регину и преследующий в поисках ее нового возлюбленного тех мужчин, которые оказываются возле нее.

<sup>3</sup> Новый персонаж — художник Игорь Шагалов, знакомый Регины.

<sup>4</sup> Имеется в виду ожидаемое возвращение театра Акимова в Москву из эвакуации, которое состоялось осенью 1944 года.

## 6

17. XI. 1944

Дорогой Николай Павлович!

Телеграмму получил. Посылаю пьесу. Это третий вариант комедии «Облака». Переработать пришлось изрядно — до того много изменилось за три года. Изменился даже язык.

Жанр в этом варианте более уточнился. Все серьезные мотивы я убрал. Получилось ближе к теме — нечто вроде водевиля.

В Ленинграде комедию взяла Акдрама.<sup>1</sup> А в Москве я еще никому не давал. Так что если поставите — буду очень рад. Только необходимо заявить об этом в Комитет,<sup>2</sup> так как комедия писалась по госзаказу.

Сердечный привет. Мих. Зощенко

Новая комедия почти закончена<sup>3</sup> — отложил из-за этой переделки.

<sup>1</sup> Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина.

<sup>2</sup> Комитет по делам искусств при Совете министров СССР.

<sup>3</sup> Комедия «Пусть неудачник плачет».

## 7

11. X. 1945

Дорогой Николай Павлович!

В сентябре с/г я читал Вам три акта моей комедии.<sup>1</sup> Это был черновик комедии, как оказалось в дальнейшем. Тем не менее общий характер комедии можно было усмотреть в этих моих набросках.

Судя по Вашим скупым и холодным словам, сказанным Вами по прочтении, я пришел к выводу, что комедия моя не заинтересовала Вас ни в какой степени.

Как, видимо, не заинтересовала Вас и моя драматургия вообще. Сужу по тому, что Вы не поставили мою комедию «Парусиновый портфель», хотя эта комедия в свое время была принята Вашим театром. Для такой постановки в 1945 году имелись наилучшие возможности.<sup>2</sup>

Два этих обстоятельства позволяют мне просить Вас придти к обоюдному согласию — расторгнуть наш договор.

Весьма высоко оценивая ваш театр и почитая Ваш замечательный талант, я тем не менее вынужден просить о расторжении договора, дабы мои робкие драматургические шаги не заглушились бы случайно иными работами, более интересными Вам.

Мою комедию «Очень приятно» я предполагаю дать городскому драмтеатру, который, преодолев многие препятствия, весьма любопытно поставил мой «Парусиновый портфель».<sup>3</sup>

Я не имею к Вам обиды, Николай Павлович, и сердечно прошу Вас не обижаться на меня. Я буду рассчитывать, что расторжение договора не отразится на наших столь давних товарищеских отношениях.

Аванс, полученный мною при подписании договора, я тотчас верну в бухгалтерию Вашего театра.

Искренно любящий Вас

Михаил Зощенко

<sup>1</sup> Комедия «Очень приятно».

<sup>2</sup> В 1945 году Зощенко существенно переработал комедию «Парусиновый портфель» в надежде на постановку ее в театре Акимова, на сцене которого она не появилась.

<sup>3</sup> Ленинградский драматический (блокадный) театр (ныне Театр имени В. Ф. Комиссаржевской) в 1946 году одну за другой поставил две комедии Зощенко — «Парусиновый портфель» (в апреле) и «Очень приятно» (в июне). Режиссер обоих спектаклей — В. П. Кожич.

8

25. VII. 1946

Дорогой Михаил Михайлович!

Пьесу Вашу я прочел, конечно, еще в поезде.<sup>1</sup> Она мне очень нравится, и жаль, что не смог дочитать конца, за неимением такового. С тех пор читал ее еще два раза и думаю, что увидав Вас буду склонять Вас на небольшие добавки. Есть ряд уходов, которые очень будут трудны без слов. А если согласитесь добавить, то будут хорошие уходы. Напр(имер), уход разгневанной домработницы: очень просится ей небольшой монолог на уход с аплодисментами (в соответствии с характером ее входа).

И еще очень хочется в 3-м акте большого монолога соло Директора, после того как он узнал, что умирает. Мне кажется, что это может одновременно быть очень смешно и вместе с тем значительно и драматично. Впрочем, если Вы с этим не согласитесь, прошу слова в защиту этого предложения лично.

Думали ли Вы о главных исполнителях? Кто директор? Кровицкий? Киселев? Бениаминов? Бухгалтер, по-моему, — Филиппов.<sup>2</sup>

Я купаюсь, загораю и ничего не делаю. Занятие это мне очень нравится. Читаю интересные книжки, местные. Собираюсь к 10-му в Ленинград. Очень прошу Вас мне написать и прислать конец.

Адрес: Рига. Взморье. Дзинтарнская ул. 14, кв. 6. Елена Владимировна ждет в Риге съемок и иногда приезжает сюда купаться. Она сейчас здесь и шлет Вам привет.

Жду вестей

Ваш Н. Акимов

<sup>1</sup> Речь идет о комедии «Пусть неудачник плачет».

<sup>2</sup> Кровицкий Лев Аркадьевич (?—1962), Киселев Валентин Георгиевич (1903—1950), Бениаминов Александр Давидович (1903—1991), Филиппов Сергей Николаевич (1912—1990) — актеры Ленинградского Театра комедии.

9<sup>1</sup>

12. VI. 1949

Дорогой Николай Павлович!

Шварц сообщил мне (с Ваших слов), что Пименов<sup>2</sup> не получил мою комедию,<sup>3</sup> посланную ему почтой. Комедию я послал 7 мая и передо мной расписка. Не получить комедию Комитет не мог.

Одно из двух — либо секретарь не передал Пименову, либо Владимир Федорович отказался от моей пьесы столь вежливым способом.

И то и другое досадно в высшей степени. Тем более досадно, что пьеса на этот раз политически правильная — я давал ее на экспертизу специалистам по вопросам, затронутым в пьесе.

Препятствия и преграды оказались столь велики, что они сломили мой дух, и я не считаю более приличным просить и кланяться.

Еще осталась слабая надежда на Симонова,<sup>4</sup> которому я недели две назад послал экземпляр комедии, но я полагаю, что и тут результатов не будет, ибо дело не в литературе, а в ситуации.

Извините, что я столь часто беспокоил Вас этой своей работой. Наивность не покидала меня за эти два года. Благодарю Вас за Вашу помощь и сочувствие.

Ваш Мих. Зоценко

<sup>1</sup> Впервые опубликовано: *Сарнов Б., Чуковская Е.* Случай Зоценко: повесть в письмах и документах с прологом и эпилогом // Юность. 1988. № 8. С. 74.

<sup>2</sup> Пименов Владимир Федорович (1905—1987) — в то время начальник Главного управления театрами Государственного комитета по делам искусств при Совете министров СССР.

<sup>3</sup> Комедия «Здесь вам будет весело».

<sup>4</sup> К. М. Симонов (1915—1979) в 1946—1954 годах был заместителем генерального секретаря Союза писателей СССР. На этот раз Симонову был выслан экземпляр комедии «Здесь вам будет весело», доработанный с учетом его замечаний в письме к Зоценко от 2 июня 1948 года.

## 10

14. I. 1954

Дорогой Николай Павлович!

Завтра я уезжаю в Москву и поэтому, к сожалению, не буду (16-го) на спектакле в Вашем театре.<sup>1</sup>

Прошу об этом сказать Вашему администратору, который сделал отметку в календаре, чтобы мне оставили билеты.

С Вашего разрешения посмотрю спектакли по возвращении, в феврале.

Сегодня дважды звонил Вам, но не дозвонился, поэтому спешу уведомить Вас этим письмом.

Сердечный привет.

Мих. Зоценко

<sup>1</sup> На 16 января 1954 года в Ленинградском Театре комедии, согласно афише, намечался спектакль по пьесе Виктора Гусева «Сын Рыбакова» в постановке режиссера Л. С. Рудника (см.: Ленинградские театры. 1954. № 3. 11—18 янв. С. 47). Одна из наиболее известных пьес В. Гусева «Слава» в качестве примера «бесконфликтной» драматургии упоминается М. Зоценко в его интервью журналу «Резец» (1939. № 19—20. С. 3 обложки).

© О. И. Мусаева (Эстония)

## ПЕРЕВОДЫ «РОМАНСА О ЛУНЕ, ЛУНЕ» И СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОГО КАНОНА ПЕРЕВОДОВ Ф. ГАРСИА ЛОРКИ

Федерико Гарсиа Лорка, бесспорно, — самый любимый в России испанский поэт, а «Романс о луне» — самый переводимый из его романсов. Цель данной статьи — на примере этого стихотворения проследить становление русского канона

переводов испанского поэта XX века и понять, как переводчики решали задачи, неизбежно возникающие при межкультурной трансляции.

Приведем текст и подстрочник:

**Romance de la luna, luna**

**Подстрочник:**

1 La luna vino a la fragua	Луна пришла в кузницу
2 con su polisón de nardos.	в своем турнюре из нардов.
3 El niño la mira mira.	Мальчик на нее смотрит, смотрит.
4 El niño la está mirando.	Мальчик на нее смотрит.
5 En el aire conmovido	В сотрясенном (потрясенном) воздухе
6 mueve la luna sus brazos	двигает луна своими руками
7 y enseña, lúbrica y pura,	и показывает, сладострастная (чувственная, порочная) и чистая,
8 sus senos de duro estaño.	свои груди из твердого олова.
9 Huye luna, luna, luna.	Убегай (спасайся), луна, луна, луна.
10 Si vinieran los gitanos,	Если бы пришли цыгане,
11 harían con tu corazón	они бы сделали из твоего сердца
12 collares y anillos blancos.	белые ожерелья и кольца.
13 Niño, déjame que baile.	Мальчик, дай мне потанцевать.
14 Cuando vengan los gitanos,	Когда придут цыгане,
15 te encontrarán sobre el yunque	они найдут тебя на наковальне
16 con los ojillos cerrados.	с закрытыми глазками.
17 Huye luna, luna, luna,	Убегай (спасайся), луна, луна, луна,
18 que ya siento sus caballos.	потому что я уже чую их лошадей.
19 Niño, déjame, no pises	Мальчик, оставь меня, не топчи
20 mi blancor almidonado.	мою крахмальную белизну.
21 El jinete se acercaba	Всадник приближался,
22 tocando el tambor del llano.	играя на барабанах равнины.
23 Dentro de la fragua el niño,	Внутри кузницы у мальчика
24 tiene los ojos cerrados.	глаза закрыты.
25 Por el olivar venían,	По оливковой роще приходили,
26 bronce y sueño, los gitanos.	бронза и сон, цыгане.
27 Las cabezas levantadas	Поднятые головы
28 y los ojos entornados.	и полуприкрытые глаза.
29 Cómo canta la zumaya,	Как поет неясать (козодой, кваква),
30 ¡ay, cómo canta en el árbol!	ах, как она поет на дереве!
31 Por el cielo va la luna	По небу идет луна
32 con un niño de la mano.	с мальчиком за руку.
33 Dentro de la fragua lloran,	Внутри кузницы плачут,
34 dando gritos, los gitanos.	издавая крики, цыгане.
35 El aire la vela, vela.	Ветер ее <i>оплакивает (сторожит)</i> .
36 El aire la está velando.	Ветер ее <i>оплакивает (сторожит)</i> .

«Романс о луне, луне» открывает сборник «Цыганское романсеро» (1928) и дает начало многим темам, развиваемым автором в этой книге стихов. Как в тематическом, так и в структурном отношении романс связан с другими произведениями Лорки разных лет, поэтическими и драматическими.<sup>1</sup>

В России этот романс стали переводить одним из первых. Первый русский перевод был опубликован в № 4 «Интернациональной литературы» за 1941 год и

<sup>1</sup> Ср.: «Вызревавший на протяжении нескольких лет (1923—1926) „Цыганский романсеро“ был связан целой системой кровеносных сосудов с другими произведениями, над которыми тогда же работал поэт, — со стихами, вошедшими в книги „Канте хондо“ и „Песни“, с пьесами „Марьяна Пинедра“ и „Чудесная башмачница“» (Осват Л. Трагическая гармония Федерико Гарсиа Лорки // Вопросы литературы. 1973. № 7. С. 185—186).

принадлежит С. Боброву.<sup>2</sup> Затем появился перевод В. Парнаха в «Избранном» Лорки (М., 1944). Близок по времени перевод К. Гусева, вышедший в составе сборника «Стихи» (Воронеж, 1946). В 1960 году издает свой перевод И. Тынянова в книге Лорки «Избранная лирика».<sup>3</sup> С 1965 года «Романс о луне» преимущественно публикуется в переводах А. Гелескула (ему принадлежат три редакции перевода: последние две — 1986 и 1988 годов). 1971 годом датируется перевод П. Грушко. Последний по времени перевод В. Капустиной вышел в 2004 году. Такое обилие переводов указывает на особый интерес переводчиков к этому тексту Лорки (ни один другой романс сборника не становился объектом столь пристального внимания русских переводчиков). Можно предположить, что анализ переводов позволит приблизиться к ответу на вопросы о том, почему романс был так привлекателен для переводчиков, как складывался облик «русского Лорки».

### Заглавие

Переводчики варьируют заглавие романса: Бобров назвал его «Лунным романсом» (может быть, по аналогии с «Сомнамбулическим романсом», перевод которого был опубликован в сборнике Лорки «Избранное» в 1944 году), Грушко — «Романсом о луне-шалунье», с самого начала задавая тональность всему переводу: название в свернутом виде содержит концепцию переводчика. Другие переводчики оставили оригинальное заглавие — «Романс о луне, луне» (у Тыняновой — «Романс про луну, луну»).

### Метр. Рифма

На метрическом уровне переводчиков ожидали предсказуемые трудности, вызванные различиями систем стихосложения (испанской силлабики и русской силлаботоники). При переводе испанских октосиллабов русские переводчики могли выбирать между несколькими вариантами:

1. «Традиционный» уже освоенный за век до того в «испанско-романсном ключе» четырехстопный хорей. По этому пути пошел Бобров.

2. «Новаторский» путь — воссоздание русского октосиллабического стиха, не имеющего четкого хореического импульса, предполагающее, по словам М. Л. Гаспарова, передачу испанского «характерного смещения» стихов, которые носителями русского поэтического слуха воспринимаются как дольники и хорей.<sup>4</sup> По этому пути идет Гусев, почти выдерживая изосиллабичность (по девятисложному стиху «Как поэт тоскливо и звонко!» видно, однако, что метрической опорой для него служит дольник).

3. «Умеренно-новаторский» путь — сепарация хореических и дольниковых фрагментов текста, превращающая перевод в полиметрическую композицию. При этом дольниковые части могут в большей или меньшей мере удерживать изосиллабичность оригинала. Впервые по этому пути при переводе «Романса об испанской

<sup>2</sup> Тексты переводов см. в прил.

<sup>3</sup> Среди опубликованных в ее переводе текстов в 1956 году в журнале «Иностранная литература» этого романса нет; тем не менее нельзя исключать возможности, что перевод был сделан несколькими годами ранее.

<sup>4</sup> Ср: «8-сложия этого романсного стиха имеют чисто-силлабическое строение, фиксированы только места конечных ударений. Здесь равно возможны и хореический ритм («Только начали служить»), и дольниковый ритм («На поле битвы сошлись»), и, немного реже, дактилический («Этот Ролдан-паладин»). В старых русских переводах испанского 8-сложника обычно выдерживался хорей, в новейших — дольник, но характерное их смещение не передается почти никогда» (Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. 2-е изд., доп. М., 2003. С. 115).

жандармерии» попытался пойти Парнах (1939): в его переводе почти все нехорейческие стихи — восьмисложны (или семисложны в случае мужской клаузулы). За Парнахом следует интересующий нас перевод Тыняновой, не заботящейся, впрочем, уже об изосиллабичности дольников. В ее переводе дольниковые части образуют рамку (первые восемь и последние двенадцать стихов) для части хорейческой.

4. «Умеренно-традиционный» путь — отказ от изосиллабичности и игнорирование ритмического хорейского импульса, обращение к чистому трехиктному дольнику, уже канонизированному символистами и модернистами (Блоком, Гумилевым, Ахматовой, Есениным). Это решение позволяло представить русскому читателю Лорку как поэта XX века. Впервые предложенное для романсов Лорки уже в 1940 году («Арест Антоньио эль Камборьо на севильской дороге» в переводе Н. Асеева), оно было принято в переводе Парнаха и стало затем основным в передаче русскими переводчиками романсного стиха Лорки.

Анализируя рифменную структуру, отметим, что в испанском романсном стихе, традициям которого следует Лорка, нечетные стихи не рифмуются, четные же строки связаны ассонансным моноримом. Клаузулы четных восьмисложных стихов здесь — обязательно женские, в нечетных холостых стихах допускаются отдельные мужские окончания (ср. у Лорки в строке 11 *corazón*), что особо выделяет лексему. Русский стих знает чистый ассонанс лишь как отклонение от классической рифмовки, воспринимающееся либо как знак внелитературного дилетантизма, либо как признак модернистского эксперимента.<sup>5</sup>

Таким образом, рифмовка в испанском оригинале характеризуется тремя главными признаками: 1. монорифменность; 2. ассонансность; 3. перекрестность в чередовании с холостыми стихами. Перед переводчиками открывается несколько возможностей передачи рифмовки испанских романсов. Назовем здесь два полярных подхода (имея в виду возможность промежуточных решений):

1. «Новаторский»: воспроизведение исходной системы рифмовки (сплошные ассонансы на одну гласную). Для переводчиков Лорки этот путь представляется теоретически привлекательным: он позволяет передать своеобразную монотонию оригинала, расподобить перевод из современного автора с традицией переводов старинных испанских романсов и совместить «наивный» и «экспериментальный» колориты. Сложностью, однако, является отсутствие привычки русского поэтического слуха к восприятию ассонанса, особенно в женских клаузулах (совпадение гласных последних ударных слогов мы еще готовы заметить, но если за ними следуют безударные слоги с несовпадающими гласными, ощущение повтора полностью пропадает);

2. «Традиционалистский», также опробованный в «испанских» романсных хорейх в XIX веке: от оригинала сохраняется лишь принцип незарифмованности нечетных и зарифмованности четных стихов, рифма используется любая (от точной до неточной в рамках традиции русского стиха, с большим или меньшим уклонением от точности); монорим, естественно, при этом сохранен быть не может.

Первый русский переводчик романа Бобров идет по первому пути: в его переводе строго выдержан повтор ударного «а» (как и в оригинале) в четных стихах (примечательно, что, выступив как новатор в передаче рифмы, Бобров остался традиционалистом в передаче метра, сохранив романсный четырехстопный хорей). Отчасти за Бобровым следует Тынянова: ее перевод, сохраняя высокую степень неточности рифм (не всегда, впрочем, представляющих чистые ассонансы), не выдерживает, однако, принципа монорима (отчасти это также коррелирует с компромиссным решением проблемы метрики, см. выше). Характерно, что в одном случае пе-

<sup>5</sup> Ср. пример из Ю. Верховского: *Гаспаров М. Л.* Русский стих начала XX в. в комментариях. М., 2001. С. 60—61.

ревод Тыняновой вообще отказывается от рифмовки четных стихов, речь идет о кульминационной строфе:

Всадник мчится, бьют копыта  
В землю дробью барабанной.  
Мальчик в кузнице застыл,  
И глаза его закрылись.

Эти эксперименты, однако, остались единичными. Все следующие переводы, отказываясь от хоря в пользу дольника, удерживают лишь последний принцип рифмовки оригинала — перекрестность. Что касается точности используемых рифм в разных переводах, представление о ней дает таблица: к рифменной точности отчасти тяготеет перевод Парнаха; к неточности — переводы Гусева (в умеренной степени) и Капустиной; Гелескул при работе над редакциями перевода последовательно сдвигает, вслед за Грушко, систему рифмовки по направлению к компромиссным приблизительным рифмам.

	Точные	Приблизительные и йотированные	Неточные
Парнах	33.3 %	33.3 %	33.3 %
Гусев	22.2 %	33.3 %	44.4 %
Грушко	33.3 %	44.4 %	11.1 %
Капустина	11.1 %	22.2 %	66.6 %
Гелескул 65	11.1 %	44.4 %	44.4 %
Гелескул 86	11.1 %	55.5 %	33.3 %
Гелескул 88	—	77.7 %	22.2 %

Была ли у русских переводчиков романса Лорки возможность передать специфическую монотонию испанского стиха другими средствами, отказавшись от ассонансной рифмовки? Как нам представляется, такая возможность не только имела, но и была реализована. Обратим внимание на рифменные ряды в переводе Парнаха: здесь ни разу под ударением не встречаются гласные переднего ряда. Сознательно или (скорее) бессознательно упорядочение гласных по ряду здесь следует за просодией оригинала. К уменьшению доли гласных переднего ряда в рифме тяготеют также переводы Гелескула (особенно первый вариант 1965 года).

### Композиция и сюжет

Романс разделен Лоркой на пять частей: стихи 1—20 составляют первую часть, в ней разворачивается неторопливое действие, диалог между луной и мальчиком в кузне. Далее следуют четыре динамичных четверостишия, в каждом из которых резко и быстро меняются место действия и действующие лица: всадник на равнине — ребенок в кузнице; цыгане в оливковой роще; сова на дереве — луна с ребенком на небе; цыгане в кузнице — ветер на улице. Такой монтаж крупных и общих планов, если выражаться кинематографическим языком, характерен для Лорки.<sup>6</sup> Композиционную структуру оригинала сохраняют все переводчики, кроме Гусева, графически не выделяющего четверостиший финала.

<sup>6</sup> Ср.: «Лорка резко сталкивает кадры, меняет планы, обрывает едва намеченные сюжетные линии. Крупный и четкий план выхватывает из тьмы глаза, профиль, платье, лист оливы или трепещущий тростник и вдруг резко сменяется общим планом — туманной панорамой, глубиной неба, сумраком, туманом и далью. У Лорки этот монтажный стык, заимствованный кинематографом у сна, соотносит событие с тем, что больше его — с природой, вселенной» (Малиновская Н. Поэма об Андалузии // Гарсиа Лорка Ф. Цыганское романсеро. М., 2007. С. 428).

Согласно трактовке Гелескула, «Романс, один из немногих, сюжетен, но сюжет его странен. Вновь возникает тень Гете: у Лорки, как и в „Лесном царе“, — смерть ребенка, народные поверья, ночь. Но ни темных враждебных сил, ни ответного ужаса. Луна пришла не за ребенком отрешенная и нездешняя, она даже пытается остеречь его. И мальчик не боится луны — он боится за нее. Быть может, его сердце не вместило всей красоты и тайны, ему представшей, и умирает он от тоски и от счастья. Но умирает. Вечная терпкая печаль, как воздух, пеленает этот обманчиво гармоничный мир одинокой луны, одинокого ребенка, одиноких цыган».<sup>7</sup>

С точки зрения Н. Малиновской, акценты в тексте Лорки расставлены совершенно иначе — ребенок спит и видит во сне луну, а появление цыган его будит<sup>8</sup> (в русских переводах противоположная картина: мальчик засыпает-умирает в финале романса).

В испанском же оригинале со сном связаны другие герои — цыгане: «Еще одно ключевое слово романса о луне — сон.<sup>9</sup> Лорке достаточно двух слов для того, чтобы, впервые представляя своих героев, обрисовать их облик и сказать о сути: „бронза и сон“. (*Бронза* здесь и метафорический синоним смуглоты, и лунная отметина смерти.) Да и весь сумеречный, ночной или предутренний мир „Романсеро“ — это мир сновидения, или воспоминания о сне. Сон, как и миф, у Лорки — иная реальность, причем не производная, а исходная. Вспомним так развеселивший друзей его ответ на экзамене по античной литературе: „Что такое миф? — Это, в сущности, сон“. И непреложную для Испании формулу Кальдерона „Жизнь есть сон“, которой на редкость кстати пришлась завораживающая романсовая недосказанность — пелена сна».<sup>10</sup> И далее: «⟨...⟩ Сон — одно из звеньев цепи образов: *Луна — Серебро — Смерть — Сон*. Сон в ней — еще одна попытка ускользнуть, отсрочить, удержаться на грани жизни и смерти».<sup>11</sup> Таким образом, вопрос о соотношении сна и реальности в романсе — ключевой для понимания текста.

