

Русская литература

№ 2

Историко-литературный журнал

2014

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
А. Г. Бобров. Смех в «Повести временных лет»	5

К 100-ЛЕТИЮ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

А. М. Грачева. Алексей Ремизов и Первая мировая война. Введение к теме	23
О. А. Кузнецова. «Букет для Карсавиной» от «Бродячей собаки»	29
Т. В. Мисникевич. Книга стихов Федора Сологуба «Война»: история текста	42
Н. Ю. Грякалова. «Бой в лубке». К интерпретации фрагментов «сверхповести» Велимира Хлебникова «Война в мышеловке»	63
«Россия — культурна, но не цивилизована; Германия — вот ее антипод». Письма Б. А. Кржевского к Мигелю де Унамуно и эссе Унамуно «Необычный русофил» (публикация и перевод К. С. Корконосенко)	74
В. Е. Багно. Испанская «ниша»: дягилевский балет в годы Первой мировой войны	78
Федор Сологуб. «Мистика войны и утопия вечного мира» (вступительная статья, подготовка текста и комментарии М. М. Павловой)	83

А. И. ГЕРЦЕН. ПОСЛЕ ЮБИЛЕЯ

М. Д. Кузьмина. Мир как театр в «Сороке-воровке» А. И. Герцена: драма, рассказанная эпиком	103
Ю. А. Рыкунина. Роман с «сенсацией»: как Герцен и Огарев стали персонажами массовой литературы	115
В. А. Котельников. Русская драма на Лигурийском берегу (А. И. Герцен и Георг Гервер)	122

К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. А. АХМАТОВОЙ

П. Е. Поберезкина (Украина). Ахматова и Лермонтов	131
Татьяна Викторофф (Франция). Сплин и ностальгия: Анна Ахматова в диалоге с Шарлем Бодлером	145
В. А. Черных. Еще раз об образе «тени» в поэзии Анны Ахматовой	152
Л. Г. Кихней. Функции шекспировских и дантовских мотивов в поэзии Анны Ахматовой	156

«...Письма к Вам писались во мне днем и ночью...»: письма Л. К. Чуковской к А. А. Ахматовой (публикация Е. Ц. Чуковской и Н. И. Крайневой)	176
Роман Тименчик (<i>Израиль</i>). Анна Ахматова и советский читатель	190

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

С. И. Николаев. Житие протопопа Аввакума на польской сцене	207
А. В. Волков. «Келейный летописец» Дмитрия Ростовского и «Метаморфозы» Овидия	213
С. А. Фомичев. О плане пьесы А. С. Грибоедова «1812-й год»: античные контуры . .	222
А. М. Березкин. Сакральные коннотации в семантике поэтического образа: «Пророк» Н. А. Некрасова	229
О. В. Макаревич. Н. С. Лесков и Ж. Э. Навиль. К вопросу о влиянии идей западноевропейского богословия на творчество писателя	241
Н. А. Богомолов. К генезису дихотомии «язык поэтический — язык практический»	250
М. В. Ефимов. О присутствии Рихарда Вагнера в романах В. Набокова (к теме «Набоков и Блок»)	256
Г. В. Обатнин. Из архивных разысканий о Вяч. Иванове	264
Ирина Рудик (<i>Эстония</i>). К истории работы Марины Цветаевой над поэмой о Есенине	282
Сонг Чжон Су, Ким Се Ил (<i>Республика Корея</i>). Литературно-эстетический диалог Андрея Платонова с постсимволизмом	294

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Н. С. Черёмин. Новое прочтение сочинений Н. С. Лескова	305
Т. Г. Иванова. Сказки Волдлозерья	306

ХРОНИКА

Е. Д. Кокусова. Международная научно-практическая конференция «Testis temporum. Дневники и воспоминания в русской литературе XX века»	309
С. А. Ипатова. Научная конференция «Иван Тургенев: жизнь и судьба» (к 195-летию со дня рождения)	316

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

RUSSKAYA LITERATURA

№ 2

Historical and Literary Studies

2014

Founded in January 1958

Published Quarterly

CONTENTS

	Page
A. G. Bobrov. <i>Laughter in the Primary Chronicle</i>	5
WORLD WAR I CENTENARY	
A. M. Gracheva. <i>Alexey Remisov and World War I. Introducing the Subject</i>	23
O. A. Kuznetsova. <i>A Bouquet for Karsavina from the «Stray Dog»</i>	29
T. V. Misnikevich. <i>The War, Fyodor Sologub's Collection of Poems: History of the Text</i>	42
N. Y. Gryakalova. <i>A Battle in a Lubok. Interpreting Fragments of Velemir Khlebnikov's «Super-Tale» A Battle in a Mousetrap</i>	63
«Russia is Cultured, Yet Not Civilized. Germany Is Its Antipode». <i>B. A. Krzevsky's Letters to Miguel de Unamuno and Unamuno's Essay An Unusual Russophile</i> (Publication and Translation by K. S. Korkonosenko)	74
V. E. Bagno. <i>A Spanish «Niche»: Dyagilev's Ballet in the Days of the World War I</i>	78
Fyodor Sologub. <i>Mysticism of the War and Utopia of Eternal Peace</i> (Introduction, Editing and Comments by M. M. Pavlova)	83
A. I. HERZEN. AFTER THE ANNIVERSARY	
M. D. Kuzmina. <i>The World as a Stage in Herzen's Thieving Magpie: A Drama Related by an Epic Writer</i>	103
Y. A. Rykunina. <i>A Novel with a «Sensation»: How Herzen and Ogaryev Turned into Mass Lit Characters</i>	115
V. A. Kotelnikov. <i>A Russian Drama on the Coast of Liguria (A. I. Herzen and Georg Herwegh)</i>	122
A. A. AKHMATOVA'S 125 th ANNIVERSARY	
P. E. Poberezkina (<i>Ukraine</i>). <i>Akhmatova and Lermontov</i>	131
Tatiana Viktoroff (<i>France</i>). <i>Spleen and Nostalgia: Anna Akhmatova in Dialogue with Charles Baudelaire</i>	145

V. A. Chernyh. More on the Image of «Shadow» in Anna Akhmatova's Lyrics	152
L. G. Kiheny. The Function of Shakespearean and Dantean Motives in Anna Akhmatova's Poetry	156
«Inwardly, I Was Composing Letters to You Day and Night...»: L. K. Chukovskaya's Letters to A. A. Akhmatova (Published by E. C. Chukovskaya and N. I. Krayneva)	176
Roman Timenchik (<i>Israel</i>). Anna Akhmatova and the Soviet Reader	190

RELEASES AND REPORTS

S. I. Nikolayev. <i>Life of Protopope Avvakum</i> on the Polish Stage	207
A. V. Volkov. Dimitry of Rostov's <i>Cell Chronicle</i> and Ovid's <i>Metamorphoses</i>	213
S. A. Fomichev. On the Plan of A. S. Griboyedov's Play <i>1812: Classical Cutout</i>	222
A. M. Berezkin. Sacral Connotations in the Semantics of a Poetical Image: <i>The Prophet</i> by N. A. Nekrasov	229
O. V. Makarevich. N. S. Leskov and J. E. Naville. On the Influence of Western European Theological Ideas on the Writer's Work	241
N. A. Bogomolov. On the Genesis of Dychotomy «Poetical Language — Utilitarian Language»	250
M. V. Efimov. On Richard Wagner's Presence in the Novels by V. Nabokov (a Sidelight on Nabokov and Blok)	256
G. V. Obatnin. Some Archival Research on Vyach. Ivanov	264
Irina Rudik (<i>Estonia</i>). Marina Tsvetayeva's Work on the Poem about Yesenin	282
Song Jung-Soo, Kim Sey-Il (<i>Republic of Korea</i>). Andrey Platonov's Literary and Esthetic Dialogue with Post-Symbolism	294

REVIEWS

N. S. Cheryomin. A New Interpretation of N. S. Leskov's Works	305
T. G. Ivanova. Fairy-Tales of Vodlozerye	306

NEWSREEL

E. D. Konusova. International Research Workshop « <i>Testis temporum</i> . Diaries and Memoirs in the Russian Literature of the 20 th Century»	309
S. A. Ipatova. Research Conference «Ivan Turgenev: Life and Fate (195 th Anniversary)»	316

**Published under the Auspices of History and Philology Department
Russian Academy of Sciences**

Editor-in-Chief *V. E. BAGNO*

Editorial Board:

E. V. ANISIMOV, D. M. BULANIN, I. F. DANILOVA (Editorial Secretary),
S. A. FOMICHEV, G. Y. GALAGAN (Deputy Editor-in-Chief), *A. A. GORELOV,*
V. Y. GRECHNEV, N. N. KAZANSKY, N. D. KOCHETKOVA, V. A. KOTELNIKOV,
A. V. LAVROV, A. M. MOLDOVAN, S. I. NIKOLAEV, Y. M. PROZOROV,
N. N. SKATOV, A. L. TOPORKOV, T. S. TSARKOVA, M. N. VIROLAINEN

Editorial Office: 4, Makarova Embankment, St. Petersburg 199034
Phone/fax (812) 328-16-01
e-mail: ruslitter@mail.ru

СМЕХ В «ПОВЕСТИ ВРЕМЕННЫХ ЛЕТ»

Смех является одной из самых загадочных способностей человека, которой, начиная с античности и до наших дней, было посвящено огромное количество научных исследований. Изучались проблемы происхождения смеха, его философские, эстетические, психологические, физиологические, медицинские, социальные, антропологические, этнографические, гендерные, лингвистические и историко-культурные аспекты.¹

В Древней Руси отношение к смеху было неоднозначным, но в большей степени отрицательным. «Неприятие смеха» православной древнерусской традицией базировалось на ветхозаветных² и новозаветных текстах,³ а также на сочинениях отцов церкви. Иоанн Златоуст прямо утверждал: «никогда никто не видел», чтобы Христос не только смеялся, но даже «мало улыбался»; также ни об апостоле Павле, «ни о ком другом ему подобном» не говорилось, что они когда-либо смеялись.⁴ По мнению С. С. Аверинцева,

¹ Отметим лишь некоторые работы последних двух десятилетий, в которых можно найти библиографию вопроса: *Attardo S. Linguistic Theories of Humor*. Berlin, 1994; *Бороденко М. В. Два лица Януса-смеха*. Ростов-на-Дону, 1995; *Дмитриев А. В. Социология юмора: Очерки*. М., 1996; *Карасев Л. В. Философия смеха*. М., 1996; *Gruner C. R. The Game of Humor: A Comprehensive Theory of Why We Laugh*. New Brunswick, 1997; *Provine R. R. Laughter: A Scientific Investigation*. New York, 2000; *Attardo S. Humorous texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlin; New York, 2001; *Смех: Истоки и функции* / Ред. А. Г. Козинцев. СПб., 2002; *Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д. Русский анекдот: Текст и речевой жанр*. М., 2002; *Рюмина М. Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность*. М., 2003; *Ritchie G. The Linguistic Analysis of Jokes*. London; New York, 2004; *Агранович С. З., Березин С. В. Homo amphibolos: Археология сознания*. Самара, 2005; *Юдин Ю. И. Дурак, шут, вор и черт (исторические корни бытовой сказки)*. М., 2006; *Kuipers G. Good Humor, Bad Taste: A Sociology of the Joke*. Berlin; New York, 2006; *Martinson P. On the Problem of the Comic: A Philosophical Study on the Origins of Laughter*. Ottawa, 2006; *Козинцев А. Г. Человек и смех*. СПб., 2007; *Chafe W. The Importance of Not Being Earnest: The Feeling Behind Laughter and Humor*. Amsterdam, 2007; *Martin R. A. The Psychology of Humor: An Integrative Approach*. Burlington, MA; San Diego; London, 2007; *Bogard M. Laughter and its Effects on Groups*. New York, 2008; *Morreall J. Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. Malden, MA, 2009; *Kozintsev A. The Mirror of Laughter*. New Brunswick; London, 2010; *Provine R. R. Curious Behavior: Yawning, Laughing, Hiccapping, and Beyond*. Cambridge, MA; London, 2012; *Tunesi L. Stavo scherzando: La comicità e l'umorismo nelle relazioni sociali*. Rome, 2012, и др.

² «Смѣху рекохъ: погрѣшение, и веселию: что сие твориши?» (Еккл. 2: 2); «Блага ярость паче смѣха, яко во злобѣ лица ублажится сердце. Сердце мудрыхъ въ дому плача, а сердце безумныхъ въ дому веселия» (Еккл. 7: 3—4); «Повѣсть буйхъ мерзость, и смѣхъ ихъ во услаждении грѣха» (Сир. 27: 13), «Быхъ въ смѣхъ всѣмъ людемъ моимъ» (Иер. 3: 14), и т. п.

³ «Горе вамъ, смѣющимся ныне: яко възрыдаете и восплачете» (Лк. 6: 25); «Смѣхъ вашъ въ плачъ да обратится, и радость въ сѣтование» (Иак. 4: 9); «сквернословие, и бусловие, или кощунъ, яже неподобная» (Еф. 5: 4), и т. п.

⁴ *Migne J.-P. Patrologia Graeca*. Paris, 1862. Т. 57. Col. 69. Русский перевод: «Да и часто бывало, что Его видели плачущим, а чтобы Он смеялся, или хотя мало улыбался, этого никогда никто не видел, — почему и ни один из евангелистов не упомянул о том. Также и Павел, что он плакал, и плакал три года день и ночь, сам о том свидетельствует (Деян. 20: 31), и другие о нем говорят то; а чтобы когда-либо смеялся, об этом нигде не говорит ни сам он, ни другой апостол, ни один из святых, ни о нем, ни о ком другом ему подобном... Вот почему Христос так часто и говорит нам о слезах и называет плачущих блаженными, а смеющихся бедными. Здесь не место смеху, и собрались мы сюда не смеяться, но стенать, и за эти стenanия наследовать Царствие» (Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. СПб., 1901. Т. 7. Кн. 1: Толкование на святого Матфея евангелиста. Беседа шестая. С. 68).

«предание, согласно которому Христос никогда не смеялся, с точки зрения философии смеха представляется достаточно логичным и убедительным. В точке абсолютной свободы смех невозможен, ибо излишен».⁵

Осуждение «глумов» и смеха, основанное на Священном Писании и святоотеческом наследии, было широко распространено в древнерусской письменности.⁶ Но в то же время существовало и другое представление — о том, что смех неизменно присущ человеческой природе: «Свойтню человеку еже просто ходити и еже смѣяться»;⁷ «Всякъ бо человекъ — смѣятель, и всяко смѣятельно — человекъ».⁸ Более того, в сборнике «Пчела» читается своего рода «оправдание смеха»: «Единъ же разгнѣваясь и прослезися, а други смѣяшеться, и тѣмъ нравомъ отбѣгоста ярости».⁹

Хотя отдельные наблюдения над литературными произведениями и текстами записей на рукописях, имевшими смеховую (юмористическую или сатирическую) природу делались и раньше, впервые проблема комизма и смеха в древнерусской литературе была четко сформулирована в статье Д. С. Лихачева 1973 года.¹⁰ В значительной степени опираясь на знаменитую книгу М. М. Бахтина и его концепцию западноевропейской карнавальной «смеховой культуры» Средневековья и Ренессанса,¹¹ исследователь обосновал идею об особом характере русского средневекового смеха, направленного на самого смеющегося. Развивая основные положения своей новаторской работы, Д. С. Лихачев спустя три года совместно с А. М. Панченко выпустил книгу «„Смеховой мир“ Древней Руси».¹²

Согласно концепции авторов, в Древней Руси люди смеялись над тем, что далеко не всегда кажется комичным в наше время. Д. С. Лихачев и А. М. Панченко отмечали как характерную черту средневекового комизма «валяние дурака», «шутовство». Древнерусский смех был «чаще всего обращен против самой личности смеющегося и против всего того, что считается святым, благочестивым, почетным».¹³ Таким образом, персонажи древнерусских смеховых текстов выступают в роли не только объектов, но и субъектов, а сам средневековый смех имеет амбивалентную природу. Автор не возвышается над персонажами, а становится на их «дурацкий» уровень

⁵ Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 9.

⁶ См.: Лурье Я. С. Книгописец Ефросин и борьба против «глумов» и смеха в древнерусской письменности // Slavic Linguistics, Poetics, Cultural History. In Honor of Henrik Birnbaum on his Sixtieth Birthday 13 December 1985. Columbus, Ohio, 1985. P. 257—266 (International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1985. Vol. 31/32).

⁷ Симеонов сборник (по Светославовия препис от 1073 г.). София, 1991. Т. 1: Исследования и текст. С. 654.

⁸ Великие Минеи-Четьи, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Изд. Археологической комиссии. М., 1901. Декабрь. Дни 1—5. Стб. 335 (Диалектика Иоанна Дамаскина).

⁹ Семенов В. Древняя русская Пчела по пергаменному списку. СПб., 1893. С. 189 (СОРЯС. Т. 54. № 4).

¹⁰ Лихачев Д. С. Древнерусский смех // Проблемы поэтики и истории литературы: Сб. статей. Саранск, 1973. С. 73—92; переизд.: Лихачев Д. С. Древнерусский смех // Бахтин М. М. Pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманистической мысли [Антология]. СПб., 2001. Т. 1. С. 448—467.

¹¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

¹² Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976 (сер. «Из истории мировой культуры»). Раздел «Смех как мировоззрение» написан Д. С. Лихачевым (главы: «Смеховой мир» Древней Руси; Лицедейство Грозного. К вопросу о смеховом стиле его произведений; Раздвоение смехового мира; Бунт кроменного мира; Юмор протопопа Аввакума); Раздел «Смех как зрелище» написан А. М. Панченко (главы: Древнерусское юродство; Юродство как зрелище; Юродство как общественный протест); Приложение («Письма юродивого XVII в.») и указатели подготовлены Н. В. Поньрко.

¹³ Там же. С. 9.

мировосприятия. «Валяя дурака», человек смеется над собою и создает не настоящий, не организованный, отрицательный мир антикультуры, в котором господствуют нищета, голод, пьянство, спутанность всех значений. Все люди тут босы, наги, одеты в берестяные шлемы и лыковую обувь, рогожные одежды, увенчаны соломенными венцами, не имеют общественного устойчивого положения, «мятутся меж двор», кабак заменяет им церковь, тюремный двор — монастырь, пьянство — аскетические подвиги и т. д. Все знаки означают нечто противоположное тому, что они значат в нормальном мире; это мир «крошечный», недействительный, подчеркнuto выдуманный. Проявления этого «смехового мира» авторы книги усматривали в демократической литературе XVII века, в поведении и сочинениях Ивана Грозного, в творчестве протопопа Аввакума, в феномене древнерусского юродства.

Статья 1973 года и особенно книга 1976 года вызвали живой интерес и были высоко оценены научным сообществом.¹⁴ Среди многочисленных откликов на исследование «смехового мира» Древней Руси объемом и глубиной рассмотрения затронутых вопросов заметно выделяется рецензия Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского. Высоко оценив новизну не только положенной в основу книги концепции, но и «самой природы исследовательского подхода» («объектом изучения здесь являются не тексты как таковые, а тексты как часть общекультурной толщи, неразрывно связанные с поведением»),¹⁵ рецензенты предложили обсудить ряд принципиально важных уточнений и перспектив развития идей Д. С. Лихачева и А. М. Панченко. Во-первых, они отметили необходимость «разграничить понятие „смеховой культуры” в том ее виде, как она обрисовывается на западноевропейском материале, от специфически русских явлений, описываемых авторами».¹⁶ Если в понимании М. М. Бахтина амбивалентная отрицающе-утверждающая культура смеха переносит средневекового человека в мир безрелигиозной и безгосударственной карнавальнoй утопии, то схожие явления древнерусской культуры не всегда находятся за пределами официальной, «серьезной» парадигмы. Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский рассматривают русскую средневековую православную культуру как организованную противопоставлением святости (полностью исключающей смех), и сатанинства/кощунства (где царит дьявольский хохот). Но «в отличие от амбивалентного народного карнавальнoго смеха, по Бахтину, кощунственнoй, дьявольский хохот не распатывает мира средневековых представлений. Он составляет часть последнего».¹⁷ По мнению рецензентов, и кощунство, и «магический смех, связанный с обращением за помощью к „черному”, изнаночному миру, соб-

¹⁴ Рецензии и отклики: *Василев Й.* [Рец.] // Литературна мисъл. 1974. Кн. 6. С. 127; *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. 1977. № 3. С. 148—166; *Мелетинский Е. М.* [Рец.] // Советская этнография. 1978. № 2. С. 169—172; *Молдавский Д.* Смех отвергающий и утверждающий // Звезда. 1976. № 12. С. 206—208; *Пушкарев Л. Н.* [Рец.] // Вопросы истории. 1977. № 7. С. 167—170; *Тетени М.* [Рец.] // Studia Slavica. 1977. Vol. 23, № 1—2. P. 211—216; *Фридлендер Г. М.* [Рец.] // ИЮЛЯ. 1976. Т. 35, вып. 5. С. 475—476; *Юдин Ю. И.* У истоков театра // Театр. 1978. № 5. С. 84—86; *Andreyev N.* The Need for Laughter // Times Literary Supplement. 1977. Jan. 28. P. 112; *Fennell J. L. I.* [Рец.] // Russia Mediaevalis. 1977. Т. 3. P. 98—101; *Klein J.* [Рец.] // Wiener slavistisches Jahrbuch. 1977. Bd 23. S. 297—299; *Kolar J.* [Рец.] // Slavia. 1979. Roč. 48. Seš. 2—3. S. 310—312; *Sardi M. S.* [Рец.] // Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. 1977. T. 19. Fasc. 1—2. P. 203—204; *Thompson E. M.* [Рец.] // Slavic and East European Journal. 1978. Vol. 22. № 2. P. 208—209.

¹⁵ *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Новые аспекты изучения культуры Древней Руси. С. 150—151.

¹⁶ Там же. С. 152.

¹⁷ Там же. С. 154.

ственно говоря, к „смеховой культуре” не относятся, ибо лишены основного ее элемента — комизма». ¹⁸

Исходя из этого общего понимания древнерусской культуры, авторы рецензии подвергли сомнению отнесение к «смеховому миру» поведения Ивана Грозного и юродивых, святочные гадания и обряды. Они отметили в анализируемых явлениях русской культуры наличие разграничения исполнителей и аудитории, зрелищности (расчета на внешнего наблюдателя), элементов дидактизма, вовлеченности участников в магическое кощунственное антиповедение. Все эти факторы заставили рецензентов прийти к выводу, что само название книги Д. С. Лихачева и А. М. Панченко «дискуссионно». По сути дела, Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский подвергли сомнению отнесение ряда рассмотренных в книге феноменов к «смеховым». В других случаях они усомнились в карнавальнoй природе древнерусского смеха, считая, что он либо «работал на зрителя», либо являлся «сатанинским», антихристианским.

Представляется, что жесткая бинарная оппозиция «святость/сатанизм», в рамках которой Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский предлагают рассматривать все «смеховые» феномены, не всегда работает. Можно указать на ряд примеров достаточно раннего «смехового» отношения русских средневековых книжников к церковным авторитетам и ценностям. Известен был в Древней Руси, например, анекдот из «Луга духовного» Иоанна Мосха, вошедший в «Синайский патерик», о ленивом ученике старца Антипа, который попал в ад и находился в огненной реке, благодаря молитвам учителя, только по шею, стоя «на врьсь епискупу» (то есть сверху, на епископе). ¹⁹ Объектом иронии мог быть также иконописец: «Видѣвъ писца иконнаго, продающа иконы и много цѣны хотяща, и рече: „Не много цѣны хоци, да не вторый Июда будеши, продавый Господа!»». ²⁰ Специфика средневекового смеха состояла в том, что эти «мирские притчи» могли рассказывать и епископ, и иконописец — если смех был «обращенным на самого себя».

Замечания и сомнения Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского вызвали развернутый ответ авторов книги в ее новой версии. Теперь монография получила ценные дополнения Н. В. Понырko и новое название — «Смех в Древней Руси». ²¹ В предисловии к изданию 1984 года говорится, что Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский «дали иную, чем у нас, концепцию древнерусской смеховой культуры. Главы Н. В. Понырko, вводя новый материал, подкрепляют, как нам кажется, именно нашу концепцию». Возражая рецензентам, авторы предисловия настаивают на том, что смех в Древней Руси был направлен на себя самим смеющимся: Иван Грозный устраивал крошечные празднества «именно для себя и своих ближайших опричников»; юродивый

¹⁸ Там же. С. 156.

¹⁹ Синайский патерик / Изд. подг. В. С. Голышенко, В. Ф. Дубровина. М., 1967. С. 95—96 (по рукописи XI—XII века); *Мурьянов М. Ф.* Из истории чувства юмора // Древнейшие государства на территории СССР: Материалы и исследования. 1987 год. М., 1989. С. 199—200.

²⁰ Перевод: «Некто увидел иконописца, который продавал иконы и просил высокую цену, и сказал ему: „Не проси высокую цену, а то окажешься вторым Иудой, продавшим Господа”» (Слово о злых женах / Подг. текста, пер. и комм. А. Г. Боброва // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1999. Т. 7: Вторая половина XV века. С. 486—487 (по рукописи XV века)).

²¹ *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырko Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 3—6: Предисловие; С. 7—71: Смех как мировоззрение / Д. С. Лихачев (главы: Смеховой мир Древней Руси; Лицедейство Грозного: (К вопросу о смеховом стиле его произведений); Раздвоение смехового мира; Бунт крошечного мира; Юмор протопопа Аввакума); С. 72—153: Смех как зрелище / А. М. Панченко (главы: Древнерусское юродство; Юродство как зрелище; Юродство как общественный протест); С. 154—202: Святочный и масленичный смех / Н. В. Понырko (главы: Святочный смех; Масленичный смех); С. 205—213: Письма юродивого XVII в. / Сост. Н. В. Понырko; С. 214—285: Смеховые тексты / Сост. Н. В. Понырko.

«прежде всего убеждал самого себя в своем смирении»; в «проводах масленицы» и других смеховых обычаях «не было зрителей — были только участники». ²²

Книга «Смех в Древней Руси» также вызвала значительное число откликов, теперь уже не столько рецензий, сколько работ в историографическом жанре. ²³ Автор одного из откликов, М. Ф. Мурьянов, заметил, что все рассмотренные в монографии Д. С. Лихачева, А. М. Панченко и Н. В. Поньрко смеховые тексты «не восходят далее эпохи Ивана Грозного». У М. Ф. Мурьянова сложилось представление о том, что вообще «все разговоры русистов о смеховой культуре и карнавальности возвращаются главным образом вокруг протопopa Аввакума и во всяком случае, не углубляются дальше эпохи Ивана Грозного». ²⁴

Действительно, в подготовленных Н. В. Поньрко приложениях к монографии опубликованы только тексты XVII—XVIII веков, и в самой книге речь идет преимущественно о сравнительно поздних литературных произведениях. Справедливости ради надо заметить, что в «Смехе в Древней Руси» все-таки рассматривается целый ряд текстов, относящихся к более раннему времени, чем эпоха Ивана Грозного. Во-первых, это летописные тексты: из «Повести временных лет», из Ермолинской летописи под 1463 годом о «ярославских чудотворцах» и из Псковской летописи под 1528 годом (см. подробнее о них далее). Во-вторых, это шуточные записи на пергаменных рукописях XIV века. ²⁵ В-третьих, в монографии не только подробно анализируется одна фраза из «Слова о полку Игореве» («Нъ се зло — княже ми неспособность: наниче ся години обратша»), ²⁶ но и рассматривается образная система этого произведения в целом. ²⁷ Правда, «антимир» «Слова о полку Игореве» и восходящей к нему «Задонщины» (которая «переворачивает» его знаковую систему) в целом не воспринимается Д. С. Лихачевым как «смеховой». ²⁸ Лишь в одном эпизоде «Задонщины» исследователь усматри-

²² Там же. С. 6.

²³ Кедров К. [Рец.] // Новый мир. 1985. № 2. С. 270—271; Мурьянов М. Ф. Из истории чувства юмора. С. 197—203; Серман И. З. Природа смеха по Лихачеву // ТОДРЛ. СПб., 2003. Т. 54. С. 16—22; Трахтенберг Л. А. К истории изучения русской смеховой литературы // Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции: Материалы Международной научной конференции (Москва, 26—27 ноября 2010 г.). М.; СПб., 2012. С. 163—171.

²⁴ Мурьянов М. Ф. Из истории чувства юмора. С. 197.

²⁵ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. С. 18—19. Ср. с. 5.

²⁶ «Изнаночный мир всегда плох. Это мир зла. Исходя из этого, мы можем понять и слова Святослава Киевского в „Слове о полку Игореве“, которые до сих пор не были достаточно хорошо осмыслены в контексте: „Нъ се зло — княже ми неспособность: наниче ся години обратша“. (...) можно перевести совершенно точно: „плохие времена наступили“, ибо „наничный“ мир, „наничные“ години всегда плохи. И в „Слове“ „наничный“ мир противостоит некоему идеальному, о нем вспоминается непосредственно перед тем: воины Ярослава побеждают с засаложниками одним своим кликом, одною своею славою, старый молодеет, сокол не дает своего гнезда в обиду. И вот весь этот мир „наниче“ обратился» (Там же. С. 19—20).

²⁷ «Былые победы Руси противостоят печальной современности автора „Слова“. Игорь пересел из золотого княжеского седла в кощеево; на реке на Каяле тьма прикрыла свет; по Русской земле простерлись половцы; хула спустилась на хвалу; нужда треснула на волю. Поражения и несчастья русского народа не становятся, однако, смеховым миром: они реальны, они вызывают сочувствие, а не смех. Но все же в „Слове“ постоянно противопоставляется нынешнее поражение и нынешнее несчастье быломu благополучию Руси. (...) нынешние бедствия — это антимир, однако антимир этот не только не смеховой, но вызывающий острую боль, острое сочувствие. Для того, чтобы мир неблагополучия и неупорядоченности стал миром смеховым, он должен обладать известной долей нереальности. Он должен быть миром ложным, фальшивым; в нем должен быть известный элемент чепухи, маскарадности. (...) реальные поражения и общественные бедствия не могут быть изображены как смеховой мир» (Там же. С. 45—46).

²⁸ Представляется обоснованной точка зрения Н. С. Демковой, считающей обращение к князю Всеволоду Юрьевичу Большое Гнездо в «Слове о полку Игореве» («Не мыслию ти прелетѣти издалеча, отня злата стола поблюсти? Ты бо можеши Волгу веслы раскропити, а

вает «нарек» на то, что вражеский мир — «в известной мере мир смешной»: «В конце „Задонщины” говорится о бегстве Мамаю в Кафу, и это бегство, несомненно, рассчитано на смеховой эффект. Кафинские фряги (итальянцы, жившие в Крыму), напомнив Мамаю о былых победах врагов Руси, говорят ему: „А ныне бежишь сам девят в Лукоморье. Не с кем тебе зимы зимовати в поле. Нешто тебя князи русские гораздо подчивали, ни князей с тобою нет, ни воевод. Нешто гораздо упились на поле Куликове, на траве ковыли”. Кафинцы, следовательно, указывают на лишенность Мамаю признаков власти, силы, на лишенность символа победы — пира. У него нет ни сильного войска, ни полагающегося ему двора. Это хан без знаков и признаков ханской власти. Поэтому-то он и смешон. <...> Поражение же Мамаю смешно потому, что оно изображается в обманном образе пира, как своего рода чепуха».²⁹

Наконец, Д. С. Лихачев прямо ставит вопрос: «Как глубоко в прошлое уходят характерные черты древнерусского смеха?», на который дает подробный ответ: «Точно это установить нельзя, и не потому только, что образование средневековых национальных особенностей смеха связано с традициями, уходящими далеко в глубь доклассового общества, но и потому, что консолидация всяких особенностей в культуре — это процесс, совершающийся медленно. Однако мы все же имеем одно яркое свидетельство наличия всех основных особенностей древнерусского смеха уже в XII—XIII вв. — это „Моление” и „Слово” Даниила Заточника. Произведения эти, которые могут рассматриваться как одно, построены на тех же принципах смешного, что и сатирическая литература XVII в.».³⁰

Особо следует сказать в связи с темой нашей статьи о тех фрагментах текстов древнерусских летописей, которые были рассмотрены Д. С. Лихачевым в монографии «Смех в Древней Руси». Их исследователь признает «смеховыми», если не в бахтинском «карнавальном» понимании, то в традиционном «сатирическом». Дело в том, что, согласно Д. С. Лихачеву, «крошечный мир, антимир не всегда является миром смеховым. Он не во всех случаях несет в себе смеховое начало».³¹ Так, например, мы видели, что описание современных бедствий в «Слове о полку Игореве» строится по модели «антимира», хотя при этом полностью лишено комизма. Но эпизод «Повести временных лет» (под 1071 годом), в котором говорится о веровани-

Донъ шеломы выльяти) имеющим отношение к «смеховому миру»: «Контекст обращения Святослава в „золотом слове” к владимирскому князю Всеволоду Большое Гнездо вызывает сомнение в том, что это похвала, гиперболизирующая мощь могучего владимирского князя, как обычно принято рассматривать этот пассаж. Представление о том благоденствии, которое ждет Южную Русь, если в Киев придет северный владыка, носит насмешливый характер: оно не реально, ибо автор не допускает мысли <...>, что Всеволод обеспокоился о судьбах Киева. <...> Нереальность возможностей Всеволода, оказывается, связана с народной смеховой культурой. Даниил Заточник напоминал своим читателям: „Ни моря уполовником выльяти, ни чашею бо моря расчерпати”» (Демкова Н. С. К вопросу о времени написания «Слова о полку Игореве» // Вестник ЛГУ. 1973. № 14. История, язык, литература. Вып. 3. С. 76—77).

²⁹ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. С. 46—47.

³⁰ Исследователь подробно аргументирует свою точку зрения: «Они имеют те же — ставшие затем традиционными для древнерусского смеха — темы и мотивы. Заточник смеит собой, своим жалким положением. Его главный предмет самонасмешек — нищета, неустроенность, изгнанность отовсюду, он „заточник” — иначе говоря, сосланный или закабаленный человек. Он в „перевернутом” положении: чего хочет — того нет, чего добивается — не получает, чего просит — не дают, стремится возбудить уважение к своему уму — тщетно. <...> Смеша собой, Даниил делает различные нелепые предположения о том, как мог бы он выйти из своего бедственного состояния. Среди этих шутовских предположений больше всего останавливается он на таком: жениться на злообразной жене. <...> Смех над своей женой — только предполагаемой или действительной существующей — был разновидностью наиболее распространенного в средние века смеха: смеха над самим собой, обычного для Древней Руси „валения дурака”, шутовства» (Там же. С. 24—25).

³¹ Там же. С. 45.

ях белозерских волхвов, исследователь трактует иначе. По его мнению, летописец изображает представления волхвов о вселенной именно как «смеховой антимир»: «Согласно представлениям волхвов, бог сотворил человека, когда мылся в бане (как и кабак, баня — символ антимира), из ветошки, мочалки (мочала, ветошка, как и береста, лыко, — это один из смеховых «антиматериалов»), которую он бросил на землю; бог этот — Антихрист (то есть в данном случае антибог — дьявол), и сидит он в бездне». По мнению Д. С. Лихачева, «это мир, конечно, смеховой», но здесь еще нет сатирического начала, поскольку «этот смеховой антимир в данном случае служит только возвеличению мира „настоящего“, „истинного“ — мира христианских представлений».³²

Элементы социальной сатиры проникают в литературу позже, причем «критика существующих порядков с помощью изображения их как мира вопиющего беспорядка начинается в местных областных летописях».³³ Исследователь приводит два примера из летописей XV—XVI веков, подтверждающих его мысль. Во-первых, это текст «известной ярославской летописной шутки», где описываются действия московской администрации как нелепые деяния новоявленных «чудотворцев»: «В лето 971 (1463). Во граде Ярославли, при князи Александре Феодоровиче Ярославском, у святого Спаса в монастыри во общине авися чудотворец, князь Феодор Ростиславичь Смоленский, и з детми, со князем Константином и з Давидом, и почало от их гроба прощати множество людей безчислено: сии бо чудотворци явишася не на добро всем князем Ярославским: простилися со всеми своими отчинами на век, подавали их великому князю Ивану Васильевичю, а князь велики против их отчины подавал им волости и села; а из старины печаловался о них князю великому старому Алекси Полуектовичь, дьяк великого князя, чтобы отчина та не за ним была. А после того в том же граде Ярославли явился новый чудотворец, Иоанн Огофоновичь Сущей, созиратаи Ярославьской земли: у кого село добро, ин отнял, а у кого деревня добра, ин отнял да отписал на великого князя ю, а кто сам добр, боарин или сын боярьской, ин его самого записал; а иных его чудес множество не мощно исписати ни исчести, понеже бо во плоти суще цьяшос».³⁴

Смысл этого летописного рассказа Д. С. Лихачев видит в «последовательности описания новых московских порядков как перевернутого наизнанку мира».³⁵ Распространение в 1460-х годах культа «князя-инока» Федора Ярославского, как известно, вызвало противоречивую реакцию в русском обществе. Согласно Независимому летописному своду 80-х годов XV века, ростовский архиепископ Трифон и протопоп Константин не поверили в происходящие чудеса, за что оба были чудесным образом наказаны. Я. С. Лурье видит в рассказе Ермолинской летописи такое же «неверие» в святость явленных мощей и считает летописца приверженцем и единомышленником архиепископа Трифона.³⁶ Точка зрения Д. С. Лихачева представляется более справедливой: речь здесь вообще не идет о вере в истинность и святость

³² Там же. С. 45. Еще один эпизод «Повести временных лет» упомянут Д. С. Лихачевым косвенно: «В рассказе Киево-Печерского патерика об Исакии Затворнике, восходящем к XI в., бесы соблазняют его тем, что имитируют явление ему Христа. Исакий поверил и попал во власть ликующих бесов» (Там же. С. 60).

³³ Там же. С. 47.

³⁴ Там же. С. 19. Примечание: «Полное собрание русских летописей, т. XXIII. Ермолинская летопись. СПб., 1910, с. 157—158. „Цьяшос“ — написанное „перевертышным“ письмом слово „дьявол“».

³⁵ Там же. С. 19.

³⁶ См., например: Лурье Я. С. Русские современники Возрождения: Книгописец Ефросин. Дьяк Федор Курицын. Л., 1988. С. 62—66.

мощей, поскольку смех направлен против московских властей, пошедших на ликвидацию самостоятельного Ярославского княжества. Изыщная игра слов «прощати множество людей» — «простилися со всеми своими отчинами» показывает, что создатель летописи иронически увязывал явление мощей князя Федора Черного и падение Ярославля. Есть основания предполагать, что поддержка нового культа «князя-инока» оказалась политически опасной для ярославских князей («явишася не на добро всем князем Ярославским»), в результате чего они и пострадали, «проставшись» со своей вотчиной.³⁷

Второй летописный эпизод, имеющий, согласно Д. С. Лихачеву, сатирическую направленность, читается в продолжении Погодинского списка Псковской первой летописи под 1528 годом: «И быша по Мисюри дьяки частые, милосердый бог милостив до своего создания, и быша дьяки мудры, а земля пуста; и нача казна великого князя множитися во Пскове, а сами ни один не съехалша поздорову со Пскова к Москви, друг на друга воюя».³⁸ По мнению исследователя, здесь московские порядки в Пскове изображены «как нелепые, крошечные». Существенно, что «критике подвергается хотя и действительный мир, но все же „другой“, „чужой“: московский в Ярославле и московский в Пскове. Московская система воспринимается как крошечный, „опричный“, „инишний“ мир в окраинных, вновь присоединяемых провинциях».³⁹

Таким образом, все три рассмотренных Д. С. Лихачевым летописных эпизода, на первый взгляд, не имеют того специфического характера древнерусского смеха, «направленного на самого смеющегося», который явился предметом дискуссии с Ю. М. Лотманом и Б. А. Успенским. В первом эпизоде из «Повести временных лет» летописец, согласно Д. С. Лихачеву, создает картину языческого «смехового мира» для утверждения истинных христианских ценностей (впрочем, здесь можно предположить и сатирический оттенок смеха). «Ярославский» эпизод 1463 года и «Псковский» эпизод 1528 года явно имеют сатирическую направленность против действий московской администрации. Такое понимание летописных текстов заставляет нас вернуться к вопросу, сформулированному Ю. М. Лотманом и Б. А. Успенским: «Как следует увязать такое понимание с категорическим утверждением М. Бахтина, что сатира всегда одновалентна и серьезна? Отрицая определенные явления, она в принципе противостоит амбивалентной, отрицающе-утверждающей и находящейся вне любых форм серьезного мира культуре смеха».⁴⁰ Разрушение «смехового мира» действительно происходит, когда появляется объект насмешки. А. Г. Козинцев отмечает, что «древнее праздничное чувство коллективного снижения вытесняется осознанной и исторически более поздней мыслью об утрате индивидуального достоинства», в результате чего «смех уничтожается серьезностью».⁴¹

Думаю, что рассмотренные летописные эпизоды нельзя воспринимать как сатирические в чистом виде. Летописцы, используя иронию, употребляя слова в смысле, прямо противоположном буквальному, притворяются «простецами», верящими, что языческие волхвы якобы молятся антихри-

³⁷ См. подробнее: Бобров А. Г. Ранний период биографии князя Ивана Дмитриевича, священоинока Ефросина Белозерского: (Опыт реконструкции) // Книжные центры Древней Руси: Кирилло-Белозерский монастырь. СПб., 2008. С. 141—142.

³⁸ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. С. 48. Примечание: «Псковские летописи, вып. 1. Подгот. к печати А. Насонов. М.; Л., 1941. С. 105».

³⁹ Там же.

⁴⁰ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси. С. 153.

⁴¹ Козинцев А. Г. Человек и смех. СПб., 2007.

сту, моющемуся в бане, что московский наместник в Ярославле — это действительно «новый чудотворец», а дьяки в Пскове воистину «мудры». Авторы летописных рассказов помещают и самих себя в смеховую ситуацию, поэтому данные тексты не «одновалентны» и не «серьезны». В таком случае приемы изображения «смехового мира», использованные летописцами, имеют не только внешнее сходство с «антимиром» демократических произведений XVII века, но и аналогичный оттенок «смеха, направленного на самого смеющегося».

Два принципиальных вопроса, связанных с изучением «смехового мира» Древней Руси, остаются не разрешенными до сего дня: присутствует ли комическая стихия в ранних литературных текстах (сомнение М. Ф. Мурьянова) и имеет ли древнерусский смех «карнавальныи» характер (сомнение Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского)? В этой связи особое значение приобретает выявление смеховых эпизодов в летописных текстах наиболее раннего времени, дошедших до нас в составе «Повести временных лет». Имеются ли в древнейшей летописи «смеховые» эпизоды? Над чем смеются сами персонажи «Повести временных лет» — над кем-то «другим» или над «собой»? Попытаемся ответить на эти вопросы, обратив внимание на эпизоды «Повести временных лет», которые явно маркированы лексемами со значением «смех», «смеяться». Их немного, но персонажи древнерусской литературы вообще редко смеются, поэтому каждый такой эпизод заслуживает отдельного рассмотрения.

Первым по хронологии (хотя он и помещен не в начале летописи, а в «Речи философа» под 986 годом) оказывается эпизод, в котором люди, узнав от Ноя, что он ожидает Потопа, «посмѣхася ему».⁴² Не углубляясь в сложный вопрос о происхождении этого чтения,⁴³ пока отметим лишь, что самонадеянно смеющиеся люди не знают будущего и в конце концов погибают.

Следующий по времени «смеховой» эпизод «Повести временных лет» читается в статье 912 года — это реакция Олега Вещего на предсказание смерти от своего коня: «Олег же посмѣася и укори кудесника, река: „То ти неправо глаголють волъсви, но вся ложь есть: конь умерлъ есть, а я живъ”. <...> и сѣде с коня, и посмеяся, рече: „От сего ли лба смърть было взяти мнѣ?”»⁴⁴ Как известно, Олег наступил на череп коня, из которого выскользнула змея и ужалила его в ногу, отчего князь разболелся и умер. После этого в летописи описан плач всех людей «плачем великим» и погребение Олега. Здесь обращает на себя внимание то обстоятельство, что князь смеется дважды. Можно сказать, что летописец особо подчеркнул его «смеховую» реакцию на предсказание. Результат оказался точно таким же, что и в ситуации с Ноем: смеющийся не знал будущего, он погибает.

Далее в статье 993 года описано, как перед битвой русских с кочевниками сходятся в поединке два воина — юноша-кожемяка со стороны войска князя Владимира Святославича и страшный великан со стороны печенегов. Когда «выступи мужь Володимерь, и узрѣ и печенѣзинь и посмѣася, бѣ бо

⁴² Полное собрание русских летописей. Л., 1926. Т. 1: Лаврентьевская летопись. Вып. 1. С. 90. Тот же текст в Ипатьевском списке: Полное собрание русских летописей. СПб., 1908. Т. 2: Ипатьевская летопись. 2-е изд. С. 77.

⁴³ В Ветхом Завете (Быт. 6: 13—22) ничего не говорится о насмешках над Ноем. В Толковой Палее читаем: «посмѣхаются ему» (РГБ. Собр. Троице-Сергиевой лавры. № 38. Л. 51. Толковая Палея 1406 года). Вопрос о соотношении текста «Повести временных лет» и Толковой Палеи является дискуссионным.

⁴⁴ Полное собрание русских летописей. Т. 1: Лаврентьевская летопись. Вып. 1. С. 39. Схожий текст в Ипатьевском списке: Полное собрание русских летописей. Т. 2: Ипатьевская летопись. С. 29.

середнии тѣломъ». ⁴⁵ В результате единоборства смеявшийся воин погибает. Во всех трех эпизодах мы видим одну и ту же модель построения сюжета, которую можно определить как «незнание будущего — смех — гибель».

Еще один эпизод, в котором смех связан с «неведением будущего», читается в летописи под 1071 годом. Здесь говорится о волхве, который пришел в Киев и предсказал, что «на пятое лѣто Днѣпру потещи вспять, и землямъ преступати на ина мѣста, яко стати Грѣчьскы земли [на Руской], а Руськѣи на Грѣчской, и прочимъ землямъ измѣнитися». Реакция на это пророчество была разной: «Его же невѣгласи послушаху, вѣрнии же **насмѣхаются**, глаголюще ему: „Бѣсъ тобою играет на пагубу тобѣ”. Се же и бысть ему: въ едину бо ночь бысть без вѣсти. Бѣси бо подѣтокше на зло вводятъ, по сем же **насмисаются**, ввергъше и в пропасть смертную». ⁴⁶ Интересно, что здесь, как и в эпизоде с Олегом Вещим, смех «удваивается», но если там дважды смеется князь, то теперь волхв дважды оказывается объектом смеха — как со стороны «верных», так и со стороны бесов. При этом модель «незнание будущего — смех — гибель» присутствует и в этом эпизоде. Единственное, но существенное ее отличие заключается в том, что она инвертирована: погибает не смеющийся, а объект смеха.

В статье 1096 года говорится о нашествии половцев, которые, захватив и разграбив Киево-Печерский монастырь, похвалялись: «„Кдѣ естъ Богъ ихъ, да поможеть имъ и избавить я”. И ина словеса хулная глаголаху на святыя иконы, **насмихающеса**». И здесь летописец следует модели «незнание будущего — смех — гибель», далее прямо поясняя: «не вѣдуще, яко Богъ кажетъ (вариант: «казнить». — А. Б.) рабы своя напастми ратными, да явятся яко злато искушено в горну. Хрестьяномъ бо многими скорбѣми и напастми внити в Царство Небесное, а симъ поганым и ругателем на семь свѣтъ приимшим веселье и просторонство, а на ономъ свѣтъ приимуть муку с дьявѣлом, уготовании огню вѣчному». ⁴⁷ Вновь мы видим, что гибнут смеющиеся, не ведающие своего будущего, хотя это происходит не на этом, а на том свете.

В скрытом виде та же модель построения сюжета присутствует еще в одном эпизоде «Повести временных лет». В статье 955 года рассказывается, что княгиня Ольга, приняв христианство, предлагает и своему сыну Святославу «познать Бога» (креститься). Князь отвечает матери: «Како азъ хочю инъ законъ прияти единъ, а дружина [моа] сему **смѣятися** начнуть». ⁴⁸ Здесь смех дружинников Святослава только предполагается. Почему же крещение князя могло вызвать смех его воинов? Летописец отвечает на этот вопрос, приводя цитату из Нового Завета: «Невѣрнымъ бо вѣра хрестьяньска уродство естъ» (ср.: «Слово бо крестное погибающимъ убо юродство естъ» — 1 Кор. 1: 18). Поскольку князь отказался принять христианство, его дружи-

⁴⁵ Полное собрание русских летописей. Т. 1: Лаврентьевская летопись. Вып. 1. С. 123. Схожий текст в Ипатьевском списке: Полное собрание русских летописей. Т. 2: Ипатьевская летопись. С. 108.

⁴⁶ Полное собрание русских летописей. Т. 1: Лаврентьевская летопись. Вып. 1. С. 174—175. Текст в Ипатьевском списке несколько отличается: «Явили ми ся естъ 5 богъ, глаголюще: сиде повѣдай людемъ, яко на пять лѣт Днѣпру потещи вспять, а землямъ преступати на ина мѣста, яко стати Грѣчкой земли на Руской земли, а Руской на Грѣчкой, и прочимъ землямъ измѣнитися. Его же невегласии послушахуть, а вѣрнии **насмѣхаются**, глаголюще ему: „Бѣсъ тобою играет на пагубу тобѣ”. Еже и бысть ему: въ едину бо ночь бысть без вѣсти. Бѣси бо потокше и на зло вводятъ, и по сем же **насмихающеса**, вринуша и в пропасть смертную» (Полное собрание русских летописей. Т. 2: Ипатьевская летопись. С. 164).

⁴⁷ Полное собрание русских летописей. Т. 1: Лаврентьевская летопись. Вып. 1. С. 233. Схожий текст в Ипатьевском списке: Полное собрание русских летописей. Т. 2: Ипатьевская летопись. С. 223.

⁴⁸ Полное собрание русских летописей. Т. 1: Лаврентьевская летопись. Вып. 1. С. 63. Схожий текст в Ипатьевском списке: Полное собрание русских летописей. Т. 2: Ипатьевская летопись. С. 52.

на не смеялась над ним как над юродивым, избежав опасности гибели. Напротив, впоследствии погибает сам Святослав.

Наконец, еще один «смеховой» эпизод «Повести временных лет», также связанный с юродством, читается в статье 1074 года. Летописец рассказывает, что один из монахов Киево-Печерского монастыря по имени Исакий начал «уродство творити» (принял подвиг юродства). Однажды «поваръ бѣ, такоже бѣ именемъ темже Исакии, и рече, **посмихаяся**: „Исакию! Оно ти съдѣти врань черныи, иди, ими и”. Он же, поклонивъся ему до землѣ, шедѣ, я ворона и принесе ему предо всѣми повары. И ужасошася, повѣдаша игумену и братьи. И начаша [и] братья чтити и». ⁴⁹ Очевидно, что насмешка повара заключалась в постановке перед юродивым невыполнимой задачи. «Ожидаемое» поваром будущее заключалось в предполагаемом посрамлении юродивого Исакия, который должен был бы или отказался от данного ему поручения, или потешно бегать за улетающей от него птицей. Мотив «неведения будущего», таким образом, присутствует и здесь. Смеющегося, правда, не ожидает гибель, как в других эпизодах, но тот факт, что повары «ужасошася», явно намекает на потенциальную опасность ситуации.

Во всех рассмотренных эпизодах «Повести временных лет» очевидно, что смех направлен не на самого смеющегося, а на некоего «другого»: люди смеются над Ноем; Олег смеется над кудесниками, печенег смеется над юношей-кожемякой; «верные» и бесы смеются над волхвом; половцы смеются над христианами; дружина может смеяться над Святославом; повар смеется над юродивым Исакием. Смех, направленный на «другого», связан с ошибочным представлением о будущем, с ложным ожиданием или предсказанием. ⁵⁰ Это «напрасный» смех, ведущий к наказанию на этом или на том свете, вполне в христианском его понимании: «Горе вамъ, смѣющымся нынѣ: яко возрыдаете и восплачете» (Лк. 6: 25).

Но поскольку смех, как правило, связан с гибелью или с опасностью для того, кто смеется, в определенном смысле он тоже «направлен на самого смеющегося». В любом случае важно, что летописцу казались комичными ситуации «ошибочного предсказания». Именно такие эпизоды вызвали смех Китовраса в «Судах Соломона», что прямо разъясняется царю этим мифологическим персонажем: «Ведом же сквозѣ торгъ, и слыша мужа, рекуща: „Не ли черви на 7 лѣтъ?” — и **рассмѣяся** Китоврасъ. И видѣ другаго мужа ворожаща, и **посмѣяся**. (...) Бысть же Соломонъ вопрошая Китовраса: „Почто ся еси расмѣяль, мужу пращащу черви на 7 лѣтъ?” — „Видѣхъ на немъ, — рече Китоврасъ, — яко не будетъ до 7 дни живъ”. Посла же царь испытати, и бысть тако. И рече Соломонъ: „Почто еси расмиаяся, мужю ворожащу?” Отвѣща Китоврас и рече: „Онъ повѣдаше людемъ скровная, а самъ не вѣда крова под собою со златомъ”. И рече Соломонъ: „Шедше, испытайте”. И испыташа, и бысть тако». ⁵¹ Очевидно, что «смеховая» сторона всех этих ситуаций (как в «Повести временных лет», так и в «Судах Соломона») за-

⁴⁹ Полное собрание русских летописей. Т. 1: Лаврентьевская летопись. Вып. 1. С. 195. Схожий текст в Ипатьевском списке: Полное собрание русских летописей. Т. 2: Ипатьевская летопись. С. 187.

⁵⁰ Тема предсказания будущего вообще была принципиально важна как для «Повести временных лет», так и для летописцев позднейшего времени. Эпизоды, связанные со случившимися и несбывшимися пророчествами, многократно встречаются в летописных текстах, начиная с предсказаний апостола Андрея о будущем Киева. Подробнее об этом см.: *Bobrov A. G. Future in the Past: Predictions in Russian Medieval Chronicles // Past and Present in Medieval Chronicles. Helsinki, 2014* (в печати).

⁵¹ Перевод: «Когда же вели его через торг, то, слыша, как один человек говорил: „Нет ли башмаков на семь лет?” — Китоврас рассмеялся. И, увидев другого человека, ворожащего, засмеялся. (...) Потом спросил Соломон Китовраса: „Почему ты рассмеялся, когда человек спрашивал башмаки на семь лет?” — „Видел по нему, — ответил Китоврас, — что не проживет и

ключалась в несоответствии между претензиями персонажа на обладание тайным знанием, на «ведение будущего», и его последующим трагикомическим фиаско.

Один из эпизодов «Повести временных лет» (в статье 1074 года), думается, можно рассматривать в свете бахтинской теории «карнавального» смеха. Речь идет о следующем фрагменте: «Сему и еще сущю старцю, единою ему стоящю на утрени, возведъ очи свои, хотя видѣти игумена Никона, и видѣ осла стояща на игумени мѣстѣ. И разумѣ, яко не всталъ есть игумень». ⁵² Образ «осла в церкви» в данном контексте не привлекал внимания исследователей, хотя он представляется весьма необычным для православной древнерусской традиции.

Вообще мифопоэтический образ осла распространен с глубокой древности и обладает широким спектром значений, которые можно условно объединить в две группы. Во-первых, это представления об осле как о священном животном, одной из ипостасей божества, объекте культа, и во-вторых, это представления об осле как о символе глупости, невежества, упрямства, низости, ненависти, насилия, похоти, вообще жизни в ее материально-телесном аспекте. Очевидно, что видение осла в церкви на месте проспавшего службу игумена скорее должно быть связано со вторым кругом представлений, но что конкретно оно может значить?

Для верного понимания эпизода с «ослом в церкви» в «Повести временных лет» необходимыми оказываются западноевропейские «карнавальные» параллели. О почитании осла в средневековой европейской культуре писала О. М. Фрейденберг: «...в церквях Франции обоготворялись ослица и осел; накануне Богоявления справлялись праздники осла, и у французов же был культ ослицы под видом святой Аннессы <...>. Но еще ярче богослужения и литургии с участием осла. Так, например, в сопровождении огромной толпы народа по улицам водили осла, крытого золотым покрывалом, вели его прямо в храм, переодевали в церковные богатые ризы и производили над ним в самом храме торжественное богослужение <...>. Все высшее духовенство принимало участие в этом богослужении, пело славословия ослу и подражало ослиному реву. Когда же праздник осла бывал приурочен к воспроизведению бегства Марии в Египет, на осле триумфально въезжала прямо в церковь какая-нибудь веселая, подвыпившая девица легкого поведения. И здесь при участии всего духовенства происходила литургия у самого алтаря; все это перемешивалось с выпивкой и заканчивалось разухабистым фарсом».⁵³

Об «ослином празднике», правда, не в научной, а в художественной форме, в те же годы, когда работала над своим исследованием О. М. Фрейденберг, писал С. Д. Кржижановский. Повесть «Клуб убийц букв» датирует

семи дней". Послал царь проверить, и оказалось так. И спросил Соломон: „Почему ты рассмеялся, когда человек ворожил?" Отвечал Китоврас: „Он рассказывал людям о тайном, а сам не знал, что под ним — клад с золотом". И сказал Соломон: „Пойдите и проверьте". Проверили, и оказалось так» (Суды Соломона / Подг. текста, пер. и комм. Г. М. Прохорова // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1999. Т. 3: XI—XII века. С. 174—177).

⁵² Полное собрание русских летописей. Т. 1: Лаврентьевская летопись. Вып. 1. С. 191. «Стоит он как-то на заутрене, подымает глаза, чтобы посмотреть на игумена Никона, и видит осла, стоящего на игуменовом месте; и понял он, что не встал еще игумен» (Повесть временных лет. СПб., 1996. С. 220; пер. Д. С. Лихачева). Схожий текст в Ипатьевском списке: «Единою ему стоящю на заутрѣни, въведе очи, хотя видити игумена Никона, и видѣ осла, стояща на игумени мѣстѣ, и разумѣ, яко не всталъ есть игумень» (Полное собрание русских летописей. Т. 2: Ипатьевская летопись. С. 182).

⁵³ Фрейденберг О. М. Въезд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии) // Миф и литература древности. М., 1998. С. 653—654 (работа датирована 1930 годом; первая редакция — 1923 годом). Примечание: «Saintyves P. Les saints successeurs des dieux. P., 1907, с. 166 и сл. и Du-Cange Ch. Glossarium mediae et infimae latinitatis. Niort, 1882—1887».

ся 1926 годом. Как отмечает И. Делекторская, попытка опубликовать ее провалилась: текст не пропустила цензура. Первым слушателем повести был М. А. Волошин, которому автор читал ее в Коктебеле. Впервые «Клуб убийц букв» был напечатан в сборнике С. Д. Кржижановского «Сказки для вундеркиндов» (М., 1991). В этой повести говорится следующее: «Ослиный праздник. Это заглавие. Представляется мне в виде новеллы, что ли. Тема моя отыскивается этак веков за пять до нашего времени. Место? Ну, хотя бы деревенька где-нибудь на юге Франции {...}. Напомню: именно в ту эпоху и в тех именно местах возник и закрепился обычай справлять ослиные праздники, так называемые *Festa asinorum*: это последнее латинское определение принадлежит церкви, с разрешения и благословения которой праздник осла странствовал из города в город и из сел в села. Возник он так: в вербную субботу, сценируя — для вящей назидательности — события предсмертных дней Христа, вводили под пение антифонов осла, который должен был напомнить о том прославленном евангелиями животном, которое, будучи проверено во всех своих признаках рядом цитат из закона и пророков, было избрано для своей провиденциальной роли. {...} очень скоро праздник осла превратился в своего рода мессу наоборот, оброс тысячами кощунств, исполнился буйства и разгула: окруженный толпой гогочущих поселян, среди гиканья и градом сыплющихся палочных ударов, опалелый от страха, осел кричал и брыкался. Церковные служки, ухватившись за уши и хвост евангельского осла, втаскивали его на престол. Позади редела толпа, распевая циничные песни и кричащая ругательства на протяжные церковные мотивы. Кадильницы, набитые всякой гнилью, истово качаясь из стороны в сторону, наполняли храм дымом и смрадом. Из священных чаш хлестали сидр и вино, дрались и богохульствовали и гоготали, когда возвеличенный осел со страху гадил на плиты алтаря. После все это обрывалось. Праздник прокатывался дальше, а отбогохульствовавшие поселяне снова, набожно крестясь, отстаивали долгие мессы, жертвовали последние медяки на благолепие храма, ставили свечи иконным ликам, покорно несли эпитимии и жизнь. До нового азинария».⁵⁴

Об «ослином празднике» писал и М. М. Бахтин в своей книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». Напомню то место из первой главы книги, где речь идет о «празднике осла»: «Праздник дураков — одно из наиболее ярких и чистых выражений средневекового околицерковного праздничного смеха. Другое его выражение — „праздник осла“, установленный в память бегства Марии с младенцем Иисусом в Египет на осле. В центре этого праздника оказалась не Мария и не Иисус (хотя здесь и фигурировала девушка с ребенком), но именно осел и его крик „Hinhah!“». Служили особые „ослиные мессы“. До нас дошел официальный текст такой мессы, составленный строгим церковником Пьером Корбелем. Каждая часть мессы сопровождалась комическим ослиным криком — „Hinhah!“». По окончании мессы священник, вместо обычного благословения, трижды кричал по-ослиному, и ему вместо „amen“ трижды отвечали таким же ослиным криком. Но осел — один из древнейших и самых живучих символов материально-телесного низа, одновременно снижающего (умерщвляющего) и возрождающего».⁵⁵

Еще более подробное и поразительное описание «ослиного праздника» находим у М. Л. Гаспарова: «...к XII в. причт {...} стал устраивать для себя

⁵⁴ Делекторская И. Теория карнавала в повести С. Д. Кржижановского «Клуб убийц букв»: К постановке проблемы // Toronto Slavic Quaterly. 2007. Spring. Vol. 20. P. 40—41.

⁵⁵ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 3.

праздник (...) 1 января; (...) праздник обычно именовался „праздник дураков“, „шутовской праздник“, „ослиный праздник“ и т. п. (...) каждая церковь изоощрялись в вольностях на свой лад: (...) клирики выстраивались перед дверями с бутылками вина в руках, осла торжественно вводили в церковь и ставили у алтаря, каждая часть богослужения, вместо „аминя“, заканчивалась громогласным ржанием, (...) кадили не из кадилниц, а из старых башмаков, на алтаре бросали игральные кости, размахивали колбасами и сосисками, клир и миряне менялись одеждами, пели и плясали в масках и т. д. (...) Ученые церковники, читавшие Овидия и отлично понимавшие, от каких языческих „сатурналий“ или „форнакалий“ пошли эти обычаи, даже не пытались отменять этот „праздник дураков“ и только старались умерить его неистовства; так, в городе Сансе архиепископ Петр Корбейльский (ум. 1222), один из почтеннейших ученых своего времени (...) оставил в богослужении и пение „ослиной секвенции“ в начале, и „песнопение к выпивке“ в конце, и общую пляску в середине. (...) в глухих местах Европы „праздник дураков“ справлялся в церквах до XVII—XVIII вв.». ⁵⁶

В. П. Даркевич также отмечал, что в центре внимания некоторых карнаваловых церемоний находился осел: «Ежегодно на рождество справляли узаконенный церковью с IX в. „ослиный праздник“ в память библейского сказания о пророке Валааме. (...) К началу „ослиной мессы“ у храма появлялся осел в золотом церковном облачении. Перед главными западными воротами его с почетом встречали клирики с бутылками вина в руках, затем торжественно вводили в церковь и ставили у алтаря. Осла приветствовало коленопреклоненное духовенство, ему пели славословия и кадили благовоениями. Каждую часть берлескной (sic! — А. Б.), службы вместо „amen“ заканчивали громогласным ослиным ревом». ⁵⁷

В свете приведенных материалов о западноевропейской «карнаваловой» традиции «ослиного праздника», в рамках которого животное приводилось в церковь и ставилось на почетном месте, можно дать объяснение тексту «Повести временных лет». Неразличение, замещение, смешение осла и священнослужителя является постоянным «смеховым» мотивом западного карнавала. В летописном «видении» осла на месте игумена, на наш взгляд, усматриваются отблески средневековой смеховой культуры. Именно в этом ключе следует понимать текст «Повести временных лет». Но что такая трактовка дает нам для понимания текста летописи?

Здесь существенной оказывается сама фигура того персонажа, который замещается ослом в видении киево-печерского инок. Никон был монахом и игуменом (в 1078—1088 годах) Киево-Печерского монастыря. Грандиозная фигура Никона, неоднократно называемого в Житии Феодосия Печерского «великим», является как бы ниоткуда: около 1058 года он пришел в Киево-Печерский монастырь уже иеромонахом (то есть священником и иноком). Где он получил образование и принял постриг, неизвестно. Его биография в последующие годы довольно ясно прослеживается по сведениям «Повести временных лет», Жития Феодосия Печерского и Киево-Печерского патерика. В 1060—1061 годах он постриг в монахи сына киевского боярина Иоанна (отождествляемого с Янем Вышатичем⁵⁸), а также одного скопца, сына человека, приближенного к великому князю Изяславу Ярославичу.

⁵⁶ Гаспаров М. Послесловие // Поэзия вагантов. М., 1975. С. 451—453 (сер. «Литературные памятники»).

⁵⁷ Даркевич В. П. Народная культура средневековья: Светская праздничная жизнь в искусстве IX—XVI вв. М., 1988. С. 163—164.

⁵⁸ См.: Кучкин В. А. Формирование государственной территории Северо-Восточной Руси в X—XIV вв. М., 1984. С. 63—64.

Эти действия вызвали княжеский гнев, и в результате Никон вынужден был уехать в Тмутаракань, где основал монастырь Пресвятой Богородицы. Там он прожил до 1067 года, когда приехал вновь в Киев с поручением добиться поставления в Тмутаракань нового князя вместо отравленного Ростислава Владимировича. Год спустя Никон возвращается в Печерскую обитель, но после 1073 года, когда Изяслав был изгнан братьями из Киева, он снова уезжает в Тмутаракань, откуда возвращается лишь после смерти Святослава Ярославича (в 1076 году). С 1078 года и до смерти в 1088 году Никон Великий являлся игуменом Киево-Печерского монастыря.

Основываясь на биографии Никона, А. А. Шахматов установил, что в статьях «Повести временных лет» отражается его «точка зрения», соответствующая перемещениям инока из Киева в Тмутаракань и обратно. Исследователь выдвинул гипотезу, что Никон был создателем Киево-Печерского летописного свода, который он датировал 1073 годом (временем перед вторым отъездом в Тмутаракань). В этом произведении впервые были сведены вместе, в единую систему погодного летописания, исторические записи предшествующих времен и устные предания киевского, новгородского и причерноморского происхождения, то есть, по сути дела, Никон являлся создателем русского летописания как жанра.⁵⁹ В последующих работах исследователи предлагали уточнения этой концепции А. А. Шахматова, не покушаясь на нее в целом. Лишь сравнительно недавно польский историк Анджей Поппэ высказал сомнения в некоторых базовых положениях гипотезы Шахматова, но и он не отвергает факта ведения летописания в Киево-Печерском монастыре в 1060—1080-х годах и причастность к нему Никона Великого. А. Поппэ считает, что необоснованной является датировка летописного свода 1073 годом, и предлагает сдвинуть ее позже, к годам игуменства Никона (т. е. 1078—1088 годы).⁶⁰

Этой датировке, казалось бы, противоречат два эпизода «Повести временных лет» из статьи 1074 года, которые традиционно считались написанными после смерти Никона, а именно — рассказ о том, как киево-печерский монах увидел в церкви осла на месте опоздавшего к службе игумена Никона, и упоминание о том, что игумен бил юродствующего инока Исакия.⁶¹ Летописец рассказывает, что Исаакий, «не хотя славы человеческия, нача уродство творити [и] пакостити нача ово игумену, ово братьи, ово мирьским человекомъ, да друзии раны ему даяху. И поча по миру ходити такоже уродом ся творя, вселися в пещеру, в неуже преже былъ, уже бо [бѣ] Антонии преставился. И совъкупи к собѣ уных, и вскладаше на нь порты чернечския. Да ово от игумена Никона приимаше раны, ово от родитель тѣхъ дѣтскихъ, се же то все терпяше, приимаше раны и наготу».⁶²

«Монастырская летопись не могла бы этого допустить при жизни своего игумена», — замечает Д. С. Лихачев, а второй эпизод называет даже «выходкой» против Никона⁶³ (видимо, потому, что бить юродивого может только человек неразумный и неблагочестивый). Исследователь считает, что такие компрометирующие Никона сцены не могли быть созданы при его жизни.

⁵⁹ Шахматов А. А. Разыскания о древнейших русских летописных сводах. СПб., 1908. С. 420—460.

⁶⁰ Поппэ А. А. Шахматов и спорные вопросы начала русского летописания // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. М., 2008. № 3 (33). С. 82—83.

⁶¹ Хотя оба рассказа помещены рядом друг с другом в летописной статье 1074 года, они могли быть написаны не ранее 1078 года, так как Никон называется в них игуменом.

⁶² Полное собрание русских летописей. Т. 1: Лаврентьевская летопись. Вып. 1. С. 195—196.

⁶³ Лихачев Д. С. Комментарии // Повесть временных лет. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1996. С. 501 (сер. «Лит. памятники»).

ни и относятся к более позднему времени. Не менее затруднительно, однако, представить себе их создание и включение в летопись и после кончины почитаемого старца.

Зачем летописцу было нужно говорить, что Никон Великий проспал церковную службу? Почему он допустил его сопоставление с ослом? Как он мог упоминать нанесенные им побои юродивому? Ответы на эти недоуменные вопросы, на наш взгляд, заключаются именно в специфике средневекового смеха. При таком взгляде на текст «Повести временных лет» оба эпизода — и когда опоздавшего игумена в церкви замещает осел (по принципу «свято место пусто не бывает»), и когда настоятель дерется с монахом-юродивым, — должны рассматриваться не как сатирические, не как обличающие Никона Великого, а как присущие «карнавальному» смеху, обращенному в том числе и на самого смеющегося. В таком случае написать эти сцены мог в соответствии со средневековой поэтикой комичного сам игумен Никон, что приводит нас к той же датировке летописного текста, которую ранее предлагал А. Поппэ: 1078—1088 годы.

Предлагаемая атрибуция текстов об «осле в церкви» и побоях юродивого самому игумену Никону, отождествление субъекта и объекта смеха, безусловно, меняет суть самих образов, в которых выявляется стихия общеевропейской смеховой культуры.

Высказанное предположение, в свою очередь, ставит перед исследователями новые вопросы. Так, например, приобретает особую актуальность проблема западного влияния на древнерусскую смеховую культуру. В монографии Д. С. Лихачева и А. М. Панченко «Смеховой мир Древней Руси» почти ничего не сказано о возможном западном влиянии. Это обстоятельство не ускользнуло от внимания Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского, которые в связи с пародированием церковной службы писали: «В какой мере подобные явления были характерны для древнерусской книжной, то есть письменной, культуры? Можно ли считать случайным то обстоятельство, что все дошедшие до нас тексты такого рода — не ранее XVII века (как правило, даже не ранее второй половины XVII века), то есть времени, ознаменованного интенсивным западным влиянием при активном посредничестве Юго-Западной Руси? Нельзя ли вообще, если рассматривать эти произведения не в перспективе их социального звучания в общем контексте русской литературы XVII века, а с точки зрения генезиса, объяснить появление подобных текстов влиянием Юго-Западной Руси на великорусскую книжную культуру, столь характерным в XVII веке? В свою очередь отношение к кощунству и к смеху в Юго-Западной Руси было, несомненно, иным, нежели в Руси Московской: как известно, Юго-Западная Русь испытывала непосредственное влияние западной литературной и культурной традиции, а на Западе *parodia sacra* и тому подобные явления совсем не обязательно имели кощунственный смысл».⁶⁴

Как отметил И. З. Серман, «Дмитрий Сергеевич и его соавторы на это предположение Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского (о возможном западном происхождении «смеховой» литературы Древней Руси. — А. Б.) не откликнулись. По-видимому, потому, что сочли эту проблему посторонней общему замыслу и построению их книги».⁶⁵ Действительно, и в новой версии книги

⁶⁴ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Новые аспекты изучения культуры... С. 157. Примечание: «См.: P. Lehmann, Die Parodie im Mittelalter, München, 1922; „Parodistische Texte. Beispiele zur lateinischen Parodie im Mittelalter“, hrsg. von P. Lehmann, München, 1923; S. L. Gilman, The parodic sermon in European perspective. Aspects of liturgical parody from the Middle Ages to the twentieth century, Wiesbaden, 1974».

⁶⁵ Серман И. З. Природа смеха по Лихачеву. С. 18.

Д. С. Лихачева, А. М. Панченко и Н. В. Поньрко 1984 года проблема западного влияния на древнерусский смех практически не затрагивается, хотя она имеет немалое значение.

В работах последнего времени достигнут значительный прогресс в осмыслении западного влияния на русскую «смеховую» литературу и культуру XVII века,⁶⁶ однако для более раннего периода пока материал такого рода не собран и не изучен. Вопрос о сравнительно раннем возможном влиянии «смеховой» культуры Запада на древнерусскую художественную традицию затрагивал лишь С. В. Сазонов, выявивший в миниатюрах Радзивилловской летописи (конец XV века) ряд элементов, которые могли производить на читателя комическое впечатление. Это изображения обнаженных или одетых в шутовской наряд персонажей, а также людей, держащих в руках прялку или дубинки. К этой же категории изображений, по мнению исследователя, могли относиться многочисленные пририсованные к композициям звери («комические двойники человека») и трубачи (поскольку «само присутствие музыкантов в миниатюрах сближает атмосферу иллюстрации с атмосферой народного праздника, карнавала»). Приведя параллели к этим изображениям из европейской книжной миниатюры, С. В. Сазонов предположил, что художник — автор данных рисунков — не просто был знаком с западной «смеховой» традицией, но и сам к ней принадлежал, «однако для более определенного суждения о происхождении этого мастера несомненно нужны дальнейшие исследования».⁶⁷

Наша статья также далека от решения стоящих перед учеными задач, но, возможно, она придаст новый импульс исследованию древнерусского «смехового мира».

⁶⁶ См.: Николаев С. И. 1) Из истории польской сатирической литературы в России (XVII—первая половина XVIII в.) // ТОДРЛ. СПб., 1992. Т. 45. С. 305—314; 2) Польско-русские литературные связи XVI—XVIII вв.: Библиографические материалы. СПб., 2008; Малък Э. Разыскания по русской литературе XVII—XVIII вв. СПб., 2008; Аллатов С. В., Шамин С. М. Европейский юмор в России XVII в. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2013. № 3. С. 21—33, и др.

⁶⁷ Сазонов С. В. Смеховые мотивы в миниатюрах Радзивилловской летописи // История и культура Ростовской земли. Материалы конференции 1995 г. Ростов, 1996. С. 35—39.

К 100-ЛЕТИЮ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

В начале XX столетия авторитет Толстого в общественном мнении всего мира был настолько велик, что обычно скептически настроенный и не склонный к преувеличениям Томас Манн признавался: «...в дни, когда бушевала война, я часто думал о том, что она вряд ли посмела бы разразиться, если бы в четырнадцатом году глядели еще на мир зоркие и пронизательные глаза старца из Ясной Поляны. Было ли это с моей стороны ребячеством? Как знать. Так пожелала история: его уже не было с нами — и не было никого равного ему. Европа неслась, закусив удила, — она уж больше не чуяла над собою руки господина — не чувствует ее и поныне».¹ Трудно себе представить более высокую оценку миссии писателя и того значения, которое может иметь его слово для происходящих на земле событий. И если Толстому не довелось быть свидетелем или судьей этих событий, то его молодые современники и соотечественники оставили немало самых разнообразных свидетельств и оценок того, как «Европа неслась, закусив удила».

Д. С. Лихачев в эссе «Два типа границ между культурами» напомнил, что граница, как область наиболее интенсивного общения культур, является одновременно и стеной разобщенности, и полосой общения. С полным основанием эти слова можно отнести к войнам, которые и разделяли народы, отдаляя их один от другого, и неизбежно, усиливая контакты, сближали их, способствуя диалогу. В то же время Первая мировая война обострила отношения в каждой из национальных культур и стран, участвовавших в конфликте.

Долгое время она оставалась «белым пятном» в российском общественном сознании. Незаслуженно забытыми оказались имена писателей, запечатлевших всплеск патриотических чувств, преданность национальным святыням, в том числе участников войны, многие из которых ушли на фронт добровольцами. В последние годы положение начинает меняться. Одним из доказательств тому служит тематическая подборка, подготовленная журналом «Русская литература». Здесь освещаются важные, до сих пор обойденные вниманием исследователей грани «военного текста» русской литературы.

В помещенном ниже блоке материалов читатель найдет и впервые публикуемую статью Федора Сологуба «Мистика войны и утопия вечного мира». Помимо прочего, примечательно само вынесенное в заглавие этой статьи словосочетание, которое со всей очевидностью отсылает к отрывку о «вечном мире», сохранившемуся среди черновых бумаг Пушкина.² В связи с темой статьи Сологуба можно вспомнить одно из лучших стихотворений, имеющих отношение к «военному тексту», — «Зверинец» Мандельштама, противопоставленный многочисленным «одам» воюющим державам и воспринимавшийся на их фоне первыми его слушателями как «Ода» и «Дифирамб» миру:

Петух и лев, широкохмурий
Орел и ласковый медведь —

¹ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 9. С. 621.

² См.: Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. XII. С. 489.

Мы для войны построим клеть,
Звериные пригреем шкуры.
А я пою вино времен —
Источник речи италийской,
И, в колыбели праарийской,
Славянский и германский лён!³

Отмечая в этом году столетие с начала Первой мировой войны, мы должны помнить и о тех, кто призывал сохранять верность отверженному слову «мир».

© В. Е. Багно

³ *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2009. Т. 1. С. 91.

© А. М. ГРАЧЕВА

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ И ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА. ВВЕДЕНИЕ К ТЕМЕ

В настоящее время можно с определенностью отметить значительную изученность творчества Алексея Ремизова периода 1901—1913 годов. Также не оставлены вниманием ученых периоды 1917—1921 годов и эмиграции, хотя нельзя говорить о равноценном исследовании разных стадий этих этапов. И лишь период с 1914 по 1917 год — время особой литературной активности Ремизова, пора, непосредственно связанная с многоаспектным восприятием им Первой мировой войны, — во многом представляет собой «белое пятно» в складывающейся посредством общих усилий картине его творческого пути.

Раскрытие темы «Алексей Ремизов и Первая мировая война» предполагает решение ряда задач, некоторые из которых отметим особо.

Во-первых, это изучение влияния событий войны и сложившейся в результате внутрисоссийской экономической и общественно-политической ситуации на реальные обстоятельства жизни писателя.

Во-вторых, анализ изменений эстетических параметров произведений Ремизова, трансформаций, связанных как с общими переменами парадигм литературного процесса указанного периода, так и с имманентным развитием его творчества.

В-третьих, изучение воздействия осмысления писателем Первой мировой войны на эволюцию его историософских взглядов и выявление их связей с ремизовской историософской концепцией Второй русской революции.

Целью настоящей статьи является только предварительное обозначение ряда составляющих заявленной темы, каждая из которых в дальнейшем заслуживает особого научного исследования.

К 1914 году Ремизов не только по праву занял место в ряду литературной элиты Серебряного века, но и упрочил свое материальное положение. В 1910—1912 годах его собрание сочинений было опубликовано издательствами «Сирин»¹ и «Шиповник».² В конце весны и летом 1914 года полученные гонорары позволили писателю вместе с женой осуществить заграничное

¹ *Ремизов А.* Соч.: В 8 т. СПб.: Сирин, 1910—1912.

² *Ремизов А.* Соч.: В 8 т. СПб.: Шиповник, 1910—1912.

путешествие во Францию и Италию. Их возвращение домой совпало с началом войны России с Германией. 3 августа писатель оказался в Берлине и на себе испытал тяготы и унижения российских подданных, депортируемых на Родину. Из Берлина Ремизов вместе с женой был отправлен по железной дороге в Щецин, затем пароходом перевезен на остров Рюген, далее отплыл в Швецию, а уже оттуда — в Санкт-Петербург. Жизненный эпизод депортации в Россию, в котором проявилось отношение к русским не только властей, но и «патриотически настроенных» жителей Германии, произвел на Ремизова, давнего поклонника немецкой культуры, творчества Гофмана и Новалиса, сильнейшее эмоциональное воздействие, вызвал не теоретическое, а личностное переживание начавшегося мирового катаклизма. По свежим воспоминаниям он написал рассказ «Полонное терпение» (1914).³ В нем отражены непосредственные впечатления от истории его возвращения в Россию. В частности, в результате насильственных переездов литератор, как и многие возвращавшиеся русские, лишился багажа, в котором, кроме личных вещей, были его рукописи и комплекс записных книжек с творческими планами, набросками и записями редких слов, используемых писателем в процессе работы над языком произведений. «Тут и о багаже своем вспомнили: выдадут ли его или сожгут, как стращали. — У меня там драгоценные самоцветные камни и жемчуга у меня там, за много лет большими трудами собрал я, — слова, как камни самоцветные, и слова, как жемчуги (так! — А. Г.), народа нашего, я хотел венец слить, убрать камнями, обнизать жемчугом — дар народа русского на великую его святыню, на вольное страдание. Барышня ничего не понимала: какие камни, какие самоцветные? (...) А там за Варяжским морем, там скоро и близко Россия, куда во все дни и ночи устремлялась душа, и без которой не надо и жизни, Россия, великая родина наша».⁴ Об утрате записных книжек писатель сожалел всю оставшуюся жизнь.

В России ситуация военного времени, как известно, повлияла на издательское дело, что ухудшило жизненные обстоятельства Ремизова. Потребность в постоянном литературном заработке, а также и специфика его восприятия войны способствовали активному сотрудничеству писателя с такими изданиями, как журналы «Отечество», «Лукоморье»; участию в посвященных военной теме подборках газеты «Биржевые ведомости», журналов «Огонек», «Вершины» и др., а также в альманахах и сборниках «В тылу» (Пг., 1915), «В год войны» (Пг., 1915), «Невский альманах жертвам войны» (Пг, 1915), «Полон» (Пг., 1916), «Пряник осиротевшим детям» (Пг., 1916), «Страда» (Пг., 1916).

Публиковавшиеся в периодике военных лет ремизовские тексты малых форм (рассказы, слова, сказки, легенды) в дальнейшем составили основу сборников «За Святую Русь» (Пг., 1915), «Укрепя. Слово к русской земле, тайностах земных и судьбе» (Пг., 1916), «Среди мурья» (М., 1917), «Трава-мурава. Сказ и величание» (Берлин, 1922; наборная рукопись была подготовлена в Петрограде, в феврале 1917 года). Комплекс этих сборников позволяет целостно представить тематику и поэтику малой прозы Ремизова указанного периода. Их подробное научное изучение — дело дальнейших исследований. В настоящей статье будет только намечен ряд общих черт, характеризующих эту прозу.

В период 1914—1917 годов произошло изменение ориентации авторского слова Ремизова: от раннего эстетизма, обращенности к избранному, подчас рафинированному читателю — к адресации к читателю демократическо-

³ Ремизов А. За Святую Русь. Думы о родной земле. [Пг.], 1915. С. 13—39.

⁴ Там же. С. 37—38.

му, зачастую простонародному. В этом плане имманентная направленность эстетической эволюции Ремизова совпала со стилиевой ориентацией ура-патриотических изданий,⁵ нацеленных на публикацию произведений, доступных и потребляемых массовой читательской аудиторией (солдатами, городскими низами).

Писатель начал все шире использовать стилистические возможности сказа. Именно в эти годы он обратился к жанру «солдатской сказки». Произведения такого жанра в дальнейшем вошли в цикл «Страдной России» сборника «Укрепа». Одной из таких сказок была и «Доля солдатская» — повествование о черте, ради уловления души подменившем воина, отправившегося на побывку: «И решено было у солдата с чертом: солдат неделю и другую и третью на родине проживет, а черт это время в окопах просидит».⁶ Служба и ее тяготы оказались такими трудными, что в конце сказки черт сломя голову бежал в ад, забыв про купленную им солдатскую душу. В хранящемся в Пушкинском Доме авторском экземпляре сборника «Укрепа» недавно был обнаружен вложенный лист — тщательно переписанное Ремизовым письмо читателей:

«Петроград
Б(ольшая) Болотная, 10
для журнала „Отечество”
Главная контора
передать автору статьи „Доля солдатская” Алексею Ремизову

№ 1000000
Петроград 8. X. 1915

Управление Минского уездного воинского начальника (для пакетов)

г. Ремизов! Солдатское Вам спасибо!

За Вашу статью, за Ваше слово 1000000 раз спасибо.

Действительно! Вы поняли нас, Вы узнали нашего солдата.

Да! Много он терпит.

Вечно Вам благодарные:

П. Самойлов
Деткин
Сорокин».⁷

Переписывание Ремизовым текста этого послания и его хранение внутри книги свидетельствует о важности для писателя получения подобного отклика от читателей из народа.

Кроме сказок, в годы войны Ремизов опубликовал свои пересказы легенд о св. Николае, патериковых рассказов, а также цикл Царьградских сказаний. Как удалось установить О. А. Линдеберг,⁸ цикл был задуман Ремизовым еще осенью 1914 года. В поисках исходных текстов-источников ему помогал историк И. А. Рязановский. Так, в письме к последнему от 30 апреля 1915 года Ремизов сообщал: «Разговаривал я с „Лукоморьем”,

⁵ См.: Вильчинский В. П. Литература 1914—1917 годов // Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972. С. 252.

⁶ Ремизов А. Укрепа. Пг., 1916. С. 23.

⁷ Ремизов А. <Письмо читателей> // ИРЛИ. Пост. 2013. № 41.

⁸ Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2001. Т. 6. Лимонарь. С. 692; см. также: Линдеберг О. А. К вопросу об источниках книги А. Ремизова «Трава-мурава» // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева, А. Д'Амелия. СПб.; Салерно. 2003. С. 85—92.

можно будет издать две книги: роскошное издание о Софии и обыкновенное, куда войдет все остальное».⁹ Сказания должны были выйти в 1916 году в издательстве «Лукоморье» отдельной книгой под заглавием «Чаемый Царьград» с иллюстрациями Н. Гончаровой. Издание не состоялось. В дальнейшем этот цикл был включен Ремизовым в книгу «Трава-мурава», напечатанную уже в 1922 году в Берлине. Характеризуя Царьградские сказания, надо отметить, что, хотя время создания цикла совпало с актуальными в тот момент ура-патриотическими настроениями завоевания Стамбула (Константинополя), ремизовские тексты лишены и тени шовинизма. В них основное внимание было уделено одной из тем, лейтмотивно проходящих через все творчество писателя, — воскрешению легендарной истории создания на земле святого места — храма Святой Софии Премудрости Божией.

Еще в 1900-е годы Ремизов, пересмотревший свои бывшие радикальные убеждения, отошел от теорий революционного переустройства мира и обратился к пониманию процесса исторического развития России как движения народной души. Основу онтологической концепции писателя, проявившейся в его произведениях тех лет (в романе «Пруд», цикле «Лимонарь»), составили почерпнутые из раннехристианских апокрифов богомилские представления о мире, лежащем во зле и находящемся во власти Сатанаила. В свете этих воззрений путь России представлялся писателю, использовавшему образы «Откровения Мефодия Патарского», тупиковой дорогой проклятого, «затворенного», «псоглавого»¹⁰ народа.

Доминировавшие в ремизовском творчестве в начале 1900-х годов сюжеты апокрифов о первотворении в 1910-е годы заменились вариантами апокрифов эсхатологических, повествовавших о наступающих или о уже наступивших этапах последних времен. Фактически именно они вместе с каноническим текстом Апокалипсиса были источниками художественной концепции повести «Пятая язва» (1912). Движение ее сюжета подчинено раскрытию темы Страшного суда, становящейся к концу произведения центральной. В таком эсхатологическом контексте Ремизов осмыслял судьбу русского народа как движение по кругам очищающих мучений. Крестовый подвиг Христа был осознан им как провиденциальный символ пути России. Эта телеологическая идея легла в основу ремизовской историософской концепции, которая в своих основных параметрах сформировалась в начале 1910-х годов, а с 1914 года обрела четкие очертания.

Начало Первой мировой войны было расценено Ремизовым как явление наступления последних времен — апокалипсиса. Тексты произведений писателя, созданных в военные годы, показывают, что ремизовские патриотические настроения не имели антигерманской окраски. По мысли Ремизова, Германия, как и другие страны, подверглась нападению трансцендентного Зла.

Кроме сказок, легенд, созданных, как говорил сам писатель, «по материалам», т. е. имевших источник — текст-прототип, в 1914—1917 годах им были написаны рассказы о современной городской жизни, в которую вошла война. Основная масса этих произведений составила цикл «Среди мурья и неурядицы» книги «Среди мурья». Как правило, фабула рассказов («Сестра усердная», «Чайничек», «На птичьих правах», «Днесь весна», «Китаец»

⁹ Ремизов А. М. Письмо А. И. Рязановскому. 30 апреля 1915 года // РНБ. Ф. 634. № 32. Л. 44.

¹⁰ Ремизовская литературная игра, основанная на сопоставлении цитаты из «Откровения Мефодия Патарского» («псоглавый народ») с устойчивым словесным клише «народ-богоносец» и с иконографией св. Христофора «Богоносца», изображаемого в образе человека с песьей головой.

и др.) — это печальный анекдот из жизни петербургских «маленьких людей», преемственно связанный с тематикой ремизовских «Крестовых сестер». В этих повествованиях роль inferнального Зла, коверкающего жизнь героев, отведена многоликому образу Войны. Так, например, в рассказе «Чайничек» (1915) герой — мелкий петербургский чиновник Воробушкин — отправился отдохнуть в имение друга и там столкнулся с незаметным, но потрясшим его сердце горем обиженной беженки Марии и с событием, увиденным многими, — с неожиданно вспыхнувшим неподалеку пожаром. Образ последнего превратился в рассказе в метафору начавшегося мирового пожара, который грозил России дальними роковыми последствиями: «Воробушкин бегал смотреть на пожар: к пожару всегда тянет. Пожар был неподступный (...) И надолго осталось в памяти, как тащили огромные черные багры, и виделась Воробушкину Россия — пожар, и бежит народ (...) „А что если поджог?“ — подумалось тогда, и увидел он в глазах бегавшего народа тот же самый вопрос. И было грозно и страшно. Глаза искали: кто поджог? Где поджигатель? И он видел Россию — пожар, и бежит народ и, как последнее, тащат эти огромные черные багры не тушить пожар неподступный, такого так не затушить — воля Божья! — а бежит народ расправляться с теми, с тем, на кого скажет, не крикнет, а только скажет тот вон рыжий всклокоченный мужик, прибежавший за много верст из дальней деревни».¹¹ Реалистическое, на первый взгляд, описание подчинено раскрытию потаенного апокалиптического смысла. Сравним в тексте Библии: «И вышел другой конь, рыжий: и сидящему на нем дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга» (Откр. 6: 3).

Рассказы Ремизова военного периода характеризуются постепенным ослаблением сюжетности и все более значимым тяготением к лироэпическому началу. Все интенсивнее используется поэтика и стилистика древнерусского жанра слова. После анализа малых видов прозы Ремизова 1914—1917 годов очевидно, что знаменитое «Слово о погибели русской земли» (1917) и последующие «слова», созданные писателем в революционный период, были органичным продолжением линии, начатой еще в 1912 году в «Пятой язве» и активно существовавшей в его творчестве военных лет. В 1914 году Ремизов создал текст «Червлёный щит» — жанровый эксперимент, ориентированный на прямую переключку со «Словом о полку Игореве»: «Не в Путивле, за Волгой у Медведицы на крути плачет Маша: — Я теперь с горя поднялась бы вверх, да у меня крыльев нету! Я бы пала на низ, да у меня нор нет! О, русская земле... Я верю. Я слышу, необъятная — кондовая Русь и Русь казацкая — вся земля, с Волги, с Волхова, с Дону, с Днепра и с великих вольных сибирских рек и с печальной сестры своей Вислы, осененная святою Русью, подымает за единую душу червлёный щит. Звенит слава, трубы трубят».¹²

В прозе Ремизова военных лет неоднократно возникала характерная для древнерусского жанра слова фигура автора, соединяющего в себе функции певца-сказителя и прорицателя-предвестника. При этом авторское повествование представляло собой ритмическую прозу с повторяющимися темами и лейтмотивными рефренами. Для сравнения можно привести, к примеру, лейтмотивные авторские отступления в рассказе 1916 года «Днесь весна». В начале рассказа: «Андрей Павлович шел по Невскому. Куда же идти ему, бездомному, в Светлый день, — куда нам всем идти за вечерню пасхальную в первый Светлый день? В Невскую Лавру шел он на большую

¹¹ Ремизов А. Среди мурья. М.: Северные дни, 1917. С. 38.