Отношения луны и мальчика можно трактовать как отношения матери и ребенка. Если луна — мать мальчика, то можно предположить, что она забрала его домой (мы не знаем, кем мальчик приходится цыганам, но относится он к ним безразлично — может быть, он подкидыш и вовсе не цыганенок). Возможна также эротическая трактовка взаимоотношений лирических персонажей: луна соблазняет мальчика.

Многозначна и концовка романса. Лорка повествует о случившемся с героем сдержанно: «у мальчика в кузнице закрытые глаза». Авторская концепция происходящего может быть понята через последнее слово романса — глагол *velar*, одним из значений которого является «сидеть ночью у гроба умершего».<sup>12</sup>

Русские переводчики (начиная с Парнаха) описывают смерть лирического персонажа через метафору сна: «Ты будешь спать и увидишь / Во сне чудесные страны» (Парнах); «Ты уснешь на наковальне» (Тынянова); «Когда вернутся цыгане, / Ты будешь спать и не встанешь» (Гелескул); «Они найдут тебя сладко / Спящим на наковальне», «Сладко уснул ребенок, / Вдохнув аромат жасмина» (Капустина). Даже в том случае, если переводчики не прибегают к метафоре смерти как сна

<sup>7</sup> Гелескул А. Андалузский алтарь // Там же. С. 20.

<sup>8</sup> Малиновская Н. Поэма об Андалузии. С. 429.

<sup>9</sup> «Стоит напомнить, что в испанском „sueño“ много больше смыслов, чем в русском сне — это и мечта, и греза, и сновиденье, и фантазия» (Там же. С. 428). Позволим себе не согласиться с тезисом исследовательницы о бедности словарных значений слова «сон» в русском языке — достаточно взглянуть на словарную статью в словаре Даля, чтобы убедиться в обратном. Русские переводчики также стремятся передать многозначность испанского слова «sueño»: «греза» у Парнаха и вслед за ним у Капустиной, «дрема» у Гусева и во второй редакции Гелескула, «дурман» у Грушко, «сон» у Боброва, Тыняновой, Гелескула.

<sup>10</sup> Малиновская Н. Поэма об Андалузии. С. 428.

<sup>11</sup> Там же. С. 429.

<sup>12</sup> Об обычае ночного бдения у тела усопшего (*velada, velatorio*) см.: Кожановский А. Н. Быть испанцем... Традиция: Самосознание. Историческая память. М., 2006. С. 277—280.

(Грушко), почти все они (кроме Воброва и Гусева, которые, строго следуя за оригиналом, стремятся к той же многозначности и загадочности, что и в авторском тексте, а также Тыняновой) так или иначе намекают на смерть персонажа.

### Персонажи

Как видим, сюжет романса нарочито затемнен и требует интерпретации; это относится и к лирическим персонажам.

*Луна* — наиболее часто встречающееся слово в творчестве Лорки (согласно конкордансу,<sup>13</sup> упоминается 218 раз в поэзии и 81 раз в драматургии, более частотны только служебные слова. Для сравнения: *niño* (ребенок, мальчик) используется 70 раз, *gitanos* (цыгане) — 18 раз). В «Романсеро» луна появляется в 10 романсах из 15, а также в двух из трех «Исторических романсов». В сборнике «Цыганское романсеро» образ неоднократно модифицируется («полная», «убывающая» и пр.). В интересующем нас романсе слово «луна» используется 9 раз. Заметим, что луна здесь предстает в образе цыганки: она танцует, а также соблазняет и крадет ребенка.<sup>14</sup>

Изображение луны занимает в романсе больше места, чем изображение мальчика: описывая танец луны, Лорка использует метонимию («mueve la luna sus brazos» — «двигает луна своими руками»); отметим, что в испанских танцах, в частности фламенко, движения рук несут на себе основную смысловую нагрузку). Мальчик и луна вступают в диалог: первое обращение мальчика к луне и ее ответ занимает 8 строк, второе обращение и ответ луны — 4. Далее мы ощущаем присутствие луны, хотя она не названа: повествователь, говоря о смерти мальчика, использует те же самые слова, которыми говорила об этом луна. С этой же точки зрения, ветер, который в последних строках «скрывает ее» — может быть, скрывает не кузницу, а луну, поскольку при первом упоминании ветра (или воздуха) луна танцевала в нем: «В колеблющемся воздухе (ветре) / двигает луна своими руками».

Образ *мальчика* менее конкретен, чем образ луны, хотя в тексте романса мальчик упоминается 5 раз. Отметим, что описания внешности мальчика в романсе нет. Мальчик говорит о цыганах отстраненно (он волнуется за луну), но, видимо, он все же цыганский ребенок, поскольку он находится в кузне. Мальчик не боится луны, он боится за нее, предостерегает ее от грозящей ей опасности.

Слово *цыгане* встречается в тексте Лорки 4 раза в рифменной позиции. Цыгане впервые упоминаются в диалоге луны и мальчика, они выступают как гипотетические виновники смерти луны (заметим, что о смерти персонажи говорят иносказательно — мальчик замечает: «они сделают из твоего сердца белые подвески и кольца», а Луна отвечает: «они найдут тебя на наковальне с закрытыми глазками»). Цыганам посвящена отдельная строфа: «бронза и сон», «поднятые головы», «прищуренные глаза» (строфой выше — «у мальчика закрытые глаза»).

*Всадник* в поэтическом мире Лорки обычно связан со смертью (почти одновременно с «Романсеро» созданы два стихотворения с одинаковым заглавием «Песня всадника», в обоих текстах говорится о смерти). В романсе о луне всадником может оказаться скачущий цыган, или же всадник — это персонификация смерти

<sup>13</sup> A concordance to the plays and poems of Federico Garcia Lorca / Ed. by Alice M. Pollin. London, 1975.

<sup>14</sup> В автокомментарии Лорка пишет: «Книгу открывают два мифа, придуманных мною: Луна — не богиня, а смертная плясунья, и ветер-сатир. Место действия мифа о Луне — глубинная Андалузия, край веры, потаенной страсти и танца, исполненного напряженного трагизма» (Гарсиа Лорка Ф. Цыганское романсеро // Гарсиа Лорка Ф. Самая печальная радость...: Художественная публицистика. М., 1987. С. 124).

(Малиновская склоняется к последней версии: «В сон ребенка в романсе о луне вестником смерти врывается всадник»<sup>15</sup>).

В русской поэтической традиции скачущий всадник может восприниматься как отсылка к «Лесному Царю» Жуковского (ср. в переводах Гелескула — в первой редакции: «Дорогою мчится всадник» («Кто скачет, кто мчится под холодной мглой?»); во второй: «Летит по дороге всадник» («Ездок оробелый не скачет, летит»); в третьей: «Летит запоздалый всадник» («Ездок запоздалый, с ним сын молодой» (подчеркнуто нами. — О. М.). Заметим, что не все переводчики передают образ всадника (в переводе Парнаха: «звенят копыта»; у Грушко: «кони летят»).

### Реалии, проблема экзотизмов

Трудности другого рода подстерегают переводчиков при переводе реалий. Атрибут луны у Лорки — турнюр; сложность заключается в том, что в испанском языке для обозначения турнюра есть специальное слово — «polisón», а в русском языке используется заимствование из французского. При употреблении слова «турнюр» у русского читателя возникают далекие от испанских ассоциации.

Кроме того, особую трудность для всех переводчиков представляют названия экзотических южных цветов. Туберозы (нарды) для России не типичны, поэтому переводчики (Парнах, а вслед за ним Грушко и Гелескул) заменяют нарды жасмином (образом, который в сознании русского читателя скорее соотносится с «усадебным» романсом),<sup>16</sup> лилией (Тынянова) или вообще обходятся без упоминания цветов (Бобров, Гусев). Хотя и нарды,<sup>17</sup> и туберозы<sup>18</sup> уже были введены в русскую стиховую культуру, из всех переводчиков только Капустина использует слово «нарды», остальные вовсе отказываются от точной передачи реалии<sup>19</sup> (может быть, чтобы избежать излишне экзотических ассоциаций), в любом случае русский читатель, конечно, не соотносит реалию с символическим значением, восходящим у Лорки к фольклорным текстам.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Малиновская Н. Поэма об Андалузии. С. 429.

<sup>16</sup> Ср., например, стихотворения С. Надсона: «В тени задумчивого сада» (1879); «Вся в кустах утонула беседка» (1880); «Облако» («День ясен... Свод небес и дышит и сияет», 1884); «В. П. Г-вой» («Итак, я должен Вас приветствовать стихами...», 1884); «Три ночи Будды. Индийская легенда» и «Лазурное утро я встретил в горах» (1885) — экзотический ореол жасмина; «У гроба» («Взгляни, как спокойно уснула она», 1879) — как похоронный цветок (ср. у Г. Иванова: «Забудут и отчаянье и нежность», 1946). Ср. также: «Запах розы и жасмина» (1862) А. Плещеева, «Прощальный взгляд» (1901) В. Брюсова, «Она» («Как неуверенно-невинна», 1907) Л. К. Музе («Я гнаною перечитал забытые листы...», 1910) В. Ходасевича, «Смолк соловей, отцвел жасмин» (1911) Б. Садовского, «Это только в жасмин... это только в сирень...» (1912) И. Северянина, «Наша гроза» (1917) В. Пастернака, «Вот дачный сад, где счастливы мы были» (1918) В. Набокова и мн. др.

<sup>17</sup> См., например, стихотворение: «Элегия из Тибулла» («Мессала! Без меня ты мчишься по волнам...», 1814) К. Н. Батюшкова, «Вертоград моей сестры...» (1825) А. С. Пушкина, «После посещения ватиканского музея» («Еще я слышу вопль и рев Лаокоона...», 1845) А. Н. Майкова, «Сестра, всё сердце нам дотла...» (Еврейские песни, 9; 1856) Л. А. Мей, «Сабина» («Над миром царствовал Нерон...», 1858) А. А. Фета, «Притча о девах» («Пять узниц-дев под сводами томленья...»; Солнце Эммауса, 1906) Вяч. Иванова, «Иоанн Креститель» («Мой пояс груб. Акриды, мед пчелиный...»; Дщи Сиона, 1906—1909) С. Соловьева, «За картами» («Опять истой дышит март...», 1913) В. Брюсова.

<sup>18</sup> Упоминание тубероз в стихотворении Цветаевой «Памяти Нины Джавахы» (1909) имеет отчетливые похоронные коннотации; см. также стихотворение Пастернака «Пиры» («Пью горечь тубероз, пью роз осенних горечь»; 1913, 1928) явно содержащее аллюзии на сонет Ф. Сологуба «Из чаш несташающих мечтания лия...» (1919; существует и более ранний вариант тех же строк — стихотворение «Вражий страж» («Он стережет враждебный стан...», 1904)); ср. также «Дальные руки» («Зажим был так сладостно сужен...», 1909) И. Анненского.

<sup>19</sup> А. М. Гелескул в личной беседе заметил, что намеренно избегал использования слова «туберозы» из-за ненужных фонетических ассоциаций с туберкулезом.

<sup>20</sup> «Nardo (нард, тубероза) — надежды любви» (Малиновская Н. Символика растений // Гарсия Лорка Ф. Цыганское романсеро. С. 643).

Еще одна сложность связана с переводом названия птицы, упомянутой в романсе (*zumaуа*). Этим словом могут обозначаться три птицы: серая сова, козодой и ночная цапля (кваква). Исследователи отмечают, что испанское слово «*zumaуа*» для обозначения козодоя — диалектизм.<sup>21</sup> Видимо, Лорка имел в виду именно эту птицу, поскольку звуки, издаваемые совой, трудно назвать пением, а в романсе *zumaуа* поет (*canta*). Как цаплю эту птицу опознать также нельзя, поскольку в тексте Лорки птица поет на дереве (*en el árbol*). Только в переводе Грушко появляется «козодой», а у Гусева — «филин», остальные русские переводчики переводят это слово как «сова», создавая скорее балладно-романтический пейзаж, чем экзотический испанский.

### Лексика и грамматика

Особую сложность для перевода представляет многозначный глагол *velar*, означающий не только «бодрствовать» (у колыбели, у постели больного, у гроба), но и «затуманивать», «обволакивать», «укрывать», «размывать». Лорка сознательно играет на многозначности глагола (подчеркивая недосказанность), а переводчикам приходится выбирать одно из значений и, таким образом, сужать поле интерпретаций.

Отдельная проблема — передача длительного глагольного времени, отсутствующего в русском языке. Лорка дважды (строки 3—4 и 35—36) повторяет параллельные синтаксические конструкции, варьирующие разные формы глаголов *смотреть* и *оплакивать/сторожить*. Таким образом, перед переводчиками встает вопрос о передаче этих параллелизмов.

### Стратегии переводчиков

В рамках статьи представляется целесообразным рассмотреть решения, которые каждый из переводчиков предлагает для целого комплекса переводческих задач.

Перевод *Боброва* близок к оригинальному тексту и с формальной, и с содержательной точки зрения. Переводчик следует за текстом Лорки и старается соблюсти многозначность оригинала, сохранить синтаксические повторы<sup>22</sup> и решить проблему отсутствия в русском языке длительного глагольного времени синонимическими повторами и существительными («На нее ребенок смотрит, / Глаз с нее он не спускает»; «Воздух там стоит на страже, / Воздух кузню охраняет»). При описании луны переводчик сохраняет важную антитезу («и чиста и сладострастна»). Единственный атрибут образа луны, который он позволил себе добавить в текст перевода, — это трудно объяснимый в контексте романса «олеандровый рубанок» («турнир из тубероз» исчезает вовсе). Можно предположить, что Бобров использует лексему «ребенок» не только чтобы разнообразить лексический ряд, но и для проекции сюжета романса на коллизию «Лесного царя» Гете/Жуковского. Обращает на себя внимание эпитет «сонно-бронзовы»: объединение двух качеств в одно, характерное для поэтики символизма (например, «Как эти выси мутно-лунны» у И. Анненского).<sup>23</sup>

<sup>21</sup> *Alvar M. Poesía dialectal española*. Madrid, 1965. P. 39—40. Цит. по: *García Lorca F. Primer Romancero Gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Edición, introducción y notas de Miguel García-Posada. Madrid, 1988. P. 107.

<sup>22</sup> Ср. у Лорки: «Внутри кузницы у мальчика / закрытые глаза», «Внутри кузницы плачут, / издавая крики, цыгане»; у Боброва: «Здесь у горна тихо ляжешь / Ты с закрытыми глазами», «Громко в кузнице у горна / Плачут и кричат цыгане».

<sup>23</sup> Вспомним также «тяжело-звонкое скаканье» и образ «звонко-скачущего коня» из «Медного всадника».

В отличие от перевода Боброва перевод *Парнаха* можно назвать вольным, поскольку он создает далекий от оригинала, но близкий русской культуре образ. Изменения можно наблюдать на всех уровнях построения текста. На сюжетном уровне луна ведет себя не так, как у Лорки — она приглашает мальчика к танцу («Мальчик, давай-ка попляшем!»). Настроение персонажа описано в строке, содержащей сравнение, отсутствующее в оригинале: «Мальчик глядит, словно узник».<sup>24</sup> Именно Парнах вводит в романс метафору сна как смерти: «Ты будешь спать и увидишь / во сне чудесные страны» — в этой строке также отчетливо узнаваем «Лесной царь» Жуковского («Веселого много в моей стороне: / Цветы бирюзовы, жемчужны струи; / Из золота слиты чертоги мои»)<sup>25</sup> Можно предположить, что Парнах сознательно не включает в перевод образ всадника, чтобы аллюзии на «Лесного царя» не были слишком уж явными (ср.: «конями полна дорога»; «все ближе звенят копыта»). Обращает на себя внимание архаичная форма множественного числа — «цыганы», которая у русского читателя в первую очередь вызывает в памяти пушкинскую поэму — еще одна деталь, связывающая романс с русской поэзией «золотого века». Кроме того, Парнах, справедливо полагая, что в сознании русского читателя (в отличие от испанского) цыгане не связаны с кузнечным делом, конкретизирует образ кузни: луна зашла «в *цыганскую* кузню». Парнах первым из переводчиков вводит «жасмины» вместо «тубероз» (луна у него не в турнюре, а в нейтральном «наряде»), встраивая романс в русскую культурную традицию. Заметим, что финал романса Парнах оставляет по-лоркиански неопределенным, однако от себя добавляет несколько акцентов, которые дополняют общую концепцию его перевода: у Парнаха луна танцует не в воздухе, а в тумане, что создает нарочитую неясность происходящего. Сова кричит «в тревоге» — добавление, которое нагнетает мрачную атмосферу. Итак, Парнах, как уже говорилось, максимально приближает романс Лорки к воспринимающей культуре: изменяет сюжет, поясняет или заменяет непонятные реалии, вводит нужные ему смысловые акценты. Собственно, с переводов Парнаха и начинается складываться переводческий канон романсов Лорки.

Перевод *Гусева* намеренно буквалистичен:<sup>26</sup> переводчик внимательно следит за временами, наклонениями; сохраняет параллелизм и повторы,<sup>27</sup> экспериментирует, старается передать испанскую силлабику.<sup>28</sup> Можно предположить влияние

<sup>24</sup> Описывая мальчика, Парнах разнообразит лексический ряд: «мальчик», «мальчуган», «ребенок» (вслед за ним так стали поступать и другие переводчики).

<sup>25</sup> Выражение «Они в высокое небо / смотрят с *тоской несказанной*» также может быть отсылкой к словарию Жуковского (в любом случае в оригинале таких слов нет, их вводит переводчик, чтобы усилить атмосферу тревоги, страха в романсе).

<sup>26</sup> Ср. фрагмент из статьи К. Гусева о «Цыганском романсеро»: «В своей работе я старался, насколько было в моих силах, сохранить образы, ритмику, интонационный строй, аллитерационное богатство подлинника» (*Гусев К. Федерико Гарсиа Лорка // Литературный Воронеж. 1945. № 1. С. 240*).

<sup>27</sup> Повторы Гусев называет «рефренами»: «Гораздо более важным композиционным элементом стиха Лорки (по сравнению с ассонансом. — *О. М.*) является рефрен. Строки рефрэнного типа встречаются в романсах Лорки очень часто, как вообще в народной поэзии, и этой особенностью стиха, лишний раз подчеркивающей родство поэзии Лорки с поэзией народной, по-моему, пренебрегать нельзя» (Там же. С. 241).

<sup>28</sup> «Форма стиха неразрывно связана с его содержанием, и нарушая в переводе те или иные элементы формы, мы тем самым уничтожаем и что-то интересное и своеобразное в самом содержании стиха. Очень много теряет Лорка в тех переводах, где переводчики, очевидно, считая преступным выходить из границ „стопной теории“, заменяют так называемый „силлабический стих“ оригинала с его свободным чередованием ударений „силлаботоническим“ стихом, где ударение обязательно должно совпадать с сильной долей „стопы“ — „иктом“. Таким образом, в жертву абстрактному ритму приносится ритм живого поэтического произведения. Отказываясь от передачи силлабического ритма, так часто встречающегося в русской народной поэзии, переводчики нередко пытаются сохранить испанский ассонанс, вполне естественный для испанского языка с его прочной, ясной артикуляцией безударных гласных, и почти не слышимый, неосуществимый в русском языке. Это стремление, видимо, вполне закономерно для тех

перевода Боброва на Гусева (Бобров: «Воздух там стоит на страже, / Воздух кузню охраняет»; Гусев: «А воздух стоит на страже, / А воздух ходит в охране»).<sup>29</sup> У Гусева луна «водит руками», будто гипнотизирует. Мальчика переводчик в начале текста представляет как «сторожа» кузни (что перекликается с образом «ветра на страже» в конце). На лексическом уровне выделяется слово «глазки», диссонирующее с общей лексической окраской текста. Гусев внимателен к подлиннику и далек от вольностей в переводе. Его перевод можно назвать самым точным и близким к оригиналу и сюжетно, и лексически, и даже метрически.

Тынянова использует лексический повтор для усиления эмоционального накала, не свойственного оригиналу («слышишь, слышишь, кони близко»). Также обращает на себя внимание экспрессивное «О», отсутствующее в оригинале («О, беги, луна, луна»). При описании луны переводчица изменяет характеристики, данные автором: в ее переводе впервые появляется кринолин (это не совсем то, что в оригинале, луна-дама приобретает другой облик, но это некоторая попытка приблизиться к подлиннику). Однако у нее вместо «крахмальной белизны» появляется «шелк лучистый» — в результате вместо «турнюра» и «белой накрахмаленной юбки» (более нейтральные детали костюма) появляется «кринолин» и «лучистый шелк» — наряд луны-дамы становится более роскошным, богатым (он вряд ли соответствует образу андалузской цыганки). Вводя вместо образа тубероз «лилии», Тынянова усиливает в тексте перевода символику чистоты и невинности. Важна характеристика луны, обнажающей грудь «бесстыдно, по-детски»: это описание выражает максимальную степень невинности, а также связано с семантикой детской чистоты. Луна в переводе Тыняновой приглашает мальчика танцевать (при этом неясным кажется ее предложение «отдохнуть»); возникает метафора смерти как сна («ты уснешь на наковальне») (можно предположить, что оба решения возникли под влиянием перевода Парнаха). У Тыняновой мальчик луной любит («не может никак насмотреться»); здесь показаны совсем иные (по сравнению с другими переводами) отношения луны и мальчика: они идут по небу, взявшись за руки. Изображая цыган, переводчица один раз называет их «люди» (что в очередной раз привносит в текст элемент неясности) и осуществляет добавление к оригиналу: цыгане «выкрикивают проклятья». Таким образом, в переводе Тыняновой сюжет меняется; переводчица использует более экспрессивные конструкции, чем в оригинале.

Публикуемый чаще остальных перевод *Гелескула* наиболее известен читателям. Существование нескольких редакций перевода позволяет проследить направление трансформаций.

В первой редакции луна появляется в жасминовой шали (образ жасмина восходит, видимо, к переводу Парнаха и русским романсам, шаль — слово с «цыганско-романсным» ореолом), впоследствии Гелескул исключает этот образ из перевода, может быть, именно из-за излишне «цыганской» окраски. Во второй редакции перевода он заменяет «шаль» на «воланы». Этот вариант ближе к оригиналу (метонимия юбки, в отличие от шали, которой нет в тексте Лорки). Кроме того, переводчик таким способом добивается созвучия («луна» — «вплыла»).<sup>30</sup> Во втором вари-

переводчиков, которые с большим уважением относятся к формальной теории стихосложения. Из формальных особенностей испанского романса ассонанс является одной из наиболее резко бросающихся в глаза. Но для русского перевода эта особенность наименее существенна, и, стараясь во что бы то ни стало подогнать под условный ассонанс русскую фразу, переводчик уничтожает гораздо более важные особенности, нарушает естественную интонационно-синтаксическую структуру подлинника» (Там же. С. 240—241).

<sup>29</sup> Можно предположить, что «горн» в тексте Гусева появляется также под влиянием Боброва.

<sup>30</sup> Музыкальное «л» в сочетании с другими мягкими звуками («н», шипящим «ш») характеризует луну на протяжении всего текста, взрывное «р» — ребенка, который «смотрит, отпрянув»).

анте перевода Гелескул (вероятно, вслед за Парнахом) вводит эпитет к слову «кузня» — «цыганская».

Некоторые изменения можно трактовать как попытку точнее передать оригинал: строка «Смутен взгляд мальчугана» неясно передавала мысль переводчика; «не сводит глаз» и в то же время «отпрянув» показывают отношение мальчика к луне. Особенно тщательно работает переводчик над строфой о цыганах. Однако нельзя сказать, что Гелескул всегда движется в сторону точности (строки «глядят вглубь окоема» или «одни в ночной глухомани», а также и «горделивость», и «печаль» цыган можно трактовать как вольность переводчика).

Образ луны также своеобразно интерпретируется в переводе Гелескула: луна «закинула руки» (а не шевелит ими — т. е. танец предстает более эротичным, чем в оригинале), она «дразнит ветер» (а не мальчика!), а потом приглашает мальчика посмотреть на ее танец. Переводчик предлагает свой вариант сюжета: у Парнаха и вслед за ним у Тыняновой луна приглашала мальчика танцевать, у Гелескула — посмотреть, как она танцует. Эротизм в переводе Гелескула не навязчив. Гелескул тоже использует метафору смерти-сна. Луна уводит мальчика (они не просто идут вместе). Переводчик (подобно своим предшественникам) считает нужным прояснить судьбу мальчика: в первой редакции «А ветры пели и пели / за упокой уходящих»; в последующей: «А ветры пели и пели. / А ветры след хоронили». На смерть намекают и «зарывавшая» сова, и «печальные веки» цыган (в последней редакции цыгане одиноки, что косвенно указывает на смерть мальчика), а также не очень понятные строки «на ледяной наковальне / сложены детские руки».

Перевод *Грушко* можно назвать вольным.<sup>31</sup> Переводчик не сохраняет ключевых слов оригинала в рифменной позиции, не соблюдает точности в передаче времен и наклонов, не воспроизводит синтаксический параллелизм. Текст *Грушко* «мелодизирован», он содержит внутренние рифмы (*помилуй* в начале строки подхватывает рифму предыдущего: *стылой*<sup>32</sup>), аллитерации и ассонансы: «Помилуй, луна-шалунья» (в слове «шалунья» слышны «шаль» и «луна»; слово «блуд» тоже содержит ключевой повтор оригинального текста: «luna», «lúbrica y pura»).

Наряд луны *Грушко* описывает так: «В жасминной шали, нагая»; шаль здесь могла появиться под влиянием перевода Гелескула, жасминная (а не жасминовая!) — эпитет, восходящий, возможно, к переводу Парнаха. *Грушко* создает образ луны, используя слово «блуд» (с ним сочетается характеристика луны «в жасминной шали, нагая»). Заметим, что в переводе *Грушко* луна в танце не двигает руками, а «поводит плечами» — видимо, исполняет танец, который в России принято называть «цыганочкой».

У мальчика оловянный взгляд, а у луны — оловянные груди; таким образом, у персонажей есть что-то общее. В переводе *Грушко* сделал добавление: мальчик у него превращается в облачко — вероятно, это его душа или иной облик в потустороннем мире. Обращение персонажей друг к другу («луна-шалунья» и «мой ми-

<sup>31</sup> На вопрос «Применим ли к Вашей работе критерий „точный/неточный” перевод?» *Грушко* отвечает: «Я считаю (хотел бы считать) себя одним из наиболее точных переводчиков; стараюсь переводить как можно ближе к оригиналу (естественно, бывают огрехи из-за неправильного понимания текста или, скажем, из-за так называемой «глазной ошибки»). Так как я сам автор, у меня нет желания играть мускулами на чужих текстах, улучшать их. Известно: переводятся не слова, а смыслы, да еще надо увлечь читателя переведенного тобою текста в за-текстовое — контекстовое — пространство, так что порою излишняя точность в переводе оборачивается предательством. Важнее оценивать перевод не столько с позиций точности, сколько — верности. Да и о какой точности или верности можно говорить, если любой хороший перевод — не больше чем мастерская „обманка”. И никакая это не трагедия — нет в переводе клонов» (Беседа Е. Калашниковой с П. *Грушко* // Русский журнал. 2001. 6 авг. URL: <http://old.russ.ru/krug/20010806.html>).

<sup>32</sup> Слово «стылая», возможно, появилось под влиянием «ледяной наковальни» Гелескула, поскольку у Лорки никакого эпитета к слову «наковальня» нет.

лый»)³³ является знаком совершенно иных отношений луны и мальчика, чем в оригинале. Переводчик усиливает чувственное начало, которое в авторском тексте дано легким намеком.

Совершенно иначе, чем в оригинале, выглядят в переводе цыгане: по определению Грушко, «цыгане — народ отпетый», они «нагрянут» (что не сочетается с «крадутся» в другой строке; у Лорки же они просто «приходили»), «глаза прищурили грозно» (такой характеристики нет в тексте Лорки). Здесь, как нам кажется, отражено русское представление о цыганах. Цыгане в дореволюционной России занимались торговлей лошадьми на ярмарках, возможно именно поэтому у Грушко не «всадник скачет», а «кони летят». С образом цыган в русской литературе, как известно, соседствуют шаль и бубен, которые Грушко упоминает в переводе. Грушко настойчиво и заблаговременно «хоронит» мальчика: луна ему прямо говорит, что он сейчас умрет, козодой «правит горькую требу», а ветер — «как вечное отпеванье».

Таким образом, перевод Грушко в значительной степени трансформирует сюжет и образную структуру Лорки. Центральные образы луны, мальчика, а также цыган предстают иными, чем в оригинале, и сами по себе, и в соотношениях между собой. «Темные» места Грушко решительно сопрягает с семантикой эротики и смерти. Грушко старается выстроить свою версию оригинала, но временами возвращается к нему, в результате чего образы в переводе не согласуются друг с другом (в частности, у «нагой» луны вдруг появляются «крахмальные обновы»). Грушко создает свой вариант перевода в русле русского цыганского романса (отсюда и его музыкальность).

Последний по времени перевод *Капустиной* выполнен в русле уже сложившейся традиции. Тем не менее только здесь мы находим почти дословный перевод образа Лорки («*polisón de nardos*» — «турнюр из нардов»), который обыгран фонетически: «наряд из нарда» (но далее в тексте появляется «аромат жасмина»). Переводчица предлагает свою версию образа Луны: она ведет себя «стыдливо» (а не «бесстыдно», как в оригинале). Капустина не подчеркивает эротический пласт романса, об отношениях луны и мальчика говорится в выражениях, близких оригиналу. Вслед за предшественниками переводчица развивает метафору сна-смерти: «найдут тебя сладко спящим», «сладко уснул ребенок». В том, что мальчик умер, перевод Капустиной смонетий не вызывает — на это указывает лексема «траур» в последней строке. Жестокими выглядят цыгане, которые, по предположению мальчика, «вырвут сердце» у луны. Выделяется поэтизм «покровы», связанный со значениями наготы и тайны. Перевод Капустиной выглядит вторичным по отношению к предыдущим.

Таким образом, поиски 1940—1950-х годов охватывают в первую очередь сферу жанра: если первые переводчики романса (Бобров, Гусев) ориентируются на максимально точное воспроизведение формы испанского романса, то Парнах (а вслед за ним Тынянова) начинает экспериментировать не только с формой, но и с содержанием, сдвигая жанр испанского романса к переводной балладе и русскому романсу. В 1960-е годы Гелескул предлагает «мифологическое» сюжетное решение, ставшее каноническим. Уже на фоне существующей традиции появляются вольный перевод Лорки и перевод Капустиной.

Становление канона переводов «Романса о луне» отражает рецепцию творчества Лорки в России: из подчеркнуто «экзотического», «чужого», «переводного» поэта он постепенно становится «своим», частью русской поэзии (сохраняя яркий национальный образ, Лорка приобретает и традиционные черты принимающей культуры).

³³ Грушко также разнообразит свой текст синонимами, однако они не нейтральны стилистически, как, например, у Парнаха, а окрашены: мальчик назван в этом переводе «мальчонкой», «цыганенком», «моим милым».

<p><b>Лунный романс</b> (Пер. С. Боброва)</p>	<p><b>Романс о луне, луне</b> (Пер. Парнаха)</p>	<p><b>Романс о луне, луне</b> (Пер. Гусева)</p>
<p>В кузницу луна выходит С олеандровым рубанком; На нее ребенок смотрит, Глаз с нее он не спускает; Вздрагивает синий воздух, А луна руками машет, И чиста и сладострастна С оловянными грудями. — Ты, луна, беги скорее, А не то — придут цыгане, И из лунного сердечка Будут серьги у цыганки! — Поплясать хочу я, мальчик, А когда придут цыгане, Здесь у горна тихо ляжешь Ты с закрытыми глазами. — Нет, луна, беги скорее, Слышишь: вон их кони скачут? — Ты меня не тронь, мой мальчик, В белизне моей крахмальной... Барабан гудит равнины, Ближе топот: всадник скачет, В темной кузнице ребенок Лег с закрытыми глазами. Шли оливковою рощей Сонно-бронзовые цыгане С поднятыми головами, С чуть закрытыми очами; В тишине поют деревья, Совы плачут по оврагам, А луна ведет за ручку Мальчика меж облаками. Громко в кузнице у горна Плачут и кричат цыгане... Воздух там стоит на страже, Воздух кузню охраняет.</p> <p>(Интернациональная литература. 1941. № 4. С. 55.)</p>	<p>Луна в наряде жасминном Зашла в цыганскую кузню. Мальчик глядит на неё, Мальчик глядит, словно узник. Луна шевелит руками В затрепетавших туманах, Открыв невинно твердыни Своих грудей оловянных. — Луна, луна, уходи! Если вернутся цыгане, Сердце твое переплавят В колечки и талисманы. — Мальчик, давай-ка попля- шем! Когда вернутся цыгане, Ты будешь спать и увидишь Во сне чудесные страны. — Луна, луна, уходи! Конями полна дорога! — Моей белизны крахмальной, Мальчик, не трогай, не трогай!</p> <p>Забил барабан равнины, Всё ближе звенят копыта. Мальчик лежит среди кузни, Большие глаза закрыты.</p> <p>Из рощи маслин выходят — Бронза и грёза — цыгане. Они в высокое небо Смотрят с тоской несказанной.</p> <p>Как закричала сова, Как закричала в тревоге! За ручку ведёт ребёнка Луна по лунной дороге.</p> <p>В кузнице, горько рыдая, Вопят и стонут цыгане. Ветер заваял следы Луны и след мальчугана.</p> <p>(Гарсиа Лорка Ф. Избранное. М., 1944. С. 36—37.)</p>	<p>Луна явилась на кузню, где не спит маленький сторож, Мальчик следит за ней взгля- дом, мальчик не отводит взора. И водит луна руками, и воздух заснувший будит невинным и страстным бле- ском своей оловянной груди. — Прочь, луна, луна! Ведь если б цыгане тебя видали, то взяли бы сердце твоё и выковали медали. — Мальчик, не мешай мне в танце! Цыгане вернутся в полночь. Ты будешь, закрыв глазёнки, недвижный лежать у горна. — Прочь, луна, луна! Я слы- шу их коней за рощей дальней. — Мальчик, отойди, не тро- гай белизны моей крахмальной.</p> <p>Всадник приближался в пол- ночь, стуча в барабан равнины. В кузнице, закрыв глазёнки, мальчик лежит недвижимый. Бронза и дрема — цыгане вышли из-за рощи тёмной. Головы подняты гордо, веки опущены томно. Как поёт в оливах филин!.. Как поёт тоскливо и звонко! По небу луна шагает, За руку ведя ребёнка. В той кузне пустой и тёмной плачут и кричат цыгане, а воздух стоит на страже. а воздух ходит в охране.</p> <p>(Гусев К. Стихи. Воронеж, 1946. С. 103—104.)</p>
<p><b>Романс про луну, про луну</b> (Пер. И. Тыняновой)</p> <p>В кринолине из белых лилий луна заглянула в двери, а мальчик смотрит и смотрит, не может никак насмотреться. В неверном вечернем ветре луна раскинула руки, обнажая бесстыдно, по-детски,</p>	<p><b>Романс о луне</b> (Романс о луне-шалунье) (Пер. П. Грушко)</p> <p>Луна заглянула в кузню в жасминной шали, нагая. А мальчик глядит на гостью, глядит, глядит, не мигая. Она поводит плечами в своем непорочном блюде, упруго колышут воздух</p>	<p><b>Романс о луне, луне</b> (Пер. В. Капустиной)</p> <p>Явилась в кузницу ночью луна в наряде из нарда. Мальчик все смотрит, смотрит. Все не отводит взгляда. Ночной трепещущий воздух раздвигает луна руками; обнажает она стыдливо</p>

свои оловянные груди.  
— О, беги, луна, луна!  
Ведь придут цыгане скоро,  
чтоб из сердца твоего  
сделать бусы, сделать кольца.  
— Мальчик, тише, потанцуйем.  
Пусть придут цыгане. Скоро  
ты уснешь на наковальне  
и глаза свои закроешь.  
— О, беги, луна, луна,  
слышишь, слышишь, кони близко.  
— Мальчик, тише, отдохнем,  
не топчи мой шелк лучистый.

Всадник мчится, бьют копыта  
в землю дробью барабанной.  
Мальчик в кузнице застыл,  
и глаза его закрылись.

А люди из сна и бронзы,  
с поднятою головою,  
с прищуренными глазами,  
шли по оливковой роще.

Вскрикнула где-то сова,  
ах, где-то на темных ветках!  
За руки взявшись, луна  
и мальчик идут по небу.

В кузнице плачут цыгане,  
выкрикивая проклятья,  
а ветер гуляет, гуляет,  
не может никак нагуляться.

(Гарсиа Лорка Ф. Избранная лирика. М., 1960. С. 235—236.)

ее оловянные груди.  
— Помилуй, луна-шалунья,  
цыгане — народ отпетый,  
нагрянут и переплавят  
сердце твое на браслеты.  
— Ты мне танцевать мешаешь.  
К приходу цыган, мой милый,  
ты глазки сомкнешь и станешь  
мертвей наковальни стылой.  
— Помилуй, луна-шалунья,  
уже я слышу подковы.  
— Уймись, не топчи, мой милый,  
крахмальной моей обновы.

Кони летят, пробуждая  
бубен дали туманной.  
В темной кузне мальчонка,  
взгляд у него оловянный.

Крадутся масляной рощей  
цыгане — дурман и бронза.  
Вскинули к небу лица,  
глаза прищурили грозно.

А козодой рыдает —  
правит горькую требу!  
Облачко-цыганенок  
бредет за луной по небу.

В кузне кричат и плачут  
ночь напролет цыгане.  
А ветер веет, а ветер —  
как вечное оттепьянье.

(Испанская поэзия в русских переводах. М., 1978. С. 879—880.)

грудь свою тверже камня.  
— Спасайся, луна, спасайся.  
К утру цыгане вернуться.  
Они твое сердце выврнут,  
чтоб кольца сделать да бусы.  
— Дай поплясать мне, мальчик.  
Когда вернутся цыгане,  
они найдут тебя сладко  
спящим на наковальне.  
— Спасайся, луна, спасайся,  
я слышу: стучат подковы.  
— Мальчик, оставь, не касайся  
крахмальных моих покровов.

Всадник все приближался,  
бил в барабан равнины.  
Сладко уснул ребенок,  
вдохнув аромат жасмина.

Цыгане ехали рощей,  
из бронзы и грезы отлиты.  
Головы подняты гордо,  
глаза блаженно прикрыты.

Ах, как сова под утро  
в чаще кричит дремучей!  
Шагает луна по небу,  
ведя ребенка за ручку.

Цыгане в кузнице плачут,  
плачут, громко стенают.  
С ними лишь ветер, ветер  
траур их разделяет.

(Гарсиа Лорка. «Песня хочет  
стать светом...» СПб., 2004.  
С. 137, 139.)

### Романс о луне, луне

(Пер. А. Гелескула; 1-я ред.)

Луна в жасминовой шали  
явилась в кузню к цыганам.  
И смотрит, смотрит ребенок,  
и смутен взгляд мальчугана.  
Луна закинула руки  
и дразнит ветер полночный  
своей оловянной грудью,  
бесстыдной и непорочной.  
— Луна, луна моя, скройся!  
Если вернутся цыгане,  
они возьмут твое сердце  
и серебра начеканят.  
— Не бойся, мальчик, не бойся,  
взгляни, хорош ли мой танец!  
Когда вернутся цыгане,  
ты будешь спать и не встанешь.  
— Луна, луна моя, скройся!  
Мне конь почудился дальний.  
— Не трогай, мальчик, не трогай  
моей прохлады крахмальной!  
Дорогою мчится всадник\*  
и бьет в барабан округи.

### Романс о луне, луне

(Пер. А. Гелескула; 2-я ред.)

Луна в цыганскую кузню  
вплыла жасмином воланов.  
И смотрит, смотрит ребенок.  
И глаз не сводит, отпрянув.  
Луна закинула руки  
и дразнит ветер полночный  
своей оловянной грудью,  
бесстыдной и непорочной.  
— Луна, луна моя, скройся!  
Если вернутся цыгане,  
возьмут они твое сердце  
и серебра начеканят.  
— Не бойся, мальчик, не бойся,  
взгляни, хорош ли мой танец!  
Когда вернутся цыгане,  
ты будешь спать и не встанешь.  
— Луна, луна моя, скройся!  
Мне конь почудился дальний.  
— Не трогай, мальчик, не трогай  
моей прохлады крахмальной!  
Летит по дороге всадник  
и бьет в барабан округи.

### Романс о луне, луне

(Пер. А. Гелескула; 3-я ред.)

Луна в цыганскую кузню  
вплыла жасмином воланов.  
И смотрит, смотрит ребенок.  
И глаз не сводит, отпрянув.  
Луна закинула руки  
и дразнит ветер полночный  
своей оловянной грудью,  
бесстыдной и непорочной.  
— Луна, луна моя, скройся!  
Если вернутся цыгане,  
возьмут они твое сердце  
и серебра начеканят.  
— Не бойся, мальчик, не бойся,  
взгляни, хорош ли мой танец!  
Когда вернутся цыгане,  
ты будешь спать и не встанешь.  
— Луна, луна моя, скройся!  
Мне конь почудился дальний.  
— Не трогай, мальчик, не трогай  
моей прохлады крахмальной!

\* С 1966 года: Летит по дороге всадник.

<p>На ледяной наковальне сложены детские руки.</p>	<p>На ледяной наковальне сложены детские руки.</p>	<p>Летит запоздалый всадник и бьет в барабан округи. На ледяной наковальне сложены детские руки.</p>
<p>Прикрыв горделиво веки, покачиваясь в тумане, из-за олив выходят бронза и сон — цыгане.</p>	<p>Прикрыв печальные веки и глядя вглубь окоема, идут оливковой роцей цыгане — бронза и дрема.</p>	<p>Прикрыв печальные веки, одни в ночной глухомани, из-за олив выходят бронза и сон — цыгане.</p>
<p>В роце сова зарыдала — так безутешно и тонко! За ручку в темное небо луна уводит ребенка.</p>	<p>Где-то сова зарыдала — так безутешно и тонко! За ручку в темное небо луна уводит ребенка.</p>	<p>Где-то сова зарыдала — так безутешно и тонко! За ручку в темное небо луна уводит ребенка.</p>
<p>Вскрикнули в кузне цыгане, эхо проплакало в чашах... А ветры пели и пели за упокой уходящих.</p>	<p>Вскрикнули в кузне цыгане, замерло эхо в горниле... А ветры пели и пели. А ветры след хоронили.</p>	<p>Вскрикнули в кузне цыгане, замерло эхо в горниле... А ветры пели и пели. А ветры след хоронили.</p>
<p>(Гарсиа Лорка Ф. Лирика. М., 1965. С. 73—74.)</p>	<p>(Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 168—169.)</p>	<p>(Гарсиа Лорка Ф. Цыганское романсеро. М., 1988. С. 24—25.)</p>

© М. В. Трунин

## ИЗ ИСТОРИИ ПОЛЕМИКИ О ПРЕДЕЛЬНОЙ ДЛИНЕ СТРОКИ В СВОБОДНОМ СТИХЕ (Д. А. ПРИГОВ И ЯАН КРОСС)<sup>1</sup>

Главным предметом настоящей статьи станет концептуалистское стихотворение Д. А. Пригова «Широка страна моя родная», завершающее его сборник «Культурные песни»: в апреле и декабре 1974 года Пригов написал стихи, в которых «нарастил» или, наоборот, «сократил» известные классические тексты, переместив их таким образом в иной идеологический контекст и изменив их версификацию. В общей сложности «концептуалистскую редактуру» Пригова прошли несколько текстов Пушкина, по два стихотворения Лермонтова и Некрасова, произведения Ахматовой, Мандельштама, Маяковского и Пастернака, а также романс «Гори, гори моя звезда...» (у Пригова — «Звезда Кремля») и «Песня о Родине» В. И. Лебедева-Кумача (у Пригова — «Широка страна моя родная»).<sup>2</sup> При этом последнее произведение «занимает особое, кульминационное место: оно завершает сборник, доводя до логического конца его основной прием».<sup>3</sup> Однако столь известным среди тридцати с лишним тысяч поэтических текстов Пригова означенное стихотворение

<sup>1</sup> Исследование выполнено при поддержке Эстонского научного фонда (Eesti teadusfond) в рамках проекта SF 0130126s08 («Эстонский текст в русской культуре. Русский текст в эстонской культуре»). Выражаю свою искреннюю благодарность А. С. Бодровой, прочитавшей статью в рукописи, — ее замечания помогли значительно улучшить работу. Моя особая признательность Г. Г. Суперфину — за поддержку и советы.

<sup>2</sup> Ср. также: «Поучительная, идеологически насыщенная или, как у нас принято говорить, „идейная“ словесность легко переводится на язык антихудожественных схем-концептов (...) Зачем создавать еще одно песнопение на тему „любви к жизни“ или „преклонения перед Пушкиным“, если Лев Рубинштейн уже написал „Жизнь дается человеку на всю жизнь...“, а Дмитрий Пригов добавил: „Пушкин — бог-покровитель и народам отец“» (Энштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 168; подробнее о творческих принципах поэтов-концептуалистов см.: Там же. С. 138—146, 168—171, 186—187, 448—450).

<sup>3</sup> Шапир М. И. О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие) // Philologica. 1999/2000. Т. 6. № 14/16. С. 125.

стало во многом благодаря тому, что не так давно оказалось предметом обстоятельного разбора М. И. Шапира. Согласно концепции ученого, верлибр — это особая система стихосложения, единственная, полностью свободная от метра в его традиционном понимании. Ритмическое строение строк верлибра практически непредсказуемо, поэтому наименьшей стиховой единицей здесь является не слог, стопа или такт, а стихотворная строка в целом: «Строки (верлибра. — М. Т.) могут резко отличаться по грамматическому, лексическому или семантическому наполнению, но как стихи они друг другу равны».<sup>4</sup> Но еще более любопытно то, что в верлибре существуют некоторые внутренние ограничения, накладываемые на длину строки — однако они не позволяют предсказать строение каждого следующего стиха. Этим свободный стих отличается от других систем стихосложения: ритмические запреты в нем носят мягкий и неявный характер, и «нарушение» их не воспринимается как отступление от размера. К примеру, в «Александрийских песнях» М. Кузмина преобладают двух- и трех- и четырехударные строки, но есть и одна шестиударная: «Я вижу бледно-багровый закат над зеленым морем» — и «мы не можем признать ее незаконной, как не могли бы признать таковой и любую более протяженную строку, если бы она вдруг появилась».<sup>5</sup> Таким образом, и экспериментальное стихотворение Пригова — не что иное, как «верлибр, свободный ритм которого иронически отвечает мотивам „вольного дыхания человека“, „привольной и широкой жизни“: анакрузы и клаузылы не урегулированы, а число ударений в разных стихах меняется от 5 до 429»:<sup>6</sup>

Широка страна моя родная — от 20° долготы к востоку от Гринвича  
до 80° долготы к западу от Гринвича,

Много в ней лесов — 25 млн. га,  
полей — 36,5 млн. га,  
и рек — 2653 шт.,

Я другой такой страны среди 82 стран Европы, 67 стран Африки, 72  
стран Азии и 121 страны Южной и Северной Америк  
я не знаю,

Где так вольно — сказывается свежий воздух и наличие большого  
числа курортов на побережьях Крыма, Кавказа и  
Прибалтики —

дышит человек.