¹² Ремизов А. За Святую Русь. Думы о родной земле. Пг.: Изд. журнала «Отечество», 1915. С. 53.

русскую могилу. <...> Бабушка Ермиония — Россия старая, в чистоте державшая старую русскую веру, огненная Россия, Последняя Русь — бабушка, ты не узнала бы Андрея, внука своего, а помнишь, приходил он к тебе в праздничной голубой рубашке с серебряным поясом, тонкий, как березка <...> страшный, небритый, в картузишке в автомобильном, с папироской идет он, как нечистый, над головами прохожих дым пускает. А луга понаты водой и в лесу от корней мох пополз...»¹³ В конце повествования: «Он перешел Золотоношскую, еще немного и Невская Лавра. Бабушка Ермиония — Россия старая, в чистоте державшая старую русскую веру, огненная Россия, Последняя Русь — бабушка, ты не узнала бы Андрея, внука своего, а помнишь, приходил он к тебе в праздничной голубой рубашке с серебряным поясом, тонкий, как березка <...> С народом, с ребятишками вошел Андрей Павлович в лаврские ворота <...> и, как когда-то с сестрами у могилы бабушки Ермионии, остановился — памятник огненной скорби — *Достоевского*. — Федор Михайлович, Христос воскрес!»¹⁴ Художественная функция этого лейтмотивного рефрена — перевод текста с фабульно-бытового на мистериальный уровень. Актуализация таинства воскресения Христова метафорически ассоциируется с чаемым воскресением народной души, что, по Ремизову, является обетованием возрождения России.

Завершением художественного осмысления писателем войны и ее значения в русской истории стал роман «Плачужная канава» (первоначальное название — «Ров львиный»). Он был начат в 1914 году, закончен в 1917 году, а полностью опубликован в авторской редакции только в 2001 году.

В «Плачужной канаве» наиболее целостно подведен итог предреволюционного развития эстетических и историософских взглядов Ремизова. Современный мир предстал в романе как множественность разделенных составляющих. Людская разъединенность лежала в основе житейских историй героев: любящих друг друга, но так и не соединившихся Марии и доктора Задорского; безнадежного парадоксалиста Будылина; тоскующего по утраченной семье Баланцева; брошенного без людской поддержки Тимофеева. Все герои Ремизова обделены людьми, судьбой, Богом. Роман открывает тема уже наступивших последних времен: «Люди, гоняясь за внешними удобствами жизни, направляли свои мысли и всю силу своего ума не к тому, чтобы найти пути приблизиться и почувствовать друг друга, а лишь только, чтобы облегчить внешнюю сообщаемость между собой. И духовное проникновение притуплялось. Люди летали по воздуху как птицы, а не замечали под носом и самое немудреное человеческое горе. Люди исповедовали единого Бога, Христа и Духа, крест носили на шее, а ведут беспощадные войны, истребляя друг друга, как мух. <...> И будет так: с внешней легкостью общения духовная общаемость совсем прекратится, — ангелы забудут пути к людям — и земля провалится, как Содом и Гоморра».¹⁵ Фабула романа заканчивается изложением судеб героев после начала войны, оказавшей роковое действие на жизнь каждого из персонажей. Доктор Задорский погиб на фронте, других начавшаяся с войной новая эпоха привела через страдания к духовному очищению.

В романе «Плачужная канава» Ремизов использовал все основные новации своего творчества периода 1914—1917 годов в области поэтики. Дробная фабула произведения приобрела целостность за счет лежащего в ее основе лирического сюжета, объединяющего повествование голосом автора-рассказчика. Отдельные сюжетные эпизоды соединены вставками —

¹³ Ремизов А. Среди мурья. С. 92.

¹⁴ Там же. С. 97.

¹⁵ Ремизов А. Собр. соч. М., 2001. Т. 4. Плачужная канава. С. 508.

лироэпическими авторскими отступлениями, по жанровым признакам тяготеющими к древнерусскому жанру слова. Историсофская концепция романа была подчинена апокалиптической трактовке современности как эпохи поэтапного наступления последних времен. Неслучайно первая редакция романа заканчивалась символическим осмыслением Первой мировой войны, к которому потом было добавлено постижение событий Февраля и Октября 1917 года. В концепции «Плачущей канавы» последовательно развивалась ремизовская идея о закономерности российской истории, в которой Первая мировая война была преддверием революции. Ремизовское предчувствие грядущей национальной катастрофы пронизывало все предреволюционное творчество писателя. Обратим внимание на авторское отступление в рассказе «Китаец» (1916): «Никогда не забуду, как прошедшей весной шел я раз днем по Невскому. (...) И вижу, мне навстречу, и Бог знает, куда это их гнали, к воинскому начальнику что ли, душ пятьдесят, один под стать другому, ободранные и в чем только душа (...) Год прошел, а мне почему-то все вспоминается — и уж не до смеха — досада и какая-то горечь лютая. Я вспоминал в несчастиях наших, я всякий раз вспоминаю, когда на голову измученной, бесталанной родины нашей недоля (...) валит беду за бедой — предательства, измена, происки, погромы, хищение, Господи, с великого-то ума чего-чего только ни натворили мы за это страшное время, — ведь, стыдно в глаза посмотреть! Или это допевает свою песенку *Петроград?*»¹⁶

Подводя итоги, можно отметить, что Первая мировая война была воспринята Ремизовым как явление одного из всадников Апокалипсиса, и в то же время как попущенное Богом страдание России, пройдя через которое, ее народ очистится и обретет будущее. Условия военного времени не способствовали полноценной печатной реализации творческих замыслов писателя. Итоговое произведение этого периода — роман «Плачущая канава» — осталось неизвестным современникам. Предварительный краткий анализ творчества Ремизова периода 1914—1917 годов позволяет сделать вывод о том, что именно в это время были заложены основные эстетические и идейно-философские основы его творчества революционных лет. Языковые и жанровые эксперименты прозы военного времени подготовили появление романа-коллажа «Взвихрённая Русь», а также во многом явились предвестниками орнаментальной прозы 1920-х годов.

¹⁶ Ремизов А. Среди мурья. С. 104—105.

© О. А. КУЗНЕЦОВА

«БУКЕТ ДЛЯ КАРСАВИНОЙ» ОТ «БРОДЯЧЕЙ СОБАКИ»

За четыре месяца до начала Первой мировой войны, 28 марта 1914 года, в «Бродячей собаке» состоялся «Вечер танцев XVIII века» Тамары Платоновны Карсавиной.¹ Это событие имело литературный резонанс: вечер сохранился в памяти современников, нашёл отражение в мемуарах и художественных произведениях, породил целую парадигму мифологических сюже-

¹ Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник. 1983. М., 1985. С. 231.

тов. Танец Карсавиной в «Бродячей собаке» был воспринят как знаковое событие довоенной культурной жизни Петербурга.

Тамара Платоновна, по свидетельству Н. Петрова, была приглашена на открытие «Бродячей собаки» в новогоднюю ночь на 1 января 1912 года вместе с другими артистами балета, М. М. Фокиным, Е. В. Лопуховой, А. А. Орловым и Б. Г. Романовым.² Визиты в артистическое кабаре не были частыми из-за плотного гастрольного графика балерины в «Русских сезонах» С. П. Дягилева.³

Карсавина описала петербургский артистический подвал в своих мемуарах «Theatre Street»,⁴ написанных на английском языке. «Бродячая собака» названа здесь «артистическим клубом, явно богемного характера».⁵ В воспоминаниях, рассчитанных в первую очередь на европейскую публику, мемуаристка пыталась дистанцироваться от художников, ведущих праздный образ жизни. Служительницу Терпсихоры, начинавшую каждое утро с неизменного «урока»⁶ и покорявшую сердца поклонников безукоризненной техникой исполнения классических па, не могли не смутить посетительницы «Бродячей собаки», «прелестные особы», стремившиеся подчеркнуть в своем образе жизни, моделях поведения и внешнем имидже, в том числе создаваемом с помощью причудливой одежды, свою «яркую индивидуальность».⁷ Этот род женщин-инспиратрис острая на язык Карсавина называет «музами». «Артисты, имевшие постоянную работу и устоявшиеся привычки, „филистеры” нашей касты, — замечает она, — посещали, но не слишком часто „Бродячую собаку”. Актеры же, перебивавшиеся случайными заработками, музыканты, которых в будущем ждала слава, поэты и их музы, а также некоторые эстеты собирались там каждый вечер».⁸ Звезде дягилевской антрепризы, получившей в Париже титул La Karsavina,⁹ появ-

² Петров Н. 50 и 500. М., 1960. С. 145. В своих мемуарах балерина пишет, что впервые ее в «Бродячую собаку» привел один из друзей-художников, см.: Карсавина Т. П. Театральная улица: Воспоминания. М., 2004. С. 274. Это мог быть С. Ю. Судейкин. По предположению И. А. Меньшовой, это С. А. Сорин (комментарий в кн.: Вера Судейкина. Дневник. Петроград. Крым. Тифлис. М., 2006. С. 466).

³ Об участии Карсавиной в дягилевской антрепризе см.: Григорьев С. Л. Балет Дягилева. М., 1993 (по именному указателю).

⁴ Theatre street: the reminiscences of Tamara Karsavina. London, 1930.

⁵ О публичном подчеркивании заведомо маргинальности см. во вступительной заметке Р. Д. Тименчика: Прилежаева-Барская Б. М. «Бродячая собака» / Публ. Р. Д. Тименчика // Минувшее: Исторический альманах. СПб., 1998. Вып. 23. С. 381—382.

⁶ Ср., например, как описывает обычный день Анны Павловой Борис Романов: «с 9 утра „у станка” в упражнениях, обливаясь потом, репетиции с труппой до 4, 5 дня; в 7 часов она уже в театральной уборной, и, едва успев положить грим на лицо, она — снова на сцене, упражняясь перед закрытым занавесом для разогревания ног. И так годами без изменений. (...) Ночью, после спектаклей, светские приглашения, банкеты, засиживания в ресторанах, короткий сон и наутро — тот же строгий распорядок дня» (Романов Б. Павлова и Нижинский // Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». М., 2002. С. 304).

⁷ Одна из подразумеваемых здесь особ — поэтесса Паллада Олимпиаевна Богданова-Бельская (1885—1968), см. о ней подробнее в статье Р. Д. Тименчика (Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. С. 299). Она также упоминает в своих воспоминаниях посещения «Бродячей собаки» балериной, отзываясь о ней с большим уважением: «была Тамара Платоновна Карсавина (балерина русских театров)» (Цит. по комментарию Р. Д. Тименчика к публикации: Прилежаева-Барская Б. М. «Бродячая собака». С. 408). Это высказывание может относиться также к Ольге Афанасьевне Глебовой-Судейкиной (1885—1945; подробнее о ней см.: Мок-Бикер Элан. «Коломбина десятых годов...» Книга об Ольге Глебовой-Судейкиной. Париж; СПб., 1993), которая «была очень заметна своими необыкновенными художественными туалетами, сделанными по рисункам ее мужа» (Прилежаева-Барская Б. М. «Бродячая собака». С. 393).

⁸ Карсавина Т. П. Театральная улица: Воспоминания. С. 273.

⁹ Употребление определенного артикля перед собственным именем исполнителя у французских рецензентов означает присвоение ему статуса звезды. Карсавина вспоминала, как жив-

лявшейся в окружении свиты поклонников-балетоманов, видевших в ней своего кумира, публика в подвале оказывала восторженный прием. Она вспоминает, как однажды ее «подняли вместе с креслом и (...) приветствовали аплодисментами. Этот ритуал давал (...) право свободного входа в погребок».¹⁰ Модернистский уклон стиля жизни «Бродячей собаки» явно импонировал Карсавиной, стремившейся в общении выйти за узкий круг балетного мира. Однако зыбкие границы между жизнью и искусством, поощрение творческого отношения к действительности во всех проявлениях, пусть даже оно носит дилетантский характер, было неприемлемо для артистки балета, привыкшей к строгой дисциплине и постоянному совершенствованию в своей профессии, четко разделявшей сценическую деятельность и бытовое поведение.

Мемуаристка подчеркивает, что «устраиваемые здесь представления носили в основном импровизационный характер. Актер, которого встречали аплодисментами, выходил вперед и демонстрировал, что душа пожелает, если вообще был в настроении что-либо показать. Поэты, всегда сговорчивые, декламировали свои новые стихи. Иногда сцена пустовала, тогда хозяин брал в руки гитару и начинал петь».¹¹

Карсавина была вовлечена в игровую атмосферу артистического кабаре: здесь Б. К. Пронин, Н. Н. Евреинов и Н. Петров на практике пытались реализовать идеи «театрализации жизни», согласно которым актеры играют самих себя, стираются границы между сценой и залом, импровизированный комментарий между номерами помогает устанавливать особые доверительные отношения между артистами и публикой, а сцена и зал меняются местами.¹²

Завсегдатаи подвала хотели включить знаменитую балерину в атмосферу творчества и импровизации. Н. С. Гумилев, далекий в своих интересах от сферы классического балета, обратил внимание на Карсавину в связи с фигурой Теофиля Готье, автора балетных либретто и многочисленных балетных рецензий, которым он в эту пору был страстно увлечен.¹³ Так, в стихотворении Гумилева, посвященном Карсавиной, описана сценка, вероятно, имевшая место в реальности, когда присутствующие просили балерину станцевать для них:¹⁴

Долго молили о танце мы вас, но молили напрасно,
Вы улыбнулись и отказали бесстрастно.

Любит высокое небо и древние звезды поэт,
Часто он пишет баллады, но редко он ходит в балет.

ший в Париже русский коллекционер А. Ф. Отто-Онегин, поклонник ее творчества, первый сообщил ей эту новость (Там же. С. 215—216).

¹⁰ Там же. С. 274.

¹¹ Там же.

¹² Подробнее об артистических кабаре см.: *Аппиньянези Лиза*. Кабаре. М., 2010. С. 99—100.

¹³ 1 марта 1914 года вышел в свет перевод стихотворного сборника Теофиля Готье «Эмали и камней», сделанный Гумилевым. Сергей Маковский вспоминал позже, что Готье был в это время для акмеиста «идеалом поэта»: «В девятом выпуске „Аполлона“ за 1911 год он поместил восторженную статью о французском парнассе, которого усердно переводил. Гумилев настолько восхищался французским Учителем, что хотел быть похожим на него и недостатками. Готье не понимал музыки. Не раз говорил мне Николай Степанович не без гордости, что и для него симфонический оркестр не больше, как „неприятный шум“» (*Маковский С.* На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, 1962. С. 218).

¹⁴ *Гумилев Н. С.* «Долго молили о танце мы вас, но молили напрасно...» // [Букет] Карсавиной. Тамаре Платоновне Карсавиной «Бродячая собака» 26 марта 1914 г. СПб.: Современное искусство, 1914. Пагинация страниц отсутствует.

Грустно пошел я домой, чтоб смотреть в глаза тишине.
Ритмы движений не бывших звенели и пели во мне.

Но, как любая артистка классического балета, Карсавина была совершенно не склонна к импровизации, она могла только, следуя устоявшемуся канону, станцевать поставленный и разученный номер. Поэту пришлось довольствоваться танцем, который разыгрывается в его воображении,¹⁵ словно бы изображенный на живописном полотне, принадлежащем кисти Эдгара Дега:

Ангельской арфы струна порвалась, и мне слышится звук.
Вижу два белые стебля высоко закинутых рук.

Губы ночные, подобные бархатным красным цветам...
Значит, танцуете все-таки вы, отказавшая там!

В синей тунике из неба ночного затянутый стан
Вдруг разрывает стремительно залитый светом туман.

Быстро змеистые молнии легкая чертит нога —
Видит, наверно, такие виденья блаженный Дега,

Если за горькое счастье и сладкую муку свою
Принят он в сине-хрустальном высоком господнем раю.

Дега, с творчеством которого Гумилев был хорошо знаком, к 1914 году был признанным художником, его картины продавались по баснословным для того времени ценам, но он уже несколько лет как практически перестал писать. Гумилев передал в стихотворении его излюбленную колористическую гамму: синие балетные туники исполнительниц и голубой театральный свет. Любимыми сюжетами французского художника были репетиционные моменты и сцены из закулисной жизни балерин.

Среди других завсегдатаев «Бродячей собаки», у которых вызывал повышенное внимание и неподдельный интерес образ Саломеи, созданный Карсавиной в балете, были Н. Н. Евреинов и Н. И. Бутковская.¹⁶ Последняя сделала перевод пьесы Оскара Уайльда «Саломея», приспособив ее для русской сцены под названием «Царевна». Этот спектакль, поставленный Евреиновым в театре Коммиссаржевской, был запрещен цензурой в день премьеры.¹⁷ Те же поклонники таланта приняли деятельное участие в подготовке вечера Карсавиной.

¹⁵ Несколько месяцев спустя, находясь на фронте, Гумилев в стихотворении «Священные плывут и тают ночи» вспоминал об этом эпизоде:

Весь день томясь от непонятной жажды
И облаков следя крылатый рой,
Я думаю: «Карсавина однажды,
Как облако, плясала предо мной».

(Гумилев Н. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья А. И. Павловского; сост., подг. текста, прим. М. Д. Эльзона. Л., 1988. С. 403 (Библиотека поэта. Большая сер.)).

¹⁶ Бутковская Наталья Ильинична (1878—1948) — действительный член «Бродячей собаки», актриса, режиссер, владелица художественного издательства.

¹⁷ Генеральная репетиция состоялась 27 октября 1908 года. См. подробнее: Евреинов Н. Н. К постановке «Саломеи» О. Уайльда // Pro Scena Sua. Пг., 1914. С. 16—28. Об образе Саломеи в русской культуре см.: Добротворская К. Русские Саломеи // Театр. 1993. № 5. С. 134—142; Матич О. 1) Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов / Сост. М. М. Павлова. М., 2004. С. 90—121; 2) Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М., 2008. С. 149—163.

К вечеру был издан на средства Бутковской¹⁸ сборник «[Букет] Карсавиной. Тамаре Платоновне Карсавиной „Бродячая собака“ 26 марта 1914 г.». В нем были представлены посвященные балерине факсимильно воспроизведенные автографы стихотворений М. Кузмина, Г. Иванова, Н. Гумилева, А. Ахматовой, М. Лозинского, П. Потемкина и нотные записи музыкальных произведений Вл. Зеленского¹⁹ и В. Г. Каратыгина,²⁰ а также опубликованы шесть портретов Карсавиной, выполненные Д. Сарджентом (2 рисунка),²¹ С. А. Сориным,²² В. А. Серовым, С. Ю. Судейкиным, Л. Кайнером.²³ Сборник открывался хвалебной речью Н. Евреинова «Слава Карсавиной» — автографом, написанным золотом на лиловом фоне. В конце книги были напечатаны два панегирических отзыва о танце балерины, принадлежащие перу балетных критиков В. Светлова²⁴ и Эдуарда Старка.²⁵ Книга была преподнесена Тамаре Платоновне Карсавиной на вечеру 28 марта 1914 года.²⁶

К участию в сборнике были привлечены постоянные посетители подвала, поэты-балетоманы Г. Иванов, Кузмин и Потемкин, знакомые с репертуаром балерины.

Кузмин до марта 1914 года близко с Карсавиной не общался, но высоко ценил ее танцевальное мастерство.²⁷ 19 марта 1914 года он сделал запись в своем дневнике: «Писал стихи Карсавиной».²⁸ В посвященном балерине послании поэт метафорически соединил образы танца и письма. Хрупкость искусства танца, не запечатлевающего после себя видимый узор, Кузмин подчеркнул через сравнение с конькобежцем, оставляющим след на льду и кончиком алмазной шпаги, «прорезающей» вензель:

Край неба в улице далекой
Болото зорь заволокло,
Лишь конькобежец одинокий
Чертит озерное стекло.

¹⁸ Об этом см.: *Прилежаева-Барская Б. М.* «Бродячая собака» // *Минувшее: исторический альманах.* С. 395.

¹⁹ Зеленский Владимир Корнилович (1892—1959) — пианист, композитор, дирижер, в 1914 году он был студентом Петербургской консерватории по классу теории композиции. В сборнике представлены ноты его «Норвежского танца».

²⁰ Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875—1925) — музыкальный критик и композитор. В сборнике представлены ноты его «Менуэта».

²¹ Сарджент Джон Сингер (Sargent John Singer, 1856—1925) — американский художник, жил и работал в Англии. Карсавина вспоминала: «Сарджент рисовал меня ежегодно до тех пор, пока война временно не прекратила поездки Русского балета в Лондон» (*Карсавина Т. П.* *Театральная улица: Воспоминания.* С. 248).

²² Сорин Савелий Абрамович (1878—1953; наст. имя Завель Израилевич) — художник-портретист, автор портретов Ахматовой, Глебовой-Судейкиной, Евреинова, Лурье и других посетителей «Бродячей собаки».

²³ Кайнер Людвиг (Kainer Ludwig, 1885—1967) — немецкий художник, иллюстратор.

²⁴ Светлов Валериан Яковлевич (наст. фам. Ивченко; 1860—1934) — литератор, историк балета, театральный критик, драматург-либреттист. См. также: *Светлов В. Т. П.* *Карсавина // Русский балет.* СПб., 1913. С. 13—16.

²⁵ Старк Эдуард Александрович (псевдоним Зигфрид; 1874—1942) — музыкальный критик и искусствовед, рецензент.

²⁶ Ср. в воспоминаниях: «Друзья в ответ преподнесли мне „Букет“, только что вышедший из печати. В этом альманахе поэты собрали созданные ими в мою честь мадригалы, а за ужином продолжали придумывать и читать новые» (*Карсавина Т. П.* *Театральная улица: Воспоминания.* С. 274).

²⁷ 8 сентября 1906 года Кузмин отметил, что Карсавина «отлично танцевала» в балете «Пробуждение Флоры» (*Кузмин М.* *Стихотворения. Из переписки / Сост., подг. текста и прим. Н. А. Богомолова.* М., 2006. С. 296).

²⁸ *Кузмин М.* *Дневник 1908—1915 / Предисловие, подг. текста и комм. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина.* СПб., 2000. С. 439.

Капризны быстрые зигзаги,
Еще полет, один, другой...
Как острием алмазной шпаги,
Прорезан вензель дорогой.

В холодном зареве не так ли
И Вы ведете свой узор,
Когда в блистательном спектакле
У Ваших ног — малейший взор.

Вы — Коломбина, Саломея,
Вы каждый раз уже не та,
Но, все яснее пламенея,
Златится слово: «красота».

В последней строфе стихотворения имеет место аллюзия на визуальный образ сборника «Букет Карсавиной»: золотом написана хвалебная речь Евреинова и золотая краска использована в воспроизведении рисунка Судейкина, где балерина предстает в костюме Саломеи.

На вечере Карсавиной в пятницу 28 марта в «Бродячей собаке» Кузмин не был, он отправился с Е. Нагродской, уступив просьбам жены Федора Сологуба, Анастасии Чеботаревской, в ресторан «Малый Ярославец», где собрались Н. Минский, З. Венгерова, Сологуб с женой, Е. Аничков и Г. Чулков. В дневнике под этой датой имеется запись: «Говорили речи, вспоминанья, я пел, читал стихи».²⁹ На вечере в «Бродячей собаке» был близкий друг Кузмина Юрий Юркун.³⁰ На следующий день после вечера Кузмин записал: «Вчера Юр. был на Карсавиной. Весело провожали на вокзал. Возвр(ащался) с Рюриком»³¹.³²

Другой известный петербургский балетоман, Г. Иванов,³³ неоднократно видевший Карсавину на сцене, в своем экспромте «В альбом Т. П. Карсавиной» использовал прием «двойного зрения»: он «пристальным взором балетомана» следил за балериной на сцене Мариинского театра и одновременно рассматривал ее портрет работы Савелия Сорина, помещенный в том же издании. Он предложил вниманию читателя стихотворный экфрасис картины,

²⁹ Там же. С. 441.

³⁰ Юркун Юрий Иванович (наст. имя Иосиф Юркунас; 1895—1938) — писатель, художник-график.

³¹ Имеется в виду Рюрик Ивнев (наст. имя Михаил Александрович Ковалев; 1891—1981) — поэт, прозаик, переводчик, завсегдатай «Бродячей собаки».

³² Кузмин М. Дневник 1908—1915. С. 442.

³³ В мае 1950 года Г. Иванов встретился с Карсавиной в Париже и посвятил ей еще одно стихотворение, где он изображает балерину на сцене и в дружеской атмосфере еще одного петербургского кабаре «Привал комедиантов»:

Вот, дорогая, прочтите глазами газели,
Теми глазами, что весь Петербург чаровали
В лунном сиянье последнего акта Жизели,
Или в накуренном, тесном, волшебном «Привале».

Имя Карсавиной... В этом сияющем звуке
Прежнее русское счастье по-новому снится.
Я говорю Вам, целуя прекрасные руки:
— Мир изменился, но Вы не могли измениться.

Образ «глазами газели» восходит к стихотворению Гумилева «Хокку» (1920): «Вот девушка с газельими глазами / Выходит замуж за американца» (подробнее об этом см.: *Иванов Георгий*. Стихотворения / Вступ. статья, подг. текста, сост., прим. А. Ю. Арьева. СПб., 2005. С. 704 (сер. «Новая Библиотека поэта»)), а также является приемом пародийного обыгрывания «газеллы» — жанра стихотворения П. Потемкина, посвященного Карсавиной.

где балерина изображена, танцующей в специально для нее поставленном М. Фокиным 11 вальсе — одном из номеров балета «Шопениана». ³⁴ Фокин в своих мемуарах заметил: «танцы „Сильфид“ особенно подходят к ее таланту. Она не обладала ни худобой, ни легкостью Павловой, но в Сильфиде-Карсавиной был тот романтизм, которого мне редко удавалось достигать с последующими исполнителями». ³⁵ Сорин воспроизвел на своем полотне сценографию А. Н. Бенуа 1909 года. Художник расписал задник сцены в зеленых тонах: сильфиды танцевали на фоне высоких кладбищенских деревьев и могил, усыпанных цветами, — отсюда и в стихотворении «сцены зеленый полукруг». Далее («В облаке светлого тумана / Губ очертания и рук») поэт передал ощущение от самого романтического образа сильфиды, визуального воплощения на балетной сцене поэтической мечты, ³⁶ а также описал знаменитый костюм, созданный в 1832 году Эженом Луи Лами из воздушного газа и стилизованный для балета Фокина Л. Бакстом по гравюрам, изображавшим Марию Тальони в образе Сильфиды. «Облако газа» присутствует в изображении Сильфиды-Карсавиной на картине Сорина, где пластическая ясность пространства сцены соединяется с решенным в импрессионистической манере образом героини. В строках «Скрипки и звучные валторны / Словно измучены борьбой» названы два основных инструмента, ведущих мелодию в 11 вальсе Шопена в оркестровке М. Ф. Келлера для симфонического оркестра. Г. Иванов отметил деталь костюма сильфиды — два маленьких крылышка за спиной на уровне талии («Крылья невидимые веют»). Бакст сохранил этот атрибут костюма и в «Шопениане». Эти же маленькие крылышки имеются в костюмах виллис во втором акте «Жизели» как выражение воздушной, одухотворенной, неземной природы героинь. Г. Иванов, особенно ценивший исполнение Карсавиной Жизели, обыграл крылышки как принадлежность ангельского облика. Сравним в «Петербургских зимах» и в письме к В. Ф. Маркову в феврале 1958 года: «Карсавина на сцене была „Ангел во плоти“, последний акт Жизели с ней превосходит все мыслимое по очарованию». ³⁷

В финале экспромта Иванова («Ввысь, где амуры розовеют, / Рог изобилия держа») отразилась деталь росписи плафона Мариинского театра. Таким образом, действие стихотворения то переносится на сцену Мариинского театра, где танцует Карсавина, то является экфрасисом полотна Сорина, изобразившего ее в этой партии.

Евреинов дал емкую характеристику Сорина-портретиста и, в частности, описал его карсавинские портреты: «Глядя на соринские лица, нельзя представить себе, чтобы они ели когда-нибудь кровавый ростбиф, малороссийское сало, смаковали Лимбургский сыр! как нельзя (немыслимо-с) представить себе, чтобы у них под кроватью стояло что-нибудь другое, кроме бархатных или плюшевых туфель. <...>: С прилагательным „ночной“ мы согласуем только подлежащие „зефир“, „аромат“, „восторг“ — вообще что-нибудь неземное.

³⁴ Другая редакция этого балета получила в «Русских сезонах» Дягилева 1909 года название «Сильфиды». Один из балетных рецензентов заметил, что в исполнении Карсавиной «элегическая мечтательность, сменяясь упоением радости, вызвала представление, создаваемое музыкой» (Козлянинов Л. Танцы под музыку Шопена // Театр и искусство. 1908. 16 марта. № 1. С. 198).

³⁵ Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, Письма / Ред.-сост. и автор вступ. статьи Ю. И. Слонимский. Л.; М., 1962. С. 211.

³⁶ Вторая редакция балета Фокина «Шопениана» (1908) носила подзаголовок «Романтические грезы».

³⁷ Georgij Ivanov. Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov 1955—1958 / Hrsg. und Einleitung von H. Rohte. Köln; Weimar; Wien, 1994. S. 91.

Оттого С. А. Сорин — верный паладин искусства Карсавиной (*платонический* поклонник Тамары *Платоновны*) — с максимальным наслаждением писал одно время ее и только ее.

Карсавина!.. какая чудесная, какая волшебная форма для соринского содержания! Правда, Сорин кой-где *засоряет* эту чистую форму сусально-золотой паутиной, что тклет порой его кошачья мечтательность, но тем не менее (надо знать и Карсавину, и Сорина) его Карсавины восхитительны!³⁸

А. Ахматова использовала в первой строфе стихотворения, обращенного к Карсавиной, автореминисценции из более раннего текста, написанного в январе 1910 года:³⁹

Тебе, Афродита, слагаю танец,
Танец слагаю тебе.
На бледных щеках розовеет румянец...
Улыбнись моей судьбе.

В двух начальных строках мы видим совмещение образов: создание стихов и исполнение танца: «слагать танец». В стихотворении 1914 года эти два вида творчества даются через сравнение:

Как песню, слагаешь ты легкий танец —
О славе он нам сказал, —
На бледных щеках розовеет румянец,
Темней и темней глаза.

В. М. Красовская заметила: «Тут прямодушно сближаются песня и танец, а значит — танцовщица и поэт».⁴⁰ Этот мотив имеет развитие в заключительной строфе:

И с каждой минутой всё больше пленных,
Забывших своё бытие,
И клонится снова в звуках блаженных
Гибкое тело твоё.

Здесь происходит процесс зеркального отражения автора и лирической героини: не случайно Ахматова наделяет адресата присущими ей самой качествами, такими как чрезвычайная гибкость.⁴¹

В позднейших материалах, связанных с «Поэмой без Героя», упоминаются и рисунок Карсавиной в образе судейкинской Саломеи в галерее оживших портретов («Проза о поэме»),⁴² и вечер балерины в «Бродячей собаке» — «она танцует на зеркале»⁴³ (в набросках либретто балета). Имя Карсавиной в тексте «Поэмы без Героя» прямо не названо. Перечисление двух знаменитых партий, Лебеда и Петрушки, без сомнения, соотносено с Павло-

³⁸ Евреинов Н. Оригинал о портретистах: К проблеме субъективизма в искусстве. М., 1922. С. 148—149.

³⁹ Ахматова А. «Тебе, Афродита, слагаю танец» // Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 1. С. 30. Стихотворение впервые опубликовано в 1972 году.

⁴⁰ Красовская В. Валет сквозь литературу // Петербургский театральный журнал. 1998. № 16. С. 74.

⁴¹ Ср., например: «Один раз на ковре посреди собравшихся в кружок приглашенных Анна Ахматова показывала свою гибкость: перегнувшись назад, она, стоя, зубами должна была схватить спичку, которую воткнули вертикально в коробку, лежащую на полу. Ахматова была узкая, высокая и одетая во что-то длинное, темное и облегающее, так что походила на невероятно красивое змеевидное, чешуйчатое существо» (*Иванова Лидия*. Воспоминания: Книга об отце. [Paris, 1990]. С. 33).

⁴² Ахматова А. Стихотворения и поэмы / Сост., подг. текста и прим. В. М. Жирмунского. Л., 1976. С. 521 (Библиотека поэта. Большая сер.).

⁴³ Там же. С. 520.

вой и Нижинским. Однако, принимая во внимание характерный для Ахматовой прием удвоения прототипов, связанных с одним и тем же персонажем, в образе «Коломбины десятых годов» нельзя не увидеть и типаж, созданный «царицей Коломбин», Карсавиной.⁴⁴

М. Л. Лозинский,⁴⁵ по воспоминаниям Вл. Пяста, был «непревзойденным мастером всех родов *Gelegenheits Gedichte*⁴⁶». ⁴⁷ Стихотворение «Саломее» он сочинял, глядя на рисунок Судейкина, изображающий Карсавину в этой роли, который позднее был помещен издателями рядом с его текстом.

Эти очи, любимые мраком,
Зеркала неживой пустоты,
Озари пламенеющим маком,
Смуглым углем твоей красоты!

Я принёс к твоему изголовью,
Опустил возле милой руки
Тёмный кубок, наполненный кровью,
Неколеблемой влагой тоски.

В стихотворение попал и образ «полуночной зурны», не имеющий прямого отношения к Карсавиной: восточные танцы под зурну в «Бродячей собаке» исполняла в январе 1914 года Нина Цицишвили.⁴⁸ Сестра Лозинского вспоминала, что «он состоял членом пресловутой „Бродячей собаки“, к неудовольствию отца, который отказался помочь этому „начинанию“. Единственно, что вышло хорошее из этой затеи, это отличные стихи брата, посвященные Карсавиной».⁴⁹

Поэт, автор балетных либретто и балетный критик Потемкин обратился к Карсавиной газеллой,⁵⁰ где фамилия балерины служит эпифорой, замыкающим строку после рифмы.

Кто Терпсихора меж людей? — Карсавина.
Кто лебедь белых лебедей? — Карсавина.
Тебя Прекрасной дамой роз изнеженных
Не назовёт какой злодей, Карсавина?

Потемкин не только видел Карсавину на сцене в партии Саломеи, но и описал подробно эту постановку в рецензии: «В постановке Романова и Судейкина сюжет изменен совершенно. За основание балета, сводящегося к танцу Саломеи, взята малоизвестная, очень поэтическая легенда. Саломея после смерти, подобно звезде, скитается в небе с головой Иоанна Крестителя и каждый день танцует перед ней свой роковой танец и умирает для нового возрождения, для нового танца. (...) Внизу, у колодца печали, сидит горькая Саломея, окутанная лиловой одеждой с золотым узором. Глаза ее печальны и жестоки, а над ней, сплетаясь лазоревыми крыльями, ангелы поддерживают голову Иоанна. Болезненный месяц освещает мертвые губы и

⁴⁴ Красовская В. Балет сквозь литературу. С. 74.

⁴⁵ Лозинский Михаил Леонидович (1886—1955) — поэт, автор книги стихов «Горный ключ» (Пг., 1916), член Цеха поэтов и редактор-издатель журнала «Гиперборей»; переводчик.

⁴⁶ стихотворение на случай (нем.)

⁴⁷ Пяст Вл. Встречи / Вступ. статья, подг. текста и комм. Р. Тименчика. М., 1997. С. 172.

⁴⁸ Дзуцова И. «Прекрасная Саломея» Нина Цицишвили // Новый журнал. 2012. № 269. С. 253.

⁴⁹ Из воспоминаний Елизаветы Миллер / Публ. Ив. Толстого // Русская мысль (Париж). 1990. 6 апр. Литературное приложение. № 9. С. 13.

⁵⁰ Богомолов Н. Газеллы П. П. Потемкина и их литературная традиция // Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. Vol. 18. Johannesburg, 2012.

темную зелень далеких роц и желтые стены фантастических зданий. <...> Лучшей Саломеи, чем Карсавина, Романов не мог найти. Она гибкая и чуткая до изумления верно схватила и поняла его желания и талантом своим удесятирила художественность впечатления».⁵¹ И газелла Потемкина, как и его рецензия, заканчивалась прославлением Карсавиной-Саломеи:

Поэт, — я шлю Тебе стихи, но строки их
Рубину танца шепчут: рдей, Карсавина!
Сияй, даря блаженство нам, как радуга,
О, Саломея Саломей, Карсавина!

Потемкин имел возможность наблюдать за репетициями вечера, которые начались почти за неделю и поделился своими впечатлениями на страницах газеты «День»: «В темном погребке, освещенном красно-клюквенными лампочками <...> в скромном, но изящном платье трудится она в поте лица, всецело захваченная прелестной музыкой Куперена. Фантастическое впечатление остается у случайного зрителя, попавшего с яркого весеннего дня в волшебный полумрак и видящего типичные старинные танцы в современном костюме <...>. По поводу предстоящего вечера в среде балетоманов произошел раскол. Одни возмущаются этим выступлением нашей всемирно известной балерины в кабачке богемы, другие приветствуют этот жест искусства ради искусства <...> Многие из противников Т. Карсавиной заранее точат перья для того, чтобы позлорадствовать в случае неудачи. Одному из таких доброжелателей-недрузгов, явившемуся к ней отговаривать ее от устройства этого вечера, Карсавина очень верно и просто сказала: „Вы советуете мне не раздражать врагов, но Вы забыли, что думая о врагах, мы теряем друзей”».⁵²

Готовя вечер танцев, Карсавина⁵³ хотела отказаться от стереотипов образов Коломбины в балетах «Петрушка», «Карнавал», «Арлекинад» и Саломеи, так прочно в восприятии публики связанных с ее именем. Кроме того, маленькая сцена не предназначалась для балетной постановки, поэтому ей пришлось танцевать «прямо среди публики, на маленьком пространстве, окруженном гирляндами живых цветов». Мемуаристка вспоминала: «Я сама выбрала программу; в те дни я обожала милую бесполезность кринолинов и мушек, любила звук клавиринов, напоминавший жужжание пчел».⁵⁴ В репертуаре Карсавиной были два балета, воссоздающие образы галантного века: «Павильон Армиды» (1907) и «Испытание Дамиса» (1900). «Испытание Дамиса», по мысли Б. В. Асафьева,⁵⁵ является «очаровательной стилизацией эпохи Камарго⁵⁶ в нежном завуалированном декоративном обрамлении во вкусе школы Ватто», и Карсавина, «прелестно танцуя и мило очаровывая публику, по самому свойству своего дарования стремится как-то углубить, пережить каждую деталь этой легкомысленной безделушки».⁵⁷

⁵¹ Потемкин П. Трагедия Саломеи: письмо из Парижа // День. 1913. 7 июня. № 150. С. 5.

⁵² П. П. П. [Потемкин П.] Около театра. Записки фланера // День. 1914. 23 марта. № 80. С. 5.

⁵³ В памяти современников осталось впечатление празднования какого-то события. Ахматова сделала запись: «Юб(илей) Карсавиной». Никаких круглых дат на это время не приходится: 9 марта 1914 года Карсавиной исполнилось 29 лет, звание балерины она получила в 1910 году, в июне 1914 года — 12 лет службы на сцене Мариинского театра.

⁵⁴ Карсавина Т. Театральная улица: Воспоминания. С. 274.

⁵⁵ Б. В. Асафьев написал рецензию на возобновление этого балета, поставленного Мариусом Петипом на сцене Эрмитажного театра в 1900 году, 24 сентября 1917 года: Ъ [Асафьев Б. В.] Мариинский театр // Русская воля. 1917. 25 сент. № 228. С. 5.

⁵⁶ Кюпи Мари Анн (псевдоним Камарго; 1710—1770) — знаменитая французская танцовщица.

⁵⁷ Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л., 1974. С. 25.

На вечере 28 марта Карсавина исполнила четыре номера на музыку Франсуа Куперена, поставленные специально для нее Б. Г. Романовым. Костюмы и декорации были изготовлены по эскизам Судейкина.⁵⁸ Этот творческий союз сложился годом ранее во время постановки и оформления балета «Трагедия Саломеи» на музыку Флорана Шмидта по мотивам одноименной поэмы д'Юмьера (премьера состоялась 12 июня 1913 года в Париже в Театре Елисейских полей).⁵⁹

Судейкин в 1939—1940 годах оформлял спектакли в Коvent Гардене и встречался с Карсавиной. Он писал об этом выступлении в 1943 году в Америке почти 30 лет спустя: «А вечер Карсавиной, этой богини воздуха. Восемнадцатый век — музыка Куперена. „Элементы природы“⁶⁰ в постановке Бориса Романова, наше трио на старинных инструментах.⁶¹ Сцена среди зала с настоящими деревянными амурями 18-го столетия,⁶² стоявшими на дивном голубом ковре той же эпохи при канделябрах. Невиданная интимная прелесть.⁶³ 50 балетоманов (по 50 рублей место)⁶⁴ смотрели затаив дыхание, как Карсавина выпускала живого ребенка⁶⁵ — амуря из клетки, сделанной из настоящих роз».⁶⁶

Борис Романов, артист Мариинского театра, ученик и последователь Фокина, несмотря на академическую школу, прекрасно вписывался в игровую обстановку модернистской эпохи. Его считали своим в богемных кругах, о чем красноречиво говорит его прозвище Бобиш. Он был заведующим хореографической частью в Литейном театре. Он, по мнению Асафьева, пошел дальше, пытаясь изменить танец, подчинить его принципам «современной театральности», чтобы «зритель был захвачен током сценического движения и заигнотизирован им». Асафьев писал: «Судьба, случай или инстинкт толкнули Романова к соприкосновению с театральностью не академического порядка, а с той, которая вызвана была к реализации темпом

⁵⁸ Эскизы костюма для Карсавиной хранятся в Государственном театральном музее им. А. А. Бахрушина (№ 63788, 63789).

⁵⁹ О постановке балета см. также: Григорьев С. Л. Балет Дягилева. М., 1993. С. 72, 80; Романов Б. Три года работы с С. Ю. Судейкиным: Из театральных воспоминаний // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1947. 7 сент.; Евреинов Н. Живопись и театр: Творческий путь С. Судейкина как живописца в театре // Грани (Франкфурт-на-Майне). 1959. № 41. С. 175—176.

⁶⁰ В программе вечера указаны следующие произведения Франсуа Куперена: «Danse Noble» («Благородный танец»; стиль танца XVII—XVIII веков), «L'Amour courtois» («Разгневанный амур»), «Folie» («Фолия»; танец испано-португальского происхождения, близкий сарабанде), «Le Carillon de Cythère» («Карильон Цитеры»; музыкальный инструмент, состоящий из набора колоколов). См.: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки». С. 231.

⁶¹ В трио, выступавшее в «Бродячей собаке», входили Георгий Комаров, Ван Орен и Юрий Вильдштейн.

⁶² Эти детали декорирования были взяты из театрального домика Ю. Э. Озаровского в Соляном переулке (см.: Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908—1917. М., 1995. С. 102) и позже отразились в ахматовской «Поэме без Героя»: «Облупившиеся амурь. Охраняют Венерин алтарь» (Ахматова А. Стихотворения и поэмы. С. 365).

⁶³ Ср. описание оформления вечера восточных танцев под зурну Нины Цицишвили в январе 1914 года в «Бродячей собаке», на котором присутствовала и Карсавина: «Художник Судейкин с товарищами все стены завесил бумагой и так их славно размалевал, что бродящая между столиками живая лохматая собака все время лаяла, вызывая подражателей среди публики и поддерживая веселое настроение... Эстраду задекорировали растениями и лампочками. И в общем, вместе со сверх оригинальными костюмами в публике получилось нечто совершенно новое для петербургского глаза, свежее и молодое» (цит. по: Дзуцова И. «Прекрасная Саломея» Нина Цицишвили. С. 253).

⁶⁴ В повестке указано, что билеты именными, числом 60, а из других мемуаров мы знаем, что цена 25 рублей.

⁶⁵ Этим девятилетним ребенком была Наталья Владимировна Данилова (1905—1985), впоследствии артистка балета и балетмейстер.

⁶⁶ Судейкин С. Ю. «Бродячая собака»: Воспоминания / Публ. Н. М. Козычевой // Встречи с прошлым. М., 1984. Вып. 5. С. 193. Воспоминания написаны Судейкиным в 1943 году и прочитаны на вечере «Живого альманаха» в Нью-Йорке.

и характером жизни современной улицы и настроениями толпы. (...) В отношении к классическому балету постановки Романова стоят в видимой оппозиции как действенная сила критики в отношении к колеблемому ею догмату, который она жаждет напоить новым содержанием. (...) Он как бы анатомирует современные чаяния и всю плоть современности, отыскивая в ней нити или нервные волокна, которые являют собою живой остов всей видимости, — и трансформирует найденное содержание в жесте и танце».⁶⁷

Кроме всего прочего, на решение организовать это чествование повлияла глубоко личная заинтересованность Карсавиной. Мемуаристка вспоминала: «Среди гостей был мой большой друг, чье британское отвращение ко всему показному заставляло его смотреть на часы в то время, как мои поэты из кожи вон лезли, декламируя стихи, порой он задавал вопрос, долго ли я намерена оставаться среди этих микробов».⁶⁸ Имеется в виду Генри Джеймс Брюс, второй секретарь английского посольства,⁶⁹ ради которого балерина и устраивала вечер.

Аллюзия на выступление Карсавиной в «Бродячей Собаке» содержится в тексте рассказа Хлебникова «Перед войной», датированного 20 января 1922 года: «Она бесстыдно плясала, скинув последние шелка, и, повторенная в глазах, отражалась в зеркалах подвала, переполненного военной молодежью, на серебристых плоскостях, делавших стены и потолок подвала; весь подвал походил на зеркальный ящик».⁷⁰ Цитируемый рассказ — воспоминание о самом начале эпохи войн и революций в России. Пока не удалось точно установить, был Хлебников на Вечере Тамары Карсавиной или располагал сведениями о нем с чужих слов. Мы можем отметить, что танец ассоциируется у автора с пляской Саломеи, знаменитым Танцем Семи Покрывал. Этот образ мог возникнуть под влиянием стихотворений, посвященных балерине.

Завсегдатай подвала Бенедикт Лившиц в книге мемуаров «Полутораглазый стрелец», опубликованной в 1933 году, лишь вскользь дважды упоминает имя Карсавиной. Вечер танцев запал ему в память только благодаря высокой входной плате: «...вдохновитель и бессменный директор „Бродячей Собаки“, Борис Пронин, отлично учитывая интерес, проявляемый „фармацевтами“ к литературной и артистической богеме, особенно их желание видеть ее в частном быту, встречаться с нею запросто, драл с посторонних посетителей сколько взбрело на ум, иногда повышая входную плату до 25 рублей, как это было, например, на вечере Карсавиной».⁷¹

⁶⁷ Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. С. 34—35.

⁶⁸ Карсавина Т. Театральная улица: Воспоминания. С. 274—275.

⁶⁹ Брюс Генри Джеймс (1880—1951) — английский дипломат. О нем см. подробнее: Ступников И. В. Генри Джеймс Брюс // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2002. № 11. С. 133—140. В книге мемуаров (Bruce H. J. Thirty Doozen Moons. London, 1949) Брюс рассказывает о своей службе в посольстве Петербурга и знакомстве с Карсавиной, произошедшем на приеме по случаю годовщины свадьбы английского посла осенью 1913 года. В 1918 году он вместе с Карсавиной и трехлетним сыном Никитой покинул Россию. Посещение «Бродячей собаки» Брюс в своих мемуарах не упоминает. Пикантность ситуации на вечере 28 марта могла заключаться в том, что там присутствовал законный муж балерины (в браке с 1907 по 1917 год) В. В. Мухин, служивший Кредитной канцелярией Министерства финансов. Имя первого мужа, оставшегося в России, Карсавина не упоминает в «Театральной улице», боясь навлечь на него репрессии. Известно, что она посылала ему посылки и хлопотала за него, когда он попал в ссылку. Сложную психологическую ситуацию, в которой оказался Брюс и возможные пути выхода из нее, он обсуждал с В. Светловым, см.: Письма Г. Дж. Брюса к В. Я. Светлову / Пер., публ., вступ. статья Е. Я. Суриц; комм. Н. Л. Дунаевой // Театральное наследие: сборник. СПб., 2005. Вып. 1(4). С. 354—374.

⁷⁰ Хлебников Велимир. Собр. соч.: В 6 т. М., 2004. Т. 5. С. 232.

⁷¹ Лившиц Б. К. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания / Вступ. статья А. А. Урбана, сост. Е. К. Лившиц и П. М. Нерлера, подг. текста П. М. Нерлера и А. Е. Парниса; прим. П. М. Нерлера, А. Е. Парниса и Е. Ф. Ковтуна. Л., 1989. С. 509.

Другой зритель на этом вечере, 21-летний студент историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета, Виктор Шкловский сам выступал здесь 23 декабря 1913 года с докладом «Место футуризма в истории языка».⁷² Позже он дважды вмонтировал этот сюжет, по-видимому, знаковый для него, в свои воспоминания. В изданной в 1931 году книге «Поиски оптимизма» в главе «Случай на производстве», которая заканчивается рассказом о смерти Маяковского, мы читаем: «Была еще „Бродячая собака“ (...). Был там вечер Карсавиной».

Очень низкий подвал заставлен весь цветами. Карсавина танцевала на зеркале вместе с какой-то маленькой девочкой. (...) Сейчас на звуковых кинолентах изображение идет, опаздывая на шестнадцать планов от звукового кадра.

Если передвинуть монтаж времени, то Карсавина на зеркале и расписные стены подвала и даже имена в черных венках, имена тех из нас, которые тогда уже умерли, все это будет иным — не хорошим».⁷³ В 1920—1930-е годы Шкловский активно работал в кинематографе, особенно интенсивно применявшем в те годы принципы монтажа, чередования планов, поиска выразительного ракурса. Образ памяти — киноленты, которую можно прокрутить назад, повторить, воспроизвести в замедленном темпе и даже смонтировать или перемонтировать, но где изображение запаздывает за звуком, автор применил в вербальном повествовании, совмещая события, отстоящие друг от друга на 17 лет. В памяти Шкловского «монтируется» выступление Карсавиной в «Бродячей собаке» и траурные венки с похорон Маяковского, которого он впервые увидел в этом подвале. Монтаж фактов — прием сцепления и переплетения событий — составляет специфику его автобиографического повествования и способ исследования исторического времени.

В повести «Жили-были», написанной полвека спустя после вечера 1914 года, Шкловский «хочет показать ход времени». Рассказ о Карсавиной он поместил в главу «Юность»: «...здесь танцевала балерина Карсавина: балерина танцевала на зеркале. Вход был двадцать пять рублей, то есть пять маленьких золотых. Платили „фармацевты“ — художников пришло, даже при скидке, мало. Все это было очень давно».⁷⁴

История выступления Тамары Карсавиной в легендарном петербургском подвале получила свою интерпретацию и в среде ленинградского андеграунда. Живой легендой неофициальной культуры Ленинграда 60-х и начала 70-х годов являлся Константин Кузьминский.⁷⁵ В его книгах и переписке встречается в различных вариантах этот рассказ, превратившийся в фольклорный сюжет. Мотивировки меняются от версии к версии, но остается претензия на достоверность.

Кузьминский сравнил свое полуподвальное помещение, которое он снимал в Нью-Йорке, с подвалом «Бродячей собаки»: «Как-то тут задумался я о „Бродячей собаке“ — а ведь подвальчик прониинский был похуже мово, и заливало его с Грибоедова, и газ вместо электричества... Тамара Платоновна Карсавина плясала голая на зеркале, с младенцем, балет „Амур и Психея“ — ну, мнится, зеркало дворцовое, венецианское, на авансцене — то, се — а Пронин, наверняка, с помойки какое принес, отбитое, на пол положил, и балерина с грязными пятками... Это мы, сквозь призму времен-с —

⁷² См. тезисы доклада в повестке: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки». С. 221. Воспоминания об этом диспуте см.: Пяст Вл. Встречи. С. 166—167.

⁷³ Шкловский В. Поиски оптимизма. М., 1931. С. 86.

⁷⁴ Шкловский В. Жили-были. Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени с конца XIX в. по 1962 г. М., 1964. С. 76.

⁷⁵ Кузьминский Константин Константинович (род. 1940) — поэт, издатель поэзии сам-издата, с 1975 года живет в США.

радужно, преломляется... А и в моей дыре — люди кайфуют. Но — люди, а не брайтонско-совписовская шваль. И любую развалюху я превращу в Дом Искусств — гвозди-доски есть, руками Бог не обидел...»⁷⁶

В антологии «У голубой лагуны» этот же рассказ встречается в главе «Стерлигов и обэриу» в несколько измененной редакции: «Больше всего я ненавижу искусствоведов. И литературоведов тоже. Скушные факты им подавай! А где я их возьму? При том: не важны им факты, факт может быть и ложным, но важна им ссылка на факт. Говорю тут другу искусствоведу: Карсавина, в голом виде, изображала в „Бродячей собаке” балет „Амур и Психея”⁷⁷ на зеркале. Загорелся: а где об этом говорится? А нигде, говорю. Просто, имел я несчастье (или счастье?) быть по четвертому разу женатым на внучке Андрея Андреевича Голубева,⁷⁸ в 1910-х актера Александринки, а впоследствии — директора Дома ветеранов сцены. Луначарский ему записочки писал: „Дорогой Андрей Андреевич! Что делать, чтобы «Привал комедиантов» не постигла участь «Бродячей собаки»?» (То есть, чтоб и там Судейкинские росписи не похерили). Записку я держал в руках. Отчего ж мне сомневаться в рассказах адресата, переданных внучкой, которая к тому же — врать органически не обучена. Плясала Карсавина, Тамара Платоновна, голая, с младенцем на руках, на огромном зеркале в „Собаке” — и ша.

Но для искусствоведов это не факт. Fuck 'em!

В каком году Тамара Платоновна плясала, кто при этом (кроме деда) присутствовал — мне неизвестно и по сю. Но знаю, что плясала».⁷⁹

Американский славист Джон Эллис Боулт заметил, что таким способом «Константин К. Кузьминский, верный рыцарь диссидентской музыки и центральная фигура ленинградского полусвета, должен был воссоздать словесный образ второй советской литературы».⁸⁰

⁷⁶ Кузьминский К. Письма к Г. Н. Трифонову (4 июня 1987 года) // Пчела (СПб.). 1998. № 12.

⁷⁷ Балеты с таким названием многократно ставились в конце XVIII—начале XIX века Ф. Гильфердингом, Ш. Ле Пиком, Ш. Дидло.

⁷⁸ Речь идет о Нике Казимировой. В семейном архиве актера А. А. Голубева (1881—1961), частого посетителя «Бродячей собаки», сохранилась наиболее полная коллекция повесток и программ. О нем и его коллекции см. подробнее: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки». С. 177.

⁷⁹ У Голубой лагуны: Антология новейшей русской поэзии в 5 т. Т. 4А / Сост. К. Кузьминский, Л. Ковалев (<http://kkk-bluelagoon.ru/tom4a/sterligov.htm>).

⁸⁰ Там же. Т. 1.

© Т. В. МИСНИКОВИЧ

КНИГА СТИХОВ ФЕДОРА СОЛОГУБА «ВОЙНА»: ИСТОРИЯ ТЕКСТА*

Сборник стихов Федора Сологуба «Война» вышел в свет в конце января — начале февраля 1915 года в издательстве журнала «Отечество» З. И. Гржебина.¹ Критики в целом отнеслись к сборнику довольно скептически, усмотрев в нем ярко выраженную «печать газетной передови-

* Исследование выполнено при поддержке РГНФ (проект 13-04-00142 «Рабочие тетради Федора Сологуба: материалы к описанию»).

¹ «Сологуб Ф. Война. Стихи. Пг., 1915. Изд. „Отечество”. Тип. „Якорь” (Б. Болотная, 10). 8° (15×22). 42 стр. Ц. 40 к. Вес 6 л. 3000 экз.» (Книжная летопись Главного управления по делам печати. 1915. № 6. 7 февраля: Перечень в алфавитном порядке книг, поступивших с 28 января по 4 февраля. С. 20).

цы»,² определившую, как закономерное следствие, низкий художественный уровень большинства «военных поэм». ³ Так, Н. Н. Вентцель отметил, что «это особенно чувствуется на обличительных стихотворениях» («Вильгельм Второй», «Бельгиец»), написанных «бледно и вяло». ⁴ Еще более категорично высказалась Софья Парнок: «Безындивидуальность поэтических образов, заемность ритмов, слабость духовной температуры этих стихов так разительны и неожиданны, что перед сборником „Война“ останавливаешься, как перед загадкой. Ф. Сологуб — слишком поэт и большой стихотворец для того, чтобы нечаянно обмолвиться такими стихами. В этих, не по-сологубовски написанных, строфах несомненна наличность замысла: не чаает ли поэт полной художественной безличностью стиха добиться „народности“ стиха? (...) патриотические стихи его не народны, — они газетны». ⁵ Сотрудник газеты «Одесский листок», разбирая «вдохновенные стансы» «Утешение Бельгии», отметил, что «грешно нарушать эстетическое впечатление фразой из передовицы „заведывающего отделом иностранной политики“ в газете „общественной, литературной и политической“». ⁶ К поэтическим неудачам книгу причислил также Георгий Иванов: «На наш взгляд, Федору Сологубу не следовало издавать свои военные стихи отдельной книжкой. По-видимому, чтобы получилась даже эта тоненькая тетрадка — поэту пришлось собрать все свои „отклики на события“, и балласт слабых стихотворений слишком дает себя чувствовать. К отмеченным уже в наших обзорах „военной“ поэзии превосходным стихотворениям можно причислить еще пять—шесть пьес из этой книжки. Но нас смутило, признаемся, присутствие в сборнике таких стихотворений, как „Фридрихштрассе“, „Дух Берлина“, „Вильгельм Второй“... (...) Разумеется, эти вялые, пресные и не то чтобы хорошего вкуса стихи Ф. Сологуб мог написать под влиянием патриотических или других каких-нибудь сторонних соображений. Но включать их в книгу (вернее, заполнять книгу такими стихами) — не следовало, хотя бы в целях охраны вкусов среднего читателя, привыкшего (и не без основания) верить на слово таким прославленным мастерам, как Ф. Сологуб». ⁷ В упрек Сологубу ставили и то, что он взялся описывать военные события, не соприкоснувшись с ними «вживую»: «там, где поэт изображает самую войну, явно чувствуется, что он там не был. И вернее сказать, что он ее не изображает, а воображает». ⁸

Однако были отмечены и определенные достоинства книги «Война», прежде всего умение найти для выражения охвативших общество чувств и эмоций «простые, но трогающие слова». ⁹ Например, корреспондент газеты «Южный край» писал: «Ф. Сологуб, едва ли не величайший поэт современности, в военных стихах также оказался ниже себя. (...) Тем не менее, стихи Сологуба — едва ли не лучшее из нашей военной поэзии. (...) Так, впечатление сильной простоты производит такой громоздкий, на беглый взгляд, „Гимн“. Этой простоты много разлито по сдержанным страницам „Войны“». ¹⁰ В откликах на книгу были выделены и наиболее удачные, по

² В. Ю. Б. [Вентцель Н. Н.] Песни о войне // Новое время. 1915. 14 фев. № 13983. С. 10.

³ См.: Юрий Чуткий. Ф. Сологуб. «Война». Стихи. Петроград. 1915 г. Цена 40 коп. // Колокол. 1915. 8 апр. № 2674. С. 4.

⁴ См.: В. Ю. Б. [Вентцель Н. Н.] Песни о войне.

⁵ Полянин А. [Парнок С.] Северные записки. 1915. № 3. С. 178 (раздел «Библиография»).

⁶ IPSE. Поэзия и не-поэзия // Одесский листок. 1915. 22 фев. № 51. С. 6.

⁷ Иванов Георгий. О новых стихах // Аполлон. 1915. № 3. С. 51.

⁸ Савинич Б. Федор Сологуб. Война. Стихи. Издание журнала «Отечество». 1915. Петроград. Ц. 40 к. // Утро России. 1915. 14 фев. № 44. С. 6.

⁹ В. Ю. Б. [Вентцель Н. Н.] Песни о войне. С. 10.

¹⁰ Турский И. [Дриженко И. П.] Сологуб Федор. Война. Стихи. Изд. журн. «Отечество». Петрогр. 1915 // Южный край. 1915. 18 нояб. № 13048. С. 7.

тем или иным признакам, стихотворения. Рецензенты, в частности, пытались выявить тематико-стилистические особенности вошедших в сборник текстов, например: «Стихотворения г. Сологуба, вошедшие в его новый сборник „Война“, легко разделить на две группы: к первой следует отнести попытки поэта постичь психологию наших защитников на поле брани, так сказать, перевоплотиться в них; ко второй же категории принадлежат стихотворения, отражающие переживания мирного русского гражданина в наше военное время и отклики его души на запросы современной грозной действительности. При всей присущей г. Сологубу склонности к интуиции, первая категория стихотворений удалась ему значительно меньше, чем вторая. Во второй же встречаются положительно прекрасные произведения. Таковы стихотворения „Невесте — воин“, „Утешение Бельгии“, „Имени Твоему“ и некоторые другие»;¹¹ «Так и просится в хрестоматию и обращение жены запасного, дышащее крепкой мужицкой правдой (...) Но и здесь рифмы ради — (к нужной «пушке») появляется в восьмой строке „ни к селу ни к городу“ „бестактная“ лягушка».¹²

Идеологическая составляющая сборника «Война» в проекции на публицистику и прозу Сологуба достаточно подробно проанализирована исследователями.¹³ Однако не меньший интерес в истории формирования этой книги стихов и ее критической рецепции представляет текстологический аспект. Вполне естественно, что современники, не будучи знакомыми с «анатомией» сборника, в большинстве своем восприняли его как некое целое, созданное на одном дыхании, под влиянием охватившего творческую интеллигенцию патриотического «восторга». Этому, несомненно, способствовало и то, что все стихотворения опубликованы без датировок. Тем не менее некоторые из рецензентов, нелестно отзываясь о художественном уровне стихотворных текстов, одновременно пытались «улучшить» поэта и в использовании отложенного «про запас», далеко не самого доброкачественного поэтического «сырья»: «Федор Сологуб, тонкий мистик-эстет, вздумал вдохновиться войною и выпустил довольно слабый сборник своих „военных поэм“». Из тридцати пяти стихотворений можно найти только две хорошие вещи: „В лазарете“ и „Невеста воину“ и три-четыре посредственные. (...) Совсем нелепыми являются „Генриэта“ и „Часовой“ (...). Вообще, видно, что поэт, между прочим, чиркал по несколько строчек в свободное время, откладывая их на всякий случай. Случай подошел, и... пригодилось. Читатель все slo-paet».¹⁴

Извительный намек рецензента «Колокола» не лишен основания. Из тридцати пяти стихотворений сборника только шестнадцать можно расценивать как непосредственный «дневник» войны: «Бельгиец» («Я — мирный гражданин страны родной...», 23 июля 1914 года), «На начинающего Бог» (25 июля 1914 года), «Бой-скоуту» («Двух отважных расстреляли...», 1 ав-

¹¹ [Б. п.]. Ф. Сологуб. «Война». Стихи. Петроград, 1915. Цена 40 коп. // Голос Руси. 1915. 3 марта. № 413. С. 4.

¹² *IPSE*. Поэзия и не-поэзия. С. 6.

¹³ См.: Вильчинский В. П. Литература 1914—1917 годов // Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972. С. 228—276; *Hellman Ben*. Poets of Hope and Despair: The Russian Symbolists in War and Revolution (1914—1918). Helsinki, 1995; Григорьева Е. Федор Сологуб в мифе Андрея Белого // Блоковский сборник. Тарту, 2000. Вып. XV. Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX—XX вв. С. 120—131; *Merrill Jason*. «East or West»: World War I as Apocalypse in Fedor Sologub's War Poetry // The Silver Age of Russian Literature and Culture, 1881—1921. Vol. 3—4 (2000—2001). P. 105—125; Мисникевич Т. В. «Польский вопрос» в лирике и публицистике Федора Сологуба // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. Тарту, 2011. Вып. XII. Мифология культурного пространства: К 80-летию Сергея Геннадьевича Исакова. С. 401—410.

¹⁴ Юрий Чуткий. Ф. Сологуб. «Война». Стихи. Петроград, 1915 г. Цена 40 коп. С. 4.

густа 1914 года), «Марш» («Барабаны, не бейте слишком громко...», 2 августа 1914 года), «Запасному жена» («Милый друг мой, сокол ясный!..», 11 августа 1914 года), «Стансы Польше» («Ты никогда не умирала...», 12 августа 1914 года), «Имени твоему» («Еще сражаться надо много...», 19 сентября 1914 года), «Невесте воин» («Не десять солнц восходит здесь над нами...», 21 сентября 1914 года), «Утешение Бельгии» («Есть в наивных предвещаньях правда мудрая порой...», 1 октября 1914 года), «Вильгельм Второй» («Он долго угрожал, безумно смел...», 2 октября 1914 года), «Братьям» («На милый край, где жизнь цвела...», 8 октября 1914 года), «Гимн» («Да здравствует Россия...», 30 октября 1914 года), «Дождь и сон» («Мы могучи и упрямы...», до 23 ноября 1914 года), «Обстрелян» («Душа была тревогами томима...», 24 ноября 1914 года), «Святой Георгий Победоносец» («Святой Георгий...», 25 ноября 1914 года), «На подвиг» («Какой я был бессильный!..», 6 декабря 1914 года). Все они, за исключением стихотворения «Дождь и сон», представлены беловыми автографами, в том числе с правкой, в рабочей тетради 1914 года.¹⁵

Девятнадцать же стихотворений в той или иной степени можно отнести к категории «отложенных на всякий случай». Восстановить историю этих текстов и датировать их с исчерпывающей полнотой дали возможность материалы архива Сологуба в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (фонд 289): собрание автографов стихотворений — «рабочие тетради», сформированные Сологубом в хронологической последовательности;¹⁶ собрание машинописей — подготовленные автором «Материалы к полному собранию стихотворений», которые представляют собой массив авторизованных машинописных копий со сквозной авторской нумерацией, расположенных в алфавитной последовательности первой строки;¹⁷ авторские библиографические картотеки (в первой описи единица хранения № 543 — хронологический указатель, № 544 — алфавитный указатель стихотворений, вошедших в тома собраний сочинений Сологуба, и неизданных текстов, № 545 — стихотворений, опубликованных в авторских книгах стихов, периодических изданиях, альманахах и сборниках).¹⁸

Данные материалы позволили установить, что эти тексты можно, в свою очередь, разделить на две группы: стихотворения, имеющие датировку, не связанную с периодом Первой мировой войны, и произведения, созданные на основе ранее написанных текстов.

К первой группе относятся стихотворения: «Олегов щит» («Олег повесил щит на медные ворота...», 18 марта 1890 года), «Вражий страж» («Он стережет враждебный стан...», 13 июня 1904 года), «Бред в окопах» («Огоньки за огоньками...», 18 февраля 1907 года), «Фридрихштрассе» («Здесь не надо мечтать, ни к чему размышлять...», 6 (19) мая 1914 года). Текст их не претерпел каких-либо существенных изменений в связи с «военной» переадресацией, однако при подготовке к публикации сборника «Война» к ним были добавлены не зафиксированные в автографах заглавия.

Более сложный случай представляют собой произведения второй группы. Составим на каждое из них таблицу, выстроив стихотворения в хронологии их создания. В первой рубрике таблицы (во 2 и 3 столбце соответственно) представлена первоначальная версия текста стихотворения (публи-

¹⁵ См.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 19. Л. 7—7 об., 9, 26—41 об.

¹⁶ Там же. № 1а, 8—29, 33, 35, 38.

¹⁷ Там же. № 1—6.

¹⁸ Подробное описание данных материалов см.: *Сологуб Федор*. Полн. собр. стихотворений и поэм: В 3 т. СПб., 2012. Т. 1. Стихотворения и поэмы: 1877—1892 / Изд. подг. М. М. Павлова. С. 1009—1011 (сер. «Литературные памятники»).

куется по машинописи, при ее отсутствии — по верхнему слою автографа) и текст из сборника «Война». Наличие нескольких ранних версий обозначено литерами. Курсивом выделены элементы, точно или с незначительными изменениями перешедшие в произведения сборника «Война» из первых вариантов текста. Во второй рубрике приведены сведения об автографах. В третьей — о «чистой», без какой-либо правки машинописи первоначальной версии / версий текста, попавшего в сборник «Война». В четвертой рубрике — о машинописи ранней версии / версий с правкой, приводящей текст в соответствие с изданным в книге «Война». В пятой, шестой и седьмой рубриках отмечены факты о фиксации текста в алфавитных картотеках стихотворений, включенных в книги стихов («Алф. карт. I»), и неопубликованных текстов («Алф. карт. II»), а также в хронологической картотеке с указанием вписанных Сологубом на карточках первых строк произведений, их заглавий и датировок. В восьмой рубрике представлены сохранившиеся в рукописных и авторизованных источниках сведения об отправке стихотворения в то или иное периодическое издание, в девятой — о первой публикации. Авторские датировки выделены курсивом, сокращения раскрыты без оговорок, квадратными скобками обозначены зачеркивания. При описании архивных источников, кроме особо оговоренных случаев, даются отсылки на первую опись фонда 289, хранящегося в Рукописном отделе Института русской литературы.

1889

Редакции текста стихотворения	А	ОСЕННЯЯ МОГИЛА
	<p>Туманная осень пришла, Листы пожелтели, опали, На небе ползучая мгла, В лесу — обнаженные дали.</p>	<p><i>Осень холод привела, Листья на землю опали, Мгла в долинах залегла, И в лесу нагие дали.</i></p>
	<p>Безвременник лишь луговой Цветок распустил свой лиловый, Но, кажется, стебель нагой Уже не гордится обновой.</p>	<p>Долго бились и ушли. Там, где брошена лопата, Под бугром сырой земли, Труп германского солдата.</p>
	<p>Он помнит, как цвета того Так долго листы его ждали, И вот, не дождавшись его, Увяли и на землю пали. <i>24 июня 1889</i></p>	<p><i>Безвременник луговой, Распускает цвет лиловый Стебель тонкий и нагой Над могилою суровой.</i></p>
	Б	<p>Где-то плачет, плачет мать, И жена в тоске унылой. Не придут они сломать Цвет, возникший над могилой.</p>
	<p>Безвременник луговой Распускает цвет лиловый, Но, печальный и нагой, Не гордится он обновой. <i>24 июня 1889</i></p>	

Автограф	№ 9, л. 132—132 об., 24 июня 1889, нижний слой — А, верхний слой — Б	отсутствует
Машинопись	отсутствует	№ 3, л. 1151, 27 октября 1914
Машинопись с правкой	№ 3, л. 1151а, без даты — Б	
Алф. карт. I		[«Безвременник»], «Осенняя могила», 24 июня 1889
Алф. карт. II	не зафиксирован	
Хрон. карт.	«Осень холод привела...», 24 июня 1889	не зафиксирован
Пометы об отправке текста для публикации	«Свет», 1 августа 1889. «Всемирная Иллюстрация», 26 февраля 1890. «Детское Чтение», 27 июня 1890. «Новое время», 27 ноября 1896. «Русская мысль», 17 декабря 1897 — Б	«Биржевые ведомости», октябрь 1914
Первая публикация	не зафиксирована	Биржевые ведомости (утр. вып.). 1914. 9 ноября. № 14484. С. 2.

1894

Редакции текста стихотворения	А	РОССИЯ — ЛЮБОВЬ
	<p>Небеса широки, высоки, как любовь. О мой друг, не горюй, не тоскуй, славословь Небеса и любовь И Божественной воли пути славословь.</p> <p>О мой друг, не скучай, не рыдай, не кляни, И минувшей любви не зови; в эти дни не рыдай, не кляни, Но смиренно сноси эти трудные дни.</p> <p>4 августа 1894</p>	<p>Небо наше так широко, Небо наше так высоко, — О Россия, о любовь! Побеждая, не ликуешь, Умирая, не тоскуешь. О Россия, о любовь, Божью волю славословь!</p> <p>Позабудь, что мы страдали. Умирают все печали. Ты печалей не кляни. Не дождешься повторений Для минувших обольщений. Ты печалей не кляни, Полюби все Божьи дни.</p>
	Б	
	<p>Небеса мои широки, Небеса мои высоки, — Недоступная любовь! Друг мой, что же ты горюешь,</p>	

	<p>Все горюешь, все тоскуешь? Не горюй же, славословь Недоступную любовь, Божью волю славословь.</p> <p>Позабудь, что мы рыдали. Умирают все печали. Ты печалей не кляни. Не дождешься повторений Для минувших обольщений. В эти пасмурные дни Ты печалей не кляни, Полюби все Божьи дни. <i>12 января 1902</i></p>	
Автограф	№ 15, л. 96, <i>12 января 1902</i> — Б, л. 96 об., <i>4 августа 1894</i> — А	отсутствует
Машинопись	№ 3, л. 959, без даты	№ 3, л. 964, без даты
Машинопись с правкой	отсутствует	
Алф. карт. I		«Небо наше так широко...» («Россия — любовь»), без даты
Алф. карт. II	«Небеса мои широки...», <i>4 августа 1894, 12 января 1902</i>	
Хрон. карт.	«Небеса мои широки...», <i>4 августа 1894, 12 января 1902</i>	не зафиксирован
Пометы об от- правке текста для публикации	«Русская беседа», <i>23 июля 1896</i> — А	«День», <i>28 ноября 1914</i>
Первая публикация	не зафиксирована	«Война»

1897

Редакции тек- ста стихотво- рения	А	НОЧНЫЙ ПРИКАЗ
	<p>Шаг за шагом, осторожно Я в моих полях иду, — Все тревожно, все возможно, Все туманно и в бреду. Холодны и белы росы На траве моей тоски, И пугливые откосы К берегам моей реки. <i>6 августа 1897</i></p>	<p><i>Шаг за шагом осторожно Я в полях чужих иду, — Все тревожно, все возможно, Все в тумане и в бреду.</i></p> <p><i>Росы холодны и белы, Дремны росные кусты. Все забылися пределы Пустоты и суеты.</i></p>
	Б	
	<p>Шаг за шагом, осторожно Я в полях моих иду, — Все тревожно, все возможно, Все в тумане и в бреду.</p>	<p>Нет в душе иной заботы, Как, найдя укрытый лаз, Принести в другие роты Мне доверенный приказ.</p>

	Росы холодны и белы, Зачарованы кусты. Смотрят темные в пределы Бездыханной красоты. <i>6 августа 1897, 17 июня 1898</i>	
Автограф	№ 12, л. 3, <i>6 августа 1897, 17 июня 1898</i> , нижний слой — А, верхний слой — Б	отсутствует
Машинопись	№ 6, л. 1901а, без даты — Б	№ 6, л. 1901, без даты
Машинопись с правкой	№ 6, л. 1901б, без даты — Б	
Алф. карт. I		«Шаг за шагом, осторожно...» («Ночной приказ»), <i>6 августа 1897, 17 июня 1898</i>
Алф. карт. II	не зафиксирован	
Хрон. карт.	«Шаг за шагом, осторожно...», <i>6 августа 1897, 17 июня 1898</i>	не зафиксирован
Пометы об от- правке текста для публика- ции	не зафиксированы	не зафиксированы
Первая публи- кация	не зафиксирована	Отечество. 1914. № 2. 9 ноября. С. 31
Редакции тек- ста стихотворе- ния	<p>Я один на перекрестке. Ночь безмолвна и грустна. Подо мною камни жестки, Надо мной луна бледна.</p> <p>Я стою в тоске покорной И явлений страшных жду, Жду, что крикнет ворон черный, Предвещающий беду. <i>17 сентября 1897</i></p>	<p>ЧАСОВОЙ</p> <p><i>Я один на перекрестке. Ночь безмолвна и грустна. Подо мною камни жестки, Надо мной луна бледна.</i></p> <p>Там, за лесом, враг таится. Зарядил и я ружье. Близкой смерти не боится Сердце смелое мое.</p> <p><i>Резко крикнул ворон черный, Предвещающий беду. Я, спокойный и покорный, Чутко слушаю и жду.</i></p> <p>Слышу легкий, дальний порох. Враг таится, знаю я. Вот в кустах он. Вспыхни, порох, В дуле меткого ружья!</p>
Автограф	№ 12, л. 58, <i>17 сентября 1897</i>	отсутствует
Машинопись	отсутствует	№ 6, л. 1999а, <i>12 сентября 1914</i>

Машинопись с правкой	№ 6, л. 1999, без даты	
Алф. карт. I		«Я один на перекрестке...» («Часовой»), 17 сентября 1897, 12 сентября 1914
Алф. карт. II	не зафиксирован	
Хрон. карт.	«Я один на перекрестке...», 17 сентября 1897, 12 сентября 1914	«Я один на перекрестке...», 12 сентября 1914, см. 17 сентября 1897
Пометы об отправке текста для публикации	не зафиксированы	не зафиксированы
Первая публикация	не зафиксирована	Биржевые ведомости (утр. вып.). 1914. 27 окт. № 14458. С. 2
Редакции текста стихотворения	Предстанет вечерняя нежить, И станет обманчиво жить, То сладкою негою нежить, То горькой истомой томить. 17 сентября 1897	ЛИХОРАДКА ОКОПОВ Томителен жар лихорадки. В окопах по горло вода. Под пологом серой палатки Приляжешь, — иная беда. <i>Предстанет вечерняя нежить И станет обманчиво жить, То сладкою негою нежить, То горькой истомой томить.</i> Нет, лучше скорее в штыки бы, Прогнать бы подальше врагов, Проникнуть туда б, за изгибы Врага укрывающих рвов.
Автограф	№ 12, л. 59, 17 сентября 1897	отсутствует
Машинопись	отсутствует	№ 4, л. 1662, без даты
Машинопись с правкой	отсутствует	
Алф. карт. I		«Томителен жар лихорадки...» («Лихорадка окопов»), без даты
Алф. карт. II	«Предстанет вечерняя нежить...» («Томителен жар лихорадки...»), 17 сентября 1897, октябрь 1914	
Хрон. карт.	«Предстанет вечерняя нежить...», 17 сентября 1897, октябрь 1914	«Томителен жар лихорадки...», октябрь 1914, см. 17 сентября 1897
Пометы об отправке текста для публикации	не зафиксированы	не зафиксированы
Первая публикация	не зафиксирована	День. 1914. 1 ноября. № 297. С. 4

Редакции текста стихотворения	А	В ЛАЗАРЕТЕ
	<p>Радостно мир заслоня Ты предо мной. Тело спадает, ветшая, Злой чешуей. В тихом забвении жизни, Зла и страстей, Я возвращаюсь к отчизне Вечной моей. <i>14 октября 1897, 22 октября 1898</i></p> <p style="text-align: center;">Б</p> <p>Стены вокруг меня стали, С тьмою слиты, Но утоление печали — Ты, вожделенная, ты. Радостно мир заслоня, Ты предо мной. Тело спадает, ветшая, Злой чешуей. В тихом забвении жизни, Зла и страстей, Я возвращаюсь к отчизне Вечной моей. <i>14 октября 1897, 22 октября 1898</i></p>	<p>Вынес я дикую тряску Трудных дорог. Сделали мне перевязку. Я изнемог. <i>Стены вокруг меня стали, С тьмою слиты, Очи твои засияли, — Здесь, милосердная, ты.</i></p> <p><i>В тихом забвении жизни, Зла и страстей, Рад я вернуться к отчизне Вечной моей.</i></p> <p>Но от меня заслоня Муку и зной, Тихой улыбкой сияя, <i>Ты предо мной.</i></p> <p>Тихо шепнула три слова: «Ты не умрешь». Сердце поверить готово В нежную ложь.</p>
Автограф	№ 12, л. 71, <i>14 октября 1897, 22 октября 1898</i> — А	отсутствует
Машинопись	отсутствует	№ 3, л. 290, без даты
Машинопись с поправкой	№ 3, л. 290, без даты — Б	
Алф. карт. I		«Вынес я дикую тряску...» («В лазарете»), без даты
Алф. карт. II	«Радостно мир заслоня...», <i>14 октября 1897, 22 октября 1898, до 9 ноября 1914</i>	
Хрон. карт.	«Радостно мир заслоня...», <i>14 октября 1897, 22 октября 1898, до 9 ноября 1914</i>	«Вынес я дикую тряску...», <i>не позднее 9 ноября 1914, см. 14 октября 1897</i>
Пометы об отправке текста для публикации	не зафиксированы	не зафиксированы
Первая публикация	не зафиксирована	Отечество. 1914. № 2. 9 ноября. С. 31

1898

Редакции текста стихотворения	А	В ОГНЕ
	<p>Подобна комете, Идешь ты ко мне В таинственном свете, В грозящем огне.</p> <p>Все ярче и ниже Горит твой венец. Все ближе Конец. <i>18 июня 1898</i></p> <p style="text-align: center;">Б</p> <p>Подобно грозящей комете, Идешь ты ко мне В немеркнущем свете, В огне.</p> <p>Все ярче, страшнее и ниже Горит твой венец. Все ближе Конец. <i>18 июня 1898</i></p>	<p>Лежу я в холодном окопе. В какую-то цель Враг дальний торопит Шрапнель.</p> <p>Сражаюсь упорно и смело, Врага не боюсь, — За правое дело, За Русь!</p> <p>Внезапным пыланием света Пронизана твердь. Я знаю, что это — Ты, смерть.</p> <p><i>Подобно грозящей комете, Ты мчишься ко мне В немеркнущем свете, В огне.</i></p> <p>Мой подвиг окончивши яркий, Приму наконец Сверкающий, жаркий <i>Венец.</i></p>
Автограф	1. № 13, л. 11, <i>18 июня 1898</i> , нижний слой — А, верхний слой — Б 2. Оп. 2, № 7, л. 39, <i>18 июня 1898</i> — Б	отсутствует
Машинопись	№ 4, л. 1231, без даты — Б	№ 3, л. 738, <i>28 октября 1914</i>
Машинопись с правкой	№ 3, л. 738, без даты — Б	№ 3, л. 738, <i>28 октября 1914</i>
Алф. карт. I		«Лежу я в холодном окопе...» («В огне»), <i>28 октября 1914</i>
Алф. карт. II	«Подобна комете...», <i>18 июня 1898</i>	
Хрон. карт.	«Подобна комете...», <i>18 июня 1898</i>	«Лежу я в холодном окопе...», <i>28 октября 1914</i>
Пометы об отправке текста для публикации	«Журнал для всех», <i>10 сентября 1904</i> — А	«Приазовский край», <i>17 декабря 1914</i>
Первая публикация	не зафиксирована	Приазовский край. 1914. 25 декабря. № 338. С. 7

Редакции текста стихотворения	<p style="text-align: center;">А</p> <p>В красной лампаде Красный огонь. Что же молить о пощаде! Близок пылающий конь.</p> <p>Грозные стуки, Грозный огонь. Что же протягивать руки! Близок пылающий конь. <i>22 августа 1898</i></p> <p style="text-align: center;">Б</p> <p>В красной лампаде Красный огонь. Что же молить о пощаде! Близок пылающий конь.</p> <p>Грозные стуки, Грозный огонь. Что же протягивать руки! Близок пылающий конь.</p> <p>Льетса, пылая, Красный огонь. Рада волшебница злая, — Близок пылающий конь. <i>22 августа 1898</i></p>	<p style="text-align: center;">ПЫЛАЮЩИЙ КОНЬ</p> <p>Там за рекою Грозный огонь. Близко с грозой боевою Мчитса пылающий конь.</p> <p><i>В красной лампаде Красный огонь. Что же молить о пощаде! Близок пылающий конь.</i></p> <p><i>Грозные громы, Грозный огонь. Вот разрушающий дома, Мчитса пылающий конь.</i></p> <p><i>Блещет и льетса Красный огонь. Сердце томительно бьется, — Близок пылающий конь.</i></p>
Автограф	№ 13, л. 33, <i>22 августа 1898</i> — А	
Машинопись	отсутствует	№ 4, л. 1625, без даты
Машинопись с правкой	№ 4, л. 1625а, без даты — Б	
Алф. карт. I		«Там за рекою...» («Пылающий конь»), <i>22 августа 1898</i>
Алф. карт. II	«В красной лампаде...», <i>22 августа 1898</i>	
Хрон. карт.	«В красной лампаде...» («Там за рекою...»), <i>22 августа 1898</i>	не зафиксирован
Пометы об отправке текста для публикации	«Новости», <i>1 декабря 1898</i> . «Журнал для всех», <i>10 сентября 1904</i>	не зафиксированы
Первая публикация	не зафиксирована	«Война»

1901

Редакции текста стихотворения	НАВИЙ СЛЕД	НОЧНАЯ ВСТРЕЧА
	<p>Поднимаются туманы Над болотом и рекой, И деревья-великаны Зачарованы тоской.</p> <p>Лунный свет струится ложный. Все, что встречу, словно бред. Вижу я в пыли дорожной Чей-то странный тонкий след.</p> <p>Пронизал мне холод кости, — Этот путник погребен Не на дедовском погосте, За оградой тлеет он.</p> <p>По ночам окрест он бродит, Предвещатель зол и бед. Тот погибнет, кто находит На проклятый навий след. <i>15 августа 1901</i></p>	<p><i>Поднимаются туманы Над болотом и рекой, И деревья-великаны Зачарованы тоской.</i></p> <p>Я один иду дорогой. Притворяться надо мне. Я — мальчишка босоногий, В здешней вырос я стране.</p> <p>Там, где вражья рать засела, Обойду я город весь. Повторять я буду смело: Старый дед остался здесь.</p> <p><i>Лунный свет струится лож- ный. Все, что встречу, словно бред. Вижу я в пыли дорожной Чей-то странный, зыбкий след.</i></p> <p><i>Пронизал мне холод кости, — Мертвый воин под кустом. Не на дедовском погосте Он нашел свой вечный дом.</i></p> <p><i>Страшно мне, что я случайно Наступил на мертвый след. Сердце мне пророчит тайно Завтра много зол и бед.</i></p> <p>Но удастся ли мне, нет ли, Я назад не побегу. Не боюсь я вражьей петли, Кончу дело, как смогу.</p>
Автограф	№ 14, л. 170, <i>15 августа 1901</i>	отсутствует
Машинопись	№ 4, л. 1230, <i>15 августа 1901</i>	№ 4, л. 1230, <i>29 октября 1914</i>
Машинопись с правкой	№ 4, л. 1230, <i>29 октября 1914</i>	
Алф. карт. I		«Поднимаются туманы...», <i>15 августа 1901, 29 октября 1914</i>
Алф. карт. II	не зафиксирован	
Хрон. карт.	«Поднимаются туманы...» («На- вий след»), <i>15 августа 1901</i>	не зафиксирован
Пометы об от- правке текста для публикации	«Журнал для всех», <i>10 сентября 1904. «Золотое Руно», 21 сен- тября 1908</i>	не зафиксированы
Первая публи- кация	не зафиксирована	День. 1914. 9 ноября. № 305. С. 4

Редакции текста стихотворения	<p>Принужденность долгих дней, Плен души и скучные обряды, Равнодушный блеск огней На задвижках и замках огады, —</p> <p>Божий гнев отяготел, Бесконечны споры о границах. Сила — только сила тел. Власть живет в украшенных гробницах.</p> <p><i>15 августа 1901</i></p>	<p>ДУХ БЕРЛИНА</p> <p>Ты ли, пасмурный Берлин, Хочешь, зlobствуя неутомимо, Притязать на блеск Афин И на славу царственного Рима?</p> <p>О, мещанская страна! Все, что совершается тобою, — Труд, наука, мир, война, Уж давно осуждено судьбою.</p> <p><i>Принужденность долгих дней, Плен души и скучные обряды, Равнодушный блеск огней На задвижках и замках огады, —</i></p> <p><i>Божий гнев отяготел</i> На твоих неправедных границах. <i>Сила — только сила тел. Правда — лишь в украшенных гробницах.</i></p> <p>То, что было блеск ума, Облеклося тусклою рутиной, И Германия сама Стала колоссальною машиной.</p>
Автограф	№ 14, л. 172, <i>15 августа 1901</i>	отсутствует
Машинопись	№ 4, л. 1336, 1336а, без даты	№ 4, л. 1701а, <i>30 октября 1914</i>
Машинопись с правкой	№ 4, л. 1701, без даты	
Алф. карт. I		«Ты ли, пасмурный Берлин...» («Дух Берлина»), <i>15 января 1901</i>
Алф. карт. II	«Принужденность долгих дней...», <i>15 января 1901</i>	
Хрон. карт.	«Принужденность долгих дней...», <i>15 января 1901</i> , «Ты ли, пасмурный Берлин...», <i>30 октября 1914</i>	«Ты ли, пасмурный Берлин...», <i>30 октября 1914</i> , см. <i>15 августа 1901</i>
Пометы об отправке текста для публикации	«Вопросы жизни», <i>24 февраля 1905</i>	«Биржевые ведомости», <i>28 ноября 1914</i>
Первая публикация	не зафиксирована	Биржевые ведомости (утр. вып.). 1914. 7 декабря. № 14540. С. 2

1902

Редакции текста стихотворения	<p>Побеждайте Сатану, — Сатана победы хочет, Воздвигает он весну, И грехом ее порочит. И невинность, и любовь Погибают в лютом бое, — Побеждает же иное, — Побеждает только кровь.</p> <p>Что Господь нам заповедал? В ад сходил и сам Господь, И земле и казни предал Он божественную плоть. Плоть, и кровь, — и бичеванье, И страданье до конца, И тернового венка Опьяненное лобзанье. 27 ноября 1902</p>	<p style="text-align: center;">ПОБЕЖДАЙТЕ</p> <p><i>Побеждайте Сатану! Сатана безумства хочет, И порочит он войну, И бессилие пророчит.</i></p> <p><i>Правда, радость и любовь Не погибнут в лютом бое. Мы даем войне иное, Проливая нашу кровь.</i></p> <p><i>Что Господь нам заповедал? В ад сходил и сам Господь, И земле и казни предал Он божественную плоть.</i></p> <p><i>Кровь, и подвиг, и страданье, И дерзанье до конца, И тернового венца Опьяненное лобзанье.</i></p>
Автограф	№ 15, л. 81, 27 ноября 1902	отсутствует
Машинопись	отсутствует	№ 4, л. 1222, без даты
Машинопись с правкой	№ 4, л. 1222а, без даты	
Алф. карт. I		«Побеждайте Сатану...» («Побеждайте»), 27 ноября 1902
Алф. карт. II	не зафиксирован	
Хрон. карт.	«Побеждайте Сатану...», 27 ноября 1902	не зафиксирован
Пометы об отправке текста для публикации	«Журнал для всех», 10 сентября 1904. «Вопросы жизни», 3 октября 1905	«Биржевые ведомости», 28 ноября 1914
Первая публикация	не зафиксирована	Биржевые ведомости (утр. вып.). 1914. 30 ноября. № 14526. С. 2

1903

Редакции текста стихотворения	<p>Генриетта, Генриетта, Где же ты? Помнишь это лето, Как с тобою мы гуляли В чистом поле, и собирали Там цветы?</p> <p>Ты была легко одета, Так легко одета,</p>	<p style="text-align: center;">ГЕНРИЕТТА</p> <p>Генриетта, Генриетта! Я зову. Спряталась ли где-то Ты в траву? Стариков не видно, Сад их нем, Дом, — глядеть обидно! — Кем разрушен, кем?</p>
--------------------------------------	---	--

И боса.
Ты беспечно улыбалась,
Звонко, звонко ты смеялась,
И по ветру развевалась
За спиной твоя коса.

Мы играли,
Мы шутили,
Мы друг друга догоняли,
И ловили,
И собирали
В это лето
Мы цветы.

Генриетта, Генриетта,
Где же ты?
30 июня 1903

*Генриетта, Генриетта,
Где же ты?
Помнишь это лето,
Как с тобою мы гуляли
В чистом поле, и собирали
Там цветы?*

Где дорога
Вдаль вела,
У порога
Ты меня ждала,
Так светла и весела.
Генриетта, Генриетта,
*Ты была легко одета,
В белый шелк одета.
Жемчуг был на шее,
Но твоя краса
Жемчуга милее.
Ты беспечно улыбалась,
Звонко, звонко ты смеялась,
И в ту пору развевалась
За спиной твоя коса.
Ты любила быть простою,
Как весна,
Так светла душою,
Так ясна.*

*Мы играли,
Мы шутили,
Мы друг друга догоняли,
И ловили,
И собирали
В это лето
Мы цветы.
Генриетта, Генриетта,
Где же ты?*

Генриетта знала
Все дороги, все пути.
Где и как пройти,
Генриетта знала.
Ей пруссак сказал: «Веди!»
Генриетта побежала
Впереди,
Путь пруссакам указала
Под шрапнели,
На штыки,
Но убить успели
Генриетту пруссаки.