<...>

Над Москвой весенний в конце марта, весь апрель и начало мая  
ветер веет,

С каждым днем, начиная с 7 ноября (по новому стилю) и 25 октября  
(по старому стилю) 1917 года,  
все радостнее жить,

И никто на свете — ни немцы, ни китайцы, ни американцы, ни англичане, ни французы,  
ни итальянцы, ни испанцы, ни австрийцы, ни шведы, ни финны, ни норвежцы, ни  
швейцарцы, ни евреи, ни арабы, ни турки, ни эфиопы, ни народы Африки, ни наро-  
ды Океании, ни народы Арктики, ни народы Антарктики, ни канадцы, ни индусы,  
ни вьетнамцы, ни индонезийцы, ни австралийцы, ни чехи, ни поляки, ни югославы,  
ни шотландцы, ни ирландцы, ни корейцы

не умеют

<sup>4</sup> Там же. С. 119.

<sup>5</sup> Там же. С. 123. Именно это, на наш взгляд, является одной из основных «точек» изучения верлибра: какие-то ограничения (подобные метрическим в несвободном стихе) в нем существуют: интуитивно мы понимаем, что невозможно удлинять строку до бесконечности.

<sup>6</sup> Там же. С. 126. Понятно, что многочисленные приговские вставки уничтожают и рифму, и оригинальный 5-стопный хорей. По свидетельству Шапира, лично знакомого с поэтом-концептуалистом, «исполняя стихотворение, Пригов устранил акцентологическое противоречие, допущенное Лебедевым-Кумачем ради соблюдения метра: *Широк[á] страна моя родная <...>*, но: *Всюду жизнь привольна и шир[ó]жа <...>* Пригов в обоих случаях произносит это прилагательное с ударением на последнем слове» (Там же. С. 129—130).

Лучше нас смеяться и любить людей, животных, насекомых, птиц, рыб, микробов, вирусов, фагов, клетки, гены, ДНК, РНК, китов, тюленей, стрикозавров, динозавров, коров, собак, кур, индюшек, бэкон, вырезку, филе, рыбное филе, морковного зайца, природу, еду, питье, закуски, сладкое, морс, лимонад, (...) парики, вставные зубы, накладные ресницы, пудру, румяна, порошки, пилюли, лекарства, капли, клизму, (...) энтеросептол, капли Зеленина, эффект Лебедева, закон Менделеева, теорию Эйнштейна, преобразование Лоренца, геометрию Лобачевского, симфонию Моцарта, реформу Столыпина, кодекс Наполеона, речи Кони, скрипку Страдивариуса, паровоз Черепанова, проход Харламова, веление совести, крик души, боль сердца, одежда, обувь, нижнее белье, чулки, колготки, носки, трусы, бюстгалтеры, свитера, джинсы, (...) археологию, нумизматику, зарубежные страны, социалистические страны, освободившиеся страны, капиталистические страны, виски, водку, джин, херес, чачу, вино, сигареты, (...) гашиш, чифирь, материка, острова, полуострова, моря, океаны, реки, топи, болота, вулканы, гейзеры, паровозы, тепловозы, метро, трамваи, автобусы, кары, ракеты, самолеты, коктейли, камни, цветы и т. д.<sup>7</sup>

Однако наряду с теорией и интуицией крайне любопытным представляется историко-литературный контекст, в котором появляются подобные эксперименты со стихом. М. Л. Гаспаров (кстати, сам один из участников полемики, о которой далее пойдет речь<sup>8</sup>) в своей классической монографии писал: «(...) верлибр (...) самый раскованный и самый непривычный, в советские времена (...) почти преследовался».<sup>9</sup> Однако в действительности в конце 1960-х — начале 1970-х годов в советской литературе наблюдается значительный интерес к свободному стиху со стороны как поэтов, пишущих в это время верлибром, так и ученых, предпринимающих попытки построить типологию свободного стиха.<sup>10</sup> По всей видимости, обсуждать полузапрещенный верлибр стало возможным после постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», появившегося в самом начале 1972 года, где говорилось о том, что советской литературе недостает литературной критики; газетам и журналам вменялось в обязанность предоставлять авторам гарантированное место для обзоров, рецензий и дискуссий. Результатом этого стала любопытнейшая полемика, развернувшаяся в 1972 году на страницах журналов «Вопросы литературы» («От чего не свободен свободный стих?» во втором и одиннадцатом номерах) и «Иностранная литература» (под заголовком «Поэзия и перевод» во втором номере журнала), когда в публичном обсуждении верлибра приняли участие известные поэты и филологи.

В указанной полемике обращает на себя внимание интереснейший факт: уже само ее название в «Вопросах литературы» указывает на то, что ключевая проблема, связанная с верлибром, заключается не столько в том, что это за форма (верлибр, если верить дискутирующим литераторам и ученым, для советской поэзии уже давно не новость), сколько в том, где ее граница и какого рода ограничения

<sup>7</sup> Цит. по публикации в приложении к статье Шапира (см.: Там же. С. 134—137). По просьбе ученого Пригов специально попытался выправить текст в издании своего «Собрания стихов» (Wien, 1996. Т. 1). Последний из процитированных стихов значительно сокращен: именно в нем стихотворная строка разбухает до 429 фонетических слов с помощью нагнетания прямых дополнений к глаголу «любить».

<sup>8</sup> Именно в ней Гаспаров впервые печатно высказал суждение о том, что Ариосто было бы любопытно перевести верлибром: «Я хорошо представляю себе переведенного верлибром бесконечного Ариосто и не представляю — Верлена» (Иностранная литература. 1972. № 2. С. 210). Такой перевод «Неистового Роланда» увидел свет только в начале 1990-х годов, см.: *Ариосто Л. Неистовый Роланд* / Пер. с ит. свободным стихом М. Л. Гаспарова. М., 1993.

<sup>9</sup> *Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха*. М., 2000. С. 308.

<sup>10</sup> См. также статьи о верлибре, появившиеся в то же время в ведущих научных изданиях: *Жовтис А. Л. О критериях типологической характеристики свободного стиха* (Обзор проблемы) // Вопросы языкознания. 1970. № 2. С. 63—77; *Баевский В. С., Ибраев Л. И., Кормилов С. И., Сапогов В. А. К истории русского свободного стиха* // Русская литература. 1975. № 3. С. 89—102; *Пыльдымаз Я. Р. Типология свободного стиха* // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1977. Вып. 9. С. 85—98 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 422).

действуют в свободном стихе. Литературные деятели, высказывающиеся в полемике, если и считают верлибр новаторством, то только в области содержания. А. Метс, открывающий полемику рассказом о своих переводах верлибров молодых эстонских поэтов (П.-Э. Руммо и Я. Каплинского), находит в их свободном стихе приметы регулярности, а появление верлибра связывает с тем, что «сильный напор содержания как бы ломает плотину старой формы. (...) свободный стих, отказываясь от стопной организации канонического стиха, создает собственную, очень сложную ритмическую организацию».<sup>11</sup> О содержательной стороне говорит и другой прибалтийский литератор, рижанин О. Вацетис, для которого именно «в классическом стихотворении опытный мастер на проверенной лодочке размера и рифмы счастливо пробирается к финишу и с балластом из трех-пяти лишних слов. Верлибр этого не терпит, он сразу превращается в прозу, и притом скверную».<sup>12</sup> Выразительное название — «Заботиться о содержательной стороне стиха» — своей статье дает и Д. Самойлов, поэт, также близкий к Прибалтике:<sup>13</sup> «(...) сами сторонники свободного стиха (кстати сказать, я не принадлежу к его принципиальным противникам) еще не очень точно разобрались, что же это такое. (...) Я перечитывал переводы наших талантливых и опытных мастеров (И. Эренбург, Л. Мартынов) и убедился, что их свободный стих чаще всего — обыкновенный трехсложный размер, где порой выпадает ударный слог, и этим как бы дается намет на свободную ритмическую структуру».<sup>14</sup>

С. Наровчатов вообще лишает русский верлибр национальной почвы: «Французы, как и поляки, стали задыхаться от банальности, за несколько столетий запас мужских у одних и женских рифм у других был, естественно, исчерпан. И верлибр оказался для них спасением. (...) Если мы плохо рифмуем, тому виной либо наша лень, либо плохой вкус, либо отсутствие музыкального слуха».<sup>15</sup> Автору вторят Б. Слуцкий и Арсений Тарковский, которые не видят в верлибре ничего революционного: первый замечает, что верлибр «не понадобился ни для „Облака в штанах“, ни для „Двенадцати“, ни для „Ладомира“, ни для „Пугачева“, ни для „Спекторского“, ни для „Уляялаевщины“ — для вещей, введивших в поэзию новое содержание, для вещей совершенно новых по форме»,<sup>16</sup> второй и вовсе именуется свободный стих «манерным» и высказывает недоумение, почему поэтам стоит отказываться от традиционных размеров.<sup>17</sup>

В. Бурич, наоборот, утверждает, что верлибр настолько хорошо известен русской поэзии, что странно рассматривать его отдельно, достаточно найти ему место в типологии русской стихотворной речи: по мнению автора заметки, свободный стих в своем творчестве использовали практически все известные поэты — от Пушкина и Лермонтова до Винокурова и Солоухина.<sup>18</sup> Наконец, своего рода итог этому этапу полемики подводит В. Куприянов, рассуждающий, по сути, о пределах вер-

<sup>11</sup> Метс А. Тенденции развития свободного стиха // Вопросы литературы. 1972. № 2. С. 126.

<sup>12</sup> Вацетис О. Мощь и беззащитность верлибра // Там же. С. 144.

<sup>13</sup> Самойлов поселился в Пярну в 1975 году и считал себя, в подражание Игорю Северянину, не мигрантом, а «дачником».

<sup>14</sup> Самойлов Д. Заботиться о содержательной стороне стиха // Вопросы литературы. 1972. № 2. С. 155, 157.

<sup>15</sup> Наровчатов С. Учит ли верлибр поэтическому мастерству? // Там же. С. 130—131.

<sup>16</sup> Слуцкий Б. Надобно ли? И в какой мере? // Там же. С. 147.

<sup>17</sup> См.: Тарковский А. «Традиционный» — это «точный» // Там же. С. 150. Такое мнение авторитетных советских поэтов стало основой для заключения «От редакции»: «Подавляющее большинство участников дискуссии, не отвергая свободного стиха, признавая достигнутое лучшими его творцами, отмечая удачу современных поэтов (например, поэтов из Прибалтики), не склонны считать, что свободный стих идет на смену традиционному» (Там же. С. 160).

<sup>18</sup> См.: Бурич В. От чего свободен свободный стих? // Там же. С. 140. Столь категоричное утверждение связано с тем, что Бурич понимает верлибр только в его отношении к рифме, которую считает решающим стиховым фактором: «Ясно, что свободный стих — это дисрифменный тонический стих» (Там же. С. 133).

либра: «(...) мне кажется важным, что существуют конструкции, от которых в принципе не свободен никакой стих. Здесь одна из предпосылок установления конвенции свободного стиха».<sup>19</sup> Как видим, верлибр не был категорически отвергнут поэтами, однако место его в системе русского стиха признавалось весьма скромным (что, впрочем, не помешало предложить издать в «Библиотеке поэта» антологию «Русский свободный стих» — такими суждениями завершают свои заметки многие участники полемики<sup>20</sup>), но главное — сравнение свободного стиха с традиционным неизбежно повлекло за собой обсуждение проблемы границ верлибра, и литераторы утверждали, что прекрасно себе их представляют.

Чуть острее полемизировали переводчики и ученые-филологи на страницах «Иностранной литературы». Тема их дискуссии была заявлена шире — «Поэзия и перевод» — однако довольно скоро она превратилась в полемику о верлибре. Среди ученых нашлись ярые сторонники свободного стиха — Е. Г. Эткинд и М. Л. Гаспаров. Первый настаивал на важности и самодостаточности верлибра, говорил о том, что он может существовать «как квинтэссенция именно поэтического обобщения действительности»;<sup>21</sup> второй со свойственной ему категоричностью говорил о пользе свободного стиха: «(...) есть один размер, который абсолютно свободен от всяких содержательных ассоциаций, как ложных, так и не ложных. Это верлибр. И я предлагаю в качестве эксперимента переводить и Петрарку, и Шекспира, и Расина — хотя бы поначалу в немногих образцах — верлибром, свободным стихом, без ритма и рифм, в котором единственное средство выразительности — членение стиха на длинные и короткие строчки: единственное, но зато более осязаемое. У нас часто переводили верлибры неверлибрами. Теперь время попробовать переводить неверлибры — верлибрами. (...) Верлибр не бесформен, а предельно<sup>22</sup> оформлен: в нем каждое слово на счету. Это идеальный аккомпанемент, откликающийся на каждый оттенок смысла (если смысл есть!)».<sup>23</sup> Близкую к своим коллегам позицию занял Вяч. Вс. Иванов, считавший верлибр важным и необходимым явлением для русской поэзии. При этом ученый говорит и об ограничениях, которые язык накладывает на свободный стих: «Верлибр в том виде, в каком он уже несколько десятилетий существует и на Западе, и на Востоке, — это одна из наиболее дисциплинированных форм стиха. Свободен он только от ограничений, которые есть в других стихах. Но каждое стихотворение, а чаще даже каждый фрагмент стихотворения строится по своим „местным“ строгим законам».<sup>24</sup>

Проблема пределов свободного стиха, по сути, и стала основным предметом полемики. К. Ковальджи, понимавший верлибр как лишь одну из возможных поэтических форм (в русской поэзии для которой, по ряду причин, потребности не возникло), видит серьезную проблему в поиске адекватных средств перевода для

<sup>19</sup> Куприянов В. Предпосылки и перспективы // Там же. С. 151.

<sup>20</sup> Такое издание, однако, увидело свет лишь двумя десятилетиями позже, см.: Антология русского верлибра / Сост. К. Жангиров. М., 1991. Составитель антологии, в которую вошли стихи 360 авторов, предваряет сборник краткой историей верлибра, говорит о тесной связи его развития с переводческой деятельностью: «В середине 60-х годов намечаются новые сдвиги, связанные с появлением в литературе (разумеется, неофициальной) ряда поэтов, для которых верлибр — одна из основных форм работы со словом. Характерным для них был большой опыт переводческой деятельности, что, безусловно, наложило печать на их оригинальное творчество» (Жангиров К. От составителя // Антология русского верлибра... С. 8).

<sup>21</sup> Эткинд Е. «...и все, однако, мое» // Иностранная литература. 1972. № 2. С. 202. Об этой заметке Эткинда в связи с предисловием Пригова к его «Культурным песням» см. также далее.

<sup>22</sup> Стоит обратить внимание на характерное наречие, говорящее о наличии у верлибра границ.

<sup>23</sup> Гаспаров М. О пользе верлибра // Иностранная литература. 1972. № 2. С. 209. Решительные суждения Гаспарова были подвергнуты наиболее суровой критике (см.: Топер П. Несколько слов в заключение // Там же. С. 223).

<sup>24</sup> Иванов В. Свободный стих как способ видеть мир // Там же. С. 204.

нее.<sup>25</sup> Мысль своего коллеги развивает В. Левик, который соотносит верлибр с другими системами стихосложения и уже прямо говорит о его границах: «(...) этот всемирный его (верлибра. — М. Т.) захлест можно объяснить многократно проявлявшимся на протяжении последних столетий стремлением поэзии приблизиться к прозе, ввести в свой обиход те явления, которые не вмещаются в условные поэтические границы. (...) Такая тенденция к саморасширению, как и все в искусстве, упирается в чувство меры и, вступив с ним в противоречие, со временем умирает».<sup>26</sup> По сути, о том же рефлектирует и Л. Озеров: «Некоторые полагают, что обновить русский стих можно только путем выхода в свободный стих. Так ли это? Только ли свободный стих способен обновить нас? Думаю, что свободный стих — это одна из многих возможностей отхода от канона. Нельзя его возможность недооценивать, но нельзя и переоценивать, делать универсальной».<sup>27</sup> П. Грушко, также настаивающий на существенных ограничениях, которым подчиняется верлибр, для большей убедительности прибегает к ярким метафорам: «(...) свободный стих (...) туманный берег между сушей метрической поэзии и океаном прозы — особенно предательская скалистая полоса, которую переводчики часто обходят стороной. Здесь важно уметь ходить по серпантину, по самому краешку пропасти. А мы, боясь оступиться, предпочитаем либо отойти в глубь обжитой суши, либо, махнув на все рукой, „ухнуть“ в пучину прозы».<sup>28</sup> Похоже высказывается В. Ганиев, сравнивающий развитие стихотворных форм с ростом дерева и риторически вопрошающий: «Если крона разрослась так пышно, что не видать ствола, кому придет в голову сказать, что ствола уже нет?».<sup>29</sup> Наконец, П. Топер, подводя итог продолжительной дискуссии, уверяет, что, каким бы сложным ни казался верлибр, необходимо иметь в виду, что он, как любая поэтическая форма, подчиняется некоторым ограничениям — будь они содержательные или формальные.<sup>30</sup>

Продолжением полемики стали реплики В. С. Баевского и А. Л. Жовтиса в том же 1972 году, напечатанные в одиннадцатом номере «Вопросов литературы». Первый в более категоричных выражениях резюмировал основную идею дискуссии: «Свободный стих свободен, но в пределах, строго ограниченных и традицией, и собственными структурными закономерностями».<sup>31</sup> Принципиально иную позицию занимал ученый из Алма-Аты: «Попытки объяснить свободный стих с помощью строгих метрических критериев оказались безуспешными. Несостоятельными кажутся мне и схемы, вводящие его в сферу тонического „разноударного“ стиха или описывающие как структуру, в которой есть специфическая урегулированность (...) Очевидная трудность описания верлибра как стихотворной формы порождает стремление обусловить его существование характерным содержанием и особенностями языкового стиля. (...) Системы версификации, как известно, определяются свойствами языка и литературной традицией. Для верлибра это положение сохраняет свою силу. (...) Весь современный стих принципиально „свободен в выборе“».<sup>32</sup> В 1970-е годы такая точка зрения во многом оказалась маргинальной для официальной советской культуры, однако была хорошо воспринята культурой литературного андеграунда.

В том, что Пригов был знаком с полемикой, о которой речь шла выше, сомневаться не приходится. В предисловии к его «Культурным песням» находим выразительный пассаж: «Выпуская этот сборник в общество посторонних людей, я, естественно, задумался, как это я всегда делаю. (...) что здесь своего? — здесь все чу-

<sup>25</sup> См.: Ковальджи К. Творческий спор // Там же. С. 198.

<sup>26</sup> Левик В. Диалектика точности // Там же. С. 206.

<sup>27</sup> Озеров Л. Выбор и предпочтение // Там же. С. 211.

<sup>28</sup> Грушко П. Поэзию переводят поэты // Там же. С. 213.

<sup>29</sup> Ганиев В. Продолжить поиски // Там же. С. 220.

<sup>30</sup> См.: Топер П. Несколько слов в заключение. С. 223.

<sup>31</sup> Баевский В. Организованная свобода стиха // Вопросы литературы. 1972. № 11. С. 180.

<sup>32</sup> Жовтис А. Свободный в выборе... // Там же. С. 183, 185.

жое. <...> опережая возражателей, возражу сам. Что же здесь чужого? Здесь все свое».<sup>33</sup> Симптоматично, что в похожих категориях о своем и чужом в описанной дискуссии рассуждает Е. Г. Эткинд, который завершает свою полемическую реплику отсылкой к классикам русской литературы: «Ведь взяла же она (русская поэзия. — М. Т.) когда-то себе французский александрийский стих и древнегреческий гекзаметр, итальянские терцины, октавы, сонет, английский и немецкий пятистопный ямб драмы, испанский романсный стих и французские ямбы, немецкий дольник («книттельферс») и многообразнейшие восточные формы. Все это и многое другое она взяла — и сделала своим. Напомню слова Жуковского (из письма к Гоголю, 20 января 1850): «...у меня почти все чужое, или по поводу чужого, — и все, однако, мое»».<sup>34</sup> Не забывает Пригов и о классиках русской литературы: преимущественно именно их произведения становятся объектом переработки в «Культурных песнях». В связи с классической литературой появляется другой, тесно с ней связанный в советском официозе конца 1950-х — 1970-х годов, концепт — народность.<sup>35</sup> О ней говорят и полемизирующие о свободном стихе литераторы. К. Ковальджи приводит высказывание греческого поэта Ригоса, утверждающего, что «верлибр — интернациональная форма, облегчающая культурное общение между народами»;<sup>36</sup> А. Метс видит причины большей популярности верлибра в Эстонии в том, что «эстонский свободный стих в творчестве многих своих лучших представителей осуществил некий сплав современного свободного стиха с формой и мышлением народного стиха».<sup>37</sup> Для Пригова-постмодерниста «народность» является одним из основных объектов издевательски-пародийного переосмысления в концептуалистском духе — несмотря на главные герои его поэтических произведений Милицанер, Рейган и Пушкин,<sup>38</sup> имена которых у всех на устах: «<...> его (Пригова. — М. Т.) осн(овным) материалом являются популистские имиджи, устоявшиеся выражения, языковые кальки, лозунги, цитаты <...> Свободная манипуляция имиджами позволяет выявить нелепость, абсурд, неадекватность заложенному в них полит(ическому) или моральному пафосу».<sup>39</sup> В «Культурных песнях» «всенародный» поэт Пушкин пародируется наравне с народным поэтом Лебедевым-Кумачем, по соседству они оказываются и в предисловии: «<...> в стихотворении „Ши-

<sup>33</sup> Пригов Д. А. Сборник предуведомлений к разнообразным вещам. М., 1996. С. 9.

<sup>34</sup> Эткинд Е. «...и все, однако, мое». С. 202.

<sup>35</sup> Стоит вспомнить хотя бы программную речь Н. С. Хрущева на III съезде советских писателей (22 мая 1959 года) «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». См.: Хрущев Н. С. Высокое призвание литературы и искусства. М., 1963. С. 9—234.

<sup>36</sup> Ковальджи К. Творческий спор. С. 198.

<sup>37</sup> Метс А. Тенденции развития свободного стиха. С. 129.

<sup>38</sup> Ср. стихотворение из «Образа Рейгана в советской литературе», доводящее до абсурда идею о «всеотзывчивости и всепонятности» Пушкина через его характеристику как гермафродита:

Кто это полуголый  
Стоит среди ветвей  
И мощно распевает  
Как зимний соловей  
Да вы не обращайтесь!  
У нас тут есть один  
То Александр Пушкин  
Российский андрогин.

(цит. по: Ерофеев В., Пригов Д., Сорокин В. ЁПС: Сборник рассказов и стихов. М., 2002. С. 188; сохранена орфография и пунктуация оригинала).

<sup>39</sup> Трофимова Е. И. Пригов // Русские писатели 20 века. Биографический словарь. М., 2000. С. 570. Ср. также рассуждение о том, что оппозиция шуточное—серьезное у Пригова нивелирована, «в ней присутствует модус аксиологической нерешительности, индифферентности. Такая индифферентность <...> выражает скорее сознание неокончателности любых оценочных актов» (Шмид В. Слово о Дмитрие Александровиче Пригове // Подобранный Пригов. М., 1997. С. 219).

рока страна моя родная”, например, я прослеживаю возможности, открывающиеся перед простой, даже несколько простоватой, дидактической поэзией, данные в сжатом до уровня ядра оригинале этого произведения. В четвертом случае я просто люблю Пушкина, но не до самозабвения, то есть при этом я успеваю любить и себя». <sup>40</sup> Наконец, в том же предисловии обнаруживаем отзвук заголовка полемики о свободном стихе в «Иностранной литературе» — «Поэзия и перевод»: «В некоторых случаях я просто перевожу на современный язык. А что? Труд переводчиков у нас в стране вполне уважаем. Говорят даже, что они способствуют сближению культур. Иногда говорят, они настолько сближают культуры, что переводят еще не существующий оригинал». <sup>41</sup> Но, пожалуй, любопытнее всего то, что такого рода оригиналом для Пригова мог явиться эстонский поэт Яан Кросс.