Генриетта, Генриетта,
Если есть у Бога лето,
Если есть у Бога рай,
Ты в раю играй.

Автограф	отсутствует	отсутствует
Машинопись	отсутствует	№ 2, л. 322, без даты
Машинопись с правкой	№ 2, л. 322а, без даты	
Алф. карт. I		«Генриета», 30 июня 1903, 1914
Алф. карт. II	не зафиксирован	
Хрон. карт.	«Генриета», 30 июня 1903	не зафиксирован
Пометы об от- правке текста для публика- ции	не зафиксированы	«Вершины», 28 ноября 1914. «Новый Сатирикон», 4 ноября 1914
Первая публи- кация	не зафиксирована	Вершины. 1914. № 2. 9 декаб- ря. С. 2

1904

Редакции тек- ста стихотворе- ния	<p>Перед подвигом великим Единеньем многоликим Под святыне знамена Призывай, страна родная, Все, от края и до края, Без различий племена.</p> <p>Позабудь, хотя на время, То ли племя, это ль племя В твой железный строй идет, И в воинственное пламя Побеждающее знамя С гимном царственным несет.</p> <p>Злой дракон тебе ли страшен! Из-за порт-артурских башен Пышет злостью он на нас, Смерть жестокою торопит, Корабли внезапно топит, — Но уж близок грозный час.</p> <p>Загремят на славу бои, И возникнут вновь герои, — И судьба дракона — пасть. Доблесть — смелым оборона. Поражайте же дракона Прямо в пламенную пасть!</p> <p>Крепки мужеством великим, В злой борьбе с драконом диким, В яром вое смертных сеч, Отражайте, поражайте,</p>	<p style="text-align: center;">ЕДИНЕНИЕ ПЛЕМЕН</p> <p><i>Перед подвигом великим Единеньем многоликим Под святыне знамена Призывай, страна родная, Все, от края и до края, Без различий племена.</i></p> <p><i>Загремят на славу бои, И возникнут вновь герои, И судьба дракона — пасть. Доблесть — смелым оборона. Поражайте же дракона Прямо в пламенную пасть.</i></p> <p><i>Крепки мужеством великим, В злой борьбе с драконом диким, В яром вое смертных сеч, Отражайте, поражайте, Побеждайте, — увенчайте Новой славой русский меч.</i></p>
--	---	---

	Побеждайте, — увенчайте Новой славой русский меч. <i>25 февраля 1904</i>	
Автограф	отсутствует	отсутствует
Машинопись	отсутствует	№ 4, л. 1191, <i>25 февраля 1904</i>
Машинопись с правкой	№ 4, л. 1191а, <i>25 февраля 1904</i>	
Алф. карт. I		«Перед подвигом великим...» («Единение племен»), <i>25 февраля 1904</i>
Алф. карт. II	не зафиксирован	
Хрон. карт.	«Перед подвигом великим...», <i>25 февраля 1904</i>	
Пометы об от- правке текста для публикации	не зафиксированы	
Первая публи- кация	Новости и биржевая газета. 1904. 29 февраля (13 марта). № 59. С. 2	«Война»

1906

Редакции тек- ста стихотворе- ния	<p>Вошла, вздыхая, в светлый храм, Устало стала на колени. Звучали царские ступени, Синел отрадный фимиам.</p> <p>Стоял в углу старинный идол, — Резная, темная доска, — Он злую тайну Бога выдал, И строгий лик его — тоска.</p> <p>Стояла долго, не молилась. Ждала. Заплакать бы! Давно ль Молитва мертвая забылась? В коленях нарастала боль. <i>24 мая 1906</i></p>	<p>ВОСТОРГИ СЛЕЗ</p> <p><i>Вошла, вздыхая, в Божий храм, Устало стала на колени. Звучали светлые ступени, Синел отрадный фимиам.</i></p> <p>Горели пред Распятьем свечи, И благостно глядел Христос. Не обещал он с милым встречи, Но утешал восторгом слез.</p> <p>И Он терпел за раной рану, И был безумными убит. — Я биться головой не стану О тихий холод темных плит! —</p> <p><i>Стояла долго, и молилась, Склонившись у пронзенных ног. Тоска в покорность претворилась: — Да будет так, как хочет Бог! —</i></p> <p><i>24 мая 1906</i></p>
Автограф	№ 17, л. 124, <i>24 мая 1906</i>	отсутствует
Машинопись	отсутствует	№ 2, л. 161, без даты
Машинопись с правкой	№ 17, л. 125, без даты	

Алф. карт. I		«Вошла, вздыхая, в светлый храм...» («Восторги слез»), 24 мая 1906
Алф. карт. II	не зафиксирован	
Хрон. карт.	«Вошла, вздыхая, в светлый храм...», 24 мая 1906	не зафиксирован
Пометы об отправке текста для публикации	не зафиксированы	не зафиксированы
Первая публикация	не зафиксирована	Отечество. 1914. № 2. 9 ноября. С. 31

1907

Редакции текста стихотворения	О, не спеши скликать народы На светлый пир любви, — Шумящих крыльями орлов свободы Зови, В торжестве святого своеволя Развернуть пылающие крылья Над зеркальностью застойных вод, Унести из мутной мглы бессилья В озаренные раздолья, В светлый рай стремительных свобод. 18 февраля 1907	Пора скликать народы На светлый пир любви! Орлов военной непогоды Зови, В торжестве святого своеволя Развернуть пылающие крылья Над зеркальностью застойных вод, Унести из мутной мглы бессилья В озаренные раздолья, Где уже багрян восход. 18 февраля 1907
Автограф	№ 17, л. 8, 18 февраля 1907	отсутствует
Машинопись	№ 4, л. 1278, без даты	№ 4, л. 127, без даты
Машинопись с правкой	отсутствует	
Алф. карт. I		«Пора скликать народы...» («Светлый пир»), 18 февраля 1907
Алф. карт. II	не зафиксирован	
Хрон. карт.	«О, не спеши скликать народы...», «Пора скликать народы...» («Светлый пир»), 18 февраля 1907	не зафиксирован
Пометы об отправке текста для публикации	не зафиксированы	«Биржевые ведомости», 28 ноября 1914
Первая публикация	не зафиксирована	«Война»

Представленные в таблицах сведения позволяют прийти к выводу, что стихотворения сборника «Война» Сологуб расценивал как новые версии ранее созданных произведений. В своих творческих материалах он обозначил это по-разному: сохранил для переработанного текста первоначальную датировку, зафиксировал с отсылочными пометами в авторских библиографических указателях все даты оформления текста стихотворения, пометил авторизованную машинописную копию поздней или, наоборот, ранней версии литературным номером либо сохранил тот же номер. Исключение составляют стихотворения «Россия — любовь» и «В огне»: машинописные копии первоначальных версий их текстов зафиксированы под самостоятельными номерами, а в библиографических картотеках отсутствуют взаимные отсылки. Однако это не противоречит «системе учета», принятой Сологубом для своих произведений. Логика, по которой поэт присваивал тем или иным текстам различные статусы по линии «новый вариант — новая редакция — новый текст» далеко не всегда ясна и в значительной степени зависит от авторского субъективного отношения к тому или иному произведению.¹⁹

Следует отметить, что ни один из переработанных текстов не представлен автографом. Кроме того, правка, приводящая раннюю версию в соответствие с произведением в сборнике «Война», вносилась не в автограф, а в машинопись. Возможно, Сологуб осознавал известную долю «конъюнктуры» «военных» версий и оставил их за рамками своего «поэтического дневника» — собрания автографов.

Однако авторский выбор стихотворений для переработки, по-видимому, был не случаен. Сологуб отнюдь не расценивал ранние версии данных текстов как отложенные «на всякий случай» «несколько строчек»: некоторые из них он неоднократно отсылал для публикации в различных периодических изданиях. Кроме того, тексты с разбросом в датировках более чем в десятилетие объединены общностью настроения и тематико-стилевой тональностью, передающей ощущение неблагополучия и хрупкости мира, страдания и непреодолимой потребности в Боге. Их «военные» версии послужили своего рода мостиком, включившим книгу стихов, созданную «на злобу дня», в единый «текст» сологубовской лирики.²⁰

Это было отмечено наиболее чуткими и проницательными критиками сборника либо как достоинство, либо как существенный недостаток. Так, Георгий Чулков писал: «В новых стихах он верен себе, как был верен неизменно и в 1905 году, и в дни иных влечений и настроений. Можно любить или не любить Сологуба, принимать или отвергать его мирозерцание, но нет разумных оснований для того, чтобы отрицать за ним право в судные и страшные дни петь свою безрадостную любовь: смерть. Он имеет на это право не только как дивный мастер стиха и как достойный наследник нашей классической поэзии, но и как поэт, влюбленный в Россию и верный ей всегда».²¹ Сергей Городецкий, напротив, счел «сологубовскую прелесть» в воен-

¹⁹ Подробнее см.: Мисникевич Т. В. 1) К проблеме основного текста в лирике Федора Сологуба: По материалам творческого архива поэта в Рукописном отделе ИРЛИ // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия А. В. Лаврова. М., 2009. С. 434—447; 2) Об особенностях авторских датировок стихотворений Федора Сологуба // Русская литература. 2009. № 1. С. 215—229.

²⁰ Необходимый в этой связи анализ характера трансформаций, которые происходят в «военных» текстах по отношению к тексту-источнику, составит предмет отдельного исследования.

²¹ Чулков Георгий. Федор Сологуб. Война. Стихи. Изд. «Отечество». 1915. Ц. 40 к. // День. 1915. № 69. 12 марта. С. 5. Ср. также: «Но еще более пленяет Сологуб там, куда он вносит свой строй дум, свою терминологию. В „Лихорадке окопов“ запомнятся строчки „Предстанет вечерняя нежить и станет обманчиво жить, то сладкою негой нежить, то горькой истомой томить“. Там, где передается жуть войны, „отрава вражья“, приближение „пылающего коня“,

ных стихах абсолютно неуместной и даже бестактной: «Страшно заглянуть в зеркало его искусства. А иногда и отвратительно. Как тогда, например, когда он пытается проникнуть в переживания солдат, сидящих в окопах. Он этим героям, реальнейшим из реальных, приписывает прежние свои полу-эротические, полу-мистические томления. Им, этим солдатам, является, видите ли, та же „вечерняя нежить“, которая десять лет тому назад являлась психопатам и эротоманам <...> Даже рифмы те же, те же антитезы! <...> И даже в книжке военных стихов Сологуба можно найти немногие строки, проникнутые большим чувством, — потому что они построены на реальных впечатлениях. Таковы стихотворения „Невесте воин“ и „Запасному жена“. И несколько крупинки народной правды, закрепленной навсегда в этих стихах, неизмеримо дороже увещаний „Бой-скоуту“ и воспоминаний о „Генриетте“, убитой пруссаками. Нельзя не признать, что идеология Сологуба, которая в сущности есть только эйдология, т. е. система образов, оказалась обветшалой для современных событий, вся ткань ее распалась, и отдельные нити всюду видны в военных стихах».²²

Наиболее точную и объективную оценку сборника Сологуба дал Владимир Гиппиус: «Его поэтический гений не сказался в них с той внутренней силой, которой его поэзия так обаятельна, но, кажется, чем слабее художественно были эти стихи, тем трогательнее был порыв писателя, во что бы то ни стало, ценой чуть ли не собственного дарования, отозваться — превратить свое поэтическое пенье в патриотическое. Многие из этих стихотворений были, действительно, несравнимо слабее его очаровательной лирики <...>; но мне никогда не пришло бы в голову сомневаться в искренности, в стремительности этого порыва — к стихам о войне, которую поэт должен был, в духе своего миропонимания, понять прежде всего как жертву».²³

В этой связи сборник «Война» можно рассматривать как своеобразную «жертву художника» как в творческом, так и в практическом смысле. Как известно, издание сборника было предпринято Сологубом не только как поэтический отклик на события Первой мировой войны, но и как благотворительная акция: доход от его продажи должен был перейти в пользу основанного осенью 1914 года «Общества русских писателей для помощи жертвам войны». Однако и здесь судьба сборника складывалась не гладко. 17 июля 1915 года, находясь на отдыхе в селе Красное Ярославской губернии, Сологуб писал С. А. Венгеру: «З. И. Гржебин, издатель „Отечества“, сообщил мне с месяц тому назад, что в начале июня он выяснит сумму чистой прибыли с издания моего сборника стихов „Война“. За отъездом из города, хотя и поздним, я все же не успел заняться этим лично, и просил З. И. Гржебина передать деньги непосредственно в Общество р(усских) писателей для п(омощи) ж(ертвам) в(ойны). Просьба моя к Вам состоит в том, что, если эти деньги еще не получены, — о чем я не имею сведений, — то будьте любезны напомнить об этом Гржебину (Бассейная 60, тел. 70.00)».²⁴ С. А. Венгер 24 июля 1915 года отвечал Сологубу: «Деньги от З. И. Гржебина до сих пор не получил: звонил неоднократно, но без всякого результата. Сегодня опять делаю попытку, на этот раз письменную, и уже вполне официаль-

„тихий змей“, обвивающий сердце, — там мы вновь в чарах Сологуба, огромного, несравнимого художника» (*Турский И.* [Дриженко И. П.] Указ. соч. С. 7); «От второго четверостишия стихотворения „Лихорадка окопов“ веет своеобразной сологубовской прелестью» (*IPSE.* Поэзия и не-поэзия. С. 6).

²² *Городецкий С.* Стихи о войне... // Речь. 1915. 9 фев. № 38.

²³ *Гиппиус В.* Национальная боль // Голос. 1915. 2 нояб. № 2. С. 3.

²⁴ ИРЛИ. Ф. 377. Оп. 4. № 2134. Л. 7.

ного характера: авось подействует! Хотя вообще-то, кажется, дела почтенного Зиновия Исаевича неважные».²⁵

Переговоры с Гржебиным увенчались успехом только спустя десять месяцев. 4 мая 1916 года Сологуб получил уведомление на бланке редакции журнала «Отечество»:

4 V. 1916 г.

Г. Ф. К. Тетерникову
(Федору Сологубу)
Здесь.

Многоуважаемый Федор Кузьмич.

Настоящим имею честь сообщить Вам, что мною внесено С. А. Венгеру от Вашего имени в пользу «О(бщест)ва русск(их) писателей для помощи жертвам войны» *двести пятьдесят два рубля 85 к.* — чистая прибыль с издания «Ф. Сологуб. Война».

Книжка «Война» была издана в количестве 3000 экз(емпляров) ц(енной) 40 к.

Продано 2200 экз(емпляров).

Считая для склада 50%, выручено 440 р. Остаток (707 экз(емпляров)) продано Н. Н. Михайлову («Прометей»)²⁶ за _____ 70 р. 70 к. Всего выручено 440 + 70 р. 70 к. _____ 510 р. 70 к. Израсходовано на бумагу, печать, набор, художн(ика) и клише 257 р. 85 к. Чистая прибыль — 510⁷⁰ — 257⁸⁵ = 252⁸⁵.

93 экз(емпляра) находится на складе «Земля».

С искренним уважением

З. Гржебин²⁷

²⁵ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 125. Л. 10.

²⁶ Михайлов Николай Николаевич (1884—1940) — книгоиздатель, основатель издательства «Прометей» (1907). 25 октября 1914 года Михайлов писал Сологубу: «Глубокоуважаемый Федор Кузьмич! Позвольте от сердца поблагодарить Вас за радостное утро: его я начал Вашим стихотворением об Олеговом щите. Ваши строки дошли до меня и растрогали глубоко. Еще раз спасибо. С искренним уважением Ник. Михайлов» (Там же. № 864. Л. 1).

²⁷ Там же. № 205. Л. 26.

© Н. Ю. ГРЯКАЛОВА

«БОЙ В ЛУБКЕ». К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФРАГМЕНТОВ «СВЕРХПОВЕСТИ» ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА «ВОЙНА В МЫШЕЛОВКЕ»

1. Об одном текстологическом казусе

«Война в мышеловке» является примером особого типа циклизации художественных текстов на основе композиционно-тематического метода, который Велимир Хлебников применял с начала 1910-х годов. В наиболее репрезентативной форме он был реализован уже в «сверхповести» «Дети Выдры» (1914), а затем — в «Зангези» (1922), в предисловии к которой дано обоснование новейшего «сверхжанра» в свойственной автору метафориче-

ской манере: «Сверхповесть, или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом. (...) Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из „рассказов” есть сверхповесть».¹ «Рассказ» в данном контексте является синонимом композиционно-повествовательной единицы как таковой (у Хлебникова — «строевая единица») вне родовой и жанровой характеристики: отдельную «плоскость» из «колоды плоскостей» могут составлять как прозаические, так и драматургические или стихотворные фрагменты. Современные исследователи склонны видеть в подобной авангардной установке на создание «сверхжанрового» единства аналог монтажа жанров в духе «вторичного синкретизма»² или, с учетом неомифологической специфики поэтического мышления Хлебникова, бриколажа,³ что подразумевает создание нового смысла из неожиданного сочетания разнородных элементов и артефактов.

Понятием «сверхповесть» принято обозначать и те значительные по объему подвижные «сверхциклы», в которых отсутствуют прозаические фрагменты. Так, в издании, подготовленном В. П. Григорьевым и А. Е. Парнисом, «Война в мышеловке» однозначно определена как «сверхповесть» и помещена в соответствующем разделе; встречается здесь и термин «сверхпоэма». Сам же Хлебников называл «Войну в мышеловке» «поэмой». В данной статье в тех случаях, когда речь не идет о «сверхжанровой» специфике произведения, для удобства изложения используется авторская дефиниция.

В «Войне в мышеловке» Хлебниковым были объединены тексты, уже опубликованные в 1915—1918 годах (как правило, с вариантами), и, начиная с 1919 года, новые, включение которых сопровождалось авторской правкой при подготовке отдельных фрагментов к печати (с. 693—694). Кроме того, ряд текстов из «Войны в мышеловке» вошел в подготовленный поэтом, но вышедший уже после его смерти сборник «Стихи» (М., 1923), а также в составленную, но не доведенную до печати книгу под названием «Крыса».⁴ Таким образом, мы имеем дело с характерным для авангардистской практики явлением открытой динамической структуры, которая реализуется как непрерывный поток вариантов при постепенном нарастании архитектурных элементов и одновременном размывании, диффузии тематической цельности, в том числе за счет усложнения ассоциативности и возрастания роли тропов. Р. Вроон очень точно охарактеризовал «сверхповесть» «Война в мышеловке» как «персональную антологию антимилитаризма» (курсив мой. — Н. Г.),⁵ что подразумевает сдвиг тематической «плоскости» в сторону неординарных творческих решений с учетом соответствующей погрешности.

Заглавие «Война в мышеловке» (первоначальное название «Я и Вы») появилось в связи с занимавшей Хлебникова метафорой судьбы-мышы. Она получила развитие в значительном количестве текстов, в том числе в стихотворении «Вчера я молвил: „Гулля, гулля!”..», включенном в поэму, а также в антивоенной декларации, составленной совместно с Г. Н. Петниковым

¹ Хлебников *Велимир*. Творения / Общ. ред. и вступ. статья М. Я. Полякова; сост., подг. текста и комм. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1987. С. 473. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² Grübel R. The Montage of Codes and Genres as Secondary Syncretism in Chlebnikov's «Zangezi» // Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality / Ed. W. G. Weststeijn. Amsterdam, 1986. P. 399—474.

³ Баран Х. Поэтическая логика и поэтический алогизм Велимира Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911—1998). М., 2000. С. 556—558.

⁴ См.: Vroon R. Velimir Chlebnikov's «Krysa». A Commentary. Stanford, 1989 (Stanford Slavic Studies. Vol. 2).

⁵ «a kind of personal anthology of anti-militarism» (ibid, p. 102).

в ответ на акцию Временного правительства, выпустившего 27 марта 1917 года так называемый «Заем свободы» для сбора средств на продолжение войны «до победного конца», вокруг которого была развернута мощная пропагандистская кампания. В тезисах антимилитаристского выступления будетлян были обозначены такие пункты: «1. Мы — смуглые охотники, привесившие к поясу мышеловку, в которой испуганно дрожит черными глазами Судьба. Определение Судьбы как мыши. 2. Наш ответ на войны — мышеловкой. (...) 4. Охалка уравнией рока. (Мы дровосеки в лесу чисел). (...) 7. Кто первый вскочил на хребет дикому року? Только мы. (...) 8. Петля на толстой ноге Войны».⁶ Весь этот сложный, с оттенком профетизма метафорический ряд связан с утопическим нумерологическим проектом Хлебникова, согласно которому путем изучения истории войн и на основании выведенных числовых закономерностей в их повторении можно предугадать и тем самым предотвратить будущие войны, избавив человечество от грядущих катастроф. «Задача измерения судеб совпадает с задачей искусно накинуть петлю на толстую ногу рока. Вот боевая задача, поставленная себе будетлянином. (...) Когда она будет достигнута, он насладится жалким зрелищем судьбы, пойманной в мышеловку, испуганно озирающейся на людей» (VI-1, 260).

«Война в мышеловке» в текстологической версии Григорьева и Парниса состоит из 26 стихотворных текстов, различных по объему и жанровому генезису — от четверостиший, альбомных посвящений до развернутых стихотворений, тяготеющих к эпике. Фрагменты «сверхповести», обозначенные цифрами 2 («И когда земной шар, выгорев...») и 3 («Малявина красавицы, в венке цветов Коровина...»), были впервые опубликованы во «Втором сборнике Центрифуги» (апрель 1916 года) как один стихотворный текст под общим заглавием «Бой в лубке», но при этом отделены друг от друга типографским отступом. Этот графический маркер сигнализирует о двусоставности данного текста, тем более что эти два фрагмента не только строфически неоднородны, но, как будет показано далее, между ними существуют жанрово-тематические различия. В сборнике было напечатано еще одно произведение, впоследствии вошедшее в состав «Войны в мышеловке», — «Страну Лебедию забуду я...». В содержании публикация Хлебникова анонсировалась как «Два стихотворения» — лишний аргумент в пользу единства текста, данного под объединяющим заглавием «Бой в лубке». В то же время известно, что публикаторская практика футуристических издательств была далека от совершенства, да и сам Хлебников разрешал вмешиваться в его сочинения, поэтому целый ряд текстологических вопросов остается открытым.⁷ Составители тома «Творений» пришли к компромиссному варианту: фрагменты оформлены как самостоятельные структурные единицы, причем цифра 3 заключена в редакторские скобки, а в примечаниях оговорено, что эти части, «возможно, представляют собой слитные тексты» (с. 693). Для наглядности воспроизводим первую публикацию с исправлением лишь явной опечатки (точки в конце стиха 10).

БОЙ В ЛУБКЕ

И когда земной шар, выгорев,
Станет строже и спросит: кто-же я?

⁶ Хлебников *Велимир*. Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. Сост., подг. текста и прим. Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова. М., 2005. Т. VI. Кн. 1. С. 267. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома римскими цифрами и страницы арабскими.

⁷ См. в этой связи: *Старкина С.* Хлебниковская текстология, или О циклизации поэтических произведений Хлебникова // *Russian Literature*. 2004. Vol. LV. № I/II/III. P. 445—449.

Мы создадим слово полку Игореву
 Или чтонибудь на него похожее.
 Это не люди, не битвы, не жизни,
 Ведь в треугольниках, — сумрак души!
 Это над людом в сумрачной тризне
 Теней и углов Пифагора ковши!
 Чугунная дева вязала чулок
 Устало, упорно. Широкий чугунок
 Сейчас полетит и мертвый стрелок
 Завянет, хотя был красивый и юн.
 Какие лица, какие масти
 В колоде слухов, дань молве!
 Врачей зубных у моря снасти
 И зубы коренные с башнями Бувэ!
 И старец пены, мутный взором,
 Из кружки пива выползая,
 Грозит судьбою и позором,
 Из белой пены вылезая.

Малявина красавицы в венке цветов Коровина
 Поймали небоптицу. Хлопочут так и сяк.
 Небесная телега набила им оскомину.
 Им неприятен немец — упитанный толстяк.
 И как земно и как знакомо!
 И то, что некоторые живы,
 И то, что мышь на грани тома,
 Что к ворону По — ворон Калки ленивый!⁸

Составители последнего «Собрания сочинений» Хлебникова в реконструируемый ими текст поэмы включили 21 стихотворный фрагмент, причем интересующий нас текст представлен как единый и помещен под цифрой 2 (III, 175—176). Вопрос о соотношении отрывка (фрагмента) и целого, т. е. отдельного стихотворения и того же стихотворения, но в составе «сверхжанрового» образования здесь решается с учетом новой специфики отношений завершенного/незавершенного и их динамики, свойственной авангардистским текстам вообще и хлебниковской авторской текстологии в частности. «Война в мышеловке» квалифицируется как поэма, составленная из самостоятельных стихотворений, и на этом основании принято решение печатать стихотворения «и в качестве самостоятельных вещей, и в составе соответствующей поэмы или сверхповести» (I, 443). Поэтому в данном издании мы найдем «Бой в лубке» включенным в первый том как самостоятельное стихотворение, датированное 1915-м годом, напечатанное с сохранением отступа, как в первой публикации, правда, с необъясненной конъектурой (или пропущенной опечаткой?): во втором фрагменте вместо хлебниковского неологизма «красавицы» (от прилагательного «красивый»), сохраненного, кстати, в тексте поэмы (III, 176), здесь появляется нормативное «красавицы» (I, 323).

Можно было бы согласиться с предложенной версией единого стихотворного текста, если бы не два существенных обстоятельства. Во-первых, тот факт, что сам Хлебников выделил из первопечатного текста его, условно говоря, вторую часть и в усеченном виде как четверостишие включил в сборник 1923-го года «Стихи» и как пятистишие (с разделением первой строки

⁸ Второй сборник Центрифуги. М., 1916. Стлб. 19.

на два стиха) — в материалы к «Крысе»,⁹ возможно расценить как исправление допущенной издательством оплошности. Во-вторых, в пользу самостоятельности обоих фрагментов свидетельствуют те визуальные источники, на которые ориентирован диптих «Бой в лубке». А он, как обнаруживается, «вдохновлен» двумя различными по жанру и тематике образцами лубочно-плакатной продукции периода Первой мировой войны.

2. Война, лубок и авангард

Интерес представителей авангардных художественных направлений 1910-х годов к «наивному» искусству и разным формам народного «примитива», включая лубочные картинки, — явление известное и во многих аспектах хорошо изученное в трудах Е. Ф. Ковтуна, Дж. Боулта, Н. Мислер, Н. Гурьяновой, В. Н. Терехиной. «Ларионова трудно представить без городской вывески, Д. Д. Бурлюка — без каменных скифских баб, Гончарову и Малевича — без лубка и иконы...»¹⁰ С чем связана подобная актуализация лубка и его эстетизация? Она объясняется несколькими причинами: архаизирующими тенденциями русского авангарда, программно определяемыми как неопримитивизм; поисками обновления художественного языка на путях освоения хроматизма и аперспективной композиции лубка; наконец, стремлением соединить актуализированную архаику с лубочной стилистикой низовой культуры, чтобы в заново создаваемой картине мира представить гиперболический, деиерархизированный, гротескно остранный образ мира в духе поэтики зауми, смыслового сдвига, «смещения плоскостей». Не случайно в числе приоритетных подходов к изучению творчества Хлебникова на первый план выдвигается «принципиальный отказ от иерархичности в выборе материала, готовность рассмотреть в качестве потенциальных интертекстов не только произведения „классиков“, входящие в верхний слой литературной традиции, но и тексты самых разных типов, включая произведения массовой культуры, фольклора, рекламы и др.»¹¹ В данном перечне лубок хотя и не упомянут, но, без сомнения, подразумевается. На искусство лубка с его специфическими вербально-иконическими формами были ориентированы многие «интермедийальные» проекты, в которых принимал участие Хлебников (литографированные издания его произведений в виде рукописной книги с иллюстрациями Н. С. Гончаровой, О. В. Розановой, П. Н. Филонова).¹² Вектор его собственных художественных интересов был направлен от иронического, «потешного» лубка («Игра в аду», «Ви́ла и Леший») до гиньоля («Мава Галицийская»), от батального лубка и близкого ему плаката («Бой в лубке», «Тризна», «Одетый в плащ летучих рыб...», «Кавэ — кузнец») до восточных лубочных картинок, образы которых раз-

⁹ См.: Vroon R. Velimir Chlebnikov's «Krysa». P. 74, 172.

¹⁰ Ковтун Е. Ф. Народное искусство и русские художники начала XX века // Народная картинка XVII—XIX веков. Материалы и исследования. СПб., 1996. С. 173.

¹¹ Баран Н. О подтекстах, об источниках и о поэтике Хлебникова // Russian Literature. 2004. Vol. LV. № 1/II/III. P. 27. Х. Бараном осуществлен ряд убедительных реконструкций литературных, фольклорных и визуальных источников хлебниковских текстов. Относительно последнего ученый справедливо полагает, что «Хлебников потенциально мог использовать очень большой и весьма разнообразный слой визуальных материалов» (Баран Х. О визуальных источниках текстов Хлебникова // Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. М., 2002. С. 174—175).

¹² См.: Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. М., 1989; Терехина В. Н. «Начало жизни цветочно алой...» О. В. Розанова (1886—1918) // Панорама искусств — 12. Сб. статей. М., 1989. С. 38—62; Парнис А. Е. О метаморфозах мавы, оленя и война: К проблеме диалога Хлебникова и Филонова // Мир Велимира Хлебникова. С. 637—695.

вертываются в визуальный кошмар («виденья древнего лубка» в поэме «Переворот во Владивостоке»).

В начале Первой мировой войны лубочная картинка вторично актуализируется. Популярность языка лубка используется в целях пропаганды официального патриотизма и создания образа врага (в последнем случае хорошую службу пропагандистской машине сослужил изначально присущий лубку сатирический потенциал). «Лишь только раздалась на границе первые боевые выстрелы, сейчас же звонким эхо отозвались они в лубке и тысячи, сотни тысяч ярко расцветивших листовок полетели с печатного станка в глубины России, обгоняя газеты и правительственные сообщения», — констатировал известный коллекционер лубочных листов В. Н. Денисов, чья книга «Война и лубок» стала одним из первых опытов описания и систематизации современного военного лубка.¹³ На выпуске военного лубка и различных листовок для народа, в том числе стилизованных под старинные образцы, специализировались издательства типо- и хромолитографий И. Д. Сытина, Е. Ф. Челнокова, И. М. Машистова, И. А. Морозова, М. А. Стрельцова в Москве, В. М. Шмигельского, Р. Голике и А. Вильборг, А. Павловой в Петрограде, М. С. Козмана в Одессе. Печтанием лубочных картинок в начале войны было занято более 60 типолитографических заведений Российской империи. Издавались монументальные серии «Европейская война», «Военные картины», галерея портретов, а также «Военные карикатуры» и сатирические парафразы старинного лубка «Война русских с немцами».¹⁴ Таким образом, в изобилии были представлены три основных лубочных жанра: батальный, портретный, сатирический. В этой отрасли активно работали художники, близкие к «Миру искусства»: Д. И. Митрохин, Г. И. Нарбут, Ю. К. Арцыбушев, О. А. Шарлемань. К производству лубочной продукции подключились «левые» художники. В первые же месяцы войны в Москве было организовано издательство «Сегодняшний лубок», специализировавшееся на выпуске литографированных лубков и открыток.¹⁵ Среди его участников — К. С. Малевич, М. Ф. Ларионов, А. В. Лентулов, В. Н. Чекрыгин, Д. Д. Бурлюк, И. И. Машков, В. В. Маяковский: авангардное жизнетворчество включало в свою парадигму общественный и политический активизм. Издательство просуществовало недолго, до начала ноября 1914 года, но, безусловно, не могло не обратить на себя внимания. «⟨...⟩ представители крайнего («футуристического») течения в живописи, поклонники уличного искусства (вывесок) пришлось тут как нельзя в пору. Их примитивный рисунок, звонкие детские краски, дерзкая рифма — нашли здесь применение. Разумеется, это уже не стиль, или не только стиль, но и стилизация, подделка под стиль подлинно народного искусства», — замечала в своем обзоре Вера Славенсон, критик, далекий от новейших тече-

¹³ Денисов Вл. Война и лубок. Пг., 1916. С. 2. Из современных работ на данную тему см., например: Хеллман Б. Первая мировая война в лубочной литературе // Россия и Первая мировая война. (Материалы международного научного colloквиума). СПб., 1999. С. 303—314; Купцова И. В. 1) «Наш солдат — это солдат удивительной, прямо-таки железной стойкости» // Военно-исторический журнал. 2004. № 10. С. 54—59; 2) Тема патриотизма в российской художественной культуре в годы Первой мировой войны // Границы. Альманах Центра этнических и национальных исследований Ивановского гос. ун-та. Ежегодное издание. Иваново, 2008. Вып. 2. С. 70—87.

¹⁴ Виртуальная экспозиция «Русский военный лубок Первой мировой войны», включающая 346 наименований, размещена на сайте Государственной публичной исторической библиотеки России (http://www.shpl.ru/virtual_exhibitions/russkij_voennyj_lubok_pervoj_mirovoj_vojny/). Далее ссылки на соответствующие экспонаты даются в тексте с указанием их номера.

¹⁵ Подробнее см.: Ковтун Е. Ф. Издательство «Сегодняшний лубок» // Страницы истории отечественного искусства второй половины XIX—начала XX века. СПб., 1993. С. 82—85.

ний.¹⁶ Звучали и более одобрительные голоса. Искусствовед С. К. Исаков, оценивая экспонаты выставки «Война и печать» (Петроград, ноябрь-декабрь 1914), указывал на специфику «нового лубка»: «Подлинный лубок сумели создать одни лишь футуристы. Только у них в работах есть грубоватая тяжесть и меткая характерность лубка, только они сумели подыскать и крылатое словцо к картинке».¹⁷

В ряду художественных откликов «левых» художников на современные события выделялись ориентированные на лубочную традицию графические листы Н. Гончаровой «Мистические образы войны», изобразительность которых соответствовала эсхатологической тональности в восприятии мирового катаклизма. Жизнеутверждающая яркость лубка здесь уступает место монохроматизму, устойчивые образы Страшного суда и аллюзии на Апокалипсис сочетаются с футуристическими метафорами скорости и покорения пространства — аэропланами. Михаил-архистратиг, воины-монахи Пересвет и Ослябя соседствуют с изображенными на других листах солдатами, одетыми в серую униформу, ведомыми в бой небесным воинством. С. Бобров откликнулся на графический альбом художницы рецензией, помещенной в том же сборнике «Центрифуги», где был опубликован хлебниковский «Бой в лубке», противопоставив строгость и стилистическую сдержанность литографий Гончаровой аляповатому военному лубку в его массовом изводе.¹⁸

К середине 1915 года, с изменением политической ситуации, неудачами на фронтах, превращением войны из победной баталии в монотонное, многотрудное и многострадальное дело снижается и популярность героического лубка. Нарастает ощущение всеобщего катастрофизма, «окопная» война оборачивается прозаической стороной — томительной повседневностью, «тем бездельем, той скукой, той пошлятиной»,¹⁹ в атмосфере которых она теряет свое величие и дегероизируется. Человек утрачивает себя в безликой массе, становясь безвольным орудием убийства или бессмысленной жертвой. Таким образом, на первый план выдвигаются содержательные — психологические, экзистенциальные — компоненты, которые чужды самой природе лубка. Постепенно теряет свою притягательность и «батальный экзотизм» — воссоздание на полотне военных сражений отдаленных исторических эпох (В. М. и А. М. Васнецовы, Н. К. Рерих). Художественный критик Я. А. Тугендхольд обратил внимание на «невозможность батальной картины», ибо в современной войне отсутствует *зрелищность*: в ней нет «торжественного ритма древнего единоборства», «нет военачальника впереди на коне, с повелительным жестом», в ней нет и «живописности костюмов — она знает лишь земельный защитный цвет», война становится все более «незримой» — «эта война-„лабиринт” не может быть вмещена в эстетиче-

¹⁶ Славенсон В. Война и лубок // Вестник Европы. 1915. Кн. 7. С. 110. См. ее же статью «Милитарная карикатура» (Русская мысль. 1916. № 6. С. 26—31).

¹⁷ Исаков С. К. Ответ читателям // Новый журнал для всех. 1915. № 2. С. 53.

¹⁸ Второй сборник Центрифуги. Стлб. 92 (подпись: С. П. Б.). См. подробнее: Гурьянова Н. Военные графические циклы Н. Гончаровой и О. Розановой // Панорама искусств — 12. С. 63—88.

¹⁹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 7. С. 322. Ср. характерные фрагменты из документальных записей Н. Н. Пунина, относящихся к осени 1916 года, когда он проходил очередное медицинское освидетельствование в Николаевском военном госпитале: «Палата. Сорок коек, вшивых, полных клопов, сбитые матрасы, запах соломы; накурено, наплевано; пахнет нечистотами, хлебом, потом; тускло горят две лампы под дощатым потолком. (...) Час ночи. Непрерывные, неумирающие шепоты во всех углах (...) рассуждения, философия. О, эта кошмарная, солдатская философия ночью! Проклятия войне, ругательства царю, ненависть к пиджакам (...) никто не хотел воевать, без исключения» (Пунин Н. Н. Квартира № 5. Глава из воспоминаний / Предисловие, публ. и прим. И. Н. Пуниной // Панорама искусств — 12. С. 196, 197).

ские рамки искусства».²⁰ Именно в эту эпоху создаются предпосылки для возникновения основополагающих феноменов культуры XX века — экзистенциализма и экспрессионизма.

Художественный вектор смещается в сторону агрессивной экспрессионистической образности, адекватной историческому моменту и поэзису катастрофического: изломанность линий, деформация тел, кричащие цветовые пятна, отказ от светотени, тяготение к безобразному, намеренная гиперболизация (О. Розанова, В. и Д. Бурлюки, П. Филонов). Кубофутуристические метафоры утраты цельности, фрагментации предмета и тела, распада мира на части, антропофагии приобретают онтологический статус, фиксируя катастрофическое состояние мира в глобальных масштабах.

3. «Воистину в метафорические сады входим мы...»

Даже на фоне иконичности словесного авангарда поэтика Хлебникова выделяется доминированием в ней экфразии. Однако усложненность поэтического языка, избыток метафорами, метонимиями, перифразами, катахрезами, обилие неологизмов и сознательный аграмматизм затрудняют поиск непосредственных и потенциальных визуальных источников отдельных образов и целых стихотворений, тем более что последние могут быть инспирированы, как уже отмечалось, самыми разными артефактами, включая предметы бытового обихода (например, фигурная чернильница — «С утробой медною / Верблюду...» (II, 200—202)). Программный симультаннизм авангарда, допускающий синхронизацию имен, явлений, событий, относящихся к различным историческим эпохам и географическим локациям, также ставит барьеры на путях интермедиальных штудий.

Случай с диптихом «Война в лубке» не принадлежит к энигматическим парадоксам. Вопрос филиации текста снимается авторским заглавием — это однозначно лубочные картинки периода Первой мировой войны. Здесь важно найти авторское «кодовое слово», чтобы направить поиски в нужное русло. К первой части диптиха таким ключом является название французского броненосца «Бувэ» («Bouvet»; в первопечатном тексте — без кавычек), ко второй — неологизм «небоптица» (аэроплан) и упоминание малявинских «баб» («Малявина красавицы...»). Эти маркеры еще более ограничивают «территорию лубка», отсылая в первом случае к тематической серии, посвященной морским сражениям, во втором — к сатирическому лубку «гендерного» содержания, сюжет которого связан со сбитым аэропланом. Ну и, конечно, не следует забывать о том, что «Хлебников был новым зрением», а «новое зрение одновременно падает на разные предметы».²¹

Морские сражения начального периода войны — предмет, поглощавший внимание Хлебникова и занимавший его воображение в процессе поиска математического алгоритма событий мировой военной истории. Исходным импульсом (импринтингом) этой почти маниакальной страсти послужила русско-японская война и один из ее трагических эпизодов — поражение русского флота при Цусиме. На основе широких исторических

²⁰ Тугендхольд Я. Проблема войны в мировом искусстве. М., 1916. С. 160, 161. Заметим, что в портретном лубке еще сохранялся «старомодный» стиль репрезентации высших властных чинов, в частности Верховного главнокомандующего русскими армиями Великого князя Николая Николаевича, см.: Колоницкий Б. Воин «старого времени»: образы Великого князя Николая Николаевича в годы Первой мировой войны // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* X. «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. Тарту, 2006. Ч. 2. С. 297—326.

²¹ Тынянов Ю. Н. О Хлебникове // Мир Велимира Хлебникова. С. 218.

параллелей поэт-будетлянин выводит нумерологическую закономерность: битвы на море происходят с промежутком в число лет, кратное 317. На этом основании он создает историософскую концепцию временных повторов, применяя ее к текущим событиям и пытаясь предсказать сроки и результаты будущих морских сражений. Соответствие записей Хлебникова современным реалиям подтверждается материалами прессы, дававшей подробную информацию о крупных боях и гибели судов союзников и противника, сопровождавшуюся в ряде случаев фотоснимками.²² Свои историософские выкладки Хлебников представил в брошюре «Битвы 1915—1917 гг. Новое учение о войне», вышедшей в декабре 1914 года (VI-1, 83—101), и позже, уже в апреле 1915 года, в письме к М. В. Матюшину сообщал о продолжении своих вычислений (VI-2, 174). Параллельно, в качестве своего рода иллюстраций к отдельным «реконструкциям», были написаны стихотворения, где события отдаленного прошлого «рифмуются» с «созвучной годиною» — морскими баталиями сентября — октября 1914 года. В итоге создается симультанная композиция, подобная четверостишию, помеченному «1147»:

Лишь Нурэдинова секира
Эдессу город бросит в прах,
«Кресси», и «Хог», и «Абукир»
Ичезли с ужасом в волнах.

(I, 316)

Здесь год взятия эмирами Мосула Имад-ад-Дином и его сыном Нуреддином крепости Эдесса, занятой ранее крестоносцами, соотнесен на оси временных повторов с военной операцией в Северном море: 22 сентября 1914 года в результате атак немецкой подводной лодки в течение часа были последовательно потоплены британские крейсера «Абукир», «Хог» и «Кресси».

«Бой в лубке» (первая часть) также корреспондирует как с трагическими реалиями мировой войны (во время дарданелльской операции стран Антанты 18 марта 1915 года французский эскадренный броненосец «Бувэ» подорвался на mine и затонул, унеся с собой 660 жизней), так и с нумерологическими изысканиями Хлебникова. Профетизм, как известно, входил в конструируемый поэтом образ: «Я умею угол великих событий, отделенных временем в несколько лет, видеть в маленьких чертежах сегодняшнего дня» (с. 571). В первой части диптиха эта связь отмечена именем Пифагора Самосского, древнегреческого математика, философа, создателя учения о переселении душ (метемпсихоз), занимавшегося также астрономическими вычислениями. Пифагорейцам принадлежала мысль о количественных закономерностях развития мира; числа, пропорции изучались и с целью познания человеческой души (ср.: «Ведь в треугольниках, — сумрак души!»). В «Досках судьбы» Хлебников поставил имя философа и геометра в ряду тех, кто предвидел «победу числа над словом». Подразумевается здесь и пифагорейская «музыка сфер» — учение о космосе как симметрично расположенных и настроенных в определенный музыкальный тон сферах (ср. в «Досках судьбы», лист 3 «Азбука неба»: «〈...〉 Пифагор слышал звезды, как звуки, а в звуках искал звездных небес...»²³). Отсюда образ «Пифагора ков-

²² См. подробнее: Баран Х. Загадка «Белого Китая» // Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. С. 107—123. См. также: Вроон Р. Математика или мистика: к вопросу о научности историософских взглядов Велимира Хлебникова // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство. Белград, 2011. С. 43—74.

²³ http://www.hlebnikov.ru/works/ds_list3.doc

ши» «над людом в сумрачной тризне»: звезды Большой и Малой Медведицы составляют, как известно, фигуры, напоминающие ковши (соответственно Большой и Малый). Тогда и упоминание в тексте «углов» и «треугольников» логично соотносить скорее с теоремой Пифагора и его философией числа, чем с «геометризованными формами современной живописи» (I, 507), которая в аллюзийный контекст данного фрагмента напрямую не входит.

Текст Хлебникова характеризуется мультиперспективностью — и в этом он согласуется с практикой художников авангарда. После историсофского вступления и декларации о создании в постапокалиптическом будущем нового эпоса в соответствии с архетипом — «Словом о полку Игореве» — следует переход к той части, которая, собственно, и навеяна лубочной серией, посвященной морским баталиям. По наблюдению систематизаторов лубочных картинок военной поры, современная военная техника «сильно поразила и оплодотворила фантазию лубочников. Тут и блиндированные автомобили, и бронированные поезда, и цепелины, парящие в небе, аэропланы, сражающиеся в воздушном пространстве при свете прожекторов, наконец, подводная лодка, от которой гибнут броненосцы и пр.»²⁴ Морские сражения первых месяцев войны дали сюжетную основу целому ряду лубочных картин как анонимных, так и авторских: «Бой между английским и германским флотами в Северном море» (№ 28), «Морской бой на Северном море» (№ 183), «Морской бой на Черном море» (№ 184), «Первый большой морской бой» (№ 227), «Победа английского флота в морском бою у острова Гельгоlanda» (№ 237) и др. Лубочная картина художника Д. И. Митрохина «Морской бой» (№ 182) часто репродуцировалась в иллюстрированных журналах, а также в цветном варианте была переведена на обложку книги Вл. Денисова «Война и лубок». Художественно-иллюстративная цель батального лубка наряду с его повествовательностью — передать эмоцию боя, его напряжение, динамизм, прибегнув при этом к сознательному упрощению. Как правило, такие лубки сопровождались печатным текстом, заимствованным из официальных сообщений и разъясняющим изображенное.

Хлебниковский экфрасис метафоричен и экспрессивен, насыщен перифразами («Чугунная дева вязала чулок / Устало, упорно», «И старец пены, мутный взором, / Из кружки пива выползая, / Грозит судьбою и позором...»). По-лубочному гротескный «старец пены, мутный взором»²⁵ и «мертвый стрелок», который «завянет, хотя был красивый и юн», антиномично противопоставлены и образно конфигурируют хлебниковскую идею: мировая бойня развязана «старцами злобными» против «государства 22-летних» — один из отчетливо выраженных лейтмотивов «Войны в мышеловке». Образ «Врачей зубных у моря снасти / И зубы коренные с башнями Бувэ!» (в современных изданиях в качестве окончательного текста закреплен вариант: «И зубы коренные, но с башнями „Бувэ“!» (с. 455; III, 176)) основан на визуальной метафоре: двухтрубный броненосец, оснащенный орудийными башнями, ассоциируется с оскаленной челюстью, а корабельные мачты, дула артиллерийских пушек и прочая арматура, размещенная на палубах, — с инструментами дантиста. Так поэтика катастрофического

²⁴ Славенсон В. Война и лубок. С. 102.

²⁵ Возможно, аллюзия на расхожий стереотип немца, любителя пива: на многих карикатурах немец изображался с пивной кружкой, наполненной пенящимся напитком; через этот образ морская пена, устойчивая деталь лубочного «морского боя», напрямую ассоциируется с пеной пивной. Но допустимо и соотношение с «Пиром королей» (1913) П. Филонова, особенно с учетом позднейшего автоинтертекста, ср. в рассказе «Перед войной» (январь 1922 года): «Я шептал проклятия холодным треугольникам и дугам, пируя над людьми, подымавшим ковши с пенной брагой, обмакивавшим в мед седые усы князей жизни, и видел, как кулак калек подымается к их теням с тою же глухой угрозой» (с. 571).

обогащалась за счет экспрессионистского образотворчества, которое начинало активно осваивать современные «технемы».

К другому жанру военного лубка — сатирическому — восходит вторая часть диптиха и, строго говоря, к «бою» отношение имеет лишь ироническое, что свидетельствует о его слабой связанности с заглавием и, соответственно, о правомочности его выделения в самостоятельный фрагмент в составе «сверхповести» «Война в мышеловке», как это и сделано в томе «Творений». Это экфрасис в чистом виде, в единстве описательной и нарративной функции. Предмет описания — лубочная картинка под названием «Баба тоже не чурбан — может взять аэроплан» (№ 13), выпущенная литографией товарищества И. Д. Сытина, которая атрибутируется художнику-плакату и карикатуристу Д. С. Моору. Ее сопровождает подробное описание случая, ставшего предметом карикатуры: «На русской границе опустился неприятельский аэроплан, в котором находилось несколько австрийских летчиков-офицеров. Увидев это, к аэроплану бросились наши бабы, работавшие на соседних полях. Кто с вилами, кто с граблями бросили они на австрийцев и храбро ударили в атаку. Напрасно угрожали австрийцы револьверами, даже произвели несколько выстрелов; храбрые этого нисколько не уstraшили, а продолжали наступать и, наконец, осилили неприятеля, задержали его, а сами за это время отрядили одну из баб за помощью. Скоро прискакали стражники и арестовали неприятеля».²⁶

Действие происходит на территории Восточной Галиции, часть населения которой составляли русины, — локус, как известно, мифогенный для Хлебникова, в том числе и в аспекте «славянского единства». Правда, в тексте допущено сознательное смысловое смещение: тощий австриец, оказавшийся «в плену у баб», превращен, в угоду стереотипу, в толстяка-немца («Им неприятен немец — упитанный толстяк»). На лубочной картине художник сохранил этнографическую характерность женской одежды, схожей с малороссийской: белая рубаха с красной вышивкой по вороту и рукавам, юбка из цветной материи, яркие мониста на шее и пестрая повязка на голове, внешне похожая на венки. Здесь поэт точно следовал визуальному источнику — лубку, но ввел в свой экфрасис метонимию — «в венке цветов Коровина», которая репрезентировала детали картины К. А. Коровина «Северная идиллия» (1886), написанной в условно русском стиле (на фоне северного пейзажа изображена группа девушек в русских сарафанах с венками из цветов на голове). Более значимо для Хлебникова имя Ф. А. Малявина. Серия созданных художником живописных полотен, с которых полыхнул на зрителя огненно-красный вихрь образов русских «баб» («Бабы», 1904; «Две бабы», 1905; «Вихрь», 1906; «Пляшущая баба», 1913 и др.), демонстрировала радикальное, если не сказать — провокативное, отступление от канона репрезентации «женского». Хлебникову художник казался близок органической природой таланта, как и обертонами национального мифа, в том числе и в его проективном аспекте: для него Малявин — «дерзкий красочный мятежник», «Разин алого холста», «давший (...) неслыханную свободу красному цвету, из которого в языческом сумраке выступает смуглая женщина русских полей, он своими холстами первый приучил глаз зрителя к „красному знамени“. Так красное пламя его души рвалось на встречу нашего времени» (VI-1, 146).

²⁶ Подобный сюжет был довольно распространен в первые месяцы войны. Ср., например, сатирический лубок-карикатуру «Австро-Прусский цеппелин» (№ 4) и рисунок И. А. Владимириной «В плену у баб», выдержанный в свойственном этому художнику репортажном стиле: крестьянки, вооруженные косами и граблями, захватывают приземлившийся вражеский аэроплан, который они называют «коршуном» (Нива. 1914. № 37 (13 сент.). С. 721 и 722 (текст)).

Завершают данный фрагмент два симультанных образа: зловеющий ворон из одноименной поэмы Эдгара По и вещей ворон древнерусского эпоса. Насыщенная образной риторикой статья «Западный друг» (1913), проникнутая антитевтонским пафосом, проясняет данное противопоставление. Негативно оценивая антиславянские выступления Австро-Венгрии, Хлебников обратился здесь к рефрену поэмы Э. По и ее сквозному образу: «Вокруг белолицой Славии с криком „никогда“ <...> носится ворон Австрии», — и далее делал обобщающий вывод: «Зарубежный Запад обратился в кузню, в которой лихо-радочно куется меч войны» (VI-1, 70). В таком случае «ворон Калки» (не важно, что в «Повести о битве на реке Калке» нет упоминания вороны, зато «Слово о полку Игореве» изобилует орнитологической символикой) прочитывается как метасимвол всей военной истории России, с ее победами и поражениями. А знакомая «мышь на грани тома» напоминает об утопических надеждах речетворца-судьболова поймать «войну в мышеловку».

**«РОССИЯ — КУЛЬТУРНА, НО НЕ ЦИВИЛИЗОВАННА;
ГЕРМАНИЯ — ВОТ ЕЕ АНТИПОД».
ПИСЬМА Б. А. КРЖЕВСКОГО К МИГЕЛЮ ДЕ УНАМУНО
И ЭССЕ УНАМУНО
«НЕОБЫЧНЫЙ РУСОФИЛ»**

(ПУБЛИКАЦИЯ И ПЕРЕВОД © К. С. КОРКОНОСЕНКО)

В доме-музее испанского писателя и философа М. де Унамуну в Саламанке (Испания) хранятся написанные по-испански письма Б. А. Кржевского. Это два самых ранних документа русского авторства в архиве, который еще при жизни Унамуну содержался с образцовой тщательностью. Первое письмо явилось возмущенной реакцией молодого тогда Кржевского, магистранта Петербургского университета, продолжавшего свое обучение в Испании, на статью «Гордость или тщеславие?», опубликованную в буэнос-айресской газете «Нуэво мундо» 28 ноября 1914 года. В ней Унамуну, в частности, писал, что Пруссия — это вовсе не олицетворение германской нации, что пруссаки духовно ближе к славянам, чем к немцам, и далее: «Да разве не пруссак — то есть литовец, чуть ли не более близкий к русскому, чем к немцу в собственном значении этого слова, — разве не пруссак привнес в Германию частицу азиатского духа?»¹

Эти рассуждения связаны с излюбленной тогдашней мыслью Унамуну об «африканизме» испанцев и лично дона Мигеля, о принципиальной ненужности испанцам черт «цивилизованной» Европы. Примечательно, что от этой опасности варварства, африканизма, антизападничества еще в 1906 году предостерегал дона Мигеля другой молодой «западник», знаменитый впоследствии философ Хосе Ортега-и-Гассет. В своем письме к Унамуну из немецкого Марбурга он, в частности, писал: «Порой мне бывает стыдно за нашу страну. Какой позор! Целый век народ живет, будто ему дела нет до мировых проблем. Мы, дон Мигель, — африканцы, ненавидящие гуманизм и культуру, презирающие идею».² И далее: «Да послужит Вам „Исповедь”

¹ *Unamuno M. de. Obras completas / Ed. de M. García Blanco. Madrid, 1971. T. IX. P. 970.*

² *Ортега-и-Гассет Х. Письма к Мигелю де Унамуну / Пер. И. Петровского // Ортега-и-Гассет Х. Этюды об Испании. Киев, 1994. С. 180.*

Толстого предостережением: „Я искал во всех знаниях и не только не нашел...” — в этом есть что-то семитское и антиевропейское».³

Как видно из статей Унамуну времен Первой мировой войны, он и тогда был убежден, что Испании нужны африканские, а России — азиатские черты, чтобы не смешиваться с остальной Европой. Судя по первому из публикуемых писем, Кржевский был главным образом возмущен применением при характеристике России определения «варварская». В статье «Гордость или тщеславие?» этого слова нет; по-видимому, литературовед нашел его в другой статье того же времени. При этом молодой испанист совершил невольную ошибку в переводе: слова «bárbaro» и «варварский» — это так называемые «ложные друзья переводчика»; если «варварский» в первую очередь означает «жестокий, немилосердный», то «bárbaro» переводится с испанского скорее как «дикий, грубый». Смысловой сдвиг очевиден.

Из второго письма следует, что Унамуну Кржевскому ответил и что ответ адресата не удовлетворил. К сожалению, письмо испанского философа найти не удалось, смысл его можно отчасти представить лишь по второму письму Кржевского.

Оба письма были составлены после начала Первой мировой войны, и представляется важным сопоставить их еще с одним текстом Унамуну — со статьей «Необычный русофил», впервые опубликованной тоже в буэнос-айресской газете «Ла Насьон» 26 октября 1914 года. Речь в ней идет о реакции испанцев на начало войны (в которой, напомним, Испания сохраняла нейтралитет) и об их чувствах по отношению к воюющим странам: в статье перечислены Франция, Германия, Англия, Италия, Бельгия и, наконец, Россия — в сущности, все это чувства самого Унамуну. Один из участников спора о воюющих державах в некоем мадридском кафе, в высказываниях которого отчетливо проявилась позиция самого писателя, заявил, что Россию как таковую знает плохо, за изучение русского языка никогда не брался, в России никогда не бывал и с русскими знаком не был, тем не менее имеет вполне четкое представление о России, почерпнутое из произведений Гоголя, Тургенева, Толстого, Горького и в особенности Достоевского. Именно благодаря этим книгам он и стал убежденным русофилом. Далее он сообщил: «Моя Россия — это Россия Достоевского, и если реальная, настоящая Россия не такова, то все, что я собираюсь сказать, не имеет ценности в применении к реальной жизни, хотя другую ценность имеет. Я голосую за триумф философии, то есть за представление и ощущение, которые от жизни и от мира имел Достоевский».⁴

Унамуну действительно не был специалистом по русской культуре; он в совершенстве владел французским, немецким, английским, итальянским и другими европейскими языками, у него были любимые писатели — представители каждой из воюющих держав, однако в своей статье он отдал предпочтение именно России. Представляется, что при написании «Необычного русофила» доном Мигелем двигало то же стремление, по сути своей донкихотское и «достоевское», что двигало и его первым русским корреспондентом: ведь пылкий почитатель таланта Унамуну, не преследуя никакого личного интереса, спорил со своим кумиром и вступился за честь своей родины — в этом контексте уместно вспомнить статью самого Достоевского «Меттернихи и Дон-Кихоты», вошедшую в главу первую февральского выпуска «Дневника писателя» за 1877 год.⁵

³ Epistolario completo Ortega — Unamuno. Madrid, 1987. P. 60 (пер. В. Барно).

⁴ См.: *Unamuno M. de. Obras completas.* P. 1248.

⁵ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 47—51.

28-II-15. Мадрид

ул. Вальверде, 23-1

Многоуважаемый господин Унамуну!

Судьбе было угодно, чтобы я, поклонник вашего таланта с берегов Невы, сделался ныне постоянным читателем ваших статей в «Новом мире».

Я не занимаюсь вопросами политики, я всего лишь пытаюсь следить за новостями — иначе я писал бы вам совсем в ином тоне и в иной форме. Я пишу как русский, который знает, что есть его страна.

Я был сильно поражен, увидев, что — хотя по вашим статьям заметно, что автор ничего не знает о России, — вы с необъяснимой легкостью присоединяете к названию моей страны эпитет «варварская» (см. «Н(овый) мир» от 28-XI-14 (варварская, азиатская, антиевропейская);¹ вашему примеру следует, в числе прочих, г-н Р. де Маэсту² в ст(атье) от 27-II-15 («Н(овый) мир»)).

Если бы я не знал ваших книг, не знал духа, направляющего вашу научную работу, я имел бы все основания самым нелестным образом истолковать ваши литературные приемы. Но я не могу поддаться этому нездоровому искушению: мне мешает чувство глубокого уважения, кое я к вам испытываю.

Говоря откровенно, когда я отправлялся из Петрограда в Испанию работать над диссертацией об одном драматурге Золотого века,³ я увозил с собою большую любовь и большое уважение к минувшему величию Испании — и вместе с тем немалую долю пренебрежения к Испании нынешней, что было вполне объяснимо: ведь я читал, что писали об Испании немцы.

Но теперь, прожив в Мадриде полгода, получив возможность лично пообщаться с достойными представителями вашей культуры и просвещения, я чувствую, что дух живой культуры в Испании сохранился.

Но, странная вещь! — поделюсь с вами своими последними мыслями. Я высоко оценил интеллектуальные усилия вашей страны, но тем не менее должен признаться, что в сравнении с тем, что я оставил на родине, усилия эти ни чрезмерны, ни особенны, ни поразительны. А вот и другая вещь, не менее странная — верно? Мне никогда не приходило в голову называть Испанию варварской. Однако ваши статьи убеждают меня, что такая точка зрения вовсе не обязательна.

Я не сомневаюсь в вашем ответе: Испанию никто так не назовет из-за ее славного прошлого. Однако мы ведь говорим о *современных* Испании и России, а если не так — то назовите мне хоть кого-нибудь, кто имел бы предостережение о сокровищах искусства (а следовательно — и о некоей культуре) *древней Руси*. Ни французы, ни немцы, ни англичане этими вопросами не занимались, а если это так — то где и каким образом мог бы узнать о нем профессор испанского университета?

В завершении этого письма хочу вам заметить, что мне не понять, как это страна, подарившая миру Толстого и Достоевского, может быть варварской, — ведь будь это так, то же самое при известных условиях могло бы произойти и со страной, подарившей миру Сервантеса.

Я полностью исполню свой долг, заверив вас, что цель моего письма — не выражение оголтелого национализма, но желание удостовериться, что вы имели основания — не подвергая риску свою совесть литератора — объявить Россию варварской страной.

Примите уверения в глубоком и искреннем почтении, остаюсь вашим покорным слугой,

Борис де Кржевский

P. S. Надеюсь, вы простите мне допущенные искажения норм испанского языка. Мне очень жаль, но я владею им не должным образом.

Б. К.

¹ Речь идет о первой публикации статьи Унамуну «Гордость или тщеславие?» («¿Orgullo o vanidad?»).

² Маэсту Рамиро де (Maetztu; 1875—1936) — испанский писатель и философ, наряду с М. де Унамуну, представитель Поколения 1898 года.

³ Имеется в виду Тирсо де Молина (наст. имя Габриэль Тельес; 1571—1648).

2

4 марта — 1915

Господину Мигелю де Унамуну.
Саламанка

Глубокоуважаемый господин Унамуну!

Простите, что отнимаю у вас время своим вторым письмом: больше я вас не побеспокою.

Вы, господин, смешиваете две вещи: термины, которые употребляете в своих книгах, и слова общего употребления.

Напрасно пытаетесь вы уравнивать между собой слова «варварский» и «антиевропейский»: перечитайте свою статью от 28-XI, и вы убедитесь, что используете первое слово в том же значении,* что и гг. Р. Перес де Айяла¹ и Р. Маэсту.

А из этого следует, что у меня имелось полное *право* послать вам свое письмо и что вы уклонились от прямого ответа. Вместо него вы прочли мне лекцию о своих идеях. Может быть, это так и принято при африканизме,² однако меня это нисколько не впечатлило. Я прочел почти все ваши мысли в вашей последней книге (О трагическом чувстве жизни у людей и народов. С. 3, 50).³

Меня восхищает самоуверенность, с которой вы веселитесь. Мировой процесс кажется вам делом весьма простым. Он не сильно отличается от промышленного города: один завод производит «глубокое и болезненное христианское чувство» и консервы «вечного утешения перед жизненной мукой» (Россия);** другой — *joie de vivre*⁴ (Франция); третий — педантизм жестокости (Германия); четвертый — люциферовскую гордость и (пятый) — это Испания, когда у нее хватает сил.

Однако, как и во всех системах (я знаю, что этот термин вам не по нраву), в ваших идеях немало путаницы и педантизма. Любой народ — это организм *живой* и намного более сложный, чем вы полагаете. Ваш «любимый писатель» являлся ярким апологетом европеизма (не того европеизма, который изобрели вы); хочу вам напомнить, что сам Раскольников был (по мысли Достоевского) автором криминалистического исследования (и возможно — откуда мне знать? — какой ужас, использовал «немецкие бумажонки»), а Иван Карамазов был неизлечимым защитником европейской культуры.

Думаю, вам известны имена Менделеева, Мечникова и Веселовского, а если так, тогда не стоит раздражаться, что я сейчас провозглашаю в России эру сциентизма. Народы могут быть культурными и культивированными

(пометьте для себя, сеньор, этимологию этих слов и постарайтесь ими овладеть без того, чтобы они овладели вами). Первые заботятся о граде Божьем, вторые — о граде мирском: нечто вроде древнего противопоставления Марии и Марфы. Россия — культурна, но не цивилизована; Германия — вот ее антипод. Я не желаю писать далее, потому что вы — не из тех, что ищут, но из тех, что довольны найденным. Примите мои поздравления!

Что касается вашего желания, чтобы я сообщил на Святой Руси, что в Испании проживает африканский варварский профессор — я не могу его удолетворить. Те русские, для которых Испания имеет какое-то значение, знают о вас достаточно, а для прочих не стоит и трудиться, ибо, возможно, они добавят вашу фамилию под номером 94 к разумнейшим германским мудрецам, каковые, как представляется, уже обессмертили свои имена.

Искренне ваш, и п(римите) у(верения) в с(овершенном) и и(скреннем) м(оим) п(очтении),

Борис де Кржевский

* В своем письме вы признаетесь, что используете его, желая обвинить Германию (sic!).

** Могу вас заверить, что традиция Достоевского не исчезла: пример Дм. Мережковского (романиста, поэта, драматурга, критика и самобытного мыслителя).

¹ Перес де Айяла Рамон (Pérez de Ayala; 1880—1962) — испанский писатель, журналист и дипломат.

² Унамуно неоднократно писал, что Испания ближе к Африке, чем к Европе, и использовал слово «африканизм» для выражения своих культурных взглядов.

³ «О трагическом чувстве жизни у людей и народов» (1913) — один из фундаментальных философских трудов Унамуно. К 1914 году вышло только одно издание этой книги; очевидно, именно им и пользовался Кржевский: *Unamuno M. de. Del sentimiento trágico de la vida. Madrid: Renacimiento, [1913]. 320 p.*

⁴ наслаждение жизнью (*фр.*).

© В. Е. БАГНО

ИСПАНСКАЯ «НИША»: ДЯГИЛЕВСКИЙ БАЛЕТ В ГОДЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Если для возникновения положительного образа России в последние десятилетия XIX века решающее значение имел великий русский роман, произведения Толстого, Тургенева и Достоевского, то в десятилетие, предшествовавшее большевистскому перевороту, ту же роль для Запада сыграли «Русские сезоны» дягилевского балета. Россию стали воспринимать как одну из немногих современных стран мира, не только *берущую* у других народов, но и *одаривающую*, предлагающую новые духовные, идейные, эстетические ориентиры.

Мало кому из неспециалистов известно, что в период Первой мировой войны дягилевский «Русский балет» фактически обосновался на испанской земле, оказавшейся для него в высшей степени гостеприимной. С. П. Дягилев был страстным испанofileм,¹ мечтавшим о постановке балета, полностью основанного на традициях испанского народного танца. «Русские сезо-

¹ По воспоминаниям, когда Дягилев спустился в Кадисе с трапа теплохода, доставившего его труппу из США в 1916 году, он припал к испанской земле.

ны», в течение 1916—1921 годов с огромным успехом прокатившиеся по всей Испании, включили в свою орбиту не только Мадрид, но и Сан-Себастьян, Бильбао, Барселону, Вальядолид, Саламанку, Логроньо, Сарагосу, Валенсию, Алкой, Аликанте, Картахену, Мурсию, Кордову, Севилью, Малагу, Гранаду.²

Лежащей на поверхности причиной была, конечно, война, делавшая невозможными или, по крайней мере, затруднявшая гастроли труппы по большей части европейских стран. Поэтому Дягилев с благодарностью принял приглашение короля Испании Альфонса XIII приехать с гастрольями в страну, не втянутую в конфликт.³ Впоследствии тот не пропустил ни одного спектакля дягилевской труппы и всячески подчеркивал, что относится к ее создателю и руководителю как к личному другу. Однако не меньшую роль сыграл и давний творческий интерес к испанской культуре как самого Дягилева, так и И. Ф. Стравинского с Л. Ф. Мясиним. Не случайно, в конечном счете пребывание в этой стране, сотрудничество, а подчас и многолетняя дружба с замечательными испанскими композиторами (Мануэль де Фалья), художниками (Пабло Пикассо, Хуан Грис, Жоан Миро, Хосе Мариа Серт, Педро Пруна), драматургами (Грегорио Мартинес Сьерра и его жена), танцовщиками (Анхелес Морильо, Феликс Фернандес, Эстампио, Мариа де Альбайсин, Пепита ла Фараоника, Ла Рубиа де Херес), певцами (Ла Минерита), гитаристами (Мануэль Мартель) оказались чрезвычайно продуктивными для обеих сторон. Кстати, в июне 1917 года, перед тем как навсегда покинуть Европу и отправиться в Буэнос-Айрес, в выступлениях дягилевской труппы в Мадриде и в Барселоне участвовал В. Ф. Нижинский.

Первый задуманный Дягилевым «испанский» балет на музыку «Трианы» Альбениса и в хореографии Мясина, для которого Н. С. Гончарова сделала несколько набросков декораций и костюмов, так и не был поставлен.

Во время пребывания в Мадриде «Русского балета» в 1916 году Дягилев и другие участники труппы часто встречались со своими испанскими друзьями в доме Григорио и Марии Мартинес Сьерры. Там они впервые услышали в исполнении самого Фальи «Ночи в садах Испании» и стали уговаривать композитора, используя мотивы этого симфонического произведения, создать спектакль в хореографии Мясина. В ответ Фалья предложил сделать балет на другую тему — «Треуголка», взяв либретто, которое в это время писали супруги Мартинес Сьерра на основе романа Педро Антонио де Аларкона. Тогда же в мадридском доме, сыгравшем ключевую роль в зарождении замысла знаменитого балета, Фалья в конце мая или начале июня 1916 года в присутствии Дягилева и Мясина исполнил несколько фрагментов первой сцены своего будущего шедевра.⁴

Балету «Треуголка», впервые поставленному в Лондоне в 1919 году, суждено было стать высшим проявлением русско-испанского межкультурного синтеза, соединения в дягилевском замысле музыки Фальи, хореографии Мясина и декораций Пикассо. Уже в Испании, после спектакля в Мадриде «зрители долго не могли прийти в себя от потрясения, которое пережили, увидев мастерское исполнение испанского танца русскими артистами».⁵

² Подробнее об этом см.: *Acker Y. F. Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916—1918)*. Granada, 2000. P. 229—252.

³ См. об этом: *Walsh John K. España y los Ballets Russes de Serge Diaghilev. Contexto histórico: España durante la Primera Guerra Mundial*. Granada, 2000. P. 23—30.

⁴ Подробнее о рождении замысла «Треуголки» и о сотрудничестве Дягилева, Фальи, Мясина и Пикассо см.: *García-Márquez V. Gestación y creación de El sombrero de tres picos // Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada, 2000. P. 57—64.

⁵ *Garafola L. Diaghilev's ballets russes*. New York, 1989. P. 154.

Встреча дягилевского балета, связанных с ним замечательных русских композиторов, хореографов и художников, с деятелями испанской культуры начала XX века, эпохи, именуемой ныне, как и аналогичный период в русской культуре, Серебряным веком, была знаменательна прежде всего тем, что оказалась в полном смысле взаимообогащающей. Она придала новый импульс испанским художникам, композиторам, поэтам и в то же время подарила новые темы и новые возможности «Русскому балету». ⁶ Совместная работа Дягилева, Фальи, Стравинского, Пикассо и Мясина оказалась этапной для мировой культуры XX столетия.

Не стоит забывать, что сотрудничество с Дягилевым, неоспоримым авторитетом в области модернистской художественной моды, труппа которого с огромным успехом гастролировала по всему свету, представлялось испанцам, даже художникам, жившим в Париже и пользовавшимся известностью, крайне заманчивым. Так, Федерико Гарсиа Лорка мечтал о том, что его пьеса о Доне Кристобале и Донье Росите, основанная на андалузском фольклорном материале, вдохновит дягилевскую труппу на постановку балета. 13 августа 1921 года он писал об этом своему другу, известному музыкальному критику Адольфо Салазару. ⁷ Надежды поэта не оправдались, однако в его пьесе «Чудесная башмачница» нашел отражение опыт русско-испанского культурного синтеза, прежде всего балета Фальи и Дягилева «Треуголка».

Во время поездок по Испании в 1915, 1916 и 1921 годах Дягилева сопровождал Стравинский, который впоследствии отмечал: «Впечатления Испании резко отличаются от тех однообразных впечатлений от Европы, когда переезжаешь из одной страны в другую; все европейские страны отличаются друг от друга меньше, чем эта страна, лежащая на самом краю нашего континента и уже граничащая с Африкой». ⁸

Согласно Стравинскому, причина пристального интереса русских композиторов к Испании заключается в том, что между испанской, особенно андалузской, и русской народной музыкой существует глубинная связь, которая, без сомнения, обнаруживается в характерных для них ориентальных влияниях. «Некоторые андалузские песни, — утверждал он, — напоминают мне мелодии наших русских областей и будят во мне атавистические воспоминания». ⁹

В Национальном театральном музее г. Альмагро, крупнейшем государственном культурном центре Испании, организованном в 1994 году в старинном городке Ламанчи и расположенном в здании, где в средние века находилась резиденция Великого Магистра Ордена Калатравы, экспонируются эскизы декораций и костюмов к оперным, балетным и драматическим спектаклям, сосредоточены архивы знаменитых испанских актеров и режиссеров, а также материалы, связанные с историей театра других стран. Среди прочего, здесь бережно хранятся эскиз декорации и пять эскизов костюмов к балету «Петрушка» — одному из высших достижений А. Н. Бенуа. ¹⁰ В 1921 году, во время гастролей «Русского балета» в Испании, Луис Парис купил у самого художника для Мадридского Королевского театра четыре эскиза костюмов (1911) к «Петрушке», который был дан в Мадриде

⁶ Подробнее об этом см.: Hess C. A. «Un alarde de modernismo y dislocación»: Los Ballets Russes en España, 1916—1921 // Los Ballets Russes de Diaghilev y España. P. 215—216.

⁷ См.: García Lorca F. La zapatera prodigiosa. Madrid, 1982. P. 14.

⁸ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 110.

⁹ Стравинский — публицист и современник. М., 1988. С. 31.

¹⁰ Приношу искреннюю благодарность директору Национального театрального музея Андресу Пелаэсу Мартину за предоставленную мне возможность познакомиться с этими эскизами.

19 марта под управлением Стравинского с участием Нижинского и Т. П. Карсавиной. В 1936 году были приобретены выполненные тогда же эскизы декорации и еще одного костюма.

Для дягилевских сезонов Бенуа оформил несколько спектаклей, в том числе такие знаковые, как балет Стравинского «Петрушка», впервые поставленный в 1911 году М. М. Фокиным в театре «Шатле» в Париже. Как известно, в фокинских балетах живопись по своей выразительности не уступала хореографии. Для Дягилева именно живописно-пластическое решение определяло весь характер спектакля, а Бенуа после того, как выполнил декорации к «Петрушке», стал, с его точки зрения, лучшим, самым «тонким» декоратором «Русских сезонов». ¹¹ Сам Бенуа был убежден, что в новом балете художникам отведена первостепенная, часто диктующая роль, именно им подчас принадлежала генеральная идея спектакля. ¹² Стравинский признавался в своих воспоминаниях, что успеху первой постановки балета в театре «Шатле» в значительной мере способствовало богатство созданного Бенуа художественного оформления. ¹³ Более того, по мнению авторитетных критиков, «в отличие от всех (подчеркиваем это) балетных спектаклей, в „Петрушке“ основное, наиболее доходчивое, яркое и первичное в смысле воздействия на зрителя — это не хореография, а музыка И. Стравинского и конкурирующая с ней живопись А. Бенуа». ¹⁴ В результате балет «Петрушка» стал одной из эмблем «Русских сезонов».

В воспоминаниях Бенуа и Стравинского мы находим несколько разные версии зарождения и формирования замысла балета «Петрушка». Однако в любом случае инициатива исходила от Стравинского, сочинившего «какой-то „русский танец“ и еще нечто, что он назвал „криком Петрушки“, и обе эти вещи оказались в самом настоящем смысле слова *гениальными*». ¹⁵ Вместе с тем идея представить на сцене петербургскую Масленицу с ее традиционными увеселениями ¹⁶ чрезвычайно заинтересовала Бенуа: «Таким образом, что касалось личности самого Петрушки, то я сразу почувствовал своего рода „долг старой дружбы“ его увековечить на настоящей сцене. Но еще более меня соблазняла идея изобразить на сцене театра — „Масленицу“, милые балаганы, эту великую утеху моего детства, бывшую еще утехой и моего отца». ¹⁷

Уже современники отмечали, что в «Петрушке» Стравинскому, Бенуа и Фокину удалось создать первый «настоящий русский балет как по духу, так и по внешним формам». ¹⁸

Эскиз декорации Бенуа к первой картине балета — шумного народного праздника на петербургской площади, по справедливому замечанию М. Г. Эткинды, «прочно лежит в русле исканий живописи конца 1900-х годов — свободная и непринужденная акварель близка выразительным средствам лубка и народной игрушки, обостренный интерес к которым проявляют теперь и другие мастера (начало этого процесса зорко подмечено Бенуа в статье 1907 г. «Поворот к лубку»)». ¹⁹

¹¹ См.: Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. 2. С. 193.

¹² См. об этом: Эткинды М. Г. А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX—начала XX века. Л., 1989. С. 261.

¹³ Стравинский И. Хроника моей жизни. С. 76.

¹⁴ Слонимский Ю., Друскин М. «Петрушка». Л., 1935. С. 14.

¹⁵ Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1990. Т. 2. С. 514 (сер. «Литературные памятники»).

¹⁶ Подробнее об этой городской забаве в Петербурге см.: Петербургские балаганы / Сост., вступ. статья и комм. А. М. Конечного. СПб., 2000.

¹⁷ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2. С. 515.

¹⁸ См.: Светлов В. Современный балет. СПб., 1911. С. 123.

¹⁹ Эткинды М. Г. А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX—начала XX века. С. 265.

Позднее художник вспоминал, что в «Петрушке», как в декорациях, так и в костюмах, нашли отражение незабываемые детские впечатления 1870-х годов от балаганов, устраиваемых в Петербурге во время масленичного гулянья: «В первый раз Ольден со своими куклами появился на масленичном гулянье — на Балаганах, и это было в 1877 или 1878 г. Однако балаганы были мне хорошо знакомы уже раньше, да в сущности то, что я видел в балаганных театрах, и должно считаться моими первыми, поистине театральными впечатлениями. Балаганами назывались специально в короткий срок построенные большие и маленькие сараи, в которых давались всякие представления. Эти балаганы служили главным аттракционом того гулянья, которое „испокон веков“, а точнее, с XVIII в., являлось в России наиболее значительным народным развлечением, особенно в обеих столицах».²⁰

Вначале кукол было две — Петрушка и его дама, но развитие интриги потребовало появления еще одного персонажа, арапа, естественным образом ставшего «олицетворением третьего угла треугольника»: «Если Петрушка был олицетворением всего, что есть в человеке одухотворенного и страдающего, иначе говоря, — начала поэтического, если его дама, Коломбина-балерина, оказалась персонификацией *des Ewig Weiblichen*, — то „роскошный“ арап стал олицетворением начала бессмысленно-пленительного, мощно-мужественного и незаслуженно-торжествующего».²¹

Бенуа сразу же нашел решение сценического облика Балерины (по признанию художника, ее костюм был «почти дословно скопирован с одной статуэтки гарднеровского фарфора»)²² Однако образ Арапа дался ему не без труда: «Менее мне нравился мой арап, и вот почему я в постановке „Петрушки“ на других сценах несколько раз менял его облик, наряжая его то в красный, то в голубой, то в синий цвет. Все же, пожалуй, удачнее других была первая версия, т. е. тот зеленый с серебром и с золотом кафтан и те парчовые шаровары, в которых он появился в 1911 г.»²³

Надо отметить, что в аутентичных масленичных «представлениях Петрушки отсутствует образ Балерины. У Петрушки есть невеста, и в любовных делах он не знает соперников. Появление Балерины разом меняет все дело: Петрушка превращается в отвергнутого любовника, а неповоротливый, но импозантный (заграничный) Арап неожиданно оказывается его счастливым соперником. И тогда драчливый потешник Петрушка начинает уступать место печальному неудачнику Пьеро. И все встает на свои места. Перед нами старая как мир драматическая ситуация традиционного треугольника: Пьеро, Коломбина и Арлекин».²⁴

Известно, что Бенуа старался изображать персонажей в позах, характерных для роли. Хранящиеся в испанском музее эскизы костюмов к балету «Петрушка» являются прекрасным тому подтверждением.

На протяжении всей своей жизни художник неоднократно возвращался к работе над «Петрушкой». В 1910—1930-е годы в его декорациях балет был поставлен в Париже, Мадриде, Москве, Петрограде, Милане, Копенгагене, Монте-Карло.

Во время гастролей дягилевского балета в Испании в 1916, 1917 и 1921 годах «Петрушка» был принят публикой с не меньшим энтузиазмом,

²⁰ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 1. С. 289.

²¹ Там же. Т. 2. С. 516.

²² Там же. С. 524.

²³ Там же. Один из ранних эскизов этого костюма хранится в ГРМ, местонахождение другого, воспроизведенного в книге В. Светлова «Современный балет» (см. с. 130), неизвестно. В Национальном театральном музее г. Альмагро находится еще один ранний эскиз, не менее выразительный.

²⁴ Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. М., 1967. С. 113—114.

чем в Париже.²⁵ Не только музыка Стравинского, мастерство Нижинского и Карсавиной, хореография Фокина, но и живопись Бенуа вызвали самую восторженную реакцию у испанских театральных критиков. Так, в помещенном в газете «*La Voz de Guipúzcoa*» обстоятельном отклике на эту постановку в театре Виктории Эухении (Сан-Себастьян) читаем: «Что же касается сцены, то невозможно себе представить большего богатства и разнообразия костюмов, в которые облачены находящиеся в непрерывном движении многочисленные артисты балета».²⁶

Решение руководства Мадридского Королевского театра приобрести эскизы Бенуа к «Петрушке» могло быть вызвано тем, что, по свидетельству Стравинского, именно этот балет был любимым произведением короля Испании Альфонса XIII.²⁷

По единодушному мнению испанской прессы и критики, гастроль дягилевской труппы 1916—1921 годов преобразили театральную и художественную жизнь Испании, они способствовали становлению нового испанского балета, которому соприкосновение с «Русским балетом» дало новое дыхание.

²⁵ См. об этом, например: *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. P. 218, 233, 235, 238, 243, 307—308.

²⁶ *Larrañaga P. J., Larrañaga J. M. La presencia de los Ballets Russes en San Sebastián (1916—1918) y su reflejo en La Voz de Guipúzcoa // Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. P. 308.

²⁷ См.: *Стравинский И. Хроника моей жизни*. С. 149.

ФЕДОР СОЛОГУБ. «МИСТИКА ВОЙНЫ И УТОПИЯ ВЕЧНОГО МИРА»

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ, ПОДГОТОВКА ТЕКСТА
И КОММЕНТАРИИ © М. М. ПАВЛОВОЙ)

«Мистика войны и утопия вечного мира» — так философически Федор Сологуб озаглавил статью, замыкающую цикл его публицистических выступлений, связанных с событиями Первой мировой войны. По-видимому, она была написана в конце 1917-го — марте 1918 года, незадолго до или вскоре после заключения Брестского мира (датируется по содержанию). Этот во многих отношениях умозрительный труд (трактат), оставшийся неопубликованным, представляет немалый интерес, поскольку аккумулирует размышления о последней войне, высказанные в художественных произведениях 1914—1917 годов¹ и главным образом в публицистике.

¹ Литературная продукция Сологуба периода Первой мировой войны была многообразна: рассказы, стихотворения, драматические произведения; отдельно были изданы сборник стихотворений «Война» (Пг., 1915); сборник рассказов «Ярый год» (М., 1916); «Проводы. Драматический этюд» (СПб., 1914); «Камень, брошенный в воду (Семья Воронцовых). Драматические сцены в 4-х действиях» (Пг., 1915; совместно с Ан. Чеботаревской). В критической печати эти произведения получили преимущественно отрицательные отзывы, см., например: *А. Ожигов* [Апешов Н. П.] О беллетристической мобилизации // *Современный мир*. 1915. № 9. Отд. 2. С. 122—134; *Гиппиус З.* Раненая муза // *Голос жизни*. 1915. № 24. С. 1—2; *Колтоновская Е.* Военные рассказы // *Речь*. 1915. 15 июня. № 162. С. 3; *М. Неведомский* [Миклашевский М. П.] Что случилось с нашей литературой (О поэзии и прозе наших дней) // *Современник*. 1915. № 5. С. 253—279; *Измайлов А.* Литература и драма // *Биржевые ведомости (веч. вып.)*. 1915. 18 июля. № 14972. С. 4.

Публицистика Сологуба эпохи Первой мировой войны, до настоящего времени не собранная и не представленная в отдельном издании, занимает заметное место в его литературном наследии. Это сравнительно большой корпус разножанровых текстов (статьи, очерки, путевые заметки, некрологи, письма в редакцию), в некоторых аспектах преемственных по отношению к газетному циклу писателя периода Русско-японской войны (1904—1905);² по содержанию и проблематике они плотно впаяны в контекст современной, преимущественно неославянофильской, публицистики.

Статьи, обращенные непосредственно к событиям на фронтах, в репертуаре Сологуба отсутствуют; с полным правом его можно назвать «спецкором тыла» (в 1915—1916 годах он исколесил всю страну с патриотической лекцией «Россия в мечтах и ожиданиях»³). В отличие от В. Брюсова, Н. Гумилева, Ф. Крюкова, В. Муйжеля, А. Толстого и др., он никогда не выезжал на боевые позиции в качестве корреспондента и вместе с тем живо откликнулся на все «горячие» темы военного времени.

Основной публицистической площадкой писателя в эти годы были «Биржевые ведомости»; отдельные статьи печатались также в газетах «Русские ведомости», «День», еженедельниках «Театр и искусство», «Отечество», «Война и евреи» и некоторых других изданиях.

Как публициста в дни войны Сологуба волновали темы, наиболее остро стоявшие перед русской и европейской общественностью: восприятие великой немецкой культуры в свете германского милитаризма; акты нарушения международного права; акты вандализма и зверства над мирным населением, совершенные германской армией; демократизация российского общества; тема социального заказа и патриотизма в литературе и искусстве.

На столбцах «Биржевых ведомостей» писатель регулярно высказывался о текущих новостях и военно-политических событиях, получивших широкий резонанс в прессе, таких как вторжение Германии на территорию нейтральной Бельгии, разрушение города-памятника Лувена и Реймского собора («Мира не будет»);⁴ блокада немецким военным флотом английского побережья («Порог житницы»);⁵ потопление у берегов Ирландии пассажирского судна «Лузитания» (25 апреля 1915 года), направившегося в США (погибло более двух тысяч мирных граждан), заседание чрезвычайной следственной комиссии по расследованию нарушений законов войны («Суд людской»);⁶ вступление в войну Болгарии на стороне Центральных держав («Жаль Болгарию»);⁷ колониальная политика Германии («До Урала»);⁸ применение немецкими и австро-венгерскими войсками запрещенного оружия (некролог «В. А. Мгебров»)⁹ и мн. др.

Как авторитетная литературная величина Сологуб в определенном смысле был ангажирован социальным заказом: сотрудничал в еженедельниках «Отечество» и «Лукоморье»¹⁰ (стихами и художественной прозой), уча-

² О сотрудничестве писателя в газете «Новости» см.: *Верташев Д. В.* Газетная критика и публицистика Ф. Сологуба: Проблематика и историко-литературный контекст (на материале русских газет 1904—1905 гг.). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. См. также: *Верташев Д. В.* Две войны в газетной публицистике Ф. Сологуба // *Русская публицистика и периодика Первой мировой войны: Политика и Поэтика.* М., 2013. С. 235—242.

³ *Сологуб Ф.* Россия в мечтах и ожиданиях // *Вечерний курьер.* 1915. 8 нояб. № 434. С. 3.

⁴ *Биржевые ведомости* (утр. вып.). 1914. 30 окт. № 14462. С. 2.

⁵ Там же. 1915. 20 фев. № 14682. С. 3.

⁶ Там же. 7 мая. № 14829. С. 3.

⁷ Там же. 1 фев. № 14646. С. 3.

⁸ Там же. 25 авг. № 15047. С. 3.

⁹ Там же. 3 сент. № 15065. С. 3 (совместно с Ан. Чеботаревской).

¹⁰ В «Лукоморье» Сологуб начал печататься в 1914 году (№ 31), последняя публикация состоялась в 1915 году (№ 41). 30 октября в числе одиннадцати авторов он вышел из журнала и

ствовал в газетных кампаниях и социальных опросах: о будущих русско-польских отношениях,¹¹ об отмене черты оседлости для еврейского населения («Анкета трех писателей», «Отечество для всех», «Все вместе»),¹² о перспективах союза с Англией («Мировая громада»),¹³ о политике на Балканах, необходимости утверждения России на Босфоре («Жаль Болгарию», «Порог житницы»), о продолжительности войны («Два пути»);¹⁴ о военной литературе и т. п.

Подобные опросы зачастую предполагали ответы в духе газетной риторики; на вопрос анкеты «Биржевых ведомостей», «что читать во время войны», Сологуб, например, писал: «Находясь под впечатлением происходящего на театрах войны, общество проявляет усиленный интерес к той литературе, которая может дать пищу настроенному в одном направлении воображению.

Во время войны очень важно сочувствие и единомыслие населения, — в нем источник бодрости и твердости духа армии.

Но не менее существенно и другое, в чем должна заключаться обязанность каждого, оставшегося дома. Это — заботы о сохранении и воссоздании собственной национальной культуры, в освобождении ее от чрезмерного и одностороннего влияния Германии, в развитии производительных и творческих сил страны. Наша армия с полным достоинством и вызывающим всеобщий восторг героизмом делает свое большое и трудное дело. Следя с восхищением за ее подвигами, уверенные в конечной победе, мы все, оставшиеся дома, обязаны создавать спокойный темп жизни, помня, что каждый потерянный час несет ущерб для воссоздания отечественной культуры. Таким спокойным порядком должна распределяться и область литературы и искусств, этими же нормами должно быть регулируемо и чтение среднего интеллигента. Так же, как и в мирное время, должны читаться хорошие книги по литературе, искусствам и наукам.

Создавая условия такой спокойной жизни, общество должно в первую очередь озаботиться и делом воспитания детей. Будущие поколения для продолжения наших культурных задач должны быть, как древние эллины, сильны и физически, и умственно. Нужно предохранять наших детей от хилости и слабонервности. Нужно, чтобы чтение для детей состояло из произведений обще-гуманитарного, а не узко-милитарного содержания.

Спокойное состояние страны окажет неоценимое благо и в другом направлении, невидимыми токами передавшись тем, которые сражаются на полях брани. Вызвав новый подъем бодрости в стране и в войсках, оно поведет к новым и новым победам: побеждает ведь всегда более здоровый и более бодрый. И вновь приходящие в армию молодые люди, запасные и ратники, пусть явятся в нее бодрыми и спокойными и не внесут в ряды войск духа уныния».¹⁵

Главную задачу военной литературы («мятежной музыки») и искусства писатель, как и подавляющее большинство современников, видел в подня-

заявил в печати о невозможности дальнейшего участия в этом издании, поскольку оно приняло «нежелательную тенденциозную окраску» («нововременскую»), см.: Письмо в редакцию // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 31 окт. № 15179. С. 5.

¹¹ Сологуб Ф. [О будущих русско-польских отношениях. Ответ на анкету] // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1914. 13 окт. № 14430. С. 4.

¹² Статьи опубликованы: [Сологуб Ф., Андреев Л., Горький М.]. Анкета трех писателей. Анкета об евреях // Война и евреи. 1915. № 5. С. 3; Сологуб Ф. 1) Отечество для всех // Отечество. 1915. № 1. С. 2; 2) Все вместе // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 5 фев. № 14652. С. 3.

¹³ Там же. 28 янв. № 14638. С. 3.

¹⁴ Там же. 1 окт. № 15121. С. 4.

¹⁵ Там же. 1914. 9 дек. № 14544. С. 3.

тии и поддержании у соотечественников духа патриотизма. «И у наших врагов, и у наших союзников, — писал Сологуб, — под грозой войны ярко засияли слова и дела, воодушевляющие и ведущие к победе. <...> Габриель д'Аннунцио воодушевляет восторженные толпы, не приученные к преследованию поэтов».¹⁶ Он восхищался героическим поведением Мориса Метерлинка («Любовь и смерть»)¹⁷ и поэта «Окровавленной Бельгии» Эмиля Верхарна, который «слишком болел муками современности» («Удел поэта»)¹⁸ мужеством директора театра в Либаве (Лиенае) Экштейна, убитого немцами за постановку пьесы «Культурные звери» («Пропаганда действенным»)¹⁹.