В следующем после полемики, 1973, году эстонский поэт представляет русскому читателю поэму «Открытие мира» («Maailma avastamine»), переведенную Б. Слущким и вошедшую в состав второй (и, кстати говоря, последней; уже с начала 1970-х годов Кросс сделал упор на прозу и именно как прозаик снискал значительную известность) русскоязычной книги стихов Кросса «Каменные скрипки». Сама поэма, датируемая автором 1960—1962 годами, впервые увидела свет на эстонском языке в 1964 году в составе поэтического сборника Кросса «Kivist viulid» («Каменные скрипки»). Свободный стих в то время действительно был весьма популярен в Эстонии, никогда там не преследовался, а, напротив, считался уместным и оправданным. В поэме, написанной верлибром, Кросс ставит собственный эксперимент по принудительному удлинению стихотворной строки:

#### KÕIK INIMESED ON SÜNDINUD GENUAS

Kõik inimesed on sündinud  
sinise mere ääres.

Kõikide isad  
on kummargil kangaspuude taga  
kudumas kangast  
lastele jätkata.

Kõik lapsed jooksevad kangaspuude lõginast  
sinise mere kaldale vahtima,  
varbad vees,  
laevade kadumist silmapiiri taha.

Sest lapsed peavad sinna jooksuma  
ja laevad peavad sinna kaduma  
ja varbad peavad saama märjaks.

Ja kõik asuvad teele,  
sest kõik peavad asuma teele.

Karavellidega,  
galeoonidega, galeeridega, galeassidega, korvettidega, fregattidega, parklaevadega, prikkidega, brigantiinidega, pargastega, kuunaritega, kaljastega, kutritega, jahtidega, praamidega, lotjadega, luupidega, parvedega, paatidega, venedega, süstadega, džonkidega, butradega, kanuudega, praudega, sampanidega, piroogidega, kajakkidega, aurikutega, õhupallidega, dirižaablitega, bi-, mono-, aero- ja hüdro-plaanidega, allvee-, mootor-, rootor-, turboelekter- ja aatomlaevadega, batüskaafidega, TU-dega, raketidega  
ja vöö vahele pistetud hõlmadega  
ning avastavad uue maailma. <sup>42</sup>

<sup>40</sup> Пригов Д. А. Сборник предуведомлений к разнообразным вещам. С. 9—10.

<sup>41</sup> Там же. С. 9; курсив мой. — М. Т.

<sup>42</sup> Kross J. Kivist viulid. Tallinn, 1964. С. 95—96.

Сравним весьма точный перевод Б. Слуцкого:

### ВСЕ ЛЮДИ РОДИЛИСЬ В ГЕНУЕ

Все люди родились у синего моря.

У всех людей отцы склонялись над ткацкими станками,  
чтобы дети  
продолжали ткать.

Все дети  
убегают от треска ткацких станков  
на берег синего моря  
и, стоя в воде босиком,  
глазуют,  
как корабли исчезают за горизонтом.

Потому что детям положено бегать,  
а кораблям положено исчезать,  
а босым ногам положено мокнуть в воде.

И все отправляются в путь-дорогу,  
потому что всем положено отправляться  
На каравеллах,

на галеонах, на галерах, на галеасах, на корветах, на фрегатах, на барках, на бригах, на бригантинах, на баркасах, на шхунах, на катерах, на яхтах, на паромах, на ладьях, на шлюпках, на лодках, на челнах, на байдарках, на джонках, на каноэ, на пирогах, на фелюгах, на облаках, на парходах, на воздушных шарах, на дирижаблях, на би-, моно-, аэро-, гидропланах, на подводных, моторных, роторных, турбовинтовых и атомных кораблях, на батискафах, на ТУ, на ракетах,

а также налегке,  
собравшиеся в дорогу  
открывают новый мир.<sup>43</sup>

Увеличенная стихотворная строка Кросса и на русском и эстонском языках насчитывает 40 фонетических слов — это, конечно, в десять раз меньше, чем в знаменитом 429-словном стихе Пригова, при этом строка Кросса соотносима с другими более-менее протяженными приговскими. Обращает на себя внимание и характерная «водная» семантика сочинения эстонского поэта, в связи с которой стихотворение можно трактовать одновременно как эксперимент и рефлексию о границах верлибра — подтверждением этому может служить другое стихотворение Кросса «Трактат о рифмованном и нерифмованном стихе» («Traktaat riimitud ja riimimata värsist»),<sup>44</sup> в котором прямо утверждается связь стихотворчества с плаванием по воде. Неспроста поэма «Открытие мира» завершает названный сборник стихов Кросса 1964 года, а «Трактат...» открывает следующий, «Lauljad laevavööridel» («Песни на корабельном баке»), вышедший уже в 1966-м. Свою роль в выборе «Maailma avastamine» для публикации по-русски, по всей видимости, сыграла та же полемика о верлибре. В воспоминаниях, написанных и опубликованных почти сорок лет спустя, Кросс выделяет для этого произведения отдельную главку, где рассказывает о том, что после выхода поэмы из печати он чувствовал, будто создал очень своеобразный и значительный текст. Однако через два-три года ему стала видна декларативность и поверхностность этого стихотворения — конечно, не в той мере, что он хотел бы отказаться от его авторства, но из серьезной вещи «Maailma avastamine» превратилось для него в «небольшую шутку»<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Кросс Я. Каменные скрипки. Стихотворения / Пер. с эст. М., 1973. С. 123—124.

<sup>44</sup> Этот текст Кросса не был переведен на русский язык. В приложении мы предлагаем собственный подстрочный перевод.

<sup>45</sup> См. подробнее: Кросс Я. Kallid kaasteelised. Tallinn, 2003. С. 598—600. Пользуясь случаем, благодарю профессора Таллиннского университета Анну Вершик, указавшую мне на недавно появившиеся на эстонском языке мемуары писателя.

(ср. нарочито серьезное отношение Пригова к своим «несерьезным» стихам). Однако в 1971 году Кросс рассуждал о свободном стихе вполне серьезно и в интервью журналу «Дружба народов» на вопрос о собственном отношении к верлибру отвечал: «Можно точно так же спорить, что лучше: ямб или хорей? (...) Новое, непривычное всегда вызывает сопротивление. „Лесенка” Маяковского тоже была принята не сразу. Отрицался и верлибр, отрицаются иногда и стихи, записанные без знаков препинания, методом „сплошного потока”. Почти всегда формальное новшество, войдя в моду, дискредитирует себя плохими стихами, но ведь плохие стихи не станут лучше, если их записать каноническим размером и зарифмовать. В связи с этими спорами у меня возникло стихотворение „Трактат о рифмованном и свободном стихе”, где первый я сравнил с плаванием по реке, а второй — по морю, берега которого должны быть особенно хорошо известны мореплавателю, ибо они не видны. Завершил я свой трактат следующим утверждением: самые богатые гавани находятся в устьях рек. Концовку, разумеется, не надо понимать буквально, в том смысле, что лучшие поэтические произведения сочетают в себе элементы рифмованного и нерифмованного стиха. Я хотел сказать ею вот что: ни в коем случае не следует терять чувство равновесия, а к этому неминуемо ведет приверженность любой догме».<sup>46</sup>

Итак, принципиальный, с одной стороны, адогматизм, а с другой — чувство меры рождают свободный стих Кросса. И если в своем постмодернистском опусе Пригов уподобляет «пространство стиха „бескрайним” просторам Родины»,<sup>47</sup> в верлибре эстонского поэта похожим образом обыгрывается мотив «морских берегов». Кросс пытается экспериментально найти границу стиха, балансируя между краткими и сверхдлинными строками. Интересно и то, что подобное понимание равновесия — как своего рода «уравнивания неравного»<sup>48</sup> — нашло свое место и в творчестве Пригова: парадоксами на эту тему насыщен его сборник текстов, по характеристике самого автора, «отличных от стихов и прозы»:

Думается, что за всем всегда наличествует заранее приуготовленная гармония, равновесие, предположенное ее пространство. (...)

Вот жестоко убивают человека, а в это время в жестоких родах появляется ребенок — вот и уравновешено.

Вот убивают 20 или 30 человек, а в это время появляется один ребенок, но зато выдающийся — вот и уравновешено.

Вот убивают 300 человек, а в ответ рождается ребенок, но гениальный — вот и уравновешено.

Вот гибнут тучи людей и животных, мор и глад, и погибель, но в ответ рождается пророк и грандиозная весть спасения — вот и уравновешено.

Или совсем из другой области — вот в Париже говорят умные и сильные слова, а в Саранске зато ранняя весна и картошку сажают на две недели раньше — вот и уравновешено.<sup>49</sup>

Корреляция 1972 (полемика о верлибре в советской печати) — 1973 (русский перевод «Открытия мира» Кросса) — 1974 («Широка страна моя родная» Пригова) годов еще раз наталкивает на мысль о том, что в поле зрения московского поэта-концептуалиста находилась не только дискуссия о свободном стихе, но и твор-

<sup>46</sup> Чувство равновесия. Беседа с Яном Кроссом (беседу провел корреспондент журнала «Дружба народов» Леонид Миль) // Дружба народов. 1971. №. 1. С. 231.

<sup>47</sup> *Шапир М. И.* О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие). С. 126.

<sup>48</sup> Ср. также: «Соседние стихи друг от друга нередко разительно отличаются длиной, грамматикой или семантикой: по каждой из трех координат они могут быть несопоставимы, но по четвертой — как стихи — равны» (*Шапир М. И.* *Universum versus.* Язык—стих—смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. Книга первая. М., 2000. С. 48).

<sup>49</sup> *Пригов Д. А.* Равновесие // Пригов Д. А. Исчисления и установления. Стратификационные и конверсионные тексты. М., 2001. С. 14—15.

чество его эстонского коллеги. По всей видимости, интерес Пригова к Эстонии был связан с общим увлечением в 1960—1990-е годы деятелей русской культуры вообще и литературного андеграунда в частности дачным отдыхом в Прибалтике: «Выключенность из привычной ситуации, временное высвобождение от насущных проблем, ощущение границы (несмотря на ее юридическое отсутствие), возможность на время изменить привычный жизненный уклад были магнитом, который притягивал дачников, обеспечивая им „прекрасное далеко” и иллюзию полной свободы».<sup>50</sup> В связи с восприятием Прибалтийских республик как наиболее независимых стоит обратить внимание на тот любопытный факт, что именно в их литературе верлибр — *свободный стих* — имел особенное распространение. Заслуживает интереса и то, что «в глазах многих (в том числе и в собственных) Пригов — апостол художественной свободы, ⟨...⟩ в первых впечатлениях от его вещей, а особенно в первом осознании смысла этой деятельности был неожиданный и внятный урок свободы».<sup>51</sup>

С Эстонией Пригова связывает довольно многое: практически каждое лето с 1968 по 1981 годы он ездил в деревеньку Локса, где иногда проводил по три месяца, много работал, писал, рисовал.<sup>52</sup> В весьма внушительном корпусе текстов поэта 1970-х годов встречается довольно много, связанных с Эстонией. Их подробное изучение — задача дальнейших исследований, поэтому здесь мы ограничимся упоминанием двух. Один, датированный 1977 годом, входит в машинописный сборник поэта «Четыре элегии» и был недавно обнаружен в архиве В. Н. Некрасова. Вот его начало:

Был летний день в безоблачной Эстоньи  
Шел лесом к морю я свободною походкой  
Нехитрый строй мои приняли мысли  
Да — в стороне лицом в траву лежаща  
Случайно я заметил человека...<sup>53</sup>

Другой текст был опубликован в первом официальном сборнике стихов Пригова:

Анто — муж прекрасной Тийу  
Дочери Марии Томпель  
Той жены Оскара Томпель —  
Милиционера Локсы.<sup>54</sup>

Показательно, что дачный топоним сопровождается здесь четырьмя характерными эстонскими личными именами.

Таким образом, интерес Пригова к Эстонии не был случайным, и он наверняка не мог пропустить русскоязычную книгу Яана Кросса, где обнаружил эксперимент над пределами длины стиха в верлибре. А значит, мы со значительной степенью вероятности можем предполагать, что источником столь выразительного постмодернистского сочинения московского концептуалиста послужило, как это ни парадоксально, стихотворение классика эстонской литературы XX века.

<sup>50</sup> Белобровцева И. Русские дачники в Эстонии — могли ли они «разглядеть самое жизнь»? // The Dacha Kingdom: Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area. Helsinki, 2009. С. 326—327.

<sup>51</sup> Айзенберг М. Вокруг концептуализма // Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. М., 1997. С. 137.

<sup>52</sup> Сообщено сыном поэта А. Д. Приговым, которого рад поблагодарить за помощь.

<sup>53</sup> Цитируется с сохранением орфографии и пунктуации источника по оригиналу из архива В. Н. Некрасова, любезно предоставленному мне Г. В. Зыковой — которой выражаю свою искреннюю признательность.

<sup>54</sup> Пригов Д. Слёзы геральдической души. М., 1990. С. 19; сохранена орфография и пунктуация оригинала. Любопытно, что указанное четверостишие вошло во вторую часть книги с подзаголовком «Сильные стихи».

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Jaап Kross (Яан Кросс)

**ТРАКТААТ RIIMITUD JA RIIMIMATA VÄRSIST  
(ТРАКТАТ О РИФМОВАННОМ И НЕРИФМОВАННОМ СТИХЕ)**

(подстрочный перевод Михаила Трунина под редакцией Аурики Меймре)\*

*Riimitud värss on laevasõit jõgepidi*

Рифмованный стих — это плавание по реке

*vabavärss meritsi.*

свободный стих — по морю.

Jõgi laeva ees on seda laiem,

Река перед кораблем тем шире,

mida osavam laevnik,

чем более умел капитан,

tee vasakust riimipoist paremani

путь от левого рифменного буя к правому

võib tuua üllatavat ilma, kummalisi kalu,

может принести удивительную погоду, странную рыбу,

veiklemaid valgusemängusid.

переливчатую игру света.

Ja kallaste ligidal on teadjama sõitja

И вблизи берегов более знающего путника

suplematuleku ootel

в ожидании (есть)

salajased näkineelunaljad

затаенные шутки о текущих слюнях при виде русалки

ja võrenguvallatused

и резвость омутов,

ja roostikkude vesiroosirõõmud.

и кувшинковые (нимфейные) радости в камышах.

Aga kaldad ise on alati nähtaval.

Но сами берега всегда на виду.

Alles kaugel jõesuudmete taga

Только вдали за устьями

heidab soolane avarus kallaste hilbud ült

соленый простор скинет с себя лохмотья берегов

ja haarab laeva oma alasti rüppe.

и подхватит корабль в свои обнаженные объятия.

Lendkalad, pringlid, vaalad,

kajakad,

kajakad,

kajakad

\* Эстонский текст приводится по первой публикации: Kross J. Lauljad laevavööridel. Tallinn, 1966. С. 5—6.

Летучие рыбы, морские свинки, киты, чайки, чайки, чайки  
 ja igavene mühisemine valgete imelindude ümber  
 и вечный шум вокруг белых чудо-птиц  
 ja punaste korallide ja siniste imeloomade kohal.  
 и над красными кораллами и синими чудо-животными.

Kaldad, mis peavad olema teada, sest nad pole nähtaval.  
 Берега, которые должны быть известны, поскольку они не видны.  
 Karid ja rahud ja madalad  
 Рифы и подводные скалы и мели  
 ja hoovused, mis madalale viivad,  
 и течения, которые приводят на мель,  
 kui tähetarkusest on vajaka,  
 если недостает астрологии,  
 ja udulaamad, kuhu võib ekslema jäädagi,  
 и сгустки тумана, где можно остаться блуждать,  
 kui roolitunnet pole randmes.  
 если нет чувства руля в запястьях.

Halli õõtsumise päevad  
 Дни покачивания моря  
 toreda mühisemise järel.  
 после прелестного шума.  
 Silmapiiri piiritus, mis saab piirituseks  
 Безграничность горизонта, которая становится спиртом  
 kaldaigatsuse haavadele.  
 на ранах тоски по берегу.

*Riimitud värss on laevasõit jõgepidi*  
 Рифмованный стих — это плавание по реке  
*vabavärss meritsi.*  
 свободный стих — по морю

Kõige rikkamad sadamad  
 Самые богатые порты  
 asuvad jõgede suudmeis.  
 находятся в устьях рек.

© Р. Ю. Данилевский

## «СПАССКИЙ ВЕСТНИК», ВЫПУСК 18\*

Есть научные издания, которые самим фактом своего существования опровергают расхожее мнение, что о великих все давно уже известно. Так, новооткрытые тексты А. С. Пушкина едва ли появятся, а все прежние, говорят, досконально изучены. Шекспироведение в течение трех веков изучило каждую букву наследия великого английского драматурга и т. п. Но исследователи поэтов, прозаиков, драматургов прежних времен почему-то «не унимаются». Тексты старых мастеров обладают особенностью, которая как раз и отличает подлинное искусство от его имитаций, — они практически бездонны. Их жизнь во времени состоит из проявления новых и новых смыслов, так сказать, слоев их содержания. Под содержанием мы имеем в виду весь тот мир мыслей, комплекс идей, все нюансы чувств, которые вложил в текст создатель его или, даже не подозревая их в нем, создал возможность для их возникновения, условия для своеобразной внутренней свободы, *открытости* текста.

Все сказанное относится в полной мере к творчеству И. С. Тургенева, которое, наряду с остальной русской классикой, остается золотым запасом отечественной культуры, не давая ей впадать в пошлость и безмыслие.

Научный альманах «Спасский вестник», издающийся музеем-заповедником «Спасское-Лутовиново», — наглядное свидетельство того, что тургеневский текст продолжает жить, несмотря на то что произведения этого писателя не читают теперь так интенсивно, как при его жизни, а говоря откровенно, читают мало. Однако, повторяем, клад остается потенциальной ценностью, даже если некоторое время им не пользуются. Все равно его найдут, все равно кто-то из будущих поколений обратится к красоте и мудрости тургеневского слова. Статьи «Спасского вестника», как и вся тургениана, непременно помогут над этим словом задуматься.

Публикации очередного «Спасского вестника» можно разделить очень условно на несколько тематических групп: поэтика и эстетические особенности тургеневских тек-

стов, творчество Тургенева в контексте эпохи, Тургенев и писатели, его отношение к музыке и к изобразительному искусству и архивные и библиографические наблюдения, связанные с писателем и его временем. Впрочем, эти группы часто пересекаются между собой.

Открывает сборник статья Г. Б. Курляндской, известной орловской исследовательницы, одного из ведущих современных тургеноведов, «Идеальное и реальное в творчестве И. С. Тургенева». Удивляет умение автора видеть в творчестве классика проблемы, остро волнующие наше общество в десятых годах XXI века! Речь идет в статье не только об особом сочетании у Тургенева реалистического и романтического (идеалистического) начала, но и о широком взгляде писателя на культуру как на общее владение России и Запада. При нынешнем обострении националистических настроений это замечание является хорошим паллиативом. «Идейно-эмоциональный пафос Тургенева как писателя-гуманиста с острым вниманием к высоким, идеальным, возвышенным стремлениям человеческой личности, — пишет Г. Б. Курляндская, — имеет особое значение для нашей несчастной современности» (с. 14). Наша современность, смеем думать, не более несчастна, чем всякая иная, но даже вовсе не несчастна, если можно так писать о Тургеневе и так глубоко понимать его, как это видно из статьи.

Несколько статей сборника касаются романа «Рудин». Очень вдумчива работа И. А. Беляевой «Рудин — русский Фауст?», традиционно измеряющей тургеневский текст лекалом «Фауста» И. В. Гете. Замена «слова» «делом» — одна из коренных идей гетевской трагедии — действительно может быть приложима к проблематике «Рудина». Но жизненные неудачи Фауста и Рудина, кажется, все же различного характера. Герой Гете уходит из жизни, добившись «полноты бытия», Рудин — совсем иначе. Получается, что смерть Рудина гораздо трагичнее финала трагедии Гете. Автор справедливо, на наш взгляд, отмечает некоторую полемичность романа Тургенева по отношению к гетевскому «Фаусту», но в таком случае правомерно ли говорить о Рудине как об «одной из вариаций национального дискурса фаустовского типа»? (см. с. 26). Напомним, что Тургенев

\* Спасский вестник / Редактор-составитель Е. Н. Левина. Тула: Гриф и К., 2010. Вып. 18. 256 с. (Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И. С. Тургенева «Спасское-Лутовиново»).

недолюбливал вторую часть трагедии, что заметно, кстати, и по повести «Фауст».

В статье А. А. Новиковой-Строгановой тот же Рудин сопоставляется с Вечным Жидом («Мотив Агасфера в композиции образа главного героя романа И. С. Тургенева „Рудин“»). Эта работа подтверждает еще раз наш тезис о многослойности созданий Тургенева.

В этой группе статей обращает на себя внимание сообщение Н. В. Илюточкиной «Пространственные образы в романе И. С. Тургенева „Рудин“ и евангельская притча о сеятеле». В качестве комментария к роману ставится вопрос о его «мифопоэтическом пласте» (с. 56). Несмотря на краткость статьи, проблема, затронутая в ней, существенна в общелитературном, даже общекультурном плане. Это — проблема проявления скрытых, едва ли не подсознательных культурных архетипов К. Г. Юнга в литературе. Из-за предположительной древности таковых присутствие их в литературе зачастую не очень понятно. Архетип притчи о сеятеле имеет слишком широкий смысл, чтобы с уверенностью связывать с ним конкретную сюжетку. Но сама постановка вопроса интересна и вызывает на размышления.

Ко второй группе «контекстных» статей отнесем, в частности, такие работы, как «И. С. Тургенев и А. Доде» Е. И. Потеминной, «Воспоминания Я. П. Полонского об И. С. Тургеневе в контексте мемуаров эпохи» М. Ю. Степиной. В первом случае публикуется неизвестное письмо Тургенева к Доде. Во втором — сопоставительный анализ текста Полонского с наиболее известными мемуарами показывает, что Тургенев в них предстает «центральной натурой», сродни Белинскому, в воспоминаниях о котором Тургенев и ввел это понятие. Впрочем, обе эти работы можно отнести одновременно и к группе музейно-архивных публикаций, а также к теме «Тургенев и писатели». Малоизвестный архивный материал привлечен в статье Т. Н. Гришиной «Русско-турецкая война и балканский вопрос в эпистолярном наследии И. С. Тургенева и семейной переписке Хвостовых». Сравнительно-аналитический метод применен М. С. Макеевым для сопоставления образа Франции в «Литературных и жи-

тейских воспоминаниях» Тургенева и в очерках М. Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом».

Отношение Тургенева к миру музыки рассматривается, например, в работе В. А. Доманского о музыкальной теме в повести «Накануне». Отражения творчества Тургенева (и А. Фета) в рисунках Я. Полонского анализируются Е. Н. Монаховой на материалах Пушкинского Дома. В этой связи заметим, что среди превосходных иллюстраций, включенных в этот выпуск «Спасского вестника», находится рисунок Полонского «Сцена у балкона» (вклейка между страницами 144 и 145). В этом рисунке угадывается юмористический «подтекст». Дело в том, что девушка, стоящая на балконе, держит в руке нечто округлое, явно намереваясь спустить этот предмет на веревке вниз, где стоит кавалер. Вполне вероятно, что здесь обыгрывается старинный немецкий обычай дарить кавалеру «корзинку», что означало иронический отказ принимать ухаживания (дарится небольшая корзинка с дырявым дном, т. е. «транспорт», с помощью которого претендента невозможно поднять в окно или на стену замка).

В сборнике представлены сообщения музейно-библиографического характера («Автографы Полины Виардо в фондах музея-заповедника И. С. Тургенева» В. И. Новиковой, сделанный Л. А. Павловой обзор упоминаний французских авторов в переписке матери писателя, обзор и тонкий анализ изданий поэзии Тургенева в серии «Библиотека поэта» Д. М. Климовой).