Позднее в статье «Канун да ладан!» Сологуб вспоминал: «Когда-то, в начале войны, в стихотворении „Утешение Бельгии“ предсказал я, что „будет нашими войсками взят заносчивый Берлин“. Предсказание, что и говорить, неудачное, но почему русские газетчики так радуются неудачливости моей в этом отношении, я, ей Богу, не понимаю. Я верил в мою Россию, я желал ей счастья и славы, — и разве уж это так глупо и смешно?»²⁰

В заметки о литературе и искусстве Сологуб неизменно вносил патристическую ноту, с позиции злости дня писал о необходимости переоценки театрального репертуара, с горечью констатировал массовое закрытие театров и антреприз («Театр кроликов», «Тень трагедии»);²¹ приветствовал гастроли Л. Собинова, концерт которого в Ярославле пыталась сорвать местная администрация, сочтя его несвоевременным. Комментируя сообщение в газете, Сологуб заметил: «И если песня поднимает дух солдата, то не меньшею бодростью и силою наполняет она дух гражданина. Душа, прикоснувшаяся к высоким областям чистой поэзии, обвеянная очарованием дивной песни, еще смелее и решительнее порывается к подвигам деятельной жизни. Ведь не только армии нашей, и даже не столько ей (она доблестно делает свое дело), сколько нам, оставшимся в тылу, нужны все силы, все мужество, все буйное упоение восторга и гордости, для того чтобы работать, спешить, созидать в труде и борьбе, каждую минуту рабочего дня отдавать на созидание нашего великого и светлого будущего. Все для войны, все на потребу ей, и песня — не помеха, а радостное подспорье».²²

В статье «Урал!» Сологуб выступил в защиту слова «патриотизм», дискредитированного деятельностью национал-шовинистов («Союзом русского народа» и «Союзом Михаила Архангела») и зачастую отождествлявшегося интеллигенцией с ура-патриотизмом: «Читал я недавно в газете рассказ о том, как учитель народной школы во Франции, призванный в войска, раненый на фронте и признанный неспособным к военной службе, возвращался в свою школу на то же самое место, которое он занимал до войны. Его первый урок был торжеством для всей деревни, для всей округи. Все жители деревни, нарядные и гордые, собрались у дверей школы приветствовать инвалида. Президент французской республики, г. Раймонд Пуанкаре, прислал

¹⁶ Сологуб Ф. Под спудом // Там же. 1915. 28 авг. № 15053. С. 3.

¹⁷ Там же. 1917. 24 фев. № 16118. С. 3.

¹⁸ Там же (веч. вып.). 1916. 23 нояб. № 15942. С. 4.

¹⁹ Там же (утр. вып.). 1915. 8 мая. № 14831. С. 3.

²⁰ Петроградский голос. 1918. 20 марта. № 38. С. 2. Сологуб участвовал в специальном выпуске газеты «День» от 21 октября 1914 года (№ 286, сопровождался посвящением «Героической Бельгии»), где было напечатано его стихотворение «Утешение Бельгии». Об этом номере см.: Грякалова Н. Ю. Русские писатели — героической Бельгии // Русская публицистика и периодика Первой мировой войны. С. 266—277.

²¹ Сологуб Ф. 1) Театр кроликов // Театр и искусство. 1914. № 51. С. 575—576; 2) Тень трагедии // Там же. № 48. С. 921—923.

²² Сологуб Ф. Бодрая сладость // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 30 июня. № 14935. С. 2, 4. Тема заметки получила развитие в предисловии Сологуба к составленной Ан. Чеботаревской антологии «Война в русской поэзии» (Пг., 1915).

на это торжество полковника доблестной французской армии. Школа была украшена цветами. Мальчики и девочки надели праздничные платья. Свое первое обращение к ученикам учитель начал словами:

— *Vive la France!*

Очень интересная картина чужих нравов и жизни дальней. Одно из тех газетных сообщений, которые мы прочитываем с любопытством, как страницы экзотического романа. Что-то, совершенно не похожее на отечественные наши нравы, совершенно на них не переложимое, для нас почти досадное или смешное. Вдруг бы русский человек в соответствующий момент своей жизни закричал:

— Да здравствует Россия!

Представить это никак невозможно, — это была бы не российская действительность, а творимая легенда».²³

Главным стержнем публицистической мысли Сологуба в произведениях военных лет была идея преобразования. В первые дни Февральской революции, воспринятой большинством мыслящей России как закономерный и ожидаемый исход войны, писатель заявил: «...встречая эту войну три года тому назад, многие из нас были искренно уверены в том, что это — последняя война, что она станет войною против войны. Так ли это, покажет будущее. Пока еще незаметно верных признаков такого умиротворения нашей жизни. Но эта жажда преобразования нашего мира и преобразования самой психологии нашей чрезвычайно характерна для нашего времени; эта жажда преобразования была свойственна и всем эпохам великих переворотов»;²⁴ «Так взволнована была Россия в начале войны, взволнована, как теперь это становится понятно, смутным предчувствием того, что из зла выйдет благо, и что война приведет к светлому преобразению жизни русской и жизни всемирной. Россия приняла войну. Вместе с Россией и мы, поэты-символисты, приняли эту войну. Но приняли не в грубо прямолинейном смысле, не как массовое самоистребление, не как хищнический набег или захват чужого, но в совершенно ином представлении, которое согласуется со всем общим нашим мироприятием. (...) все же мы ждем от войны еще и еще чудес, ждем совершенного преобразования нашего косного, застоявшегося быта».²⁵

Можно привести множество примеров из самых разных произведений и газетных статей, в которых Сологуб декларировал цель и чаемый итог войны: «Цель этого всенародного подвига была намечена определенно и явственно: преобразование» («Дерзание до конца») и т. п.

Теме преобразования в годы Первой мировой войны отдали дань многие писатели, едва ли найдется автор, который обошел ее в своем творчестве, однако, как нам представляется, именно Сологубу здесь принадлежит одна из ведущих партий; пропагандируя идею преобразования, он внес весомую лепту в создание образа войны в русской литературе.

²³ В авторской библиографической картотеке имеется помета о публикации: Биржевые ведомости (утр. вып.). 1916. 25 июля. № 15699 (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 546). В этом номере газеты и в ближайших публикация не выявлена. Сологуб ссылается на заметку «Первый урок героя» (Биржевые ведомости (веч. вып.). 1916. 12 июля. № 15674. С. 3), текст которой завершается нравоучительным пассажем: «— *Vive France!* Да здравствует Франция! — вот первые слова, с которыми я обращаюсь к вам, дети. Этим же возгласом тринадцать месяцев тому назад я прощался с вами же. Эти же слова звучали у меня в ушах во все время моей военной службы. Теперь инвалид, я постоянно и неуклонно намерен их повторять при каждом случае, но не только повторять, но и действовать так, чтобы сохранить по мере сил их внутренний смысл... Итак, да здравствует Франция! Приступим к урокам, которые должны создать из вас, дети, умных и дельных граждан Франции».

²⁴ Сологуб Ф. Мятые музы // Там же (утр. вып.). 1917. 30 мая. № 16256. С. 3 (совместно с Ан. Чеботаревской).

²⁵ Сологуб Ф. Дерзание до конца // Там же. 16 марта. № 16138. С. 5.

В статье «Литература и драма», обзревая современную военную беллетристику, А. А. Измайлов констатировал: «Большинство наших рассказчиков вменили себе в обязанность теорию, которою бы обосновывали рассказы. Надо всеми иными сейчас господствует одна „умственная“ идея — война перерождает. <...> Но почему обязателен этот психологический примитив. Почему ничего более сложное, более оригинальное не приходит в творческие умы беллетристов. <...> Когда Толстой писал „Севастопольские рассказы“, он не ставил перед собой никаких теоретических заданий. Едва ли он хотел показать, как война перерождает людей, какое она зло и так далее».²⁶ В ряду отрицательных примеров критик назвал «Мое сердце» Б. Лазаревского, «Душа человеческая» В. Ленского, «Пастырь воинский» М. Кузмина, «Война» и «Еврей» М. Арцыбашева, драмы Л. Андреева, а также повесть Сологуба «Острие меча» из сборника «Лукоморье. Военные рассказы» (СПб., 1915) и «Проводы. Драматический этюд» (СПб., 1914).

В письме к Измайлову от 18 июля 1915 года, отвечая на высказанные в статье упреки, писатель заявил: «Целый год печатали Вы все эти рассказы и стихи, и вдруг объявили, что все это — ужасная дрянь. А самое удручительное — это Ваши слова о том, что мы кому-то хотели угодить патриотизмом.²⁷ Вы хорошо знаете, что патриотизмом в России угодить никому нельзя, не только левым, но и правым. И почему Вы считаете всех нас такими продажными? <...> Вы отметили, что многие из нас занимаются одною и тою же темою, преображение людей войной, и что это от того, что мы очень плохи. А я думаю, это потому, что тема существенная, и обойти ее не приходится. Для всех нас эта война трагична, потому что она поразила в нас нашу влюбленность в германскую культуру и потрясла в нас национальное чувство. Вопросы об отечестве, о государстве, о патриотизме, о путях культурного развития очень болезненно встали в нас и произвели в нас истинное чудо преображения. Для того, кто любит творимую легенду, чудо это радостное, и мы говорим о нем не потому, что душа наша пошла продаваться, а потому что мы говорили о чуде нашем, о преображении нашем, о том, что очень в малой степени было темою Льва Толстого».²⁸

В восприятии войны и в отношении к войне Сологуб следовал за Достоевским, ориентируясь на его заметки в апрельском выпуске «Дневника писателя за 1877 г.» о начале Русско-турецкой войны. Книга имелась в его личной библиотеке,²⁹ на полях и в тексте заметок «Война. Мы всех сильнее», «Не всегда война бич, а иногда и спасение», «Спасает ли пролитая кровь?» (с. 117—121) сохранились обширные владельческие пометы — характерные сологубовские подчеркивания простым карандашом; примечательно, что в данном томе пометы встречаются только на этом тексте.³⁰ Об-

²⁶ Там же (веч. вып.). 1915. 18 июля. № 14972. С. 4.

²⁷ В статье «Литература и драма» Измайлов заметил: «Так хочется предпочесть простые рассказы на тот же военный сюжет, чаще драматический, иногда юмористический, когда в них никто не перерождается, когда автор никому не собирается патриотически угодить».

²⁸ См.: Федор Сологуб и Анастасия Чеботаревская. Переписка с А. А. Измайловым / Публ. М. М. Павловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1995 год. СПб., 1999. С. 256. В действительности, в связи с началом войны имя Толстого постоянно упоминалось на страницах печати; например, в статье «Преображение России», появившейся в «Биржевых ведомостях» 6 августа 1914 года, Сергей Городецкий восклицал: «Великое чудо преображения только что пережили мы <...> Россия, идущая на вторую Отечественную войну, Льва Толстого благоговейно вспоминает в эти дни» (№ 14294, с. 2).

²⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. СПб.: А. Ф. Маркс, 1895. Т. XI (шифр Библиотеки Российской академии наук: 1938-К/2742, см.: Шаталина Н. Н. Библиотека Ф. Сологуба (Материалы к описанию) // Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 456—457). Далее ссылки на настоящее издание даются в тексте с указанием страницы.

³⁰ Выражаю благодарность сотруднице Библиотеки Российской академии наук (отделение Института русской литературы) В. В. Филичевой за выявление этого ценного источника.

ращение Сологуба к записям Достоевского о войне, возможно, было продиктовано исторической параллелью: и в 1877, и в 1914 году Россия вступила в войну (соответственно с Османской империей и с Австро-Венгрией и Германией), выступив на защиту братьев-славян: болгар, затем сербов.

В качестве примера приведу в извлечениях несколько подчеркнутых Сологубом фрагментов текста, которые проецируются на его собственные высказывания о Первой мировой войне в публицистике (примеры столь многочисленны, что приводить их здесь в полном объеме представляется нецелесообразным): «[Нам нужна эта война и самим; не для одних лишь „братьев-славян“, измученных турками, подымаемся мы,] а и для собственного спасения: война освежит воздух, которым мы дышим и в котором мы задыхаемся, сидя в немощи растреления и в духовной тесноте» (с. 110; в данном фрагменте в прямые скобки взят текст, не отчеркнутый на полях); «Нет, нам нужна война и победа. С войной и победой придет новое слово, и начнется живая жизнь, а не одна только мертвящая болтовня как прежде, — да что как прежде, как до сих пор, господа!» (с. 112); «Подвиг самопожертвования кровью своею за все то, что мы почитаем святым, конечно, нравственнее всего буржуазного катехизиса. Подъем духа нации ради великодушной идеи — есть толчок вперед, а не озверение» (с. 115); «Спросите народ, спросите солдата: для чего они подымаются, для чего идут и чего желают в начавшейся войне, — и все скажут вам, как один человек, что идут, чтоб Христу служить и освободить угнетенных братьев, и ни один из них не думает о захвате. Да, мы тут, именно в теперешней же войне, и докажем всю нашу идею о будущем предназначении России в Европе, именно тем и докажем, что освободив славянские земли, не приобретем из них себе ни клочка (как мечтает уже Австрия для себя), а, напротив, будем надзирать за их согласием и оборонять их свободу и самостоятельность хотя бы от всей Европы. А если так, то идея наша свята и война наша вовсе не „вековечный и зверский инстинкт неразумных наций“, а именно первый шаг к достижению того вечного мира, в который мы имеем счастье верить, к достижению воистину международного единения и воистину человеколюбивого преуспеяния!» (с. 117); «И многие, толкующие теперь о гуманности, суть лишь торгующие гуманностью. А между тем крови, может быть, еще больше бы пролилось без войны. (...) война есть процесс, которым именно с наименьшим пролитием крови, с наименьшей скорбью и с наименьшей тратой сил, достигается международное спокойствие и вырабатываются, хоть приблизительно, сколько-нибудь нормальные отношения между нациями. (...) И чем лучше теперешний мир между цивилизованными нациями — войны? Напротив, скорее мир, долгий мир зверит и ожесточает человека, а не война. Долгий мир всегда рождает жестокость, трусость и грубый, ожирелый эгоизм, а главное — умственный застой. (...) Лишь искусство поддерживает еще в обществе высшую жизнь и будит души, засыпающие в периоды долгого мира. (...) истинное искусство именно и развивается потому во время долгого мира, что идет в разрез с грузным и порочным усыплением душ и, напротив, созданиями своими, всегда все эти периоды, взывает к идеалу, рождает протест и негодование, волнует общество и нередко заставляет страдать людей, жаждущих проснуться и выйти из зловонной ямы» (с. 118—119).

В выделенных фрагментах содержатся положения, с которыми Сологуб был солидарен и инкорпорировал их в свое творчество в качестве идейной основы (о необходимости освободительной войны, о значении пролития святой крови, о роли искусства и др.), а также тезисы, получившие у него дальнейшее осмысление; это, прежде всего, высказывания Достоевского о всемирном братстве и вечном мире.

Рецепция высказываний Достоевского о войне наиболее ощутимо сказалась в статьях «Международное братство»³¹ и «Мистика войны и утопия вечного мира». Они обе заметно отличаются от подавляющего большинства публицистических текстов писателя периода Первой мировой войны. Практически в каждой статье или заметке 1914—1917 годов, пусть даже написанной на отдаленную от военной проблематики тему, неизменно присутствует колорит времени, в виде фона (упоминания о конкретных фактах, людях, событиях), общей атмосферы, как, например, в цикле «Парадоксы с пути». ³² Поводом для публицистической заметки нередко, как, например, в статье «Ура!», служило прочитанное в газете сообщение (Сологуб часто использовал формулу «недавно я читал» и т. п.), благодаря этой особенности его суждения встраивались в общий публицистический континуум современности — как бы в продолжение разговора на ту или иную затронутую в газете злободневную тему.

Статьи «Международное братство» и «Мистика войны и утопия вечного мира» принадлежат другому дискурсу, в них, за небольшим исключением, почти отсутствуют характерные приметы газетной публицистики (факт, конкретность, злоба сего дня). Сологуб завершил военную тему в своем творчестве обобщениями, настроившись на «волну» Достоевского, последовав за ним в двух своих главных тезисах.

Тезис первый (привожу по тексту статьи «Международное братство»): «Ужасы этой войны переживаются нами без отчаяния только потому, что мы все верим в светлое будущее, и что мы верим в его близкое наступление. Верим, что великая мировая война вскроет все злые, порочные несовершенства современного быта, раскалит души людей в пламени трагических и героических переживаний и этим приблизит осуществление великолепной мечты о золотом веке человеческой истории, о том веке, когда вся сталь пушек будет перекована на плуги, и когда пугливая некогда лань, внезапно осмелев, ляжет рядом с тигром, позабывшим всю свою былую свирепость».

Тезис второй: «Мне представляется, что совершенное торжество идеи о братстве людей не осуществимо при современном строе общества, при том строе, когда все отношения между людьми строятся на почве территориальных разделений. Доколе власть в мире принадлежит территориальным установлениям, до тех пор общность людей всегда будет подвергаться серьезным опасностям и ограничениям. На всякое, хотя бы и самое благожелательное, вмешательство может последовать ответ:

— Мы лучше знаем наши местные условия. В пределах нашей земли мы — хозяева, и сами устроим свои дела. Вмешательства в наши внутренние дела мы не допустим».

Эти же мысли Сологуб развивал в публикуемом ниже трактате «Мистика войны и утопия вечного мира». Однако в новом историческом контексте — в период выхода России из войны мировой (через сепаратный мир с Германией) и начала войны гражданской — они звучали еще более пессимистично. Мечты о вечном мире и международном братстве он отождествлял с социальной утопией: «Пока люди остаются такими, какими мы их знаем, с их человеческими страстями и с их потребностями, всегда будет вспыхивать в их сердцах злоба и жажда взаимного истребления»; для достижения идеального вечного мира необходимо чудо преображения, а оно произойдет не «на путях истории».

³¹ Биржевые ведомости (утр. вып.). 1917. 18 марта. № 16142. С. 3.

³² Сологуб Федор. Парадоксы с пути: 1) Родная стихия // Там же. 1916. 26 марта. № 15464. С. 2; 2) Встречи и недоумения // Там же. 4 апр. № 15482. С. 3; 3) Зло добру служит // Там же. 17 мая. № 15563. С. 3, и др.

К теме социальной утопии в период политических катаклизмов 1917—1918 годов Сологуб обращался не один раз. Скептический прогноз относительного общественного строя, в котором, по вере пролетарских вождей, станет возможен «вечный мир» и «международное братство», прозвучал также в его сатирическом памфлете «Богдыхан. Эпизоды из романа, который может быть написан» (1918).³³ Неслучайно во вступлении к этому сочинению, пародирующему установившийся в стране советский режим, Сологуб еще раз вспомнил все названные в трактате утопические произведения мировой литературы — от «Города Солнца» Т. Кампанеллы и «Утопии» Т. Мора вплоть до романов Г. Уэллса и А. Богданова.³⁴ Очевидно, события Первой мировой и гражданской войн еще более укрепили взгляд писателя на человеческую природу и общество, получивший наивысшее художественное выражение в романе «Мелкий бес» (1907).

Содержание статьи «Мистика войны и утопии вечного мира» предопределило ее дальнейшую судьбу: как и сатирический памфлет «Богдыхан», она не могла быть напечатана в большевистской России, жаждавшей немедленного (сепаратного), а также вечного мира и международного братства и верующей в воплощение социальной утопии.

Текст статьи публикуется по авторизованной машинописи, находящейся в фонде Сологуба в Рукописном отделе Пушкинского Дома (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 354), с сохранением отдельных особенностей авторской пунктуации. Орфография приведена в соответствие с современной грамматической нормой. В приложении дан перечень статей Сологуба на военные темы периода Первой мировой войны, включая неопубликованные. Астериском помечены те из них, что были написаны совместно с Ан. Чеботаревской. Рядом с заголовками ненапечатанных статей сообщаются архивные шифры, а также имеющиеся сведения об отсылке текста в повременное издание, указанные в авторской библиографической картотеке (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 546).

МИСТИКА ВОЙНЫ И УТОПИЯ ВЕЧНОГО МИРА

Нет ничего более легкого в наши дни, как говорить о вреде, жестокости, бессмысленности войны. Ужасная бойня, страшное истребление людей, страдания раненых и изувеченных на войне, горе и отчаяние бесчисленного множества семейств, — и притом погибают на войне, по большей части, самые молодые, самые доблестные, самые отважные и великодушные, самые достойные во всех отношениях люди, те самые люди, которые в дни, подобные нашим, в дни великой государственной и общественной разлуки, были бы так необходимы для устройства достойной жизни в стране, для борьбы с тлетворными элементами уныния и разложения. Страшно представить себе количество жертв войны, — если бы все трупы снести в одно место, возникли бы горы, источающие кровавые потоки. И с этим беспощадным истребле-

³³ См.: Павлова М. О двух неизвестных памфлетах Ф. Сологуба «Богдыхан» и/или «Китайская республика равных» // Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации. Сборник материалов Международной научной конференции. СПб., 2010. С. 330—342. «Богдыхан» — аналог утраченного «контрреволюционного» текста «Китайская республика равных», послужившего со стороны Политбюро причиной отказа писателю и его жене в выезде за границу.

³⁴ См.: Сологуб Федор. Богдыхан. Эпизоды из романа, который может быть написан / Публ. М. М. Павловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2007—2008 годы. СПб., 2010. С. 537.

нием жизней, юных и прекрасных, сочетается поразительное истребление предметов. Громадное количество фабрик с миллионами рабочих во всех странах выбрасывает поражающее воображение количество орудий и снарядов, и все, выработанное этими громадными скоплениями работающих неустанно людей, обречено на то, чтобы стать не только уничтоженным, но и послужить для уничтожения громадного количества предметов, — домов, общественных зданий, железных дорог, пароходов, — причем погибают мирные труженики, женщины и дети, и многие семейства лишаются всего своего достоинства. Вследствие тех колоссальных затрат, которые несут на войну все государства, во всех странах непомерно увеличивается дороговизна жизни. Многие необходимые для жизни предметы становятся или слишком дороги, или по временам совсем исчезают с рынка. Мы становимся свидетелями таких безобразных явлений, как бессмысленное расточение времени людьми, которые должны целыми часами простаивать в бесконечных очередях за хлебом, за керосином, за сапогами, за железнодорожными билетами. И все это сопровождается большим огрубением нравов, падением нравственности. Людьюми владеют наихудшие побуждения. Неимоверные страдания одних дают возможность другим наживать большие состояния, — и чувство самой элементарной справедливости не может не возмущаться тем, что грубые и корыстные люди справляют бесстыдный пир во время чумы.

Нехорошо, что бывает на свете война, — но вот все же она бывает. Давно уже люди знают все бедствия, приносимые человечеству войною, — и все-таки воюют. Давно уже указаны и средства избежать войны, — и все-таки государства не прибегают к этим средствам, или прибегают к ним только для разрешения вопросов второстепенного значения. Но как только жизнь выдвигает на очередь вопрос, жизненный для государства, люди не хотят подвергнуть своего спора на обсуждение международного трибунала, и предпочитают разрешить его силою оружия. Так было до сих пор во все времена. Может быть, мы вступаем в более счастливое время, и уже близки те дни, когда войн не будет? Может быть. Ведь то, чего никогда не было, все же может когда-нибудь осуществиться. Не было воздухоплавания, была только бессмертная мечта о нем, создавшая миф о высоко взлетевшем на восковых крыльях и упавшем на землю Икаре. И эта мечта многих столетий на наших глазах начинает осуществляться. Так могут осуществиться и многие наши мечты. И в начале этой войны многим из нас казалось, что это — последняя война, что это — война против войны. Кажется, теперь эти иллюзии померкли у многих. И не знаю, многие ли веруют в скорое наступление того времени, когда войны не будет, как не будет и разделения племен на государства и обществ на классы.

Знают люди всю бедственность и всю мерзость войны, и все же влекутся к ней. И если бы они сами к ней не влеклись, то не было бы такой силы на земле, которая могла бы послать миллионы юношей на верную смерть. Вот страшная правда о войне, — люди, такие, какими мы себя знаем, не какие-нибудь мечтаемые сверхчеловеки, а люди нашей европейской цивилизации сами влекутся к войне, сами хотят ее, и любят, и прославляют. Недавно Пушкин говорит:

«Есть упоение в бою».¹

И говорит это не в торжественной оде, где можно было бы подозревать неискренность высказывания, говорит это в одном из самых интимных и глубоких своих произведений. И в наши дни разве новейшие из поэтов, футуристы, не прославляли войну? Имя итальянца Маринетти тесно связано с увлекательным прославлением войны.²

Есть упоение в бою, — и для старых, и для новых поэтов, и для мальчишек, которые радостно бегут перед стройными рядами солдат и с увлечением играют в воинственные игры, и для юношей, которые с таким удовольствием облакаются в военные мундиры, и для молодых девушек, которые во все времена так нежно и сладостно любили отважных и доблестных воинов. Есть упоение в бою. И когда мне говорят, что войну начали цари, или говорят, что войну начали капиталисты, я думаю:

«Может быть, это и правда, но, во всяком случае, это — не вся правда. И даже не самая глубокая часть правды».

Ну да, война — зло, кто же против этого станет спорить. Но разве война — единственное зло на свете? Если вспомнить, как жили общества и государства до войны, в те краткие промежутки времени, которые выпадают между войнами и которые почти ни в одном государстве не могут заполнить всей жизни человека, — то что же мы увидим? Всеобщую борьбу всех против каждого и каждого против всех, ужасную борьбу за существование. И борьба эта ведется самыми ужасными и беззастенчивыми способами, и сопровождается большими жестокостями и бесчестными поступками. Эта всегдашняя борьба ожесточает людей, и они становятся грубы, жестоки и несправедливы даже с близкими, с друзьями, с родными. В простом быту мужья бьют своих жен, родители своих детей. Почитайте правдивые сказания М. Горького, — какая ужасная, сплошная цепь битья, насилий, издевательств всякого рода!³ Смотришь на эту жизнь, и думаешь:

«Не ложно сказано, что человек человеку волк».⁴

Да и не хула ли это на волка? Вспомним потрясающие картины еврейских погромов, ужасные буйства черносотенных толп, — все эти свирепости совершались и в мирные времена, и неужели люди громили и грабили только потому, что им кто-то велел это сделать? Ведь есть же пределы для всякого послушания, и никто не может сделать того, что выходит за пределы его моральных сил. Очевидно, злобы еще очень много в современном человеке, и, к сожалению, органическое зло еще царствует на нашей прекрасной, милой нам планете. Когда напряжение этого зла становится очень сильным, оно выходит наружу, уже перестает носить маску таящегося преступления, откидывает все лицемерные покровы, надменно провозглашает право силы, и начинается грозное явление войны. Начинается, как всякое освобождение задержанной энергии, радостно, с великим подъемом и энтузиазмом.

Когда человек долго таил в себе какое-нибудь чувство, и это чувство наконец находит себе исход, когда он может, например, выразить свой гнев сильными словами, как легко чувствует он себя в первое время, до наступления неизбежной реакции! Чувство, подобное радости, охватывает его, чувство, основанное на том, что преодолено то препятствие, которое сковывало его силы. Таким же подобием радости бывает охвачена вся страна, когда накопившаяся в ней великая и темная энергия зла преодолевает все преграды закона, совести, права, справедливости, жалости, любви к людям, страха перед опасностями и самую смерть, привязанности к жизни, — когда от всего освобожденная, возвращенная к первобытной дикой вольности, душа человека ничего не боится, на все дерзает, ни от чего не отвращается. Это освобождение скованной энергии бывает обыкновенно так значительно, что количество уже переходит в качество, и обрадованность выносит на поверхность души, вместе с разнузданностью зла, и очень много прекрасного и высокого, достойного похвал и прославления. Совершаются великие подвиги доблести, великодушия, самоотвержения. Воин наших дней не для того идет на войну, чтобы убивать, или, по крайней мере, не только для того, —

он идет для того, чтобы отдать свою жизнь за других, за отечество, за родину, за славу родного края, за свободу, за те великие цели национального бытия, которые объявлены как причины войны. И правду ли говорят те, которые начали войну, или что-то скрывают от народа, — во всяком случае, те, которые умирают, очень часто являют высокие образцы героизма и прекрасное одушевление возвышенными идеями, во имя которых оправдана бывает война. Из зла рождается добро, как в самом процессе войны, так и в тех плодотворных последствиях, которые она иногда приносит народам, освобождая их от тирании или создавая новые условия национального существования. Из зла рождалось добро и в прежние времена, — и мы не можем закрывать глаза на то обстоятельство, что вся наша культура создана принудительным трудом. Может быть, было бы лучше, если бы история человечества шла другими путями, но, очевидно, эти другие пути оказались невозможными, и неизбежно было человечеству пройти через все ужасы и жестокости, причиненные господствующим в нашем пока еще несовершенном мире злом. Да, неоднократно рождалось добро из зла, и великая мудрость человека сказалась в том, что он сумел и самое зло сковать и заставил его служить себе, служить высоким идеальным целям, ради которых человек живет на земле.

Человек, как мы его знаем на протяжении человеческой истории, всегда был наделен волею к власти и к господству. Быть выше природы, повелевать ею, — вот что влекло его мечты. Не столько господствовать над другими людьми, сколько господствовать над предметами, над силами природы. Господство одних людей над другими всегда было нужно господствующим классам не само по себе, а только как средство для того, чтобы овладеть наибольшим количеством предметов и в этом предметном мире как можно шире утвердить свою державную власть. Хорошо или худо, что у человека есть эта воля к власти, это ненасытимое стремление к расширению пределов своего господства, — не все ли равно? Но на этом стремлении человека к власти и господству основано очень многое из того, что достигнуто человечеством. В первобытные времена невозможны были бы большие соединения людей без этого могущественного стимула, и не возникла бы никакая цивилизация, если бы люди были мирны и добродушны, и лишены были всякой агрессивности. Самая борьба с природою была бы почти невозможна для человека, слишком кроткого.

В одном из своих воплощений Будда встретил голодную львицу. Она не нашла другой пищи для себя и для своего детеныша, кроме того человеческого тела, которое было перед нею. Будда понял ее страдание, и оценил ее материнскую любовь, и с божественным великодушием предал свое тело острым зубам голодного зверя. Это был поступок высокой чистоты и святости, и воистину свят напитавший своим телом зверя.⁵ Но, если бы первые люди все были так же святые, едва ли бы человеческому племени удалось бы выжить до наших дней, и землю владели бы хищные звери. Суровость воинов и охотников спаяла человеческие общества, и дала нам возможность дожить до такого строя, когда создатели утопий уже воображают общество, в котором не будет войны, да заодно не будет и многого из того, что для нас так привычно и кажется таким естественным и постоянным. Но в жестокие и смутные наши дни будем справедливы и к войне, и признаем, вместе с ее злом, и то благо, которое человечество извлекло из нее. Недаром же понятие войны так волнует человеческое сердце, и так облечено мистическими, глубокими переживаниями.

Злом рождается добро не только потому, что каждое явление, достигшее своего полного развития, неизбежно вызывает появление противоположно-

го начала и его временное торжество, — почему и победы зла чередуются с победами добра, — но и потому, что очень часто в делах и чувствах человеческих добро и зло не так уж резко разграничены, и являются зачастую различными ступенями одной и той же лестницы, по которой восходит или нисходит человек. И не в том дело, чтобы не совершать зла, — не совершает зла и не делает ошибок только тот, кто ничего не делает, — а в том, чтобы по этой нескончаемой лестнице совершенств подниматься, а не спускаться. Страстная настойчивость в отстаивании того, что считаешь правым, — добро это или зло? Ведь такая настойчивость непременно, в той или иной форме, предполагает возможность насилия над волею другого человека. Во что бы то ни стало добиваться достижения своей цели — это так свойственно человеку, в груди которого бьется живое человеческое сердце, и в жилах которого струится пламенная кровь. Было бы очень скучно жить людям с нашей психологию, если бы все на свете решалось хладнокровным подсчетом поданных за то и за другое мнение голосов. До наших дней все истинно великое в мире достигалось самоотверженными усилиями и обильно проливаемой кровью. Недаром так трепетно и благоговейно почитаем мы кровь героев и мучеников. Недаром красный цвет — цвет революционного знамени, цвет крови, великодушно и щедро пролитой. Глубокая правда в словах Некрасова:

«Умрешь не даром, — дело прочно, когда под ним струится кровь».⁶

И наша революция, и та свобода, которую она нам дала и даст в будущем еще полнее и совершеннее, — все это вышло из великой войны, которую мы вели в союзе с передовыми демократиями мира, все это родилось в потоках драгоценной крови наших братьев и сыновей. И как ни тяжела была эта война, какими изменами и предательствами она ни сопровождалась, я думаю, что все-таки в истории она останется в светлом ореоле. Потому что свято и таинственно все то, что связано с живою кровью человеческого сердца.

Но устает душа человеческая от невыносимого зрелища смерти и страданий, и хочет мира. Вечного мира. Того, чего еще никогда не было на земле.

Не было, но должно быть. Не было, но мы хотим его, мечтаем о нем, и он будет. Ведь и то, чем мы уже владеем, когда-то было только в области мечты. Но и самые бессмысленные мечтания становятся реальною действительностью, когда наступает срок исполнения.

Мечта о совершенном социальном строе давно уже занимает людей, и много было написано в разное время утопий, изображавших совершенное общество. Утопия — сказка, но этого бояться не приходится. Ведь и научный марксизм происходит не только от классической политической экономии и классической идеалистической философии, но и от утопического социализма в трудах Оуэна, Сен-Симона и Фурье.⁷ Да и раньше утопии являлись часто предвестниками переворотов. Знаменитейшее из таких сочинений, утопия Томаса Мора, самое имя которой стало нарицательным для всего этого рода сочинений, появилось за год до начала проповеди Лютера.⁸ Не прошло и двадцати лет, как уже влияние этой утопии сказалось в попытке создания совершенного, святого государства в Мюнстере. Булочник Ян Матисен, в сообществе со скорняком Мельхиором Гоффманом,⁹ основал новое государство в Мюнстере, древней резиденции епископов. В конституции этого государства он смело соединил мечтания о царстве Божием на земле и о тысячелетнем правлении святых с социалистическими идеями, провозгласил общность имущества, бесполезность светской власти государей, и установил, как естественный и божественный, закон многоженства. Ему на-

следовал Иоанн Бокельзон, портной и потом трактирщик, принявший имя Иоанна Лейденского. Но это государство, осуществившее коммунизм и уничтожение семьи, существовало не более двух лет, и было разрушено владетельными князьями Германии.¹⁰

Неоднократно и потом мечтания сочинителей утопий люди пытались воплотить в действительности, но удачные попытки едва ли можно указать. Один из наиболее любопытных опытов совершен самим автором одной из утопий. Это был Этьен Кабе.¹¹ Его «Путешествие в Икарию» появилось в свет в 1842 году и имело очень большой успех. Для популяризации своих идей Кабе основал особый журнал,¹² и в 1847 г. уже делал приготовления к тому, чтобы основать в Техасе колонию. В феврале 1848 г. из Парижа отправился первый отряд икарийцев, 69 юношей, — пожелания европейских коммунистов сопровождали их. Первый опыт был неудачен из-за случайных причин, — среди колонистов начала свирепствовать малярия, их единственный врач сошел с ума, и немногие оставшиеся колонисты уехали в Нью-Орлеан. Ясно было, что Кабе не виноват в этой неудаче, — но люди нашего времени, очевидно, еще не дозрели до совершенного государственного строя, — некоторые из колонистов возвратились во Францию и обвиняли Кабе в мошенничестве. Кабе был в это время в Америке. Там, вместе с 240 икарийцами, уехавшими из Парижа в декабре 1848 г., он основал колонию в городке Науву, в Иллинойсе. Этот городок был только что покинут мормонами, и потому там удалось очень дешево купить дома и землю. Дело пошло сначала хорошо. Меж тем Кабе узнал, что он присужден в Париже к двухлетнему тюремному заключению. Он возвратился в Европу, добился возобновления дела, и был оправдан. Когда он приехал опять в колонию, он застал там большие беспорядки и раздоры. Его вмешательство было безуспешно, и повело только к тому, что его изгнали из основанной им колонии. Скоро после этого он умер. Колония довольно долго еще продолжала владеть жалкое существование, не прельщая никого присоединиться к ней.

Почти так же безуспешны были и все другие опыты построения общин на новых совершенных началах. Одно из двух, — или люди наших дней еще не могут жить в мирном общении, или невозможно устроить на земле уединенные оазисы добра, когда весь мир лежит во зле.

Эта безуспешность всех таких попыток тем более удивительна, что громадное большинство всех утопий обнаруживает одинаковые понимания того, что нужно для человеческого счастья на земле. Самое большое бедствие, от которого страдают люди, — бедность, происходящая от несправедливого распределения продуктов труда. Собственность кажется почти всем авторам утопий вредною для человеческих обществ, и потому почти все утопии построены на отрицании собственности. Более чем за 2000 лет до нашего времени «Республика» Платона, хотя по существу и строго аристократическая, по форме была все же таки коммунистическою.¹³ Для того, чтобы уничтожение частной собственности провести возможно тверже и бесповоротнее, Платон не останавливается перед уничтожением семьи, и потому устанавливает общность жен. И те авторы утопий, которые искали счастливый народ где-нибудь на неведомых островах и потому в своих рассказах изображали нередко черты из жизни первобытных обитателей Америки и Океанийских островов, и те, преимущественно новые, 19 и 20 века, авторы утопий, которые переносят действие своего рассказа в более или менее отдаленное будущее, как Беллами, Вильям Моррис, Уэллс,¹⁴ или те, которые ищут совершенного строя в иных мирах, преимущественно на планете Марс, как автор «Красной Звезды» Богданов¹⁵ или тот же Уэллс, — все они, при всем разнообразии их вымысла, все же сходятся на некоторых общих

положениях. Отрицание государства, отрицание частной собственности, отрицание брака, — эти три признака общи почти всем утопиям.

В утопии Морриса «Вести Ниоткуда» на вопрос гостя из нашего мира:

— Какая у вас форма правления?

Старый Гомонд, знакомящий его с порядками английской жизни в 21 веке, отвечает:

— У нас совсем нет того, что бы вы, человек с другой планеты, могли назвать правительством. Правительство, охраняя собственность посредством суда и защищая граждан против других государств посредством войны или под угрозой войны, разрушало народное благосостояние.

— Как вы устроились с политикой? — спрашивает гость.

И хозяин отвечает:

— Мы очень хорошо устроились с политикой, так как у нас теперь ее нет совсем.

Хотя люди в Англии и на континенте говорят разными языками, так что дети, играя с маленькими гостями с континента, незаметно для себя научаются говорить по-французски и по-немецки, но государств нет, и понятие о нации молодым поколением уже утрачено. Показывая на прекрасное здание картинной галереи, молодой человек 21 века говорит гостю из 19 столетия:

— Это здание называется почему-то национальной галереею. Я не знаю, что значит это название, но у нас на острове много таких зданий с картинами и статуями, и все они называются национальными галереями, должно быть из подражания этой галерее.

Уэллс менее склонен разрушать государства, и в его романе «Когда спящий проснется» еще существуют Германия и Россия. Но дело идет к тому, что капитал Спящего завладеет всем миром, что и будет, по всей вероятности, переходом к социальному строю.

Так как нет собственности, то все предметы не покупаются, а даются даром. Производятся же они потому, что человеку неестественно и скучно не работать. Счастливая страна Вильяма Морриса считает лень болезнью, которою когда-то страдало человечество, чем-то вроде ослабленной проказы; кажется, эта болезнь была очень заразительна, потому что одержимые ею люди вели уединенный образ жизни, и им прислуживали люди в особой одежде (намек на дворцы современных богачей и на ливреи слуг). Женщины у этих людей были очень уродливы, они имели тоненькие пальцы, узкую талию и бледное лицо. В 21 веке страдающих этой болезнью уже не было, легкие же приступы ее, иначе называемые меланхолией или хандрою, легко излечивались небольшим приемом слабительного.

Во всех этих утопических странах люди работают без принуждения, всегда приветливы и любезны друг с другом, всегда в хорошем настроении. Это в полном смысле слова счастливые люди, и образ жизни их изображается в идиллических чертах. Счастье их так безоблачно, что авторами утопий, слишком хорошо знающими современного человека, иногда овладевает некоторое сомнение в прочности этого счастья. Некоторые из авторов утопий отвращают неизбежную скуку слишком счастливой жизни эротическими картинами. Такова, например, появившаяся в 1620 году книга монаха Томаса Кампанеллы «Город Солнца».¹⁶ Такова же напечатанная в Берлине на русском языке утопия Константина Сергеевича Мережковского, брата нашего известного писателя.¹⁷ Руководимый, быть может, своим собственным тяжелым опытом жизни человеческого сердца,¹⁸ К. С. Мережковский не верит в возможность долгого безоблачного счастья и для людей 25 века. Они живут на островах в теплом океане, ходят нагие и проводят время в играх,

но к 35 годам силы их истощаются, и старцы, взявшие на свою долю мудрость и ведение, отправляют их на счастливые острова, где они умирают. Оставшиеся думают, что их увезли на еще счастливейшие острова в награду, — о смерти они ничего не знают. Краткость жизни, веселые игры и неведение, — вот рецепт счастья. Мудрецам же, немногим избранным, ведома тщетность человеческой жизни и тяжесть земной скорби.

Другие авторы ничем и не пытаются прикрыть темные пятна счастливого бытия, — ведь и на солнце есть пятна. Вильям Моррис описывает тяжелую историю убийства из-за любви, — как видно, темные страсти не угаснут и в счастливом веке. Авторы утопий, перенесенных на Марс, озабочены истощением жизненных сил этой планеты, возраст которой старше земли.

По отношению к вечному миру очень резко отличаются новые утопии от древних. Прежние утописты, по-видимому, признавали войну неизбежной, и потому в этих государствах были войны. Новые сочинители утопий предпочитают говорить о таком мире, где войн не будет. Нет причины для войны, нет разделения на классы, и нет соперничества между нациями, да и психология людей совершенно изменилась. Произошла не одна только революция социальная, но революция моральная, та революция, о которой мы теперь едва только смеем мечтать. Едва только мечтаем о моральной революции, потому что видим, что и при новом строе люди остаются те же, и не даром в минуту отчаяния у популярнейшего из бывших министров вырвался вопрос, — да уж не взбунтовавшиеся ли это рабы?¹⁹

Авторы утопий совершенно согласны в том, что счастливый строй неразрывно связан с коренным преобразованием человеческой психологии. Как произойдет это изменение психологии? Конечно, под влиянием нового строя. Но как вести этот строй, пока психология не изменилась? Почти все авторы утопий говорят, что переход к новому строю совершится посредством насилия. Но как это насилие претворит людей в благожелательные и счастливые существа? Психологические противоречия многочисленны; сфера подсознательная, наследственность, атавизм впечатлений революционных излишеств, — как все это претворится в мир на земле и благоволение в людях? Но как бы то ни было, будущее человечество утопий будет иным, чем мы. А потому и нет войны, и на земле среди счастливого человечества царит вечный мир.

Но так ли это? Действительно ли высшее человечество обойдется без войны?

Вот утопия «Красная Звезда» Богданова, напечатанная в Петербурге в 1908 году. На Марсе происходит конгресс по вопросу о колонизации. Представитель центральной статистики рядом точных цифр доказал, что при данном росте населения и прогрессе его потребностей, если марсиане будут ограничиваться эксплуатацией своей планеты, через 30 лет начнется недостаток в средствах питания. Поэтому необходимо организовать массовые переселения марсиан на другие планеты. Этих планет две — Земля и Венера. И вот один из ораторов находит, что переселение возможно только на Землю, но что земные люди не уступят марсианам достаточно места на земле. В длинной и очень убедительной речи он пытается доказать, что колонизация земли требует полного истребления земного человечества. Надо при этом сказать, что марсианские шпионы были на земле, и на Марсе знают, кого им предлагают истребить. Марсианский шпион Мэнни очень определенно говорит: хотя земное человечество возникло на несколько десятков тысяч лет позже, чем марсианское, но развивалось быстрее, и теперь отстает от марсианского только столетия на два, то есть как от нас современники Петра Великого. Правда, его предложение не было принято, но почему? От-

носителю Венеры было вполне установлено, что там есть богатые запасы радиоактивных элементов, стало быть, на этот раз можно обойтись без истребления земных людей. Довод не от принципа, а от целесообразности. В разуме же и в чувстве этих высококультурных существ не нашлось достаточно противодействия самой мысли о возможности поголовного умерщвления всех земных людей. Земное человечество случайно было пощажено.

Уэллс идет дальше. В его романе «Война миров»²⁰ марсиане, высадившись на землю, с того начали, что принялись истреблять людей.

Итак, высокое развитие не обеспечивает умерщвления жестокости в человеке, и ничто не дает нам права думать, что в близком будущем человечеству удастся освободиться от войн и вступить в царство вечного мира. Правда, автор «Красной Звезды» говорит, что на Марсе нет войн. Но насилие допускается как разумный акт разумного существа. Кроме того, марсиане «Красной Звезды» ничуть не стесняются лгать и обманывать для хорошей цели. Земной их гость Леонид этим недоволен, но напрасно: сам себя он называет аморалистом. Пока люди остаются такими, какими мы их знаем, с их человеческими страстями и с их потребностями, всегда будет вспыхивать в их сердцах злоба и жажда взаимного истребления. Только чудо может настолько изменить земной состав человечества, что упразднится всякое зло, и земля станет раем. Это чудо — чудо преображения, величайшее из земных чудес. Оно не лежит на путях истории, его еще никогда не знало бедное человечество, но оно будет. Я верю, что совершится чудо преображения, и дано оно нам будет только в великом восторге творчества, высоко поднимающем душу. Сожжется и истлеет ветхий мир, и мы увидим новую землю и новое небо, и войдем в новый мир. Этого не было, но это будет.

¹ Первая строка песни Вальсингама из драматической сцены А. С. Пушкина «Пир во время чумы» (1830).

² Маринетти Филиппо Томазо (1876—1944) — глава и идеолог итальянского футуризма; автор манифестов и литературных произведений, прославляющих милитаризм («Мы будем восхвалять войну — единственную гигиену мира, милитаризм, патриотизм, разрушительные действия освободителей, прекрасные идеи, за которые не жалко умереть» — «Обоснование и манифест футуризма», 1909); военная проза Маринетти («Битва при Триполи», «Осада Адрианополя», «После Марны Жоффр посетил на автомобиле фронт» и др.) вошла в сборник «Слова на свободе» (1919).

³ Ср. высказывание Сологуба о повести М. Горького «Детство»: «Дерутся, бьют, порют в каждом фельетоне. Какой-то сплошной садизм, психологически совсем не объясненный» (Сологуб Федор. Заметки // Дневники писателей. 1914. № 1. Март. С. 17).

⁴ Калька латинского афоризма «Homo homini lupus est».

⁵ Притча о том, как Будда пожертвовал свое тело голодной тигрице (а не львице), принадлежит к самым известным сказаниям о прошлых рождениях Будды, входит в священную книгу «Сутра золотистого света»; см.: Поповцев Д. В. Сокровища Татхагаты: Индийские сутры в русском переводе. М., 2012.

⁶ Цитата из стихотворения Н. А. Некрасова «Поэт и гражданин» (1856).

⁷ Основоположники утопического социализма, философы и социологи: Роберт Оуэн (1771—1858), Анри Сен-Симон (1760—1825), Шарль Фурье (1772—1837).

⁸ «Утопия» (1516) английского гуманиста, писателя и политического деятеля Томаса Мора (1478—1535) появилась за год до открытого антипапского выступления Мартина Лютера (1483—1546); 18 октября 1517 года папа Лев X выпустил буллу об отпущении грехов и продаже индульгенций (с целью «оказания содействия построению храма св. Петра и спасения душ христианского мира»), на которую Лютер отозвался резкой критикой роли церкви в спасении, изложенной в «95 тезисах» (31 октября 1517 года); тезисы были отправлены папе, епископу Бранденбургскому и архиепископу Майнцскому, — эти события положили начало европейской Реформации.

⁹ Хоффманн Мельхиор (Гофман; ок. 1495—1543; скорняк по ремеслу) — один из лидеров анабаптистского движения в Нидерландах и Нижней Германии; последователи его богословского учения получили имя мельхиоритов.

¹⁰ В 1534—1535 годах Мюнстер (Вестфалия) захватили анабаптисты-мельхиориты во главе с Яном Матисом (Матисен; 1500—1534; пекарь по ремеслу) и его сподвижником Иоанном Лейденским (наст. имя Ян Бейкелсон; 1509—1536; портной по ремеслу). В городе был

установлен теократический режим, проведена конфискация церковно-монастырского имущества, отмена долгов и денежного обращения, введено уравнительное распределение предметов потребления и многоженство. Мюнстерская коммуна просуществовала 14 месяцев.

¹¹ Кабе Этьен (1788—1856) — французский философ, публицист, писатель-коммунист, автор утопического романа «Путешествие в Икарию» (1840), пользовавшегося популярностью у русского читателя на рубеже XIX—XX веков. Далее Сологуб излагает статью Н. Водовозова «Этьен Кабе» (см.: Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб., 1894. Т. XIII. А. С. 796—797).

¹² После Июльской революции 1830 года Кабе основал журнал «Populaire», который был запрещен за пропаганду коммунистических идей, Кабе был осужден и бежал от тюрьмы в Англию; после его возвращения в 1841 году журнал возобновился.

¹³ Имеется в виду диалог «Государство» (360 год до н. э.), в котором дан образ идеального государства, являющегося по Платону выражением идеи справедливости.

¹⁴ Речь идет об утопических романах «Через сто лет» (1888; в рус. пер. под названиями «Взгляд на прошлое», «Золотой век», «В 2000 году») американского фантаста Эдварда Беллами (1850—1898); «Вести ниоткуда или эпоха счастья» (1890) английского поэта и художника, близкого группе «прерафаэлитов», Уильяма Морриса (1834—1896); «Когда спящий проснется» (1895), «Машина времени» (1895) и повести «Грядущие дни» (1911) английского писателя Герберта Джона Уэллса (1866—1946).

¹⁵ Богданов Александр Алексеевич (наст. фам. Малиновский; 1873—1928) — экономист, видный революционер, ученый-естествоиспытатель, предвосхитивший некоторые положения кибернетики, врач, создатель Института переливания крови (1926), писатель. Роман Богданова «Красная звезда» (1908) был переиздан в 1918 году.

¹⁶ Кампанелла Томмазо (1568—1639) — итальянский философ и писатель, один из первых представителей утопического социализма, автор романа «Город Солнца» (1623).

¹⁷ Мережковский Константин Сергеевич (1855—1921) — ученый-естественник, профессор Казанского университета, писатель, брат Д. С. Мережковского, автор утопического романа «Рай земной, или Сон в зимнюю ночь» (Берлин, 1903).

¹⁸ Возможно, намек на газетный скандал 1914 года, в результате которого К. С. Мережковского обвинили в педофилии, и он был вынужден бежать из России за границу, подробнее см.: *Золотоносов М. Н.* Братья Мережковские: Отщепенцы Серебряного века. М., 2003. С. 193—460.

¹⁹ Керенский Александр Федорович (1881—1970) — министр юстиции Временного правительства (3 (16) марта — 18 апреля (1 мая) 1917 года), военный и морской министр (3 (16) марта — 1 (14) сентября 1917 года); в дни апрельского кризиса, выступая на съезде делегатов фронта (29 апреля), Керенский сказал: «...у меня нет прежней уверенности, что перед нами не взбунтовавшиеся рабы, а сознательные граждане, творящие новое государство (...) Мы хлебнули свободы, и мы немного охмелели. Но не опьянение нужно нам, а величайшая трезвость и дисциплина» (Речь Керенского // Единство. 1917. 30 апреля. № 27. С. 3).

²⁰ «Война миров» («Борьба миров») — роман Герберта Уэллса (1897), описывающий вторжение пришельцев (марсиан) на Землю.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПЕРЕЧЕНЬ СТАТЕЙ ФЕДОРА СОЛОГУБА НА ВОЕННЫЕ ТЕМЫ ПЕРИОДА ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

- А все-таки! // Петроградский Голос. 1917. 31 дек. № 26. С. 3.
Беседа с друзьями // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1917. 9 июня. № 16274. С. 3.
Бесенята войны // День. 1915. 22 марта. № 79 (877). С. 2.
Бодрая сладость // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 30 июня. № 14935. С. 2—3.
Впереди всех // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1917. 15 июня. № 16284. С. 3.
Все вместе // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 5 фев. № 14652. С. 3.
Выбор ориентации // Отечество. 1914. № 6. С. 104—107.
Гадания // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 22 июня. № 14919. С. 3.

- Государственное младенчество // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1917. 24 авг. № 16404. С. 2.
- * Два пути // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 1 окт. № 15121. С. 4.
- * Дерзание до конца // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1917. 16 марта. № 16138. С. 5.
- До Урала // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 25 авг. № 15047. С. 3.
- Древняя история (Разговор) // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1917. 7 сент. № 16429. С. 3.
- Жаль Болгарию // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 1 фев. № 14646. С. 3.
- Завоевание правды // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 7 апр. № 14769. С. 3.
- * Любовь и смерть // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1917. 24 фев. № 16118. С. 3.
- * В. А. Мгебров // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 3 сент. № 15065. С. 3.
- Международное братство // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1917. 18 марта. № 16142. С. 3.
- Мира не будет // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1914. 30 окт. № 14462. С. 2.
- Мировая громада // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 28 янв. № 14638. С. 3.
- * Мятежные музы // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1917. 30 мая. № 16256. С. 3.
- Над классами // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1917. 8 авг. С. 3.
- * Обывательское // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 17 сент. № 15093. С. 3.
- Отечество для всех // Отечество. 1915. № 1. С. 2.
- Письмо в редакцию // Еврейская жизнь. 1916. № 16—17. С. 56.
- Под спудом // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 28 авг. № 15053. С. 3.
- Порог житницы // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 20 фев. № 14682. С. 3.
- Преображение // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1917. 5 марта. № 16120. С. 2.
- Пропаганда действием // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 8 мая. № 14831. С. 3.
- Путь вверх // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 14 мая. № 14841. С. 3.
- Развал // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1917. 10 сент. № 16435. С. 3.
- * Россия в мечтах и ожиданиях // Вечерний курьер. 1915. 8 нояб. № 434. С. 3.
- Сонная одурь // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1917. 22 сент. № 16455. С. 3.
- Суд людской // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 7 мая. № 14829. С. 3.
- Театр кроликов // Театр и искусство. 1914. № 51. С. 575—576.
- Тень трагедии // Театр и искусство. 1914. № 48. С. 921—923.
- * Удел поэта // Биржевые ведомости (веч. вып.). 1916. 23 нояб. № 15942. С. 3 (совместно с Ан. Чеботаревской).

Умерщвление слов // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1917. 23 июля. № 16350. С. 3.

Урал // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1916. 25 июля. № 15699. С. 3.

Хочу и верю // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1917. 3 янв. № 16016. С. 5—6.

Неопубликованные статьи

Война после войны // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 242; датировка: «13 декабря 1916. Вагон: Бологое — Великие Луки».

Единственные сыновья // Там же. № 291; Биржевые ведомости (утр. вып.). 22 июня 1915 года.

Прямой человек // Там же. № 438; Петроградский голос. 28 апреля 1918 года.

Скифская стратегия // Там же. № 460; Биржевые ведомости (утр. вып.). 18 июня 1915 года.

Цена одному // Там же. № 504; Биржевые ведомости (утр. вып.). 9 июля 1915 года; Утро России. 22 июня 1916 года.

Японский Гамбург // Там же. № 515; Биржевые ведомости (утр. вып.). 29 июня 1915 года.

А. И. ГЕРЦЕН. ПОСЛЕ ЮБИЛЕЯ

Среди памятных дат 2012 года особое место занимал двухсотлетний юбилей А. И. Герцена (1812—1870). Человек сильного и самобытного ума, незаурядный писатель и ученый, блестящий публицист, автор знаменитых мемуаров, представивших широкую панораму русской и западноевропейской жизни его времени, Герцен сыграл выдающуюся роль в русской истории и культуре. Оценка этой роли всегда была неоднозначной, хотя обойти вниманием имя и влияние Герцена было невозможно ни при его жизни, ни после смерти. В годы лондонской эмиграции (1852—1865), в период наиболее активной литературной, публицистической и революционной деятельности, Герцен основал Вольную русскую типографию, издавал альманах «Полярная звезда» (с 1855 года), а затем, вместе с Н. П. Огаревым, газету «Колокол» (с 1857 года). Оба издания, ставшие классикой русской радикальной мысли, расходились по всей России. Начиная со второй половины XIX века, Герцен, бесспорно, был самым авторитетным наставником русской революционной интеллигенции, которую он воспитывал своими трудами и самой своей личностью. Времена, однако, меняются. Нынешний юбилей писателя первой величины прошел чрезвычайно тихо.

Публикуемые здесь статьи — скромная дань памяти этого неутомимого подвижника русской идеи и русского слова. Его значение не могут умалить никакие метаморфозы истории.

© М. Д. КУЗЬМИНА

МИР КАК ТЕАТР В «СОРОКЕ-ВОРОВКЕ» А. И. ГЕРЦЕНА: ДРАМА, РАССКАЗАННАЯ ЭПИКОМ

Русская литература, занятая в эпоху романтизма поисками идеала, начиная с 1840-х годов стала обнаруживать интерес к действительности, находить способы ее сопряжения со сферой искусства, «одействования» последнего живой эмпирикой. Новаии могли возникать в ходе переосмысления писателями религиозно-мистических идей прошлых десятилетий и обращения к христианской теме (путь В. А. Жуковского, поэтов-декабристов, Н. В. Гоголя), а могли выражаться в стремлении к жанрово-родовому синтезу, как это произошло в творчестве А. И. Герцена на рубеже 1830—1840-х годов.

Повесть «Сорока-воровка» (1846), демонстрирующая взаимосвязь философско-публицистического и художественного, а внутри художественного — взаимодействие эпического и драматического начал, занимает рубежное положение как в творчестве своего автора, так и в литературе своей эпохи. Герценовское произведение впервые так отчетливо представило драматическое — наряду с эпическим — как основу масштабного художественного и онтологического синтеза. На фоне усиливающихся позиций эпоса, на протяжении XIX века обнаруживается достаточно устойчивый и все рас-

тущий интерес к драме: «я люблю драму предпочтительно, и кажется, это общий вкус»,¹ — свидетельствует В. Г. Белинский в 1834 году. Драматические и театральные элементы явственны в творчестве А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, В. Ф. Одоевского, В. С. Печерина, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и других.²

Думается, исходной предпосылкой, определившей интерес Герцена и других русских прозаиков XIX века к драматическому, послужила сама сложная природа драмы, синкретичной по своему происхождению и открытой сразу нескольким родам литературы и даже видам искусства.³ Драма связана одновременно со сферами искусства и жизни (актуализированный границами сцены внесценический мир зрителя, актера, режиссера, автора, читателя), с нарочитой игрой, требуемой условиями сцены, и кроющейся в этой игре глубочайшей правдой (две последние характеристики объединяются амбивалентным понятием театральность),⁴ вряд ли доступной в такой степени эпосу и лирике. Философия театра заставляет зрителя занять позицию отстранения, восприятия пьесы как эстетического объекта и вместе с тем — позицию соучастия, обеспеченную, во-первых, генетической родственностью сценической роли множеству добровольных и подневольных ролей, проигрываемых человеком в течение жизни, во-вторых — сложной диалектикой «марионеточности» (скованности ролью и самой необходимостью ее играть) и «божественности», на которую личность неустанно и тщетно посягает и иллюзию которой дает сцена.⁵ Метафора «мир — театр, и люди в нем актеры», значимая еще для древнегреческого сознания, стала одной из ведущих в новоевропейском искусстве.

¹ Белинский В. Г. Литературные мечтания // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 1. С. 79.

² Подробнее об этом см.: Анненкова Е. И. Сопряжение лирического и драматического в поэтическом творчестве М. Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения — 2011. Лермонтов и театр. СПб., 2012. С. 105—113; Савинков С. В. Театральный дискурс в «Княжне Мери» // Там же. С. 166—177; Ямадзи А. Значение элементов театральности для романа «Герой нашего времени» // Там же. С. 160—165; Гетман Л. И. Театральность гоголевских образов // Н. В. Гоголь и театр: Третьи Гоголевские чтения: Сб. докладов. М., 2004. С. 40—45; Кузьмина М. Д. Театральность как модель поведения в сознании русских европейцев А. И. Герцена и В. С. Печерина // Александр Иванович Герцен и исторические судьбы России: Материалы Международной науч. конференции к 200-летию А. И. Герцена. Институт философии РАН, 20—21 июня 2012 г. М., 2013. С. 274—286; Милхновец Н. Г. Взаимодействие повествовательных и драматических начал в творчестве Л. Н. Толстого 80-х годов («Смерть Ивана Ильича», «Власть тьмы», «Плоды просвещения», «Крейцера соната»). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1990; Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 3—72; Любимов Б. Эпос Достоевского и проблемы его сценичности // Достоевский и театр. Сб. статей. Л., 1983. С. 154—171; Родина Т. М. Достоевский. Повествование и драма. М., 1984.

³ Еще Белинский замечал: «...драма (...) есть примирение противоположных элементов — эпической объективности и лирической субъективности» (Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 16). «Драматический род литературы, возникший значительно позднее других ее родов, имел возможность вобрать в себя лирическую и повествовательно-эпическую образность (равно как и принципы сценарной драматургии образа и фольклора)», — пояснял В. Е. Хализев (Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функции). М., 1986. С. 61).

⁴ См.: Бояджиев Г. Театральность и правда. М.; Л., 1945; Евреинов Н. Н. Театр как таковой // Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 29—96; Хализев В. Е. Драма как род литературы. С. 63—121.

⁵ См., например: Аствацатуров А. Г. Поэзия. Философия. Игра. СПб., 2010; Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 2008. С. 182—264; Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. М., 1994. Кн. 2. С. 494—510; Прозорова Н. И. Философия театра. СПб., 2012. С. 30—32; Тахо-Годи А. А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Искусство слова. Сб. статей. К 80-летию чл.-корр. АН СССР Д. Д. Благого. М., 1973. С. 306—314; Эпштейн Н. М. Игра в жизни и в искусстве // Эпштейн Н. М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX веков. М., 1988. С. 279—281.

Немало размышляя в 1840-е годы о театре и вполне осознавая его возможности, Герцен особенно ценил его органическую связь с невымышленной реальностью, его способность обеспечить синтез эстетической и философско-публицистической сфер: «Театр — высшая инстанция для решения жизненных вопросов. <...> Все тяготящее, занимающее известную эпоху, само собою вносится на сцену и обсуживается страшной логикой событий...»,⁶ «сцена <...> есть парламент литературы, трибуна, пожалуй, церковь искусства и сознания. Ею могут разрешаться живые вопросы современности <...> Это не лекция, не проповедь, а жизнь, развернутая на самом деле...» (II, 227). Как в 1840-е, так и в последующие годы для Герцена будет важна взаимосвязь эстетической и идейной сторон театральной постановки. Он искал в других произведениях то, что было достигнуто им в «Сороке-воровке».⁷

В герценовской повести представлена своего рода квинтэссенция драматического. Произведение имеет композицию обрамления,⁸ в которой и «рама» (разговор трех «молодых людей»), и находящаяся внутри нее история «одного известного художника» отчетливо диалогизированы и драматизированы. Писатель многократно активизирует прием «пьесы в пьесе», «театра в театре», возводя в степень «сцену двойного зрелища», чем бесконечно повышает силу воздействия «Сороки-воровки» на читателя.⁹ В первую «пьесу», представляющую диалог трех «молодых людей» и «одного известного художника», входит вторая, рисующая «одного известного художника» и провинциальную актрису, сыгравшую Анету.¹⁰ Вторая пьеса, в свою очередь, включает третью (спектакль с «пышными» костюмами и декорациями в театре князя Скалинского, увиденный «одним известным художником»), четвертую (спектакль с участием «одного известного художника») и пятую («Сорока-воровка» с провинциальной актрисой в роли Анеты) и актуализирует представление о шестой (мелодрама «Сорока-воровка» французских драматургов Л. Ш. Кенье и Т. д'Обиньи), седьмой (трагедия Ф. Шиллера «Коварство и любовь»), которую с наслаждением читает исполнительница роли Анеты) и других стоящих за ними бесчисленных пьесах. Таким образом, герценовские персонажи-зрители «спектакля» то и дело становятся его участниками, вся жизнь, изображенная в произведении, оказывается представленной как большая игра, в которой границы между театром, искусством в целом и внесценическим, внеэстетическим пространством постоянно размываются и в которую поэтому органически и неизбежно вовлекается и читатель.

Эффект разомкнутости «четвертой стены» поддерживается апелляцией автора «Сороки-воровки» к литературным сюжетам, включенным в дейст-

⁶ Герцен А. И. Капризы и раздумье // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 2. С. 51. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома римской цифрой и страницы арабской.

⁷ Подробнее об отношениях Герцена с театром и драмой см.: Аникст А. А. А. И. Герцен о драме // Аникст А. А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972. С. 176—181; Герbstман А. Герцен об искусстве актера // Театральный альманах. 1948. Кн. 7. С. 188—208; Николаева Т. К. «Я играл ... и был в душе актером» (А. И. Герцен и театральное дело Вятки) // VIII Герценовские чтения. Киров, 2002. С. 39—46; Ростоцкий И. Б. Герцен и театр. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1969.

⁸ Такой же точки зрения придерживается С. Д. Гурвич-Лицинер: «Сюжетная история здесь обрамлена философским диалогом извне» (Гурвич-Лицинер С. Д. Творчество Герцена в развитии русского реализма середины XIX века. М., 1994. С. 56).

⁹ Об эффекте «сцен двойного зрелища» см.: Волькенштейн В. Драматургия. Метод исследования драматических произведений. М., 1929. С. 35.

¹⁰ Мы будем называть ее так вслед за Герценом, хотя в мелодраме Л. Ш. Кенье и Т. д'Обиньи «Сорока-воровка» иное правописание имени — Аннета.

вительность зрителей-читателей как данность (например, «Сорока-воровка», «Коварство и любовь»), и изображенным кругом действующих лиц, в большинстве своем имеющих прототипы (полемика славянофилов и западников). Этот эффект «подпитывается» также тем, что открывающий повесть диалог трех «молодых людей» начинается как бы за ее пределами, в реальной жизни, до того, как читатель получил возможность соприсутствовать ему — прием, как известно, последовательно проводимый Пушкиным в «Борисе Годунове» и продуцирующий ощущение процессуальности, синхронности сценического «настоящего» — «настоящему» зрителя-читателя. Подобно драматургам, Герцен создает произведение подчеркнуто малого объема, будто ориентированное на непосредственное и, по законам сцены, недолгое восприятие реципиентами, максимально приближая время действия к времени, проживаемому ими во внесценическом пространстве, пока идет спектакль, тем самым вновь рождается иллюзия не эпического события, имевшего место в прошлом, а происходящего «здесь и сейчас».

Иллюзия драматического «настоящего» вкупе с малым объемом «Сороки-воровки» и ее концентрированной диалогизированностью¹¹ позволяет автору избежать монополии характерного для эпоса типа повествования и, напротив, в театральном-драматической традиции представить персонажей в речевом и неречевом действии, оставленном почти исключительно на суд зрителя-читателя, к активной мысли которого, таким образом, взывает произведение. Герцен ни на мгновение не дает ей успокоиться, связывая проблематику своей повести с насущными вопросами общественной жизни 1840-х годов и основывая сюжет на все нарастающей идейно-эмоциональной конфликтности, отличающей именно драму, в которой, как давно замечали исследователи, невозможно ослабление напряжения даже после кульминации, поскольку в этом случае зритель будет вынужден оставаться в театре лишь «из вежливости».¹² Сохраняя свойственные классицистической драме «единства» места и времени, автор «Сороки-воровки» расширяет пространственно-временные границы произведения лишь изнутри (подобно тому, как это сделано А. С. Грибоедовым в «Горе от ума»). Он по-своему сохраняет и «единство действия», так неукоснительно соблюдавшееся драматическими писателями его времени.¹³

Обозначив в первой же фразе «Сороки-воровки» ее центральную проблему: «...у нас хотя и редки хорошие актеры, но бывают, а хороших актрис почти вовсе нет (...) не без причины же это» (IV, 213), — писатель повернет ее едва ли не всеми возможными гранями: актуализирует сопряженные с ней гендерные и социальные аспекты, поднимет вопросы о назначении искусства, в том числе театральном-драматического, о судьбе творческой личности и об историческом пути России. Герценовские идейные антагонисты, «славянин» и «европеец», включившиеся в спор по этой проблематике, зададут сугубо теоретический дискурс ее осмысления, очевидно, приближающий как первый диалоговый эпизод-сценку «Сороки-воровки» (текст «рамы»), так и все произведение к философской драме, драме-дискуссии,

¹¹ «Речевые партии» персонажей не только динамично сменяются друг другом, но и друг у друга включаются: «один известный художник» передает слова актрисы, сыгравшей Анегу, реплики князя Скалинского и других.

¹² Сахновский-Панкеев В. А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969. С. 111. См. также: Волькенштейн В. Драматургия. С. 28—46.

¹³ Даже Пушкин, гениально ниспровергнувший в «Борисе Годунове» «два классические единства» (Пушкин А. С. Письмо к издателю «Московского вестника» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 66), по поводу третьего утверждал: «...единство действия должно быть соблюдаемо» (Пушкин А. С. О трагедии // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 27).

которая лишь начала зарождаться в европейской литературе XVIII—XIX веков и которая достигнет своего расцвета в XX веке. Так что Белинский очень пронизательно заметил автору повести: «Разговор — прелесть, умно чертовски».¹⁴

Первый диалоговый эпизод «Сороки-воровки» по своей архитектонике связан и с другой, во многом противоположной жанровой традицией — с античной, а точнее древней аттической комедией. «Открывает ее, — писал В. Н. Ярхо, — довольно обширный речевой пролог с участием нескольких персонажей, дающий сюжетную экспозицию. За ним следует выход хора <...> Во главе хора стоял его предводитель, а сам хор разбивался на две равные половины, каждая со своим предводителем, которые <...> обменивались симметричными партиями...», строящимися по принципу русской хоровой переключки: «А мы просо сеяли-сеяли...» — «А мы просо вытопчем-вытопчем...».¹⁵ Диалог герценовских «славянина» и «европейца» выполняет сразу обе функции: составляет своего рода «сюжетную экспозицию» по отношению к последующему тексту повести и вводит обоих персонажей как представителей или «предводителей» двух полухорей — единомышленников славянофилов и западников, участников напряженных историософских споров 1840-х годов.

Образы «славянина» и «европейца» выстраиваются в повести как «тезис» и «антитезис» и в идейном плане (герои высказывают противоположные суждения по вопросу, почему в России нет талантливых актрис), и в речевом отношении (если первый называет театр общеславянским словом «позорище», то второй говорит о «гуманном относительно женщин» (IV, 215), прибегая к одному из введенных Н. М. Карамзиным в русский язык заимствований),¹⁶ и в аспекте внешности (по-простонародному «остриженный в кружок» — и вольнодумно «вовсе не стриженный»). Все три способа характеристики персонажей органичны для драмы как рода литературы и создают в герценовской повести, как в пьесе, вполне целостные, узнаваемые, но вместе с тем не слишком полно раскрытые (это прерогатива эпоса) образы действующих лиц.

Правда, обозначенные способы презентации героев избыточны для представителей полухорей и персонажей пролога древнегреческой комедии — персонажей «фоновых», хотя и по-разному, но, в целом, нейтрально комментирующих происходящее на сцене. По сравнению с ними, герценовские образы слишком конкретны и недостаточно бесстрастны, это полноценные драматические характеры участников действия. Фигуры «славянина» и «европейца» принадлежат почти исключительно сфере комедии, уходя корнями в традиции европейской и русской смеховой культуры.¹⁷ Это определяется как карикатурностью, изначально заданной характеристикой их внешнего вида, подчеркнута скупой и однотипной, так и явной мировоззренческой ограниченностью каждого из них, выпадающего в крайность и не слышащего мнения собеседника. Между тем оба, очевидно, исчерпываются

¹⁴ Белинский В. Г. Письмо к А. И. Герцену от 19 февраля 1846 года // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 265.

¹⁵ Ярхо В. Н. Аристофан — великий художник-утопист // Аристофан. Комедии. Фрагменты. М., 2000. С. 922.

¹⁶ Говоря об использовании Карамзиным иностранных слов в нетранслитерированном виде и о калькировании, Н. А. Мецкерский приводит примеры введенных им в русский язык неологизмов: «...промышленность (фр. *industrié*), человечность (фр. *humanite*), усовершенствовать (фр. *parfaire*)...» (Мецкерский Н. А. История русского литературного языка. Л., 1981. С. 181).

¹⁷ См. о формах комического: Бергсон А. Смех в жизни и на сцене. СПб., 1900; Дземидок Б. О комическом. М., 1974.

собственными позициями в споре, потому что не изображаются как сколько-нибудь многогранные личности.

Автор заставляет обоих персонажей упрямо повторять свои идеи, так что, когда он, в конце концов, перестает атрибутировать реплики участников дискуссии, читатель без труда и с большой степенью вероятности опознает говорящих. Незаметно для себя в пылу спора замкнувшись на самих себе, нацеленные лишь на то, чтобы одержать победу друг над другом, герценовские славянофил и западник окончательно утвердились в плоскости комедии, особенностью которой еще Г. В. Ф. Гегель видел в берущей верх «...субъективности в ее бесконечной самоуверенности», «субъективности, остающейся, несмотря ни на что, устойчивой внутри себя», в противовес трагедии с ее господствующей «субстанциональной» сферой.¹⁸

Не имеющая в тексте повести ни начала, ни конца, полемика «славянина» и «европейца» представлена длящейся бесконечно — и вместе с тем она показана заведомо бесперспективной, не обнаруживающей ничего общего с подлинным содержанием русской жизни, как бы спорящим ни хотелось активно влиять на нее. Стремясь превзойти друг друга, «славянин» и «европеец» оказались, как это и свойственно комедийным персонажам, по своей вине «обмануты», остались не у дел не только в ходе русской общественной жизни, но и в ходе «сценического» действия. Их как комедийных персонажей не постигает трагическая кончина в развязке, и, кажется, мало затрагивает гибель исполнительницы роли Анеты. Откликаясь на это событие, «славянин» произнесет: «...но зачем она не обвенчалась тайно?..» (IV, 235), — обнаружив своей фразой и собственную внутреннюю статичность, и весьма характерную потребность в комедийной счастливой развязке — свадьбе.

Представленные только в таком свете, герценовские «славянин» и «европеец» оказались бы едва ли не фарсовыми или, по крайней мере, сатирическими персонажами. Однако их образам в определенной степени приданы высота и лиризм, выводящие их из сферы чистой гротескности. Эта усложненность характеров создается прежде всего за счет того отнюдь не эгоистического чувства, которое безраздельно владеет и «славянином», и «европейцем», — чувства пламенной любви к родине, готовности ради нее на практически монашескую аскезу, которая и ограничила их жизнь одним служением идее. Действительно, по позднему высказыванию Герцена, западники и славянофилы «смотрели в разные стороны, в то время как *сердце билось одно*» (IX, 170).

Усложненность характеров «славянина» и «европейца» достигается и за счет не осознающейся ими, но то и дело обнаруживающейся спонтанной общности в суждениях, вкусах, в самой включенности обоих в единый европейский культурный контекст. Так, они считают, что в России нет талантливых актрис, мера таланта, по-видимому, для обоих западноевропейская — «Марс, Рашель», «Аллан и Плесси» (IV, 218), как позволяют предположить следующие друг за другом неатрибутированные реплики. Прозвучавшее в речи «славянина» выражение «*la femme émancipée*»,¹⁹ «площадное ругательство», по определению И. Савкиной,²⁰ очевидно, восходит к фразе из пусть и ранней и выражавшей еще консервативные взгляды,²¹ но все же из статьи Белинского, человека, который в 1840-е годы был

¹⁸ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 578—579.

¹⁹ эмансипированная женщина (фр.)

²⁰ Савкина И. Провинциалки русской литературы (женская проза 30—40-х годов XIX века). Wilhelmhorst, 1998. С. 36.

²¹ Белинский писал: «Une femme émancipée — это слово можно б очень верно перевести одним русским словом, да жаль, что его употребление позволяет в одних словарях, да и то не во всех, а только в самых обширных. Прибавлю только то, что *женщина-писательница*, в некото-

западником. Показательно и само употребление иностранных слов не только «европейцем», но и «славянином».

Усложненность обоих характеров создается в повести, наконец, и самим тем фактом, что, вопреки традиционному изображению комедийных персонажей, они всецело свободны от сферы быта. В такой связи театральность герценовских образов оказывается в чем-то сродни той театральности, которая была свойственна повседневному поведению предшественников западных и славянофилов, тоже рыцарей идеи — декабристов. «...Бытовое поведение декабриста, — писал Ю. М. Лотман, — представилось бы современному наблюдателю театральным, рассчитанным на зрителя», что «не означает (...) неискренности или каких-либо негативных характеристик. Это лишь указание на то, что поведение получает некий сверхбытовой смысл. (...) подчеркнутое внимание к слову, жесту, поведению в целом, которое придает ему, в наших глазах, характер театрализованности, для самого декабриста связывалось с восприятием себя как исторического лица, а своих поступков — как исторических».²² Выступающие на арену борьбы за судьбу России «славянин» и «европеец» участвуют не столько, как может на первый взгляд показаться, в фарсовой сцене схватки, сколько в сражении в его онтологическом смысле. Последнее соприуще, по В. Волькенштейну, драме как роду литературы²³ и, что любопытно, подкреплено той характеристикой противостояния западников и славянофилов, которую годы спустя Герцен даст в «Былом и думах», выдерживая ее в «военной» терминологии и уже не акцентируя так явно арсенал комедийных художественных средств.

Если образы «славянина» и «европейца» созданы преимущественно в русле комедийной традиции, обогащенной драматическими и отчасти трагическими элементами, то образ их собеседника, третьего «молодого человека», хотя этот персонаж и охарактеризован под стать первым двум — как «остриженный под гребенку» (IV, 213), — выдержан почти исключительно в нейтральной тональности. Как отмечали И. А. Белорусцева и С. Д. Гурвич-Лищинер, он выступает «дирижером спора»: ²⁴ «...выдвигает его тему (...) очерчивает ее относительные границы...», «...замечает (...) что жизнь не улавливается „общими формулами“, т. е. как бы подготавливает необходимость перевода диалога на иной уровень — художественных доказательств».²⁵ Реплики третьего «молодого человека» реже атрибутируются писателем. Читателю становится труднее отделить их от высказываний его собеседников, а следовательно, они как бы растворяются в общем диалоге. Очевидно, это происходит потому, что агрессивность «славянина» и «европейца» ему чужда, он приверженец более многомерных, живых, а значит, и гибких воззрений, близких к позиции западников, к стану которых сам Герцен, как известно, принадлежал в 1840-е годы, но в узком кругу идей которых, как и третий «молодой человек», никогда не замыкался.²⁶

ром смысле, есть *la femme émançipée*» (Белинский В. Г. Жертва. Литературный эскиз. Сочинение г-жи Мовборн // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 226).

²² Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 1994. С. 338.

²³ Волькенштейн В. Драматургия. С. 26—30.

²⁴ Белорусцева И. А. «Сорока-воровка» А. И. Герцена и русская повесть 1840-х годов. Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1973. С. 88; Гурвич-Лищинер С. Д. Творчество Герцена в развитии русского реализма середины XIX века. С. 57.

²⁵ Там же.

²⁶ Так, Герцен фиксирует в дневниковой записи от 17 мая 1844 года: «Белинский пишет: „Я жид по натуре и с филистимлянами за одним столом есть не могу“ (...) Филистимляне для него славянофилы; я сам не согласен с ними, но Белинский не хочет понять истину в *fatras* (в ворохе. — М. К.) их нелепостей. (...) Странное положение мое, какое-то невольное *juste*

«Молодой человек, остриженный под гребенку», таким образом, выражает особую форму авторского присутствия,²⁷ вновь размыкая границы между художественной и нехудожественной реальностью. Функция этого персонажа близка к роли резонера в пьесе, но неизмеримо сложнее. Именно третий «молодой человек», в отличие от своих собеседников, оказался способен от начала до конца выдерживать партию хора древних комедий и трагедий. Подобно участникам греческого хора, он «одет в костюмы действующих лиц»²⁸ (сравним однотипную характеристику внешности всех трех собеседников герценовской повести) и «принадлежит к пьесе»,²⁹ однако, как и хор, занимает в системе персонажей особое положение.

Катализируя историософскую дискуссию и стараясь быть объективным, нацеленным на поиск истины, «молодой человек, остриженный под гребенку», обнаруживает целый ряд качеств, которые Ф. Шиллер считал важнейшими признаками древнего хора, названного им «единым идеальным лицом, поддерживающим и сопровождающим все действие».³⁰ «Выступая своим успокоительным размышлением между сторонами и страстями, — писал он, — хор возвращает нам нашу свободу, которая иначе погибла бы в буре страстей. И самим действующим лицам (...) нужен этот перерыв, нужна эта передышка, чтобы прийти в себя (...) Присутствием хора, который внимает им, как судящий свидетель, и своим вмешательством умеряет первые порывы их страсти, мотивируется рассудительностью в их действиях и достоинство в их речах. Они в известном смысле уже выступают в жизненном театре, так как говорят и действуют перед зрителями, и именно поэтому они тем более способны выступать перед публикой на театре художественном».³¹ Р. Виппер также именовал греческий хор идеальной публикой, выражающей «колеблющееся мнение».³²

Обобщая суждения исследователей хора, П. Пави в «Словаре театра» замечает, что хор, по сути, «становится эпическим средством, часто выполняющим функцию остранения, как бы воплощая на глазах у зрителя некоего другого зрителя — судью, уполномоченного комментировать действие (...) этот эпический комментарий призван выражать на сцене взгляды публики».³³ Сам Герцен сравнивал театральную публику с хором греческой трагедии.³⁴

«Речевая партия» третьего «молодого человека» усиливает эффект «двойного зрелища», подчеркивая проницаемость границ как между искусством и жизнью, так и между эпическим и драматическим. Роль этого персонажа близка к роли повествователя в эпосе. Он обладает всезнанием и

milieu в славянском вопросе: перед ними я человек Запада, перед их врагами человек Востока. Из этого следует, что для нашего времени эти односторонние определения не годятся» (II, 354). В октябре того же года Герцен вынужден убеждать Н. Х. Кетчера: «Я веду открытую войну с славянофильством, несмотря на все ваши предположения...» (XXII, 201). Однако в том же письме, словно перебивая самого себя, не может не признаться: «...спорить с совопросниками и славянобесыми не могу, все это потеряло для меня всякий смысл, интерес новости, потом все это пошло, глупо» (XXII, 201).

²⁷ По известному свидетельству И. И. Панаева, Герцен наделил «молодого человека, остриженного под гребенку», и той прической, которую сам носил в 1840-е годы (см. об этом: *Эльсберг Я. Е.* Герцен. Жизнь и творчество. М., 1963. С. 171).

²⁸ Такую характеристику Р. Виппер давал греческому хору. См.: *Виппер Р.* Две интеллигенции и другие очерки. Сборник статей и публичных лекций. 1900—1912. М., 1912. С. 116.

²⁹ Там же.

³⁰ *Шиллер Ф.* О применении хора в трагедии // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 664.

³¹ Там же.

³² *Виппер Р.* Две интеллигенции и другие очерки. С. 116.

³³ *Пави П.* Словарь театра. М., 1991. С. 421.

³⁴ «Партер — не чужой сцене: он вроде хора греческой трагедии; он не вне драмы, а обнимает ее волнами жизни, атмосферой сочувствия...» (II, 51).

по-своему созидает целостность и диалога «молодых людей», и всего произведения. Одновременно его роль сложнее: сколько-нибудь исчерпывающего «эпического комментария» он не дает, оставляя за героями и сюжетом принципиальную незавершенность, многомерность, словно олицетворяя бытие некой божественной истины, гармонизирующей все сущее и при этом не ущемляющей ни индивидуальность, ни свободу каждой отдельной личности.

Подобный эффект приближения к истине с сохранением принципиальной «незавершенности» выплывает по отношению к диалогу «рамы» центральная часть повести, представленная рассказом «одного известного художника». Последний является «идеальным зрителем». Он присутствует при исповеди актрисы, сыгравшей Анету, и берет на себя функцию античного хора. В отличие от «интеллектуальной» реакции «молодого человека, остриженного под гребенку», на спор «славянина» и «европейца», отклик «одного известного художника» на исповедь его собеседницы очень эмоционален. Исследователи справедливо обращали внимание на повышенную взволнованность как актера, так и актрисы во время разговора³⁵ — очевидно, свидетельствующую о живой боли, которая никого не может оставить равнодушным, и о частичном преодолении ее через творческое и межличностное единение, дающееся персонажам герценовской повести так ненадолго.

На смену заявленному в диалоге «рамы» «аполлинийскому элементу» (Вяч. Иванов) с образами актера и актрисы в произведение входит «дионисийская энергия», органичная как природе искусства и жизни души его представителей, так и жанровому началу трагедии, все более и более вступающему в свои права в рассказе «одного известного художника». Размышляя о существовании трагедии, о ее диадном аполлинийско-дионисийском базисе, Вяч. Иванов, как известно, настаивал на том, что «аполлинийский элемент <...> не парализует ее дионисийской энергии»,³⁶ всегда преобладающей. На десятилетия упреждая суждения поэта-символиста и идеи Ф. Ницше, Герцен делает главной героиней своей повести женщину (по мысли Вяч. Иванова, «для истинного трагизма необходимо, чтобы характер героя был трагическим по своей природе», «поэтому наиболее благоприятно <...> изображение характера женского»: «яркая и крупная женская личность естественно трагична»),³⁷ ставя рядом с ней духовно родственного собрата по творчеству («трагизм же мужского характера измеряется степенью его проникнутости духом Дионисовым...»)³⁸.

Этот бытийный аспект трагического ореола вокруг героини герценовской повести органически слит с социальным. Савкина весьма точно определила русских писательниц-провинциалок XIX века как пребывающих в ситуации «двойной маргинальности» — «женственности и <...> провинциальности».³⁹ В «Сороке-воровке» эта степень «маргинальности» увеличена:

³⁵ Кононова А. П. Герцен-писатель и общественно-литературная борьба 40-х годов XIX столетия. Дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1977. С. 150; Путинцев В. А. Герцен-писатель. М., 1963. С. 118.

³⁶ Иванов Вяч. Существо трагедии // Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000. С. 305.

³⁷ Там же. С. 306.

³⁸ Там же. По весьма любопытному наблюдению Е. К. Созиной, «один известный художник» воспринял и описал актрису, сыгравшую Анету, эстетически, как произведение искусства. В результате образ героини герценовской повести, продолжает исследователь свою мысль, «...есть произведение искусства <...> причем произведение трагического пафоса, то есть принадлежащее к самому высокому и чтимому традицией роду искусства» (Созина Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001. С. 245).

³⁹ Савкина И. «Русская провинция: культурные концепты и опыт повседневности»: попытка реализации международного учебно-научного проекта // «Во глубине России...». Статьи и материалы о русской провинции. XIX Фетовские чтения. Курск, 2005. С. 244.

женщина, провинциалка, актриса, крепостная. Герцен включает свою героиню в ряд социально униженных представительниц ее пола, оказывающихся близкими ей самой — она блестяще воплощается в роль служанки Анеты, девушки из «хорошего», но обедневшего «семейства»,⁴⁰ не принимаемой своей потенциальной свекровью и, в итоге, гонимой и осужденной; она мечтает сыграть в пьесе Шиллера мещанку Луизу Миллер, опрометчиво полюбившую сына президента фон Вальтера и отвергнутую как своим возможным свекром, так и верхушкой общества в целом. Прием антитезы, один из ведущих в герценовском произведении, часто усиливается в нем, как и в пьесах Кенье, д'Обиньи и Шиллера, благодаря социальному контрасту. Героини лишь на мгновение увидели для себя возможность счастливого будущего в социуме, но тут же ее утратили, осуществив характерный для трагедий переход «от счастья к несчастью».

В отличие от Анеты и Луизы, герценовская героиня, тоже молодая и чистая душой, изначально несет печать трагизма и в личном плане: она одинока. У нее нет любимого и любящего отца, как нет и не было любимого и любящего мужчины. Она не знает ни того счастья, которым хотя бы частично окупались страдания Анеты и Луизы, ни того чувства, которое наделяло их духовной силой и стойкостью. Наверное, неслучайно ее первое появление в «Сороке-воровке», привлекая внимание «одного известного художника», — именно эпизод радостно-мучительного свидания Анеты с отцом, когда она, готовая на самопожертвование, пытается спасти его, и в «Коварстве и любви» героиня хотела бы сыграть «особенно сцену с Вурмом» (IV, 230), в которой Луиза, движимая любовью к отцу, отказывается ради его спасения от своего счастья с возлюбленным. Очевидно, в этих актерско-читательских пристрастиях герценовской актрисы высказывается ее глубокая тоска по близкому человеку. Но, поработанная князем Скалинским и обществом в целом, эта жаждущая любви молодая, красивая женщина, по сути, убита как женщина («лицо ее, прекрасное, но уже изможденное, было страшное сказанье <...> Огромные черные глаза блистали не восточной негой, а как-то траурно, безнадежно», IV, 227).

Герценовская героиня, наделенная, в отличие от Анеты и Луизы, творческим даром и стремящаяся к профессиональной самореализации, лишена и этого, поскольку в отсутствие свободы она не имеет возможности разносторонне и полно развивать свой талант, питаемый и одновременно разрушаемый такими условиями. Неслучайно ее талант именно трагический; по собственному признанию, она давно уже играет «одну роль», другие ей «сделались невозможны» (IV, 232). Тем самым образ героини повести проникнут абсолютным трагизмом.

Драматические «импульсы восхождения» (В. А. Сахновский-Панкеев), «нарастания действия» (В. Волькенштейн), нацеленные в герценовской «Сороке-воровке» на неуклонное усиление трагического напряжения, создаются писателем вполне традиционно: через смену замедления и динамизации хода событий, через введение новых персонажей, новых сюжетно-фабульных и внесюжетных элементов, через повышение эмоциональности тона актрисы и «одного известного художника» и т. п. Но центральный трагический конфликт в повести не осложнен ни идеей рока и вины героини, как это было в античных пьесах, ни дилеммой «личное чувство — надличный долг», которая имела место в классицистических трагедиях и отчасти в «Коварстве и любви» Шиллера и в сюжете предания, мелодраматизированного Кенье и д'Обиньи в «Сороке-воровке».

⁴⁰ Кенье Л. Ш., д'Обиньи Т. Сорока-воровка, или Палезосская служанка. Историческая драма в трех действиях / Пер. с фр. г. Валберха. СПб., 1816. С. 15.

Основу герценовского сюжета составил предельно очищенный от различных наслоений трагический конфликт общественного произвола и неурядной личности, оказавшейся его жертвой. Этот конфликт основан, с одной стороны, на все усиливающейся невыносимости внешних условий жизни героини, с другой — на пропорционально растущем ее внутреннем противостоянии им, раскрывающем как неординарный талант актрисы, так и человеческие качества — чувство собственного достоинства и, в целом, духовную глубину и силу личности.

По законам трагедии, когда невыносимость условий и внутренний протест достигает предельной силы, наступает развязка — гибель героини и связанная с ней многоплановая невосполнимая утрата (великой русской актрисы, человека, женщины, матери), сопровождаемая катарсисом. В герценовской повести последний поддержан тем обобщающим смыслом, который несет в себе образ героини, не наделенной именем (для творческой личности это и трагедия безвестности) и включенной в число героически страдающих женщин мировой литературы — от неназванной, но во многом, очевидно, сопоставимой с ней по силе духа Антигоны Софокла до Анеты Кенье и д'Обиньи и Луизы Шиллера; более того, включенной в контекст всего страдающего человечества. Примечательно, что ей оказывается ближе не вымышленный мелодраматический сюжет, а легшее в его основу предание, и мелодраматическую роль Анеты в пьесе Кенье и д'Обиньи герценовская актриса исполняет как трагическую.

В том числе героиня представляет от той значительной части русского общества 1840-х годов, которая, по Герцену, обречена на трагическое существование. Главным образом, отсюда духовная родственность женщины «одному известному художнику», очевидно, недавно, как и его прототип М. С. Щепкин, обретшему свободу и мучительно трудно отстаивающему свое право на полноценную, наполненную смыслом жизнь. Таким образом, в повести Герцена в значительной степени нивелированы как пространственно-временные, так и гендерные различия, и образ актрисы предстает беспрецедентно универсальным и высоким, что поддерживается самим жанровым началом трагедии, которая, как заметил еще В. М. Эйхенбаум, всегда «непосредственно соприкасается с элементами религиозного и этического порядка».⁴¹ Рассказав о трагическом финале жизни актрисы, «один известный художник» испытывает состояние катарсиса: «художник отирал слезы, бежавшие по щеке» (IV, 235). К чему-то похожему приходят и его собеседники: «Молодые люди молчали; он и они представляли прекрасную надгробную группу Анете» (IV, 235).