Восемнадцатый выпуск «Спасского вестника» отражает, как и прежние выпуски, результаты Тургеневских чтений, регулярно проводящихся в музее-заповеднике во второй половине января. Одним из подтверждений научной актуальности изучения Тургенева служит участие в Спасских чтениях представителей не только обеих столиц, но и регионов (Белгород, Орел, Северодвинск, Тула). Дом-музей писателя и «Спасский вестник» являются действенными соединительными звеньями между тургеноведами Москвы и Петербурга, с одной стороны, и региональным тургеноведением — с другой, поддерживая общий высокий уровень этой области литературоведения.

© Е. Н. Брызгалова

## «ЛЕГКИЙ ПОЭТ С НЕЛЕГКОЙ СУДЬБОЙ...»\*

В русской поэзии Серебряного века есть множество литераторов, к сожалению не оцененных по достоинству, а между тем богато и разносторонне одаренных. Один из них — Петр Петрович Потемкин (1886—1926). Уже современники отмечали его тонкую иронию, лиризм и пристрастие к игре со словом, что впоследствии позволило Е. А. Евтушенко в книге «Девять веков русской поэзии» предложить чеканную формулу личности Потемкина: «легкий поэт с нелегкой судьбой». Отрадно, что, наконец, его жизнь и творчество оказались в центре внимания специалистов. Два выпуска «Slavic Almanac», посвященных Потемкину, представляют большой научный интерес, благодаря обилию помещенных здесь архивных материалов, ценных комментариев и интерпретаций. Потемкин предстает перед читателем не только как поэт, но и как «плодовитый драматург, много писавший для театров миниатюр... замечательный детский поэт, автор прозаических сказок, переводчик, фельетонист, создатель цикла очерков „Записки фланера” и театрально-балетных критик» (2010, 95).<sup>1</sup> Другими словами, раскрываются если не все, то очень многие грани его таланта.

Вновь опубликованные произведения укладываются в общую канву творчества поэта, а комментарии и размышления исследователей дополняют и углубляют наши представления о нем. Так, комментируя пьесу «Петрушка», И. К. Лежава возводит ее к «кукольной теме» у Потемкина, с одной стороны, и к его «кабаретным начинаниям» — с другой (2010, 142—147). И. Е. Лоцилов публикует небольшие произведения поэта из дореволюционного журнала «Водолаз» и пишет об «особом „микрокосме”», «особом пространстве» (2010, 113), которое отчетливо выявляется в его творчестве периода расцвета, но начинает формироваться уже в этих ранних художественных опытах. Кишиневская публицистика Потемкина, вводимая в научный оборот Р. Д. Тименчиком, Норой Букс и И. Е. Лоциловым, оказывается близкой по стилистике к его эмигрантскому фельетону «Доктор Дапертутто. Из театральных воспоминаний», к сожалению не попавшему в круг публикуемых произведений. И там, и здесь явно выражено неприятие новой власти

в России. Материал для анализа этого фельетона можно обнаружить и в публикации О. Г. Дмитриева «Уникальное собрание пьес Петра Потемкина в фонде Отдела рукописей и редких книг Санкт-Петербургской театральной библиотеки» (2011, 72—92), поскольку в «Докторе Дапертутто» поэт вспоминает собственные пьесы, когда-то поставленные в театрах миниатюр «Лукоморье», «Кривое зеркало», «Дом интермедий» и др.

Подобные глубинные связи нередко выявляются учеными в совершенно неожиданных контекстах, например в опубликованных Дмитриевым рецензиях Потемкина «Игры. Стихотворения в танце» и «Священная весна» на балеты Игоря Стравинского, где подмечаются «механично-кукольные движения» танцоров и «кукольность движений» (2010, 99, 102). В результате оказывается, что «кукольная тема», которую подробно анализирует Лежава в связи с «Петрушкой», волновала поэта не только при непосредственном обращении к кукольному театру или в стихах «Смешной любви», но и, казалось бы, в далеких от собственного творчества областях — в парижских постановках Дягилевского балета в 1913 году. Кукольность, механистичность воспринимались им как приметы современной жизни. Наверное, они были сродни безликости, как многократное отражение в парижских зеркалах (стихотворение «Зеркала»), или как восклицание Саши Черного «Ни единого лица!» из стихотворения «Все в штанах, скроенных одинаково...».

Анализируя детскую поэму Потемкина «Боба Сквозняков в деревне», Лоцилов обращает внимание на склонность поэта к пародированию и «блестящее владение онегинской строфой» (2010, 116). Хотелось бы уточнить, что в данном случае использован прием стилизации, а не пародирование, как в стихотворении «Парикмахерская кукла» с его протестом против символизма. Пародирование предполагает внутреннюю полемику с первоисточником, чего нет и не может быть в «Бобе...». Пушкинские строки не раз становились предметом стилизации в творчестве сатириков, прежде всего в силу их общеизвестности и пластичности, что давало возможность включить подобную цитату в любой вновь создаваемый контекст, например грустно-иронический, как в эмигрантском стихотворении Дон-Аминадо «Труженики моря» («Уж небо осенью дышало, / Уже украли покрывало / С террасы казино»), или в явно насмешливый, как в его же стихотворении «Натюрморт» («„Духовный жаждо томим”, / Пошел я в гости. Анна Львовна / Не то, что полный серафим, / Но тихий ангел, безусловно»). При этом автор не полеми-

\* Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2010. Vol. 16. № 2. 188 p.; Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2011. Vol. 17. № 1. 128 p.

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на выпуски «Slavic Almanac» даются в тексте с указанием года и страницы.

зирует с Пушкиным, а воспроизводит его строки и стиль в собственных целях — для усиления комического эффекта. В «Бобе Сквознякове...» Потемкин, до сих пор считающийся одним из лучших стилизаторов в русской поэзии, использовал тот же прием, хотя и по другим, продиктованным собственными задачами причинам.

«Боба Сквозняков...» естественно укладывается не только «в основание эстетики комикса» (2010, 115), как верно подметил Лощилов, но и в общий для сатириконцев идеал, очерченный Сашей Черным: «Дети, звери и народ». Достаточно вспомнить рассказы для детей Аркадия Аверченко, «Солдатские сказки» Саши Черного или Колю Сыроежкина — «эмигрантское дитя» Дон-Аминадо. Этот «дьявол, а не мальчик» и не похож на Бобу, и похож, как похожи между собой все прокашливаемые мальчишки определенного возраста. Вряд ли удастся установить, был ли знаком Дон-Аминадо с этой ранней поэмой Потемкина. Но можно со всей определенностью утверждать, что данная тема оказалась значимой для обоих поэтов-сатириконцев. Дон-Аминадо посвятил Коле несколько стихотворений и прозаических очерков. Собранные вместе, они составляют полную картину жизни любознательного и живого мальчишки, познающего мир. Потемкин представил читателю целостное произведение о фантазере и баловнике Бобе. И оба поэта попытались изобразить ребенка не с высоты миропонимания взрослого человека, а как бы изнутри, заставляя читателя вспомнить собственное детство и окунуться в свои детские переживания. Поэтому, кроме «второй линии», которая «ведет в будущее, в направлении детской советской литературы и печатной культуры 1920—1930-х годов» (2010, 118), добавим еще и третью, протянувшуюся к эмигрантской поэзии и прозе сатириконцев.

Одной из привлекательных черт «потемкинских» номеров альманаха является стремление исследователей вписать публикуемый материал в общелитературный контекст, в том числе обозначить его внутренние связи со «сказочками» Ф. Сологуба (И. Е. Лощилов), с некрасовской традицией в описании «физиологии Петербурга» и в умении говорить в стихах «разными голосами» (Е. Я. Курганов), с «кабаретной» драматургией 1910-х годов (О. Г. Дмитриев). Анализируя сказки Потемкина, Нора Букс приходит к выводу, что он — «пропущенное звено гофмановской линии русской литературы» (2011, 34), и тем самым намечает еще одну тему, ждущую научного осмысления. Несколько неожиданны, но от этого не менее интересны размышления Лощилова над публикациями поэта в журнале «Водолаз». Он подметил и обосновал «сходство историй и принципов их рассказывания» (2010, 112) у двух таких не похожих друг на друга художников, как Потемкин и Даниил Хармс. Эта

мысль ученого еще раз подтверждает наличие генетических связей между разными явлениями литературы. Та же проблематика затрагивается в статье Курганова «К вопросу о литературной генеалогии Петра Потемкина», где параллели проводятся с творчеством Некрасова (2010, 1—184).

Еще один ракурс «вписанности» новых материалов в общий контекст эпохи — богатейшая фактография, содержащаяся в каждой статье. Ранее не известные биографические сведения вводятся в научный оборот Тименчиком в статье «Белое пятно в биографии Петра Потемкина» (2011, 1—14), где речь идет о пребывании поэта в Кишиневе и о его фельетонах того времени. В публикации Букс и Лощилова «„Кронштадтская трилогия“ Петра Потемкина» (2011, 15—28) важные сведения о пореволюционном периоде жизни поэта дополнены интересными фактами в связи с его нахождением в Одессе и рассказом о бегстве в Бессарабию.

Р. М. Янгиров посвящает свою работу венецианским очеркам Потемкина и знакомит читателя с неизвестной страницей биографии поэта — его участием в съемках знаменитого художественного фильма о Казанове с Иваном Можухиным в заглавной роли. Наверное, Потемкин, любивший игру в любом ее проявлении, не мог не откликнуться на такую «приманку», как кинематограф. В его очерках передана особая атмосфера киносъемок и, как утверждает исследователь, «впечатления дилетанта, искренне впечатленного безграничными возможностями кинематографа» (2011, 96). Добавим к этому особую ауру Венеции, которую поэт называет «лукавой старухой с хорошими манерами доброго старого времени» (2011, 98), и получим прекрасную публицистическую прозу, полную эмоций и раздумий о русских в Венеции и о русском искусстве в жизни этого прекрасного города.

Потемкин — поэт города, и в этом качестве он оказывается в ряду своих современников-урбанистов, начиная с В. Брюсова и заканчивая В. Горянским. Но в отличие от большинства литераторов своей эпохи он воспринимал город не в его оппозиции природе, как например тот же Горянский или Всеволод Князев, и не в его враждебном противостоянии человеку, как А. Блок, а в волшебном-сказочном флэре, который мог вдруг обернуться чем-то страшным и по-гофмановски неожиданным, как в стихотворении «Дьявол», или привлекательным и очень дорогим человеку, как в опубликованном Кургановым стихотворном экспромте Потемкина из фонда И. Ф. Анненского (2011, 125).

В заключение отметим еще одну особенность рецензируемых номеров «Slavic Almanac»: все помещенные здесь публикации одинаково значимы и дополняют друг друга. Далеко не всякий тематический научный сборник может похвастаться чем-нибудь подобным. Каждый из авторов внес в изучение

наследия поэта что-то свое: Нора Букс впервые собрала и осмыслила его художественную прозу; Олег Дмитриев представил нам тонкого и слегка ироничного балетного критика; Игорь Лоцилов ввел в научный оборот ранние поэтические и прозаические тексты из журнала «Водолаз» и проанализировал начало работы поэта в газете «День»; Ирина Лежава и Олег Дмитриев своими исследованиями дополнили представления о «кабаре-ной» драматургии Серебряного века. Благодаря Роману Тименчику и Рашиту Янгирову, «кишиневская» и «венецианская» страницы творчества Потемкина стали достоянием фи-

лологов и широкого круга читателей. Концепт «Петербург» в русской литературе XX века и «петербургский текст» — темы, хорошо известные современной науке. Стара-ниями Ефима Курганова отныне их изучение невозможно без учета произведений Потемкина. А публикация Янгирова, без сомнения, будет интересна не только литературоведам, но и историкам русского кинематографа. В целом же «потемкинские» номера альма-наха свидетельствуют о заметных успехах в изучении наследия этого поэта и назревшей необходимости приступить к научной подготовке собрания его сочинений.

© Т. В. Игошева

## СИМВОЛИЗМ И ПОСТСИМВОЛИЗМ: ДИАЛОГ ЭСТЕТИЧЕСКИХ СИСТЕМ\*

Книга московского исследователя О. А. Клинга посвящена анализу взаимоотношений символизма, акмеизма и футуризма в России 1910-х годов. На широком и интересном материале в ней показывается, что столь непохожие друг на друга явления как акмеизм и футуризм равно берут свое начало в русском символизме и, встав на ноги, вступают с ним в творческий диалог. Тем самым автор монографии корректирует известную идею В. М. Жирмунского о «преодолении символизма» и достаточно убедительно доказывает, что основы достижений акмеизма и русского футуризма были уже заложены в творческих поисках символистов. В книге развивается, например, тезис о «предав-гардистских тенденциях в творчестве Брюсова». То есть отношения символизма и постсимволизма интересуют автора книги не только и не столько как оппозиция, но как преемственность и развитие традиции: «преодолевая символизм», акмеисты и футуристы вбирали его в состав собственной творческой плоти и крови.

Куда сложнее выявлять тенденции, нежели описывать явление уже ставшее, сложившееся. Нужно отметить, что О. А. Клиngu это удастся вполне. И хотя у автора рецензируемой книги есть (как он и сам отмечает) предшественники в постановке темы влияния символизма на постсимволизм, столь широко и подробно это влияние рассматривается, собственно говоря, впервые.

Ценным в научном отношении является тезис о диффузном состоянии акмеизма и футуризма на этапе самоопределения, что до сих пор не получило адекватного описания в научной литературе. Автор отмечает, что «до того, как произошло организационное оформление акмеизма и футуризма как школ, эти два направления находились в состоянии некоей диффузии, которое во многом определялось общей для них ориентацией на символизм» (с. 35). Это диффузное состояние выражалось, например, в том, что примерно в одно и то же время В. Хлебников и Н. Гумилев посещали «Башню» Вяч. Иванова и «Академию стиха»; будущий акмеист Г. Иванов начинал как эгофутурист; О. Мандельштам называл своим учителем Вяч. Иванова, а Гумилев — Брюсова. Направленность творческого развития будущих поэтов постсимволизма не была столь определенной, как об этом будет заявлено чуть позже в манифестах и акмеизма, и футуризма. В свою очередь, в творческих поисках молодых поэтов, которые позже станут акмеистами и футуристами, символисты пытались увидеть «продолжение исканий символизма» (с. 39). Вопросы о диффузном состоянии акмеизма и футуризма посвящены такие разделы первой главы книги, как «А. Блок и его взаимоотношения с акмеизмом и футуризмом» и «В. Брюсов: эксперимент и традиция как предвосхищение акмеизма и футуризма».

Вторая глава монографии посвящена проблеме воздействия русского символизма на формирование акмеизма. Она рассматривается на примере основных фигур акмеизма: Гумилев, ранний Мандельштам, ранняя Ахматова. Сами акмеисты, особенно Ахматова, любили подчеркивать, что их главный учитель — И. Анненский. Как детально про-

\* *Клинг* О. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: Проблемы поэтики. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. 356 с.

демонстрировано в книге, каждый из них не избежал влияния символистского творчества и символистского мировоззрения. В монографии исследуются творческие диалоги Гумилева—Брюсова (особо интересен и убедителен, на наш взгляд, разбор брюсовского влияния на Гумилева-критика), Мандельштама—Брюсова, Мандельштама—Вяч. Иванова, Ахматовой—Брюсова.

На примере поэтов-акмеистов О. А. Клинг доказательно демонстрирует «историческую продуктивность художественных открытий Брюсова» (с. 121). На основе стилей ведущих поэтов эпохи (к которым относится и стиль Брюсова) молодые художники-акмеисты вырабатывали собственный, индивидуально неповторимый поэтический голос. Автор монографии отмечает: «...если ко времени окончательного формирования творческой манеры Ахматовой, Цветаевой, Пастернака, Мандельштама, Есенина уместнее говорить о влиянии Блока (...), то в конце 1900-х годов, когда только формировался тип личности и видение мира названных поэтов, первостепенным было влияние Брюсова» (с. 122). И с этим в процессе чтения соглашаешься, настолько убедительно отобран и подан обширный историко-литературный материал.

Третья глава монографии посвящена взаимоотношениям футуризма и символизма. Здесь детально показывается, как футуризм формируется чуть ли не внутри русского символизма и затем отпочковывается, отмежевывается от него и вступает в полемику, в ходе которой стремится доказать, что ничего общего с достижениями символизма футуристы не имеют. Символисты, в частности Брюсов, доброжелательно встретили первые выступления футуристов, поскольку видели в их творчестве стремление к выражению души современного человека, жителя большого города. По существу, это была задача и самих символистов. Кроме того, Брюсов «признает устремления футуристов обновить поэтический язык» (с. 150) близкими формальным стиховым экспериментам символистов. Влияние символизма на формирование футуризма было многогранным: мотивно-тематическое (урбанизм Маяковского — урбанизм Брюсова, эротическая тематика Б. Лившица — эротизм Брюсова, Вяч. Иванова), метрическое и др.

В особый раздел монографии вынесен диалог с символизмом В. Хлебникова и Б. Пастернака.

Стиль раннего Хлебникова, по мнению Клинга, соединяет «свое» и «чужое». На целом ряде стихотворений Хлебникова («И я свирел в свою свирель...», «Немь лукает луком немным...» и др.) показано, как символистские идеи «перекладываются» на собственно хлебниковский, уникальный поэтический язык. Вскрываются стремления Хлебникова к созданию «смыслового мерцания». Без него, придающего многомерность

поэтическому образу, после символистов немалым поэзия XX века.

Пристального внимания заслуживает раздел «Б. Пастернак и символизм». Пастернак сам обозначил символистский генезис своего творчества. Еще в своем допоэтическом, музыкальном периоде Пастернак, как известно, своим кумиром считал Скрябина с его тотальным символистским музыкальным мышлением. Подчеркивая как бы изначальный символизм пастернаковского мировоззрения, О. А. Клинг тем самым несколько корректирует мнение Л. Флейшмана об изначальной «профутуристической позиции» раннего Пастернака. Автор рецензируемого издания считает, что ранний Пастернак в большей мере ориентировался на искания и достижения поэтики А. Белого, а поздний — на Блока. Разбирая ранние пастернаковские стихи, автор монографии приходит к выводу: «они буквально „прошиты“ символистскими приемами, „голосами“ символистов и тяготеют к некоей стилиевой гармонии, в том виде, в каком она была канонизирована у символистов» (с. 209). В большей степени, по мнению Клинга, ориентированность Пастернака на символизм ощутима в его прозе. Особенно заметно влияние А. Белого — от ранней пастернаковской прозы вплоть до романа «Доктор Живаго». Прежде всего, утверждает Клинг, Пастернаку оказалась важна символистская идея жизни как жизни художника, которую он по-новому по сравнению с самими символистами воплощал как в своей лирике, так и в прозе.

Последняя, четвертая глава монографии посвящена влиянию символизма на поэтов вне школ и направлений: героями этой главы стали В. Шершеневич, М. Цветаева и С. Есенин.

Для О. А. Клинга В. Шершеневич — фигура, которая убедительно демонстрирует, что литературный процесс начала века представлял собой вовсе не школьную таблицу, где символизму, футуризму и акмеизму — каждому из них отведена своя собственная графа, а нечто, похожее на «броуновское движение». Шершеневич опробовал и символистскую стилистику, и футуристскую поэтику, пока не стал, в конце концов, имажинистом. Автора рецензируемой книги в соответствии с избранной проблематикой интересуют ранние опыты Шершеневича, в частности его поэтическая книга «Весенние проталинки», которая буквально замешана на предсимволизме и символизме, начиная с тематического отбора и заканчивая лексическим составом.

Иными складывались отношения Цветаевой с символизмом. Хорошо известна история обоюдной неприязни Брюсова и Цветаевой. Однако, как замечает Клинг, «внимательное чтение стихов ранней Цветаевой позволяет обнаружить в них „остаточную“ энергию художественных открытий Брюсова» (с. 251). По мнению исследователя, брю-

совское влияние на Цветаеву определялось тем, что именно Брюсов впервые открыл действительно «новое понимание соотношения „обыденного” и „возвышенного”, „минутного” и „вечного»» (с. 253). Кроме того, Цветаева оценила степень интенсивности душевного переживания в лирике Брюсова. Молодая Цветаева сумела понять и взять на вооружение в собственной поэтической практике понимание книги стихов как нового жанрового образования, начало которому дал Брюсов. Микроанализ текстов «Вечернего альбома» также убеждает, что Цветаева хорошо усвоила многие уроки русского символизма.

Последний раздел книги посвящен творчеству раннего Есенина, который не менее хорошо, но на свой собственный лад воспринял уроки символизма. Есенин не скрывал, что главным символистом, да и просто главным поэтом для него был Блок, через творчество которого младший поэт воспринял художественные открытия символизма в целом. Как отмечает исследователь, «индивидуальный стиль Блока оказался для Есенина равнозначен не только стилю символизма вообще, но и идеальной поэтической системе» (с. 281). Более того, для Есенина «встреча сначала с художественным, а затем жизнетворческим опытом символизма была решающей на пути к самоопределению: ли-

рика сложившегося Есенина резко отличается от творчества поэтов-самоучек и самого раннего Есенина, ориентировавшегося на традиционную поэтику» (с. 286). Особенно близким Есенину было «младосимволистское» понимание пейзажа, которое он заимствует и перекладывает на собственный поэтический язык.

В результате О. А. Клинг приходит к выводу о том, что крупнейшие представители русского символизма дали мощнейший толчок развитию поэзии XX века. Он отмечает: «Там, где участникам и первым интерпретаторам литературного процесса виделась борьба, столкновение разных течений и школ, ныне, особенно на уровне поэтики, открывается сходство эстетических систем, с одной стороны, символизма и акмеизма, с другой — символизма и футуризма» (с. 293). Один из важных выводов книги: «чаще всего силовое поле русского символизма сказывалось на дотворческом или раннем этапе творчества» (с. 5). В своей книге Клинг стремится пересмотреть традиционное представление о символизме и постсимволизме как об оппозиции. И хотя, к сожалению, целый ряд исследований последнего времени остались неучтенными автором, сам опыт монографии на эту тему во многом оказался удачным.

© К. Б. Егорова

## НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ О ВЗАИМОСВЯЗЯХ ТВОРЧЕСТВА МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ С ЕВРОПЕЙСКИМИ КУЛЬТУРАМИ\*

Среди изданий, посвященных выявлению и описанию литературных влияний в поэзии и прозе Марины Цветаевой, исследования М. М. Кононовой «Итальянские отзвуки в творческой судьбе Марины Цветаевой» и Т. А. Быстровой «Путешествие в Италию с Мариной Цветаевой» занимают особое место. Обе книги посвящены влиянию Италии и итальянской культуры на творчество поэтессы, имеют идентичную структуру, основаны на одинаковых источниках и используют схожие методологические подходы, что делает факт одновременного выхода этих монографий удивительным явлением в цветаевоведении.

Для обеих книг характерен компаративный подход, что позволяет поставить их в

один ряд с работами об усвоении явлений чужой культуры, подвергшихся авторскому переосмыслению и ставших частью поэтического мира Цветаевой,<sup>1</sup> но вместе с тем на

<sup>1</sup> Изучение влияния немецкой и французской культур на творчество Марины Цветаевой имеет долгую историю и свои традиции в отечественном и зарубежном литературоведении (попытки сравнительного анализа были предприняты уже А. А. Саакянц и И. В. Кудровой). См.: Саакянц А. А. Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М., 1999; Кудрова И. В. Путь комет: В 3 т. СПб., 2007. Немецкая стихия в поэзии Цветаевой получила новое осмысление в связи с работой К. М. Азадовского над подготовкой к изданию знаменитой переписки М. Цветаевой с Р. М. Рильке (см.: Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке / Подг. текстов, сост., предисл., пер. и прим. К. М. Азадовского. СПб., 1992). О важности французской культуры для развития творчества Цветаевой красноречиво свидетельству-

\* Кононова М. М. Итальянские отзвуки в творческой судьбе Марины Цветаевой. СПб.: Алетейя, 2010. 424 с.: ил.; Быстрова Т. Путешествие в Италию с Мариной Цветаевой. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. 256 с.: ил.

фоне этих работ они стоят особняком, ввиду необычности избранной для них проблематики.