Однако эта своего рода «немая сцена» едва ли не в то же мгновение начинает распадаться: сначала ее трагический накал разрежается двусмысленным, не лишенным иронического подтекста словом «прекрасную» в речи повествователя, затем — завершающей репликой «славянина», пытающегося перевести (вернуть) повествование в комедийную плоскость, заданную началом герценовской «Сороки-воровки» и поддержанную в ее конце кратким рассказом об актере — товарище «одного известного художника» и об их общем решении бежать из театра князя Скалинского. Герцен создает произведение, по удельному весу трагического и комического напоминающее древнегреческую тетралогия, представленную тремя трагедиями (трилогией, связанной единством сюжета) и примыкающей к ним сатирической драмой, изображающей «в комическом свете» какой-либо один эпизод мифа.⁴²

⁴¹ Эйхенбаум В. М. Трагедии Шиллера в свете его теории трагического // Эйхенбаум В. М. Сквозь литературу: Сб. статей. Л., 1924. С. 85.

⁴² Подробнее об этом см.: Ярхо В. Н. Эсхил. М., 1958. С. 56.

Комические моменты в начале и в конце повести корректируют и дополняют ведущую трагическую тональность ее центральной части, подобно тому, как в «Коварстве и любви» и в других своих трагедиях Шиллер, «величайший (...) трагический поэт», был, по определению К. Фишера, «в своем роде комиком».⁴³ Чисто комические сцены соседствовали с трагическими и в «Сороке-воровке» Кенье и д'Обиньи, равно как и в пьесах русских драматургов XIX века — в «Борисе Годунове», «Горе от ума», «Ревизоре». Синтезируя в тексте жанровые возможности трагедии и комедии — «высших форм», Герцен в своей повести одновременно актуализирует и возможности соответствующих им и как бы стоящих за ними «низших» жанров — фарса и мелодрамы, которую так и не смогла сыграть герценовская актриса. «Удовольствия, которыми торгует вразнос комедия, — замечал Э. Бентли, — это прежде всего удовольствия фарса, ибо высшие формы включают в себя низшие. Но, подобно тому, как удовлетворения, даваемые трагедией, как бы „перерастают“ удовлетворения мелодрамы, удовлетворения, даваемые комедией, как бы „перерастают“ удовлетворения фарса. (...) Мы можем воспринять радость только от такого драматурга, в произведении которого ощущается и нечто противоположное радости».⁴⁴ Восполняя ведущий жанр трагедии чертами «парного» ему жанра комедии, а оба этих «высших» жанра — в свою очередь «парными» им «низшими» фарсом и мелодрамой, в то же время выявляя постоянные взаимопереходы жанров, автор «Сороки-воровки» намечает выход не только за пределы каждого из них в отдельности, но и за пределы чистой «художественности» как таковой в сферу внеэстетической действительности. Отличающаяся своеобразной «многослойностью», герценовская «пьеса» рассчитана на разные уровни восприятия, равно как и на разные возможности и потребности зрителей-читателей.

Тогда же, в 1840-е годы, автор повести дал театральной публике ироничную метонимическую характеристику по «бороде», очень напоминающую ту, которой наделены в его произведении три по-разному «остриженных» персонажа «рамы», и отметил, что каждая «борода» ждет своего спектакля: «У нас в одном ряду кресел встречаются полюсы человечества — от *небритой* бороды патриархальной, бороды *an sich*,⁴⁵ до отращенной бороды, сознательной бороды *für sich*;⁴⁶ а между двумя бородами можно найти представителей главных моментов развития человечества (...) Каждая пьеса имеет свою публику (...) Для бельэтажа — без слов, но с танцами и богатой постановкой; для райка — пьесы с пушечной пальбой (...) *другие* всё смотрят, но особенно любят водевили с двусмысленными куплетами и танцы с двусмысленными движениями» (II, 53). Разноплановость «публики» обозначена и в самой «Сороке-воровке», в частности, неодинаковой реакцией на игру актрисы — со стороны «одного известного художника» и «одного любителя театра» (IV, 224). Как писал Герцен, «разом для всей публики у нас пьес не дается, разве за исключением „Горя от ума“ и „Ревизора“» (II, 53). По сути, автор «Сороки-воровки» создал еще одну такую «пьесу». Через внутреннюю «многослойность» произведения Герцен достигает и эффекта рельефности, сложности и полифоничности бытия, буквально ощущаемой читателем.

В немалой степени этому способствует положенная в основу произведения развернутая метафора «мир — театр», с одной стороны, наделяющая текст предельно возможным эффектом жизнеподобия, с другой — актуали-

⁴³ Фишер К. Публичные лекции о Шиллере. М., 1890. С. 264.

⁴⁴ Бентли Э. Жизнь драмы. М., 2004. С. 338.

⁴⁵ в себе (нем.)

⁴⁶ для себя (нем.)

зирующая представление о некоей театрализованной условности, имеющей место в жизни. Возможности драмы и театра усилены в герценовской повести теми архиактуальными для 1840-х годов вопросами, которые писатель в ней поднимает и которые придают ей не только художественное, но и философско-публицистическое звучание. Вместе с тем характерно, что многомерный художественный и онтологический синтез, созидающийся в «Сороке-воровке» на основе драматических элементов, созируется в ней в форме повести — жанра литературного и эпического, позволяющего чрезвычайно многое объять и в то же время сохранить свободным от каких-либо штампованных клише и театральных амплуа, оставить, как в живой жизни, потенциально неисчерпанным.

© Ю. А. РЫКУНИНА

РОМАН С «СЕНСАЦИЕЙ»: КАК ГЕРЦЕН И ОГАРЕВ СТАЛИ ПЕРСОНАЖАМИ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ¹

Роман «Жизнь за жизнь», подписанный псевдонимом Н. А. Таль (подлинное имя автора — Наталья Утина), был опубликован в 1885 году в № 4—6 журнала «Вестник Европы». В этом произведении рассказывалась история русской семьи, обитающей за границей. Вера Андреевна и Петр Николаевич Веприны перенесли в прошлом немало семейных неурядиц, которые «наконец очень надоели Петру Николаевичу, и он решил исключительно предаться прелестям любви, уехав с Верой Андреевной под небо какой-нибудь южной страны».² В начале романа (авторское определение — «рассказ») мы застаем семейную чету в Ницце.

Написанный клишированным языком, этот роман о нескольких адюльтерах хорошо знаком историкам русской литературы, специализирующимся на творчестве А. И. Герцена.³ Именно его «семейная драма» легла в основу произведения Таль.⁴ Хотя этот сюжет герценовской биографии, давший, как известно, толчок к написанию «Былого и дум», получил достаточное освещение в научной литературе,⁵ мы вкратце остановимся на нем самом, а потом перейдем к частному случаю его интерпретации в «рассказе» Таль.

Итак, сближение семейств Герценов и Гервегов (то есть Георга Гервега и его жены Эммы) началось летом 1848 года в Париже. Наталья Александров-

¹ Искренне благодарю А. В. Вдовина и А. Ю. Балакина за помощь в работе.

² Вестник Европы. 1885. Кн. 4. С. 578.

³ См., например: *Ветринский Ч.* Герцен. СПб., 1908. С. 207—208; *Герцен А. И.* Полн. собр. соч. и писем: В 22 т. / Под ред. М. К. Лемке. Пб., 1920. Т. XIV. С. 34; *Паперно И.* Введение в самосочинение: autofiction. Интимность и история: семейная драма Герцена в сознании русской интеллигенции (1850—1990-е годы) // Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 62.

⁴ Как пишет Наталья Яковлева, «в русской литературе традиция романов с прототипами (...) связывалась с расцветом фельетона и очерка, пережив, по крайней мере, две вспышки: в 1840-е годы она ассоциировалась с именем И. Панаева, а в 1860-е — с так называемым «антиингилистическим романом» и творчеством Н. С. Лескова». См.: *Яковлева Н.* «Человеческий документ»: история одного понятия. Helsinki, 2012. С. 42.

⁵ Из недавних работ см., в частности, специальный номер журнала «Russian Literature»: Intimacy and History: Herzen Family Drama Reconsidered. Special issue of Russian Literature. 2007. Vol. 61. № 1—2. Подробно о семейной драме Герцена в политическом контексте см. в книге: *Carr E. H.* The Romantic Exiles: A Nineteenth-Century Portrait Gallery. London, 1933.

на Герцен еще при первом знакомстве обратила свое внимание на немецкого поэта и революционера Гервега; после неудачи в «баденской экспедиции» он превратился в ее глазах в романтического страдающего героя.⁶ Между Герценом и Гервегом установилась дружба — мужчины называли себя «духовными близнецами» (образ из романа Жорж Санд «Маленькая Фадетта»). Союз двух семей должен был стать образцом будущего социалистического общества, «островом гармонии» среди моря разочарования от неудавшейся революции 1848 года. Однако дело осложнилось начавшимся романом Гервега и Натальи Герцен. В 1849 году после участия в июньских демонстрациях в Париже Герцен был вынужден бежать в Женеву. Вскоре туда же приехала Н. А. Герцен с детьми в сопровождении Гервега. Здесь они гуляли в горах, Гервег давал уроки детям Герценов; лето 1849 года стало «апогеем любви» Натальи Александровны и Гервега.⁷ В 1850 году оба семейства отправились в Ниццу, где зажили одним домом на средства Герцена. Узнав о романе своей супруги с Гервегом, Герцен отказался от идеи общего «гнезда» и потребовал от Гервега оставить его дом. Между тем стало известно, что Гервег предал случившееся огласке; тогда Герцен потребовал у жены объяснений. После встречи и разговора в Турине («вторая свадьба») как будто произошло примирение, и в доме супругов воцарилось спокойствие. Однако вскоре случилось новое несчастье: 17 ноября 1851 года в кораблекрушении погибли мать Герцена и его глухонемой сын Коля. После этой катастрофы Н. А. Герцен тяжело заболела. Гервег прислал Герцену оскорбительное письмо, где писал, что тот силой удерживает возле себя жену, и предлагал дуэль. Наталья Герцен написала Гервегу «прощальное» письмо, в котором выразила сожаление о своем слепом увлечении. 2 мая 1852 года она скончалась. Драма выявила несостоятельность Герцена в качестве «нового человека» (который должен быть выше вопросов плоти) и революционера,⁸ а отчасти — и как дворянина, так как он отказался драться с Гервегом на дуэли, предпочитая суд европейской «демократии».⁹

В интересующем нас романе Таль все события семейной драмы Герцена и их подоплека получили, как уже было замечено, искаженную трактовку.¹⁰ Реальные факты, которые Утина вплетает в свое повествование, кажутся, еще больше способствуют восприятию ее романа как карикатуры. О Веприне сообщается, что, приехав за границу, он «со всем увлечением своей живой натуры, бросился в интеллигентную жизнь столицы мира, т. е. Парижа. Деятельность его была чисто мыслительная. Странствовать в мире отвлеченных идей, взвешивать их истину, применяя ее к фактам реальной жизни, ставить принципы, создавать теории. (...) В интеллигентном мире он стал звездой первой величины».¹¹ Гервег превратился в «известного австрийского романиста» Штейна, влюбленного в жену Веприна и посвящающего ей романы и повести. Виктор Погорелов (прототип Огарева) в тексте — «философ», склонный к «мимолетным увлечениям», «мыслитель и поэт», который пишет стихи «в свободное от мышления время».¹² Его жена, Анна (то есть Тучкова-Огарева) никогда не любила его и быстро возвратила ему

⁶ Дрыжакова Е. Герцен на Западе: в лабиринте надежд, славы и отречений. СПб., 1999. С. 57.

⁷ Там же. С. 62.

⁸ Там же. С. 75—77.

⁹ См.: *Paperno I. Intimacy and History. The Gercen Family Drama Reconsidered // Intimacy and History: Herzen Family Drama Reconsidered. Special issue of Russian Literature. 2007. Vol. 61. № 1—2. P. 3.*

¹⁰ Герцен А. И. Полн. собр. соч. и писем. Т. XIV. С. 34.

¹¹ Вестник Европы. 1885. Кн. 4. С. 580—581.

¹² Там же. С. 607.

свободу в обмен на «кругленький окладаец». Влюбленная в Веприна, Анна сначала сеет сомнения в жене Веприна относительно верности ее мужа, затем сводит ее со Штейном, а сама — заводит связь с Веприным. Вера Веприна уезжает со Штейном в Вену, где он пытается продать ее барону; затем, брошенная Штейном и больная, возвращается к мужу и умирает. Веприн спивается и опускается (хотя через несколько лет вновь ненадолго возрождается к жизни и окунается в политическую деятельность).

Имевший место в реальности союз Огарева с Мери Сетерленд у Утиной превращается в мимолетный роман Погорелова с парижской гулящей женщиной Стеллой.

Тема высокой романтической дружбы, столь важная для герценовского круга, у Утиной как будто бы вывернута наизнанку: так, жена Погорелова (т. е. Тучкова-Огарева, ближайший друг Натальи Герцен, ее «Консуэлла») предстает злейшим врагом Веприной-Герцен и ее семьи.¹³

Роман заканчивается самоубийством дочери Веприна и Погореловой по имени Любовь. После смерти отца она прочитала письма Веры Веприной и узнала, что Анна Погорелова, а не Веприна, — ее настоящая мать. Влюбляясь в женатого человека, она как бы повторяет судьбу матери и, умирая, воплощает ключевую для романа тему возмездия (ее смерть — и мечь матери, и закономерное проявление необузданных страстей, «последствие» козней Анны Погореловой). На шее у Любы находят отцовский медальон с портретом Веры Веприной и надписью Любиным почерком: «жизнь за жизнь».

Надо отметить, что идея возмездия соотносится с тем, что писал сам Герцен: «Итак в детях главная казнь — и казнь, равно падающая на них, как на меня. У меня внутри мороз, когда я думаю об этом».¹⁴ Образ Любы Веприной определенно навеян реальными рассказами о Лизе Герцен (дочери Герцена и Тучковой-Огаревой); так, И. С. Тургенев в 1875 году (год самоубийства Лизы Герцен) писал П. В. Анненкову: «Да и как ей быть иной, происходя от такой матери!»¹⁵

Как видим, писательница контаминировала в своем романе две семейные драмы Герцена. Если первая была известна в том числе по намекам самого Герцена в «Былом и думах», то обнародовать вторую (о своих отношениях, а затем и о тайном браке с Тучковой-Огаревой) он не собирался.¹⁶ В романе оба сюжета разворачиваются синхронно. Это грубое искажение, как и образ Тучковой-Огаревой, имеет параллель в письме К. П. Победоносцева к Ф. М. Достоевскому, в котором тот со слов Тургенева излагал события второй драмы и историю самоубийства Лизы Герцен: «Вы слышали, конечно, достаточно о жене Огарева, о, это ведьма, а не женщина. Герцен всю жизнь терпеть ее не мог (...) Между тем со своею второю женой он жил как кошка с собакой, и не знаю, как случилось, посреди этого домашнего ада, сошелся с ненавистною ему женой Огарева. Она — неизвестно как — стала его любовницей, не переставая возбуждать в нем нравственное отвращение».¹⁷

¹³ Так, в 1848 году Н. А. Герцен писала Тучковой: «Встреча с тобой внесла столько прекрасного в мою душу, сделала меня настолько лучше (...) Часто среди самого смутного состояния, тяжелого, воспоминанье о тебе успокаивает, возвращает силы, и я с новой энергией принимаю жизнь...» (Герцен А. И. Полн. собр. соч. и писем. Т. XIV. С. 27).

¹⁴ Письмо Н. П. Огареву от 2 декабря 1869 года // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1964. Т. 30. Кн. 1. С. 271.

¹⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.; Л., 1967. Т. XI. Письма. С. 178.

¹⁶ По мнению Ульриха Шмида, Герцен утаил вторую семейную драму, «because it is in no way compatible with the axiology of his autobiography». См.: Schmid U. The Family Drama as an Interpretive Pattern in Alexandr Gercen's «Byloe I Dumy» // Intimacy and History: Herzen Family Drama Reconsidered. Special issue of Russian Literature. 2007. Vol. 61. № 1—2. P. 88.

¹⁷ Письмо от 3 июня 1876 года // Лит. наследство. Т. 15. С. 130. Это письмо, как известно, побудило Достоевского к написанию очерка «Два самоубийства» (1876).

Итак, роман Утиной был написан, очевидно, по слухам, сплетням, отголоскам этих слухов. Важно заметить, что это была не первая подобная попытка.

По мнению Елены Дрыжаковой, побудительным толчком к написанию «Былого и дум» могло стать желание австрийского эмигранта Э. Гауга опубликовать мемуар о конфликте Герцена и Гервега.¹⁸ Еще одним примером опошления герценовской драмы стала пятиактная трагедия в стихах революционера и эмигранта Арнольда Руге.¹⁹ Характерно, что трагедия Руге была написана с позиций, дружественных Герцену (муж в финале прощает жену, соблазненную Юлиусом-Гервегом, последний же кончает с собой), однако Герцен счел образ Гервега идеализированным, а свой собственный — тенденциозным.²⁰

Как известно, Герцен так и не решился опубликовать столь важную для понимания его автобиографии главу (на глубокой взаимосвязи частного и общего, интимного и политического, собственно, и построена эта книга). Когда в 1876 году во время подготовки первого собрания сочинений Герцена Тургенев прочитал его исповедь, он, находясь под большим впечатлением от герценовского рассказа, также не счел возможным его издать; согласился с ним и Анненков.²¹ Надо сказать, что обоим писателям история семейной драмы в общих чертах была известна. Как считает Ирина Паперно, от публикации отрывка их удерживало опасение, что вдова Гервега выпустит в свет письма Натальи Герцен к Гервегу.²²

Впервые этот рассказ был опубликован только в 1919 году в 13-м томе собрания сочинений Герцена под редакцией М. К. Лемке.²³

Мы рассмотрели основанный на реальных событиях курьезный «рассказ» Утиной; теперь, как нам кажется, необходимо подробнее остановиться на личности и писательской биографии его автора. Наталья Иеронимовна Утина (девичья фамилия — Корсини), дочь известного петербургского архитектора Иеронима Доминиковича Корсини и детской писательницы Марии Антоновны Корсини, была одной из первых женщин-слушательниц Петербургского университета. За участие в студенческих волнениях была арестована и содержалась в III отделении,²⁴ позже уехала за границу, где вышла замуж за революционера Николая Утина.

Отношения между Утиным, активным участником «Земли и воли», и Герценом были сложные. Первоначально Утин примкнул к Герцену и занялся пересылкой его изданий за границу; вслед за Герценом он переехал в Швейцарию из Лондона. Позже, под влиянием А. А. Серно-Соловьевича, он от Герцена отошел: разногласия между Герценом и Утиным, который теперь олицетворял столь неприемлемый для Герцена радикализм, особенно ярко обозначились в ходе женевского съезда «молодой эмиграции».²⁵ Возможно,

¹⁸ Прочитав его мемуар, «Герцен ужаснулся: его трагическая история в изложении Гауга безмерно опошлилась. Если бы этот документ появился в печати, то от такого удара воскреснуть нельзя бы было» (Дрыжакова Е. Герцен на Западе. С. 57).

¹⁹ Там же. С. 78—79.

²⁰ Там же. С. 79.

²¹ Анненков в своих «Литературных воспоминаниях» первым поведал о любви Н. А. Герцен и Гервега.

²² Паперно И. Интимность и история. С. 46.

²³ Ирина Паперно подробно рассматривает историю публикации фрагмента, касающегося семейной драмы (по первоначальному замыслу он должен был получить заголовок «Inside», т. е. «частное», — в противоположность «Outside», где речь шла об «общем»). См.: Паперно И. Интимность и история. С. 41—67.

²⁴ Тишкин Г. А. Женский вопрос в России в 50—60-е годы XIX века. Л., 1984. С. 161.

²⁵ См.: Книжник-Ветров И. С. Русские деятельницы Первого Интернационала и Парижской коммуны. Е. Л. Дмитриева, А. В. Жаклар, Е. Г. Бартенева. М.; Л., 1964. С. 35.

эти разногласия повлияли на Утину при создании образа безвольного интеллигента, каким Герцен предстает в ее романе.

В 1870-х годах Утина, вернувшись в Россию, начинает публиковаться в ведущих русских журналах: сначала пишет рецензии, а позже начинает печатать романы и повести, в основном из жизни революционеров, эмигрантов, литературной и художественной богемы.²⁶

Характерно, что в первом своем большом произведении, романе «Два мира», она выведет в нелицеприятном свете еще одного русского писателя — в образе одного из героев, редакторе популярного журнала, отразились черты Федора Михайловича Достоевского, что вызвало нарекания Петра Ткачева, который назвал соответствующий эпизод «грязной и пошлой сплетней».²⁷ У этого персонажа рыжая борода, он активно использует христианскую риторику, рассуждая о сострадании и милосердии. Исповедуясь и проповедуя героине христианскую любовь, он склоняет ее к физическим отношениям, а затем, рассказав о несчастной больной жене, вынуждает избавиться от ребенка.

Сюжет с Достоевским становится понятнее, если мы обратимся к мемуарам писательницы. В неопубликованных воспоминаниях о К. Д. Кавелине она писала: «Я знавала в те времена еще одного выдающегося человека, который вдохновенно и восторженно любил говорить с женщинами о великих добродетелях и святом учении Христа. Ф. М. Достоевский, в нервной и резкой речи, передавал это святое учение, сам не замечая, что во имя недостижимого идеала, он комкал, мял, язвил, унижал противника. В невежественном, но самовлюбленном юном уме, он пробуждал только желанье личной отместки за какое-то обидное фарисейское всепрощенье.

— Прости ей, Господи, — иногда «читал» Ф. М. молитву своим вкрадчивым голосом, с бесконечным презреньем глядя на меня, когда я бывала с ним не согласна, — ибо она не ведает, что говорит!

Я, может быть, и действительно не всегда ведала, что говорила, но я очень хорошо понимала, что под миротворящим смиреньем Ф. М. скрывается нетерпимость инквизитора и безапелляционное осуждение фанатика».²⁸

Достоевский в воспоминаниях Утиной противопоставляется Кавелину, который не отнесся к ней «с иронической снисходительностью бесспорного превосходства». Последнее она «так часто впоследствии испытывала от выдающихся людей» с их «унижающим, иронически-снисходительным тоном», так что во все годы «с образом Кавелина сливалось для меня олицетворение самой глубокой, искренней, утонченно-деликатной человечности».²⁹

Этот мемуар представляется важным для прояснения самооощущения писательниц, подобных Утиной. Ее упоминание о снисходительном отношении к ней «выдающихся людей» говорит о том, что ее собственное положение в литературном и журнальном мире определяется ей самой как маргинальное. Возможно, отчасти именно это самооощущение, а не только повышенный интерес к интимной жизни революционеров и писателей, и толкает ее к созданию сюжетов в духе романа «Жизнь за жизнь» — заведомо громких, способных привлечь внимание. В одной ранней рецензии, рассуждая о новейшей литературе, Утина утверждала, что, поскольку роман, основан-

²⁶ О популярности Утиной-беллетристки пишет А. И. Рейтблат, называя ее автором литературных «боевиков». См. в кн.: *Рейтблат А. И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009. С. 67, 197, 204, 206.

²⁷ Дело. 1875. № 4. С. 8.

²⁸ ИРЛИ. Ф. 293. Оп. 3. № 142. Л. 5—6.

²⁹ Там же. Л. 5.

ный на любовных перипетиях обычных героев, уже не способен заинтересовать читательниц (основных потребительниц такого рода текстов), современные писатели стремятся увлечь читателя необычным материалом, то есть преподнести роман с «сенсацией». Другая особенность современного романа, по мнению Утиной, — это общественная тенденция.³⁰ И здесь нам кажется значимым затронуть литературный контекст ее романа, его полемическую направленность и проанализировать ту реакцию, которую он вызвал.

Известно, какое влияние на Герцена и людей его круга оказали произведения Жорж Санд. Знаменитая писательница была среди тех, кому Герцен (через своего приятеля Мюллера-Стрюбинга) поведал о своей семейной драме и чье мнение он хотел услышать. Именно Герцен познакомил свою будущую жену с сочинениями Жорж Санд, ставшими в конце 1830-х годов необычайно популярными у русской публики. Проблемы свободной любви и эмансипации, которые ассоциировались с творчеством и личностью Жорж Санд, обретают актуальность для Герцена в первой половине 1840-х годов, когда брак его дал первую трещину. Именно тогда он читает книги Шарля Фурье и, хотя не соглашается с его моделью устройства любовных отношений, вполне сочувствует идее, что в будущем гармоническом обществе браков не будет.³¹ По мнению Дрыжаковой, именно произведения Жорж Санд подготовили почву для романа Натальи Герцен (всцело находившейся под воздействием текстов Жорж Санд) и Гервега.³² Так, Н. А. Герцен, взявшая на себя роль Фадетты из повести «Маленькая Фадетта», мечтала — в противоположность несчастливому финалу этой книги — о «гнезде близнецов», «о счастливой совместной жизни всех вчетвером без ревности и эгоизма».³³

Весьма вероятно, что и автор романа «Жизнь за жизнь» испытала на себе влияние Жорж Санд. Скорее всего, ей был известен и автобиографический роман последней «Она и он», рассказывающий об отношениях писательницы с Альфредом де Мюссе, и полемический ответ его брата Поля — роман «Он и она». Оба произведения Герцен назвал «циничным разоблачением»;³⁴ для Утиной же они, возможно, послужили еще одним образцом перевода жизни в литературу.

Но, как нам кажется, Утина в своем произведении опиралась все же на русские образцы, и в первую очередь — на тексты Герцена и Н. Г. Чернышевского «Кто виноват?» и «Что делать?»³⁵ с их любовными треугольниками и остро поставленным «женским вопросом». Так, пассивный спивающийся Веприн напоминает о Круциферском («Кто виноват?»); сам же стиль опуса «Жизнь за жизнь» с его упрощенными сентиментальными и мелодраматическими ходами — отчасти вызывает ассоциации со стилистикой романа Чернышевского; имя главной героини, Вера Андреевна, возможно, отсылает к Вере Павловне («Что делать?»).

Характерно при этом, что у Утиной интрига предстает в обнаженном виде, почти не отягощаясь ни авторской рефлексией, ни размышлениями

³⁰ *Таль Н. А.* Шотландский брак и английская молодежь. *Man and Wife* by Wilkie Collins. 1870 // *Вестник Европы*. 1871. Кн. 1. С. 257.

³¹ *Дрыжакова Е.* Герцен на Западе. С. 256.

³² Там же. С. 260.

³³ Там же. С. 261.

³⁴ Там же. С. 264.

³⁵ Проблема влияния Жорж Санд на этих писателей уже ставилась исследователями. См.: *Скафтымов А.* Чернышевский и Жорж Санд // *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 154—213. Подробный анализ влияния Жорж Санд на Герценов см.: *Holland K.* Literary Contexts of Triangular Desire: Nata'lja and Aleksandr Gercen as Readers of George Sand // *Intimacy and History: Herzen Family Drama Reconsidered*. Special issue of *Russian Literature*. 2007. Vol. 61. № 1—2. P. 175—200.

героев. Вполне вероятно, что этот факт объясняется прозаическими причинами — бедственным положением писательницы после смерти супруга. Надо заметить, что остальные известные нам произведения писательницы отличаются как раз нетрадиционно пространными для массовой литературы отступлениями на общественные, околотрадиционные и «вечные» темы (любовь, долг, мораль, героизм, жертвенность).

В романе Утиной можно разглядеть полемику с теорией свободной любви — в крайне вульгаризированном виде последнюю излагает вызывающе безнравственный романист Штейн: «Люди сходятся случайно, по взаимному влеченью. Любовь длится или проходит (...). Если люди глупы — то они сидят друг у друга на шее и мучают друг друга. Если они умнее — они расходятся, и опять находят и любовь и счастье».³⁶ А вот что писал Гервег Герцену: «Я страшнул с себя на некоторое время семейную пыль, но не потому, что не любил, а потому, что это гнусное установление (брак. — Ю. Р.) есть лучшее средство, чтобы убить любовь даже к самому благородному, преданному и любящему в мире существу».³⁷

В этом плане между образом Веры Веприной и ее прототипом, Натальей Герцен, — разительное несоответствие. Так, последняя не сомневалась в своем праве на любовь, невзирая на положение жены и матери.³⁸ Более того, любовь была для нее своеобразным подвигом ради будущего справедливого жизнеустройства. Анализируя романтизм сознания жены Герцена, Дрыжакова приводит цитату из ее письма к Гервегу: «Не надо ни революций, ни республик: мир будет спасен, если он нас поймет».³⁹ Публикация дневника Н. А. Герцен, ее писем к Тучковой и к Гервегу⁴⁰ в свое время радикально изменили восприятие «семейной драмы» и личности Натальи Александровны.⁴¹

У Утиной Н. А. Герцен превращается в добродетельную любящую супругу, почти святую, лишь волей злой судьбы изменяющую мужу. В предшествующую, «революционную», эпоху Утина, очевидно, разделяла общие взгляды на свободную любовь и, как следует из ее первого романа, стояла за право женщины самой выбирать свою судьбу. Характерно, что Утин (чьих мнений она в основном придерживалась) в письме Огареву, написанном по просьбе Аполлинарии Сусловой в 1863 году, т. е. в пору союза Герцена и Тучковой-Огаревой, выражал восхищение новыми семейными связями и полагал, что вокруг них может вырасти целая коммуна.⁴²

По-видимому, к 1880-м годам во взглядах писательницы произошли изменения, радикализм юности был отброшен, и традиционные семейные ценности заняли в ее сознании более высокое место.

Необходимо упомянуть о другом важном контексте. В 1880 году в «Вестнике Европы» выходят воспоминания Анненкова «Замечательное де-

³⁶ Вестник Европы. 1885. Кн. 4. С. 583.

³⁷ См.: Герцен А. И. Полн. собр. соч. и писем. Т. XIV. С. 40.

³⁸ Дрыжакова Е. Герцен на Западе. С. 62—63.

³⁹ Там же. С. 62.

⁴⁰ Дневник Н. А. Герцен и ее письма к Тучковой-Огаревой были опубликованы М. О. Гершензоном, см.: Русские Пропилеи. Т. 1. М., 1915. Письма и записки Н. А. Герцен к Гервегу были частично опубликованы в обзоре Л. Р. Ланского «Письма Натальи Александровны Герцен к Гервегам» (Лит. наследство. Т. 64. С. 259—318).

⁴¹ Получив известие о том, что Тучкова открыто сошлась с еще женатым Огаревым, Н. А. Герцен писала: «Я оделась, надела белые чистые перчатки, не могла других, пошла гулять, накупила цветов, отнесла их Эмме. Мне хотелось весь свет усыпать цветами... Взяла с собой Георга и пошла с ним по Champs Elysées. Это единственные люди, с которыми я не могла не поделиться тем, что происходит во мне... Емма еще в постели — у нее родилась дочка Ада. Ну, так вот мы пошли с Георгом, веселые, как дети; делали тысячу планов, шли, шли и пришли в кабачок и выпили с ним с радости бутылочку» (Записки в дневнике от 7 февраля 1849 года // Герцен А. И. Полн. собр. соч. и писем. Т. XIV. С. 26).

⁴² См.: Дрыжакова Е. Герцен на Западе. С. 167.

сятилетие. 1838—1848. Из литературных воспоминаний» (№ 1—5), затем его же «Молодость И. С. Тургенева. 1840—1856» («Вестник Европы». 1884. № 2) и «Шесть лет переписки с Тургеневым. 1856—1862» («Вестник Европы». 1885. № 3—4). Публикуются в «Русской старине» (1872—1887) воспоминания Т. П. Пассек «Из дальних лет». На волне повышенного интереса к уходящей в прошлое эпохе и ее деятелям, включая и их частную жизнь, Утина рассказывает услышанную ей историю в уже испытанном жанре.⁴³ Имеется объяснение и тому, почему роман «Жизнь за жизнь» был помещен в солидном и уважаемом «Вестнике Европы». После смерти Утина редактор журнала М. М. Стасюлевич дал его супруге разрешение «представлять ему все ее произведения»: ⁴⁴ это оправдывалось бедственным положением овдовевшей писательницы и родственными связями (Стасюлевич был женат на сестре Утина); кроме того, братья Утина, Евгений и Борис, были сотрудниками «Вестника Европы».

Издание романа вызвало определенный резонанс — но в основном лишь в частных письмах: следует помнить, что в это время имя Герцена было в России под запретом, — и этим объясняется тот факт, что публикация «рассказа» не повлекла крупного скандала.⁴⁵ В эмигрантском журнале «Общее дело» появилась статья, в которой отмечалось, что Утина дает «обильную пищу для праздных пересудов, а балаганным фельетонистам — крупную мишень для забрасывания грязью одного из благороднейших и честнейших русских деятелей».⁴⁶ Рецензент «Русской мысли», подчеркивал нехарактерный для отечественной литературы слог, напоминающий французские романы, и высказывал пожелание, чтобы это произведение «так и осталось в нашей литературе исключением».⁴⁷ Таким образом, роман Натальи Герцен и Гервега, возросший на сугубо литературной почве — на произведениях утопистов и Жорж Санд (а отчасти и самого Герцена), — впоследствии сам становится сюжетом литературы, в нашем случае — романа для массового читателя.

⁴³ О том, что Утиной хорошо удаются любовные коллизии, писал в уже цитированной рецензии Ткачев: «Особенно хорошо он (автор. — Ю. Р.) умеет разбирать и передавать те психические состояния, которые переживают женщины при различных столкновениях с мужчинами на поприще любви» (Дело. 1875. № 4. С. 26).

⁴⁴ Письмо Утиной Любови Стасюлевич от 26 марта 1886 года // ИРЛИ. Ф. 293. Оп. 2. № 51. Л. 9.

⁴⁵ См., например, письма Тучковой-Огаревой Е. С. Некрасовой в обзоре Л. Р. Ланского: Лит. наследство. Герцен и Огарев в кругу родных и друзей. 1997. Кн. 2. С. 242. Прочитав рассказ Утиной, Т. П. Пассек, родственница Герцена и автор мемуаров, решила опубликовать переписку Герцена и Огарева, чтобы реабилитировать их («Русская старина». 1886. № 1—12; см. об этом: Николаева М. А., Розанова З. И. Пассек Татьяна Петровна // Русские писатели: 1800—1917. Биографический словарь. М., 1999. Т. 4. С. 543).

⁴⁶ Общее дело. 1885. № 74. С. 13.

⁴⁷ Русская мысль. 1885. № 7. С. 53.

© В. А. КОТЕЛЬНИКОВ

РУССКАЯ ДРАМА НА ЛИГУРИЙСКОМ БЕРЕГУ (А. И. ГЕРЦЕН И ГЕОРГ ГЕРВЕГ)

В парижской развязке событий 1848 года Герцена потрясло не столько поражение восставших, сколько торжество тех общественных групп, к которым он, аристократ и эстет, испытывал непреодолимое отвращение: «лавочников», «мещан», как презрительно определял он всю их социальную сово-

купность в Европе, т. е. буржуазии в точном смысле слова. Когда в октябре 1848 года в Théâtre Historique А. Дюма ставил свою (совместно с А. Маке) пьесу «Катилина», в которой под рукоплескания буржуазного зрителя «выводил Июньские дни в римской латиклаве на сцену», Герцен вознегодовал: «Давно ли за стенами этого балагана, на улицах, ведущих к нему, мы видели то же самое, и трупы были не картонные, и кровь струилась не из воды с сандалом, а из живых молодых жил?.. Я бросился вон в каком-то истерическом припадке, проклиная бешено аплодировавших мещан...»¹

Прежде всего французские мещане, ставшие после 1848 года хозяевами страны, возбуждали его ненависть, и даже демократические формы их господства представлялись ему несовместимыми с подлинно республиканскими идеалами. «Уверенные в победе, — писал Герцен в «Западных арабесках», — они провозгласили основой нового государственного порядка *всеобщую подачу голосов*. Это арифметическое знамя было им симпатично, истина определялась сложением и вычитанием, ее можно было прокидывать на счетах и метить булавками. И что же они подвергнули суду *всех голосов* при современном состоянии общества? Вопрос о существовании республики. Они хотели ее убить народом, сделать из нее пустое слово, потому что они не любили ее. Кто уважает истину, пойдет ли тот спрашивать мнение встречного, поперечного? Что, если б Колумб или Коперник пустил Америку и движение земли на голоса?» (10, 128).

Герцена прямо поддержал Т. Карлейль, писавший ему 13 апреля 1855 года: «Что касается до меня, я признаюсь, что никогда не считал, а теперь (если это возможно) еще меньше, чем прежде, надеюсь на всеобщую подачу голосов, во всех его видоизменениях. Если оно может принести что-нибудь хорошее, то это так, как воспаление в некоторых смертных болезнях. Я несравненно больше предпочитаю самый царизм или даже великий туркизм (*grand turkism*) — чистой анархии (а я ее такой, по несчастью, считаю), развитой парламентским красноречием, свободой книгопечатания и счетом голосов» (11, 537). (Герцен включил это письмо в собственном переводе в «Былое и думы».)

Замечательно, что такие взгляды революционера Герцена на «ценности демократии» оказались поразительно близки к взглядам пламенного реакционера Ж. де Местра, который писал А. В. де Сен-Реалю 22 декабря 1816 года (по старому стилю): «Что есть *нация*? Это, любезный друг, монарх и аристократия. Голоса надобно взвешивать, а не считать. Не знаю, сколько у тебя слуг, но если их даже пятьдесят, то я взял бы на себя смелость оценить все эти голоса вместе взятые несколько менее, чем один твой. Именно высшие сословия поддерживают охранительные принципы и здравые государственные идеи. В отношении блага отечества сотня генуэзских лавочников значит для меня меньше, чем один дом Бриньоль».²

Герцен остается аристократом и в отношении к истине, и в отношении к республиканской идее: вопросы познания, вопросы политико-исторические должны решаться людьми высшего умственного и нравственного развития, а не людьми улицы, лавок, трактиров. Тем нестерпимее была для него реальность той поры: во Франции Луи Наполеона он повсюду ощущал мещанско-полицейский дух. То, что происходило «на большой сцене государственных событий, то микроскопически повторяется у каждого очага. Мещанское растление пробралось во все тайники семейной и частной жизни.

¹ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. / Гл. ред. В. П. Волгин. М., 1956. Т. 10. С. 237. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

² Местр Ж. де. Петербургские письма / Сост., предисл., комм., пер. Д. В. Соловьева. СПб., 1995. С. 313.

Никогда католицизм, никогда рыцарство не отпечатлевалось так глубоко, так многосторонне на людях, как буржуазия» (10, 129). И напоследок, уже перед самой высылкой из Франции весной 1850 года Герцен столкнулся с типичнейшим воплощением этой новой буржуазности в чиновнике парижской префектуры. То был «какой-то шпионствующий юноша, с бородкой, усиками и со всеми признаками недоношенного фельетониста и неудавшегося демократа; лицо его, взгляд носили печать того утонченного растления души, того завистливого голода наслаждений, власти, приобретений, которые я очень хорошо научился читать на западных лицах» (10, 143).

На лице всей тогдашней европейской демократии Герцен вскоре стал замечать те же черты. «Французский дюжинный демократ — буржуа in spe, немецкий революционер, так же, как немецкий бурш, — тот же филистер, но в другом периоде развития» (10, 70). Только итальянцы, по его мнению, составляют исключение, и это тем более радует Герцена, что в свойствах своих они особенно близки русским. «Образованный итальянец выработывался, как наш брат, сам собой, жизнью, страстями, книгами, которые случались под рукой, и пробрался до такого или иного понимания. Оттого у него и у нас есть пробелы, неспетости. Он и мы во многом уступаем специальной оконченности французов и теоретической учености немцев, но зато у нас и у итальянцев ярче цвета» (10, 70—71). И что еще дорого ему — «что нравы в Италии не изменились новомецанским направлением до такой степени, как во Франции и в Англии» (10, 71).

Вот почему в окружении Герцена тех лет главными фигурами оказываются Джузеппе Маццини, Джакомо Медичи, Феличе Орсини, Карло Пизакане, Аурелио Саффи.³ Поэтому же, после изгнания из Франции и выездов в Швейцарию, жизнь его, вплоть до переселения в Лондон, протекает на Лигурийском побережье — между Ниццей (тогда принадлежавшей Италии) и Генуей.

Именно здесь и разыгрались последние акты его интеллектуальной и семейной драмы, здесь настигли его самые тяжкие удары судьбы, орудием которой оказался деятель той самой «мещанской демократии», которую Герцен так ненавидел. Это был немецкий поэт Георг Гервег (Herwegh; 1817—1875)⁴ — удачливый автор революционных гимнов, горячо поддержанный Карлом Марксом,⁵ и неудачливый участник революционных сражений.

Герцен был уверен, что главная коллизия его эпохи в конечном счете — столкновение двух сил: *героического идеализма* в сфере мысли и борьбы за свободу — и *буржуазного эгоизма* в сфере социальной и политической прагматики. Конечно, его позиция — это позиция одного из последних романтиков, однако на его стороне сильные моральные и эстетические аргументы, которые и по сей день имеют большое значение для понимания истории и сущности цивилизационных конфликтов. Логически он признает, что историческое развитие неизбежно делает мир все более массовидным, что личность уничтожается. В цикле «Концы и начала» он отмечает характерные процессы завершения Нового времени: «Личности стирались, родовой типизм сглаживал все резко индивидуальное, *беспокойное*, эксцентрическое. Люди, как товар, становились чем-то гуртовым, оптовым, дюжинным, де-

³ Интересные факты, касающиеся отношений этих деятелей к Герцену приводятся в воспоминаниях: [Orsini F.] *Memoirs and adventures of Orsini, written by himself*. Edinburgh, 1857. P. 99 and others; [Saffi A.] *Ricordi e scritti di Aurelio Saffi*. Firenze, 1899. Vol. 4. P. 58—59.

⁴ О нем см.: *Fleury V. Le poète George Herwegh*. P., 1911; *Hensold K. G. Herwegh und seine deutsche Vorbilder*. Nürnberg, 1916.

⁵ *Серебряков М. В. Поэт Гервег и Маркс*. Л., 1949.

шевле, плоше врозь, но многочисленнее и сильнее в массе» (16, 184). Дегра-дировали даже самые мощные движения человечества к высшим идеалам: «Христианство обмелело и успокоилось в покойной и каменистой гавани Ре-формации; обмелела и революция в покойной и песчаной гавани либерализ-ма. Протестантизм, суровый в мелочах религии, постиг тайну примирения церкви, презирающей блага земные, с владычеством торговли и наживы. Либерализм, суровый в мелочах политических, умел соединить еще хитрее постоянный протест против правительства с постоянной покорностью ему» (16, 184).

Герцен признает логическое следствие этих процессов: «*Мещанство* окончательная форма западной цивилизации, ее совершеннолетие» (16, 183). Но бунтует эстетически и морально против данной формы: он настаивает на своем праве «считать мещанское государство односторонним разви-тием, уродством» и предвидит при господстве его «понижение всего нравст-венного быта» человечества.⁶

Когда-то, еще в юности, он читал старый французский роман «*Armi- pius*», в котором драматическая коллизия между старым миром, сходящим с исторической сцены, и миром, идущим ему на смену, изображалась в тес-ном кругу семейных отношений. Герцен настолько увлекся этим историче-ским сюжетом, что в 1833 году сам принялся набрасывать ряд сцен в подоб-ном роде. Но тогда (вспоминал он позже) «мне не приходило в мысль, что и я попаду в такое же столкновение, что и мой очаг опустеет, раздавленный при встрече двух мировых колес истории» (10, 238).

Именно это и произошло в его жизни в конце 1840-х—начале 1850-х го-дов. Склонный к крупным культурно-историческим обобщениям, он рас-сматривал свою личную драму как выражение конфликта двух разных — до несовместимости — типов цивилизации. В 1857 году, возвращаясь к причи-нам этой драмы, он хотел доказать, что в его жизнь вторгся не случайный человек, движимый страстями, самолюбием или другими *частными моти-вами*, а представитель другой, враждебной *породы*. «Наша цивилизация на-кожна, — писал тогда Герцен о русских, — разврат груб, у нас из-под пудры колет щетина и из-под белил виден загар, у нас есть лукавство диких, раз-врат животных, уклончивость рабов, у нас везде являются кулаки и день-ги — но мы далеко отстали от наследственной, летучей тонкости западного растления. У нас умственное развитие служит чистилищем и порукой. Ис-ключения редки. Образование у нас до последнего времени составляло пре-дел, который много гнусного и порочного не переходило. На Западе это не так. И вот почему мы легко отдаемся человеку, касающемуся наших свя-тынь, понимающему наши заветные мысли, смело говорящему то, о чем мы привыкли молчать или говорить шепотом на ухо друг другу. Мы не берем в расчет, что половина речей, от которых бьется наше сердце и подымается наша грудь, сделались для Европы трюизмами, фразами; мы забываем, сколько других испорченных страстей, страстей искусственных, старческих

⁶ Там же. С. 147, 148. Развивая свою концепцию антропологической деградации в услови-ях «эгалитарно-звемонической» буржуазной цивилизации, К. Н. Леонтьев неоднократно ссы-лался на отношение к последней Герцена и в статье «Средний европеец как идеал и орудие все-мирного разрушения» (1872, 1884—1885) пояснял это отношение: «Герцену, как гениальному эстетика 40-х годов, претил прежде всего самый образ этой средней европейской фигуры в ци-линдре и сюртучной паре, мелко-достойной, настойчивой, трудолюбивой, самодовольной, по-своему, пожалуй, и стоекской и во многих случаях несомненно честной, но и в груди не но-сящей другого идеала, кроме претворения всех и вся в нечто себе подобное и *с виду даже неслы-ханно прозаическое* (еще со времени каменного периода) Герцен был настолько смел и благород-ен, что этой своей аристократической брезгливости не скрывал» (Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. / Гл. ред. В. А. Котельников. СПб., 2007. Т. 8. Кн. 1. С. 182).

напутано в душе современного человека, принадлежащего к этой выжившей цивилизации» (10, 238—239).

Герцен был глубоко оскорблен представителем этой последней — Гервегом — и хотел осудить в его лице породившую его цивилизацию, перед которой оказался беззащитен — именно как русский.

Характерно, что совершенно иначе понял и изобразил данную коллизию принадлежащий к этой цивилизации британский драматург Том Стоппард (Stoppard — родившийся в Чехословакии в 1937 году Tomáš Strausler). Он решил показать круг русских деятелей 1840—1850-х годов (Герцена, Бакуниных, Н. П. Огарева, И. С. Тургенева, Т. Н. Грановского, К. С. Аксакова, В. Г. Белинского и других) в их частных отношениях, идейных спорах и политических мечтаниях и написал драматическую трилогию «The Coast of Utopia» («Берег утопии», 2002), используя текст «Былого и дум» и другие материалы. Во второй части трилогии, «Shipwreck» («Кораблекрушение»), автор разворачивает банальный любовно-бытовой сюжет, в котором Натали становится любовницей Гервега и оправдывает это возвышенно-романтическими чувствами к нему, Герцен страдает от измены жены, а Гервег представлен трагикомическим ловеласом. Ни о каком глубоком противостоянии двух антагонистических цивилизационных типов здесь нет и речи.

Знакомство Герцена с Гервегом произошло в 1847 году в Париже в кругу русских эмигрантов — М. А. Бакунина, Н. И. Сафонова и прочих. Весной 1848 года Гервег, чьи революционные песни, поэтические призывы к восстанию в течение нескольких лет возбуждали Германию, возглавил «баденский поход», воображая, что идет провозглашать германскую республику. В своих книжно-романтических по формам выражения, а втайне эгоистических и тщеславных притязаниях, эмоционально и материально поддерживаемых его женой Эммой, дочерью богатого торговца Зигмунта, он видел себя политическим и военным вождем. Но к этой роли он был совершенно не пригоден. Поход провалился, почти половину его участников взяли в плен правительственные войска; Гервег бежал, спрятался у местного крестьянина и летом вернулся в Париж, осмеянный врагами, обвиняемый немецкими эмигрантами в трусости, в растрате и утайке общественных денег.

Его неудачи, несчастное положение вызвали у Герцена сочувствие. Нельзя было не откликнуться на постоянно повторяющиеся, в разговорах и в письмах, душевные излияния Гервега, наподобие следующего: «...Я знаю жалкую слабость моего характера, — твой характер яснее моего и сильнее, — поддержи меня, будь мне *старшим братом, отцом*... У меня нет близких людей — я на тебе сосредоточиваю все симпатии; любовью, дружбой из меня можно сделать все, будь же не строг, а добр и снисходителен, не отнимай руки твоей... да я и не выпущу ее, я уцеплюсь за тебя... В одном я не только не уступлю тебе, но, может, сильнее тебя: в безграничной любви к близкому моему сердцу» (10, 249). «Он не лгал, — комментирует Герцен это письмо, — но это его ни к чему не обязывало» (10, 249).

Заняв место в самой сердцевине герценовской семьи, Гервег разыгрывал роман — страстной дружбы с Герценом и духовной дружбы с его женой Natalie. Однако под литературной драпировкой его *романического* поведения пряталось чувственное влечение к Natalie, которое он маскировал, но не думал угашать, — эту сторону его природы Герцен понял верно: «Он был скрытен, лукав, боялся других, он любил наслаждаться украдкой» (10, 241).

Оказавшись ненадолго вдали, Гервег шлет к Герцену письма, содержание которых последний передает в своих воспоминаниях: «Он со слезами умоляет меня в холодности, он умоляет меня не покидать его, он не может

жить без меня, без прежнего, полного, безоблачного сочувствия <...> Он жаждет начать новую жизнь <...> — и снова называет меня отцом, братом, близнецом» (10, 256). Герцен писал ему: «Подумай, можешь ли ты начать новую жизнь, можешь ли стряхнуть с себя... порчу, растленную цивилизацию» — на что Гервег отвечал «упреками и слезами, но не проговорился» (10, 256).

В чем не проговорился? И чего свидетельством оказываются его письма и разговоры? Обмана, коварства, лжи? — спрашивает Герцен. «Нет; да это было бы и не ново, — а той слабодушной двойственности, в которой я много раз обвинял западного человека. Перебирая часто все подробности печальной драмы нашей, я всегда останавливался с изумлением — как этот человек ни разу, ни одним словом, ни одним прямым движением души не обличил себя. Каким образом, чувствуя невозможность быть со мною откровенным, он старался дальше и дальше входить в близость со мной, касался в разговоре тех заповедных сторон души, которых без святотатства касается только полная и взаимная откровенность? С той минуты, с которой он угадал мое сомнение и не только промолчал, но больше и больше уверял меня в своей дружбе — и в то же время своим отчаянием еще сильнее действовал на женщину, которой сердце было потрясено, — с той минуты, с которой он начал со мною отрицательную ложь молчанием и умолял ее (как я после узнал) не отнимать у него моей дружбы неосторожным словом, — с той минуты начинается преступление» (10, 256).

Первой жертвой этого преступления стала Natalie.

Гервеговский роман достиг своей литературной кульминации в Ницце, куда поэт приехал вслед за семьей Герцена и где «принял вид Вертера в последней степени отчаяния» (10, 257), так что Эмма рыдала в комнате у Natalie, и обе были уверены, что он или бросится в море, или застрелится. Особый колорит всей этой истории придает обстоятельство, что Герцен в ту пору оплатил долги Гервегов, в связи с чем Эммой был выдан вексель на 10 000 франков.

Вскоре произошла сцена, литературное авторство которой принадлежит, несомненно, несостоявшемуся самоубийце. Рано утром к Герцену явилась Эмма с восклицанием: «Неужели вы не понимаете трагедию, совершающуюся перед вашими глазами?.. Его нежная организация не вынесет ни разлуки с ней, ни разрыва с вами. Да, да, с вами!.. Он плачет о горе, которое он нанес вам, — он велел вам сказать, что жизнь его в ваших руках, он просит, чтобы вы убили его» (10, 263). Взывая к дружеским чувствам Герцена, она предложила ему расстаться с Natalie, отпустить ее с Гервегом, сама же Эмма была готова остаться в доме Герцена — с ним и его детьми. Когда Natalie решительно отказалась ехать, Эмма патетически воскликнула: «Она погубила великое существование» (10, 264).

Семье несчастного поэта революции пришлось покинуть дом Герцена, где он так хорошо было устроился, и отправиться в Геную. Нагрузив карету коробками и чемоданами, Гервег крадучись юркнул в нее и отбыл. «Унижения больше этого буржуазного отъезда я не могу себе представить» (10, 265), — заключает эпизод Герцен. Но нужно добавить, что он снабдил их деньгами на дорогу и взялся уплатить за них в лавках, Эмма же под это обещание поспешила набрать там запас полотна, носовых платков и детского белья, велел служанке приписать все это к поданным Герцену счетам. В тот же день она прислала своего девятилетнего сына Гораса пожить в доме Герцена, поскольку мальчик мешал Гервегу заниматься.

Из Генуи одно за другим приходили послания Гервега — в том же мелодраматическом стиле. «Десять раз писал он о заряженном пистолете, и

Natalie все еще верила. Он требовал только ее благословения на смерть; я уговорил ее написать ему, что она, наконец, согласна, что она убедилась, что выхода нет, кроме смерти. Он отвечал, что ее строки пришли *слишком поздно, что он теперь не в том расположении* и не чувствует достаточно сил, чтобы исполнить, но что, оставленный всеми, он уезжает в Египет» (10, 268).

О следующей попытке самоубийства рассказывал Орсини. Эмма объявила, что она и муж решили уморить себя голодом и уже не ели тридцать часов. Орсини отправился на поиски Гервега, чтобы спасти поэта от ужасной смерти, и нашел его на террасе поедающим салями.

Затем Гервег уехал в Цюрих, но прислал в Ниццу жену, не оставляя своих жертв ни на минуту. Кроме того, он явно хотел взять реванш. Он уверял Сазонова, что Natalie обещала приехать к нему в Швейцарию, когда Герцен успокоится. Сазонов передал это Герцену, тот пережил новое потрясение: «Пришедши домой в отель, я бросился, больной и уничтоженный, на постель, не раздеваясь, в положении, близком к помешательству или смерти. Верил я или нет? Не знаю, но не могу сказать, чтоб я *вовсе не верил* словам Сазонова» (10, 269). Он тут же написал письмо Natalie, для которой эта клевета стала ударом, окончательно подорвавшим ее здоровье.

В этом почти невыносимом состоянии у Герцена оставались два давно знакомых исхода: вино и творчество. «Я пил что попало — скидам, коньяк, старый белет, пил ночью один и днем с Энгельсоном, — и это в ниццком климате. Русская слабость пить с горя — совсем не так дурна, как говорят. Тяжелый сон лучше тяжелой бессонницы, и головная боль утром с похмелья лучше мертвящей печали натошак» (10, 267).

Одновременно он вновь взялся за перо и зимой 1851 года работал над повестью «Поврежденный». Главным персонажем он сделал своего соотечественника, некоего Евгения Николаевича, приехавшего в Италию в сопровождении врача, поскольку его настроение и суждения вызывали беспокойство о его психическом здоровье. Там с ним встречается рассказчик и находит в нем занимательного собеседника, незаурядного мыслителя и предмет для сочувственного наблюдения. В рассказчике отразилась душевная жизнь Герцена той поры, с ее недавними страданиями, не утихшей еще болью и безотрадным взглядом в будущее. В речах Евгения Николаевича выразился глубокий скептицизм Герцена, явившийся тогда мировоззренческим итогом его опыта и вылившийся в мысль о некоей изначальной патологии в земном, а может быть, и в космическом бытии.

Их беседы, исполненные печальных парадоксов, острых контrovers, предваряются лирической интродукцией, в которой тема лигурийского юга постепенно, в темпе катящихся морских волн, переходит в философское ларго всепоглощающей природы.

«Дело было на Корниче.

Я приплыл на лодке из Ниццы в небольшой городок; отсюда я собирался ехать сухим путем, но лошади единственного вентурина только что воротились, надобно было им дать отдохнуть, по его словам „два маленьких часа“, что значило по крайней мере четыре очень больших. Мне было некуда торопиться и совершенно все равно, днем позже или раньше приеду в Геную. Я заказал себе завтрак и пошел бродить по берегу.

Какое счастье, что есть на свете полоса земли, где природа так удивительно хороша и где можно еще жить до поры до времени свободному человеку!

Когда душа носит в себе великую печаль, когда человек не настолько сладил с собою, чтобы примириться с прошедшим, чтобы успокоиться на по-

нимании, — ему нужна и даль, и горы, и море, и теплый, кроткий воздух; нужны для того, чтобы грусть не превращалась в ожесточение, в отчаяние, чтобы он не зачерствел. Хороший край нужнее хороших людей. <...>

Досадно, что я не пишу стихов. Речи об этом крае необходим ритм, так, как он необходим морю, которое мерными стопами веки нескончаемых гексаметров плещет в пышный карниз Италии. Стихами легко рассказывается именно то, чего не уловишь прозой... едва очерченная и замеченная форма, чуть слышный звук, не совсем пробужденное чувство, еще не мысль... в прозе просто совестно повторять этот лепет сердца и шепот фантазии» (7, 363—364).

Но, взглядываясь в медленно набегающие на берег морские волны и думая о том, куда уносят волны жизни его самого, рассказчик видит неизбежный предел всем порывам чувств и ума: «Безличная мысль и безличная природа одолевают мало-помалу человеком и влекут его безостановочно на свои вечные, неотвратимые кладбища логики и стихийного бытия...» (7, 365).

Вскоре вместе с Евгением Николаевичем он едет в Геную, где они «остановились в одном из дворцов, разжалованных в наш мещанский век в отели» (7, 372). Это была гостиница Croce di Malta. Там продолжают их беседы, в которых «поврежденный» все больше поражает рассказчика «независимой отвагой своего большого ума» (7, 371). Его главный пункт состоит в том, что «земной шар или неудавшаяся планета или больная» (7, 370) — как может быть ненормален или болен всякий организм. Начавшись с аномалий биологической эволюции, патологический процесс захватил человека, который, утверждает Евгений Николаевич, «вовсе не так богато одарен природой, как воображает; болезненное развитие его нервов и мозга увлекает его в жизнь ему не свойственную, высшую, в ней он гибнет, чахнет, мучится» (7, 375). Не без горькой иронии он видит некоторое утешение в том, что все-таки не весь род человеческий поражен таким недугом, — «это местная болезнь, эндемическая в одной Европе. Так, как холера идет с берегов Инда, чума с берегов Нила, желтая лихорадка с устьев Миссисипи, так болезней исторического развития идет из Европы. Как только люди коснутся этой проклятой земли, так их мозг и поражается болезнью. С пелазгов, с греков начиная и до нашего времени. Англия разнесла заразу по всему земному шару» (7, 374).

Насколько подобные взгляды были близки самому Герцену, видно в уже упомянутом цикле «Конец и начала», где в параллель к ним приводится античный мир, чья мысль «с тацитовских времен явным образом становилась мрачной, усталой», и мыслящие люди удалялись «с общей сатурналии похорон» «двумя небольшими дверями стоицизма и скептицизма» (16, 175). В «Письме седьмом» этого цикла вновь появляется и главный персонаж «Поврежденного»: настаивая на том, что «пора людям вылечиться от истории», он «убеделся теперь, что лечение в Европе идет медленно», и отправляется за океан, в Техас (16, 187).

В финале повести, в рассказе старого слуги Евгения Николаевича, обнаруживается, что причиной «повреждения» была душевная катастрофа, отчасти сходная с той, которую пережил сам Герцен. Чем подтверждается событийная и психологическая автобиографичность основных мотивов этой повести.

Летом 1851 года казалось, что угроза миновала, разлад преодолен, доверие и сердечная близость с Natalie восстановлены, хотя и дорогой ценой. Она писала тогда Герцену, пользуясь излюбленными образами морского странствия: «Я возвращаюсь, как корабль, в свою родную гавань после бурь, кораблекрушений и несчастий — сломанный, но спасенный» (10, 272). Вме-

сте они ехали из Турина по Ривьере — через Геную, Ментону в Ниццу. «Мы дома» (10, 274), — с облегчением вздохнул Герцен.

А 15 ноября пароход, на котором из Марселя в Ниццу плыли мать Герцена и его сын Николай, столкнулся возле острова Иер с другим кораблем и затонул. На следующее утро Герцен был на берегу неподалеку от места кораблекрушения. «Море еще кипело и волновалось, седое и мутное от вчерашней бури; вдали, на одном месте, качалось какое-то особенное пятно, словно более густая, прозрачная влага.

— Пароход вез груз масла; видите, оно отстоялось, — вот тут и было несчастье.

Это всплывшее пятно было *все*.

— А глубоко тут?

— Метров сто восемьдесят будет.

Я постоял; утро было очень холодное, особенно на берегу. Мистраль, как вчера, дул, небо было покрыто русскими осенними облаками. Прощайте!.. Сто восемьдесят метров глубины и носящееся пятно масла!..» (10, 281).

Примечательно, что пейзажный фон этого события получает у Герцена русский колорит.

В начале 1852 года от Гервега пришло еще одно письмо, которое Герцен излагает в «Былом и думах»: «Он говорил, что я моими *клеветами* на него сбил Natalie с толку, что я воспользовался ее слабостью и моим влиянием на нее, что она *изменила* ему. В заключение он *доносил на нее* и говорил, что судьба решает между мной и им, что „она топит в море ваше исчадие (votre progéniture) и вашу семью. Вы хотели это дело кончить кровью, когда я полагал, что его можно кончить человечески. Теперь я готов и требую удовлетворения”» (10, 284).

Герцен готов был немедленно броситься в Цюрих и ответить на вызов — но Natalie была почти при смерти, и он не мог ее оставить. Эмма оповестила о происшедшем общих знакомых, часть которых полагала, что Гервег сошел с ума. Герцен решительно опровергает эту версию. «Человек этот не сделал ни одного *поступка* опасного или неосторожного, сумасшествие было только *на словах*, он выходил из себя *литературно*. Самолюбие его было уязвлено, молчание для него было тягостнее всякого скандала, возвратившаяся тишина нашей жизни не давала ему покоя. Мещанин, как Орас Ж. Санда, он болтал в отместку женщине, которую любил, и человеку, которого называл братом и отцом, и — мещанин-немец, он грозился мелодраматическими фразами, сочиненными на псевдошиллеровский лад» (10, 285).

После того, как друзья Герцена принудили Гервега замолчать, Эмма прислала через Орсини записку с просьбой простить их с мужем. Устно она просила передать, что если их прощают, то пусть в доказательство того Герцен вернет ей вексель в 10 000 франков. Чувство раскаяния Гервегам было не чуждо, и вместе с тем они точно знали, сколько франков оно стоит.

Весной Natalie умерла; одновременно умер и ее новорожденный ребенок. «Я стоял перед окном, — пишет Герцен, — и смотрел, оглушенный и без ясного понимания, на бессмысленно двигавшееся, мерцавшее море» (10, 301).

«*Дома* у меня больше не было» (10, 303), — подвел он итог лигурийской драме.

Впереди был Лондон — другой город на другом море.

К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. А. АХМАТОВОЙ

«Поэзия как ангел утешитель / Спасла меня, и я воскрес душой». Эти строки Пушкина Ахматова сделала эпиграфом в рукописи одной из своих «пушкинских» статей. Но сколько спасла поэзия самой Ахматовой? Десяткам тысяч людей ее стихи помогали в изгнании и на родине, в годы войн и в мирное время, в советских лагерях и тюрьмах... Однако Ахматова принадлежит не только русской, но и мировой культуре. Ее поэзия живет во множестве переводов на славянские, европейские, восточные языки. Ее имя известно за рубежом всем, кто хоть в малой степени интересуется Россией, русской культурой и литературой. Число читателей и почитателей поэзии Ахматовой непрестанно растет, интерес к ее произведениям, ее личности и судьбе сопоставим разве что с интересом к Пушкину и Достоевскому.

В год 125-летнего юбилея со дня рождения А. А. Ахматовой, отдавая дань памяти одному из крупнейших поэтов XX века, «Русская литература» публикует подборку статей, посвященных отдельным стихотворениям и поэтическим образам, художественным связям ахматовской поэзии с творчеством предшественников и современников, интерпретации ее «потаенной» музыки. В историко-литературных исследованиях предлагаются новые сведения биографического характера, анализируется читательское восприятие поздней лирики Ахматовой. Авторы этих статей — ахматоведы «со стажем», значительную часть своей научной деятельности изучавшие жизнь и наследие поэта. «Юбилейные» публикации лишь продолжение их многолетней кропотливой работы.

© Н. И. Крайнева

© П. Е. ПОВЕРЕЖКИНА (Украина)

АХМАТОВА И ЛЕРМОНТОВ

Актуальность темы, вынесенной в заглавие, обоснована самой Анной Ахматовой, и слова из «Заметок на полях» 1965 года «мой интерес к Лермонтову граничит с наваждением»¹ регулярно воспроизводятся исследователями. Ахматова посвятила Лермонтову два поэтических и два прозаических текста и неоднократно цитировала его — явно и скрыто — в своих стихах. В круг ее чтения входили книги о Лермонтове, в круг общения — лермонтоведы. Имя Лермонтова в связи с творчеством Ахматовой звучало еще в 1910-е годы² и по сей день повторяется во множестве работ. Однако полуве-

¹ Литературная газета. 1965. 16 марта. № 34. С. 3.

² Например: «Поэт блоко-лермонтовского стиля, Ахматова ничего не „описывает“. (...) Поэт будто захлебывается своим голосом, — и только „Мцыри“ можно по верности мелодической линии и „дыханию“ сравнить с новой поэмой» (Адамович Г. У самого моря; цит. по: Ахматова А. Десятые годы. М., 1989. С. 190—191; ср. воспоминания об обсуждении «У самого моря» в редакции «Аполлона»: Сазонова-Слонимская Ю. Л. Николай Владимирович Недоброво // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. Л., 1990. С. 73). См. также: Гиппиус В. Анна Ахматова // Ахматова А. Десятые годы. С. 217.

ковой диалог, отдельные реплики которого проанализированы с достаточной полнотой, не был прочитан как единый текст, без чего, на наш взгляд, невозможно адекватно определить ни место Лермонтова в художественном мире Ахматовой, ни роль Ахматовой в развитии (и трансформации) лермонтовской традиции русской поэзии. Решению этой задачи и посвящена данная работа в преддверии двух юбилеев.³

Наблюдения над творчеством Пушкина и Лермонтова позволили в 1920-е годы прояснить общие принципы: «Такое исследование, какое сделал Эйхенбаум над Лермонтовым, сейчас звучит почти как укор Лермонтову: „Никто не пользовался чужими стихами, а он один это делал!“. В действительности же — не он один, не Лермонтов, — все это делали, но исследован-то только один Лермонтов. Теперь все занялись исследованиями и над другими поэтами, и в скором времени, конечно, многое узнается и выяснится... И, конечно, не попрекать поэтов этими заимствованиями придется, а просто изменить взгляд на сущность поэтического творчества».⁴ Но, в отличие от «присутствия Пушкина»⁵ в стихах Ахматовой, в наследии Лермонтова она актуализировала отдельные образы, темы и мотивы, к которым обращалась на протяжении десятилетий.⁶

В 1913 году в лирику Ахматовой вошел сквозной для русской и мировой поэзии образ пророка — в «Я так молилась: „Утоли...“», где последняя строфа перекликается с пушкинским «Пророком»,⁷ а все стихотворение ориентировано на лермонтовскую «Молитву»:⁸

Я так молилась: «Утоли
Глухую жажду песнопенья!»
Но нет земному от земли
И не было освобожденья.

Как дым от жертвы, что не мог
Взлететь к престолу Сил и Славы,
А только стелется у ног,
Молитвенно целуя травы, —

Не обвиняй меня, всемогущий,
И не карай меня, молю,
За то, что мрак земли могильный
С ее страстями я люблю...

⟨...⟩
За то, что мир земной мне тесен,
К тебе ж проникнуть я боюсь,
И часто звуком грешных песен
Я, боже, не тебе молюсь.

³ Сама Ахматова, как известно, придавала юбилеям Лермонтова мистическое значение: «15 окт(ября) 1964 года) Сегодня в „Лит(ературной) газ(ете)“ напечатан мой Лермонтов. ⟨...⟩ Кроме того, что сегодня день рождения Лермонтова, сегодня же и *сoup d'Etat*. Посмотрим?» (Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966). М.; Torino, 1996. С. 493); «Ахматова прокомментировала: „Это Лермонтов. В его годовщины всегда что-то жуткое случается. В столетие рождения, в 14-м году, первая мировая, в столетие смерти, в 41-м, Великая Отечественная. Сто пятьдесят лет — дата так себе, ну, и событие пожиже. Но все-таки, с небесным знаменем...“» (Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1999. С. 283—284); «Юбилей Лермонтова совпали с началами войн 1914 и 1941 годами» (Будыко М. И. Рассказы Ахматовой // Об Анне Ахматовой... С. 499). Ср. также записи 1961 и 1966 годов: «Сегодня День св(ятого) Владимира и 120 годовщ(ина) смерти Лермонтова»; «Доменико Теотокопуло (Эль Греко) 1541—1614 16 в. 17 в. Лермонтов наоборот 1814—1841» (Записные книжки... С. 134, 697).

⁴ Запись П. Н. Лукницкого от 19 апреля 1926 года (Лукницкий П. Н. *Acumiana*: Встречи с Анной Ахматовой. Т. 2. 1926—1927. Париж; М., 1997. С. 114). Ср.: Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 60—61.

⁵ Седякова О. Пушкин Цветаевой и Ахматовой // *La Pietroburgo di Anna Achmatova* = Петербург Анны Ахматовой. Bologna, 1996. С. 82.

⁶ В этом аспекте, по-видимому, можно трактовать слова, запомненные А. Г. Найманом: «Про Лермонтова можно сказать „мой любимый поэт“, сколько угодно, — заметила она однажды. — А про Пушкина — это все равно, что „кончаю письмо, а в окно смотрит Юпитер, любимая планета моего мужа“, как догадалась написать Раневской Щепкина-Куперник» (Найман А. Г. Указ. соч. С. 284).

⁷ Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. М., 1991. С. 54—55.

⁸ См.: Святловский Г. Е. Ахматова // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 41.

Так я, Господь, простерта ниц:
Коснется ли огонь небесный
Моих сомкнувшихся ресниц
И немоты моей чудесной?

(«Я так молилась...», 1913)

Но угаси сей чудный пламень,
Всесожигающий костер,
Преобрати мне сердце в камень,
Останови голодный взор;
От страшной жажды песнопенья
Пускай, творец, освобожусь,
Тогда на тесный путь спасенья
К тебе я снова обращусь.

(«Молитва»)

В том же году созданы строки «Тебе не надо глаз моих, / Пророческих и неизменных» («О, это был прохладный день...»), а в июне 1914-го написано «Уединение», начало которого демонстративно отсылает к лермонтовскому «Пророку», а финал («Допишет Музы смуглая рука») напоминает о «смуглом отроке» Пушкине. Два стихотворения лета 1915 года — «Нам свежесть слов и чувства простоту...» и «Нет, царевич, я не та...» — завершили формирование темы в ранней лирике Ахматовой.

Все перечисленные произведения вошли в «Белую стаю» (1917), а потому неудивительно, что в читательском восприятии они составили единый сюжет о Пророке. Ср., например, отзывы В. П. Петрова, К. В. Мочульского и В. В. Виноградова:

«[М]истичность Пушкинского пророк⟨а⟩ для Ахматовой священна.

Я так молилась: «Утоли
Глухую жажду песнопенья». ⟨...⟩

Это ст[ихотворе]ние молитвенное одно новый вариант Пророка Пушкина. Как Лермонтов, как А. Толстой, так Анна Ахматова равно мыслят об этом пророке-поэте П[ушки]на, чудесно испытавшем преобразование, освободившемся от земного, чтобы причаститься небесной жертвенной любви.

Поэт А[нны] А[хматовой] не призванный к изблечению, пророк П[ушки]на, не пророк изгнанный и поруганный, как у Л[ермонто]ва, или мистически проникший в тайну природы вселенной, открывшейся ему как любовь, подобно А. Толстому.

Для этих уже все свершилось, все исполнилось, для нее же „чудо“ еще не свершилось».⁹ «Древний мотив вражды людей к поэту, формулированный Лермонтовым:

В меня все ближние мои
Бросали бешено камня, —

у Ахматовой приобретает своеобразное раскрытие в архитектонике:

Так много камней брошено в меня,
Что ни один из них уже не страшен,
И стройной башней стала западня,
Высокою среди высоких башен.
Строителей ее благодарю.

.....
Отсюда раньше вижу я зарю...

и т. д.

Эта концепция легко может показаться искусственной тому, кто не поверит в подлинную реальность „каменей“; конечно, из алгебраических знач-

⁹ *Поберезкина П.* «Белая стая» Анны Ахматовой в записях В. П. Петрова // Toronto Slavic Quarterly. 2009. № 30. <http://www.utoronto.ca/tsq/30/poberezkina30.shtml> (17.12.2013).

ков нелепо строить „высокую башню”; но для поэта — камень — плотная весомая величина, и притом эмоционально-выразительная». ¹⁰

«Но „странница”, „Христова невеста”, даже сделавшись „усопших бес-телесней”, томится „глухою жаждой песнопенья”. В религиозной плоскости отсюда — один шаг до возрождения библейского лика поэта-пророка, „царя Давида”. И героиня Ахматовой сначала принимает его поэзы:

Так я, Господь, простерта ниц:
Коснется ли *огонь небесный*
Моих *сомкнувшихся ресниц*
И немоты моей чудесной
(Б. Ст., 23),

затем идет на пророческое служение, осужденная расточать, а не копить дарованное небесами:

Иди *один* и *исцеляй других*.
Чтобы узнать в тяжелый час сомненья
Учеников злорадное глумленье
И безразличие толпы
(Б. Ст., 26).

И тогда *глаза* ее делаются *пророческими* (ib., 22), и *уста* ее „не целуют, а *пророчат*” (ib., 96)». ¹¹

После «Белой стаи» образ пророка надолго покинул лирику Ахматовой, лишь апофатически напомнив о себе в 1930-е годы: «И вовсе я не пророчица, / Жизнь светла, как горный ручей, / А просто мне петь не хочется / Под звон тюремных ключей». Ее героиня по-прежнему наделена чертами вещуньи и предсказательницы («Я гибель накликала милым, / И гибли один за другим. / О, горе мне! Эти могилы / Предсказаны словом моим», 1921), но в новых исторических условиях актуализировался другой сюжет, также напрямую связанный с Лермонтовым: смерть поэта.

Под заглавием «Смерть поэта» было опубликовано стихотворение памяти Б. Л. Пастернака «Умолк вчера неповторимый голос...» (1960), ¹² но еще в 1920-е годы, под воздействием гибели А. А. Блока и Н. С. Гумилева, Ахматова создала свою вариацию на тему «жребия русского поэта»:

Так просто можно жизнь покинуть эту,
Бездумно и безбольно догореть,
Но не дано Российскому поэту
Такою светлой смертью умереть.
Всего верней свинец душе крылатой
Небесные откроет рубежи,
Иль хриплый ужас лапою косматой
Из сердца, как из губки, выжмет жизнь.

Лексическим маркером темы стал «свинец», повторенный в двух четверостишиях 1920—1930-х годов:

И клялись они Серпом и Молотом
Перед твоим страдальческим концом:

¹⁰ Мочульский К. В. Поэтическое творчество Анны Ахматовой // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 50.

¹¹ Виноградов В. О символике А. Ахматовой: (Отрывки из работы по символике поэтической речи) // Литературная мысль. Пг., 1922. Кн. 1. С. 120.

¹² Знамя. 1964. № 10. С. 91.

«За предательство мы платим золотом,
А за песни платим мы свинцом».

За такую скоморошину,
Откровенно говоря,
Мне свинцовую горошину
Ждать бы от секретаря.

Подтверждение того, что ахматовский образ восходит к «Смерти Поэта» и «Сну» Лермонтова, — хрестоматийная формула в ташкентском переводе «Варшавской коляды 1939 года» Ст. Балинского: «И под шрапнелью все наши дети, / С свинцом в груди».¹³ В польском оригинале этого нет — «*Wo nasze dzieci pod szrapnelami / Padły bez tchu*», — однако для нас важна не переводческая неопытность Ахматовой, а невольнo проявившийся мотив.

Обличительный пафос «Смерти Поэта», возможно, был воспринят и в стихотворении «Вы меня, как убитого зверя...»: слова «мой дар несравненный угас», несомненно, апеллируют к поэзии XIX века,¹⁴ но гневная интонация Лермонтова — «Не вы ль сперва так злобно гнали / Его свободный, смелый дар <...> Угас, как светоч, дивный гений» — кажется ближе к ахматовской, чем элегический настрой Батюшкова («Я чувствую, мой дар в поэзии погас...» в «Воспоминаниях») или Некрасова («Но бог весть, не погас ли тот дар...» в поэме «Мороз, Красный нос»¹⁵). Другая инвектива — «Прощай, немытая Россия...» — отозвалась в наследовавшей «мундиры голубые» синекдохе: «верх шапки голубой» в «Реквиеме» и «голубая фуражка» в «Прологе».

Во «Второй годовщине» (1946) мотив ранней кончины поэта, почти немислимый без уподобления Пушкина Ленскому в лермонтовской «Смерти Поэта», введен прямой цитатой из «Евгения Онегина»:¹⁶

Но мнится мне: в сорок четвертом,
И не в июня ль первый день,
Как на шелку возникла стертом
Твоя «страдальческая тень».

Впоследствии, в «Заметках на полях», Ахматова писала: «Мне как пушкинисту были особенно интересны новые наблюдения Эммы Герштейн над тем, как претворялись в поздней поэзии Лермонтова стихи Пушкина. Так, в стихотворениях „Оправдание” и „Сон” как подтекст звучит тема Ленского». Напомним, что в книге Э. Г. Герштейн речь шла именно об эпизоде гибели Ленского.¹⁷

Оглядываясь на пройденный путь и размышляя о судьбе поэта, в позднем творчестве Ахматова вернулась к теме пророка (в том числе в прозаических заметках о Гумилеве: «Гумилев — поэт еще не прочитанный. Визионер и пророк»; «Теперь уже кто-то начинает догадываться, что автор „Огн(енно-

¹³ Неизвестный перевод Анны Ахматовой / Предисловие и публ. Е. Ефимова // Знамя. 1998. № 7. С. 181.

¹⁴ Тема поэта и поэзии, судьбы поэта не раз раскрывалась Ахматовой при помощи поэтической фразеологии XIX века — например, «оживленный тростник» Пушкина—Лермонтова—Майкова в стихотворении 1940 года «Надпись на книге „Тростник”»: «И над задумчивою Летой / Тростник оживший зазвучал» (см.: *Поберезкина П. Е.* Анна Ахматова и Александр Пушкин: сороковые годы // Русская литература. 2004. № 3. С. 221—222).

¹⁵ *Кралин М. М.* Победившее смерть слово: Статьи об Анне Ахматовой и воспоминания о ее современниках. Томск, 2000. С. 102—103.

¹⁶ См.: *Тименчик Р. Д.* Ахматова и Пушкин: Заметки к теме // Учен. зап. Латвийского ун-та. 1974. Т. 215. Пушкинский сборник. Вып. 2. С. 49—54.

¹⁷ *Герштейн Э. Г.* Судьба Лермонтова. М., 1964. С. 343—345.

го) столпа” был визионер, пророк, фантаст»¹⁸). В стихотворении 1957 года «Ты напрасно мне под ноги мечешь...» утоленная «глухая жажда песнопенья» превратилась в неизлечимую «песнопения светлую страсть» и приблизилась (из-за «страха» в четвертой строфе) к лермонтовской «страшной жажде песнопенья». Несомненна общность второй и третьей строф с первой частью «Поэмы без Героя»:

Разве этим развеешь обиду?
Или золотом лечат тоску?
Может быть, я и сдамся для виду.
Не притронусь я дулом к виску.

Смерть стоит все равно у порога.
Ты гони ее или зови,
А за нею темнеет дорога,
По которой ползла я в крови...

(«Ты напрасно мне под ноги
мечешь...»)

Сколько гибелей шло к поэту,
Глупый мальчик: он выбрал эту, —
Первых он не стерпел обид,
Он не знал, на каком пороге
Он стоит и какой дороги
Перед ним откроется вид...

(«Поэма без Героя»)

По своей идее — обращение к прошлому и оценка его — стихотворение очень близко к «Поэме...». В этом контексте объясним парадоксальный эпиграф из «Сказки о царе Салтане» («Вижу я, / Лебедь тешитя моя»): пройдя страшный путь поэта-пророка, героиня отвергает то, что имело значение в молодости и что дала царевна-лебедь князю Гвидону («и величье, и славу, и власть»),¹⁹ но после десятилетий скуки (вариант: срама), страха и пустоты она достигла подлинной высоты и потому — «тешитя». Неслучайно другим вариантом эпиграфа было «Humility is endless» Т. С. Элиота: «The only wisdom we can hope to acquire / Is the wisdom of humility: humility is endless». «Песнопения светлая страсть», по Ахматовой, приносит утешение: «Поэзия как утоление».²⁰

В драме «Пролог», в характеристике героини, мотивы «Пророка» соединились с другой доминантой «лермонтовского» текста Ахматовой — «Демоном»: «Видел и побитую камнями, / Видел жертвой в демонской игре». Перечень ранних произведений, в которых можно услышать отголоски поэмы Лермонтова, варьируется в работах разных исследователей²¹ и, в конечном счете, не бесспорен. Однако в нем есть, безусловно, нечто общее, сформулированное квалифицированным читателем и младшим современником Ахматовой:

«Гуковский говорит, что:

Но клянусь тебе ангельским садом,
Чудотворной иконой клянусь
И ночей наших пламенным чадом... —

это — клятвы Демона... Вообще литературная мифология 1910-х годов».²²

¹⁸ Записные книжки... С. 251, 625.

¹⁹ См.: Wells D. Akhmatova and Pushkin: The Pushkin Contexts of Akhmatova's Poetry. Birmingham, 1994. P. 74.

²⁰ Записные книжки... С. 420.

²¹ См.: Уразаева Т. Т., Сискевич А. Е. Демоническая тема в творчестве А. Ахматовой и М. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: художественная картина мира. Томск, 2008. С. 233—234; Уразаева Т. Т. Мотив видения/сновидения в творчестве Лермонтова и Ахматовой // Проблемы литературных жанров: Материалы X Международной научной конференции, посвященной 400-летию г. Томска (15—17 октября 2001 г.). Томск, 2002. Ч. 1. С. 338; Тиленчик Р. Д. Чужое слово у Ахматовой // Русская речь. 1989. № 3. С. 34—35; Rosslyn W. The Prince, the Fool and the Nunnery: The Religious Theme in the Early Poetry of Anna Akhmatova. Aldershot; Brookfield, 1984. P. 166—168, и др.

²² Гинзбург Л. Ахматова: (Несколько страниц воспоминаний) // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 138.

Как известно, «М. А. Врубель и символисты вернули Демона поэзии, мифу и философии».²³ К моменту вступления Ахматовой в литературу в русской культуре сформировался «лермонтовский миф», в котором теме Демона отводилась центральная роль: беря начало в работах В. С. Соловьева и Д. С. Мережковского, он не оставил равнодушными В. В. Розанова, А. А. Блока, В. Я. Брюсова, Б. А. Садовского, М. А. Кузмина, распространился и на эссеистику, и на лирику.²⁴ Символистская интерпретация Лермонтова не могла не повлиять на ахматовское восприятие;²⁵ демонические черты в ее собственной лирике присущи и герою-адресату, и лирической героине, а в мадригалах современников — образу самой Ахматовой.²⁶ В то же время для определения границ данного явления чрезвычайно важна следующая оговорка: «Даже те произведения, которые внешне, казалось бы, приближаются к сюжетным контурам „Демона“, по существу когерентны с ним разве что, выражаясь музыкальным языком, общей мелодической тональностью («Демон» А. Блока — два стихотворения под одним названием, 1910, «Памяти Демона» Б. Пастернака, 1917). В большинстве случаев связь эта становится фактически неуловимой и „вычитывается“ имплицитно, скорее из общей культурной традиции (например, «Демон» А. Белого, 1908)».²⁷

Первое стихотворное обращение Ахматовой собственно к лермонтовской поэме состоялось в июле 1927 года в Кисловодске:²⁸

Здесь Пушкина изгнание началось
И Лермонтова кончилось изгнание.
Здесь горных трав легко благоуханье,
И только раз мне видеть удалось
У озера, в густой тени чинары,
В тот предвечерний и жестокий час —
Сияние неутоленных глаз
Бессмертного любовника Тамары.

По справедливому замечанию Д. Уэллса,²⁹ тема поэтической непрерывности здесь противостоит идее изгнания. Встреча лирической героини с Демоном происходит в настоящем, как, например, в статье Блока «Безвременье» (1906): «В этом сцеплении снов и видений ничего уже не различить — все заколдовано; но ясно одно, что где-то в горах и донныне пребывает неподвижный демон, распростертый со скалы на скалу, в магическом лиловом свете».³⁰ В стихотворении 1927 года переплелись два аспекта темы Демона: по-

²³ Роднянская И. Б. «Демон» как художественное целое // Лермонтовская энциклопедия. С. 137.

²⁴ См.: Маркович В. М. Миф о Лермонтове на рубеже XIX—XX веков // Russian Literature. 1995. Vol. 38. № 2. С. 157—188.

²⁵ См.: Усок И. Е. Лермонтов в восприятии А. А. Ахматовой // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. М., 1992. [Вып.] 2. С. 48—56.

²⁶ См. подробнее: Сискевич А. Е. Демонический комплекс в художественном мире А. А. Ахматовой: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2010.

²⁷ Хазан В. И. «Демон» М. Лермонтова и трансформация «демонической» темы в русской поэзии начала XX века // Актуальные вопросы современного лермонтоведения. Литературоведение: Материалы и методические рекомендации для общих и специальных курсов. Киев, 1989. С. 85—86. Ср. запись П. Н. Лукницкого от 14 октября 1928 года: «У А. А. вечером был Мануйлов. Говорил: „Кажется, акмеисты вышли из Лермонтова. Если это так — то я мог бы написать доклад об этом. Так вот — так это или не так?“ А. А. ответила, что не видит этого» (Лукницкий П. Н. Дневник 1928 года. Асуміана. 1928—1929 / Публ. и комм. Т. М. Двинятиной // Лица: Биографический альманах. СПб., 2002. Вып. 9. С. 449).

²⁸ «„У меня в Кисловодске был роман... с Лермонтовым“». (Вообще не очень любит Лермонтова, но там соглашалась с ним (...))» (Лукницкий П. Н. Асуміана... Т. 2. С. 281).

²⁹ Wells D. Op. cit. P. 74.

³⁰ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2003. Т. 7. С. 28.

этического творчества и трагической любви. Вклад Ахматовой в развитие этого сюжета видится, прежде всего, в появлении точки зрения Тамары в русской поэзии.

Так, прилагательное «дарьяльский» во второй половине 1930-х годов было использовано и в посвящении Б. Л. Пастернаку, и для создания портрета С. Н. Андрониковой:

И это значит, он считает зерна
В пустых колосьях, это значит, он
К плите дарьяльской, проклятой и черной,
Опять пришел с каких-то похорон.

(«Борис Пастернак», 1936)

Как спорили тогда — ты ангел или птица?
Соломинкой тебя назвал поэт.
Равно на всех сквозь черные ресницы
Дарьяльских глаз струился нежный свет.

(«Тень», 1940)

В обоих случаях определение восходит к Лермонтову,³¹ но не к поэме «Демон», а к стихотворению «Тамара»:

В глубокой теснине Дарьяла,
Где роется Терек во мгле,
Старинная башня стояла,
Чернея на черной скале.
В той башне высокой и тесной
Царица Тамара жила:
Прекрасна, как ангел небесный,
Как демон, коварна и зла.

В поздних «Заметках на полях» вместо ожидаемого Демона тоже названа Тамара: «Лермонтов уже давно стилизован — кинжал, Тамара, бурка, бретерство...» С некоторой долей вероятности с сюжетом лермонтовской поэмы (от лица Тамары) можно соотнести отрывочные строки «Мертвый жених в дороге / И живой Соблазнитель [здесь] тут» в записной книжке.³² Но наиболее важна, несомненно, оксюморонная формула «Демон сам с улыбкой Тамары», возникшая в середине 1950-х годов³³ и в 1962-м снабженная пояснением: «П(оэма) б(ез) Г(ероя) <...> Лермонтов — Улыбка Тамары (о Блоке)».³⁴

Вполне естественно, что в сложном полифоническом единстве, каким явилась ахматовская поэма, лермонтовский субстрат неоднороден. Сама многовариантность и принципиальная открытость «Поэмы без Героя», два десятилетия «не отпускаявшей» автора, напомнила историю создания «Демона» — как лермонтовского, так и врубелевского: «Я написала новое начало

³¹ В первом — не напрямую, а через «Памяти Демона» («Уцелела плита / За оградой грузинского храма», 1917) и «Про эти стихи» («Пока в Дарьял, как к другу, вхож, / Как в ад, в цейхгауз и в арсенал, / Я жизнь, как Лермонтова дрожь, / Как губы в вермут, окунал», 1917) Пастернака (см.: Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 1. С. 901).

³² Записные книжки... С. 199.

³³ См.: «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории. СПб., 2009. С. 310.

³⁴ Записные книжки... С. 237. Образ Блока в «Поэме без Героя» подробно проанализирован: Топоров В. Н. Ахматова и Блок (к проблеме построения поэтического диалога: «блоковский» текст Ахматовой). Berkeley, 1981. С. 14—32; Тименчик Р. Д. Блок и его современники в «Поэме без героя»: (Заметки к теме) // Блоковский сборник. IX. Тарту, 1989. С. 114—125 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 857), и др.

поэмы... И кусок... Как долго она меня не отпускает... Не приведи, Господи... Это как у Лермонтова „Демон”;³⁵ «А я еще кое-что к поэме приписала, знаете, меня поэма держит, как „Демон” держал Лермонтова, — сказала она Раневской еще в Ташкенте»³⁶ (ср.: «Он никогда бы не кончил „Демона”. Он сам был одержим демоном. Он искал бы все новые и новые формы для воплощения этого образа, как Врубель, чьи первые наброски Демона просто исходят от автопортрета художника»³⁷). В то же время работу отличала «демонская легкость, с которой я писала поэму: редчайшие рифмы просто висели на кончике карандаша, сложнейшие повороты сами выступали из бумаги».³⁸ Демонизм в поэме и балетном либретто распространен на всю эпоху; он свойствен не только А. А. Блоку («Демон всегда был Блоком»), но и М. А. Врубелю («Тень Врубеля. От него все демоны XX в. первый он сам»), и В. Э. Мейерхольду («демонический Доктор Дапертутто»; «Сам Мейерхольд-Демон — руководит представлением»).

К мейерхольдовской постановке драмы «Маскарад» возведен замысел ахматовской поэмы:³⁹

Там я рада или не рада,
Что иду с тобой с «Маскарада»
И куда мы с тобой дойдем

«Определить, когда она начала звучать во мне, невозможно. То ли это случилось, когда я стояла с моим спутником на Невском (после генеральной репетиции «Маскарада» 25 февраля 1917 г.), а конница лавой неслась по мостовой, то ли когда я стояла уже без моего спутника на Литейном мосту, в то время, когда его неожиданно развели среди бела дня (случай беспрецедентный), чтобы пропустить к Смольному миноносцы для поддержки большевиков (25 окт⟨ября⟩ 1917 г.) Как знать?!»; «Я с Б. А⟨нрепом⟩ возвращалась с генеральной репетиции „Маскарада” (где Мейерхольд и Юрьев получили последние царские подарки — часы), когда кавалерия лавой шла по Невскому...»; «Панихида, как в „Маскараде” Мейерхольда (свечи, пение, вуали, ладанный дым)». Следует уточнить, что определяющее значение здесь имела синхронность историческому слову, а не сам спектакль: «АА говорила о „Маскараде” Лермонтова в Александринском театре — не понравился ей очень («Это кружево и все... Не соответствует духу настоящего Лермонтовского „Маскарада”»)).⁴⁰ На примере «Поэмы без Героя» отчетливо видно, что «лермонтовский» текст Ахматовой включал магистральные темы и локальные эпизоды. Так, с одной стороны, «Маскарад», кажется, откликнулся только в этом произведении,⁴¹ а с другой — поэма «не вместила» оставшуюся в «Северных элегиях» очень личную цитату⁴² из «Морской царевны».

³⁵ Запись Л. К. Чуковской от 19 июня 1942 года (*Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой*: В 3 т. М., 1997. Т. 1. С. 463).

³⁶ *Алигер М. И.* В последний раз // Воспоминания об Анне Ахматовой. С. 361.

³⁷ Записные книжки... С. 561.

³⁸ «Я не такой тебя когда-то знала...» С. 1128.

³⁹ См. подробнее: *Лекманов О. А.* «Поэма без героя» и «Маскарад» // Русская речь. 2001. № 3. С. 16—17.

⁴⁰ Запись П. Н. Лукницкого от 9 января 1927 года (*Лукницкий П. Н. Асуміана...* Т. 2. С. 231).

⁴¹ В плане книги прозы: «„Маскарад” Лермонтова» (Записные книжки... С. 651—652), — очевидно, подразумевалась постановка Мейерхольда.

⁴² «Теперь моли, терзайся, называй / Морской царевной. Все равно. Не надо...» («Так вот он — тот осенний пейзаж...», 1942); «Он еще не спит и бормочет, / Что теперь больше счастья хочет / Позабить про царскую дочь» (см.: «Я не такой тебя когда-то знала...» С. 385—387). Биографический подтекст этой цитаты — слова Н. Н. Пунина (см.: *Чуковская Л. К.* Указ. соч. Т. 1. С. 188; *Гальперина-Осмеркина Е. К.* Встречи с Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой. С. 243; *Анна Ахматова в записях Дувакина.* М., 1999. С. 122).

Там, где образ Демона сопряжен Ахматовой с темой поэтического творчества, он почти всегда связан с Блоком,⁴³ назвавшим Демона «первым лириком» («О лирике», 1907). Это относится не только к «Поэме без Героя», но и к четверостишию 1961 года «Конец Демона». Первоначальный вариант — «Слышишь, [Это] ветер поет блаженный / То, что Лермонтов не допел»,⁴⁴ — сразу представлял читателю автора поэмы «Демон»: «Когда [в 1927 г. я отвечала: Лерм(онтов)] я была в Кислов(одске), все вокруг меня читали Лермонтова. Казалось, самый воздух был пропитан его стихами. Много позже я пыталась передать это странное ощущение в [стихах] четверостишии о Демоне: „И расскажет ветер блаженный то, что Л(ермонтов) не допел”». ⁴⁵ Окончательный текст связал ахматовское стихотворение с «демонической» традицией Серебряного века — недаром сначала назван не Лермонтов, а Врубель: «Словно Врубель наш вдохновенный, / Лунный луч тот профиль чертил». При сопоставлении с «Поэмой без Героя» «тот профиль» обретал черты Блока,⁴⁶ в чьем творчестве и лермонтовский, и врубелевский Демон нашли значительный отклик:

На стене его твердый профиль.
Гавриил или Мефистофель
Твой, красавица, паладин?
Демон сам с улыбкой Тамары...

Позднее (по месту записи в рабочей тетради⁴⁷ можно предположить, что в 1961 или 1962 году) возник еще один набросок, на наш взгляд, имеющий отношение к теме Демона:

Поэт не человек, он только дух —
Будь слеп он, как Гомер или как
Бетховен глух
Все видит, слышит, всем владеет...

Исследователи справедливо сравнивают его⁴⁸ со стихотворением А. К. Толстого «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!...»:

О, окружи себя мраком, поэт, окружися молчаньем,
Будь одинок и слеп, как Гомер, и глух, как Бетховен,
Слух же душевный сильнее напрягай и душевное зреньё...

Мотив физической слепоты, соотносимой с духовным зрением (в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля — «Слепой духом Бога видит»), в позднем творчестве Ахматовой воплотился в образе слепой матери в киносценарии о летчиках, а также юродивого Васи и внука театрального суфлера в пьесе «Пролог». Однако представление о поэте в наброске «Поэт не человек, он только дух...» кажется необычайно близким и к следующему фрагменту блоковского «Возмездия»:

⁴³ Лермонтовский мотив использован и при создании портрета Блока: «И царствует в душе какой-то холод тайный, / Когда огонь кипит в крови» (Лермонтов, «Дума»); «И сохраним мы тайный холод / Тебе отчитанных минут» (Ахматова, «Ты первый, ставший у источника...»). См.: *Обухова Э. А.* «И вечность как кинжал над совестью моей...» // *Русская кармическая поэзия XX века.* Харьков, 1993. С. 23.

⁴⁴ Записные книжки... С. 129.

⁴⁵ Там же. С. 559.

⁴⁶ См.: *Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 71; *Мусатов В. В.* «В то время я гостила на земле...» // *Лирика Анны Ахматовой.* М., 2007. С. 212—213.

⁴⁷ Записные книжки... С. 140, 155.

⁴⁸ *Кац Б. А., Тищенко Р. Д.* Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Л., 1989. С. 178—179.

И, может быть, в преданьях темных
Его слепой души, впотьмах —
Хранилась память глаз огромных
И крыл, изломанных в горах...
В ком смутно брезжит память эта,
Тот странен и с людьми не схож:
Всю жизнь его — уже поэта
Священная объемлет дрожь,
Бывает глух, и слеп, и нем он,
В нем почивает некий бог,
Его опустошает Демон,
Над коим Врубель изнемог...

А последняя строка — «Все видит, слышит, всем владеет...» — возможно, отсылает к признаниям лермонтовского Демона: «Всегда жалеть и не желать, / Все знать, все чувствовать, все видеть...» Ведь ахматовский Демон, так же как блоковский, — поэт.

Именно образ «Поэта вообще, Поэта с большой буквы» содержится в ахматовской характеристике «это было странное загадочное существо»,⁴⁹ восходящей, как неоднократно отмечалось, к «Поэме без Героя» («существо это странного права»). Кажется не вполне корректным видеть в данном словосочетании «осколочную цитату» из работ символистов:⁵⁰ в 1910-е годы представление о загадочности Лермонтова уже вошло в литературное сознание⁵¹ и успешно сохранялось и полвека спустя. Но не только образ поэта — с некоторой долей условности заметку «Все было подвластно ему» можно назвать каталогом «ахматовских» тем, мотивов и образов у Лермонтова.

«Царскосельский лейб-гусар, живший на Колпинской улице», — отглоток прозаических заметок о Царском Селе («Где жил Лермонтов в 1837 г.? (Колпинская)»; «Извозчик в Царском, древний, кот(орый) мог возить Лермонтова, дед мороз (1910)...»⁵²) и набросков «Русского Трианона» («На той платформе Лермонтов бывал / И Тютчев, что почти невероятно»⁵³). Ахматова подробно перечислила ключевые локусы царскосельской традиции, которые «не увидел» и «оставил без внимания» Лермонтов, и поначалу может показаться, что она противопоставила его поэзии свою, продолжившую эту традицию. Однако в качестве противоположных членов оппозиции, отделенных союзами «зато» и «но», названы созвучные Ахматовой лермонтовские стихотворения: «Выхожу один я на дорогу...», «Парус», «Русалка». От первого из названных, по-видимому, отталкивался поэт в «Белой ночи» (1914):

Небо бело страшной белизною,
А земля как уголь и гранит.
Под иссохшей этою луною
Ничего уже не заблестит.⁵⁴

⁴⁹ Ахматова А. Все было подвластно ему // Литературная газета. 1964. 15 окт. № 123. С. 5.

⁵⁰ См.: Усок И. Е. Указ. соч. С. 49—50.

⁵¹ См., например, стихотворение И. А. Гриневской «Лермонтову», напечатанное к 100-летию поэта: «С загадочным сердцем, с загадочным взором, / Загадкою жил ты, загадкой угас. / Угас на земле ты, но в небе дзором / Загадочным месяцем всходишь для нас» (Пробуждение. 1914. 15 сент. № 18. С. 571).

⁵² Записные книжки... С. 131, 253. Там же (с. 131) — схема «дорожек» поэтов, в том числе Лермонтова и Ахматовой.

⁵³ Там же. С. 399. Перекичка со стихотворением В. А. Комаровского «В Царском Селе» (1912): «Но здесь над Тютчевым кружился „ржавый лист“, / И, может, Лермонтов скакал по той аллее?»

⁵⁴ См.: Обухова Э. А. Указ. соч. С. 23.

Эти строки, равно как вся «лунатическая» мифология Ахматовой, объясняют ошибку в хрестоматийной цитате в черновике: «Под луной кремнистый путь блестит».⁵⁵ И, конечно, символистский миф о Лермонтове как «ночном светиле русской поэзии» в противовес «дневному» Пушкину (Мережковский)⁵⁶ смыкался с образом ее лирической героини — от раннего «Ты дышишь солнцем, я дышу луною» («Не будем пить из одного стакана...», 1913) до сомнамбулы в «Прологе» и поздних записей о Гумилеве: «„*Русалка*” (от плаванья и морского детства, авт(ограф) у меня) — первый портрет — стр.... Дева Луны (от лунатизма — эта линия идет довольно далеко, и ее легко проследить до „Чуж(ого) неба”. А выйдет Луна — затомится... и т. д.»⁵⁷ Как видно из последней цитаты, автобиографические корни («Там меня называли „дикая девочка” и считали чем-то средним между русалкой и щукой за необычайное умение нырять и плавать»⁵⁸) питали и собственное стихотворение «Мне больше ног моих не надо...» (1911), и обращение к лермонтовской «Русалке». Что касается «Паруса», то мы не рассматриваем явный его отголосок в «Приморском парке Победы», поскольку полагаем неверным анализ цикла «Слава миру» в составе корпуса ахматовских текстов. Однако место действия лермонтовского стихотворения, Маркизова Лужа, попало в набросок примечания к «Поэме без Героя»: «Такого-то года, такого-то числа (даты всякий раз иные) где-то недалеко от Ленинграда (место тоже в каждом рассказе другое) волны Маркизовой Лужи выбросили на берег бутылку, в кот(орой) оказались строфы...»⁵⁹

«Сотая интонация», которой, по словам Ахматовой, владел Лермонтов, характеризовала героя ее «Последней оды» (1963): «Но ты нашел одну из сотых интонаций / И все недолжное в один случилось миг». Жанровые границы — от эпиграммы до молитвы — могли быть отнесены и к поэзии Ахматовой, хотя единственная «Эпиграмма» 1957 года («Могла ли Биче словно Дант творить...») имела мало общего с лермонтовскими «почти площадными». Среди жанров, воспринятых при посредничестве Лермонтова, надо назвать, помимо молитвы, колыбельную — «Далеко в лесу огромном...» (1915).⁶⁰ К этому же кругу проблем относится выход за рамки лирики — в драму и прозу, — волновавший Ахматову, начиная с 1940-х годов: «Здесь он обогнал самого себя на сто лет и в каждой вещи разрушает миф о том, что проза — достояние лишь зрелого возраста. И даже то, что принято считать недоступным для больших лириков — театр, — ему было подвластно». В первоначальном варианте заметки было названо наиболее значимое для нее драматическое произведение Лермонтова: «И „Маскарад” до наших дней — украшение репертуара драмтеатров».⁶¹

Вероятно, следует более подробно остановиться на любовной теме — не только из-за исключительной оценки «Слова, сказанные им о влюбленности, не имеют себе равных ни в какой из поэзий мира». Любовную лирику Ахматовой сближали с лермонтовской трагизм и парадоксальность.⁶² По-

⁵⁵ Записные книжки... С. 559.

⁵⁶ См.: Усок И. Е. Указ. соч. С. 50—51.

⁵⁷ Записные книжки... С. 288.

⁵⁸ Там же. С. 284.

⁵⁹ Там же. С. 186. Ср. более поздние итальянские впечатления: «Вчера стояла у другого моря — вспомнила то страшное, как бездну тумана. (А это была только Маркизова Лужа.)» (Там же. С. 582).

⁶⁰ См.: Чуковская Л. К. Указ. соч. Т. 1. С. 172; подразумевалась «Казачья колыбельная песня» Лермонтова.

⁶¹ Записные книжки... С. 560.

⁶² См.: Лысюк Н. А. Парадоксальность и трагизм в решении любовной темы у М. Лермонтова и А. Ахматовой // Актуальные вопросы современного лермонтоведения... С. 89—90.

добно Блоку («О, не тебя люблю глубоко...», 1900), она повторила зачин «Нет, не тебя так пылко я люблю...» в 1917 году («О нет, я не тебя любила...»⁶³), а измененную строку лермонтовского стихотворения предлагала на роль эпиграфа⁶⁴ при подготовке ташкентского сборника. Это любовь роковая и запретная, и то, что должно приносить радость, сопряжено с преградами, несчастьем, страхом и смертью:

Когда о горькой гибели моей
Весть поздняя его коснется слуха...
<...>

И сразу вспомнит зимний небосклон
И вдоль Невы несущуюся вьюгу,
И сразу вспомнит, как поклялся он
Бережь свою восточную подругу.

(«Когда о горькой гибели моей...»,
1917)

Когда же весть кровавая примчится
О гибели моей...

<...>

И будешь помнить прежнюю беспечность,
Не зная воскресить,
И будет жизнь тебе долга, как вечность,
А все не будешь жить.

(«Настанет день — и миром осужденный...»)

За то, что мир жесток и груб,
За то, что Бог не спас.

(«Последний тост», 1934)

И мир не пощадил — и бог не спас!

(«Он был рожден для счастья,
для надежд...»)

Разлуку, наверно, неплохо снесу,
Но встречу с тобою — едва ли.

(«Вместо посвящения», 1963)

Расстаться казалось нам трудно,
Но встретиться было б трудней!

(«К*» («Прости! — мы
не встретимся боле...»))

И встречи горестней разлуки.⁶⁵

(«Светает. Это Страшный Суд...»,
1964)

Имя твое мне сейчас произнести —
Смерти подобно.

(«Пролог»)

Я не могу ни произнести,
Ни написать твое название...

(«Стансы к Д***»)

Так до конца и не смели
Имя произнести...

(«Так уж глаза опускали...»,
1965)

Лаской страшишь, оскорбляешь
мольбой...

(«Пролог»)

Невольно страх в душе ласкаешь...
К чему ж теперь меня смущаешь
Мольбою странною своей?

(«Демон»)

«Все было подвластно ему» завершалось строками «Здесь Пушкина изгнание началось / И Лермонтова кончилось изгнание...», а в черновом варианте еще цитировался «Конец Демона». Образы, темы и приемы, как показано выше, ранее прошли «апробацию» в лирике, но это — свойство не данного эссе, а прозы Ахматовой в целом. В ином жанре — рецензии —

⁶³ По мнению исследовательницы (см.: *Уразаева Т. Т.* Указ. соч. С. 338), в стихотворении Ахматовой также отразились мотивы лермонтовского «Сна» («В полдневный жар в долине Дагестана...»).

⁶⁴ См. запись Л. К. Чуковской от 22 июня 1942 года (*Чуковская Л. К.* Указ. соч. Т. 1. С. 466).

⁶⁵ См. об этом мотиве у Ахматовой: *Чуковская Л. К.* 1) Указ. соч. Т. 2. С. 415; 2) Дом Поэта. М., 2012. С. 233.

написаны «Заметки на полях». На сегодняшний день не кажется возможным составить исчерпывающий перечень книг о Лермонтове, прочитанных Ахматовой, но в поле ее зрения попадали как минимум работы Б. М. Эйхенбаума, Л. Я. Гинзбург, В. А. Мануйлова, Э. Г. Герштейн, Д. Е. Максимова. А в 1928 году она отказалась от предложения П. Е. Щеголева (которого назвала «своим предшественником» в пушкинистике) подготовить книгу воспоминаний о Лермонтове.⁶⁶ В «Заметках на полях» автор совместил две точки зрения: пушкиниста⁶⁷ и поэта, чей «интерес к Лермонтову граничит с наваждением». А в конце жизни этот интерес получил неожиданное «вещественное» воплощение в виде рабочей тетради «Лермонтов»⁶⁸ — переплета от тома собрания сочинений, в который были вставлены чистые листы. На страницах с лермонтовскими стихами сохранились пометы Ахматовой, сделанные в 1964 году для эссе «Все было подвластно ему», а ее собственные записи вносились в книжку, начиная с 1965 года. Последняя датирована 4 марта 1966 — накануне смерти.

Итак, хронологическая протяженность «лермонтовского» текста Ахматовой почти совпадает с границами ее творческой биографии. Безусловное ядро его составили следующие произведения: «Здесь Пушкина изгнание началось...», «Четвертая» из «Северных элегий», «Поэма без Героя», «Конец Демона», «Все было подвластно ему», «Заметки на полях». Периферия видоизменяется в зависимости от читательской (или исследовательской) точки зрения, а размывание контура возможно, на наш взгляд, по двум основным направлениям: темы, образы, фразеология русской классической поэзии XIX века и «демонические» мотивы русской культуры начала XX века. Доминантами «лермонтовского» текста Ахматовой мы полагаем темы Демона и Пророка, причем Демон не противопоставлен Пророку — это разные ипостаси Поэта.⁶⁹ В то же время характерна смена точки зрения: героиня ряда произведений соотносима с Тamarой. Так в системе лермонтовских кодов реализовалась одна из сквозных в ахматовском творчестве антиномий — «поэт/возлюбленная»:

Даже эта полночь не добилаь,
Кто возлюбленная, кто поэт,
Не погибла я, но раздвоилась,
А двоим нам в мире места нет.

⁶⁶ См.: Лукницкий П. Н. Дневник 1928 года... С. 470—471; Чуковская Л. К. Указ. соч. Т. 1. С. 182.

⁶⁷ См. замечание о влиянии Б. Констан на Лермонтова в одной из первых статей Ахматовой о Пушкине (Ахматова А. «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 93—94) и запись 1963 года: «Лермонтов» в переписке Карамзиных (о С. Н. Карамзиной) (Записные книжки... С. 276).

⁶⁸ Подробное описание см.: Записные книжки... С. 607.

⁶⁹ См.: Поберезкина П. Ю. Драма «Енума еліш» в историко-культурному контексті творчості Анни Ахматової: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2001. С. 9—10, подраздел «„Пророк” и „Демон” в „лермонтовском” тексте Ахматовой».

© ТАТЬЯНА ВИКТОРОФФ (Франция)

СПЛИН И НОСТАЛЬГИЯ: АННА АХМАТОВА В ДИАЛОГЕ С ШАРЛЕМ БОДЛЕРОМ

«В тринадцать лет я знала уже по-французски и Бодлера, и Верлена, и всех проклятых», — передает Лидия Корнеевна Чуковская слова Ахматовой о ее рождении как поэта. «А папа даже дразнил меня так: декадентская поэтесса».¹ Реминисценции из «Цветов зла» вплетаются в переписку с Гумилевым и в ткань их собственных стихов;² французский поэт сопровождает Ахматову и Модильяни в прогулках по «страшному бодлеровскому Парижу»,³ позволяя найти общий язык. В середине 1920-х годов, не имея возможности публиковать свои стихи, Ахматова работает над сравнительным исследованием поэзии Гумилева и Бодлера.⁴ «Образ вечный» бодлеровской мученицы открывает цикл «Cinq» и сопровождает лирическую героиню трагедии «Энума Элиш»; призрак из «Цветов зла» «шептал про Рим, манил в Париж», вплоть до 1961 года, возвращаясь в стихотворении «Всем обещаньям вопреки» (I, 233).⁵ Поэзия в целом становится вмещителем вселенской памяти поэта, подобно бодлеровскому «Флакону», как приоткрывает его содержимое Ахматова в «Поэме без Героя».

Этот диалог основан, прежде всего, на близком чувстве «мглы унылой»,⁶ из которой вырастают «Цветы зла» и «смертельной тоски» (I, 351), побуждающей автора «Реквиема» писать. Однако это беспокойство отчаяния восходит к очень разному, по сути, мироощущению, которое мы попытаемся проследить в каждой поэтической вселенной.

В ночной бездне и в подвале памяти

Тревога, чувство меланхолии, связанные с близостью смерти, выражены у обоих поэтов мотивом спуска: «вниз по ступенькам без перил» к порогу бездны в «Необратимом» Бодлера (с. 267), в «подвал памяти» у Ахматовой (II, 121). Задыхаясь в «сырой глубине» (Бодлер), в «плесени и тлене» (Ахматова) поэты окружены воспоминаниями прошлого, поднимающимися подобно буре, доводящей обоих до грани безумия. Однако в отличие от бодлеровских «чудовищ скользких стай», блеск зрачков которых лишь сгущает ночь, в ахматовском подвале «два живые изумруда» прорезают тьму. «И кот

¹ Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 1. С. 151.

² См., например, цикл «Капитаны» Гумилева или его стихотворение «Потомки Каина» (1909), предвосхищающие его переводы «Цветов зла» для издательства «Всемирная литература». Ахматова цитирует Бодлера на языке оригинала, с первых стихотворений («Пришли и сказали: „Умер твой брат“...», 1910) до пьесы «Пролог, или Сон во сне» (1942—1966) или же «прячет» его на «тройном дне» «Поэмы без Героя».

³ Ахматова А. Победа над судьбой / Сост., подг. текстов, предисловие, прим. Н. И. Крайневой. М., 2005. Т. 1: Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы. С. 81. Далее ссылки на ахматовские тексты приведены по этому изданию, с указанием номера тома и страницы.

⁴ Королева Н. В. Анна Ахматова. Жизнь поэта // Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 1. С. 627—631.

⁵ См. на эту тему сообщение Вяч. Вс. Иванова «К истолкованию стихотворения Ахматовой «Всем обещаньям вопреки» (Ахматовский сборник. Париж, 1989. С. 203—204).

⁶ *Vaudelaire Ch. Les fleurs du mal.* = Бодлер Ш. Цветы зла / Пер. Эллиса. СПб., 2007. С. 265. Поскольку нет достоверных сведений о том, что Ахматова читала произведения Бодлера в подлиннике, мы ссылаемся на данное издание как на одно из, безусловно, ей известных. Ссылки даются в тексте с указанием номера страницы. Переводы Н. Гумилева и В. Брюсова оговариваются отдельно.

мякнул... Ну, пойдем домой!». Явившись, возможно, из «Цветов зла», этот вместе с тем вполне домашний кот лишен всякой таинственности: он проникает в закрытое безмолвное пространство и зовет к очагу, в мир людей, — миссия, немислимая в «Необратимом» Бодлера. Даже если дома больше нет, как явствует из следующей строки, — он пребывает отныне в памяти, которая, подобно подвалу, сохраняет, а не захороняет. В то время как бодлеровский осужденный «упадает в Стикс свинцовый», «сходя без лампы в мрак бездонный» (с. 267), — ахматовская лирическая героиня спускается с ведущим к «врагу» фонарем, который «чадит», однако позволяет осветить самые темные уголки, горькие воспоминания, но не «потеряться в памяти», подобно Бодлеру. Более того, он дает надежду на возвращение.

Эта разница ощутима, главным образом, в тональности каждого поэтического голоса: у Бодлера царит ироничный, «полный чары светоч ада / ⟨...⟩ восторг сознания в бездне зла!» (с. 267), — у Ахматовой появляется спасительный юмор: мякнувший кот способен сотрясти мглу, напомнить о доме, вернуть к рассудку. Схожим образом, царица Смерть в «Цветах Зла» издевается над своими жертвами, «ничтожною толпою», вовлекая всех без разбору в безумную пляску,двигающуюся в неизвестном направлении, в то время как погребальная процессия «Поэмы без Героя» идет на восток «среди торжественной и хрустальной / Тишины Сибирской Земли» (I, 396—397).

Сплин и ностальгия

Этот свет, проникающий в ностальгию по необратимо утраченному, особо ощутим в ахматовской поэзии с 1921 года, года первых потерь.

Все души милых на высоких звездах,
Как хорошо, что некого терять
И можно плакать. Царскосельский воздух
Был создан, чтобы песни повторять.

У берега серебряная ива
Касается сентябрьских ярких вод.
Из прошлого восставши, молчаливо
Ко мне навстречу тень моя идет.

Здесь столько лир повешано на ветки,
Но и моей как будто место есть.
И этот дождик, солнечный и редкий,
Мне утешенье и благая весть.

Осень 1921. Царское Село

(I, 183)

Дата, скрываемая при прижизненных публикациях за «1941» или «1944» годом⁷ — лучший комментарий: 10 августа 1921 года Ахматова узнает на похоронах Блока об аресте Гумилева, расстрелянного две недели спустя. Но скорбь кажется преодоленной, как это передает просветленный и успокаивающий тон стихотворения. Души, в отличие от бодлеровских, не упадают в Стикс, «где все и слепо, и мертво», но возносятся до высоты небес. «Дар слез», экзистенциальный мотив ахматовской поэзии, позволяет превзойти тяжесть разлуки, «орошая» и тем самым возрождая к жизни. Эта живительная влага возвращается в конце поэмы едва различимым радуж-

⁷ Отмечено Н. И. Крайневой (I, 438).

ным дождем, создавая связь между ушедшими и плакальщицей. Она остается хрупкой и воздушной,⁸ к ней невозможно ни прикоснуться, ни тем более удержать ее. Вместе с тем она реальна, как тот «деревянный мостик у края света», за который Ахматова любила поэзию Верхарна (I, 89), и объединяет всех на пире поэтов, лиры которых развешаны на деревьях. Присутствие Гумилева среди других выражено через упоминание ивы — его поэтическим именем в поэзии Ахматовой.

Перед Идеалом

Контраст между темным и всепожирающим сплином у Бодлера и ностальгией, надеждой на конечное воссоединение у Ахматовой, имеющей все основания для отчаяния, не сводим лишь к различию мироощущений, — декадентского, черпающего «в косых лучах заката дряхлеющих цивилизаций», по характеристике Теофиля Готье, и «ностальгии по мировой культуре», свойственной акмеистскому направлению русского Серебряного века. Необъясним он и в вопросе верований: вопрошание обоих имеет метафизическую природу.

Отношение каждого поэта к Идеалу позволяет прикоснуться к скрытым пластам их поэзии.

У Бодлера «идеал» появляется рядом со «сплином», как попытка восполнить и прояснить его, как, например, в знаменитом сонете «Красота»:

О смертный! как мечта из камня, я прекрасна!
И грудь моя, что всех погубит чередой,
Сердца художников томит любовью властно,
Подобной веществу, предвечной и немой.

В лазури царствую я сфинксом непостижным;
Как лебедь, я бела, и холодна, как снег;
Презрев движение, люблюсь неподвижным;
Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек.

Я — строгий образец для гордых изваяний,
И, с тщетной жаждою насытить глад мечтаний,
Поэты предо мной склоняются во прах.

Но их ко мне влечет, покорных и влюбленных,
Сиянье вечности в моих глазах бессонных,
Где все прекраснее, как в чистых зеркалах.

(пер. Валерия Брюсова)

Красота царит в лазурных высотах вдали от «смертных», будучи холодным, неподвижным, немым и бесстрастным Идеалом — «Сфинксом непостижным», согласно известному переводу Валерия Брюсова 1909 года.

Ахматовский идеал труднее очертить: среди ее стихов нет «Идеала» или «Гимна Красоте». Вместе с тем она (Красота) составляет самую суть ее творчества, порой являя себя в узнаваемых бодлеровских образах, например, в облики лирической героини «Полночных стихов», приближение к которой обращает в «непоправимо виноватого», обязанного платить за дерзновеье смертью, выражаясь языком бодлеровского Сфинкса или Иродиады Малларме. В этом цикле Она появляется и под собственным именем — Красотка

⁸ Л. К. Чуковская называет стиховорение «Царкосельский воздух», передавая его основную тональность (I, 132).

(«в Зазеркалье»), оставаясь тем самым недостижимой. Добавленный позднее эпитафия из Горация — «O quae beatam, Diva, tenes Cyprum et Memphis...»⁹ — позволяет предположить, что речь идет об Афродите, которая вызывает ужас и поклонение влюбленных («ты подвигаешь кресло ей, / я щедро с ней делюсь цветами...»; I, 202). Однако сниженный, почти уничтожительный оттенок имени Красотки, равно как повседневные жесты ее поклонников, предлагающих своей богине отнюдь не пьедестал и не фимиамы, отчетливо показывают ее близость миру людей.

Можно проследить это сближение, почти отождествление между идеальным и будничным миром в стихотворении 1916 года «Царскосельская статуя», следуя при этом ахматовской логике «обратной хронологии», согласно которой она желала представлять свои стихи от «Бега времени» к «Вечеру».¹⁰

И ослепительно стройна,
 Поджав незябнувшие ноги,
 На камне северном она
 Сидит и смотрит на дороги.
 Я чувствовала смутный страх
 Пред этой девушкой воспетой.
 Играли на ее плечах
 Лучи скудеющего света...

(II, 206)

Подобная бодлеровской «мечте из камня», Красота¹¹ здесь явлена посредством глубинного созерцания статуи, сохраняющей царственную осанку и неподвижность Сфинкса, равно как его основные характеристики: ослепительность, холод камня, вызывающие «смутный страх». Но «лучи скудеющего света», время сумерек, превращают ее в посредника между двумя мирами, на что явно указывает ее место на перекрестке людских путей. Вместе с тем, она остается вестницей иного, зовя к непостижимым высотам, напоминая, как у Бодлера, смысл слова *sublime*. Однако это стремление приподнятая над действительностью приводит у Бодлера к разрыву, заставляя «покинуть земной туман, нечистый, ядовитый» («L'élévation» («Полет»), с. 52), у Ахматовой же позволяет обнаружить связь: ее красота, будучи не от мира, пребывает в мире.

Это отчасти и ее собственная роль «воплощенной красоты» в игровом контексте культуры Серебряного века. «Je suis *belle*, ô mortels»,¹² могла бы воскликнуть Анна Ахматова в венце своей красоты и славы 1910-х годов. Муза поэтов, художников,¹³ композиторов, среди которых А. Блок, О. Мандельштам, А. Модильяни, А. Лурье, она царит в этой среде, как изображает ее Н. Альтман на знаменитом «тронном» портрете 1915 года, оставаясь недоступной (Гумилев отправляет ей в 1907 году в Севастополь свое фото со

⁹ О блаженная богиня, владычица Кипра и Мемфиса (лат.).

¹⁰ Этот принцип соблюден в современных изданиях Ахматовой Н. И. Крайневой. См. предисловие «О структуре и некоторых текстологических особенностях настоящего издания» к двухтомнику «Победа над судьбой» (I, 6—7).

¹¹ Интересно, что переводчик стихотворения на французский язык, Жан-Луи Бакес передает строки «И ослепительно стройна» как «Beauté éblouissante», «Ослепительная красота», переводя тем самым и имя «девушки воспетой», сокрытое и вместе с тем явно указанное в оригинале. См.: *Akhmatova A. Requiem, Poème sans héros et autres poèmes / Présentation et traduction de J.-L. Baccès. Gallimard, 2007. P. 88.*

¹² «О смертный, как мечта из камня, я прекрасна!» в процитированном брюсовском переводе.

¹³ См.: В ста зеркалах. Анна Ахматова в портретах современников. = *Hundred Mirrors. Anna Akhmatova as Portrayed by Her Contemporaries, M., 2004.*

стихами из бодлеровской «Жалобы Икара», «brulé par l'amour du beau / je n'aurai pas l'honneur sublime / de donner mon nom à l'abîme»,¹⁴ однако в ответ получает отказ). Модильяни рисует ее голову «в убранстве египетских цариц» (I, 82), ее поза на его известном рисунке «статична и устойчива, подобно египетскому сфинксу», согласно анализу Н. И. Харджиева, искусствоведа и друга Ахматовой.¹⁵ Наконец, она хранит свой величественный образ для уехавших из России, как свидетельствует мозаика «Сострадание» Бориса Анрепа в Лондонской Национальной галерее.

О принятии этой роли свидетельствует фото Пунина 1926 года во дворе Фонтанного Дома. Шутливая поза, игра (что осталось от ее славы и красоты в годы преследований и лишений?), она вместе с тем выражает не только иронию по отношению к присвоенному ей образу, но и утверждает Идеал в «новом мире», уничтожающем поэтов и разрушающем античные статуи. Она занимает опустевший пьедестал, словно созданный для нее, будучи новым Сфинксом и отблеском вечности в переходах между тьмой и светом, отраженных снимком.

Это превращение, заземление Идеала подтверждается краткой записью от 15 января 1963 года: «Итак, когда-то архитектура (Фонтанный Дом) и вода (водопады в Царском), а теперь земля и музыка» (I, 59).

Стихотворение 1942 года «Нох. Статуя „Ночь“ в Летнем саду», написанное в Ташкенте, позволяет проследить эту таинственную метаморфозу:

Ноченька!

В звездном покрывале,
В траурных маках, с бессонной совой...

Доченька!

Как мы тебя укрывали
Свежей садовой землей.

Пусты теперь Дионисовы чаши,
Заплаканы взоры Любви...

Это проходят над городом нашим
Страшные сестры твои.

30 мая 1942, Ташкент

(I, 161)

Мучительное воспоминание, переносящее в разрушенный город, на этот раз сфокусировано на статуе под землей, зарытой возле своего пьедестала, как поясняла Ахматова в эпиграфе к первым изданиям стихотворения (I, 433). Исторический факт обретает в видении поэта глубокое символическое звучание, наваянное именем статуи. Нох, греческая богиня, напоминающая о каменной грезе Бодлера, вполне узнаваема в своем «звездном покрывале, в траурных маках, с бессонной совой». Это вместе с тем очень ахматовский образ, покрытый «темной вуалью» с ранних стихов до «тронного балдахина» «Черепков», возвращающийся трагической маской под оксфордской почетной мантией.¹⁶ Эта ночь ее жизни вдали от города-мученика одновременно вызывает в памяти другие, указанные превращением имени («ноченька!»),

¹⁴ «В мечту влюбленный я сгорю / повергнут в бездну взмахом крыльев» (пер. Эллыса), цит. по: Ахматова А. А. Собр. соч.: В 6 т. / Сост., подг. текста, комм. С. А. Коваленко. М., 1998. Т. 3. С. 751.

¹⁵ Ахматова сочла этот очерк, в котором образ, созданный Модильяни, сравнивается с мраморной Ночью Микеланжело на флорентийском саркофаге Джулиано Медичи, «очень интересным» и приложила его к публикации воспоминаний о Модильяни в «Дне поэзии» в 1967 году. Цит. по: Ахматова А. А. Собр. соч. Т. 5. С. 439.

¹⁶ Чуковская Л. К. 1965. Оксфордская мантия // Ахматова без глянца. СПб., 2008. С. 420.

отсылающим к белым ночам ее молодости, прогулкам в Летнем саду. Известна спасительная сила этого образа в ахматовской поэзии: «белых ночек хоровод» кружит над городом-гробом в конце «Поэмы без Героя». Ташкентское стихотворение построено на схожем контрасте: «ноченька» покрыта землей, над которой «проходят страшные сестры твои», — военные ночи, отдаленно напоминающие кошмары «Цветов Зла». Однако это погребение парадоксальным образом лишь приближает Красоту, ностальгическое прошлое: «ноченька», ставшая в найденном поэтическом рисунке «доченькой», укутана землей-покровом. Красота, страдающая здесь вместе с людьми, не похоронена, но сохранена до мирных времен, подобно ахматовскому тростнику, поющему из-под земли о совершенном злодействе, срезанной дудочкой пастуха. Стихотворение становится колыбельной песней, просветлением в страдании от разлуки с петербургскими ночами и с их «страшными сестрами» (известно, что Ахматова отказывалась от эвакуации в Ташкент, желая разделить трагическую участь ленинградцев). Стихотворение становится формой такого со-страдания, совместного плача, в который вовлечены и сами статуи: «заплаканы взоры Любви», позволяя земле сохранить «свежесть», даже если «пусты теперь Дионисовы чаши» и фонтан исчез от взора людей. Как это далеко от бесстрастности бодлеровского Сфинкса: статуи под землей, подобно поэтам «на высоких звездах», вместе орошают землю под звуки ахматовской лиры.

Тем самым исчезает расстояние между Ташкентом и Ленинградом, подземным и небесным миром, сердцами статуй и людей. Однако место этой встречи — Летний сад — сохраняет свою таинственную окраску: известное каждому туристу, оно остается в восприятии поэта непостижимым, даже когда ничто, казалось бы, не препятствует доступу в него.

ЛЕТНИЙ САД

Я к розам хочу, в тот единственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград,
Где статуи помнят меня молодой,
А я их под невскою помню водой.
В душистой тиши между царственных лип
Мне мачт корабельных мерещится скрип.
И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника.
И замятво спят сотни тысяч шагов
Врагов и друзей, друзей и врагов.
А шествию теней не видно конца
От вазы гранитной до двери дворца.
Там шепчутся белые ночи мои
О чьей-то высокой и тайной любви.
И все перламутром и яшмой горит,
Но света источник таинственно скрыт.
9 июля 1959, Ленинград

(I, 206)

Ностальгическая нота, переданная в ахматовском чтении этого стихотворения интонациями ее голоса, с первых строк определяет тональность

поэмы: «я к розам хочу, в тот единственный сад...». Это желание столь же сильно в 1959-м, как в 1942-м — в Ленинграде, как в Ташкенте. «Единый сад», «лучшая в мире из оград», знаменитая решетка Летнего сада, указывают на порог нового мира, открываются в лазурные высоты, следуя поэтическим образам Бодлера. Все встреченное на пути оказывается источником света, наполняется музыкой, переданной мелодикой стиха. Розы, в отличие от «утонченно изящных виньет», осмеянных Бодлером как псевдоидеал (с. 86), вновь становятся посланницами вечности, отблеском красоты. Статуи, наделенные даром памяти, переговариваются с лирической героиней, объединенные общим воспоминанием, трагичным в каждом случае, напоминая об ушедшей красоте и о наводнении 1924 года.

В памяти поэта плывет лебедь. В то время как Бодлер привлечен «лебединой белизной», сочетающейся с «холодом льда» (с. 85), ахматовский лебедь не неподвижен, не бесстрастен: он «как прежде плывет чрез века / любуясь красотой своего двойника». Отблеск запредельного, он оказывается живым существом, пребывая в вечном движении, и в любовании его нет нарциссизма. Зеркальные глаза бодлеровской Красоты отражают «предметы очертаньем идеальным!», напоминая платоновский миф; ахматовский же лебедь, живая Красота, в *этом* мире узнает свой верный отблеск и позволяет усыпить тревожащие тени «врагов и друзей, друзей и врагов», перемежая мест которых означает преодоление былого деления, вечный покой. Более того, своим чарующим, но и очарованным взглядом он творит красоту этого мира, подобно поэтам, включенным, от «скрипа корабельных мачт» Гомера до отдаленного эха Мандельштама («Бессоница. Гомер. Тугие паруса...»), в эпический хор голосов «сквозь века».

* * *

Эта красота «блуждает по волнам», пребывает в «сени священных берез» (I, 201, 202), находит приют в античных статуях. Она появляется в образах достойной жизни («а мы живем торжественно и трудно / и чтим обряды наших редких встреч»); приоткрывается в изгнании в «рысьих глазах твоих, Азия», в образе нового Сфинкса, столь же томительного и зовущего к творчеству (I, 173). Но она открывается и там, где невозможно предположить ее существование: на спокойных лицах и в «серебряных локонах» матерей «Реквиема» (I, 365). Эта парадоксальная красота не остается непонятым сфинксом, напротив, наполняет вселенную смыслом: «и вокруг тебя запела тишина» (I, 207), «как будто разом все цветы заговорили» (I, 205). Музыка, универсальный язык красоты, указанный в записи 1963 года, становится местом встречи с ней, оставляя возможность диалога «когда дружке подойти бояться» (I, 205).

В итоге можно сказать, что все ахматовское творчество является гимном Красоте, которая у Ахматовой не замыкается на себе, не говорит лишь от первого лица. Красота Бодлера, несомненно, также несводима лишь к образу неприступного Сфинкса. Парадоксальная по существу, она «лазурь небес» и «порождение ада», в ней «все восторг и все преступно» (с. 95). Но она остается «безвестной, ужасной отрадой», непостижимой для поэта, влечет «увлечение бездной» и его глубинную трагедию (с. 167). Ахматовская Красота, разлитая в мире, становится местом эпифании, приглашает поэта к ее расшифровке, более того, к ее совместному творению. Можно проследить это и в отношении к читателю: Бодлер с первых строк «Цветов Зла» обращает его в сообщника, двойника, страдающего тем же сплином, одолеваемого, как и он сам, «тоской!» (с. 42). Ахматовский читатель, «в землю закопан-

ный клад», остается сокрытой красотой, «очи» которого «до света со мной говорят» (I, 145). Будучи «таинственным другом», он вводится в лабиринты Зазеркалья, посвящается в «Тайны ремесла», приглашается включиться в непрерывное поэтическое творчество.

Это состояние становления и поиска, рождающегося слова мира, объясняет продолжающийся диалог с «проклятыми» поэтами, и именно Бодлер придает ахматовскому слогу силу и мощь, позволяющую взвизгивать к лазурным высотам и столь же стремительно падать в самые глубины ада. Ахматова не стала «декадентской поэтессой», хотя бодлеровский ад стал окружающей ее реальностью: «солнце ниже и Нева туманней» «Реквиема» слишком отчетливо напоминают «небесный свод, как низкий склеп (...) суровый горизонт, надвиснувший свинцом» из «Сплина» (с. 251). Но надежда, что порой освещает мрачную вселенную «Цветов Зла» (чтоб «исчезнуть навсегда» (с. 193)), у Ахматовой «поет вдаль», будучи основной тональностью ее голоса. «Ночь», разрывающая фразу «и пусть унесут фонари», — не последнее слово «Реквиема» (I, 353). Ахматовская поэзия, подобно фонарю в подвалах памяти, преображает свинцовые ночи в «белых ноченек хоро-вод»; ее Красота, порой ужасающая и жестокая, взывает к жизни и, подобно Красотке из «Полночных Стихов», «нас не оставит никогда» (I, 202).

© В. А. ЧЕРНЫХ

ЕЩЕ РАЗ ОБ ОБРАЗЕ «ТЕНИ» В ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ

«Тень» является одним из наиболее употребительных слов в стихотворениях Анны Ахматовой. В частотном словаре ее поэзии среди имен существительных оно занимает 17-е место (76 словоупотреблений),¹ уступая лишь таким экзистенциальным и космическим понятиям как *жизнь* (79) / *смерть* (79); *год* (105) / *день* (122) / *ночь* (102); *небо* (89) / *земля* (86); *город* (77) / *дом* (111); а также словам, обозначающим части тела и свойства человека: *рука* (142), *глаз* (126), *голос* (124), *сердце* (106), *слово* (96), *любовь* (77); и одно из явлений природы: *ветер* (95). Уже сам этот факт определяет необходимость пристального внимания к употреблению слова «тьень» в поэзии Ахматовой.

Слово «тьень» многозначно. В академическом «Словаре русского языка» приводится восемь его значений.² Однако все эти значения можно свести в две основные группы: 1) тень как природное оптическое явление, существующее только при свете и контрастирующее с ним (полному отсутствию света соответствуют скорее понятия «мрак», «тьма», «темнота», которые тоже нередко встречаются в поэзии Ахматовой — соответственно 29, 23 и 9 словоупотреблений); 2) тень как нематериальное, духовное явление, не связанное ни со светом, ни с какими-либо предметами, получившее как бы самостоятельное существование, но не наяву, а в сновидениях, мыслях, воспоминаниях... и в стихах.

¹ Здесь и далее данные о частоте словоупотреблений приводятся по книге: *Patera T. A Concordance to the Poetry of Anna Akhmatova*. Ardis, Dana Point, 1995. Подсчеты в этом справочнике проведены по изданию: *Ахматова А.* Соч.: В 2 т. / Сост. М. М. Кралин. М., 1990. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома и страницы. Курсив в цитатах мой. — В. Ч.

² Словарь русского языка: В 4 т. М., 1984. 2-е изд. Т. IV. С. 353.

Из 76 упоминаний слова «тьень» в поэтических текстах Ахматовой (упоминания в прозаических текстах, в том числе и в ремарках «Поэмы без Героя», в конкордансе не учтены) не более 15 относятся к первой группе значений. Таковы, например: «В тени елизаветинских боскетов / Гуляют пушкинских красавиц внучки...»; «У озера, в густой тени чинары...»; «Как был отраден мне звук воды / В тени древесной...»; «В тени блаженных лип...». К ним примыкает еще употребление слова «тьень» в значении «отражение внутреннего состояния на лице человека», «слабый след чего-либо» («Озарила тень улыбки / Милые черты...»). Это тоже вполне реальное явление, зримое наяву.

В подавляющем большинстве случаев слово «тьень» употребляется в значениях второй группы, приближаясь по смыслу к понятиям «призрак», «двойник», «образ, увиденный во сне». Именно эти примеры рассматриваются в статье В. Я. Виленкина «Образ „тени“ в поэтике Анны Ахматовой».³ Цитируя и прокомментировав более двадцати случаев употребления слова «тьень» и близких к нему в этой группе значений слов, автор статьи приходит к выводу, что «в лирике Ахматовой метафора „тени“ с некоторых пор стала одной из постоянных. В „Поэме без героя“, произведении во многих отношениях итоговом, она заняла главное место, стала в каком-то смысле ведущей». По мнению Виленкина, к Ахматовой в ее позднем творчестве «пришли тени „смертного одиночества“, тоски, страха, отражения в чужих зеркалах, тень той, какой она была когда-то, тень-двойник, заместительница, призрак, тень в сонме других теней с трагической судьбой, даже тень или „Вторая“, другая поступь собственного итогового произведения. Можно ли сомневаться в том, что для Ахматовой это не просто любимая литературная метафора, а нечто неизмеримо большее, уходящее в глубь ее мировосприятия?»⁴ С этим выводом нельзя не согласиться, но хотелось бы, по возможности, продолжить изучение тем, названных, но не развернутых в нем. Есть ли разница в оттенках значения слова «тьень», перечисленных в заключение статьи? Неужели Анна Ахматова впервые в русской поэзии употребляет слово «тьень» в этих значениях? Каков литературный генезис этих понятий? И что это за «неизмеримо большее, уходящее в глубь ее мировосприятия»? На последний вопрос особенно трудно ответить, но можно хотя бы попытаться продвинуться в его решении.

Не со всеми замечаниями и выводами, содержащимися в статье Виленкина, можно согласиться. Так, слишком категоричным представляется утверждение, что «у Ахматовой этот образ постепенно приобретает такой охват и такую динамику, каких мы не найдем ни у Пушкина, ни у Блока. Пастернаку он, кажется, вообще не нужен; Мандельштам только один раз развернул его как неотъемлемо свой в стихотворении „Слышу, слышу ранний лед...“»⁵

Представление жителей загробного мира в качестве теней, обычное для всей мировой литературы, восходит к «Божественной комедии» Данте и к античной мифологии. В произведениях Пушкина слово «тьень» в значениях «призрак, видение; душа умершего; нечто призрачное, нереальное» встречается 74 раза.⁶ В «Частотном словаре „Первого тома“ лирики А. Блока»⁷ слово «тьень» (в разных значениях) имеет даже более высокий ранг, чем в кон-

³ Вопросы литературы. 1994. № 1. С. 57—76.

⁴ Там же. С. 65, 76.

⁵ Там же. С. 57.

⁶ Словарь языка Пушкина. М., 1961. Т. 4. С. 498.

⁷ Минц З. Г., Шишкина О. А. Частотный словарь «Первого тома» лирики А. Блока // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Т. V. С. 310—311.

кордансе поэзии Ахматовой (7-е место среди имен существительных с 118 словоупотреблениями), уступая лишь словам *душа, сердце, сон, мечта, день, ночь* и опережая слова *жизнь, земля, небо, песня, огонь, любовь...*

Дальнейшие сопоставления затруднены отсутствием необходимых справочных пособий. Но в Третьем томе поэзии Блока нетрудно найти употребление слова «тьень» в тех же значениях, что и в поэзии Ахматовой: «...Тень чья-то глянет силуэтом, / И быстро спрячется лицо...»; «Тень скользит из-за угла, / К ней другая подползла...»; «Их было много... Что я знаю? / Воспоминанья, тени сна...».⁸ В стихах Мандельштама слово «тьень» в тех же значениях встречается постоянно на наугад открытых страницах: «Слепая ласточка в чертог теней вернется...»; «Хоры слабые теней...»; «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг, / С певучим именем вмешался...».⁹ И в поэзии Пастернака нельзя пройти мимо хотя бы таких примеров: «По мнению многих, душа и паломница, / По-моему, тень без особых примет...»; «По дому бродит привиденье. / Весь день шаги над головой. / На чердаке мелькают тени. / По дому бродит домовой...»¹⁰

Образ «тени» как двойника или призрака, воспоминания или сновидения можно встретить и у многих других поэтов. Необычным в стихах Ахматовой является то, что в них присутствует тень самого автора или лирической героини ее стихов. Причем и в этом круге значений понятие тени неоднозначно. Во-первых, тень навсегда остается, запечатлевается там, где лирическая героиня бывала когда-то, где в ее жизни произошли какие-то важные события: «...Ведь под аркой на Галерной / Наши тени навсегда...» (с. 72); «...Тень моя на стенах твоих...» (с. 305). Во-вторых, тень становится двойником автора, живет с ним параллельной жизнью; они могут иногда встречаться и даже превращаться одна в другую: «Там тень моя осталась и тоскует, / Всё в той же синей комнате живет...» (с. 116); «Из прошлого восставши, молчаливо / Ко мне навстречу тень моя идет...» (с. 221); «Что тебе на память оставить, / Тень мою? На что тебе тень?» (с. 226); «...Но где голос мой и где эхо, / В чем спасенье и в чем помеха, / Где сама я и где только тень...» (с. 389). В-третьих, автор превращается в тень, не имеющую двойника: «И неоплаканною тенью / Я буду здесь блуждать в ночи...» (с. 355); «Я сама, как тень на пороге, / Стерегу последний уют» (с. 285). Во всех этих случаях «тьень» находится не в загробном мире, а на земле, среди живых людей, но как бы отъединена от них. Здесь мы, действительно, встречаемся с особенностью мировосприятия Ахматовой, о которой Виленкин бегло упомянул в своей статье, не касаясь ее сущности. Эту особенность мировосприятия Анна Ахматова в какой-то степени сама раскрывает в своих произведениях:

Себе самой я с самого начала
То чьим-то сном казалась или бредом,
Иль отраженьем в зеркале чужом...
(с. 260)

В поздние годы, с уходом из жизни родных и близких ей людей, в обстановке гонений и репрессий, перерождения всего строя жизни на совершенно чуждых ей основаниях, коренным образом отличающихся от существовавших в годы ее молодости, это мировосприятие только обострилось. Нарастало чувство одиночества, разлучения со своим читателем. Ахматовой трудно

⁸ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 18, 24, 112.

⁹ Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 130, 132, 136.

¹⁰ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Л., 1990. Т. 1. С. 93; Т. 2. С. 94.

было отождествить себя теперешнюю с «той, какую была когда-то» (с. 287). Представление себя «тенью», по всей вероятности, было выражением именно этого комплекса чувств и переживаний.

Среди текстов Ахматовой, рассмотренных Виленкиным, как ни удивительно, отсутствует написанное в 1916 году стихотворение «Вновь подарен мне дремотой...», адресованное Н. В. Недоброву и заканчивающееся строками: «...И откуда в царство тени / Ты ушел, утешный мой». Эта концовка вызывала и продолжает вызывать недоумения и споры у многих читателей, исследователей и комментаторов. Что означает здесь «царство тени», привычно, хотя и без достаточных оснований, ассоциируемое с загробным миром? Ведь Недоброво в момент написания этого стихотворения был жив. М. М. Кралин так комментировал эти стихи: «Неволью предсказав смерть друга в этих стихах, она считала себя отчасти виновной в его смерти. (...) Чувство вины усугублялось тем, что для верующего человека, каким она была, говорить о живом человеке как о мертвом — греховно. Страдальческая тень Недоброво не отпускала ее всю жизнь; чувство вины перед ним — один из источников темы взыскующей совести во всей ее последующей поэзии» (1, 383).

Такая трактовка вызывает сомнения не только потому, что ей трудно найти подтверждение в надежных источниках, но и потому, что в выражениях: «страна, обитель, жилище теней», обозначающих загробный мир, слово «тень» употребляется исключительно во множественном числе.¹¹ Образ «царства тени», где это слово фигурирует в единственном числе, вряд ли правомерно относить к этому кругу значений.

Попытку переосмыслить это стихотворение в целом и, в частности, его загадочную концовку предприняли недавно крымские филологи В. П. Казарин и М. А. Новикова. В серии статей, специально посвященных этому стихотворению,¹² они избыточное внимание уделяют бытовым и краеведческим реалиям, которые интересны сами по себе, но вряд ли могут способствовать пониманию смысла стихов. Вместе с тем они справедливо ставят под сомнение правильность понимания в данном контексте «царства тени» как загробного мира. Они утверждают, что «„царство тени“ в словаре поэта это не смерть. Это мир воспоминаний, сумеречных видений, зыбкого состояния между сном и явью. Это жизнь, но только другая: в памяти, в воспоминаниях о прошлом».¹³ Описывая расставание героев стихотворения, они пишут: «А. А. Ахматова едет в Севастополь, то есть продолжает двигаться на юго-запад вслед уходящему солнцу и его последним краскам. Н. В. Недоброво предстоит неблизкая дорога в Алушту через гору Ай-Петри, его путь лежит на юго-восток. Следовательно, он отправляется как раз навстречу быстро надвигающимся сумеркам и ночи. Визуально, для оглядывавшейся назад А. А. Ахматовой ее друг „ушел“ в сторону поглощавшего Бахчисарай, догонявшего их обоих „царства тени“, растворяясь в нем...».¹⁴ Такая подчеркнуто приземленная трактовка находится в явном противоречии с торжественностью выражения «царство тени» и вряд ли может быть принята. Но с их мнением о значении этого понятия в словаре Ахматовой, по-видимому, следует согласиться. Выражения, наиболее близкие по смыслу и возвы-

¹¹ См.: Словарь современного русского языка. М.; Л., 1963. Т. 15. С. 283.

¹² Казарин В. П., Новикова М. А. Стихотворение А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...» (Опыт реального комментария). Публикации 1—3 // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский сборник. Симферополь, 2012. Вып. 10. С. 60—72; Вып. 11. С. 28—39.

¹³ Там же. С. 29.

¹⁴ Там же. С. 33.

шенному стилю к «царству тени», можно найти в ряде стихотворений Ахматовой:

Ты мог бы мне сниться и реже,
Ведь часто встречаемся мы,
Но грустен, взволнован и нежен
Ты только в *святилище тьмы...*

(с. 135)

...Тяжелый, беззвездный и мирный
Над нами *покров темноты...*

(с. 93)

Заснуть огорченной,
Проснуться влюбленной,
Увидеть, как красен мак.
Какая-то сила
Сегодня входила
В твоё *святилище, мрак!*

(с. 209)

Ни в одном из этих примеров подчеркнутые нами выражения не обозначают смерть. В первом случае «святилище тьмы» это сон; в двух других «покров темноты» и «святилище мрака» — мирная, хотя и таинственная, петроградская или среднеазиатская ночь, оазис благополучия в совсем не благополучном мире.

Но ведь и в стихотворении «Вновь подарен мне *дремотой...*» Бахчисарай и прощание с Недоброво являются автору *во сне*, в котором крымские реалии (так досконально рассмотренные Казариным и Новиковой) причудливо переплетены с царскосельскими. Последние строки стихотворения возвращают нас к первой строке и подсказывают, что «царство тени» подарено дремотой и может означать примерно то же, что «святилище тьмы» в первом из процитированных выше стихотворений, то есть мир сновидений и воспоминаний.

© Л. Г. КИХНЕЙ

ФУНКЦИИ ШЕКСПИРОВСКИХ И ДАНТОВСКИХ МОТИВОВ В ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ*

Обращение Анны Ахматовой к творчеству Вильяма Шекспира и Данте Алигьери уже неоднократно отмечалось литературоведами.¹ В нашу задачу

* Вариант текста настоящей статьи был опубликован в издании: Modernités russes 12. La Renaissance en Russie: concept, modèle, utopie, style. Lyon: Lyon III-CESAL, 2011. S. 125—150, — под названием «Ренессансные коды в поэзии Анны Ахматовой 1930-х—40-х годов». Для «Русской литературы» статья переработана и дополнена.

¹ *Рецептер В.* «Это для тебя на всю жизнь» (А. Ахматова и «шекспировский вопрос») // Вопросы литературы. 1987. № 3. С. 195—210; *Тименчик Р.* (Предисловие) // Ахматова А. Отрывок из перевода «Макбета» / Публикация и подг. текста Н. Г. Князево; Предисловие Р. Тименчика // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 18—21; *Шамаева С.* «Ему повезло...» Шекспир в судьбе Ахматовой // Подъем. 1989. № 11. С. 210—223; *Мейлах М. Б., Топоров В. Н.* Ахматова и Данте // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1972. Vol. XV. P. 29—75; *Топоров В. К.* Отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой (И. Данте) // Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris, 1973. P. 467—475; *Хлодовский Р. И.* Анна Ахмато-

входит не столько обнаружение ранее не отмеченных рецептов этих авторов, сколько обозначение их специфической функции в ахматовской поэзии 1930—1960-х годов. Этот ракурс предполагает анализ ренессансных аллюзий как структурных элементов ахматовских текстов, с одной стороны, имеющих отношение к сфере художественной коммуникации, с другой стороны — к принципам организации поэтического текста.

Изначально подключение Анны Ахматовой к ренессансным интертекстам было обусловлено *цеховыми* установками акмеизма. Не случайно имена «Шекспира, Рабле, Виллона» позиционируются в программной статье Николая Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» как некие эстетические ориентиры акмеистического искусства.² Но вот что удивительно. Пик ахматовского интереса к наследию писателей Возрождения приходится не на *серебряневоковые* 1910-е годы, а на *сталинские* 1930—1940-е. Почему? Не потому ли, что именно тогда у Ахматовой возникает новая этико-философская интерпретация ренессансного наследия? Эпоха Возрождения для нее — не столько расцвет и гармоническая соразмерность искусства (как это было для акмеизма периода его формирования), сколько героическое проявление свободы духа в условиях тотальной несвободы. В сущности, именно об этой высочайшей драме человеческого бытия писали Шекспир и Данте, которых Ахматова, по собственному признанию, читала «всю жизнь» и ради которых она выучила английский и итальянский языки. И именно их *текст жизни и текст искусства* в ее зрелом творчестве играет уникальную роль, а именно — роль *поэтического шифра*.

Здесь необходимо сделать небольшое отступление. Дело в том, что во времена Большого Трора перед Ахматовой возникла проблема выстраивания новых коммуникативных стратегий, связанных с рецептивно-прагматическими условиями бытования ее поэзии. Первая стратегия связана с созданием тайных стихотворений, которые, в силу открытой оппозиционности существующему режиму, не могли быть напечатаны. Они создавались без «внутреннего цензора» и были предназначены, во-первых, для читателей будущего; во-вторых, для самого узкого круга близких друзей, которым можно доверять.

Вторая стратегия предполагает создание стихотворений, которые, несмотря на *вольнодумное* содержание все же мыслились автором как предназначенные для печати. Это стихи, вошедшие в авторскую рукопись книги «Тростник», которую она собрала в 1940 году, а также книгу «Нечет», скомпонованную в 1946 году. Обе книги, как известно, были «зарублены» цензорами, однако многие из произведений, вошедших в их состав, были опубликованы в периодической печати и в других сборниках, редуцированных цензурой, но все-таки увидевших свет в сталинскую эпоху («Из шести книг», 1940; «Избранное», 1943³). «Поэму без Героя», первые четыре редакции которой были написаны в 1940—1946 годах, Ахматова также надеялась увидеть напечатанной, о чем свидетельствуют многочисленные цензурные замены, скрупулезно выявленные Н. И. Крайневой и ее коллегами.⁴

ва и Данте // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 2. С. 75—92; Служевская И. Китежанка. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы. М., 2008. С. 23—44.

² См.: Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 19.

³ С установкой на публикацию сформировался и сборник «Стихотворения. 1909—1945» (1946), весь тираж которого (за исключением нескольких экземпляров) был уничтожен сразу после выхода известного постановления «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» в августе 1946 года.

⁴ Крайнева Н. И., Тамонцева Ю. В., Филатова О. Д. История издания и проблемы публикации «Поэмы без Героя» // «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя.

При этом стихотворения, написанные в соответствии с негласными цензурными нормами, становятся принципиально двуплановыми. Их первый план не противоречит общепринятым идеологическим канонам, второй, скрытый план связан с запретными, политически табуированными фактами и провоцирует крамольные читательские интерпретации. В соответствии с авторским замыслом, эти потаенные смыслы должны каким-то образом доходить до читателя, но не доходить до партийных цензоров. Для этого Ахматова разрабатывает ряд шифровальных приемов, основанных на возможностях интертекста и преимущественно связанных с именами Шекспира и Данте.

Почему из всего арсенала мировой литературы именно Шекспир и Данте избираются Ахматовой в качестве *интерпретирующего кода* современности? Очевидно потому, что жизненные позиции и творческие решения этих художников отвечали запросам эпохи, в которой тирания стала нормой. Произведения титанов Возрождения как бы уже содержат в себе архетипические модели советского тоталитаризма, поэтому вполне могут выполнять функцию *цитатных ключей* к текущей эпохе. Кроме того, оба ренессансных гения в сталинскую эпоху были *разрешенными* классиками. Они активно переводились, издавались большими тиражами, стало быть, сюжеты и герои их произведений были широко известны. И наконец, и Шекспир, и Данте прибегали к шифровальным тактикам (в том числе и в силу политических причин), таким образом, их произведения воспринимались поэтом как образцы *тайнописи*.

* * *

В семантическом пространстве подцензурных стихотворений Ахматовой ренессансные рецепции предстают как в роли *означающего*, так и в роли *означаемого*. В первом случае Ахматова открыто парафразирует ренессансный текст, и дешифрующий эффект возникает из его сопоставления с современностью, которая становится ключом к переосмыслению исходного текста. Во втором случае, наоборот, воспроизводятся современные реалии, подлинный смысл которых высветляется только сквозь призму ренессансных аллюзий, скрытых во внешнем плане изображения.

Примером успешного применения первой тактики кодирования служат стихотворения «Данте» (1936), «Клеопатра» (1940), опубликованные в 1940 году. Знаменательно, что почти во всех авторских сборниках, начиная со сборника «Из шести книг» (1940), оба стихотворения стоят рядом. Отсюда следует, что они мыслились Ахматовой как диптих, объединенный одной темой и единством принципов ее интертекстуального «разыгрывания». Подлинные взаимоотношения поэта и власти — тема для литературы сталинской эпохи абсолютно запретная, а для Ахматовой еще и крайне болезненная. Поэт постигает, что самое страшное свойство политической диктатуры в том, что она ломает человека изнутри, унижая, подчиняет его себе (ср.: «Вместе с ними я в ногах валялась / У кровавой куклы палача»⁵). Перед Ахматовой стоит задача поиска путей сохранения человеческого достоинства в нечеловеческих условиях. И она находит эти пути — в биографической мо-

Проза о Поэме. наброски балетного либретто: материалы к творческой истории. СПб., 2009. С. 679—798.

⁵ Ахматова А. А. Победа над судьбой. I—II (I. Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы; II. Стихотворения) / Сост., подг. текстов, прим. Н. Крайневой. М., 2005. [Т.] I. С. 21. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи (с указанием номера тома и страницы).

дели поведения Данте и в художественной модели поведения героини шекспировской трагедии.

В стихотворении «Данте» ренессансный код проецируется на социально-политический подтекст, который становится интерпретантой личного выбора в ситуации сталинского режима. Иначе говоря, происходит наложение литературно-биографических реалий на реалии социально-политические, и сама наличная действительность начинает моделироваться с помощью ренессансного текста, который становится своеобразной *рамой восприятия*.

В биографическом исследовании А. К. Дживелегова, известном Ахматовой, читаем: «Флоренция (...) объявила несколько раз подряд амнистии изгнанникам. (...) В одну из этих амнистий, объявленную в сентябре 1315 года, (...) попал наконец и Данте. Ему (...) казнь была заменена ссылкой (с перспективой дальнейшего скорого возвращения) при условии, что изгнанник явится во Флоренцию, предоставит залог, даст заключить себя в тюрьму и оттуда проследует в позорном колпаке со свечою в руках в церковь Сан Джованни для покаяния».⁶

Точно воспроизведя политические условия прощения Данте, Ахматова представляет его «невозвращение» как единственно достойный выбор:

...Он из ада ей послал проклятье
И в раю не мог ее забыть, —
Но босой, в рубахе покаянной,
Со свечей зажженной не прошел
По своей Флоренции желанной,
Вероломной, низкой, долгожданной...

(II, 21)

Мотив *оглядки* в этом стихотворении (как и в «Лотовой жене») приравнен возвращению: «Этот, уходя, не оглянулся, / Этому я песнь свою пою» (II, 21).

Автор таким образом организует текст, что тот начинает работать как шифр, рассчитанный на несколько регистров восприятия. При этом дантовская ситуация предельно семиотизируется, то есть идеально подходит по всем параметрам исходной лирической задаче, заданной самой действительностью, а именно — служить одновременно и кодовым замком — для непосвященных, и шифровальным ключом — для посвященных. На игре *означающего* (ренессансного текста) и различных *означаемых* (регистры восприятия) строятся разные коммуникативные тактики, а соответственно реализуются разные смысловые планы текста.

Скажем, неискушенным читателям (тем же цензорам) — открывается только внешний план лирического повествования — о горькой судьбе Данте-изгнанника, который не может поступиться политическими принципами ради любви к родине.

Для эмигрантской аудитории, хорошо помнящей стихи Ахматовой конца 1910-х — начала 1920-х годов, стихотворение знаменует «смену вех» в ахматовском отношении к эмиграции.⁷ Ведь стихотворение «Данте» контрапунктно противопоставлено стихотворениям «Когда в тоске самоубийства...» (1917), «Ты — отступник: за остров зеленый...» (1917), «Петроград, 1919», «Не с теми я, кто бросил землю...» (1922), «Я с тобой, мой ангел, не лукавил...» (1921), «Лотова жена» (1924). Если во всех этих стихотворениях дилемма *личная свобода* или *Родина* решается в пользу Родины, то в сти-

⁶ Дживелегов А. К. Данте Алигьери. Жизнь и творчество. М., 1946. С. 258.

⁷ Подобному истолкованию противоречит авторская модальность ее поздних стихотворений «Родная земля» (1961) и «Так не зря мы вместе бедовали...» (1961).

хотворении «Данте» — в пользу свободы личности. Логика прототипического сценария такова, что на судьбу Данте проецируются судьбы многих поэтов, прозаиков, философов, обреченных на изгнание. При этом в подтексте стихотворения «обратным ходом» моделируется иная — вынужденная — стратегия поведения, когда человек предпочитает остаться на Родине. Возникает вопрос: почему «изгнанники» в стихах Ахматовой рубежа 1910—1920-х годов осуждаются (ср.: «Но вечно жалок мне изгнанник...»), а в стихах 1930-х годов — воспеваются (ср.: «Этому я песнь свою пою»)?

Дело, очевидно, в том, что в первом случае речь шла о тех, кто имел выбор: остаться в России или уехать. А во втором случае подобного выбора не было. За границу уже не выпускали. Вступая в конфликт с государством, деятель культуры автоматически оказывался в конфронтации с собственным народом, ведь при тоталитарных режимах понятия государство и отечество отождествлялись. Отсюда трагизм выбора: отвергая унижительный компромисс с властью, писатель фактически обрекал себя на гибель, хулу и забвение. Он становился изгнанником, отщепенцем уже не в чужой, а в собственной стране. Таким «отщепенцем» ровно через 10 лет станет сама Ахматова. Поэтому для *посвященного* читателя это стихотворение — шифровальный ключ как к судьбам писателей-изгоев в родной стране, так и к новому амбивалентному переживанию чувства родины. А чтобы воспользоваться этим ключом, нужно сделать весьма простую вещь: спроецировать биографическую ситуацию Данте на советские 1930-е годы — с громкими процессами над «врагами народа», ритуальными покаяниями, казнями при «горячей поддержке» народных масс... Вследствие этого мысленного переноса происходит перекодировка дантовской судьбы.

Возникает крайне интересный семиотический феномен взаимоотношения поэтического текста и реальности. На смысловом уровне проблема «литература — реальность — литература» (Д. С. Лихачев) решается Ахматовой не просто *формально*: напротив, между реальностью и литературой устанавливаются динамичные и напряженные отношения. Границы между миром и текстом размываются, и возникает, по словам Лихачева, «зыбкая пограничная полоса»,⁸ где и протекают важнейшие процессы литературного развития. И в самом деле, использование дантовского ключа применительно к интерпретации эпохи не просто обогащает текст Анны Ахматовой, заставляя читателя искать иные смыслы, но включает само имя Данте в совершенно новый контекст. Так, интересны переклички этого стихотворения с потаенными стихами, опубликованными в России только в конце 1980-х годов. В частности, мы обращаем внимание на перекличку, уже отмеченную исследователями,⁹ с написанным годом раньше стихотворением «Зачем вы отравили воду...» (1935), где те же образы означают не унижительный компромисс, но жертвенный героизм:

...Пусть так. Без палача и плахи
Поэту на земле не быть.
Нам покаянные рубахи,
Нам со свечой идти и быть.

(II, 112)

Роль кода, рассчитанного на разные регистры восприятия, играет эпиграф к стихотворению: «Il mio bel San Giovanni / Dante», заимствованный из «Ада» Данте (Песнь XIX, стих 17) и буквально переводимый с итальянского

⁸ Лихачев Д. Литература — Реальность — Литература. Л., 1981. С. 3.

⁹ Мейлах М. Б., Топоров В. Н. Указ. соч. С. 65.

как «Мой прекрасный святой Иоанн» (II, 404). Неискушенному читателю представляется, что речь здесь идет о святом Иоанне. На самом деле автор зашифровывает место крещения Данте — баптистерий Сан Джованни (о чем сам Данте пишет в Песни XIX «Ада»). По странному совпадению именно в эту церковь Данте должен был следовать в позорном колпаке со свечою в руках, если бы согласился на амнистию.¹⁰ Таким образом, самая сакральная точка городского пространства, с которым связано переживание чувства родины, должна стать местом его невероятного унижения. Именно это контрапунктное столкновение зашифрованных смыслов — в проекции на современную Россию — придает стихотворению трагическое звучание.

Иной, еще более радикальный, вариант жизненного выбора поэта во взаимоотношениях с властью дан в стихотворении «Клеопатра». На шекспировский источник стихотворения (при публикации его в составе сборника «Из шести книг») указывал один из эпиграфов, заимствованный из финальной сцены трагедии «Антоний и Клеопатра»: «I am air and fire» (в переводе: «Я воздух и огонь»).

Сама Ахматова в разговоре с Лидией Чуковской указывала на генетическую связь своего стихотворения с трагедией «Антоний и Клеопатра»: «Все забыли Шекспира. А моя „Клеопатра“ очень близка к шекспировскому тексту». ¹¹ И действительно поэт перечисляет узловые моменты действия трагедии, предшествующие развязке. Но стихотворение создается отнюдь не с иллюстрационной целью: для поэта этот шекспировский сюжет — шифр к реальной жизненной ситуации. Нетрудно заметить, что Ахматова отбирает для лирического сюжета стихотворения те мотивы шекспировской пьесы, которые корреспондируют с ее личной драмой, связанной с арестом сына. Это 1) прощание Клеопатры с умирающим Антонием; 2) падение на колени Клеопатры перед Цезарем; 3) намерение императора повести царицу в оковах¹² вместе с другими пленниками в триумфальном шествии при его победном возвращении в Рим; 4) решение Цезаря использовать в том же качестве и детей Клеопатры. Каждый из этих мотивов имеет свой аналог как в пьесе Шекспира, так и в стихотворении Ахматовой.

Шекспир

Ахматова

- | | |
|--|---|
| <p>1) <i>Клеопатра</i> (умирающему Антонию. — Л. К.): О, если б / В моих устах скрывалась сила жизни / Теперь я б истощила эту силу (Акт IV, сцена 13).</p> <p>2) Клеопатра преклоняет колена (Акт V, сцена 2).</p> <p>3) <i>Клеопатра</i>: Известно ли тебе, / Как поступить со мной намерен Цезарь? / <...> Поведет меня за триумфальной колесницей? / <i>Долабелла</i>: Да, поведет, царица, знаю это (Акт V, сцена 2).</p> <p>4) <i>Долабелла</i>: Тебя ж с детьми пошлет чрез трое суток / Он прямо в Рим (Акт V, сцена 2).</p> | <p>1) Уже целовала Антония мертвые губы...</p> <p>2) Уже на коленях пред Августом слезы лила...</p> <p>3) И входит последний плененный ее красотою / <...> и шепчет в смятении он: / «Тебя — как рабыню... в триумфе пошлет пред собою...»</p> <p>4) А завтра детей закуют...</p> |
|--|---|

¹⁰ О Сан Джованни как о предполагаемом месте покаяния Данте вслед за А. К. Дживелеговым пишет Р. И. Хлодовский. См.: *Хлодовский Р. И.* Указ. соч. С. 87.

¹¹ *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. М., 1989. Книга 1: 1938—1941. С. 64.

¹² Ср.: «*Cleopatra*: Know, sir, that I / Will not wait pinion'd at your master's court...» («*Клеопатра*: Знай, друг, что не хочу стоять в оковах / В дворце владыки твоего... (Цезаря. — Л. К.)») (Акт V, сцена 2; здесь и далее трагедия цитируется по изданию: *Шекспир В.* Антоний и Клеопатра / Пер. Н. Минского и О. Чюминой // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 6 т. СПб., 1903. Т. 4. С. 227—296 (сер. «Библиотека великих писателей»)).

Поражает сходство художественно отобранных ситуаций (противостояние Клеопатры — Октавиану) с биографическими коллизиями Ахматовой (ее противостояние Сталину) в период Большого Террора. Общественным сознанием она воспринималась как вдова опального Гумилева (воинско-героическая ипостась последнего вполне могла ассоциироваться с личностью Антония). Сталин в своем непомерном честолюбии и жажде триумфа имел на Ахматову свои виды. Очевидно, ему хотелось заставить ее писать оды, чего он, собственно, впоследствии и добился, держа в заложниках ее сына (ср. одический цикл «Слава миру»). Тогда аналогом шекспировского эпизода коленопреклонения Клеопатры становятся ахматовские письма Сталину с прошениями об освобождении сына. Действуя с помощью посул и угроз, в точности как Октавиан, Сталин прибегает к изощренному шантажу. Эта ситуация проецируется на шекспировский источник, и содержится в подтексте ахматовского стихотворения. Сходство ситуаций тем более разительно, что в 1935 году, после письма к нему Ахматовой, Сталин освободил из-под ареста ее сына и мужа (Н. Н. Пунина), как бы тем самым предоставляя поэту шанс проявить лояльность и доказать верноподданническими стихами свою преданность власти. Ср.: *«Цезарь: Знай, Клеопатра, <...> Коль ты моим противиться не станешь / Намереньям <...>, Тебе послужит в пользу перемена / Твоей судьбы. Но если, подражая / Антонию, на нас набросишь тень / Жестокости, то <...> детей подвергнешь мукам...»* (Акт V, сцена 2).

Подтверждением правильности наших догадок служат многочисленные переклички подцензурной «Клеопатры» с потаенным «Реквиемом», в котором Ахматова говорит прямо о своем горе (курсив мой. — Л. К.):

«КЛЕОПАТРА»

«РЕКВИЕМ»

- | | |
|--|--|
| 1) Уже целовала <i>Антония мертвые губы...</i> | 1) <i>Муж в могиле...</i> |
| 2) <i>А завтра детей закуют.</i> | 2) <i>...сын в тюрьме</i> |
| 3) <i>Уже на коленях пред Августом слезы лила...</i> | 3) <i>Кидалась в ноги палачу...</i> |
| 4) <i>...О, как мало осталось
Ей дела на свете...</i> | 4) <i>У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить...</i> |
| 5) <i>И черную змейку <...>
На смуглую грудь равнодушной
рукой положить.</i> | 5) <i>И упало каменное слово
На мою еще живую грудь...</i> |

Та же тактика кодирования политических реалий применена в стихотворении «Привольем пахнет дикий мед...», где шекспировский текст соседствует с новозаветной аллюзией:

И напрасно наместник Рима
Мыл руки пред всем народом,
Под зловещие крики черни;
И шотландская королева
Напрасно с узких ладоней
Стирала красные брызги
В душном мраке царского дома...

(II, 111)

В этом стихотворении макбетовская аллюзия полифункциональна. Прежде всего в ней скрыт намек на злободневные события. Любопытно, что это стихотворение имеет две даты: 1933 (автограф стихотворения) и 1934 (авто-

ризованный список).¹³ Обе даты значимы. В 1933-м Ахматова начинает переводить «Макбета» (но замысел до конца не доводит¹⁴), а 1934 год — начало Большого Террора, поводом к которому стало убийство Кирова.¹⁵ О том, что убийство Кирова и макбетовский сюжет в сознании Ахматовой соединились, свидетельствует В. Рецеттер: «От казни Марии Стюарт до появления трагедии прошло не так много времени, — говорила Ахматова (в 1965 году. — Л. К.), — событие не слишком отдалилось, примерно так, как от нас — убийство Кирова».¹⁶

Сюжет «Макбета» — цепная реакция преступлений ради узурпирования власти, набирающие ход репрессии, — все это, вплоть до совпадения деталей,¹⁷ проецировалось на фабулу реальной политической борьбы Сталина за власть. Однако поэт не случайно позже обмолвится: «...все сказал Шекспир...». Метонимическая отсылка к «Макбету» вызывает в памяти не один эпизод трагедии, а всю сюжетную ситуацию в целом. По Ахматовой, кульминация и развязка великой шекспировской пьесы предсказывают как грядущий разгул политических преступлений (1937 год еще впереди!), так и неминуемое наказание преступникам. Таким образом, Шекспир для Ахматовой и провидец, и моралист: его художественная логика становится аргументом в пользу главного этического тождества, выстраиваемого в стихотворении: «кровью пахнет только кровь».

Так, после убийства Дункана (акт II, сцена 2) леди Макбет уверена, что кровь с рук легко смыть — и убеждает в этом своего мужа: «Go, get some water / And wash this filthy witness from your hand» («Возьми воды / И смой с руки нечистую улику»¹⁸). Но ближе к развязке ситуация меняется. Леди Макбет, повредившись в уме, все трет и трет свои руки, как бы отмывая их от воображаемой крови (акт V, сцена 1): «Out, damned spot! Out, I say! <...> Yet who would have thought / the old man to have had so much blood in him? <...> What, will these hands neer be clean? <...> / Here's the smell of the blood still. / All the perfumes of Arabia / will not sweeten this little hand...» («Прочь, проклятое пятно! Прочь, говорю! <...> Но кто бы мог подумать, что в старике так много крови? <...> Да неужели эти руки никогда не станут чистыми? <...> Все еще держится запах крови: все благовония Аравии не надуют эту маленькую руку...»).

Вспомним, что и Макбет после убийства Дункана восклицает: «Will all great Neptune's ocean wash this blood / Clean from my hand? No, this my hand will rather / The multitudinous seas incarnadine / Making the green one red» («Отмоет ли с моей руки / Весь океан Нептунов эту кровь? / Верней, моя рука, морей коснувшись, / Их празелень окрасит в красный цвет»).

¹³ Ср.: «В списке (ГПБ) — дата 1934. Ленинград» (*Кралин М.* Примечания // Ахматова А. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 399).

¹⁴ См.: Ахматова А. Отрывок из перевода «Макбета». С. 18—21.

¹⁵ С. М. Киров — один из реальных претендентов на пост генерального секретаря и, стало быть, главный соперник Сталина — был убит 1 декабря 1934 года. Уже в тот же день было официально заявлено, что он стал жертвой врагов СССР, а Президиум ЦИК СССР принял постановление «О внесении изменений в действующие уголовно-процессуальные кодексы союзных республик», после чего начался новый виток политических репрессий.

¹⁶ Рецеттер В. Указ. соч. С. 200. Ахматова, по утверждению Рецеттера, была убеждена, что прототип леди Макбет — Мария Стюарт, поэтому в стихотворении поэт называет ее «шотландской королевой».

¹⁷ Так, задранный тост Макбета в честь только что убитого по его приказу Банко странно напоминает стилистику лицемерных сталинских чествований тайно погубленных им соратников, например, того же Кирова (именем которого назывались города и заводы и пр.).

¹⁸ Здесь и далее перевод «Макбета» цитируется по изданию: Шекспир В. Макбет / Пер. М. Лозинского // Шекспир В. Избр. произведения. М., 1950. С. 562—594.

А после появления призрака Банко на пиру Макбет с ужасом замечает: «...blood will have blood» («...кровь приводит к крови»), как бы иллюстрируя центральный посыл стихотворения Ахматовой. В свете указанных цитат, высвечивающих один из лейтмотивов «Макбета», становится понятным, *почему* Ахматова, выстраивая тождество «кровь = кровь», апеллирует к этой трагедии.

Однако шекспировская ситуация преломляется в ахматовском тексте еще и во вневременном, библейском измерении. Образы Леди Макбет и Понтия Пилата¹⁹ оказываются в одной семантической парадигме, ее соединительным звеном становится жест «умывания рук». Их сопряжение дает эффект смысловой интерференции: на Понтия Пилата падает кровавый отсвет Леди Макбет (как бы подтверждая напрасность его демонстрации перед народом своей невиновности), и наоборот: на Леди Макбет падает тень прокуратора Иудеи, не воспрепятствовавшего казни Иисуса Христа.

Смысловые излучения, исходящие из евангельского и шекспировского претекстов, не только уточняют, о какой именно *крови* идет речь в стихотворении, но и имплицитно вводят мотив возмездия, обещая его тем, кто виновен в ее пролитии. Прокуратор Иудеи, несмотря на «умывание рук», в памяти человечества остался главным виновником смерти Иисуса Христа, Леди Макбет сошла с ума и умерла, ее прототип, Мария Стюарт, — казнена. Каждого настигла кара. Сталинский режим оправдывал диктатуру высокими целями. Вследствие этого в обществе притупилось сознание зла как зла, преступление уже не воспринималось как таковое. И Ахматовой важно вернуть прежнее зрение, назвать вещи своими именами. Ср. со словами Малькольма в «Макбете»: «Though all things foul would wear the brows of grace, / Yet grace must still look so». («Пусть ходит зло с лицом добра — добро / Глядит как встарь» (акт IV, 3 сцена). И реминисцентная логика стихотворения убеждает в том, что запах крови не выветривается.

* * *

Вторая тактика кодирования связана с возведением реальных жизненных событий к ренессансным архетипам, спрятанным в подтексте стихотворения. Успешное применение этой тактики мы можем видеть в цикле «В сороковом году» (1940), ключом к которому служит «шекспировский текст» и в «Надписи на книге» (1940), ключом к которому является «дантовский текст». Все эти стихотворения (за исключением «Тени», опубликованной в 1960 году) были опубликованы в 1940—1946 годах.

Поводом для создания цикла «В сороковом году» послужили события Второй мировой войны, в частности, вступление гитлеровских войск в Париж (14 июня 1940 года) и воздушный обстрел Лондона летом-осенью того же года. Для Ахматовой эти события «рифмовались» с началом Первой мировой войны, то есть знаменовали «насильственное» завершение — причем в европейском масштабе — очередной исторической эпохи. Отсюда неизбежная ассоциация с «Гамлетом», магистральный мотив которого — прерванная связь времен. Именно к такому выводу приходит Гамлет после встречи с Призраком, узнав о тайном злодеянии Клавдия и коварном захвате трона. Ср.: «The time is out of joint» («Время распалось»). В русских изданиях Шекспира представлены различные варианты перевода этой фразы: «Порвалась цепь времен» (К. Романов), «Век распатался» (М. Лозинский), «Век

¹⁹ Ср.: «Пилат, видя, что ничто не помогает, но смятение увеличивается, взял воды и умыл руки перед народом, и сказал: невиновен я в крови Праведника Сего» (Мф. 27: 24).

вышел из пазов» (И. Аксенов), «Век вывихнут» (А. Радлова), «Порвалась дней связующая нить» (Б. Пастернак).²⁰

Так, в стихотворении «Когда погребают эпоху...»,²¹ открывающем цикл, спрятаны *гамлетовские* аллюзии, но с таким расчетом, чтобы они довольно легко распознавались всяким читателем, знакомым с текстом трагедии. Обратимся к ахматовскому тексту:

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит,
Крапиве, чертополоху
Украсить ее предстоит.

(I, 151)

С самых первых строк Ахматова вводит аллюзию на одну из драматичнейших ситуаций трагедии — погребение Офелии (акт V, сцена 1). Напомним, что священник отказался совершить заупокойную мессу по Офелии в полном объеме: «Смерть ее сомненна; / Не будь устав преодолен столь властно, / Она ждала бы в несвятой земле / Трубы суда; взамен молитвословий, / Ей черепки кидали бы и камни <...> / Мы осквернили бы святой обряд, / Спев реквием над ней...»²²

Строки: «И только могильщики лихо / Работают. Дело не ждет!» отсылают к знаменитому эпизоду похорон Офелии. Могильщики (*Clowns*), копающие могилу Офелии, и впрямь работают лихо и весело. Ср.: «Первый шут (поет): «Лопата и кирка, кирка, / И саван бел, как снег; / Ах, довольно яма глубока, / Чтоб гостю был ночлег» (акт V, сцена 1).

Следующая переключка с «Гамлетом»: «А после она выплывает, / Как труп на весенней реке...», — строится на смысловой инверсии финала IV акта. Но если Офелия сначала плывет поверху (ср.: «Ее держало платье, раздуваясь, / И как русалку, поверху несло»), а потом тонет (ср.: «...одежненья, тяжело упившись, / Несчастную <...> увлекли / В трясину смерти»), то в ахматовском стихотворении эти мотивы инверсированны, но все-таки узнаваемы, возможно, еще и потому, что стоят в одном ряду с другими гамлетовскими рецепциями.

Очередная аллюзия: «...Но матери сын не узнает...» отсылает к ссоре Гамлета с Гертрудой. Читатель трагедии помнил, что принц не мог простить матери скоропалительного замужества, зная, что новый муж — убийца его отца. Слова королевы, обращенные к Гамлету («Вы позабыли, кто я?»), и ответ Гамлета («Нет, вот крест; / Вы — королева, дядина жена / И — о, зачем так вышло! — вы мне мать») могут служить реминисцентным фоном, поясняющим причину разрыва родственных связей как симптома прерванной связи времен.

И наконец, финальные строки стихотворения: «И вот над погибшим Парижем / Такая теперь тишина» — отсылают к предсмертным словам Гамлета: «The rest is silence»,²³ знаменующим развязку трагедии.

Вышеперечисленные шекспировские аллюзии являются ключом к пониманию стихотворения. Однако через те же прототипические мотивы (выступающие после их идентификации уже в качестве «означающего») обрат-

²⁰ Морозов М. М. Избр. статьи и переводы. М., 1954. С. 355.

²¹ Стихотворение было опубликовано в 1946 (I) году в журнале «Ленинград» (Ленинград. 1946. № 1—2. С. 13) под другим заглавием — «Август 1940».

²² Здесь и далее перевод «Гамлета» приводится по изданию: Шекспир [В.] Трагическая история о Гамлете, принце Датском / Пер. М. Лозинского. М.; Л., 1933.

²³ Ср. перевод Б. Пастернака: «Дальнейшее — молчанье» и перевод М. Лозинского: «Дальше — тишина», каждый из которых, как мы увидим ниже, учтен Ахматовой.

ным ходом суггестируется картина только что пережившего Большой Террор Ленинграда. Это *второй регистр* прочтения. Шекспировские реалии, проецируясь на атмосферу 1930-х годов, обретают новый смысл. Погребение эпохи, сюрреалистически слитое с мотивом ее последующей эксгумации, оказывается двойным: это не только умирание Европы, но и «погребение» 1910-х годов, у которых «судьба остригла вторую половину и выпустила при этом много крови». ²⁴

В результате «прерванной связи времен» идет уничтожение самой памяти о прошлом (ср.: «...Крапиве, чертополоху украсить ее предстоит»). В то же время благодаря ассоциациям с «Гамлетом» образ «лихо работающих» могильщиков и мотив «погребения» без отпевания наполняется *буквальным* смыслом.

Ахматова дает страшные приметы сталинского террора: могильщики лихо работают, потому что много трупов; осужденных хоронят без «надгробного псалма», а зачастую и без могил, когда буквально «крапива и чертополох» — единственное «украшение» мест захоронения. Для самой Ахматовой это еще и автобиографический шифр: место захоронения Гумилева, а также ее близких друзей — Мандельштама, Пильняка — было неизвестным.

Строки «И матери сын не узнает, / И внук отвернется в тоске» знаменуют изменение ценностных ориентиров нового, постреволюционного поколения, которому дореволюционная эпоха чужда и враждебна. Кроме того, здесь скрыт еще один злободневный подтекст, связанный с ситуацией отречения детей от родителей, осужденных по политическим статьям (вспомним расхожий в 1930—1940-е годы лозунг: «Сын за отца не отвечает»).

По-новому переиграна и финальная *тишина*. Это не только тишина небытия (в гамлетовской проекции), не только паралич социальной жизни в «погибшем Париже», но и запрет на свободу слова в России и намек на собственное насильственное молчание, о чем Ахматова напишет в потаенной «(Седьмой) северной элегии»: «А я молчу, я тридцать лет молчу...» (I, 241) и повторит в автометаописании в «Поэме без Героя»: «И со мною моя „Седьмая“, / Полумертвая и немая, / Рот ее сведен и открыт, / Словно рот трагической маски, / Но он черной замазан краской / И сухою землей набит». (I, 390).

Смысловой парадокс «Седьмой» и процитированного фрагмента «Поэмы без Героя» (опубликованных в Советском Союзе только в конце 1980-х) в том, что даже о собственном насильственном молчании поэт вынужден молчать. Это молчание, как мы знаем, длилось не только при жизни, но и четверть века после смерти. Для того чтобы разрушить этот заговор молчания, сказать о том, о чем нельзя говорить, Ахматова должна прибегнуть к двойному коду, позволяющему установить с понимающими читателями *тайный язык*, на котором можно говорить о *запрещенных* вещах.

Отсюда построение собственного текста как «шкатулки» с «тройным дном», которому она учится у автора «Гамлета», сумевшего даже собственную судьбу сделать мировой загадкой. Согласно свидетельству В. Рецептера, Ахматова считала автором трагедий, приписываемых Шекспиру, одного из членов королевской семьи, претендента на престол, скрывающегося под маской актера. ²⁵ В «Гамлете» и «Макбете», по предположениям Ахматовой, автор зашифровал реальные факты, имеющие, возможно, и личное касательство к его судьбе. Так, в коварном убийстве отца Гамлета поэт угадывал совершенно конкретную историческую ситуацию, связанную с таинственной гибелью второго мужа Марии Стюарт — Дарнлея. Рецепт вспоминает,

²⁴ Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 248.

²⁵ Рецепт В. Указ. соч. С. 198.

как Ахматова «рассказывала, например, о домике неподалеку от Эдинбурга, расположенном в саду, который послужил „мышеловкой” для выздоровляющего Дарнлея».²⁶ По мысли Ахматовой, автор «Гамлета», чтобы скрыть реально-историческую подоплеку происходящего, переносит действие в другую страну и в другую эпоху, но при этом помещает в текст трагедии шифровальный ключ, указывающий на эту пространственно-временную инверсию. Имеется в виду сцена «Мышеловка». Ср. пояснения Гамлета: «„Мышеловка”. Но в каком смысле? В переносном. Эта пьеса изображает убийство, совершенное в Вене; имя герцога — Гонзаго; его жена — Баптиста; вы сейчас увидите; это подлая история; но не все ли равно? Вашего величества и нас, у которых душа чиста, это не касается; пусть кляча брыкается, если у нее ссадина, у нас загривок не натерт» (акт III, сцена 2).

Принц, храня анонимность (так же, как и автор по отношению к тексту «Гамлета»), просит актеров разыграть сочиненный им фрагмент «Убийство Гонзаго», в котором изображается эпизод с отравлением короля, но изменяется время и место. Таким образом, в пьесе автор как бы встраивает *зеркало*, в котором отражаются не только реальная суть событий, но и сама метаситуация создания «Гамлета» (использование чужого имени, изменение места и времени в целях кодирования реальных событий).

Подобные же приемы шифровки Ахматова использует и в цикле «В соколовом году». Она заимствует у Шекспира не только аллюзии, которые выступают в функции шифра, но и сам *принцип кодирования*, который в «Поэме без Героя» назовет «зеркальным письмом» (I, 391). Однако чтобы текст не остался «вещью в себе» и потаенный его смысл дошел до адресата, прием должен быть обнажен, что Ахматова и делает в последующих стихотворениях цикла.