Появление двух монографий, тема которых может быть кратко охарактеризована как «Цветаева и Италия», заставляет задуматься, до какой степени необходимо расширять сферу изучения творчества Цветаевой за счет привлечения других культур и автоматической привязки имени поэтессы к этим культурам. Открытым также остается вопрос о научной обоснованности включения в аналитическое поле исследований, количество которых в последние годы увеличивается в геометрической прогрессии, таких сопоставительных конструкций, как «Цветаева и...», которые можно дополнить названием любой страны (или именем любого писателя) и с равным успехом найти в творчестве поэтессы желаемые отзвуки и влияния.

Ключом к выходу из обозначенной проблемной ситуации может стать уже отмеченное нами явление усвоения фактов чужой культуры. Среди основополагающих элементов поэтики Цветаевой отметим стремление сделать чужое частью собственного творческого миропонимания; показательно в этом смысле эссе «Мой Пушкин», в котором отстаивается право на субъективное восприятие поэзии и личности А. С. Пушкина, а также автобиографический очерк «О Германии», где утверждается понятие «моя Германия» через определения «моя страсть, моя родина, колыбель моей души».<sup>2</sup>

Можно ли говорить о наличии подобного субъективного переосмысления образа Италии в творчестве Цветаевой и о создании некой метафизической «моей Италии» путем присвоения отдельных явлений итальянской культуры? Предполагая наличие у читателя подобных вопросов, Быстрова во введении замечает: «Кому-то может показаться, что тема „Цветаева и Италия“ не готовит читателю таких открытий, как, скажем, „Цветаева и Германия“ или „Цветаева и Франция“» (Быстрова, с. 7) и определяет направление своего исследования как «изучение соприкосновения поэта с европейской культурой в рамках более общей проблемы „русские писатели в Италии“» (там же).

Нельзя не согласиться с тем, что французские и немецкие отзвуки первостепенны для осмысления творчества поэтессы. Процесс освоения Цветаевой мировых культур-

ных ценностей отличался многоязычием, своеобразным культурным мультилингвизмом, ведь проводником в мир немецкой и французской культуры для нее был прежде всего язык (и немецким, и французским она владела с юности). Русский язык открывал путь к ценности русской культуры, но никогда — немецкой или французской. Подобная ситуация дает богатый материал исследователю французских и немецких отзвуков в творчестве Цветаевой (немаловажен и тот факт, что в Берлине и Париже Цветаева провела долгие годы эмиграции). В некоторых случаях процесс усвоения явлений чужой культуры имел неязыковой источник (так, например, в творчестве Цветаевой сложился феномен «моя Чехия», языка которой она не знала<sup>3</sup>).

Иначе обстоит дело с описанием влияния итальянской культуры, язык которой не был близок поэтессе, да и пребывание в Италии (в детстве — с матерью, больной туберкулезом и вынужденной отправиться за границу на лечение, позже — во время свадебного путешествия с Сергеем Эфроном), на первый взгляд, не оставило яркого следа в ее творческой биографии, что делает предмет исследования «косвенным, неявным и не всегда исходившим от источника собственно итальянского происхождения» (Кононова, с. 19). Более того, «относительно исчерпанным на данный момент представляется биографическое направление исследований» (Быстрова, с. 7), а значит «детские полгода в Италии уже изучены, а о том немногом, что не касается пребывания в Нерви, можно прочитать в работах Н. П. Комоловой» (там же). Таким образом, предмет исследования сужается до описания итальянского круга чтения, а также анализа имен-символов, образов и мотивов итальянской культуры. Несмотря на указанную исследованность биографического аспекта, первые главы обеих книг посвящены семье Цветаевой, обзору ее итальянских путешествий, истории создания музея (в книге Кононовой главы: «„Отец и мать — исток...“: Цветаева и особенности интеллектуального влияния родителей», «...В блаженном месте: генуэзском Нерви», «В „генуэзском“ Гурзуфе и Коктебеле М. А. Волошина», «„Целый мир двоим!": Цветаева и С. Я. Эфрон на Сицилии»; в книге Быстровой: «Италия до Италии», «Детство: год в Нерви», «М. Цветаева и С. Эфрон: итальянское путешествие 1912 года»).

Если целью исследования Быстровой является литературный образ Италии, а потому биографическая справка играет второ-

ет изданный под редакцией В. Лосской сборник «Марина Цветаева и Франция» (М., 2002). К настоящему времени статей, посвященных влиянию отдельных писателей и фактов французской и немецкой культур на разные периоды творческой судьбы Цветаевой, написано достаточно много; составление библиографии по этому вопросу не входит в задачи настоящей рецензии.

<sup>2</sup> *Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 4. С. 543.

<sup>3</sup> Образ окончательно оформился в переписке с А. А. Тесковой, где отдельные элементы чешской культуры уже предстают как часть творческого мира Цветаевой. См.: «Спасибо за долгую память любви...»: Письма Марины Цветаевой к Анне Тесковой. 1922—1939. М., 2009.

степенную роль, то Кононова иначе объясняет свою позицию в выборе темы. По ее мнению, преломление итальянской культуры в творчестве Цветаевой диктуется контекстом «всевропейской отзывчивости» (Кононова, с. 16); автор также замечает, что подобная постановка вопроса в отечественном литературоведении предпринимается впервые.<sup>4</sup> Видимо, исследовательница предлагает рассматривать «всевропейскую отзывчивость» Цветаевой в контексте высказывания Ф. М. Достоевского о всемирной отзывчивости русской литературы. Подобный контекст объясняет специфику выбранной проблематики, но вместе с тем отсылка к расхожей фразе Достоевского придает исследованию, уже на этапе определения темы и ее актуальности, предсказуемый пафос, а имплицитная постановка Цветаевой в один ряд с Пушкиным — излишнюю торжественность.

Поскольку границы предмета исследования, как это отмечает Кононова в Предварении, четко не определены, под метафорой «итальянские отзвуки» подразумевается целый комплекс культурных влияний, включающий такие аспекты, как итальянский круг чтения Цветаевой; общение с поэтами и писателями, любившими итальянскую культуру (Л. Л. Кобылинским (Эллисом), О. Э. Мандельштамом, Вяч. Ивановым и мн. др.); влияние отца, много путешествовавшего по Италии и собиравшего материалы для создания музея; свадебное путешествие на Сицилию, пребывание в городке Нерви с матерью; увлечение образом итальянского авантюриста Казановы. Кононова вводит в поле исследования как итальянские, так и «псевдоитальянские» сюжеты (такие, например, как античная римская литература).

На наш взгляд, смешение понятий античности и итальянской культуры, постоянно присутствующее на страницах книги Кононовой, не обоснованно. Так, античная мифология, влияние которой на творчество любого писателя является важной проблемой, становится здесь частным случаем итальянских отзвуков (глава «Творческая память Цветаевой: Италийский и итальянский „пласты“»). Отметим, что тема античности в творчестве Цветаевой привлекает особое внимание исследователей. Удачной, по нашему мнению, является попытка исследования этой проблематики, предпринятая Р. С. Войтеховичем.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Однако в книге отмечается, что первые попытки осмыслить тему Италии в творчестве Цветаевой были предприняты историками и филологами Т. А. Быстровой, Н. П. Комоловой, Т. Е. Маловой, И. В. Кудровой. Вопрос о новизне проблематики также снимается с появлением второй монографии, освещающей те же вопросы.

<sup>5</sup> *Войтехович Р.* Марина Цветаева и античность. М., 2008.

В главах «„Любовь к Римскому королю“: Цветаева и образ герцога Рейхштадского», «Итальянские авторы, мотивы, герои», «„То на одной струне этюд Паганини“: Цветаева и образ скрипача Н. Паганини» большинство явлений, которые рассматриваются Кононовой как примеры субъективного восприятия поэтессой реалий итальянской культуры, имеют своим источником фоновые знания, определяющие общий культурный уровень человека одной с Цветаевой эпохи, включающий в себя знакомство с творчеством античных и итальянских писателей, поэтов и художников, знание некоторых географических, климатических и архитектурных особенностей Италии. Так, знакомство с творчеством Данте или Овидия скорее указывает на характер полученного Цветаевой образования (а вместе с тем на принадлежность к определенному социальному слою общества), чем на поэтическое усвоение итальянской литературы. Подобные замечания можно отнести и к некоторым главам книги Быстровой (например, «Два „Пленных духа“: Марина Цветаева и Микеланджело» и «Не Дантов ли возглас...»).

На наш взгляд, наиболее плодотворным для изучения творчества поэта в контексте влияния иноязычной культуры является метод, впервые примененный к поэзии Цветаевой М. Мейкиным<sup>6</sup> и основывающийся на определении критериев выбора поэтом источников для творческого переосмысления и усвоения иной культурной реалии в рамках собственного поэтического творчества. По схеме, разработанной Мейкиным, складываются такие главы книги Кононовой, как «Казанова. „Формула XVIII века“», «„Коринна Mme de Staël мне большое утешение“: Цветаева и „Коринна, или Италия“». В книге Быстровой освещены те же аспекты и проанализированы те же источники в главах: «Еще одна Коринна (Цветаева и Ж. де Сталь)» и «Джакомо Казанова в жизни и творчестве Марины Цветаевой».

Усвоение явления или сюжета, принадлежащего иной культуре, особенно четко прослеживается в ранних драматических произведениях Цветаевой («Приключения», «Феникс»), героем которых становится знаменитый авантюрист Казанова, чьи мемуары послужили источником для создания пьес. К сожалению, исследования Кононовой и Быстровой не приближают нас к ответу на вопрос, почему образ итальянского авантюриста XVIII века привлек внимание Цветаевой в первые послереволюционные годы.

<sup>6</sup> *Makin M.* Marina Tsvetaeva: Poetics of Appropriation. Oxford, 1993 (на рус. яз.: *Мейкин М.* Марина Цветаева: поэтика усвоения. М., 1997). В книге также представлена глава об усвоении образа Казановы в ранних драматических произведениях Цветаевой.

Особое внимание привлекает глава книги Кононовой «Русские „итальянские” произведения», в числе которых значится «Дневник М. Башкирцевой» (на наш взгляд, его, скорее, можно охарактеризовать как русское французское произведение), популярный в годы юности Цветаевой и бесспорно оказавший влияние на формирование ее поэтического стиля. Однако насколько значим для поэтики Цветаевой тот факт, что Башкирцева восхищалась Римом; факт, позволивший исследовательнице включить «Дневник» в итальянский круг чтения Цветаевой? Помимо Рима на страницах дневника художница признается в любви ко многому другому, и представляется малопродуктивным искать влияние всех упомянутых Башкирцевой объектов восхищения и любви на творческую судьбу Цветаевой, особенно если принять во внимание, что образ Башкирцевой обладал для Цветаевой внутренней цельностью.

Книга Кононовой состоит из Предварения (введения), двадцати глав, Послесловия, Списка источников и литературы. К сожалению, библиографическая составляющая работы, разделенная на несколько тематиче-

ских блоков, удивляет своей краткостью как в разделе литературы «цветаеведческого» характера, так и в части, посвященной литературным источникам, оказавшим влияние на формирование образа Италии в творчестве поэтессы.

В книге Быстровой, состоящей из Введения, трех глав, Заключения, Библиографии и Приложения, знакомящего читателя с фрагментами «Истории моей жизни» Казановы, библиографическая справка составлена более основательно и включает иностранные источники и исследования.

Одновременное появление двух исследований, освещающих одну и ту же, второстепенную для поэтики Цветаевой, тему, — явление симптоматическое для современного отечественного цветаеведения. Любители Италии найдут в книгах Кононовой и Быстровой много интересных сведений об итальянской культуре и истории, сопровождаемых богатым иллюстративным материалом, но для исследователей и ценителей поэзии Марины Цветаевой эти книги вряд ли откроют новые подходы к изучению взаимосвязей творчества поэтессы с европейскими культурами.

# ХРОНИКА

## НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ, ПОСВЯЩЕННЫЕ 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АКАДЕМИКА А. С. БУШМИНА

21 октября 2010 года в Пушкинском Доме состоялись научные чтения, посвященные 100-летию со дня рождения академика Алексея Сергеевича Бушмина (1910—1983).

Научная карьера А. С. Бушмина складывалась непросто. В 1932 году он окончил зоотехнико-ветеринарный институт и какое-то время работал по специальности, но вскоре поступил на русское отделение Воронежского государственного педагогического института, по окончании которого в 1939 году был зачислен в аспирантуру МИФЛИ. Закончить аспирантуру А. С. Бушмину пришлось уже в ИРЛИ лишь после Великой Отечественной войны, в течение которой он находился в действующей армии. По окончании аспирантуры Бушмин защитил кандидатскую диссертацию по теме «„Разгром“ А. Фадеева и проза двадцатых годов» и стал сотрудником Сектора советской литературы. В 1950—1953 годах он исполнял обязанности заведующего этим Сектором. Вскоре Бушмин становится заместителем директора Института (1951—1955), а затем его директором (1955—1965; 1977—1983). Докторскую диссертацию «Сатира М. Е. Салтыкова-Щедрина» он защитил в 1959 году и через год получил звание члена-корреспондента Академии наук СССР, а в 1979 был избран ее действительным членом. Область научных интересов Бушмина была очень широка и включала советскую литературу, теорию литературы и методологию литературоведения, творчество Салтыкова-Щедрина и, шире, историю русской литературы XIX века; он принимал активное участие во многих крупных научных трудах Пушкинского Дома, редактировал академические издания: Полное собрание сочинений и писем И. С. Тургенева (Т. 1—28; М.; Л., 1960—1968); История русского романа (Т. 1—2; М.; Л., 1962—1964); Полное собрание сочинений Салтыкова-Щедрина (Т. 1—20; М., 1965—1977).<sup>1</sup> Особой заслугой

А. С. Бушмина следует считать создание в Пушкинском Доме Сектора теоретических исследований литературы, выпустившего несколько коллективных сборников, не потерявших актуальности и в наше время.

В своем вступительном слове руководитель Группы по изданию И. С. Тургенева и А. А. Фета доктор филол. наук Н. П. Генералова (ИРЛИ) отметила необходимость проведения и несомненную важность таких юбилейных «мемориальных» чтений в память известных пушкинодомцев, научная биография которых неразрывно связана с историей Пушкинского Дома.

В докладе доктора филол. наук Т. М. Вахитовой (ИРЛИ) «Виктор Астафьев и княгиня Оболенская (метафизика любви)» была предпринята попытка изложить методологические подходы к определению внутреннего творческого облика Виктора Астафьева. По мнению докладчика, первостепенный аспект в данной проблеме приобретает эпистолярный жанр, в котором непосредственно проявляются черты разноликого творческого сознания писателя. Основываясь на мнении Мигеля де Унамуно, автор доклада пыталась найти характеристики той личности, «которая хотела бы существовать», быть адекватной самой себе, нести настоящее творческое начало. Именно эта личность и является настоящей творческой личностью, хотя и отгороженной от современников стереотипами и штампами эпохи. В эпистолярном наследии Астафьева можно обнаружить лишь отдельные черты этого загадочного человека, связанные с образом удивительной и таинственной женщины из пространства «времен и сфер», «как бы выдуманная, и в то же время подсказанная каким-то или чьим-то далеким и, может, запредельным сознанием» (Астафьев). Писатель имел в виду княгиню В. А. Оболенскую, которая эмигрировала во Францию в 1920 году, участвовала во французском Сопротивлении и была гильотинирована в Берлине в 1944 году в возрасте тридцати трех лет. Ее образ Астафьев воспринимал как награду духа, как редкое удивительное счастье человека. Эта романтическая установка возвышала его тексты, далекие от романтического письма, насыщала тонким и таинственным смыслом, позволяла установить особую сверхзадачу, которая в лучших его произведениях свидетельствует

<sup>1</sup> См.: Хронологический указатель трудов А. С. Бушмина / Сост. А. С. Морщикина и Л. Г. Мироненко // Алексей Сергеевич Бушмин, 1910—1983. Биобиблиография ученых СССР. М., 1990. Вып. 18. С. 33—50 (Сер. лит. и яз.). См. также: Научные сотрудники Пушкинского Дома. 1905—2005 // Пушкинский Дом. Материалы к истории. 1905—2005. СПб., 2005. С. 412.

вала об утрате современным человеком душевной гармонии, мужества, способности к высоким чувствам и самопожертвованию, необходимого возвращения к старинным источникам добра и света.

С докладом «Белинский в оценке И. С. Тургенева и А. А. Григорьева» выступила аспирантка Отдела новой русской литературы М. Я. Саррина (ИРЛИ). В докладе была поставлена проблема творческого диалога И. С. Тургенева и А. А. Григорьева. Этот творческий диалог начался в конце 1840-х годов и был особенно плодотворным во второй половине 1850-х годов. В центре внимания писателя и критика в эти годы стала личность В. Г. Белинского. Диалог о Белинском — это и спор о пушкинском и гоголевском направлениях в русской литературе, о «наследниках Белинского» в журнале «Современник», а также диалог о новом типе общественного деятеля в России — «сознательно-героической натуре». Кроме того, в докладе была поднята проблема взаимосвязи очерка Тургенева «Встреча моя с Белинским» и его статьи «Гамлет и Дон-Кихот», а также проанализированы «донкихотские» мотивы в эпистолярном наследии А. А. Григорьева.

Ведущий редактор Редакционно-издательского отдела Президентской библиотеки им. Б. Н. Ельцина, соискатель Отдела новой русской литературы Пушкинского Дома М. А. Антипов в своем сообщении «Об авторе „Историко-статистического описания Тихвинского Богородицкого монастыря“» рассказал, каким образом им была установлена роль в подготовке текста книги академика Я. И. Берендинова (1793—1854), который по сей день считается ее автором. На основании обнаруженных докладчиком архивных документов было установлено, что подлинным автором книги, полное название которой «Историко-статистическое описание первоклассного Тихвинского Богородицкого Большого мужского монастыря, состоящего Новгородской епархии в г. Тихвине» (Новгород, 1859), является тихвинский иеромонах Иоанн (Егоров). По мнению докладчика, иеромонах Иоанн при написании книги использовал описания монастырских рукописей и описания церковной утвари, составленные известным археологом Я. И. Берендиновым, и поместил их в раздел «Примечания» своего труда, не обозначив при этом собственного авторства, вероятно в силу монашеского смирения. Обнаруженные архивные документы, подтверждающие авторство иеромонаха Иоанна, докладчик подкрепил сопоставительным стилистическим анализом текста «Историко-статистического описания...» Тихвинской обители с текстами других его трудов, где авторство иеромонаха Иоанна (Егорова) обозначено.

Науч. сотр. Отдела новой русской литературы С. А. Ипатова (ИРЛИ) выступила с докладом «Кто же был автором акростиха

„Дикарка“, подписанного „А. Фет“?», в котором была предпринята попытка установить авторство акростиха «Зоря Кашпирева умирает» («Дикарка»), опубликованного в журнале «Заря» (1869, № 2) за подписью «А. Фет». В исследовательской литературе существует несколько мнений, кто мог быть этим автором: В. П. Буренин, Н. С. Лесков, Д. Д. Минаев и др. Докладчик, опираясь на свидетельства самого Лескова, позже выступившего с опровержением, привлекая воспоминания современников, а также мнение биографа А. Фета Б. Садовского, отводит авторство Лескову и приходит к выводу, что наиболее вероятной версией является принадлежность этого пасквильного акростиха перу Д. Д. Минаева, неоднократно выступавшего в печати с грубыми эпиграммами на самого Фета и его творчество.

Доктор филол. наук Н. П. Генералова (ИРЛИ) выступила с докладом «О начале знакомства с А. Шопенгауэром в России», в котором подвергла сомнению распространенное мнение о том, что идеи немецкого философа стали известны в России в конце 1860-х — начале 1870-х годов. Как свидетельствуют письма Герцена к И. С. Тургеневу, Герцен писал о Шопенгауэре в «Полярной звезде» еще в 1855 году. Таким образом, в России учение Шопенгауэра привлекло внимание, как и в самой Германии, после 1851 года, когда был выпущен в свет том «Примечаний и дополнений» («Parerga und Paralipomena») к основному труду философа «Мир как воля и представление» (1818). В отличие от Герцена Тургенев стал одним из почитателей немецкого философа и, возможно, познакомил с ним А. А. Фета и Л. Н. Толстого. Позже Фет стал первым переводчиком книги Шопенгауэра «Мир как воля и представление».

В своем докладе «Кому „жал“ башмак Гоголя?» канд. филол. наук В. А. Лукина (ИРЛИ) остановилась на проблеме влияния Гоголя на творчество И. С. Тургенева, который в ряде своих статей, писем и очерков оставил яркий образ одного из величайших писателей XIX века. Восхищение мастерством Гоголя, чрезвычайно высокая оценка его роли в истории русской литературы соседствуют у Тургенева с рядом признаний, позволяющих говорить о серьезных противоречиях между двумя писателями по многим вопросам. По мнению докладчицы, наиболее концентрированно суть их можно выразить в виде вопроса: в чем видел Тургенев «противоесие гоголевскому направлению», о необходимости которого он писал В. П. Боткину 17 (29) июня 1855 года? «...Я первый знаю, où le soulier de Gogol blesse»,<sup>2</sup> — признавался Тургенев. Далее Лукина убедительно доказала, почему же «башмак Гоголя» был тесен Тургеневу.

В докладе «Новонайденные тексты Б. П. Корнилова» науч. сотр. Н. А. Прозоро-

<sup>2</sup> «...где жмет башмак Гоголя» (фр.).

ва (ИРЛИ) сообщила, что в фонде известного режиссера и теоретика кино Г. М. Козинцева в ЦГАЛИ (СПб.) были обнаружены новые стихотворения поэта: четыре неизвестных поэтических текста и ранняя редакция «Сказания о герое гражданской войны товарище Громобое». Благодаря архивным разысканиям было установлено, что новонайденные автографы Корнилова являются текстами песен к незаконченному фильму Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга «Путешествие в СССР» — эксцентрической комедии, снимавшейся в 1932 году. Докладчица обратилась к истории публикации текста «Сказания...» (печатавшегося без комментария) и уточнила датировку произведения по новым материалам. Во второй части доклада Н. А. Прозорова рассказала еще об одном неизвестном документе, сохранившемся в архиве О. Ф. Бергольц в Пушкинском Доме — письмо

Б. П. Корнилова к своей школьной подруге Татьяне Степениной, сыгравшей в судьбе поэта более значительную роль, чем было принято считать ранее. В заключение докладчица подчеркнула значение автографов поэта, уцелевших в составе фондов других лиц, напомнив, что личный архив поэта был безвозвратно утрачен, а сам Корнилов расстрелян по ложному обвинению как «участник троцкистско-зиновьевской террористической организации» 20 февраля 1938 года в районе Левашовской пустоши под Ленинградом.

В завершение Чтений состоялось обсуждение прозвучавших докладов. С воспоминаниями об Алексее Сергеевиче Бушмине выступили сотрудники, сохранившие живые черты этого незаурядного человека и ученого.

© С. А. Ипатова

### XXXV МАЛЫШЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

11 мая 2011 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН состоялась традиционные ежегодные Малышевские чтения, посвященные в этом году 90-летию со дня рождения члена-корреспондента РАН, доктора филологических наук Льва Александровича Дмитриева (1921—1993).