Так, во втором стихотворении «Лондонцам» — шекспировские аллюзии, скрытые в подтексте первого, выходят на поверхность. Перечисление шекспировских трагедий в стихотворении, обращенном к лондонцам и написанном по поводу бомбардировок фашистской авиацией столицы Великобритании,²⁷ вполне закономерно и художественно оправдано.²⁸

Но, как и в стихотворении «Когда погребают эпоху...», здесь использован прием переадресации. Обращение к лондонцам, не теряя всей своей суггестивной мощи, также становится в известной мере кодом, скрывающим обращение и к своим соотечественникам. Об этом свидетельствует перечень пьес Шекспира («Гамлет», «Юлий Цезарь», «Король Лир», «Макбет»), в которых речь идет о политическом перевороте, внутрисоциальном насилии, а не о внешнем нападении. При этом в стихотворении «Лондонцам» функция шекспировских отсылок меняется. Происходит своеобразное семиотическое отождествление: сама реальность выступает как текст трагедии, встраиваемый по шекспировскому канону. Ср.: «Двадцать четвертую драму Шекспира / Пишет время бесстрастной рукой...» (I, 151). Причем тоталитарные ситуации, описанные в шекспировских трагедиях, блекнут по сравнению с нацистскими преступлениями в Европе и Большим Террором в России — реальной пьесой, написанной «временем». Ср.: «Только не эту, не эту, не эту, / Эту уже мы не в силах читать!» (I, 152).

²⁶ Там же. С. 199.

²⁷ Лондон подвергался бомбежкам 15, 18/19, 22/23, 24/25, 25/26 и 28/29 августа 1940 года. В ночь с 7 на 8 сентября на Лондон было сброшено около тысячи тонн бомб. *Davis R. G. Bombing the European Axis Powers. A Historical Digest of the Combined Bomber Offensive 1939—1945. Alabama, 2006.*

²⁸ Ср. с наблюдением А. Наймана о том, что всякий шекспировский след в стихах Ахматовой является еще и знаком «английской темы»: *Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 104.*

Гамлетовские знаки (которые выполняют также функцию циклических скреп) угадываются и в трех последующих стихотворениях цикла. В четвертом стихотворении «Уж я ль не знала бессонницы...» — отсылкой к шекспировской трагедии служит упоминание о Дании: «Что там в тумане — Дания, / Нормандия...».²⁹ Ссылка на Данию, которая, может быть, и не Дания вовсе, также оказывается обнажением приема кодирования текста. В свете этого Париж в «Августе 1940» тоже может оказаться чем-то другим, например, Ленинградом.

Вместе с тем стихотворения «Тень», «Уж я ль не знала бессонницы...», «Но я предупреждаю вас...» объединены смыслообразом тени-призрака, отсылающим к магистральному сюжету «Гамлета», воплощающему *прерванную связь времен* и — как симптом этого разрыва — приход *мертвых* в мир *живых*. Кроме того, в стихотворении «Тень» мотив *всплывания* «со дна погибших лет» (I, 152) образует вместе со сходным мотивом в первом стихотворении (ср.: «А после она (эпоха. — Л. К.) выплывает...») общее семантическое поле, становясь сюжетно-смысловым зародышем «Поэмы без Героя». Не случайно в четвертом стихотворении цикла появляются образы, как бы предвосхищающие магистральные мотивы Поэмы: «Всё тихо, лишь тени белые / В чужих зеркалах плывут» (I, 152).

* * *

Обе рассмотренные тактики кодирования были рассчитаны на читателей-современников, потенциальный диалог с которыми был для Ахматовой чрезвычайно важен. Однако параллельно со злободневно-коммуникативной установкой поэт вырабатывает еще одну тактику кодирования — герметическую тайнопись, рассчитанную не на широкого читателя, а на узкий круг посвященных. Именно эта методика шифрования ассоциировалась автором «Поэмы без Героя» с применением «симпатических чернил». Для этой тактики характерно сокрытие «осевых» значений текста, которые тем не менее можно реконструировать исходя из определенных семантических мет. При этом процесс чтения превращался в процесс дешифровки.

Сам механизм «симпатического письма» связывается с двумя уровнями поэтики — формально-композиционным и семантическим. Причем если предыдущие техники сводились к установлению связей отдельно взятого текста и его ренессансного претекста, то герметические техники связаны с более общими архитектурными принципами — с границей текста и контекстом. Поэтому эти принципы реализуются уже не на уровне текста (отдельного стихотворения или цикла), а на уровне сверттекста (сборника или раздела).

На композиционном уровне Ахматова работает с *периферией* текста, (которую неискушенный цензор, как правило, не брал во внимание), вынося кодирующие знаки либо вверх — в заголовочный комплекс (чаще всего в эпиграф), либо, вниз — в «дату написания» стихотворения. Здесь ключи к разгадке обнаруживаются на семиотической границе текста (стихотворения, цикла, сборника), и в статусе этих ключей выступают ренессансные аллюзии.

Каждый новый композиционный порядок порождает новые семантические связи и ассоциации, что обуславливает второй механизм тайнописи —

²⁹ Упоминание о Нормандии в проекции на первое стихотворение тоже значимо — именно Нормандию прежде всего захватили немцы весной-летом 1940 года, вследствие чего было заключено унизительное перемирие, на деле означавшее оккупацию двух третей территории Франции. Вместе с тем Нормандия, по мнению Наймана, здесь — цензурная замена Финляндии, с которой СССР в 1939—1940 годах вел войну.

контекстуально-семантический. Здесь Ахматова манипулирует микро- и макроконтэкстом цикла, раздела, сборника, наделяя их дешифрующей функцией (т. е. кодовый замок помещен в одном стихотворении раздела, а ключ — в другом). Эти контексты, эксплицируя ренессансный код, преобразуют обычные образы в интертекстуальные символы, задающие новые семантические доминанты.

Естественно, что обе техники герметической шифровки тесно взаимосвязаны. Проиллюстрируем эти техники на примере сборника «Тростник», созданного с установкой на публикацию. Его ренессансный код вычленяется уже на уровне заголовочного комплекса книги как сверхтекста.

При этом дантовские и шекспировские подтексты оказываются *запечатанными* — скрытыми под *слоем* современных текстов. Так, эпитафия «Я играю в них во всех пяти. *Б. П.*», взятый из ранней редакции стихотворения Пастернака «Гамлет», подразумевает авторскую отсылку и к шекспировскому «Гамлету». Цитата из пастернаковского стихотворения, на первый взгляд, немотивированная, для понимающего читателя насыщается семантикой шекспировской трагедии и обретает смысл «трагической игры» в исторической драме современности.

Дантовские же коды к книге «Тростник» спрятаны в стихотворении «Надпись на книге», открывающем ее. Заметим, что этот текст по своему месту в книге и метаописательному статусу (*надпись*) является «матричным» текстом, в свернутом виде содержащим в себе основные мотивы сборника.

Ключ к дантовскому слою заглавного стихотворения спрятан в его заголовочном комплексе, а именно — в посвящении *М. Лозинскому*, другу Ахматовой и переводчику Данте. В свете этого посвящения основные образы стихотворения — «залетейская тень», «задумчивая Лета», «тростник оживший», «магические зеркала», — при всей их полисемантической складываются в дантовский подтекст. Так, *тьень* — наиболее частотный образ Дантова «Ада». Что касается *Леты*, то она является одним из ключевых образов в Песнях XXVII—XXVIII «Чистилища».³⁰

«Зеркальная» семантика «Надписи на книге» также могла быть навеяна дантовскими ассоциациями. «Рай» изобилует зеркальными образами, причем они в основном предстают как магические кристаллы, где явлена божественная истина, зло и добро мира. Ср., например: «...», «Вослед глазам последовав умом, / Преобрази их в зеркала видений, / Встающих в этом зеркале большом». (...) В глубинах мирокужного кристалла (...) Я лестницу увидел восходящей / Так высоко, что взор мой был сражен» (Рай. Песнь XXI, 16—18).³¹

Шифровальную функцию зачастую выполняет и финальный комплекс стихотворения. Более того, даты стихотворений 1930—1940-х годов, выступая как *означающим*, так и *означаемым* текста, нередко структурируют са-

³⁰ Заметим, что у Данте Лета — река, которая истребляет «память о совершенных грехах». Поэтому она протекает в пространстве не Ада, а Чистилища (Песнь XXVIII). Отсюда «залетейская тень» у Ахматовой — тень, обитающая по ту сторону Леты, то есть в *Аду*. Н. И. Крайнева и О. Д. Филатова выявили еще одну дантовскую рецепцию («Чистилище». Песнь XXXIII), связанную с летейской символикой в «Поэме без Героя» (см.: Крайнева, 912). Здесь и далее «Поэма без Героя» и комментарии к ней цитируются по изданию: «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / Изд. подг. Н. И. Крайнева; под ред. Н. И. Крайневой и О. Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 871—897. Комментарии (Н. И. Крайнева, О. Д. Филатова, при участии Ю. В. Тамонцевой). С. 898—936. Ссылки даются в тексте с указанием «Крайнева» и номером страницы.

³¹ Цитаты из «Божественной комедии» здесь и далее приводятся по изданию: *Данте Алигьери*. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М., 1961.

мый потаенный уровень кодирования, который Ахматова в «Поэме без Героя» называет «третьим дном» шкатулки. Так, подтекст стихотворения «Данте» отсылает к целому ряду трагических дат, ведомых только автору и самым близким друзьям. Дело в том, что Данте приговорили к смертной казни 10 марта,³² о чем Ахматова знала. И после написания стихотворения эта дата начинает магически проявляться в «тексте жизни». Так, на 10 марта 1937 года выпадает смерть Замятина в Париже, на 10 марта 1938 года — арест сына Ахматовой, на 10 марта 1940 года — смерть Булгакова. Поразительно, но этот ряд траурных дат завершается смертью самой Ахматовой: дата отпевания поэта приходится на 10 марта 1966 года.³³ Эти нумерологические совпадения нашли отражение в записных книжках поэта. Ср. запись от 10 марта 1963 года: «День Данта (приговор). / Смерть Замятина (1937) и Булгакова (1940). / Арест Левы (1938)». ³⁴ Через год (10 марта 1964 года) поэт снова отмечает эти даты: «Сегодня день смерти Замятина (1937), Булгакова (1940), ареста Левы (1938) и приговора Данте». ³⁵

В свете этих разительных нумерологических совпадений представляется не случайным, что ряд текстов, созданных Ахматовой в 1940 году и объединенных поминальной семантикой, помечен *10 марта*. Это, во-первых, стихотворение «Маяковский в 1913 году», приуроченное к десятой годовщине смерти поэта. Во-вторых, стихотворение «Вот это я тебе взамен могильных роз...», написанное в день смерти Михаила Булгакова.³⁶ В-третьих, поэма-панихида «Путем всея земли», датированная *10—13 марта 1940*. И наконец, в-четвертых, заключительное стихотворение «Реквиема» — «Опять поминальный приблизился час...», в финальном комплексе которого указано: «*Около 10 марта 1940 г.*». Очевидно, что эта дата, генетически возводимая автором к дантовскому «тексту жизни», в качестве элемента *рамы* произведений (входящих в сборник «Тростник» или примыкающих к нему) становится неким *траурным кодом*, известным только посвященным.

Обратимся теперь ко второй технике герметической тайнописи — контекстуально-символической. Этот способ шифровки значений уже в силу природы символа как усложненного смыслового образования позволяет автору в контексте сборника создавать ассоциативные цепи, поскольку каждый такой образ обладает множеством смысловых валентностей. Примером подобного поэтического полисеманта является образ *тростника*.

Помимо того, что этот образ функционирует как заглавие сборника, он фигурирует в финале стихотворения «Надпись на книге». В семиотическом пространстве сборника тростниковая семантика соотносится с образами *Музы и дудочки*, составляя вместе с ними единый смысловой комплекс. Так, в книгу входит стихотворение под названием «Муза» (1924), в котором возникает указанный образный ряд: *муза — тростник — дудочка*. При этом Ахматова делает прямую отсылку к Данте. Однако эта отсылка (в функции *означающего*) предстает некоей загадкой, ключом к которой становится целый ряд разноуровневых контекстов. Побочный эффект этих контекстуальных наложений заключается в том, что оказываются понятны-

³² См.: Дживелегов А. К. Указ. соч. С. 161.

³³ Приношу благодарность Ирине Ерохиной за то, что она обратила мое внимание на дату отпевания Анны Ахматовой. См.: Ерохина И. В. Гений и злодейство: пушкинский подтекст в «Реквиеме» Анны Ахматовой // Вопросы литературы. 2006. Июль—Август. С. 219.

³⁴ Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966). М.; Torino, 1996. С. 308.

³⁵ Там же. С. 445.

³⁶ См.: Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889—1966. М., 2008. С. 318.

ми генетические истоки этой образной триады. Приведем стихотворение полностью:

Когда я ночью жду ее прихода,
 Жизнь, кажется, висит на волоске.
 Что почести, что юность, что свобода
 Пред милой гостьей с дудочкой в руке.
 И вот вошла. Откинув покрывало,
 Внимательно взглянула на меня.
 Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
 Страницы Ада?» Отвечает: «Я!»

(II, 8)

Основной источник заглавного образа — Музы — эпизод из «Божественной комедии», где описывается явление Беатриче. Ср.: «В венке олив, под белым покрывалом, / Предстала женщина, облачена / В зеленый плащ и в платье огне-алом» (Чистилище. Песнь XXX, 31—33). Подтверждение этой интертекстуальной переключке обнаруживается в наброске выступления Ахматовой «Слово о Данте» ((1965)), где автор объединяет в одном пространстве свое стихотворение «Муза», оригинальный текст упомянутой терцины и свой комментарий: «...и до сих пор перед всем миром она стоит под белым покрывалом, подпоясанная оливковой ветвью, в платье цвета живого огня и в зеленом плаще» (I, 135).

Выявленный «дантовский слой» как подоплека образа ахматовской Музы проясняет политические и — одновременно — «пророческие» подтексты сборника «Тростник». Ведь Муза-Беатриче просит Данте описать все, что он вскоре увидит, а увидит он прошлое, настоящее и будущее («Для пользы мира, где добро гонимо, / Смотри на колесницу и потом / Все опиши, что взору было зримо» (Чистилище. Песнь XXXII, 103—105)³⁷).

Кроме того, Муза Данте может диктовать Ахматовой «страницы Ада» еще и потому, что Данте молитвенно обращается к «святым Музам» в первых песнях «Ада» и «Чистилища» с просьбой о вдохновении.³⁸ Таким образом, в контексте сборника фраза «Ты ль Данту диктовала / страницы Ада?» становится шифром, который, во-первых, вскрывает инфермальную суть Большого Террора, во-вторых, указывает на самоидентификацию Ахматовой как поэта, повествующего об аде современной действительности. Напомним, что в преамбуле к потаенному «Реквиему» автор на вопрос «женщины с голубыми губами»: «— А это вы можете описать?» отвечает: «— Могу» (II, 351).

Но сложность дантовского шифра состоит в том, что ахматовская «Муза» одновременно отсылает и к одноименному пушкинскому стихотворению 1821 года. Строки «Откинув покрывало, / Внимательно взглянула на меня...» (I, 185) имеют своим источником пушкинские стихи: «Откинув локон от милого чела / Сама из рук моих свирель она брала».³⁹ Ахматова, используя технику палимпсеста, создает двойную образную проекцию: приме-

³⁷ Перед Данте, как пишет М. Лозинский в комментарии, «предстанут в аллегорических образах прошлые, настоящие и грядущие судьбы римской церкви» (*Данте Алигьери. Божественная комедия* / Пер. М. Лозинского. С. 724).

³⁸ Ср.: «О Музы, к вам я обращусь с воззваньем! / О благородный разум, гений свой / Запечатлей моим повествованьем!» (Ад. Песнь II, 7—9); «Святые Музы, — я зываю к вам; / Пусть Каллиопа, мне в сопровожденье, / Поднявшись вновь, ударит по струнам...» (Чистилище. Песнь I, 8—10).

³⁹ *Пушкин*. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1947. Т. 2. Кн. 1: Стихотворения, 1817—1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. С. 164.

ты ее Музы восходят как к дантовской портретной детали (*покрывало*), так и к пушкинской топики (*дудочка, мотив*).

Семиотически изоморфные атрибуты пушкинской и ахматовской Музы — *тростник* и *дудочка* — также восходят к дантовой образности. Появляясь в эклогах Данте, они указывают не только на жанровую (пастушескую, буколическую), но и на мифологическую семантику дудочки — тростника. Ср. античную рецепцию этого образа в «Четвертой эклоге» Данте к Джованни дель Вирджилио: «Иль непонятно тебе, что *дудка* божественной силой / Пела? Подобно тому тростнику, что от шепота вырос, / Шепота, что возвестил о висках безобразных владыки...».⁴⁰ Как видим, Данте, объединяя в одну парадигму образы *дудки* и *тростника*, опирается на сюжет Овидиевых «Метаморфоз», повествующий о тростнике, выросшем из тайного (закопанного в землю) слова истины.

Вот почему финал посвященной переводчику Данте «Надписи на книге»: «Тростник оживший зазвучал» — не только явная реминисценция из «Музы» Пушкина (ср.: «Тростник был оживлен божественным дыханьем...»⁴¹), но и скрытая отсылка к Дантовой эклоге. Таким образом, дантовский претекст становится и источником, и «третьим соединяющим» ахматовского и пушкинского текстов.

Из вышесказанного следует, что *тростник* как ключевой образ сборника представляется Ахматовой символом ее потаенной поэзии 1930-х годов. О правомерности такого предположения свидетельствуют некоторые «метаописательные» стихотворения, написанные Анной Ахматовой в послесталинскую эпоху («Забудут? Вот чем удивили...», 1957; «Надпись на книге» («Из-под каких развалин говорю...»), 1959; «Седьмая» («А я молчу, я тридцать лет молчу...»), 1958—1964 и др.), сюжетным стержнем которых является *тростниковый* мотив, в том семантическом значении, в котором он запечатлен в эклоге Данте.

* * *

В «Поэме без Героя» Ахматова сводит воедино шекспировские и дантовские подтексты и использует все вышерассмотренные техники, что приводит к нескольким уровням кодирования и, соответственно, — нескольким уровням истолкования. Шекспировские и дантовские аллюзии в Поэме Ахматовой, с одной стороны, играют роль ситуативных инвариантов, высвечивающих смысл описываемого, с другой стороны, они становятся своего рода семиотическими «магнитами», которые притягивают к себе гомологические мотивы и смысловые комплексы, связанные как с реальной действительностью, так и с контекстом искусства.

Причем в Части Первой («Девятьсот тринадцатый год») превалируют шекспировские подтексты, используемые автором в роли образных архетипов. Так, *гамлетовский* подтекст, заданный узнаваемыми аллюзиями («гамлетовы подвязки», «эльсинорских террас парапет») выполняет в Части Первой ту же функцию, что и в цикле «Август 1940»: он обнажает идею прерванной связи времен. Но, попав в «зеркальное» пространство Поэмы, гамлетовские рецепции (выступающие в функции *означающего*) соединяются с макбетовскими подтекстами (выступающими в роли *означаемого*).

Подобная контаминация усматривается в строке: «И вино, как отрава, жжет...» со ссылкой на автоцитату в авторском примечании: «Отчего мои

⁴⁰ Данте Алигьери. Малые произведения / Изд. подг., пер. И. Н. Голенищев-Кутузов. М., 1968. С. 402 (сер. «Литературные памятники»).

⁴¹ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 2. Кн. 1. С. 164.

пальцы словно в крови / И вино, как отравя, жжет? («Новогодняя баллада», 1923)» (Крайнева, 875). «Пальцы в крови» отсылают к известной сцене «Макбета», а «отравленное вино»⁴² — рецепция мотива отравления Гертруды в финале «Гамлета». Эта двойная аллюзия сублимирует мотив некоей тайной вины, в которой Автор винит и героиню «Петербургской повести» (Жолмбину), и саму себя. Этот смысловой комплекс то и дело выходит на вербальный уровень в Части Первой. Ср. лейтмотив «давнего греха» (Глава первая), «расплаты» и «черного преступления» (Глава вторая), «старой вести» (Глава четвертая). Не случайно в Четвертой редакции «Поэмы без Героя» (1946) к Главе Первой «Петербургской повести» предпослан эпитафия: «Doctor: Go to, go to; you have known / what you should not. / Gent[le]woman: She has spoke what she should not, I am sure of that: Heaven knows what she has known / *Shakespeare*». ⁴³

Двойные проекции текста Поэмы одновременно на две шекспировские трагедии прослеживаются в магистральном (для Части первой) мотиве призрака:

Кто стучится?
 Ведь всех впустили.
 Это гость зазеркальный? Или
 То, что вдруг мелькнуло в окне... <...>
 Бледен лоб и глаза открыты...
 Значит, хрупки могильные плиты,
 Значит, мягче воска гранит...
 Вздор, вздор, вздор! <...>
 Что ты манишь меня рукою?!
 (Крайнева, 879)

К этим строкам сама Ахматова в «Записных книжках» дала отсылку: «Макбетовские стихи <...> (Явление тени Банко на пиру)». ⁴⁴ Ср. со сценой из «Макбета» (акт III, сцена 4): «If charnel houses and our graves must send / Those that we bury back, our monuments / Shall be the maws of kites. *Exit Ghost*. <...> ...thy blood is cold; / Thou hast no speculation in those eyes / Which thou dost glare with». («Когда гробницы извергают прочь / Тех, кто зарыт, пусть нам кладбищем будут / Утробы коршунов. *Призрак уходит*. <...> ...кровь застыла, / Твоей глаза уставилась, / Не видя...»).

Но рецептивным источником того же фрагмента Поэмы с полным правом может считаться и сцена из «Гамлета», в которой также появляется Призрак. Ср.: «*Hamlet*: Pale or red? / *Horatio*: Nay, very pale. / *Hamlet*: And fix'd his eyes upon you? / *Horatio*: Most constantly. <...> *Hamlet*: Why thy canonized bones, hearsed in death, / Have burst their cerements; why the sepulchre, / Wherein we saw thee quietly inurn'd, / Hath oped his ponderous and marble jaws, / To cast thee up again. <...> *Ghost beckons Hamlet*» («*Гамлет*: И бледен, иль багров? / *Горацио*: Нет, очень бледен. / *Гамлет*: И смотрел на вас? / *Горацио*: Да, пристально. <...> *Гамлет*: Зачем твои схороненные кости / Раздрали саван свой; зачем гробница, / В которой был ты мирно

⁴² Мотив отравленного вина повторится и в «Эпиллоге». Ср.: «И изгнания воздух горький — / Как отравленное вино» (Крайнева, 898). М. Мейлах и В. Топоров указывают на дантовский подтекст этого образа, связанного, как они убедительно доказывают, со смысловым комплексом изгнания. См.: Мейлах М. Б., Топоров В. Н. Указ. соч. С. 65.

⁴³ Четвертая редакция (1946) / Публикация Н. И. Крайневой, Ю. В. Тамонцевой // «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя... С. 291. Ср. в переводе Б. Пастернака: «Врач: Дальше, дальше. В жизни ты познала что-то недозволенное. / Приворотная дама: Она выдала, чего не должна была говорить. Одно небо знает, какие у нее тайны».

⁴⁴ Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966). С. 112.

упокоен, / Разъяв свой тяжкий мраморный оскал, / Тебя извергла вновь? (...)
Призрак манит Гамлета» (акт I, сцены 2, 4)).

Нетрудно заметить, что Ахматова так выстраивает мизансцену, что ее образный ряд одновременно отражает ключевые ситуации двух великих шекспировских трагедий, выявляя в них общее семантическое ядро: оба шекспировских призрака символизируют идею возмездия за содеянное зло.

Однако этот контаминированный «сюжет о призраке», попав в Поэму, реминисцентно взаимодействует с *донжуановским литературным* мифом.⁴⁵ Смысловой комплекс Дон Жуана отражается в целой парадигме текстов мировой культуры, упомянутых в Поэме: это и либретто Л. да Понте к опере Моцарта «Дон Жуан», и одноименная байроновская поэма, и пушкинский «Каменный гость», и блоковские «Шаги Командора».

Зададимся вопросом, что объединяет *донжуановский* комплекс с трагическими коллизиями «Гамлета» и «Макбета», метонимически обозначенными в «призраковом» сюжете «Поэмы без героя»? Дело в том, что во всех этих литературных претекстах воспроизводится одна и та же инвариантная ситуация: встреча мертвеца (призрака) с живым — с целью открытия истины о злодеянии и/или посмертного мщения. Указанные рецепции, отсылая к бинарным архетипам Дон Жуана и Командора, Гамлета и Тени его отца, Макбета и призрака Банко, моделируют одну из потаенных сюжетных линий Поэмы, объясняя появление мертвецов из прошлого «под видом ряженых», Призрака, и множество других литературных аллюзий, которые как бы нанизываются на этот семиотический стержень — в разных смысловых вариациях. Здесь и подтекстовый мотив ожившей статуи, отсылающий к «Медному Всаднику» — в «Девятьсот тринадцатом годе» («невидимый звон копыт») и в ситуации погони неких inferнальных сил города в «Эпilogue»; и имплицитный мотив святочного «гадания на зеркале»,⁴⁶ ставшего причиной появления Призрака; и образы оживших портретов. Знаменателен выход этого подтекстового мотива на вербальный уровень в Главе первой: «Крик: „Героя на авансцену!“ / Не волнуйтесь: дылде на смену / Непременно выйдет сейчас / И споет о священной мести...» (Крайнева, 878).

Самое удивительное, что *зеркальное пространство* Части Первой сконструировано таким образом, что большинство его образных элементов проецируются одновременно на ряд вышеупомянутых литературных контекстов, объединенных мотивом тайного злодеяния и загробной мести. Так, стук в дверь, вызывающий страх героини, коррелирует с известной сценой из «Макбета» (акт II, сцена 2), следующей сразу после убийства Дункана (ср. в переводе Б. Пастернака: «*Макбет*: Стучат! Кто к нам стучится? Что со мной? / Теперь меня пугает каждый шорох»). Полночный бой часов проецируется на соответствующие мизансцены «Гамлета» (акт I, сцена 1) и «Макбета» (акт II, сцена 1), а также на текст блоковских «Шагов Командора». Даже пенье петуха, распугивающее ночных призраков (ср. в Поэме: «Крик петуший нам только снится») имеет мотивные корреляты не только в «Гамлете» (акт I, сцена 1) и «Макбете» (акт II, сцена 3), но и в тех же «Шагах Ко-

⁴⁵ Кроме того, шекспировский метасюжет *явления посланца с того света* «притягивает» изоморфные мотивы и других произведений русской и мировой классики (в частности, из «Светланы» В. А. Жуковского, «Пиковой Дамы» А. С. Пушкина, «Бесов» Ф. М. Достоевского, «Бесплодной земли» Т. С. Элиота, «Кризиса Духа» П. Валери и др.), большинство из которых уже выявлено комментаторами (см.: Крайнева, 912, 927 и др.) или указано самой Ахматовой.

⁴⁶ См. подробнее: Кихней Л. Г. Мотив святочного гадания на зеркале как семантический ключ к «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 1996. № 2. С. 27—37.

мандора» (ср.: «Из страны блаженной, незнакомой, дальней / Слышно пенье петуха»⁴⁷).

И эта аллюзийная образно-сюжетная парадигма одновременно выступает и как нарративный концепт жанра трагедии, образуя тем самым важнейший жанровый подтекст «Поэмы без Героя», генетически связанный с трагедиями Шекспира. Ахматова косвенно говорит об этом в «Решке»: «Скоро мне нужна будет лира, / но Софокла уже, не Шекспира...» (Крайнева, 891), а это означает, что до сего времени ее творчество шло под знаком Шекспира. Смена трагедийной парадигмы (от Шекспира — к Софоклу) знаменует предчувствие поэтом того, что грянут мировые катаклизмы, ибо на арену выступают внеличностные силы, которые разыграют уже не «человеческую трагедию» ренессансного типа, но античную трагедию рока.

Если Часть первая, как мы показали, дешифруется преимущественно через шекспировские мотивы, то Часть вторая — через дантовские. Но они тоже зашифрованы, а точнее, *зеркально* опосредованы чужими цитатами, заданными эпиграфами к «Решке». Первый — из пушкинского «Домика в Коломне» («... я воды Леты пью, / Мне доктором запрещена унылость. Пушкин»), косвенно отсылает к «Божественной комедии» (где Лета — река забвения печалей, а не просто земной юдоли); второй — «...жасминный куст / Где Данте шел и воздух пуст. Н. К.» — заимствован из стихотворения Николая Клюева «Клеветникам искусства» (1932), здесь *дантов код* обозначен именем Данте, генетически объединенным в источнике с именем Ахматовой (ср. у Клюева: «Ахматова — жасминный куст, / Где Данте шел и воздух густ»⁴⁸).

Дантовские подтексты Ахматовой необходимы для отождествления современных тоталитарных реалий и хронотопа *Ада*. Но по закону зеркальных наложений адские универсалии («воды Леты», «адская арлекинада», «обезумившие Гекубы и Кассандры из Чухломы <...> по ту сторону Ада...») в пространстве «Решки» притягивают образные орбиты и других загробных пространств — и прежде всего античного *Аида*.

В целом же эта зеркальная хронотопия организует трехчастную композицию Поэмы как прошлого («Девятьсот тринадцатый год»), настоящего («Решка») и еще не наступившего, но магически увиденного в прошлом — во время гадания на зеркале — будущего («Эпилог»). Отсюда — ахматовская формула: «Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет — / Страшный праздник мертвой листвы» (Крайнева, 877), означающая, что будущее имеет свой прототип в прошлом, а прошлое содержит в себе «завязь» грядущих событий. Знаменательно, что во фрагменте перевода «Макбета», сделанном Ахматовой, мы находим семантическую переключку с этой формулой: «Партнера моего / Вы подарили честью в настоящем, / В грядущем обещали царский скипетр <...> Коль можете взглянуть в посев времен / И указать то семя, что прозябнет, / Мне молвите...»⁴⁹

* * *

Итак, в поэзии Анны Ахматовой 1930—1960-х годов ренессансный код становится важнейшим конструирующим фактором многих имплицит-

⁴⁷ Блок А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 50.

⁴⁸ Комментаторы «Критически установленного текста» выявили дантовскую реминисценцию в этом эпиграфе: «Пустая бездна воздуха чернеет» (Ад. Песнь XVII), что доказывает неслучайность ахматовской семантической подмены в клюевском тексте (см.: Крайнева, 926. Комментарий).

⁴⁹ Ахматова А. Отрывок из перевода «Макбета». С. 21.

ных значений. При этом сам подтекст, формируемый дантовской и шекспировской топикой, оказывается смыслопорождающим, он проецируется на биографические и социально-политические реалии.

Особо следует подчеркнуть, что в ахматовских произведениях, отсылающих к авторам Возрождения, происходит взаимоналожение семантических пластов, совмещающее автобиографическую, социокультурную конкретику с семантически изоморфными историческими и литературными ситуациями, что превращает текст в символическую модель реальности и задает несколько уровней его прочтения. Таким образом, ренессансные аллюзии, спроецированные на контекст сталинской эпохи, позволяют поэту интерпретировать не только свою жизнь и судьбу современников, но и отразить закономерности мировой истории и культуры. Шекспировские и дантовские образы и мотивы в этом смысле оказываются знаками высокой моделирующей силы.

«...ПИСЬМА К ВАМ ПИСАЛИСЬ ВО МНЕ ДНЕМ И НОЧЬЮ...»: ПИСЬМА Л. К. ЧУКОВСКОЙ К А. А. АХМАТОВОЙ

(ПУБЛИКАЦИЯ © Е. Ц. ЧУКОВСКОЙ И © Н. И. КРАЙНЕВОЙ)

Как вспоминала Л. К. Чуковская, она впервые увидела Ахматову в тринадцать лет, в 1920 году, когда отец однажды привел к ней маленькую Лиду, потом — в Доме литераторов на вечере памяти Блока, где Ахматова прочитала свое знаменитое стихотворение «А Смоленская нынче именинница...», позднее встречала в Ольгине или Лахте с О. А. Глебовой-Судейкиной. Но познакомились они только в ноябре 1938 года, когда Чуковская пришла к Ахматовой в надежде получить копию ее письма к Сталину, написанного в защиту арестованного 10 марта 1938 года Льва Гумилева. В то время был арестован муж Лидии Корнеевны, известный физик Матвей Петрович Бронштейн, и она намеревалась посоветоваться с «опытной» в этих делах Ахматовой, у которой к тому времени уже дважды арестовывались сын Лев Гумилев и третий муж Н. Н. Пунин.

Знакомство очень быстро переросло в доверительные близкие отношения, а затем в крепкую дружбу. Чуковская часто навещала Ахматову в Фонтанном Доме, приходила иногда и Ахматова к Чуковской в дом у «Пяти углов», где читала свои «крамольные», антисталинские стихи и первые стихотворения из поэмы «Реквием». «Читала, — сказано в «Записках об Анне Ахматовой», — шепотом, а у себя <...> не решалась даже на шепот; внезапно, посреди разговора, <...> умолкала и, показав мне глазами на потолок и стены, брала клочок бумаги и карандаш; потом громко произносила что-нибудь светское: „Хотите чаю?“ или: „вы очень загорели“, потом исписывала клочок быстрым почерком и протягивала мне. Я прочитывала стихи и, забыв, молча, возвращала их ей. „Нынче такая ранняя осень“, — громко говорила Анна Андреевна и, чиркнув спичкой, сжигала бумагу над пепельницей. Это был обряд: руки, спичка, пепельница, — обряд прекрасный и горестный», — заключала Л. К. Чуковская.

В мае 1941 года Лидия Корнеевна, избегая ареста, вынуждена была переехать в Москву к отцу, а в конце июля вместе с семьями московских писателей ее с десятилетней дочкой отправили в эвакуацию в Чистополь, куда в

октябре 1941 года приехала эвакуированная из Ленинграда Ахматова. Вскоре началось нерадостное путешествие через всю страну в далекий Ташкент, закончившееся 9 ноября 1942 года. В Ташкенте Чуковская многое делала для улучшения быта Ахматовой: выхлопотала ей небольшую, но отдельную, комнату, приносила продукты, пока у Ахматовой, не без участия Чуковской, не появился свой паек. В конце 1942 года Лидия Чуковская и Анна Ахматова поссорились, вернее, разошлись, перестав видаться друг с другом. Это продолжалось 10 лет. Но наконец, 11 июня 1952 года, Чуковская написала Ахматовой (письмо № 1).

А через несколько часов пришла телеграмма: «Очень прошу позвонить мне телефон В-1-25-33 привет Ахматова».

С этого звонка началось их дальнейшее тесное общение, долгие доверительные разговоры о литературе, прошедших и текущих событиях, людях, чьими судьбами обе были обеспокоены, разговоры, не прерывавшиеся до самой смерти Ахматовой, ставшие основой для дневниковых записей Чуковской, выросших позднее в «Записки об Анне Ахматовой».

«Записки» — уникальный историко-культурный документ и незаменимый источник сведений об истории создания и текстологических аспектах многих произведений Ахматовой 1938—1942 и 1952—1966 годов, и вместе с тем — богатейший источник для изучения ее биографии. Отсутствие записей за время десятилетней размовки является почти невосполнимым пробелом в изучении жизни и творчества Ахматовой. К. И. Чуковский в письме к дочери от 6 декабря 1968 года, впервые познакомившись с ранним вариантом «Записок», писал: «〈...〉 Несмотря на кажущуюся непринужденность, безыскусственность, это чрезвычайно *искусная* книга, написанная большим художником. Все краткие дневниковые записи, сливаясь воедино, воссоздают *ее* характер, *ее* голос, *ее* мимику, *ее* жесты. Ни одна книга о ней не дает и не может дать и сотой доли того, что дают твои „Записки“. Для будущих биографов это клад. Богатство материала огромное. 〈...〉 Ты воскресила Анну Андреевну, и мне кажется, будто я только что расстался с нею — сегодня, час назад».¹

Вместе с тем «Записки» и Дневники Л. К. Чуковской — это летопись не только жизни и творчества Анны Ахматовой, но и летопись истории и культуры сложной и неоднозначной эпохи 1930—1960-х годов: периодов террора и оттепели, власти бездарности и рождения великих талантов.

Излишне перечислять все факты и грани общения А. А. Ахматовой и Л. К. Чуковской, достаточно очередной раз вчитаться в тексты «Записных книжек Анны Ахматовой (1958—1966)» (Москва—Torino, 1996) и «Записок об Анне Ахматовой», а также учесть ту грандиозную работу, которая была проведена Л. К. Чуковской по подготовке издания произведений Ахматовой после ее смерти (зарубленный сборник «Стихи и проза» в издательстве «Лениздат» (1968), помощь В. М. Жирмунскому в его работе над подготовкой сборника Ахматовой в Большой серии «Библиотеки поэта» и др.).

В архиве Ахматовой сохранились письма Л. К. Чуковской, начиная с 11 июня 1952 года и заканчивая 25 февраля 1966 года, т. е. за 8 дней до смерти Ахматовой. Более ранних писем нет, если они и существовали, Ахматова, по-видимому, сожгла их вместе со всем своим архивом в день третьего ареста сына — 6 февраля 1949 года; вполне вероятно также, что они не уцелели в трудные годы эвакуации и возвращения из нее.

Письма печатаются по оригиналам, хранящимся в ОР РНБ (Ф. 1073. № 1048); орфография и пунктуация приведены в соответствии с современ-

¹ Корней Чуковский — Лидия Чуковская. Переписка: 1912—1969. М., 2003. С. 528.

ными правилами; в нетронутном виде оставлены лишь даты (в начале или в конце письма), а также сокращения имен.

Единственное известное письмо Ахматовой к Чуковской приведено в примечаниях к письму № 12.

1

Многоуважаемая
Анна Андреевна!

Вот уже десять лет прошло со дня нашей ссоры. В первый год письма к Вам писались во мне днем и ночью — сами — как пишутся иногда стихи, а некоторые я и записывала, но не посылала. В них я пыталась объяснить Вам, что не вижу своей вины перед Вами, хотя и пытаю себя с пристрастием и хотя мне гораздо выгоднее найти виноватой себя, чем Вас.

Теперь я пишу Вам с другою целью. Я не думаю больше о том, кто был виноват, кто прав. Я не хочу ни виниться, ни Вас обвинять. Мне просто кажется, что быть нам в ссоре не надобно, а быть в мире — естественно. Если эта мысль и Вам родная — напишите мне, пожалуйста, когда можно Вас видеть.

Адрес мой на конверте. Я даю именно адрес, а не телефон, п(отому) ч(то) дома бываю редко и о звонках сообщают мне далеко не всегда.

Впрочем: Б 942-09.

Жму Вашу руку

Лидия Чуковская

11/VI 52

Москва

2

Дорогая Анна Андреевна.

Рада была получить Ваш привет. Я провела в городе два дня, почти сплошь в редакции газеты и Эмме Григорьевне¹ мне не удалось дозвониться. Отчаянно мучаюсь от жары — а Вы? Надеюсь, нет. Здесь, в Глухово, в этом году бедствие: комары. Клубы, тучи, облака, фонтаны комаров. Нет покоя ни днем, ни ночью, ни в лесу, ни дома. Я хожу окровавленная, и это меня не украшает.

Пробуду здесь до 1 или 2 июля, а потом дней на 5 уеду в город: провожать Люшу² в поход в Карелию. А Вы 4-го уже вернетесь?

Алексей Иванович³ сказал мне, что в этом году Вы не так довольны Большевом, как были в прошлом. Но никаких подробностей сообщить не мог.

Я рада, что Вы познакомились с ним хотя бы мельком. Это один из самых чистых и талантливых людей, каких мне удалось встретить.

Если я действительно приеду в город 1-го или 2-го, то кинусь навещать Вас;⁴ если же позже — увидимся в городе.

Желаю Вам здоровья, покоя и не очень нудных собеседников.

Передайте, пожалуйста, привет Рахиль Исааковне.⁵

Ваша Лидия Чуковская

21/VI 54

Глухово

¹ Речь идет о литературоведе, писательнице, мемуаристке Э. Г. Герштейн (1903—2002), друге и помощнице Ахматовой во многих делах, главным из которых были хлопоты о сыне Ахматовой, Л. Н. Гумилеве.

² Люша — домашнее имя дочери Л. К. Чуковской Елены Цезаревны Чуковской (р. 1931), химика по образованию, помощницы К. И. Чуковского и Л. К. Чуковской, составителя, комментатора и редактора их посмертных изданий, преданного друга семьи Солженицыных (см.: *Солженицын А. И.* Бодался теленок с дубом. М., 1996).

³ Писатель А. И. Пантелеев (1908—1987), многолетний друг Л. К. Чуковской (см. подробнее: *Пантелеев Л., Чуковская Л.* Переписка, 1929—1987. М., 2011).

⁴ Ахматова в эти дни еще должна была находиться в Болшево. Л. К. Чуковская навещала Ахматову накануне ее отъезда в Болшево 11 июня, затем 29 августа, когда Ахматова вместе с Н. А. Ольшевской отдыхала в санатории в Голицыно. (Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. М., 2007. С. 109. Далее — Записки, с указанием номера тома и страниц).

⁵ Не удалось установить, о ком идет речь в письме. Возможно, это Рахиль Львовна Баумволь (1914—2000), писательница, поэтесса, переводчица, ее стихи с идиш переводила Ахматова, с ней дружили К. И. Чуковский, Л. К. Чуковская, С. Я. Маршак, М. С. Петровых.

3

Дорогая Анна Андреевна!

Когда я в последний раз была у Вас, Вы лежали, воспаление легких не кончилось, доктор нашел фокус. Перед самым отъездом я не попала к Вам — очень были у меня суматошные дни. Теперь сиюю здесь и беспокоюсь: здоровы ли Вы?

Снова началась окаянная жара. Даже здесь дойти от сеновала до леса — через дорогу — тяжело, а каково же Вам в городе?

Чтобы вопросы мои не остались втуне — пожалуйста, если Вам самой не хочется писать — попросите Нину Антоновну¹ написать мне про Вас. Она, милая пьяненькая красавица, не откажет.

Привет ей, Виктору Ефимовичу² и Эмме Григорьевне.

Будьте здоровы. Я уже более недели не читала газет, не слыхала радио. Вижу только лес, слышу только птиц.

Работаете ли?

Ваша Л. Чуковская

17/VIII 54
<Глухово>

¹ Н. А. Ольшевская (1908—1991) — актриса, близкая подруга Ахматовой, жена В. Е. Ардова. В их доме в Москве на ул. Большая Ордынка, д. 17, кв. 13 часто останавливалась и подолгу жила Ахматова.

² В. Е. Ардов (1900—1986) — писатель-сатирик.

4

Дорогая Анна Андреевна.

Чудотворна наука, движимая мыслью и чувством. В Вашей статье¹ старые строки и даже давно известные факты создают новую действительность и при том несомненную. Ваше исследование драматично; ощущение такое, будто читаешь новую «Маленькую трагедию». Каждый абзац стремителен, победоносен и все углубляет ощущение роста, развития трагедии.

Вашу статью Вы когда-то читали мне, а теперь я прочла ее глазами. Впечатление то же, но более сильное.

В день смерти Николая Алексеевича² мне вспомнилось, с какой любовью читали Вы его «Журавлей» и потом второе стихотворение в журнале

«Москва». Меня эта смерть больно ударила — и Вас, наверное, тоже. И еще я думала о том, что он был последний: все друзья его юности умерли раньше него.

18/X 58
 〈Москва〉

Когда Вы приедете? Жду Вашего голоса по телефону.

Ваша Л. Чуковская

¹ Речь идет, вероятно, о статье А. А. Ахматовой «„Каменный гость” Пушкина», напечатанной в кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 185—195.

² Письмо написано через четыре дня после смерти поэта Н. А. Заболоцкого (1903 — 14 октября 1958). В письме упоминаются его стихотворения «Журавли» (1948) и второе стихотворение из трех, напечатанных в журнале «Москва» (№ 2. С. 83—84) — «Кто мне откликнулся в чаще лесной?..» (два других: «Последняя любовь» и «Сентябрь»).

5

24. VI. 〈Москва〉

Миллионы читателей будут праздновать этот день¹ тчк Праздную поздравляю Чуковская

Телеграмма. Почтовый штемпель: «24. 6. 59. Комарово Ленингр обл.» Адрес: «Комарово Лен Кур. Дача Ахматовой».

¹ Данная телеграмма, как и последующие № 6, 8 и 11, отправлялась Чуковской в день рождения Ахматовой.

6

23 июня 〈1960〉

Снова и снова поздравляю себя с великим днем Вашего рождения тчк Жду новых стихов Чуковская

Телеграмма. Адрес: «Комарово Лен-ой ул. Осипенко дача Ахматовой».

7

13/X〈19〉61
 〈Москва〉

Дорогая Анна Андреевна.

Весть о Вашей болезни¹ настигла меня уже несколько дней назад, а пишу только сейчас. Все надеялась сесть в поезд и приехать и внезапно явиться к Вам. Но нет — пока нет — «кучность событий» — по Вашей терминологии — мешает. Однако я все-таки не теряю надежды вырваться.²

Терзает меня, что Вы, наверное, по обыкновению дурно устроены — да и самая Ваша болезнь...

А осень нынче, как назло, небывалая (здесь), то есть пока что бывалая только в Ваших стихах,³ впервые осуществившаяся наяву. Каждый день я жду, что сразу начнется третья, но до сих пор все длится и длится первая — и та, небывалая, — и конца ей нет.

Сведения о Вас получаю по телефону от Лили Куриц 〈так!〉⁴ (через Т. Сильман)⁵ и от Веры Александровны,⁶ которая, спасибо ей, прислала от-

крытку. 22-го к Вам едет Нина Антоновна. Рвусь и я, — по пока времени не назначаю.

Обнимаю Вас.

Вам кланяются К. И. и Юлиан Григорьевич,⁷ а С. Я.⁸ в Крыму, я завтра буду ему звонить.

Ваша Л. Ч.

¹ В начале октября Ахматова перенесла второй инфаркт и в это время находилась на лечении в больнице им. Ленина (ранее и в настоящее время — Покровская больница) в Гавани, на Большом проспекте Васильевского острова.

² Л. К. Чуковская навестила Ахматову 1 января 1962 года и подробно воспроизвела их длительную беседу. (Записки. Т. 2. С. 497—505).

³ Л. К. Чуковская имеет в виду стихотворение Ахматовой «Три осени», написанное в 1943 году в Ташкенте.

⁴ Пуриц Елена Феликсовна (1910—1997) — специалист по немецкой литературе, переводчица, жена близкого друга М. П. Бронштейна и Л. К. Чуковской — математика Г. И. Егудина (сообщено Е. Ц. Чуковской). Из воспоминаний Е. Ц. Чуковской: «Приезжая в Ленинград я всегда жила у Елены Феликсовны на ул. Пестеля. Она и ее муж жили у нас в Ташкенте, когда их вывезли из блокадного Ленинграда, где умерла их маленькая дочь...».

⁵ Сильман Тамара Исааковна (1909—1974) — германист, литературовед, жена В. Г. Адмони.

⁶ По-видимому, от В. А. Сутугиной, в замужестве Кюннер (1892—1969), писательницы, в 1920-е годы секретаря издательства «Всемирная литература». В. А. Сутугина-Кюннер состояла в переписке с К. И. Чуковским и Л. К. Чуковской.

⁷ Ю. Г. Оксман (1895—1970) — литературовед, давний знакомый А. А. Ахматовой, друг К. И. Чуковского.

⁸ Маршак Самуил Яковлевич (1887—1964) — поэт, переводчик, под его началом Л. К. Чуковская в 1930-х годах работала в Ленинградском отделении «Детгиза».

8

24. VI. <Москва>

Дорогую Анну Андреевну обнимаю радостно и благодарю Чукотская <так!>

Телеграмма. Почтовый штемпель: «24. 6. 62 г. Комарово Ленингр. обл.» Адрес: «Комарово ул. Осипенко дача Ахматовой».

9

Дорогая Анна Андреевна, спасибо за весточку. Но у меня, к сожалению, ничего нового нет. Если будет что-нибудь интересное — напишу тотчас. А пока все по-старому. Я живу по хорошо известной Вам и довольно изнурительной системе: между Москвой и Переделкиным и потому постоянно тороплюсь. Корней Иванович несколько дней был нездоров — подскочило давление — но сейчас он опять в порядке и работает. Красота тут неописанная, все Переделкино завалено снегом, сугробы, клоки на деревьях, шапки на столбах, все мягко, пушисто, нежно, лохмато и весь поселок будто из Пастернака:

Засыплет снег дороги,
Завалит скаты крыш¹

или

Снег идет, снег идет²

или

И лес лопухий
Шутом маскарадным одет³

или

Я тихо шепчу: Благодарствуй!
Ты больше, чем просят, даешь⁴

и так можно без конца.

Хотелось бы побольше знать о Вас — отдохнули ли Вы в Комарове,⁵ здоровы ли, работаете ли, нет ли новых стихов — и как книга в Ленинградском Отделении «Советского Писателя»?⁶ Вернувшись в город, я попробую Вам позвонить, чтобы разузнать, как Вы поживаете.

К моей «Софье» уже сделаны рисунки,⁷ но она лежит без движения. Мне ничего не говорят, а я ни о чем не спрашиваю.⁸

Вам кланяются К. И., Фрида⁹ и Люшка.

Обнимаю Вас. Ваша Л. Чуковская

3/IV 63

Переделкино

¹ Строки из стихотворения Б. Л. Пастернака «Свидание» (1949).

² Строки из стихотворения Пастернака «Снег идет» (1957).

³ Строки из стихотворения Пастернака «Иней» (1941).

⁴ Заключительные строки того же стихотворения.

⁵ С 7 или 8 марта до 2 апреля 1963 года Ахматова находилась в Доме творчества в Комарове, откуда 29 марта отправила телеграмму Л. К. Чуковской «Вторник возвращаюсь домой весь апрель буду Ленинграде напишите мне = Ваша Ахматова». В этой же записи Л. К. Чуковская поясняет: «Она хочет через меня разведать, не приехал ли тот, кто собирался приехать в апреле (Исайя Берлин)». (Записки. Т. 3. С. 37—38).

⁶ Речь идет о первом, «зарезанном» заказной рецензией Е. Книпович, сборнике «Бег времени». «〈...〉 Он был принят ленинградским отделением издательства, — впоследствии записала Л. К. Чуковская в дневнике, — но внезапно затребован Лесючевским в Москву и отдан на рецензию — то есть на расправу! — Книпович» (Записки. Т. 3. С. 63). Подробно см.: Анна Ахматова. Первый «Бег времени»: Реконструкция замысла / Сост., статья, прим. и приложения Н. И. Крайневой. СПб., 2013.

⁷ Рисунки к повести Л. К. Чуковской «Софья Петровна», выполненные художницей А. Е. Голяховской (р. 1927), сохранились. В дневниковой записи от 22 февраля 1963 года Л. К. Чуковская с горечью отмечала: «〈...〉 На днях мне звонила художница, которой поручено было иллюстрировать книгу. Разговор об обложке, рисунках, заставках. Всё словно и взаправду. А ведь книги не будет». (Записки. Т. 3. С. 37).

⁸ Повесть Л. К. Чуковской «Софья Петровна» в ноябре 1961 года была отдана ею в редакцию «Нового мира», в начале января был получен отказ, затем повесть планировалась к изданию в «Сибирских огнях» и в издательстве «Советский писатель», но после мартовской «Встречи руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства» надеяться на издание уже не приходилось. История с «невыходом» повести подробно описана Л. К. Чуковской в «Записках об Анне Ахматовой» (Т. 2. С. 575, 584, 600, 603, 834, 861—862; Т. 3. С. 11—12, 37, 365 и др.).

⁹ Вигдорова Фрида Абрамовна (1915—1965) — педагог, журналистка, писательница. Ее литературный талант и редкие человеческие качества ценили Ахматова, Чуковская и многие другие, знавшие ее люди. На экземпляре «Бега времени», подаренном дочери Ф. А. Вигдоровой Ахматова написала: «〈...〉 пусть эта книга будет хотя бы слабым и несовершенным напоминанием о Той, кому я когда-то обещала ее подарить, о Той, кто была Вашей матерью и единственным высочайшим примером доброты, благородства, человечности для всех нас».

10

Дорогая Анна Андреевна,

пользуюсь внезапной оказией, чтобы исправить упущение: Володя¹ поручил мне вернуть Вам «Поэму воздуха»,² а я так была увлечена шарфом Иосифа Бродского,³ что позабыла об этом.

Здоровы ли Вы?

Счастливого Вам пути, крепко Вас обнимаю.

Получила письмо из Барвихи от Корнея Ивановича. Он Вам кланяется и добавляет, что за одним столом с ним сидит дама, которую зовут Анна Андреевна. «Но я ни разу ее не назвал по имени и отчеству, потому что это кощунство».⁴

Вот как.

Ваша Л. Чуковская

26/X 63

Комарово

¹ В. Н. Корнилов (1923—2002) — поэт, писатель, литературный критик, друг Л. К. Чуковской.

² Речь идет о поэме М. И. Цветаевой, единственный раз напечатанной при жизни автора в «Воле России» (1930. № 1. С. 16—26). В Советском Союзе не издавалась, по-видимому, имеется в виду самиздатовская копия.

³ Не удалось выяснить, что имела в виду Л. К. Чуковская.

⁴ См. письмо К. И. Чуковского Л. К. Чуковской из Барвихи от 21 октября 1963 года: «〈...〉 Как здоровье Анны Андреевны? Здесь отдыхает плюгавая, болтливая старуха, которая тоже зовется Анна Андреевна. Я вижу в этом святотатство и кощунство и ни разу не обратился к ней „по имени-отчеству“ 〈...〉» (Корней Чуковский — Лидия Чуковская. Переписка: 1912—1969. М., 2003. С. 392).

11

24. VI. 〈Москва〉

Желаю Вам увидеть счастливыми всех кого Вы любите тчк обнимаю и благодарю Вас = Лидия Чуковская

Телеграмма. Почтовый штемпель: «24. 6. 64 г. Ленинград». Адрес: «Ленинград улица Ленина Анне Андреевне Ахматовой».

12

19/VII 〈19〉64 г.
Москва

Дорогая Анна Андреевна!

Посылаю Вам письмо 〈и〉 открытку, которые Вам просит переслать Корней Иванович.

Они не такие проникновенные и умные, как то письмо от школьника,¹ — но зато таких — десятки.²

Я уже встала, умею ходить по комнате, и, видите, даже сама пишу.³ Но чувствую себя еще совсем слабой и беспомощной.

Самуила Яковлевича я не проводила.⁴ Это меня мучает. Мне даже не сразу сказали, что его нет.

О Вас ловлю известия, но толком не знаю ничего.

Ни о Вас, ни о книге.⁵

Как, что и где Толя?⁶

О нем тоже хотелось бы знать. Кланяйтесь ему, пожалуйста.

Целую Вас.

Ваша Л. Чуковская

〈Приложение: письмо от неустановленного лица
(подпись неразборчива) и открытка от Н. В. Манылова〉

Неустановленное лицо

Волга
Близ Сызрани
5/VII(19)64

Дорогой Корней Иванович!

Спасибо Вам сердечное за проникновенное слово об Анне Ахматовой. Я испытал подлинное наслаждение, слушая Вас по радио: «отменно тонко и умно»... И как хорошо, что это делаете Вы, знавший поэтессу еще в 1912 году.

Конечно, эта речь будет опубликована в печати, но хорошо бы записать ее на пластинку для широкого распространения. Пусть не только «из первоисточника» узнают о подлинном поэте Ахматовой, но и «наглядно» воспримут, как надо говорить, как строить речь («торопливые слова», как Вы изволили поскромничать).

Ведь так мало осталось людей, подобно Вам обладающих не только неподдельным знанием того, о чем говорят, но и безукоризненным стилем речи.

Среди стертых пятак — косноязычных тихоновых, софроновых и им подобных, — Ваши речи как золотая медаль мастерской чеканки.

И еще: насколько продуктивнее также Ваши выступления по сравнению с теми поучениями о языке, к которым Вас принудили телевизорщики.

От души желаю Вам здоровья и благополучия.

С уважением С. С. (нрзб.)

Р. S. Это — второй экземпляр письма: первый ветер сорвал со стола, и он поплыл по Волге.

Манылов Н. В.

8/VII 1964
Адрес: Москва, Переделкино,
Корнею Ивановичу Чуковскому
Адрес отправителя: Ялуторовск, Тюменской,
Масленникова, 49

Глубокоуважаемый Корней Иванович!

5.VII по радио отмечалось 75-летие старейшей поэтессы Сов. Союза Анны Ахматовой. Ваше выступление было очаровательно, т. к. оно было сделано на чистейшем русском языке и воспринималось как хорошая музыка. Очень убедительно, или, как выражаются современные литераторы, зримо показали, что т. н. камерная поэзия занимается отражением общечеловеческих чувств, которым может быть и тесновато в камере. Вы тактично умолчали о том, что эта поэзия не предназначена для уличных шествий. За это поэзия Ахматовой и была одно время забракована разными генерал-полковниками от марксизма.

Я — инженер-экономист, пенсионер, мне 75 лет. Я давно читаю Вас как лит. критика, и люблю читать Вас. Спасибо Вам за разъяснение Чехова, за всю книгу о современниках, за книгу «От 2х до 5ти», за книгу «Живой как жизнь». Чудесное Ваше изображение репинской жизни. Хороши

правдивые штрихи о Маяковском, хотя они и не очень лестны для него. Жаль, что Ваша скромность не позволила Вам хотя бы вскользь объяснить разрыв Репина с его сыном Юрием. Будьте здоровы. Живите и работайте долго-долго.

Уважающий Вас Н. Манылов

¹ Речь идет о письме К. И. Чуковскому тогдашнего девятиклассника, жившего в селе Винницы Лодейнопольского района Ленинградской области, впоследствии известного ахматоведа М. М. Кралина, в котором он писал о своей любви к поэзии Ахматовой. Подробно история с этим и другими письмами рассказана Кралиным в кн.: Победившее смерть слово. Статьи об Анне Ахматовой и воспоминания о ее современниках. Томск, 2000. С. 331—333. Фрагмент письма Кралина к Ахматовой Л. К. Чуковская цитирует в «Записках об Анне Ахматовой» (Т. 3. С. 202).

² К. И. Чуковский писал дочери 17 июля 1964 года: «Когда я говорил по радио об Анне Андреевне — я чувствовал, что говорю скандально плохо, и мне было стыдно перед нею. И вдруг получаю целый ворох писем, образчики которых прилагаю». (Корней Чуковский — Лидия Чуковская. Переписка. С. 397). В записных книжках Ахматовой есть упоминание о радиопередаче и смерти С. Я. Маршака: «⟨...⟩ Вчера, 5 июля, была передача К. Чуковского Москва-Ленинград (Журавлев и пластинка). Умер Маршак». (Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966). М.; Torino, 1996. С. 470).

³ Л. К. Чуковская назвала это — «моя встреча с велосипедом» и пояснила в примечаниях: «⟨...⟩ это происшествие в Переделкине 2 июля, окончившееся для меня трещиной двух ребер и сотрясанием мозга. В сумерках я ступила с обочины на проезжую часть дороги, не различив, из-за своей близорукости, летевшего прямо на меня с горки велосипедиста. После этой „встречи“ я пролежала в постели около трех недель». (Записки. Т. 3. С. 456).

⁴ С. Я. Маршак скончался в Москве 4 июля 1964 года. 20 июля 1964 года Л. К. Чуковская записала в Дневнике: «⟨...⟩ О смерти Самуила Яковлевича мне не говорили. Только недавно узнала я об этом несчастье. На похоронах не была! Дня через два встану и поеду на кладбище. Маршак умер. Поверить трудно. Часть моей жизни, редакция, десятилетие над рукописями, Митя, ночные бестрамвайные возвращения домой, „Солнечное вещество“, 1937» (Записки. Т. 3. С. 249).

⁵ Через 10 дней после отправки этого письма Л. К. Чуковская получила ответное письмо Ахматовой, содержащее беспокойство по поводу болезни Лидии Корнеевны и сведения о судьбе второго «Бега времени» (в письме он назван двухтомником, возможно потому, что состоял из двух томов машинописи), подготовкой которого занималась Л. К. Чуковская. Приводим ее запись целиком:

29 июля 64

На днях получила письмо от Анны Андреевны — первое за все четверть века нашего знакомства. (Несколько строк из Ташкентской больницы не в счет. Правда, они от руки, а это на машинке.)

5 июля Дед выступал по радио — в честь семидесятилетия Анны Ахматовой. Откликов посыпалось множество — и он поручил мне отправить их Анне Андреевне. Я отправила.

С большим удовольствием переписываю сюда ее послание — такие хорошие слова о работе над «Бегом»! Подлинник (из осторожности) буду держать на даче. Там, у Деда, — надежнее.

Переписываю:

«Дорогая Лидия Корнеевна!

Как это могло случиться, что я ничего не знала о Вашей болезни! Мне сказала о ней только Любочка (Любовь Давыдовна Большинцова-Стенич. — *Н. К.*), прилетевшая на похороны Елены Михайловны Тагер. Может быть, до меня не дошло какое-нибудь известие.

У меня особенных новостей нет. Завтра приедет редактор моего двухтомника Дикман, и возникнет первый разговор о тексте. Обе папки — памятник Вашего трудолюбия и Вашей ангельской доброты ко мне — всегда со мной, как Вы велели.

Я тоже получила ряд писем, полных восторгов по поводу выступления Чуковского 5 июля. Авторы их — самые разные люди, есть даже один рабочий из Ярославля.

Буду нетерпеливо ждать известий о Вашем здоровье, очень беспокоюсь.

Толя чувствует себя лучше и напишет Вам сам.

Передайте, пожалуйста, мой привет Корнею Ивановичу и нашим общим друзьям.

Всегда Ваша Ахматова

21 июля 1964

Комарово».

Итак, новая работа над «Бегом» началась... Дикман... Интересно, что она любит, что умеет и какие получила инструкции?

⁶ Найман Анатолий Генрихович (р. 1936), поэт, писатель, переводчик, в те годы исполнял обязанности литературного секретаря Ахматовой.

13

Дорогая Анна Андреевна.

Вы преувеличиваете мои способности. Для того, чтобы подготовить Ваши воспоминания¹ к печати — надо работать над ними — Вам самой или мне вместе с Вами — недели две.

Можно начать это делать после Вашего возвращения, если Вы останетесь в Москве.

Но самое главное в том, что, на мой взгляд, *с ними ничего делать не надо*. Не надо их сейчас печатать. Пусть остаются в своей первозданности, как драгоценнейший источник для истории культуры XX века, для биографии Осипа Мандельштама и Анны Ахматовой. В них та же прелесть, что и в Ваших стихах: соединение строгой «объективной» истины с совершенной домашностью, интимностью интонации. Чтобы подготовить их к печати сейчас — домашность надо уничтожить, объясняя каждую ассоциацию, каждое имя; обосновывая в тексте каждую характеристику. Т(о) е(сть,) по сути дела, разрушая их тон и стиль, голос Ахматовой.

А зачем это делать? Не лучше ли, чтобы они лежали и ждали своей поры?²

Есть еще путь. Печатать их в таком виде (ну, с изъятием Триолешки,³ скажем), но с предисловием и примечаниями кого-то третьего. То есть, рассматривая их, как документ, письмо, не подлежащее переменам и публикуемые с комментариями исследователя.

Однако, кто этот исследователь? П. Лукницкий?⁴ Н. Мандельштам?⁵ Э. Герштейн? В. Муравьев?⁶

Вот видите, сколько вопросов вместо одного ответа.

Обнимаю Вас и желаю Вам счастливого пути. Привет Толе, И. Н.⁷ и Аничке.⁸ Ваша Л. Ч.

17/XI(19)64

Комарово

Р. С. К. И. пишет, что жаждет увидеться с Вами в Москве, чтобы многое сказать об Оксфорде.⁹ Я ему, увы! не могла дать телефон Л. Д.¹⁰: нет с собой. А его телефон: 296000; 252.

Р. С. Умоляю Толю исправить привезенные Вам экземпляры! Там опечатки чудовищные, напр. в Вашем стихе:

Дежурят страж(!) и Муза в свой черед¹¹

¹ Имеются в виду воспоминания об О. Э. Мандельштаме, названные Ахматовой «Листки из дневника». В 1964 году Ахматова вновь вернулась к воспоминаниям о своем друге, поэте Осипе Мандельштаме, первые записи которых относятся к 1957 году, а последние к лету 1963-го, по-видимому, желая подготовить их к изданию. В Дневнике Л. К. Чуковской есть запись, сделанная за три дня до даты, поставленной в конце данного письма: «(...) попросила (...) перепечатать воспоминания о Мандельштаме и привезти экземпляры сюда, в Комарово. Первый предназначен мне.

«(...) Анна Андреевна (...) сегодня уполномочила меня... „подумать... перестроить... построить... если надо — исправить (?)“. „В общем, делайте, что хотите“. Гм. Без нее? Перестраивать ахматовскую прозу — без Ахматовой? Гм» (Записки. Т. 3. С. 271). И далее — на следующий день после даты написания данного письма: «Тяжкий день. Читаю и перечитываю воспоминания Ахматовой о Мандельштаме. Ломаю себе над ними голову. Сколько раз она уже читала их мне, всегда чуть-чуть в новом, переиначенном виде. То длинней, то короче. Она сама не полагала их оконченными. Одно время вообразила, помнится, будто кто-то их у нее потихоньку изъясил, потом восстанавливала? или заново писала? не знаю. Во всяком случае, доставшийся мне экземпляр хранит следы работы разных лет.

Трудностей в том, чтобы перестроить, скомпоновать, перекомпоновать я не ощущаю. Моих редакторских навыков вполне хватило бы. Но для этого требуется всё же возможность общения с автором. Я-то ведь не знаток биографии Мандельштама. Даже для того, чтобы задавать

вопросы, необходимо быть знатоком. А ее нет возле, и я не знаток, и когда еще мы с нею увидимся. И еще одна беда — главная: в воспоминаниях Ахматовой нет ни портрета Осипа Эмильевича-поэта, ни портрета их отношений — соратников, единомышленников в искусстве. (Анна Андреевна всегда подчеркивает, что соратниками они *были* — во всяком случае, в начале пути.) О его теории „знакомства слов“ сказано мельком, о „Четвертой прозе“ тоже.

Восхитительные куски — краткие, сгущенные, острые, меткие, едкие, словом, „проза Ахматовой“, но нет единого дыхания, нет даже подобия какой-либо постройки. Построить легко — а чего нет, того нет.

Отрывки переходят иногда в простые перечни: перечень стихов, обращенных Мандельштамом к Ахматовой, перечень красавиц, в которых он бывал кратко, пылко, но безответно влюблен. Свидетельство о том, что свою жену, Надежду Яковлевну, он любил „невероятно, неправдоподобно“.

Каждое звено драгоценность сама по себе. Каждое — Ахматова о Мандельштаме. Но слишком мало о Мандельштаме-поете. Зато описание обыска, проводы, Мандельштам в Воронеже — ослепительны. Скупость и строгость в трагических местах чисто ахматовские.

Я ограничилась тем, что заполнила некоторые белые пустоты в машинописи, оставленные для цитат. И то не все, потому что под рукою нет книг. Поставила также против пустот большие вопросительные знаки.

Придется Анне Андреевне уж кого-нибудь в Ленинграде или в Москве поискать, кто поможет ей „вспомнить“ (Записки. Т. 3. С. 275—276).

² «Листки из дневника» были впервые опубликованы в альманахе «Воздушные пути» (1965. № 4. С. 23—43). В Советском Союзе целиком — только в 1989 году почти одновременно в двух журналах: «Вопросы литературы» (№ 2. С. 182—216) и «Звезда» (№ 6. С. 21—34). Поскольку Ахматова не оставила канонического текста воспоминаний, все первые публикации, как и многие последующие, являются контаминациями, не отвечающими правилам академической текстологии и не отражающими последнюю авторскую волю.

³ Речь идет о фрагменте из «Листков из дневника», в котором Ахматова описывает первый арест Мандельштама в мае 1934 года и действия Б. Л. Пастернака: «⟨...⟩ пошел просить за Мандельштама к Бухарину в „Известия“ ⟨...⟩ Сталин велел пересмотреть дело ⟨...⟩ Потом звонил Пастернаку». К последней фразе Ахматова сделала подстрочное примечание: «Все, связанное с этим звонком, требует особого рассмотрения. Об этом пишут обе вдовы ⟨...⟩ Какая-то Триолешка даже осмелилась написать (конечно, в Пастернаковские дни), что Борис погубил Осипа». Триоле Эльза Юрьевна (1896—1970), писательница, жена Луи Арагона, сестра Л. Ю. Брик.

⁴ Лукницкий Павел Николаевич (1902—1973), писатель, собиратель материалов о Н. С. Гумилеве и Ахматовой, автор книг «Acumiana: Встречи с Анной Ахматовой» (Т. I (1924—25); Paris: YMCA-PRESS, 1991. Т. II (1926—27). Париж: YMCA-PRESS; Москва: Русский путь, 1997).

⁵ Мандельштам Надежда Яковлевна (1899—1980) — вдова О. Э. Мандельштама, автор мемуаров о нем.

⁶ Муравьев Владимир Сергеевич (1939—2001) — литературовед, переводчик, поэт.

⁷ Пунина Ирина Николаевна (1921—2003) — искусствовед, дочь Н. Н. Пунина, с ее семьей жила Ахматова.

⁸ Каминская Анна Генриховна (р. 1939) — искусствовед, дочь И. Н. Пуниной, внучка Н. Н. Пунина.

⁹ В письме дочери, датированном серединой ноября 1964 года, К. И. Чуковский писал: «Меня очень обрадовала весть об Оксфорде. Если перед Италией А. А. заедет в Москву, я постараюсь повидаться с нею и как старый „Оксониян“ предложить ей несколько „ума холодных наблюдений“. А если мы не увидимся, я попрошу ее передать привет (в Лондоне) Саломее Николаевне Андроникиной — Соломинке ⟨...⟩ Как-то встретится А. А. с ⟨...⟩ красавицей тринадцатого года⟨...⟩» (Корней Чуковский — Лидия Чуковская. Переписка. С. 407).

¹⁰ Большинцова-Стенич Любовь Давыдовна (1908—1983) — переводчица.

¹¹ Неясно, о каких экземплярах идет речь, но явно не о печатном тексте стихотворения «Воронеж», которое впервые было напечатано без этой строки (Ленинград. 1940. № 2. С. 9) и кроме «Бега времени» (М.; Л., 1965) нигде больше не публиковалось. Скорее всего, эти опечатки оказались в машинописи либо перепечатанных экземплярах прозаических «Листков из дневника», либо в машинописи подготовленного Л. К. Чуковской стихотворного «Бега времени». Правильный текст: «Страх и Муза в свой черед...».

14

16/I(19)65 г.
(Москва)

Дорогая Анна Андреевна,

разговаривая с Вами по телефону, я дала на Ваш вопрос неверный ответ. Исправляю ошибку:

в Новом Мире не шесть Ваших стихотворений, а семь;¹ положив трубку, я вспомнила седьмое; это «паровичок» — тот отрывок, о котором Вы говорили мне однажды, что не пустите его в Поэму.²

Жму Вашу руку и целую Вас. Желаю Вам ускользнуть от гриппа.

Ваша Л. Чуковская

Привет Толе

¹ В журнале «Новый мир» (1965. № 1. С. 88—90) были напечатаны стихотворения Ахматовой «В пути», «В Выборге», «Памяти В. С. Срезневской», «Петербург в 1913 году» и три стихотворения из цикла «Ташкентские страницы»: «Этo рысьи глаза твои, Азия...», «Ташкент зацветает» и «Я буду помнить звездный кров...».

² Речь идет о строфе «За заставой вoет шарманка...», созданной 13 января 1961 года, которую Ахматова пыталась ввести в текст «Поэмы без Героя», но уже к началу 1962 года отказалась от этого намерения. Упоминаемый Л. К. Чуковской «паровичок» — из строки «Паровик идет до Скорбящей...».

15

7.VIII.(1965)
(Москва)

Дорогая Анна Андреевна сегодня скончалась Фрида целую вас Чуковская

Телеграмма. Почтовый штемпель: «7. 8. (65) Комарово Ленингр. обл.» Адрес: «Комарово Лен. обл. Дача Ахматовой».

16

11/XI(19)65
Комарово

Дорогая Анна Андреевна!

Ваша книга¹ принесла Корнею Ивановичу утешение и благо. Он не только был обрадован и тронут, но как-то сразу погрузился в нее, глубоко занялся ею. Сейчас, когда он не может ни работать, ни спать, ни разговаривать, когда ему не под силу быть с людьми и невмочь одному² — Ваша книга отрада.

Суперобложка ему не очень пришлась по душе («надо было сильнее уменьшить» сказал он),³ а фотография⁴ — очень.

Он сразу кинулся искать Поэму и все любимейшее. Прочитал мне вслух Элегию.⁵

И я как-то ушла от него за него спокойнее, как будто оставляла больного в надежных руках.

Прилагаю письмо читателя.⁶

Ваша Л. Чуковская

Передайте, пожалуйста, мои поклоны: Эмме Григорьевне, Нине Антоновне и Володе Муравьеву.

Обнимаю Вас. Радуюсь, что Вы не уезжаете⁷ (эгоистически): значит, скоро увидимся.

Л. Ч.

¹ 8 ноября 1965 года Ахматова подарила К. И. Чуковскому вышедший в конце сентября «Бег времени» (Записки. Т. 3. С. 317).

² 5 ноября 1965 года скоропостижно скончался сын К. И. Чуковского Николай Корнеевич.

³ Имеется в виду репродукция с портрета Ахматовой работы Амедео Модильяни (Париж, 1911).

⁴ Предположительно, портрет выполнен фотохудожником Л. Е. Поляковым.

⁵ Трудно сказать, о какой элегии пишет Л. К. Чуковская. Возможно, о «Мартовской элегии» или «Предвесенней элегии», возможно об одной из «Северных элегий».

⁶ Письмо в архиве Ахматовой не сохранилось.

⁷ Л. К. Чуковская, находясь с 10 ноября в Доме творчества в Комарово, не знала, что в ночь с 9 на 10 ноября у Ахматовой случился третий инфаркт и 10 ноября она была доставлена в больницу им. Боткина. Только 15 ноября Чуковской стало известно о болезни Ахматовой (Записки. Т. 3. С. 320).

17

Дорогая Анна Андреевна,

в Комарове я все думала: вот, приеду в Москву, и буду через день ходить к Анне Андреевне в больницу, только бы пустили... А приехала — и сижу дома.¹ Аритмия просто не дает житья, не только двигаться, а часто даже говорить трудно. И тут еще простуда привязалась, насморк, с которым в больницу палату не пойдешь.

Слышала я, что Вам немного лучше, что Вам позволили сидеть, спустив ноги. Вот приду, как только смогу, и увижу.² А вдруг и еще что-нибудь хорошее: Вы стойте!

На днях, в какой-то промежуток посветлее, я выбралась все-таки к Юлиану Григорьевичу. Он постарел, поседел. Но глазная операция уже позади, и он сам говорит, что ему с каждым днем лучше. А вот Антонина Петровна³ с трудом поднимается с постели... Время у них сейчас тяжкое: Юл. Гр-чу совсем нельзя читать и еще неизвестно, когда можно будет.

Вообще, плохо, когда все болеют хором. Надо бы по очереди.

Извините пустое письмецо. Мне просто хотелось обнять Вас хоть письменно. Мечтаю набраться сил и придти.

К. И. Вам кланяется. Он все еще в больнице. Я и там была всего раз.

Ваша Л. Чуковская

28/XII 65

(Москва)

Р. S. Газету я храню...⁴ С Новым Годом — без Вашей рифмы.⁵

¹ Однако в «Записках» Л. К. Чуковской сказано, что 19 декабря 1965 года вместе с Н. Н. Глен она навестила Ахматову в Боткинской больнице (Записки. Т. 3. С. 320—322).

² Л. К. Чуковская смогла навредить Ахматову в больнице еще 2 раза: 9 и 23 января 1966 года. Выписавшись из больницы, Ахматова дважды, 20 и 27 февраля, звонила ей по телефону и просила прийти к ней, но Чуковская была больна. Больше они не увиделись.

³ А. П. Оксман (1894—1984), жена Ю. Г. Оксмана.

⁴ Вероятно, газету «Русские новости», в которой (номер от 3 декабря 1965 года) представлен список книг, помещенных в магазины Парижа, среди них — первый том Собрания сочинений Ахматовой (Анна Ахматова. Сочинения. Том I. Общая редакция, вступительные статьи, свод разночтений и примечания Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. [USA]: Inter-Language Literary

Associates, 1965) и сборник «Бег времени» (Анна Ахматова. Бег времени. М.; Л.: Советский писатель, 1965).

⁵ Вероятно, Л. К. Чуковская имеет в виду первую строку стихотворения «С Новым Годом! С новым горем...» (1940).

18

Дорогая Анна Андреевна,

пошляю Вам статью о Вашем I томе,¹ полученную мною сегодня из Переделкина.

Ничего интересного, на мой взгляд, в ней нет (это Вам не Арсений Тарковский!)² — пошляю «просто так», «для коллекции».

Мне лучше. В воскресенье будет доктор и, надеюсь, прекратит строфантин и выпустит меня на улицу. Тогда сразу позвоню.

Привет Нине Антоновне, Аничке, Толе.

Целую Вас.

Ваша Л. Ч.

25/II 66

Москва

¹ О какой именно статье идет речь, нам не известно.

² Л. К. Чуковская записала в Дневнике слова Ахматовой: «〈...〉 к Новому Году я получила письмо от Арсения Тарковского о моей книге. Это лучший подарок. Это что-то неслыханное. Я сразу попросила Нику переписать на машинке, чтобы сокровище не потерялось в потоке бумаг», а 23 января она подарила Чуковской машинописную копию письма. В нем, в частности, было сказано: «〈...〉 Если никто пока не распорядился, чтобы „дел был дом поэта“, то читатель об этом распорядится, для Вас уже построен Вами же коридор в будущее, и Вы по нему идете уже за столетия впереди самой себя. Мне кажется, что говоря так, я чего-то не договариваю, и, пожалуй, вот чего: Вы написали за всех, кто мучился на этом свете в наш век, а так еще не мучились до нас ни в какие времена 〈...〉» (Вопросы литературы. 1994. Вып. 6. С. 337).

© РОМАН ТИМЕНЧИК (Израиль)

АННА АХМАТОВА И СОВЕТСКИЙ ЧИТАТЕЛЬ

Настоящее сообщение знаменует некоторый переход от призывов к созданию истории русского читателя как второй, дефицитной створки диптиха истории русской литературы к заполнению цветом этой контурной карты и к изучению былых «горизонтов читательских ожиданий». В менее изведанной, почти не препарированной истории читателей тоже, как и в истории писателей, важно изучение источников, прецедентов, эволюции и революционных скачков, смены нормативов, борьбы тематических приоритетов. При построении «читательской» истории литературы приходится заново пройти те этапы, которые прошла «обычная» история литературы, начиная, скажем, с культурно-исторического подхода, когда каждый документ читательской рецепции рассматривается в свете своих детерминантов, начиная со «среды» и «момента».

Смена четырех поколений ахматовских читателей аллегорически изображена в стихотворении Нонны Слепаковой «Памяти Анны Ахматовой»:

Единственный свой праздник
Не празднует она.

Стоят в обличьях разных
У гроба времена, —
Одеты и обуты,
Стоят они над ней,
Сжимая атрибуты
Своих великих дней.

Один, подняв рукою
Две розы и стакан,
Коряво сжал другою
Две воблы и наган.

Другой — спортсмен безликий,
Телесный аппарат
С готовностью великой
На бой и на парад.

А третий — корку хлеба
Смакует, гастроном,
Пока затишье неба
Сочится в метроном.

Четвертый прошлым бредит,
Вселенский эрудит,
И важно слезы цедит,
И на себя глядит...

И молят о прощенье
У гроба времена!
Ну что же! Отпущенье
Дала бы им она, —
Но их она не вправе
Простить по доброте
В своей невольной славе,
В печатной немоте.¹

В этом стихотворении, как представляется, не отражен первый, или, если угодно, «нулевой» этап истории ахматовского адресата — читатель дореволюционный, который, помимо влюбленных гимназисток,² числил среди своих представителей едва ли не весь цвет молодой российской филологии.³ Любители Ахматовой 1910-х годов передали эту привязанность и некоторым из читателей последующих поколений, обозначенных в стихотворении Слепаковой. Приведем лишь одно из ряда свидетельств — письмо К. Л. Селезнева Е. С. Добину от 20 января 1977 года: «...летом 1917 года я впервые услышал на даче в Рихимяки (Финляндия) от курсистки Софы Вольфсон стихотворение Ахматовой „Смуглый отрок бродил по аллеям...“, и с тех пор эти „иглы сосен“ навсегда впились в мое сердце. Вернувшись после Южного и Восточного фронтов летом 1922 г. в Петроград, я разыскал новые книжки

¹ Слепакова Н. М. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, сост. и прим. Л. В. Мочалова. СПб., 2012. С. 183—184 (Новая библиотека поэта. Малая сер.).

² См., например, письмо пенсионерки З. И. Морозовой от 18 июля 1962 года: «„Тополя тревожно прошуршали, нежные их посетили сны“, — я представляю провинциальный городок, прямые улицы и тополя под окнами. „Я несу букет левкоев белых...“. Я вспоминаю свое увлечение, белый букет и драматическое расставание» (РНБ. Ф. 1073. № 1121).

³ См., например: *Тименчик Р. Д.* Анна Ахматова и Пушкинский Дом // Пушкинский Дом: Статьи. Документы. Библиография. Л., 1982. С. 110—115.

Ахматовой „Anno domini”, „Подорожник”, „Белая стая”, читал их и перечитывал, и скоро запомнил все, что вышло из-под ее пера, жил и бредил ее стихами, и до сих пор помню их с той поры. Я был с 1920 г. комсомольским работником, и среди моих сверстников редко встречались в то суровое и прекрасное время любители поэзии, — и, особенно, поэзии Ахматовой. Но как я зато бывал счастлив, когда встречал поклонника и знатока ее творчества! Весной 1923 года мы бродили ночи напролет по Петрограду с любимой девушкой, читая друг другу по памяти ее стихи. Помню я перевел тогда — или несколькими годами позже? — многие из них на немецкий и французский языки (например, «Проводила друга до передней...»), но в отчаянии забросил эти попытки — так невыносимо трудно было создать перевод, достойный такого оригинала... С тех пор ее стихи всегда живут в моей душе. Я был на партийной работе, участвовал в польской и финской войнах, в Великой Отечественной войне, и всегда мне помогала ее волшебная поэзия. Я стал ученым, доктором исторических наук, в прошлом году отмечали уже мое 70-летие. Моя специальность (марксосведение) далека от занятий художественной литературой, хотя мне и случалось выступать на литературоведческие темы в „Вопросах литературы” и „Иностранной литературе”, в „Вопросах истории” и „Новом мире”. Но по-прежнему живет во мне потребность прикоснуться к стиху Ахматовой: он приходит мне на ум и волнует сердце. И нет для меня большего счастья, чем поездка в Ленинград, и в Царское село, где можно бродить, вспоминая эту волшебную музыку».⁴

Но это примеры солидарных читателей,⁵ как принято называть их в сегодняшней журналистике. Нас же в данном сообщении интересует читатель изначально предубежденный. Ниже мы представляем три документа читательской рецепции, принадлежащей представителям поколения, воспитанного в духе доклада А. А. Жданова и соответствующего типа газетной критики.

В 1959 году официальное положение Ахматовой, несмотря на вышедшую тонкую книжечку, было еще непрочным. Нельзя не учитывать, что ее имя для ряда читателей ассоциировалось с именем осужденного в конце 1958 года Бориса Пастернака. Это относилось прежде всего к друзьям Ахматовой, очным и заочным. Так, влиятельный американский публицист, друг Исая Берлина, Джозеф Олсон писал: «Стороннего наблюдателя ничто не может привести в недоумение больше, чем скандал, поднявшийся в Москве

⁴ РГАЛИ. Ф. 2849. Оп. 1. № 82. Константин Львович Селезнев (1906—1980), сын поэта и критика Л. М. Василевского, в Великую Отечественную войну — начальник отдела Главного политуправления армии (см. его некролог: Вопросы истории. 1981. № 3. С. 187). Адресат этого письма Ефим Семенович Добин (1901—1977), автор книги об Ахматовой (1968), принадлежит к поздним, тоже уже «советским» читателям, о чем и сказано в дарственной надписи поэту на втором издании другой его книги «Жизненный материал и художественный сюжет» (Л., 1958): «Анна Андреевна (хочется добавить здесь обращение благоговейное), стихи Ваши вошли в мою жизнь в поздние годы, и, как бывает иногда, поздняя любовь оказалась необыкновенно сильной и полновластной. Каждому слушателю знакомо особое чудесное чувство, когда исполнитель или дирижер дарят ему радость полного владения произведением, полного, одновременного и могущественного раскрытия всех его сокровищ. Когда я перечитываю Ваши стихи, мне кажется, что я наделен этим магическим даром, что передо мною полностью открыто их чудо, „божественный” глагол. Это огромное, переполняющее душу, увы, неизъяснимое словами счастье. 4 сентября 1960 г.» (Тищенко Р. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой // From Medieval Russian Culture to Modernism: Studies in Honor of Ronald Vroon. Frankfurt a/M., 2012. С. 275).

⁵ Документы к истории этого класса читателей см., например: Кралин М. «А я говорю, вероятно, за многих...» // Новый журнал. 2006. № 244. С. 128—149; Два письма Юрия Кашкарова Анне Ахматовой / Публ. М. М. Кралина // Новый журнал. 2005. № 241. С. 246—249. См. также письмо П. О. Омельченко, поздравлявшего Ахматову с получением премии «Этна-Таормина»: «Вашу книгу „Четки” я прочитал в 1944 году на фронте под Варшавой. Спитая двумя кусочками проволоки, истертая в солдатской сумке, она преправилась через Одер и прошла далеко за Берлин. В 1946 году я привез ее на Украину и храню до сих пор» (РНБ. Ф. 1073. № 1113).

из-за Нобелевской премии Бориса Пастернака. Перед нами мирный, работающий и благородный человек, являющийся при этом одним из двух подлинных российских поэтов. (Другая, которая тоже может пострадать из-за опасного награждения Пастернака, — Анна Ахматова).⁶ Но это же относилось к настороженным редакционным работникам и к наблюдателям из разных инстанций.⁷ Контрольные выстрелы разной убойной силы в сторону Пастернака⁸ иногда были слышны и в 1959 году. Например, в журнале «Москва», в номере, предшествовавшем тому, где были опубликованы стихи Ахматовой, можно было прочесть речь партсекретаря московской писательской организации: «Говоря об идейных ошибках и шатаниях, бывших у нас, нельзя не упомянуть о „произведении“ внутреннего эмигранта Бориса Пастернака — „Доктор Живаго“. Пастернак не ошибся, а совершил преступление против советского общества. В своем так называемом „романе“ он замахнулся на святое святых каждого советского человека — на Октябрьскую революцию. Он — пигмей — „критиковал“ ее с позиции буржуа-интеллигента и мещанина. Все советские писатели, как один, осудили Пастернака, а московская организация писателей единодушно исключила этого литератора из числа членов Союза писателей СССР. Исторический XXI съезд Коммунистической партии Советского Союза открыл новую страницу в жизни советского общества и, не будет нескромным сказать, — всего человечества. Дух захватывает, когда пытаешься осознать намеченные на семилетие пути развития народного хозяйства и культуры нашей Родины».⁹

И тем не менее новообразовавшаяся газета «Литература и жизнь» приняла решение напечатать лирические стихи Ахматовой, — по предположению историографа этого издания, вслед инициативе заместителя редактора Е. И. Осетрова. Предложенное газете в числе прочих стихотворение «Август» было отсеяно.¹⁰ Изготовление его цензурного варианта — замена проблематичных стихов 11—12 («О август мой, как мог ты весть такую / Мне в годовщину страшную отдать!») прослеживается в рабочем блокноте весны 1959 года.¹¹ Над написанным в августе 1956 года стихотворением, навеянным известием о приезде Исаяи Берлина, который по совету Пастернака не стал добиваться встречи с Ахматовой (на что, вероятно, намекала фраза из его письма к матери от 13 августа 1956 года из Москвы: «...и никаких новостей ни о ком, и больше не ожидается — я видел людей меньше, значительно меньше, чем в 1945-м, и не предпринимаю к тому больших усилий»),¹²

⁶ *Alsop Joseph*. Red Writers Loudest Against Nobel Winner: Sour Grapes Attitude Seems to Prevail Among Pasternak's Fellows // *The Appleton Post-Crescent*. November 5, 1958.

⁷ Ср., между прочим: «В первые годы Советской власти Пастернак примыкал к литературной группе акмеистов» (Записка Комитета госбезопасности при СМ СССР о материалах «в отношении писателя Пастернака Б. Л.» . 18 февраля 1959 г. // *Источник*. 1993. № 4. С. 107).

⁸ Так, из зарубежных отзывов выбирались уничтожительные, как, например, колкие замечания известной своим нонконформизмом турецкой писательницы Нимет Арзык (Nimet Arzik, 1917—1989): «Анкара, 15 января (ТАСС). В газете „Хабер“ опубликована статья Нимета Арзыка (sic!) „Этот знаменитый „Доктор Живаго““. Автор пишет, что никто не может, не кривя душой, сказать, что шесть месяцев тому назад слышал имя Пастернака. Никто не осмелится заявить, что он до присвоения Пастернаку Нобелевской премии слышал, что был нацарапан роман „Доктор Живаго“. Сомнительный успех Пастернака, отмечает Арзык, можно сравнить с увлечением пластмассовым обручем „хула-хуп“ и бюстом Брижит Бардо. Такие произведения не имеют ценности, но делают много шума» (*Советская культура*. 1959. 15 янв.).

⁹ *Сытин В.* Жизнь писателей Москвы // *Москва*. 1959. № 6. С. 185.

¹⁰ См. об этом: *Огрызко В.* Лизать или дерзать: Историко-литературное исследование. М., 2012. С. 313, 316.

¹¹ *Записные книжки Анны Ахматовой. (1956—1966).* М.; Torino, 1996. С. 37.

¹² «...so far no news of anybody & expect none — have met fewer, many fewer people than in 1945 & am making no great efforts» (*Berlin Isaiah*. *Enlightening: Letters 1946—1960* / Ed. by Henry Hardy and Jennifer Holmes with the assistance of Serena Moore. London, 2011. P. 538).

первоначально вместо посвящения было обозначено: «Никому».¹³ В конце 1956 года Ахматова предполагала дать это стихотворение, как и другие из цикла «Шиповник цветет», на сей раз названного «Из пропавшей тетради» (цензурная замена для «сожженной тетради», аналогичная тогда же произведенной замене «стихов сожженной стаи» на «стихов заветную стаю» в другом стихотворении цикла «Ты выдумал меня...»), в третий выпуск альманаха «Литературная Москва», но издание последнего не состоялось.¹⁴

В начале мая 1959 года Лев Никулин в письме к А. А. Суркову предложил реабилитировать гражданскую репутацию Ахматовой по случаю ее 70-летия с помощью какого-то поощрительного жеста. Это письмо Сурков положил в основу своего обращения к Н. С. Хрущеву от 22 июня («Находясь под впечатлением широкого и смелого взгляда на литературу и литераторов, выраженного в Вашей речи, произнесенной на 3-м писательском съезде, я считаю себя обязанным привлечь Ваше (внимание) к судьбе одной старой русской писательницы, которой во второй половине июня исполняется семьдесят лет (...) Какая-то форма государственного признания полустолетнего творческого труда Анны Ахматовой, до сих пор находящейся в строю активно действующих поэтов, была бы сильным ударом по тем реакционерам и колеблющимся интеллигентам, которые еще до сих пор никак не расстаются с пресловутым „делом Пастернака“»),¹⁵ и следствием реакции хрущевского секретариата стало очередное ослабление запрета на имя Ахматовой в печати.¹⁶ Еще чуть ранее Лев Никулин как член редколлегии журнала «Москва» предложил взять неказенные стихи у бывшей опальной поэтессы. Ахматова дала журналу в числе прочих и освободившийся «Август» под названием «Сон» (кроме того, здесь напечатаны стихотворение «По той дорожке, где Донской...» и короткие отрывки «из поэмы „Триптих“»):

Был вещим этот сон или не вещим...
 Марс воссиял среди небесных звезд,
 Он алым стал, искрящимся, зловещим, —
 А мне в ту ночь приснился твой приезд.
 Он был во всем... И в баховской Чаконе,
 И в розах, что напрасно расцвели,
 И в деревенском колокольном звоне
 Над чернотой распаханной земли.
 И в осени, что подошла вплотную
 И вдруг, раздумав, спряталась опять.

¹³ Ахматова А. Победа над Судьбой. I / Сост., подг. текста, предисл. и прим. Н. Крайневой. М., 2005. С. 439. Имеющаяся на странице с этим стихотворением в экземпляре рукописи сборника «Бег времени» зачеркнутая помета «27 декабря 1940» (Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1999. Т. 2. Кн. 1. С. 558—559) — по-видимому, отношения к этому стихотворению не имеет, и отправляющиеся от этого обстоятельства интерпретации (Есипов В. Царственное слово. Статьи о творчестве А. С. Пушкина и Анны Ахматовой. М., 1999. С. 136—137) в таком случае беспочвенны.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 1579. Оп. 1. № 123. Л. 4.