В своем вступительном слове О. В. Творогов (Санкт-Петербург) дал краткую, но исчерпывающую характеристику роли Л. А. Дмитриева в научной деятельности Отдела древнерусской литературы и общественной жизни Института в целом. Замечательная трудоспособность и организаторские качества ученого быстро выделили его в ряду других сотрудников Отдела, возглавлявшегося Д. С. Лихачевым. Он стал надежным и авторитетным помощником Дмитрия Сергеевича в разработке и реализации перспективных и неординарных планов научной работы Отдела, не утратив при этом своей исследовательской индивидуальности, верности единожды избранным темам. Это и история первого издания, и проблема авторства «Слова о полку Игореве». Активно участвовал Лев Александрович в дискуссии о подлинности «Слова», где научной принципиальности ученого довелось пройти нелегкие испытания. Его монография «Житийные повести Русского Севера как памятники литературы XIII—XVII вв.», вышедшая в 1973 году, стала событием в науке и общественном сознании. Но, пожалуй, главным деянием последних лет научной работы ученого можно считать двенадцатитомное издание «Памятников литературы Древней Руси», получившее впоследствии Государственную премию. Он не только принимал непосредственное участие в составлении программы издания, публиковал подго-

товленные им тексты и комментарии, но и вычитывал корректуры всех этих томов. Это удивляло и скрыто восхищало, поскольку труд был коллективным. И только потом стало понятно, какой гигантский объем работы взял на себя ученый. Коллеги не раз избирали его председателем месткома, а ведь в те годы далеко не всем научное сообщество Института доверяло подобную миссию. Поэтому в памяти всех сотрудников Пушкинского Дома Лев Александрович остался не только большим ученым, но еще и просто в высшей степени порядочным человеком, всегда готовым помочь советом и действием.

Доклад В. П. Бударagina (Санкт-Петербург) «Л. А. Дмитриев и Древлехранилище Пушкинского Дома» был посвящен археографическому аспекту биографии ученого. Что есть археография, Лев Александрович знал не понаслышке. Свою первую экспедицию он совершил еще в 1948 году. По инициативе М. О. Скрипиля, руководившего тогда спецсеминаром по древнерусской литературе, с письменными рекомендациями В. И. Малышева студенты 3-го курса филфака Л. А. Дмитриев и Е. А. Маймин отправились в Карелию. Впоследствии (в 1949, 1959 и 1960 годах) он совершил археографические поездки в Заонежье и населенные пункты Кольского полуострова, в результате чего в Карельское собрание Древлехранилища поступило более восьми десятков рукописей XVI—XIX веков. В эти же годы Л. А. Дмитриев публикует обзоры рукописей Отдела редких книг Латвийской государственной библиотеки и Научной библиотеки Саратовского университета, по поручению Малышева знакомится в Ярославле с рукописной коллекцией В. В. Лукьянова. После кончи-

ны Владимира Ивановича Лев Александрович не оставлял Древлехранилище своим попечительством, проявляя живой интерес к планируемыми экспедициям и привозимым находкам. Без его участия не обходились ни ежегодные отчеты на заседаниях Ленинградского отделения Археологической комиссии Академии наук, ни открытия новых выставок в Древлехранилище. Многие годы он был бессменным председателем на Малышевских чтениях, а на 2-й Всесоюзной конференции по полевой археографии выступил с обобщающим докладом, посвященным итогам поисковой работы Древлехранилища за период с 1971 по 1981 год.

Доклад Л. В. Соколовой (Санкт-Петербург) «Л. А. Дмитриев как участник дискуссии по „Слову о полку Игореве“» был посвящен одной из важных страниц в научной жизни ученого. Докладчица напомнила о том, что Лев Александрович принял деятельное участие в полемике о подлинности «Слова», и отметила, что не менее важной в этой связи представляется та достойная уважения нравственная позиция, которую он занял в научном споре с доктором исторических наук А. А. Зиминым. Длительная дружба, уважение и искренняя приязнь, связывавшая ученых, тем не менее не повлияла и не могла повлиять, по свойству характера Льва Александровича, на научную честность, проявленную им в ходе дискуссии. Он решительно выступил против точки зрения Зимина, с которой как ученый не мог согласиться. Эта его позиция была проиллюстрирована докладчицей перепиской двух друзей и научных оппонентов.

С докладом «Притча о злых женах в „Слове Даниила Заточника“» выступил С. А. Фомичев (Санкт-Петербург). Докладчик отметил дискуссионность проблемы протографа «Слова», присоединившись к тем исследователям, которые выделяют три основные редакции памятника. Первая представляет собой реальное, но дошедшее до нас послание Даниила к князю Ярославу Владимировичу; вторая — созданное на основе этого послания «Моление Даниила Заточника»; третья — «Слово Даниила Заточника», которое еще в большей степени, чем «Моление», наполнено потешными вставками, по сути дела пародирующими покаянный смысл текста протографа. Особенно интересной, по мнению выступавшего, является пространная вставка притчи о злых женах. Сравнение трех редакций привело его к выводу о том, что лишь в третьей редакции притча обрела окончательный вид, став вполне самостоятельным памятником древнерусской книжности. Если риторические обороты протографа послания к князю основаны на библейских и святоотеческих текстах, то притча о злых женах с самого начала ориентирована на «народные присловья» скоморошьяго свойства. Основным образцом для нее стало Слово о злых женах в «Златоструе», сочинении псев-

до-Златоуста, поэтому в притче так много перекличек с этим популярным в Древней Руси памятником, сохранившимся, в частности, в «Изборнике 1073 года».

О. С. Сапожникова (Санкт-Петербург) в своем докладе «Круговорот цитат в литературе: об одном из источников „Просветителя“ Иосифа Волоцкого» обратила внимание слушателей на выполненную в 1912 году и оставшуюся неопубликованной статью студента Киевской духовной академии Б. Васильева «„Просветитель“ Иосифа Волоцкого. Историко-литературное исследование». Автор этой работы впервые указал на «Богословие» Иоанна Дамаскина как на один из источников сочинения Иосифа Волоцкого, которое называют «первой попыткой» «систематического изложения церковного вероучения» в Древней Руси. Однако до сих пор картина цитирования в «Просветителе», которая позволила бы заглянуть в творческую лабораторию его автора, остается неясной. Изучение источников памятника и принципов их использования его создателем остается актуальной исследовательской задачей. В противном случае всегда есть опасность приписать Иосифу Волоцкому то, чего он не писал, или же не разглядеть то, что принадлежит его перу, но очень напоминает святоотеческий текст. Решение этой историко-литературной проблемы позволит вычленив использовавшиеся Иосифом Волоцким конкретные рукописи, обнаружить ту степень творческой свободы, которая была свойственна писателю при обращении к авторитетным трудам, понять, как цитаты из сочинений отцов церкви, в том числе и труда Иоанна Дамаскина, переходят в собственные размышления волоцкого игумена, и наоборот, как его утверждения подкрепляются идеями учителей церкви. Изучение цитат из «Богословия» предоставило возможность выявить рукопись, которой пользовался Иосиф Волоцкий, и вычленив суждения, принадлежавшие ему лично и в то же самое время развивавшие идеи Иоанна Дамаскина. В дальнейшем игумен Даниил, ученик автора «Просветителя», использовал эти же рассуждения для дополнения своего списка «Богословия», сохранившегося в автографе (РГБ, Вол. 490). Этот список в XVII веке готовился к изданию, но опубликованы были лишь три главы в составе Сборника о почитании икон (М., 1642).

Доклад В. И. Охотниковой (Псков) «Литературные источники Слова похвального Мирожской иконе Василия-Варлаама» был посвящен малоизвестному и неисследованному произведению псковского агиографа Василия-Варлаама. Текст памятника частично был опубликован священником А. Ляпуновым в 1910 году. В результате исследования рукописной традиции докладчицей был установлен полный текст Слова, изучены его исторические и литературные источники. Принципам работы Василия-Варлаама с од-

ним из них — Словом похвальным на Покрова, написанном неизвестным автором и читающимся в Великих Минеях Четых, — было уделено особое внимание.

И. А. Лобаковой (Санкт-Петербург) был сделан доклад «Житие Галактиона Вологодского: Исторические события в агиографическом произведении». События Смуты оставались в литературе на протяжении всего XVII века предметом постоянного осмысления не только в произведениях на историческую тему (хронографах, исторических повестях, сказаниях), но и в памятниках других жанров. В Житии Галактиона Вологодского, известном лишь в четырех списках и выделяющимся количеством посмертных чудес, исторические события получили особую интерпретацию. Сюжет произведения определила сама драматическая реальность эпохи Ивана Грозного с ее историческими потрясениями. Когда Гавриилу (имя героя Жития до принятия пострига) было 7 лет, его отец князь Иван Бельский был казнен по приказу царя. Родственники укрыли ребенка в Старице, утаив его происхождение. В Вологде мальчик начал учиться сапожному делу и там же, повзрослев, женился на простой девушке. В этом произведении впервые утрата социального статуса, родственных связей и поддержки близких оказалась связана с террором Ивана Грозного. Повествование в Житии отмечено принципом «недоказанности» (в тексте нет ни имен жены и дочери подвижника, ни какой бы то ни было хронологической определенности). Однако открывающее тему Смуты предсказание о грядущем вятии Вологды иноземцами, сделанное в земской палате затворником Галактионом, насыщено реально-историческими деталями. Описание вторжения врагов, сожжения города и гибели многих людей сдержанно и лаконично. Галактион назван мучеником: враги не требовали у него отказа от веры, они избивали святого просто так, не найдя ничего, чем можно было бы поживиться в его келье. Обыденность жестокости, начало которой было положено правлением Ивана Грозного, — одна из примет Смутного времени, получившая в Житии сюжетное воплощение. Автор повествования (вероятно, кто-то из мелких вологодских клириков) сохранил ряд традиционных для агиографического жанра мотивов и систему топосов, оставив незавершенными некоторые сюжетные линии, что свойственно фольклорным текстам.

А. В. Вознесенский (Санкт-Петербург) в докладе «Загадка „московского“ Евангелия 1619 года» продолжил оживленную полемику, завязавшуюся в последние годы и связанную с проблемой определения времени и места его печатания. По мнению выступавшего, особое значение в решении этого вопроса имеет наблюдение А. С. Зерновой о том, что на раннем этапе московского книгопечатания мастерские отдельных мастеров облада-

ли совершенной самостоятельностью в отношении материального оборудования и каждый мастер старался использовать в работе принадлежащую только ему орнаменту. Если дополнить мнение А. С. Зерновой рассмотрением того, какие шрифты использовались типографами, можно утверждать, что в ранней истории Печатного двора шрифты также были собственностью мастера. Индивидуальный характер работы мастеров, обособленность находящихся в их владении станков, существовавшие на раннем этапе московского книгопечатания, могли иметь силу и в более позднее время, что представляется крайне важным в случае с безвыходным Евангелием. Сопоставление орнаментального убранства (в особенности ломбардов) изданий Служебника 1616 года, безвыходного Евангелия, Часовника 1618 года и Псалтири 1618 года позволяет утверждать, что все они были выпущены одним мастером. Поскольку два последних издания имеют выходные данные, то несложно сделать заключение, что им был «софийский поп Никон». Докладчик привел ряд доводов в пользу того, что работа над изданием не могла быть осуществлена до выпуска Часовника 1618 года.

А. А. Савельев и Н. В. Савельева (Санкт-Петербург) посвятили свой доклад «„Азбука учебная“ Кариона Истомина» широко распространенному в России в XVII—XVIII веках изданию, которое со временем попало в категорию редких в силу своей постоянной востребованности и постепенного ветшания. В начале 2000-х годов был найден первый и единственный в настоящее время экземпляр этого издания в России, хранящийся в Ярославском музее-заповеднике и датированный сентябрем 1686 года. В одном из сборников-конволютов Пинежского собрания Древлехранилица (№ 109) авторы доклада обнаружили фрагмент «Азбуки учебной», выпущенной московской Синодальной типографией в апреле 1739 года. Он является единственным известным к настоящему времени экземпляром этой книги, вышедшей из Синодальной типографии в XVIII столетии. На последних двух листах издания читаются «Стихи учительны» — силлабические вирши, являвшиеся отличительной чертой «Азбук учебных» и печатавшиеся в их составе в течение семидесяти лет, начиная с 90-х годов XVII века. Предположение о том, что стихи были написаны незадолго до 1698 года Карионом Истоминым, подтверждается списком «Стихов учительных» в составе рукописного сборника, хранящегося в Публичной библиотеке (собр. П. Н. Тиханова, № 227). В отличие от текста, помещенного в издании, в рукописи стихи завершаются подписью Кариона Истомина. Сопоставление рукописного списка и его печатного варианта свидетельствует о лучшей сохранности первого. Сочинение Кариона Истомина в том составе, в котором оно было издано еще в конце XVII века, обращалось в самых разных кругах русского

общества на протяжении почти целого столетия, цитаты из него можно встретить как в простонародных рукописных сборниках, так и в произведениях русских писателей XVIII—XIX веков. «Стихи учительные» демонстрируют, по-видимому, самый ранний пример длительного и функционально разнородного бытования стихотворного авторского текста, созданного в период до литературной традиции и культуры нового времени.

В докладе А. Г. Боброва (Санкт-Петербург) «Заговоры из „Тихого Дона“ и сборник магических текстов из Каргополья» было рассмотрено соотношение текстов из романа с рукописной заговорной традицией. Поиск источников магических текстов, содержащихся в первом томе «Тихого Дона», уже привлекал внимание ученых. Нижегородский исследователь А. В. Коровашко установил, что в работе над романом писатель использовал реальный рукописный сборник заговоров, практически не подвергнув их тексты редактированию. В 1962 году участники фольклорной экспедиции Московского университета записали текст заговоров, почти полностью совпадающих с романскими. По мнению А. В. Коровашко, собиратели попросту позаимствовали заговоры из романа и выдумали несуществующего «таинственного севернорусского рапсода». Оказывается, однако, что заговорные тексты, о которых идет речь, были переписаны студентами В. Н. Иевлевой и А. А. Чугуновым из рукописи, принадлежавшей А. С. Вишняковой, тогда семидесятичетырехлетней жительнице деревни Олехово (Печниковский сельсовет, Каргопольский район Архангельской области). Эта рукопись, содержащая около 20 заговоров и ритуальных указаний, возможно, представляла собой тетрадь с выпадающими листами и была своего рода «архивом» севернорусского знахаря и колдуна. Для реконструкции манускрипта были использованы только те тексты, которые помечены самими собирателями в полевых материалах как скопированные «с рукописи». А. С. Вишнякова, получившая магические знания от своей матери, была не просто хранителем рукописных заговоров — она активно использовала их и давала студентам пояснения, когда и при каких обстоятельствах читаются те или иные тексты и какие ритуальные действия при этом совершаются. Несомненно, заговоры «от Вишняковой» принадлежат к севернорусской рукописной традиции: среди них находится письменный по форме бытования Отпуск скота, все известные списки которого происходят с Русского Севера. В докладе были приведены примеры сопоставительного анализа текстов, показавшего, что заговоры из «Тихого Дона» имеют черты вторичности и не могут рассматриваться в качестве источника «вишняковских» (например, «посиращенный» вместо правильного «помраченый»). В этой связи, по мнению выступавшего, представляется важным тот факт, что в

архиве Федора Крюкова есть список заговора с тем же началом, что и вычеркнутый из «черновой» рукописи романа: «На море на океане, на острове Буяне стоит баня...». «Крюковский» заговор имеет соответствия и в рукописной традиции, причем баня, находящаяся на острове Буяне, — это редкий и, несомненно, севернорусский мотив, поскольку сакральное отношение к помещениям для мытья, да и само их географическое распространение, прямо указывают на Русский Север. Таким образом, «вишняковские» заговоры отражают несохранившийся источник заговоров «Тихого Дона», что позволяет установить связь одного из великих романов XX века с севернорусской рукописной традицией.

Доклад Е. Д. Конусовой (Санкт-Петербург) «Штрихи к биографии В. Н. Перетца (по материалам коллекции жизнеописаний С. А. Венгерова)» был основан на хранящихся в Рукописном отделе Института русской литературы 27 письмах В. Н. Перетца к С. А. Венгеру 1892—1916 годов. Особое внимание слушателей было привлечено к двум письмам (от 19 ноября 1905 года и 23 марта 1907 года), написанным ученым в киевский период его научно-преподавательской деятельности и отразившим события первой русской революции. Эти и другие эпистолярные материалы, использованные в докладе, добавляют яркие краски к портретам ученых, свидетельствуя об их дружеских отношениях и профессиональном сотрудничестве, а также освещают в их личном восприятии разнообразные драматические страницы отечественной истории эпохи перелома двух веков.

Доклад Г. В. Маркелова (Санкт-Петербург) «„Песни“ Григория Кругова (1918—1923)» посвящен вновь открытому крестьянскому поэту, рукопись которого, содержащая более тысячи страниц стихотворного текста, хранится ныне в Дрвлекхранилище Пушкинского Дома. Текст под заглавием «Горькая доля, или Песни о моей жизни от рождения до 45 лет» представляет собой стихотворное автобиографическое повествование в 97 «песнях». Каждая из них снабжена лирическим отступлением, в котором осмыслиется та или иная затронутая автором тема. Григорий Кругов подробно рассказывает обо всех важных моментах своей жизни. В текст жизнеописания органично вплетен материал деревенского и городского фольклора (песни, романсы, частушки), детально описаны деревенские гулянья и свадьбы. По мнению докладчика, особенно удались Кругову, солдату Первой мировой войны, сцены армейской службы (1898—1904) и фронтные эпизоды, близкие по форме и стилю поэме А. Т. Твардовского «Василий Теркин». В. И. Малышев дал определение Дрвлекхранилищу как огромной крестьянской библиотеки, и сочинение крестьянского поэта Григория Кругова обрело там подобающее место.

Доклад Н. Л. Дмитриевой (Санкт-Петербург) «В далекие 1950-е (из писем Л. А. Дмитриева)» позволил участникам конференции не только восстановить некоторые эпизоды из жизни пушкинодомского научного сообщества, но и услышать голос эпохи в ее исторических и бытовых реалиях.

Музыкальным приношением памяти Л. А. Дмитриева стало выступление Николая Мажары, пианиста и композитора, внука ученого. В его исполнении прозвучали произведения В.-А. Моцарта, Ф. Шопена и Ф. Шуберта.

Достоинством сопровождением конференции стала развернутая в 12 витринах Большого конференц-зала Пушкинского Дома выставка, посвященная Льву Александровичу

Дмитриеву. В основу экспозиции, подготовленной сотрудником Литературного музея Института П. В. Бекединым, легли материалы, любезно предоставленные дочерью Льва Александровича, Ниной Львовной Дмитриевой. Участники конференции имели возможность увидеть среди экспонатов большое количество фотографий разных лет, запечатлевших Л. А. Дмитриева в кругу родных, друзей и коллег; его дневниковые записи военных лет; принадлежавшие ему памятные вещи и награды; монографии Льва Александровича и его статьи в научных сборниках и журналах.

© *Е. Д. Конусова*

## ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

В статье «„Одинокая вершина” Яна Райниса в переводе Вячеслава Иванова», опубликованной в № 4 журнала «Русская литература» за 2011 год, перевод стихотворения Райниса «Одинокая вершина», помещенный за подписью «Вяч. Иванов» в книге: *Райнис Я. Избранные произведения*. М., 1953. С. 98 (Библиотека поэта. Большая сер.), рассматривался мною как произведение Вячеслава Ивановича Иванова (1866—1949). Когда статья уже находилась в печати, коллеги обратили мое внимание на тот факт, что данный перевод осуществлен Вячеславом Всеволодовичем Ивановым (см.: Вячеслав Всеволодо-

вич Иванов / РАН; сост. Л. Г. Невская и др. М., 2007. С. 42 (Материалы к биобиблиографии ученых. Литература и язык. Вып. 30)). Возникновению подобного недоразумения способствовал, помимо прочего, тот факт, что перевод стихотворения Аусеклиса «Тримпула», несомненно исполненный Вячеславом Ивановичем Ивановым, был опубликован в издании «Поэты Латвии» (Библиотека поэта. Малая сер.) в 1974 году. Приношу свои извинения читателям и редакции журнала.

*Э. К. Александрова*

## ПАМЯТИ ВЛАДИМИРА ПЕТРОВИЧА СТЕПАНОВА

14 января 2012 года умер Владимир Петрович Степанов, яркий и последовательный представитель исторической школы русской филологии второй половины XX века.

Вся научная жизнь Владимира Петровича была связана с Пушкинским Домом, куда он поступил работать после окончания Ленинградского университета в 1958 году. Ученик П. Н. Беркова, Владимир Петрович перенял от своего учителя стремление к всестороннему знанию истории русской литературы XVIII века, включая все ее направления, ее связи с историей общества и культурой.

Историзм как основа научного поиска определил вектор научной деятельности В. П. Степанова: наиболее трудоемкие области филологии — источниковедение и библиография — всегда занимали в ней ведущие места. Первым фундаментальным трудом В. П. Степанова был библиографический указатель «История русской литературы XVIII века» (М.; Л., 1968; совместно с Ю. В. Стенником; под редакцией П. Н. Беркова). Затем он встал у истоков создания «Словаря русских писателей XVIII века» (Л., 1988. Вып. 1; СПб., 1999—2010. Вып. 2—3). Уже к началу 1970-х годов В. П. Степанов разработал его словарь и тип научной статьи (см.: Словарь русских писателей XVIII века: Принципы составления. Образцы статей. Словник. Л., 1975). И потом в продолжение нескольких десятилетий руководил работой над словарем, был строгим, требовательным и неутомимым его редактором. Одновременно как член редколлегии он принимал деятельное участие в подготовке и редактировании издания «Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь» (М., 1989—2007. Т. 1—5). Оставаясь одним из последних членов первоначальной редколлегии, пятый том этого издания Владимир Петрович читал и редактировал целиком. Последним его трудом стал справочник «Русское служилое дворянство второй половины XVIII века» (СПб., 2003).

Большая часть научной жизни В. П. Степанова была связана с Группой (ныне Отделом) по изучению русской литературы XVIII века, на заседаниях которой он делал замечательные доклады, ярко и глубоко выступал в прениях. Автор классических научных статей по XVIII веку, В. П. Степанов с особен-

ным вниманием вглядывался в процессы, происходившие в литературе предпушкинской поры. Кроме того, он был крупнейшим специалистом по русской прозе XVIII века (в 1973 году защитил кандидатскую диссертацию «М. Д. Чулков и русская проза 1750—1770-х годов»). Считая средоточием литературного развития XVIII века творчество А. П. Сумарокова, еще в 1990-е годы В. П. Степанов разработал план полного собрания его сочинений и приступил к подготовке необходимых материалов.

На протяжении многих лет Владимир Петрович принимал деятельное участие в журнале «Русская литература» как глубоко уважаемый, желанный автор и как научный рецензент поступающих в редакцию работ, а в 1975 году выпустил в свет указатель статей, которые были опубликованы здесь в 1958—1973 годах.

Заметный след он оставил и в истории Рукописного отдела Пушкинского Дома, где в 1978—1980 годах был ученым хранителем.

В своей научной деятельности В. П. Степанов всегда был движим жадным интересом к прошлому, к тому, каково оно было в своем настоящем. Бесконечные размышления на эту тему сделали Владимира Петровича одним из лучших знатоков литературы XVIII—начала XIX века, превратив его жизнь в научную мысль, а его самого приблизив к типу личности XVIII века. Презумпция факта сочетается в трудах В. П. Степанова с мало кому присущим в такой мере скептицизмом. В жизни скептицизм оборачивался «благородной упрямкой», которой гордился в себе М. В. Ломоносов, в мысли — редким ее качеством — парадоксальностью. Мучительные размышления при этом оставались за рамками работ Владимира Петровича, написанных просто и ясно. Ряд его статей принадлежит к шедеврам научного письма.

Исключительность личности В. П. Степанова, которого отличали требовательность к себе, скромность, бескорыстие и аскетизм, в полной мере проявилась в последнее десятилетие, когда он поистине героически боролся с тяжелой болезнью и немощью, до последней минуты сохраняя ясность ума, душевную деликатность, доброту, преданность друзьям и науке.

Технический редактор *Е. Г. Коленова*  
Корректоры *О. В. Гусихина* и *А. К. Рудзик*  
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г. Подписано к печати 16.02.12.  
Формат 70 × 100  $\frac{1}{16}$ . Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 20.2.  
Уч.-изд. л. 25.0. Тираж 345 экз. (в т. ч. МКО и СНГ — 46 экз.). Тип. зак. № 26. С 19

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН  
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1  
E-mail: [main@nauka.nw.ru](mailto:main@nauka.nw.ru)  
Internet: [www.naukaspb.com](http://www.naukaspb.com)

Первая Академическая типография «Наука»  
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12