¹⁵ См.: Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. Симферополь, 2010. Вып. 8. С. 59—60; Тименчик Р. Анна Ахматова в 1960-е годы. М., 2005. С. 97; Далош Д. Гость из будущего: Анна Ахматова и сэр Исайя Берлин: История одной любви. М., 2010. С. 154—155.

¹⁶ Скажем, накануне поездки сотрудников «Литературы и жизни» к Ахматовой за стихами в той же газете в перечне новых книг ленинградских поэтов ее вышедший в конце 1958 года сборник не упоминается (Эльясевич А. Залог вечной молодости // Литература и жизнь. 1959. 13 марта). Показательно и то, что не увидела свет рецензия Бориса Слуцкого на этот сборник (см.: Тименчик Р. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой (к вопросу о технических проблемах комментирования) // Лесная школа: Труды VI Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе. Поселок Поляны (Уусикирко) Ленинградской области, 2010. С. 160—162).

О милый сон, как мог ты весть такую
 Мне на ухо чуть слышно прошептать!
 Чем отплачу за царственный подарок,
 Куда идти и с кем торжествовать?
 И вот пишу, как прежде, без помарок,
 Мои стихи в сожженную тетрадь.

Это стихотворение и вызвало читательский отзыв, отразивший момент лета 1959 года — вибрации общественных настроений, предчувствие конца холодной войны¹⁷ и конца монополии соцреалистической эстетики. На подобные мысли наводила демонстрация картин и скульптур американских художников И. Танги, П. Блума, М. Ротко, Д. Поллока, А. Горки, В. де Кунинга, А. Колдера¹⁸ в Сокольниках,¹⁹ наряду с дегустацией пепси-колы²⁰ и перелистыванием выставленных книг,²¹ оставившая глубокий след в сознании посетителей. Известная нервозность сопутствовала очередному «оттепельному» ощущению. Наблюдательница издали суммировала: «Жизнь литературных кругов во второй половине нынешнего года чем-то напоминает первые месяцы после смерти Сталина. Теперь, как и тогда, то тут, то там вспыхивают разговоры о правде искусства, об искренности, о необходимости повысить художественные качества литературной „продукции“. Весной 1953 года эти разговоры были развязаны смертью зловещего „отца народов“. Новая — уже третья — волна „либерализма“ (вторая была после XX съезда компартии в феврале 1956 г.) связана с выступлением Хрущева на 3-м съезде писателей в мае этого года и переменами на верхах литератур-

¹⁷ Ср. запись посетителя Ахматовой 16 сентября 1959 года: «Говорили сегодня не только о стихах. Радовались поездке Н. С. Хрущева к Айку (Дуайту Эйзенхауэру)» (Глекин Г. В. Что мне дано было... Об Анне Ахматовой. М., 2011. С. 84).

¹⁸ «Допустим, о вкусах не спорят, но с безвкусицей спорят. И очень горячо. Такие споры возникают то и дело в залах под натиском вопросов посетителей. Гиды спешат признать, что не все абстрактные произведения нравятся им самим, стремясь втянуть зрителей в обсуждение того, какое из созданий абстракционизма „лучше“. Но советские зрители не склонны копаться в этих сомнительных оттенках сомнительных достоинств. Зрители с полным основанием просто отказываются видеть в абстрактной „живописи“ и „скульптуре“ явления искусства. И в этом их глубоко презреним к шутовским кривляниям абстракционистов сказывается чувство огромного духовного превосходства людей нового социалистического общества над вольными или невольными апологетами современной упадочной капиталистической „культуры“ и ее уродливых гримас в эстетике и искусстве» (Жеменов В. Современное искусство США на выставке в Сокольниках // Советская культура. 1959. 11 авг.). Среди гидов там был будущий автор одной из первых зарубежных монографий об Ахматовой: «Сэм Драйвер дает пояснения на выставке живописи и скульптуры. Он студент факультета русской литературы Колумбийского университета. (...) Сэм Драйвер говорит, что если бы он не приехал в Советский Союз, он никогда не сумел бы узнать многие простые вещи о жизни нашего народа» (Жилин Ю., Меньшиков С. Диалог в Сокольниках // Новое время. 1959. 21 авг.).

¹⁹ Тот год в советской печати проходил под флагом борьбы с абстракционизмом. Ср., например: «Как мы, советские люди, относимся к абстракционизму? Сравнительно недавние выставки, где наши зрители увидели зарубежные образцы такого „творчества“, дали точнейший ответ: отвергаем единодушно. И старческая добросовестность мемуариста побуждает меня напомнить, что „белые скачки“ В. Кандидского уже тогда, в конце 1918 года, получили гневную отповедь на страницах „Правды“» (Сидоров А. У колыбели абстракционизма // Советская культура. 1959. 7 июля). Этот жупел проникал в массы, теряя свои семантические очертания и означая порой совсем иные явления. См., в частности: Тихонов Ф. Абстракционистские стихи о Родине, или: Куда идет поэт С. Островой? (Письмо в редакцию). Апрель 1959 года // РГАЛИ. Ф. 1572. Оп. 1. № 97. «Абстракционизм» здесь значит следующее: «Мы, читатели, не знаем, есть ли у Острового родные места?»

²⁰ В день наполнилось 80 000 бумажных стаканчиков, многие посетители уносили их домой на память (Вейнбаум М. Американцы в Сокольниках // Новое русское слово. 1959. 29 авг.).

²¹ Ср.: «...одна посвящена творчеству Марка Шагала, который почти сорок лет назад бежал из нашей страны и чьи формалистические выверты давно уже отвергнуты нашим народом» (Смирнов А. Выставка — не прилавок для гнилого товара // Советская культура. 1959. 6 авг.).

ного руководства. Одобрительным смехом было встречено замечание Хрущева, что, читая иную книгу, приходится колоть себя булавками, чтобы не заснуть. Особенное впечатление на участников съезда произвела та часть речи Хрущева, где он сравнительно мягко отозвался о романе Дудинцева (ведь имя автора «Не хлебом единым» в 1957 г. было объявлено чуть ли не табу!) и даже упомянул, что собирался встретиться с ним. <...> Твардовский был не единственным писателем, уже на съезде вновь поставившим вопрос о свободе творчества и мастерстве. Об этом же говорил в своем выступлении и С. Кирсанов, которого три года тому назад советские Пришибеевы поспешили зачислить в разряд „ревизионистов”. Ведь это он в своей речи выступил против „сереньких” произведений и пропаганды произведений „среднего уровня”, назвав такую пропаганду „большим злом”. Не меньшим злом, по Кирсанову, является постоянное одергивание критикой писателей, „которые, кроме серого цвета, хотят пользоваться другими цветами спектра”. Произвела впечатление и его осторожная, но отчетливая критика дотоле прославленного „правильного” романа В. Кочетова „Братья Ершовы”. <...> Сейчас автором нового, более „либерального” курса в литературной политике является Хрущев и те из литературного руководства Союза писателей, которые разделяют его взгляды. Среди них видное место занимает сейчас Твардовский. Хотя новая „оттепель” сопровождается реабилитацией многих, еще недавно бывших в опале писателей, как Дудинцев, Гранин, Каверин, и восстановлением доброго имени Ахматовой (см. статью о новом сборнике ее стихотворений в «Литературной газете» 23 июня 1959 г.), ошибочно думать, что все это проходит гладко».²²

У прошедшего сезон 1958—1959 годов в Москве французского филолога Рене Этьембля (1909—2002) сложилось впечатление двойственности и переходности этого времени. Ср.: «...„оттепель”, о которой, пишет Этьембль, „мне столько раз говорили, но я не верил”. Неужели же раздавленные в Китае „сто цветов” расцветают теперь в Москве? Не будем торопиться и приходить в восторг, отвечает Этьембль. До „ста цветов” еще не дошло. <...> Он был еще в Москве, когда появилась статья Заславского о Пастернаке, и он счел обнадеживающим признаком, что поносить Пастернака было поручено субъекту, о котором все знают, как его презирал Ленин. <...> Конечно, как замечает Этьембль, его бы отправили назад, если бы он говорил о том, что он предпочитает гуманизм Монтеня и Дидро „марксизму-ленинизму” или атаковал бы ленинский „Материализм и эмпириокритицизм”. „Советский Союз не сразу стал раем для либералов”. И автор не забывает, что он соприкасался с людьми, „по их наклонностям или их специальности открытыми для гуманизма или ценностей Запада”. Но все же не эти его коллеги решили переиздавать сочинения Бабеля и стихи Мандельштама: двух евреев, двух еретиков и двух жертв Сталина. <...> У Этьембля сложилось впечатление, что советские граждане разделяются на три поколения (очевидно, не считая людей, сложившихся еще до революции 1917 года). Поколение, родившееся в начале столетия, знавшее, как выражается Этьембль, „революционный лиризм”, сохранило тоску по красоте и по свободе, возвещенным революцией. С другой стороны, можно возлагать надежды на тех, кто пришли в университет после смерти Сталина, с жадной прекрасного и „трепетом свободы”. А между ними — жертвы, те, кого формировала сталинская эпоха. „С этими труднее сговориться. Часто, но не всегда”».²³

²² Александрова В. В полосе нового оживления // Социалистический вестник (Нью-Йорк). 1959. № 11 (735). С. 210—212.

²³ Сорбонна в Москве // Социалистический вестник. 1959. № 2—3. С. 45. Здесь излагается статья Этьембля в левосоциалистическом еженедельнике «France Observateur». Напомним, что

Приведем письмо в редакцию, принадлежащее представителям последней из упомянутых французским филологом категорий, целиком:

Редактору журнала «Москва»

Для чего нужны такие стихотворения?

В седьмом номере журнала «Москва» на стр. 144 мы прочитали два стихотворения Анны Ахматовой.

Мы любили читать стихи, хотя и не являемся знатоками поэзии. Одни стихи нам нравятся, другие не нравятся, но, прочитав стихотворения Ахматовой, должны сказать, что они не только не понравились, но и оставили какой-то неприятный осадок. На наш взгляд, это не стихи, а бесформенное нагромождение рифмованных фраз, лишенных всякого смысла.

Нам непонятно, как можно писать, да еще и без помарок, стихи в сожженную тетрадь?

Разве розы расцветают напрасно?

Для чего пахнут землю осенью?

Почему Ахматова из всех деревенских звуков услышала только колокольный звон?

Какая связь между всем этим и Марсом?

Как может шиповник превратиться в слово?

Какое отношение к написанному имеет девятый вал ее судьбы?

Чему учат, на что вдохновляют, к чему призывают эти стихи? Что полезного, поучительного или интересного можно подчерпнуть <sic!> из них?

В своих стихах Ахматова спрашивает: «Куда идти и с кем торжествовать?» Нам кажется, что подобные стихотворения идут от советской жизни и поэзии в лагерь абстракционизма и ультрамодернизма, а Ахматова приближается к тем писателям и поэтам, творчество которых, в силу своей ничемности, не находит признания у советского читателя. Стихотворения Ахматовой напомнили нам абстрактную живопись, которую мы видели на американской выставке в Москве. Смотришь (читаешь) и ничего не понимаешь. Если бы мы были литературными критиками, то на стихи Ахматовой написали, вернее нарисовали, нижеприведенную рецензию.²⁴

Читали эти стихи мы своим знакомым. Мнение у всех оказалось одно — таких стихотворений нам не надо.

Нам было еще более удивительно читать их в журнале, где была замечательная речь Никиты Сергеевича Хрущева на III съезде писателей,²⁵ в кото-

первое книжное издание стихов Мандельштама появилось только в 1973 году, а публикации в периодике и альманахах — в 1962 году («День поэзии»).

²⁴ Следует рисунок-шарж на произведение абстракциониста.

²⁵ В этой речи, в частности, прозвучало: «Разрешите мне прочитать вам стихотворение моего ближайшего друга юности рабочего Пантелея Махини. Оно написано лет пятьдесят тому назад. Я хочу прочитать это стихотворение совсем не для того, чтобы показать вам образец поэзии. Полагаю, что вы не так плохо обо мне думаете, чтобы я пытался учить вас, как писать стихи. (Смех в зале. Аплодисменты.) В стихах моего друга выражены думы умного, мыслящего рабочего того времени о цели жизни человека. <...>

Люблю за книгою правдивой
Огни эмоций зажигать,
Чтоб в жизни нашей суетливой
Гореть, гореть и не сгорать.
Чтоб был порыв, чтоб были силы
Сердца людские зажигать,
Бороться с тьмою до могилы,
Чтоб жизнь напрасно не проспать.
Ведь долг мой, братья, поколенью

рой он призывал писателей выражать в своих произведениях великие дела, которые совершает народ, простые люди.

На последних страницах журнала помещена статья В. Щербина (sic!) «Современность и герой», в которой затрагиваются проблемы дальнейшего развития советской литературы в свете решений XXI съезда КПСС.²⁶

— И вдруг... в середине журнала такие стихи, которые не соответствуют тому, что написано в начале и конце журнала.

Мы понимаем, что таких писем, как наше, редакция получает десятки, и угодить на разные вкусы читателей нельзя. Но мы убедительно просим ответить нам на следующие вопросы:

Отражают ли стихи Ахматовой те задачи, которые поставили партия и народ перед писателями в деле развития советской литературы и изображения современности?

Какой идейный замысел заложен в этих стихах? О чем хотела Ахматова в них рассказать?

Какие художественные или иные качества этих стихотворений увидели в стихах Ахматовой члены редколлегии, что решили поместить их в журнал?

Согласны ли товарищи из редакции с оценкой стихов Ахматовой, данной нами? Если не согласны, то почему? Ждем от Вас ответа!

Гаркист Б. В. Крестьянинова В. А.

Москва, Сретенский тупик, д. 8, кв. 6.²⁷

Член редколлегии Лев Овалов просил сотрудника редакции поэта В. Кулемина²⁸ подготовить ответ за подписью редактора Е. Е. Поповкина,

Хоть каплю оставить честного труда,
Чтоб там, за черной загробной тенью
Не грызла б совесть никогда.

(Продолжительные аплодисменты)»

(Хрущев Н. С. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа // Москва. 1959. № 7. С. 4. Ср.: Портнов К. Об этом мечтал Пантелей Махиня // Литература и жизнь. 1959. 19 июня).

²⁶ В этой статье, в частности, указывалось: «Вполне понятно, что гигантский рост интеллекта народа, размах его творчества не могут отобразить литераторы, не увидевшие духовного подъема народных масс и адресовавшиеся в поисках „тонкости“ мысли и чувства к особо сложным, нередко духовно изломанным, ущербным натурам» (Щербина В. Современность и герой // Москва. 1959. № 7. С. 215).

²⁷ РГАЛИ. Ф. 2931. Оп. 1. № 29. Л. 12—13.

²⁸ См. о Василии Лаврентьевиче Кулеmine (1921—1962): «... в журнале „Москва“, где он работал заместителем главного редактора, была опубликована статья в защиту исторических, культурных памятников, сносимых беспощадно тогда при Хрущеве, и началась травля Кулемина, кончившаяся инфарктом и смертью патриота в сорок лет» (Лобанов М. Оболганная империя. М., 2008. С. 332). См. также: «Есть в этом сборнике и недостатки, и просчеты, и срывы поэтического мастерства. Но не они определяют лицо поэта. А у него есть свое лицо! В. Кулемин — тонкий и умный лирик» (Михалков С. «Русские вечера» // Литература и жизнь. 1959. 25 марта). Впоследствии Кулемин подвергся посмертной цензуре. О подборке его стихов в ленинградском журнале «Нева» в марте 1963 года цензор доносил: «В стихах В. Кулемина под видом борьбы с последствиями культа личности автор по существу клеветает на нашу советскую действительность:

Средь прочих мы не пробивались боком.
В то утро Сталин жизни сдал ключи.
Давно привыкший слыть превыше бога,
Он вдруг предстал с анализом мочи.
Рабочие, крестьяне и крестьянки,
Все как один мы, господа прости,
Всё перетряхиваем останки,
Как будто больше нечего трясти.

Вышеуказанные стихи опубликовывать, на мой взгляд, нецелесообразно» (Блюм А. «Нева» накануне «второго Октябрьского переворота». По документам Ленгорлита // Нева. 1996.

но тот подписал смелый и внятный ответ сам: «Нам понятны Ваши возражения. Но дело в том, что как раз в это время Анне Ахматовой исполнилось 70 лет. Учитывая в связи с этим целый комплекс вопросов и отношений к творчеству Ахматовой, редколлегия сочла возможным опубликовать эти ее стихи».²⁹

Советский читатель получил следующий повод к тому, чтобы дать отпор чуждой ему поэзии, осенью 1960 года, когда «Литературная газета» отобрала для своих страниц четыре стихотворения³⁰ Ахматовой: «Муза» («Как и жить мне с этой обузой...»), «И в памяти черной пошарив, найдешь...», «Эпиграмма» и «Тень». Об этом событии 29 октября 1960 года записала в дневник Л. К. Чуковская: «Мы выпили по бокалу шампанского в честь „Литературной газеты“. Да, „Литературной газеты“! Гослит не осмеливается печатать ненапечатанные стихотворения Ахматовой — ну так вот, накося выкуси, они теперь напечатаны. (...) Стихи имеют успех. Звонил с восторгами Евтушенко и еще кто-то».³¹

О названном здесь звонке Е. А. Евтушенко вспоминал: «Помню, как, прочитав подборку Ахматовой в „Литературке“, я набрался смелости, позвонил к Ардовым и что-то пролепетал ей восторженное о ее пушкинских стихах. И она с обворожительным, слегка ледяным кокетством, поставив меня на место, ответила примерно так: „Ну что вы, такой занятой человек, окруженный поклонниками, отняли у себя время, чтобы позвонить мне, почти позабытой старухе. Право, зря беспокоились, но, конечно, спасибо за вашу доброту“. Это ее свойство — ставить людей на место убийственной вежливостью, может, и было ее единственным щитом...»³²

Больше всего откликов вызвало стихотворение о Блоке — строками о презрительной улыбке и «трагическом теноре» эпохи.³³ 10 декабря 1960 года Ахматовой написала одна из незнаменитых современниц — Ольга Ивановна Жаковская (урожд. Уланова; 1887—1961).³⁴ Чуть позднее редакция

№ 4. С. 215). Одна строфа Кулемина пользовалась известной популярностью у советской молодежи:

Подумалось: тебя могло бы и не быть
Иль ты могла родиться где-то в Дании.
Кого бы стал тогда любить?
К кому ходил бы на свидание?

²⁹ Ответ приложен к самому письму, хранящемуся в фонде журнала «Москва» в РГАЛИ (см.: РГАЛИ. Ф. 2931. Оп. 1. № 29. Л. 15).

³⁰ Помимо этих четырех, Ахматова предложила следующие: «Из цикла „Ветер войны“» («В прошлое давно пути закрыты...»), «Софокл» («И в эту ночь царю приснился странный сон...»), «Надпись на портрете» («Дымное исчадие полнолуныя...»), «Лирическое отступление» («Я его приняла случайно...»), «Из первой тетради» («И когда друг друга проклинали...»), «Вечерняя комната» («Молюсь оконному лучу...»), «Интермеццо. Отрывок из поэмы» («Мой редактор был недоволен...»), «Поэт» («О, как пряно дыханье гвоздики...») (см. машинописные копии, завизированные Ахматовой: Исторический архив Восточноевропейского института. Бремен).

³¹ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1952—1962. М., 1997. Т. 2. С. 433.

³² Евтушенко Е. Не потерявший упоения красотой // Новые известия. 2013. 25 окт.

³³ См. об этом: Тименчик Р. Анна Ахматова в 1960-е годы. С. 135—137, 510—513.

³⁴ Ср.: «Какую огромную радость доставили всем Вашим современникам своими „Новыми стихами“, напечатанными в литературной газете. Как молод Ваш блестящий талант, и сколько в нем души, как он может волновать. И особенно этот конец последней строчки: „О тень“. Родная, Вы всем нам, женщинам, как сестра. Я ленинградка. Я родилась в нем, здесь училась, работала, не покинула его во время блокады и надеюсь в нем закончить свои дни (...) Я пенсионерка, преподавательница литературы, но к сожалению, никогда не видела Вас и никого из наших писателей и поэтов. Такова наша участь: работала днем и часто ночью. Я видела А. А. Блока в 1912 году и В. В. Маяковского. И Ваши стихи об А. А. всколыхнули мою усталую душу. У меня есть один вопрос по содержанию одного из его стихотворений, в толковании кот(орого) с В. Орловым я не согласна. Вы, счастливица, могли видеть А. А. часто. Я до сих пор

«Литературной газеты» переслала ей письмо из Костромы будущего литературоведа Валерия Александровича Благово (1939—2001) от 15 декабря 1960 года:

Уважаемая редакция!

Я — студент III курса пединститута. В одном из октябрьских номеров Вашей газеты я прочитал стихи А. Ахматовой о Блоке (в номере, где напечатано Письмо Рыльского).³⁵

Блок — мой любимый поэт и при всем уважении к Анне Андреевне я не могу не ответить ей своим стихом. Когда я писал стих, я не думал об ответе, только потом почувствовал какое-то возражение.

Дорогая редакция! Я очень и очень прошу через Вашу газету переслать мое стихотворение Анне Андреевне.

С благодарностью

В. Благово

Сырое сердце серого тумана
Вторые сутки бьется с перебоем...
В нем горечь обворованной Тамани,
Щемящий шум цусимского прибоа.

Война с войной шутя играют в жмурки
И силятся глаза живым заштопать
Возмездьем — бодрый ритм мазурки
Веков шершавых заглушает шепот.

И все вокруг необычайно странно,
Расплывчато, и близко, и далеко...
Замерзло сердце серого тумана —
Раздался смех веселый Блока!³⁶

Но о письме настоящего, стопроцентного советского читателя ей, видимо, не было сообщено — оно будило бы воспоминания о критике 1946 года и, кроме того, издавало легкий запах анонимки или заказанного недоброжелателями газеты доноса.³⁷ Датировано оно 10 ноября 1960 года:

Поэзия или тень ее

Настоящая поэзия полна неожиданной красоты жизни. Ей, как любимому человеку, доверяешь свои чувства и разум. И какое горькое разочарование, когда ты не находишь в новых стихах ничего нового.

Ваше изумительное стихотворение „Я пришла к поэту в гости” хорошо помню наизусть» (РНБ. Ф. 1073. № 1185).

³⁵ Рыльский М. Открытое письмо К. Г. Паустовскому // Литературная газета. 1960. 29 окт. В этом выступлении в ответ на замечания К. Г. Паустовского о неудачных переименованиях (Жуктебель — в Планерское, Станислав — в Ивано-Франковск и т. п.) последний был обвинен в «высказываниях о деятелях украинской культуры и о языке украинского народа, которые иначе как оскорбление не могут быть восприняты». В тот же день А. И. Дейч писал М. Ф. Рыльскому: «Сегодня утром спать было невозможно. А Вы всему виной: открытое письмо Паустовскому произвело такое впечатление на москвичей, что градом сыпались звонки, и различные абоненты вступали со мной в беседы по поводу Вашего письма. Я не слышал ни одного возражения по существу, все признавали правдивость и справедливость Вашего выступления. Только законченные поклонники Паустовского и абсолютные филантропы сетовали, что, пожалуй, не стоило трогать его, потому что он старый и больной» (Егупец. Киев, 2010. Вып. 19. С. 254). К. Г. Паустовский ответил в номере от 3 ноября.

³⁶ РНБ. Ф. 1073. № 1081. Л. 1, 3.

³⁷ Это письмо, как и последующее, вместе с ответами на них сохранилось в фонде «Литературной газеты» (РГАЛИ. Ф. 634. Оп. 4. № 216. Л. 16—24).

Именно такое впечатление вызывает далеко не «божественный лепет» Музы Анны Ахматовой, с которым могли познакомиться читатели в «Литературной газете» 29 октября 1960 года. Невольно думаешь: для кого они созданы?

Слов нет, А. Ахматовой, возможно, дороги «кареты», «перчатки до самого локтя» и «в сумраке лож запах душный и сладкий» и другие атрибуты аристократического Петербурга, но они мне, современнику Шолохова и Твардовского, ничего не говорят. Можно возразить, что стихи рисуют дореволюционную эпоху, что это лишь воспоминания поэтессы. Не будем голословными — прочтем стихотворение «Тень». Перед поэтическим взором Ахматовой колыхнется прозрачный профиль «красавицы тринадцатого года».

Старческая «хищная» память неведомо почему вызвала погибшую тень неведомой красавицы, которую неведомый поэт поименовал «соломинкой».³⁸

Поэтесса меланхолически восклицает:

О тень! Прости меня, но ясная погода,
Флобер, бессонница и поздняя сирень
Тебя — красавицу тринадцатого года —
И твой безоблачный и равнодушный день
Напомнили... А мне такого рода
Воспоминанья не к лицу. О тень!

Написать стихотворные строки лишь для того, чтобы попросить прощения у мистической тени, — поистине, не причуда ли старческой «хищной» памяти?

Как тут не вспомнить удивительно прозорливых и мудрых советов Александра Блока, который в письме к А. Ахматовой за 14 марта 1916 года предостерегал поэтессу:

«...не надо кукол, не надо „экзотики“, не надо уравнений с десятью неизвестными».³⁹

Странно, но дожив до 1960 г., Анна Ахматова продолжает играть в тени, далеко от жизни, в куклы. Малопочтенное занятие для почтенной поэтессы!

Наше время — самое сложное, противоречивое и прекрасное, и, по крайней мере, обидно для читателя, когда ему попадают на глаза «воспоминания такого рода».

Ничего нам такие воспоминания не напоминают. Они — тень, а не жизнь.

Человечно, сильно и пламенно, будто помещенные для контраста с воспоминаниями А. Ахматовой, звучат стихи чудесного канадского поэта Джо Уоллеса. Поразительный контраст!

Не тень, а настоящая жизнь во всем ее богатстве красок:

Я думаю, в этих песнях
Все слова мне знакомы и звуки,

³⁸ Ср.: «Всегда нарядней всех, всех розовой и выше, / Зачем всплываешь ты со дна погибших лет, / И память хищная передо мной колыхнет / Прозрачный профиль твой за стеклами карет? / Как спорили тогда — ты ангел или птица! / Соломинкой тебя назвал поэт». Обращенное к С. Н. Андрониковой ахматовское стихотворение 1940 года наследовало мандельштамовскому стихотворению «Соломинка» 1916 года. Бывший приятель кавказской красавицы В. М. Жирмунский писал в комментариях: «В кругу друзей ее называли *Соломинкой* — ласкательное прозвище, которое подхватил в своем стихотворении Мандельштам» (Ахматова А. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья А. А. Суркова; сост., подг. текста и прим. В. М. Жирмунского. Л., 1976. С. 483 (Библиотека поэта. Большая сер.)).

³⁹ Впервые напечатано: Чуковский К. Александр Блок как человек и поэт. (Введение в поэзию Блока). Пг., 1924. С. [142].

Ведь люди пели так дружно, —
 В их руках — красота и свобода,
 Они первыми взяли их в руки.
 («Праздничная песня в Ялте»)⁴⁰

Муза Анны Ахматовой, судя по всему, не замечает этой красоты людей, которые первыми взяли ее в руки. Тем хуже для такой капризной музы!

Валентин Крисанов

Дорогая редакция!

Я очень люблю поэзию. Когда прочитал стихи А. Ахматовой, не мог не написать Вам.

Этот разговор, возможно, поддержат читатели, неплохо было бы открыть дискуссию на страницах газеты о качестве стихов.

Быть может, я не совсем прав в отношении стихов Ахматовой — пусть выскажутся другие.

Мое письмо вызвано только любовью к поэзии, мне хочется, как и всем читателям, читать на страницах газет только лучшее из поэтического слова.

Дорогая редакция!

Прошу мне написать о судьбе моей небольшой статьи. Это интересует не только меня.

Жду. С приветом В. Крисанов

Ответ направить по адресу:

гор. Днепропетровск

Главпочтамт

До востребования

Крисанову Валентину Васильевичу

Один из инициаторов публикации Бенедикт Сарнов ответил 23 ноября:

Уважаемый товарищ Крисанов!

Мы признательны Вам за внимание к материалам, опубликованным на страницах «Литературной газеты».

Однако, на наш взгляд, Вы не совсем верно оцениваете стихотворения Анны Ахматовой, с которыми мы познакомили наших читателей («Лит. газ.», № 129 от 29 октября 1960 г.).

Эти стихотворения заимствованы из новой книги поэтессы.

Возможно, что стихотворение «Тень» показалось Вам несколько удаленным от нашего времени. Но написанное выразительно и ярко, оно характеризует эпоху и быт людей, которых вспоминает Ахматова. В такого рода воспоминаниях нет ничего криминального.

Открывать дискуссию по поводу художественных достоинств поэзии Анны Ахматовой не предполагаем. Если представится возможность, опубликуем критическую статью, посвященную особенностям ее мастерства, ее незаурядного дарования.

⁴⁰ Уоллес Джо (Wallace Joe; 1890—1975) — канадский поэт, поддерживавшийся советскими официальными инстанциями. См., например, письмо от 23 октября 1962 года из Издательства литературы на иностранных языках А. А. Суркову о том, что в ответ на запрос Союза советских писателей оно готово издать книгу Уоллеса «Земля в ореоле» («A Radiant Sphere») и просит написать вступительную статью (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. № 4175. Л. 34). В 1958 году там уже был выпущен его сборник «Золотая легенда» («The Golden Legend»). Цитируемое в письме читателя стихотворение — в переводе Н. Разговорова.

Очень приятно, что Вам понравились стихи Джо Уоллеса, с которыми мы познакомили наших читателей.

С приветом. <подпись>

Однако через некоторое время появилось еще одно, то ли типологически сходное, то ли восходящее к тому же интеллектуальному центру, письмо, еще более возбужденное и превентивно агрессивное:

Уважаемая редакция!

Предлагаю Вашему вниманию заметки по поводу напечатанных в Вашей газете некоторых стихов Анны Ахматовой (в номере за 29 октября этого года).

Не являясь специалистом в области литературной критики, автор этих строк просто любит поэзию и внимательно следит за ее успехами, от души радуется им, глубоко задумывается над причинами, породивших <sic!> неудачные или даже вредные политически (как в данном случае) произведения.

Если эти заметки представляют какой-то интерес для газеты и ее читателей, напечатайте их в отделе «Реплики читателей». Если же это невозможно, то сообщите о причинах отказа, если это Вас не затруднит.

Правда, эти причины можно предвидеть. Редакция, вероятно, не захочет принести неприятности поэтессе, стихи которой она напечатала, тем самым одобряя их.

Может быть, заметки страдают стилистическими погрешностями. Автор заранее согласен на все улучшения и правки, которые редакция сочтет нужным сделать.

С уважением Н. Прядка

3 декабря 1960 Адрес: Киев-6, Ново-Печерская № 10, кв. 4.

Новые стихи Анны Ахматовой

Очень правильно поступает «Литературная газета», периодически знакомя своих читателей с новыми произведениями советских поэтов. Почитатели поэзии, несомненно, очень благодарны редакции за то, что она позволяет им всегда быть в курсе последних новостей.

Недавно на страницах газеты под заголовком «Из новой книги» были помещены четыре стихотворения Анны Ахматовой. Несомненно, это лучшие стихи, коль скоро речь идет о новой книге. По ним, очевидно, можно судить о всей книге в целом.

Скажем прямо: новая книга Ахматовой вряд ли обрадует читателя. Что он найдет в ней: новизну тематики, свежесть мысли, оригинальность поэтической речи? Увы, об этом можно лишь мечтать, читая новые стихи Ахматовой.

Советская поэзия (в лучших ее образцах) всегда отличалась глубокой идейностью и высокой художественностью. Она всегда поражала читателя обилием ярких и своеобразных талантов, разнообразием и широтой тематики. При этом советская поэзия освещала самые актуальные вопросы нашей действительности, всегда шла в ногу с жизнью народа.

Именно этих качеств (а ими-то и сильна настоящая поэзия!) явно не хватает опубликованным стихотворениям Ахматовой. В самом деле, найдите в этих стихах хотя бы малейшие признаки *связи с современностью*! Ничего этого нет у Ахматовой. Очевидно, для нашей действительности у поэтессы не нашлось ни одного слова. Зато она с умилением вспоминает другую дей-

ствительность — последние годы царского режима. Она не пишет о народной буре, готовой вот-вот разразиться ураганом, который сметает с лица земли все гнилое и приносит с собой волнующе-чистый и радостный воздух свободы. Нет, она не посылает проклятий старому миру! С искренним *сожалением* вспоминает поэтесса о «сумраке» петербургских театральных лож, о «душном и сладком» их запахе, о «красавицах тринадцатого года» в «перчатках до самого локтя» (стихотворения «Тень», Из «Дружеского послания»).

Что это? Безобидные воспоминания? Это не совсем так. Вот какой образ знаменитого Блока рисует она в двух словах:

...Тебе улыбнется презрительно Блок —
Трагический тенор эпохи
(Из «Дружеского послания»).

Нет, не таким представляем мы себе образ известнейшего поэта. И очень жаль, что ему дается такая краткая и глубоко неверная характеристика. У поэтессы опять не нашлось хорошего слова, опять не хватило места. Зато для безымянной «красавицы тринадцатого года» нашлось много места в стихотворении «Тень». Восторженно описывает поэтесса ее «прозрачный профиль», глаза, напоминающие цвет воды Дарьяльского водопада,⁴¹ и т. д. и т. п.

Тень этой красавицы буквально преследует хищную память Ахматовой. Она умоляет эту тень («О тень, прости меня...») и приводит вполне резонный довод в свое оправдание:

...мне такого рода
Воспоминанья не к лицу... О, тень!

Действительно, не к лицу Вам, уважаемая поэтесса, подобные воспоминания, с этими воспоминаниями окончательно разделался наш народ 43 года назад, свалив ваших «красавиц» и иже с ними в мусорный ящик истории. Очень жаль только, что Вы преподносите их читателю под видом поэзии. Лучше уж написали бы о цветочках и ручейках — меньше было б вреда.

Но может быть, мы выбрали неудачные произведения? Посмотрим, помогут ли оправдать поэтессу два других стихотворения, напечатанных в газете.

Они имеют вполне поэтические названия «Муза» и «Эпиграмма», причем первое из них является как бы *сredo* поэтессы. Муза Ахматовой не похожа на некрасовскую «музу мести и печали».⁴² Для нее она всего лишь «обуза», которая

...жестче, чем лихорадка, оттреплет
И опять весь год ни гу-гу.⁴³

Иными словами, муза для поэтессы — неуважаемая и очень редкая гостья, совершенно неспособная вдохновить ее на очередное кабинетное творение. Не удивительно: поэтесса ищет ее на лугу и не замечает мелькающей над ним тени советского спутника.⁴⁴

⁴¹ Речь идет о строках «Равно на всех сквозь черные ресницы / Дарьяльских глаз струился нежный свет».

⁴² Из стихотворения Н. А. Некрасова «Замолкни, Муза мести и печали!».

⁴³ Ср.: «Как и жить мне с этой обузой, / А еще называют музой, / Говорят: „Ты с ней на лугу“, / Говорят: „Божественный лепет...“ / Жестче, чем лихорадка, оттреплет, / И опять весь год ни гу-гу».

⁴⁴ Первый искусственный спутник Земли был запущен 4 октября 1957 года, находился на орбите до 4 января 1958 года.

А как иначе можно оценить «Эпиграмму» с ее «солью»:

...Я научила женщин говорить,
Но, боже, как их замолчать заставить?⁴⁵ —

как не шутку (мягко выражаясь), лишнюю остроумия?

Итак, во всех четырех опубликованных стихотворениях Ахматовой прослепует четко проводимая линия: никакой связи с современностью, полная аполитичность, курс на сугубо интимного лирического героя. Разумеется, такой герой имеет все права гражданства в советской поэзии, и нет такого читателя, который отрицал бы интимную лирику, не боясь казаться смешным.

Но и в интимной лирике наш читатель хочет находить глубокие мысли и чувства, хочет видеть обобщенный образ нашего советского человека, в котором трудовой энтузиазм, дерзание удивительно естественно сочетаются с кристальной чистотой души. Такой лирический герой глубоко чужд всей поэзии Ахматовой. Читая ее последние стихи, оказываешься в плену мелких идей, в убогом мирке воспоминаний с явным привкусом мистики и сентиментальности.

Нет, не для советского человека этот затхлый мирок, какими красивыми словами ни украшали бы его! Человек-творец, художник своих строк, хозяин своих заводов и пашен — он свободно шагает по планете, он видит свое завтра — коммунизм. И только А. Ахматова не хочет видеть этого завтра в своем уютном кабинете.

Н. Прядка,
служащий.

На сей раз редакция, как кажется, тянула с ответом, возможно, ожидая подвоха от параллельности двух «личных инициатив». Но 20 февраля 1961 года Б. Сарнов все же ответил (о чем впоследствии рассказал в своих мемуарах⁴⁶):

Уважаемый товарищ Прядка!

Ваше письмо получили. Благодарим за внимание. Разумеется, Вы можете по-всякому относиться к творчеству А. Ахматовой, оно во многом спорно, путь ее к советской поэзии был сложен и т. д.

Но почему Вы о себе пишете «мы» или обобщенно «советский читатель»? Многие, очень многие относятся к стихам, которые Вы разносите, во все не так, как Вы.

Многие Ваши претензии объясняются прямолинейным пониманием стихов, некоторые являются просто передержкой. Например: о прошедшей молодости человек всегда вспоминает с некоторым сожалением — Вы же видите в этом сожалении политические мотивы. Кстати, в этой прошлой жизни Ахматовой далеко не все было плохо, она находилась тогда в гуще русской культурной жизни. И в связи с этим выглядит очень смешно, когда в ответ на строки о презрительной улыбке Блока Вы пишете «Нет, не таким представляем мы себе образ известного поэта». Не говоря уже о том, что у каждого может быть свое ощущение известнейших поэтов, не следует забывать и о том, что речь идет о живом Блоке, который улыбался все-таки ей, а не Вам.

⁴⁵ Ср.: «Могла ли Биче словно Дант творить, / Или Лаура жар любви восславить? / Я научила женщин говорить, / Но, Боже, как их замолчать заставить!»

⁴⁶ Сарнов Б. Кому улыбался Блок. Полемиические заметки. М., 1988. С. 12—13.

Примитивно и демагогически понимаете Вы и остальные стихи этого цикла, особенно стихи «Музе». Разумеется, речь идет не об «обузе», а о напряженности творческих процессов и о мучительности для поэта пауз. Все гораздо проще.

Мы не напечатает Ваше письмо, так как Ваше мнение Вы не смогли аргументировать. Заявление об отрицательном отношении еще не аргументация.

С уважением Отдел литературы «Литературной газеты». Б. Сарнов

* * *

На протяжении 1960-х годов поэзия Ахматовой все более легитимизировалась в сознании советского читателя (запрет на «Реквием» требует особого разговора), перейдя впоследствии в общепринятый национальный канон. Однако среди ахматомании конца XX — начала XXI века можно различить черты, роднящие ее с былым боевым задором советского читателя. Но эта тема уже для будущих историков.

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© С. И. Николаев

ЖИТИЕ ПРОТОПОПА АВВАКУМА НА ПОЛЬСКОЙ СЦЕНЕ

Тема «Протопоп Аввакум в искусстве» была с исключительной полнотой исследована В. И. Малышевым в целом ряде его работ.¹ Но при жизни В. И. Малышева это было только изобразительное искусство (живопись, рисунок, графика, иконопись). Ни в театре, ни в кино протопоп Аввакум не появлялся. Современное положение выглядит немногим лучше. Только в 2011 году протопоп Аввакум появился в 20-серийном телевизионном фильме Н. Достала «Раскол». Кажется, это единственное воплощение образа протопопа Аввакума в кинематографе.

Сценическая история Жития протопопа Аввакума началась в 1980-х годах и была, видимо, приурочена к 300-летию пустозерской казни. История эта небогата. В начале 1980-х годов в Ленинграде на любительских сценах было поставлено два моноспектакля по Житию. Эти постановки оказались не слишком успешными и бесследно канули в Лету. На Малышевских чтениях 1981 года в Пушкинском Доме писатель из г. Нарьян-Мар В. Д. Почечикин читал свои «Сцены из пьесы об Аввакуме»,² но нет никаких сведений, была ли завершена и поставлена эта пьеса. В эти же годы Житие протопопа Аввакума было поставлено в Польше режиссером Влодзимежом Станевским в Центре театральных практик «Гардзенице», и вот у этого спектакля оказалась совсем другая судьба.³

Премьера спектакля «Аввакум» (таково название польской постановки) состоялась в августе 1983 года в небольшой церкви Св. Антония, расположенной в горах недалеко от Тривенто в итальянском административном регионе Молизе. Затем спектакль с большим успехом был показан на многих международных театральных фестивалях: 1984 — Амстердам (Голландия); 1985 — Базель, Цюрих (Швейцария); Штутгарт (ФРГ); Стокгольм (Швеция); Орхус (Дания); 1986 — Торонто (Канада); Балтимор, Бостон, Кембридж (США); Базель (Швейцария); Мюнстер (ФРГ); 1987 — Гент (Бельгия); 1988 — Нью-Йорк (США); Сеул (Южная Корея); 1989 — Дартингтон (Великобритания); Кардиф (Ирландия); Глазго, Брайтон (Великобритания); Будапешт (Венгрия); 1990 — Фаэнца, Бергамо (Италия); 1992 — Готланд (Швеция); Ноттингем, Кардиф (Ирландия); Стратфорд-на-Эйвоне, Лондон (Великобритания); 1993 — Львов (Украина); Тога (Япония).

Спектакль, разумеется, показывали на разных сценах и в Польше, а в 1994 году на польском телевидении была записана телевизионная версия. В. Станевский уже в XXI веке дважды приезжал в Москву со своим театром, но, к сожалению, не привозил «Аввакума». Об этом спектакле почти не писали отечественные театраль-

¹ См.: *Малышев В. И.* Избранное: Статьи о протопопе Аввакуме. СПб., 2010. С. 167—170, 186—187, 270—300.

² См. программу чтений в кн.: *Древнерусская книжность: По материалам Пушкинского Дома.* Л., 1985. С. 339.

³ В конце 2011 года мое внимание на эту постановку обратил Цезари Карпинский, в то время директор Польского института в Санкт-Петербурге, которому я искренне признателен. Благодаря любезному согласию В. Станевского мне удалось получить из театра сканированные изображения плакатов, копию машинописи первоначального сценария спектакля и сценарий телевизионной версии, фотографии спектакля и другие материалы, за что я благодарен Мариушу Голаю (исполнитель роли Аввакума) и Катажине Голух.

ные критики, и он совсем не попал в поле зрения историков древнерусской литературы.

Безусловный успех спектакля, в том числе международный (что видно по рецензиям),⁴ связан в первую очередь с тем, что это не совсем обычный театр, поэтому нужно сказать о нем несколько слов.

Во второй половине XX века в польском театральном искусстве было три крупных режиссера-экспериментатора: Тадеуш Кантор (1915—1990) в краковском театре «Крико-2» первым ввел в польский театр информализм и даже ташизм (злые языки называли его «коммивояжером новинок», завезенных с Запада). Затем Ежи Гротовский (1933—1999) в 1965 году основал во Вроцлаве свой знаменитый Театр-лабораторию, в котором развивал и воплощал концепцию «бедного театра», в котором есть только актер и зритель, и разработал особую систему психофизиологической подготовки актера, которая в идеале должна была до предела обострить способности «тотального актера» к отказу от себя и превратить спектакль в акт своеобразного священнодействия. В 1971—1976 годах вместе с Гротовским работал его единомышленник Влодзимеж Станевский (род. 1950) — третий крупнейший режиссер-экспериментатор. В 1976 году, после творческого конфликта с Гротовским и последовавшего за ним разрыва, Станевский переехал под Люблин и в 1977 году основал в деревне Гардзенице (в 30 км от Люблина) Центр театральных практик «Гардзенице», один из самых радикальных и неординарных современных театров. Если о Канторе и Гротовском на русском языке можно прочесть довольно много,⁵ то деятельность Станевского известна у нас гораздо меньше.⁶

Театр Станевского называют экспериментальным антропологическим театром, а его спектакли — «этно-ораториями» или «аллегорическим театром песни», поскольку свое начало они ведут из духа музыки и народных обрядов. Музыка, по Станевскому, это ключ, открывающий душу и сердце. Свою эстетическую доктрину Станевский называет «За новую естественную среду для театра», отсюда его глубокий интерес к народной культуре. В 1970—1980-е годы труппа обошла пешком восточные области Польши, погружаясь в народный быт: жила в деревнях, тесно общалась с православным населением, собирала фольклор (особенно духовные песнопения), играла свои спектакли прямо в деревне. Это были не просто фольклорные экспедиции (а их было более 40), а глубокое погружение в повседневную жизнь.⁷ Надо отметить, что в тот период Станевский находился под глубоким впечатлением от книги М. М. Бахтина о Рабле, польский перевод которой вышел в 1975 году.⁸ Не случайно, по-видимому, первым спектаклем стал «Ве-

⁴ Вот только некоторые: *Osiński Z.* „Avvakoum”. Spectacle du Centre théâtral „Gardzienice” — „Avvakoum”. Production of the „Gardzienice” Theatre Centre // *Le Théâtre en Pologne — The Theatre in Poland.* 1986. № 4—5. P. 3—10; *Cioffi K.* The Life of the Arch-Priest Avvakoum; Carthage and Supper. Good Night by Akademia Ruchu // *Theatre Journal.* 1988. Vol. 40. № 4. P. 558—561; *McConachie B.* Avvakoum; Carmina Burana by Gardzienice Theatre Association // *Theatre Journal.* 1994. Vol. 46. № 3. P. 405—407.

⁵ См.: *Гродзицкий А.* Режиссеры польского театра. Варшава, 1979; Театр Гротовского / Сост. Е. М. Ходунова. М., 1992; *Березкин В. И.* Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондик. М., 2004; *Гротовский Е. 1)* От бедного театра к искусству-проводнику. М., 2003; *2)* К Бедному театру. М., 2009; *Степанова П. М.* Театр без кулис: театральные опыты Ежи Гротовского. СПб., 2008; *Вокруг Гротовского.* СПб., 2009.

⁶ См.: *Степанова П. М.* «Гардзеницы»: на пути от бедного театра к антропологическому // Новые концепции театра и их практическое воплощение на рубежах веков. Материалы научной конференции 23—24 апреля 2009 года. СПб., 2011. С. 91—96.

⁷ См.: *Filipowicz H.* Expedition into Culture: The Gardzienice (Poland) // *The Drama Review.* 1983. Vol. 27. № 1. P. 54—71; *Hodge A., Reichblum B., Allain P.* Demythologizing or Betraying? // *Ibid.* 1988. Vol. 39. № 4. P. 10—14; *Gołaj M.* Dawno temu w Gardzienicach // *Konteksty. Polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka.* 1991. T. 45. № 3—4. S. 55—57; *Klinger M.* Podróż do klasztoru św. Onufrego w dniu jego święta (24/25 czerwca, gdy schodzi się tam mnóstwo narodu) // *Ibid.* S. 60—61.

⁸ См.: *Bahtin M. M.* Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu. Kraków, 1975.

черный спектакль» по мотивам «Гаргантюа и Пантагрюэля», затем последовала «Ворожба» по «Дядядам» Мицкевича, а третьим спектаклем театра в 1983 году стал «Аввакум».

Как Станевский пришел к Аввакуму? В книге «Скрытые территории» он писал: «Может показаться, что используемый мною материал настолько экзотичен, что не имеет никакого отношения к нашим собственным проблемам. Например, „Метаморфозы, или Золотой осел” Апулея или „Житие протопопа Аввакума”. Но в действительности эти произведения отражают ситуации, которые случаются и сегодня».⁹ Напомню немаловажное обстоятельство — в декабре 1981 года в Польше было введено военное положение со всеми вытекающими из него цензурными ограничениями. В 1999 году на встрече со зрителями после спектакля Станевский говорил: «Мы не могли заниматься Богом, не хотели свободой, поэтому занялись Россией».¹⁰ Как заметил один критик, в то время заниматься Россией означало заниматься и Богом, и свободой.

Для Станевского именно Житие протопопа Аввакума ярче всего отражает русскую душу и русскую сущность. К тому же Житие, по его мнению, обладает невероятным сценическим потенциалом, поскольку построено на диалоге и полифонии, блестяще проанализированных Бахтиным.¹¹

Концепция сценического воплощения Жития разрабатывалась как раз во время путешествий по деревням восточной Польши. Посещение богослужений в небольших деревенских церквях подвело Станевского к воссозданию в спектакле тесного сакрального пространства, в котором действующие лица находятся рядом, на расстоянии не далее вытянутой руки друг от друга. Пространство освещено только свечами, большая часть которых воткнута в круглые буханки хлеба, которые в течение действия постоянно перемещаются. Хлеб, разумеется, в действе сохраняет все богатство своей символики, как сакральной, так и народной. Музыкальный инструмент один — изредка звучащая скрипка.

Особый актерский тренинг в работе над «Аввакумом» не сводился к повторению подсмотренных в сельской местности жестов и интонаций, больше внимания уделялось особенностям церковного пения. А основное внимание было уделено изучению русской иконописи, повторению и заучиванию иконописных поз — их разучивали при помощи слайдов на большом экране. Отдельные сцены Станевский называет иконограммами. Эта часть работы сопровождалась тщательным штудированием «Иконостаса» о Павла Флоренского.

В Гардзеницах «Аввакума» исполняют в помещении бывшего зернохранилища, которое, как выяснилось, было старой арианской часовней XVII века со стрельчатой крышей, в зале 5 на 7 метров, в котором размещаются только 28 зрителей. За этим залом закрепилось и сохраняется до сих пор название «Зал Аввакума». Отмечу, что и за границей спектакль исполняется при возможности в храмах.

Литературную основу спектакля составляет, естественно, Житие протопопа Аввакума. Станевский воспользовался польским изданием Жития, которое вышло в 1972 году в переводе В. Якубовского с его же комментариями.¹² В спектакль вошли отрывки из других сочинений Аввакума, а также псалмы и песнопения. Начинается спектакль отрывком из пасхальной литургии («Аллилуйя»), затем исполняется большой фрагмент (1½ страницы машинописи) «Отрывка 3-й части» «Дзя-

⁹ Staniewski W., Hodge A. Hidden Territories: the Theatre of Gardzienice. New York; London, 2004. P. 105.

¹⁰ Kubat M. Wokół Żywota protopopu Awwakuma. Wrocław, 2000. S. 74 (машинопись). Выражаю признательность М. Паликот (урожд. Кубат) за присланный текст ее магистерской диссертации, по которой и цитируется это высказывание В. Станевского.

¹¹ См.: Staniewski W., Hodge A. Hidden Territories. P. 107.

¹² См.: Żywot protopopu Awwakuma przez niego samego nakreślony i wybór innych pism / Przełożył oraz wstępem i komentarzem opatrzył W. Jakubowski. Wrocław, 1972. Спектакль идет на польском языке, далее в статье для удобства все цитаты даются на русском.

дов» А. Мицкевича — «Дорога в Россию». Для польского зрителя это классическое и хорошо знакомое произведение — оно входит в школьную программу. Известно оно и нам — «Медный всадник» Пушкина первоначально задумывался как реплика Пушкина в историческом споре с Мицкевичем. Приведу последние три строки в использованном фрагменте (в переводе В. Левика):

Славянский, обездоленный народ!
 Как жаль тебя, как жаль твоей мне доли!
 Твой героизм — лишь героизм неволи.

Этот зачин служит своего рода эпиграфом и дает польскому зрителю ключ для понимания трагической судьбы главного героя.

Затем хор поет «Вечную память» и «Помилуй мя, Боже». После этого идет первый фрагмент из Жития («Рождение же мое в Нижегородских пределах...») и видение с тремя кораблями. Потом пение «Аминь», отрывок из толкования на пс. 102 (об упиении римского царства, и польского, и окрестных весей). Далее — 1-й пс. (в сценарии он приведен на церковнославянском, но исполнялся в переводе Ч. Милоша, также приведенном в сценарии).

Далее следует фрагмент об искушении и свече, рассуждение о греховной человеческой природе и отрывок из послания боярыне Морозовой («Уж мне баба указывает, как мне пасти Христово стадо!»).

Затем два отрывка о протопопице: о наступлении зимы еретической и «Добро, Петрович, ино еще побредем». Далее хор поет песнь из литургии на Рождество Христово, которую труппа записала в деревне Бартнэ.

Далее размышление Аввакума о себе смердящем («Слабоумием объят и лицемерием, и лжею покрыт есмь...»), а хор исполняет «свят, свят, свят» из литургии (записано в деревне Бартнэ; все литургические песнопения в спектакле исполняются в переводе на польский язык).

Далее довольно большой фрагмент из послания к Морозовой и Урусовой («Увы, Феодосья! Увы, Евдокея!»). Затем рассказ духовной дочери Аввакума Анны о видении, в котором она видела палату для Аввакума, которая «неизреченною красотою сияет паче всех». Хор исполняет «Воскресение Христово видевшие...» из пасхальной литургии.

Отрывок из «Книги бесед» «Душе моя, душе моя, востани, что спиши?», хор исполняет «Хвалите имя Господне», затем отдельные стихи из пс. 113, 117, 118.

Отрывок из Книги толкований (на пс. 102), хор исполняет «Приидите, поклонимся и припадем ко Христу» по записи в монастыре 1983 года.

Небольшие фрагменты из описания суда собора (в том числе «Посидите вы, а я полежу»). Хор исполняет несколько строк из «Бог Господь и явился нам», «Под твою милость прибегаем, Богородице Дево».

Далее идут фрагменты из «Книги обличений» (полемика с дьяконом Федором о Троице и непорочном зачатии), хор исполняет «Всякое дыхание да хвалит Господа» и пс. 148 (в переводе Ч. Милоша).

Далее идет описание избиения в Юрьеве-Польском, затем отрывок с фразами «видим, яко зима хочет быти; сердце озябло и ноги задрожали» и «Время приспе страдания, подобает вам неослабно страдати». Идут фрагменты описания страданий Аввакума, в том числе «И бороду враги божии отрезали у меня! Чему быть? Вольки то есть, не жалеют овцы! Оборвали, что собаки, один хохол оставили, что у поляка на лбу».

На этом сценарий заканчивается, хотя не исключую, что была еще страница, поскольку в одной статье 1986 года концовка спектакля описана так — актеры уходят, и к зрителям обращена последняя реплика: «Время приспе страдания, подобает вам неослабно страдати». Телеверсия спектакля завершается иначе, знаме-

нитым диалогом: «Долго ли муки сея, протопоп, будет?» — «Марковна, до самой до смерти». — «Добро, Петрович, ино еще побредем».

Как видно, в спектакль включены самые яркие эпизоды Жития протопопа Аввакума, подчиненные, как кажется, одной цели: борьба и страдание, вера и несокрушимость. И все это идет в непрерывном сопровождении церковного пения.

В режиссерских заметках к спектаклю Станевский писал: «„Душе моя, душе моя, востани, что спиши? Подщися, окаянная, и убудися: уснула сном погибельным, задремала еси в пищах и питии нерадения. Виждь, мотылолюбная!” — это кричит Аввакум в одной из ключевых сцен спектакля и бичует себя кадиллом. Чуда откровения можно желать так сильно, что за него можно отдать и жизнь. Исторический Аввакум стал живым факелом. Он сгорел на костре как защитник старой веры. Спектакль театра „Гардзенице” появился во время военного положения в Польше как доказательство того, что даже в глубине отчаяния и ненависти к политическим врагам можно воспеть жизнь. (...) Во время военного положения призыв к душе, чтобы она пробудилась, был молением о чуде свободы. Чудо свершилось. Милость политической и общественной свободы снизошла. Так почему же я, художник, стоя сегодня на перепутье дорог, взываю: „Душе моя, душе моя, востани”?»¹³

В книге «Скрытые территории», в главе об «Аввакуме», Станевский продолжает последнюю мысль: «В своих спектаклях я всегда показываю напряжение между героем-одиночкой и обществом. (...) Я уверен, что это главная проблема современности. (...) В каком-то смысле все мы ведем безуспешную борьбу с обществом. И это проблема не только тоталитарных обществ, но и демократических».¹⁴

Чрезвычайно насыщенный текстами спектакль идет всего 40 минут, а телеверсия и того меньше — 34 минуты. Дело тут в особой режиссерской задаче и актерском воплощении. И актерам, и зрителям было бы не выдержать больше, поскольку театр Станевского обращен в первую очередь к эмоциям, а не к интеллекту. И Станевский всегда блестяще справляется с этой задачей.

Приведу один непредвзятый отзыв о спектакле. Театр «Гардзенице» дважды приезжал в Москву, в 2001 и в 2005 годах. В это время Станевский уже обратился к древнегреческому театру и поставил «Электру» (2004), а затем «Ифигению в А...» (2007) и «Ифигению в Т...» (2011). В 2005 году в Москве театр играл «Электру», а сам Станевский принимал участие в передаче на телеканале «Культура» и дал мастер-классы в Центре им. Вс. Мейерхольда. В марте 2005 года в «Известиях» была опубликована статья М. Давыдовой «Репу парят — щепки летят». Абзац, который я хочу процитировать, начинается так: «Как и многих театральных сектантов XX века, Станевского и его коллег живо интересовала разнообразная архаика. И вообще все аутентичное, фольклорное, посконное, домотканое». Уже по названию статьи и по ее лексике видно, что отзыв о театре далек от восторгов, а потому вполне непредвзят. Вот что далее пишет автор: «Помню, как впервые увидела этот театр лет двенадцать тому назад на фестивале в Торуню. Артисты Станевского играли один из самых известных своих опусов „Житие протопопа Аввакума”, и не только они сами, но даже пространство вокруг них было заряжено какой-то фантастической энергией. Спектакль представлял собой не продуцирование смысла, пусть даже смысла сугубо театрального, а некий энергетический (точнее, экстатический) шквал. Он долетал до зрителей, сметая по пути все барьеры — языковые, идеологические, психологические, и ты волей-неволей вступал с артистами в резонанс. В их сценических радениях и в самом деле было что-то доцивилизационное,

¹³ Staniewski W. Noty reżyserskie. «Żywot protopopa Awwakuma», «Carmina Burana», «Metamorfozy» // Konteksty: polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka. 2001. T. 55. № 1—4. S. 328.

¹⁴ Staniewski W., Hodge A. Hidden Territories. P. 113.

магнетическое, притягательное, апеллирующее к доличностному (а, может, и надличному) началу в человеке».¹⁵

После разрыва с Гротовским Станевский всячески отрицает свою творческую связь с Театром-лабораторией, но театральные критики (и польские, и американские, и российские) эту связь и продолжение традиций усматривают в его творчестве, в том числе в подготовке актеров. Все-таки несколько лет тесного сотрудничества из творческой биографии не вычеркнуть.¹⁶

Более взвешенный и содержательный отзыв о постановке Станевского пятнадцатью годами ранее опубликовал А. Ю. Соколянский: «„Житие протопopa Аввакума“, поставленное Станевским, — не только потрясающе напряженное, жгучее сценическое действие, но и наглядное пособие по осмыслению русского средневековья. Я не видел ничего, так властно и безжалостно отражающего самые сокровенные пласты духовной жизни XVII века — трагического, переломного. Разве что читал — у Лихачева, у Панченко... Актеры „Гардзениц“ каким-то чудом сумели сыграть главнейшее: бурлящее и душераздирающее единство несовместимых жизненных установок — христианской веры, ветхозаветного пророческого пафоса и языческой стихии, прорывающейся наружу из тайников родовой памяти. Пожалуй, только они и сумели объяснить, как сегодня, в нынешней русской жизни, массовое воцерковление сливается с агрессивным национализмом и повальной тягой к астрологам, целителям, колдунам — как душа испытывается на разрыв и при каких условиях может выдержать испытание.

Спектакль строится на литургическом пении — но что это за литургия! Яростный, перехватывающий горло ритм, оскальзывание мелодии на границе звукового хаоса: молитва-выкрик, молитва-мука и, как ни страшно, — молитва-проклятие. Хор рассекается клекочущим хохотом — этот хохот поразительной Анны Зубрички (профиль — пламя свечи) мне, пожалуй, забыть не удастся. И самое великолепное — то, как жертвенная жизнь протопopa Аввакума в спектакле становится историей о рождении нового человека, о начале Нового времени; как в разломах культур — „церковной“ и „карнавальной“ — зреет самосознание личности. Первое, в чем оно проявляется, это новое чувство юмора, незнакомое средневековью. Трагическое веселье Аввакума, вдруг обнаружившего, что он — как и каждый человек — находится в непосредственном отношении к Богу.

„Аввакум“ — жесткий и страстный, захватывающий спектакль, „мужской“ спектакль. Не потому, что в нем лидируют актеры-мужчины: Томаш Рожович, Мариуш Голай, Хенрик Андриюшко. Это спектакль, заполняющий и оплодотворяющий сознание, вдохновенно берущий зрителя».¹⁷

Оба театральные критика согласны в оценке игры актеров и энергетического заряда всего действия. К сожалению, они не отметили той идейной задачи, которую воплотил в своей постановке Станевский — идею жертвенности, идею верности и стойкости. И, вероятно, совсем не учитывали ту политическую ситуацию в Польше, в которой родился спектакль, а для Станевского «моление о чуде свободы» имело огромное значение.

Разумеется, каждый интерпретатор классического произведения, в том числе театральные режиссеры, выбирает в произведении то, что отвечает его творческому замыслу. В еще большей степени это относится к иностранному интерпретатору русской культуры, который обращается — случай редчайший! — к произведению

¹⁵ Давыдова М. Репу парят — щепки летят // Известия. 2005. 23 марта. С. 15.

¹⁶ В 1978 году мне довелось посмотреть во Вроцлаве самую известную (и последнюю) постановку Е. Гротовского «Аpocalypsis cum figuris». Все, что написала М. Давыдова об «Аввакуме», можно повторить и об этом спектакле. Прошло уже почти 35 лет, но я до сих пор не могу забыть того энергетического шквала, который обрушился на зрителя. А шел спектакль всего 45 минут.

¹⁷ Соколянский А. Жизнь как житие // Литературная газета. 1991. 13 нояб. № 45. С. 14.

древнерусской литературы, в первую очередь исходя из собственных запросов, в поисках ответов на жгучие вопросы своей национальной культуры. Именно этот подход, а не только неожиданные режиссерские находки и исключительное актерское мастерство позволили театральному коллективу под руководством Владзимежа Станевского создать выдающийся спектакль.

Представляется, что прочтение Жития протопопа Аввакума польским режиссером — это одна из самых ярких страниц в жизни этого произведения в XX веке.

© А. В. Волков

«КЕЛЕЙНЫЙ ЛЕТОПИСЕЦ» ДИМИТРИЯ РОСТОВСКОГО И «МЕТАМОРФОЗЫ» ОВИДИЯ

«Келейный летописец» создавался святителем Димитрием, митрополитом Ростовским (1651—1709), в последние годы жизни, когда, возглавляя ростовскую кафедру, он задумал создать своеобразное руководство по священной истории, прежде всего для духовенства, многие из представителей которого, по свидетельству самого митрополита, имели довольно слабое представление о последовательности описанных в Библии событий, а также для воспитанников «училища греческого и латинского», существовавшего в Ростове с 1702 по 1705 год. Начало работы над «Келейным летописцем» сам Димитрий Ростовский относил к 1693 году, времени своего пребывания на Украине,¹ когда им были предприняты исследования по библейскому летоисчислению, имевшие целью устранение хронологических несоответствий между Библией и рукописными хронографами; завершению труда помешала кончина святителя. Следуя традициям западноевропейской средневековой историографии и древнерусской хронографии, Димитрий Ростовский наряду с «историей церковной» включил в свое сочинение и «историю внешнюю» — изложение истории государств Древнего Востока, а также античной мифологии. Повествование о «богах поганских» занимает в составе «Келейного летописца» заметное и, на первый взгляд, несколько обособленное место; ссылки на античную мифологию встречаются и при изложении «истории церковной».

От средневековой европейской историографии и древнерусской хронографии Димитрий Ростовский унаследовал так называемый евгемеровский² подход к античным мифам, согласно которому их персонажи — действительно существовавшие в древности люди, за свои заслуги почитаемые как боги. Как отмечает Д. М. Буланин, «евгемеровский подход к культам переводил мифологических героев в историческое время, вуалируя тем самым их религиозное значение. Небожители включались таким образом в исторический процесс, наряду с библейскими патриархами».³ Византийская, а вслед за ней и западноевропейская традиция отсыла события античной мифологии к пятому—шестому столетиям четвертого тысячелетия от сотворения мира, делая греческих богов современниками ветхозаветных праотцов — Авраама и Исаака: в частности, именно так датированы мифологические события в сочинениях, входивших в состав келейной библиотеки и

¹ Первоначальные наброски к «Келейному летописцу», принадлежащие перу святителя, хранятся в Институте рукописи Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского (№ 345 П/162).

² Назван так по имени греческого философа Евгемера (около 340 до н. э. — около 260 до н. э.).

³ Буланин Д. М. Античные традиции в древнерусской литературе XI—XVI вв. München, 1991. С. 30.

послуживших для Дмитрия Ростовского важными источниками при создании «Келейного летописца» — «Обзрении истории» (в латинском переводе — «Compendium historiarum») византийского писателя XI—XII веков Георгия Кедрина и «Всемирной хронике» («Memorabilium omnium aetatis et omnium gentium chronici commentari») швабского историка и гуманиста Иоанна Навклира (около 1425—1510).

Однако «Келейный летописец» является не только историческим исследованием, но и своеобразным сводом нравоучений: из каждого изложенного в нем события святитель Дмитрий, славившийся своими проповедями, стремился извлечь моральное наставление; он сам признавался в письме к Стефану Яворскому: «А под титулом и образом Летописца, желал бых нъкая полезная нравоученийца писать, хотячи читателя не токмо историями delectare, но и нравоучениями docere...»⁴ Обращение писателя к античной мифологии также служило нравоучительным целям и было связано с изменениями в культурной жизни России начала XVIII века.

В XVII веке, во времена Симеона Полоцкого и Николая Спафария, использование мифологических образов и реминисценций ограничивалось сугубо литературной сферой; «античность оставалась предметом школьных и кабинетных литературно-исторических штудий, предметом собственно риторического знания».⁵ Сколь ни обширно было проникновение античного наследия в русскую литературу XVII века по сравнению с предшествующими веками, к нему по-прежнему подходили избирательно. Всему, что противоречило православной вере, вход в русскую литературу был заказан; тот же Симеон Полоцкий в «Вертограде многоцветном» охотно использовал образы греческих и римских богов и героев, однако предпочитал не обращаться к мифологическим сюжетам, ибо последние в значительной мере основаны на любовных перипетиях, а, как известно, «официальная и официальная литература XVII в. не знала любовной темы».⁶

В петровское время положение значительно изменилось: античное наследие перестало быть достоянием узкого круга интеллектуалов и начало проникать в массовую культуру. В немалой степени этому способствовало, в частности, появление общедоступных театров, на сценах которых разыгрывались не только пьесы о деяниях Александра Македонского или Сципиона Африканского — героев, известных уже в Древней Руси, но и, например, мольеровский «Амфитрион».⁷ Более того, в петровскую эпоху увлечение античностью коснулось и повседневной (главным образом, дворянской) культуры, и «мифология, бывшая ранее только предметом школьного преподавания, стала одним из обязательных элементов общего образования. Парки и сады украшались статуями, изображавшими античных богов, полубогов и героев, потолки дворцов расписывались картинами на сюжеты мифологии».⁸ Подобное явление, конечно, не могло вызвать одобрения церковных иерархов, поскольку казалось забвением христианских устоев; так, Дмитрий Ростовский говорил в «Поучении на Воздвижение Честного и Животворящего Креста Господня»: «Нынешних времен нъкоторые господа стыждаются в домах своих по-

⁴ *Дмитрий Ростовский*. Письмо Стефану Яворскому от 4 декабря 1707 г. // Федотова М. А. Эпистолярное наследие Дмитрия Ростовского: исследование и тексты. М., 2005. С. 135.

⁵ *Сазонова Л. И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 140.

⁶ *Панченко А. М.* О смене писательского типа в Петровскую эпоху // XVIII век: Проблемы литературного развития в России первой четверти XVIII века. Л., 1974. Сб. 9. С. 127.

⁷ Об этом см.: *Еремин И. П.* Театр и драматургия начала XVIII века // История русской литературы: В 10 т. М.; Л. 1941. Т. III. Ч. 1. С. 97—116; *Николаев С. И.* Литературная культура Петровской эпохи. СПб., 1996. С. 24. Публикации текстов данных сочинений см.: *Тихонравов Н. С.* Русские драматические произведения 1672—1725 годов. СПб., 1874. Т. 1—2.

⁸ *Берков П. Н.* Овидий в русской литературе XVII—XVIII вв. // Вестник ЛГУ. 1973. № 14. С. 90.

ставляли икону Христову или Богородичну, но уже нѣкия безстыдные поставляют-ся изображения Венеры или Дианы, или прочих ветхих кумиров».⁹ В «Келейном летописце» святитель стремился через обличение неблагоприятных поступков мифологических героев наставить читателя благочестию и укрепить его в христианской вере: «Да постыдятся убо и посрамятся язычестыи бозы лживыи и скверныи. Да славится един истинный и пречистый Бог наш. Да хвально будет от восток Солнца до запад преблагословенное имя Его во веки».¹⁰ Поэтому он отобрал для своего труда такие мифы, в которых ярче всего проявилось «нечестие» языческих богов: это истории о Зевсе и Ио, Зевсе и Семеле, Зевсе и Алкмене, Плутоне и Прозерпине, Марсе и Венере, Аполлоне и Левкофее, Аполлоне и Дафне. Разительная противоположность, которую любовные похождения олимпийцев являли благочестивой жизни библейских патриархов, была призвана отвлечь читателя от греховных соблазнов и укрепить его в христианской вере. И хотя перечисленные сюжеты трактуются святителем в сугубо негативном плане, их использование чрезвычайно показательно — культурные явления новой эпохи оказались так сильны, что получили отображение даже в творчестве столь отрицательно настроенного в их отношении автора, как Димитрий Ростовский.

Основным источником, к которому святитель обращался в поисках сведений по греко-римской мифологии, традиционно считаются «Метаморфозы» Овидия; уже И. А. Шляпкин выделил в составе «Келейного летописца» «трактат о богах еллинских (по Овидию)».¹¹ Действительно, из всех античных авторов на русскую литературу XVII—XVIII веков он оказал едва ли не самое значительное влияние. По выражению П. Н. Беркова, «творчество Овидия и в первую очередь его „Метаморфозы“ были в полном смысле слова введением в античность и в то же время введением в мифологию, без знания которой невозможно было в те годы быть не только поэтом, но даже и рядовым читателем».¹²

На рубеже XVII—XVIII веков «Метаморфозы» были дважды переложены на русский язык прозой; как отмечает С. И. Николаев, первоисточником в обоих случаях послужил не латинский оригинал, а польский стихотворный перевод поэмы, выполненный поэтом и дипломатом Валерианом Отвиновским (конец XVI века — 1642) и впервые изданный в 1638 году в Кракове («Księgi metamorphoseon, to jest przemiań»). В обеих русских версиях были сохранены обширные комментарии, которыми польский переводчик снабдил свой труд, «поэтому и русский читатель получил не столько Овидия, сколько энциклопедию античной мифологии».¹³ Более того, сопровождая переводимый текст столь пространном толкованием, по объему сопоставимым с самой поэмой, Отвиновский преследовал двоякую цель. С одной стороны, делая достоянием польской словесности величайшее произведение мировой литературы, он старался вместить в свой труд как можно больше сведений по античной мифологии и культуре, знакомство с которыми польского читателя в то время еще только начиналось, и тем самым облегчить и ускорить это знакомство. С другой стороны, несмотря на всю эстетическую ценность поэмы Овидия, описанные в ней события явно представлялись ему прежде всего языческими заблуждениями, поэтому, комментируя «Метаморфозы», он постоянно напоминал читателю

⁹ Димитрий Ростовский. Сочинения святого Димитрия, митрополита Ростовского. М., 1842. Ч. 3. С. 231.

¹⁰ РНБ (собр. Титова). № 957. Л. 218 об. Повествование о «богах поганских» полностью написано рукой Димитрия Ростовского. Здесь и далее, за исключением особо отмеченного случая, «Келейный летописец» цитируется по данному списку с указанием листа в тексте. Цитаты передаются современным шрифтом; вышедшие из употребления буквы славянского алфавита заменяются современными; ѣ сохраняется во всех случаях его написания; пунктуация приведена в соответствии с современными нормами.

¹¹ Шляпкин И. А. Св. Димитрий Ростовский и его время (1651—1709). СПб., 1891. С. 424.

¹² Берков П. Н. Овидий в русской литературе XVII—XVIII вв. С. 88.

¹³ Николаев С. И. Польская поэзия в русских переводах: вторая половина XVII—первая треть XVIII вв. Л., 1989. С. 71.

о превосходстве христианской религии. Подобные напоминания встречаются в тексте комментариев повсеместно; с такой целью Отвиновский, например, включил в их состав заимствованную у Плутарха историю о сатире, пойманном в лесу близ Рима во времена правления Суллы: «Плутарх в житии Суллы пишет, что в нѣкое время сатира поимали в лесу и привели к Суллѣ, где он многими толмачами спрашиван быв, кто он таков, ничего не отвѣщав, толко из рта голос подавал лошадиному ржанию, или козлину вереску подобен. Потом повелѣнием Суллы, который был тогда в Риме человек лучшей, в лес отведен был, и тѣм то дивовищам лесным, невѣждое поганство чаяло быть полубогами, и призывали молитвами их в помощь».¹⁴ Схожие цели при изложении античной мифологии ставил перед собой и Димитрий Ростовский: «Сице посмотри на скверное и мерзостное жытие древних богов поганских и на пречистое Христа Бога нашего во плоти с человекѣки пребывание, видѣти есть, коль велие между тѣми разнствие! коль велика онѣх нечистота, оваго же чистость! коль многая тѣх лжа, оваго же истина! коль ничтожное их ничтожество, сего же великое величество, и божественная слава, от неяже тии, яко тма исчезают!» (л. 211 об.).

Принадлежавший Димитрию Ростовскому список перевода «Метаморфоз», выполненного с польской версии Отвиновского, хранится в Государственном историческом музее. Из 396 листов рукописи следы работы сохранили лишь первые 155, на полях которых расписаны имена упоминаемых мифологических персонажей и античных авторов (видимо, для удобства работы); эта роспись заканчивается примерно на середине шестой книги поэмы, следовательно, охватывает ту ее часть, где повествуется о деяниях богов и древнейших героев — о событиях, которые излагает святитель в «Келейном летописце». Сделанные киноварью пометы Димитрия непосредственно в тексте (подчеркивания и значки *NB* на полях) немногочисленны, но крайне важны и показательны; их мы и рассмотрим далее.

Следует, прежде всего, отметить, что почти все пометы, сделанные Димитрием в рукописи, относятся не к тексту самой поэмы, а к комментариям Отвиновского; оба писателя придерживались евгемеровского подхода к античной мифологии, весьма удобного для стремившихся развенчать языческие культы авторов, каковыми были и Валерян Отвиновский, и Димитрий Ростовский. Поэтому показателен уже первый остановивший на себе внимание святителя фрагмент комментариев польского поэта к «Метаморфозам», представляющий собой выдержанное в евгемеровском духе изложение истории Кроноса и Зевса. Необходимо процитировать его полностью, поскольку текстуально он очень близок к соответствующему фрагменту «Келейного летописца»:

Овидий. Превращения. Л. 11—11 об.

Крон или Сатурн был сын человека богатого *Урануса*, мать имѣл *Весту*, той сестру свою Опис прия себѣ в супружество. Брат ему был родной *Титан*, которой, аще по смерти отца своего исхотѣл государствовати, однако, видя, что мать и сестры болши доброхотствовали *Сатурну*, се есть *Крону*, уступил ему владѣнія с таким, однако, уговором, чтобы *Крон* ни одного сына своего, буде бы родились, живых не имѣл, той ради причины, дабы по смерти *Кроновой* владѣние *Титановым* сынам досталось. Однакож *Реа*

Димитрий Ростовский. Келейный летописец. Л. 210 об.—211.

И понеже мати *Титеа*, еще в живых бывшая, такожде и сестры болѣ *Сатурну* радяху, *Титан*, убо старѣйший брат, то видя, волею уступи критскаго царства *Сатурну*, обаче с таковым договором, дабы по себѣ ни единого не оставил сына, иже бы не имѣл наслѣдiti царство то, но да наслѣдие царства в его *Титанови* сини перейдет. *Сатурнус*, храня завет, сотворенный с братом, вся, яже родяхуся ему сини, поядаше, дщери же родящияся соблюдаше живи. Бѣ же ему жена, сестра родная, прежде помянутая *Опис*, яже и *Реа*

¹⁴ ГИМ (Синодальное собрание). № 809. Л. 16—16 об. Здесь и далее «Метаморфозы» цитируются по данному списку с указанием номера листа в тексте. Курсивом выделены слова, подчеркнутые Димитрием Ростовским.

мать так умудрила, что сынове Сатурновы были воспитаны, родив бо первой двойни, *Зевеса* и *Юнону*, Сатурну только дочерь Юнону объявила, Зевеса, от себя отослав и кормилицу ему дав, тайно воспитала, другого потом сына *Нептуна* родив, также не сказала мужу, и тайно, отослав, воспитовати повелѣла, также и третицею родила двойни, *Плутона* и Главку дочь, и ту одну толко явила Сатурну, а Плутона утаила же. *Зевес тайно в Крите воспитан быв* и добръ в дѣлех воинских обучен. После отца своего Сатурна миром обладал, ибо хотя братья двоюродные его Титановичи хотѣли было овладѣти государством после Сатурна помощью отца своего и, поймав дядю своего з женою ево, посадили в темницу на погубление, для того что по уговору своему сынов своих не избил. Однако Зевес, услышав о том, с воинством своим пришел и противу братии двоюродных ратовал, и поразил их, *Сатурна* отца из темницы свободил и на старом владѣнии посадил. Но Зевѣс, уведав потом, что отец его по подвоху сосѣдскому был сопостатом здравия его, *изгнал его с царства*. Того для Сатурнус с животами своими бѣжал во Италийскую землю, к королю Янусу, от которого с любовию был принят и к частице королевства приуцнен, для того что промысл *пашенной* зѣло разумѣл, и так его любил Янус, что *по смерти* его олтарею ему для памяти поставил и кумир его изваяти повелѣл, держащий серп в руке. Уставил и доходы, называемые Сатурновы.

и Кивели именуется. Та жена, купно и сестра Сатурнова, егда роди близнята, мужеск пол и женск, сокри пол мужеск, женск же показа отцу: имя мужеску полу гречески Зевес или Дий, рымски же Юпитер или Иовѣш, а женску полу имя Юно, яже и Ира. Но егда послѣжде открыся Сатурну тая тайна и требоваше, да дастся ему син на снѣдь, мати, повивши пеленами камень в мѣру отрочате, даде ему вмѣсто сына. А син отай его воспитан бысть, дан материю Куретом, иже и Кориванти, жерци тимпанами, цитрами или гусли, и кимвалами богом своим скверным служившии, иже бѣ пребывание на горѣ пустынной, Ида именуемой, в ныхже бяху явѣ древнѣйшаго цара критскаго, Мелиссон зовомаго, дочери, Амалфея и Мелиссея, тии прияху младенца, питаху того козиим млеко и медом, баснословят же, аки бы пчели сами мед во уста Диевѣ носили, кориванти же, егда младенец плакаше, ударяху в тимпани и пояху кимвали, дабы плача младенческа не услышал Сатурнус, егоже в бога имуще, мяху того и далечайшия гласи слышаща. По сем роди Опис Нептуна, и такожде воспитана того отай мужа. Таже роди Плутона купно со дщерию, Глявка именуемую, дочерь убо показала мужу, сына же сокри и отай воспитана. Пришедшим же во возраст оным дѣтем, увѣда Титан о тех и разгневанъ на брата Сатурна, яко не соблюде завѣщанного з ным завѣта, собра сини своя и воста бранию нань и ят его купно со сестрою, и в стѣнѣ каменной затвори я, но Дий со братиею своею соединився, побѣди Титанових синов и свободи от затвора отца и матерь, а на том мѣстѣ, на коем Дий з братиею побѣды Титановичов, от крове тех, еюже земля обогрися, родипася человекѣци Гыганти, си есть велетни, их возраст яко дубие. Обаче Сатурнус ни тако син Дий возлюбися, но искаше подобна времени, еже погубити его. Увѣда убо то Дий, изгна отца от царства, и бѣжа Сатурнус во Италию, идеже от италийскаго царя Ианос, или Янус глаголемаго, друголюбно прият быв, пребысть у него до кончины своя, даде бо ему часть царства своего, и царствова оба в мирѣ и любвѣ. Умершу же Сатурну, постави царь капище над гробом того и идола его извая, и аки бога почте, и жрецов пристави, и доходи урочные пристави, яже нарицахуся Сатурнови. Бяше же идол его держащ серп, во знамение яко бы он научил человекѣков съянния и жатви.

Димитрий Ростовский пересказывает комментарий Отвиновского, дополняя его рядом подробностей, заимствованных из других источников (о чем свидетельствуют маргиналии в списках «Келейного летописца»): так, выпущенный в цитате рассказ о поедании Сатурном камня и воспитании Зевеса на Крите, а также фраг-

мент о рождении гигантов из крови Титановых сыновей имеют своими источниками, как нам удалось установить, уже упомянутую «Всемирную хронику» Иоанна Навклира и универсальный «Словарь собственных имен» («*Onomasticon proprium nominum*») швейцарского ученого-энциклопедиста Конрада Геснера (1516—1565). Но в целом святитель пересказывает комментарий Отвиновского довольно полно, не выпуская ни одной детали; так, например, Димитрий Ростовский сохраняет принятый у польского поэта порядок рождения детей Сатурна и Реи, где Зевс был их первенцем, хотя более распространенная версия мифа, восходящая к «Теогонии» Гесиода, называет Зевса их младшим сыном; вслед за Отвиновским святитель повторяет и предание о бегстве Сатурна в Италию, и изобретение им земледелия.

Дальнейшие пометы Димитрия Ростовского в списке «Метаморфоз» не получили прямого отражения в тексте «Келейного летописца», однако интересны благодаря одной объединяющей их особенности: все они относятся к фрагментам комментария, в которых Отвиновский пытался либо установить реальную основу мифологических событий, либо соотнести их с событиями Священной истории. Дважды внимание Димитрия Ростовского привлекают замечания Отвиновского о Всемирном и Девкалионовом потопах:

«Нескоро после потопа Уранус родил Сатурнуса, а Сатурнус Зевеса. Того ради не мог Зевес мыслить об изгублении людей, прежде потопа бывших, тогда как его еще на свете не было» (л. 14 об.); *«Девкалион у Фессалонян царствовал, в его век неслыханный потоп также прилучился»* (л. 20 об.).

Наконец, Димитрий Ростовский отмечает комментарий, в котором делается предположение о реальных прототипах циклопов:

«Киклопы, или круглоочные люди, по одному глазу во лбу имевшии, о них стихотворцы чаяли, что они Зевесу молнии дельвали, и то может быти правда. Потому что Зевес царь земный в свое время имел в Сицилии многих пушкарей искусных, которые ему и стрелбу, и пушки и порохи к ним потребные дельвали» (л. 18 об.).

В «Келейном летописце» циклопы упоминаются трижды. Два раза они выступают действующими лицами в рассказе о «богах еллинских». Так, вместе с Вулканом они куют богам оружие для войны с гигантами: «Егда же (Вулкан. — А. В.) во возраст пришед, был ковач желѣза и купно со циклопами единооковыми коваше богом молнии и оружия на гиганты» (л. 212). Упоминается и уничтожение Аполлоном циклопов в отместку за убийство Зевсом Асклепия: «А Аполлин мстяся за сина обрати гнѣв свой на циклопи, кователѣ молний, и многия от тѣх порази» (л. 218).

Но наиболее интересно первое упоминание циклопов, связанное с библейскими событиями; циклопы называются Димитрием Ростовским в числе существ, произошедших на свет от строителей Вавилонской башни после смешения языков: «Циклопи или велетни, ихже жилищу быти в Сицилии под горою Етною, стихотворец Еллинский Виргилий воспоминает, ихже сказуют (якоже и аримастов) едино токмо око в чель имѣти» (л. 159). По-видимому, ссылка на Вергилия заимствована святителем Димитрием из статьи «*Cyclopes*», входящей в состав вышеупомянутого «Словаря личных имен» Геснера, поскольку сочинений Вергилия в келейной библиотеке святителя не обнаружено: «*Gigantes, seu populi antiquissimi in Sicilia, juxta Aetnam, uno oculo in fronte qui omnium primi aeris fabricam invenisse traduntur. Hic factus est locus fabulae, ut Vulcani ministri credantur, & Jovi fulmina fabricare. Inter hos precipue celebrantur a Poetis Brontes, Steropes & Piracmon. Virgil. lib. 8 Aen*».¹⁵ Опосредованность восприятия Димитрием Ростовским насле-

¹⁵ «Гиганты, или древнейшие люди на Сицилии, близ Этны, с одним глазом во лбу, о которых сообщают, что они первыми из всех изобрели выделку меди. Существует предание, что они были подручными Вулкана и изготовляли молнии для Юпитера. Среди тех, кто особо отмечает

дия античных поэтов, наглядно проявившаяся в этом фрагменте, распространяется и на Овидия, несмотря на то, что к его сочинениям, в отличие от Вергилия, он имел возможность обратиться; тем не менее комментатор «Метаморфоз» Отвиновский пользуется в глазах Димитрия Ростовского несравнимо большим авторитетом, и к его комментариям святитель обращается более охотно, нежели к сочинению римского поэта.

Единственный фрагмент, отмеченный Димитрием Ростовским непосредственно в тексте «Метаморфоз», представляет собой стихотворный (хотя и записанный прозой) перевод эпитафии погибшему Фаэтону: «Здесь отцовской колесницы правитель Фаэтон почивает, хотя не мог, однако на великое дерзает» (л. 59). Возможно, в данном случае Димитрия привлекло поэтическое вкрапление в стихотворный текст; не исключено, что эта эпитафия была воспринята им как некое доказательство реальности произошедшего события. Но как бы то ни было, история Фаэтона в состав «Келейного летописца» не вошла, и в его тексте указанная цитата из «Метаморфоз» никак не отразилась.

В «Келейном летописце» можно найти и несколько прямых ссылок на Овидия. Единожды имя римского поэта упоминается непосредственно в тексте памятника:

«Об исполинах обрѣтается баснь в Елинских стихотворцов, аки бы оны собравшеся вси купно, совѣщашася воздвигнути брань на живущаго на нѣбесѣх Бога и начаша высокии горы сносить в едино место, и возлагати я едину на другую, дабы возмогли досящи высоты нѣбесныя. Бог же громом и молниями свыше поразил я, и горы ветром бурным разметал. Баснь ту и другия той подобная о исполинах вѣдати хотяя, да зрит стихотворца Овидия, книгу 1: Метаморфозеос» (л. 127 об.).

Это упоминание помогает четко уяснить позицию Димитрия Ростовского в отношении античного наследия в целом и творчества Овидия в частности: события, описанные в «Метаморфозах», представляются ему искаженным отображением действительных событий, изложенных в Ветхом Завете. Сочинения «стихотворцев еллинских» Димитрий Ростовский воспринимает как «баснословие», вымысел, но вымысел, имеющий в себе определенную долю правды и в некоторой мере отображающий действительные происшествия; задачу свою святитель видел в извлечении этих крупиц правды и встраивании мифологических сведений в последовательность событий Священной истории. Впрочем, в этом смысле Димитрий Ростовский не был оригинален; сходной точки зрения придерживался и Отвиновский: «Знатно взял Овидий из чтения писем святых пророк, которые тот будущий пожар мира поминают да и апостолы их не забыли» (л. 18 об.). По-видимому, имеются в виду пророчества об огненной казни мира во время второго пришествия, содержащиеся в ветхозаветных книгах Исаии (Ис. 66: 15—16) и Малахии (Мал. 4: 1), а также во Втором послании апостола Петра (2 Пет. 3: 10).

Ссылки на Овидия, обнаруженные в маргиналиях авторизованных рукописей «Келейного летописца», немногочисленны. Так, в списках собрания Титова и Синодального собрания ссылкой на первую книгу «Метаморфоз» («Ovid: I metamorph.») снабжен рассказ о превращении в тростник нимфы Сиринги, преследуемой Паном. Как и Овидий, Димитрий Ростовский делает из этого рассказа своеобразную «вставную новеллу», вкладывая ее в уста Меркурия, который таким образом пытается отвлечь внимание Аргуса, стерегущего Ио:

«Дий же, соболезнуя девице, посла Меркурия сына своего свободити коим-либо образом краву от Аргуса. Меркурий же во образѣ пастушеством к Аргусу пришед

ся поэтами, Бронт, Стероп и Пиракмон. Вергилий, кн. 8. „Энеиды”» (*Gesner Conrad. Onomasticon propriorum nominum, primum a d. Condado Gesnero, ex variis Dictionariis collectum. Basilae, 1605. P. 106*). Здесь и далее «Словарь личных имен» цитируется по последнему изданию, поскольку экземпляр, принадлежавший Димитрию Ростовскому, не сохранился, и неизвестно, каким изданием он пользовался.

и, содружився с ним, приемше свѣриль, нача играти. И вопросы Аргос: от чесого та свѣриль содѣлана. Меркурий же рече: от трости, в нюже претворися Сиринокс девица, едина от наяден, богинь рѣчных, юже егда син Демогоргонов, именован Пан, бог лѣсный, красну зѣло видѣв дѣвицу, уязвися и восхотѣ яти ю, притече к рецѣ, Ладона именованой, яже в Аркадии, и моли сестр своих богинь водних, да измут ю от рук, хотящих ю похитити, и абые тѣх помощию в трость бысть обращенна. Гонимый же не получи желанія своего, сотвори от трости свирѣль и пояше ю, — то Меркурий Аргусовѣ повѣствовав, пояше свѣрелию сладцѣ, донелѣже пѣнием оным усыпи Аргуса толь крѣпко, донелѣже всеми стома очесами твердо ему уснути, и убы Меркурий Аргуса спяща отсѣк ему главу» (л. 212 об.—213).

Изложение мифологического сюжета мифологическим же персонажем лишается какой бы то ни было установки на достоверность, и перед читателем предстает образчик «баснословия еллинского» в чистом виде, не преломленного через призму христианского мировоззрения. Это дает митрополиту Димитрию возможность как воспользоваться литературным приемом Овидия («рассказ в рассказе»), так и сослаться на конкретный фрагмент «Метаморфоз» — в собственно авторском тексте Димитрий Ростовский при пересказе мифологических сюжетов предпочитал опираться на сочинения христианских писателей Средневековья и Нового времени. Впрочем, даже со ссылкой на Овидия этот фрагмент имеет больше сходства с кратким изложением сюжета о Пане и Сиринке, которым сопроводил свой труд Валериан Отвиновский: «Та Сиринокс была прежде из числа наядок, богинь рѣчных, прекрасна лицом. И для того сын Демогоргонов, Пан, лесной бог, возлюбив еѣ, хотѣл ухватить, толко она спасалася от него бѣгством. Однако Пан еѣ до рѣки Ладона гонѣнием загнав, дабы насиліем чистоты не погубила, наядок, сестр своя, просила оборонити ю. Она же мочью тѣх в трость обращена естъ» (л. 35—35 об.).

Также в списке Синодального собрания Государственного исторического музея ссылка на первую книгу «Метаморфоз» («Ovidius libr. 1 metamorph.») сопровождается рассуждениями о правомерности отождествления вавилонского царя Нимрода (у Димитрия Ростовского — Неврод) с мифологическим Сатурном: «Но в стихотворцах Еллинских видети естъ, яко той Сатурн от сына изгнанный, ин бе от Неврода, последнейший леты, и не в Вавилоне царствова, но в Крите, якоже то и в житии святаго мученика Понтия, августа в 5 день видети естъ».¹⁶

Конечно, в самом тексте «Метаморфоз» никаких свидетельств о царствовании Сатурна на Крите нет, и указанная ссылка относится, по-видимому, к процитированному выше комментарию Отвиновского о Сатурне и Зевсе. Любопытно, что «Метаморфозам» в данном случае отдается явное предпочтение перед «Обозрением истории» Георгия Кедрина, где Сатурн и Нимрод отождествлены: «Is Nemrodum genuit, qui & Orion appellatur, conditorem Babylonis: atque hic auctus potentia, primus hominum regnavit, Assyriis imperans. Idem Saturnus dictus est, cognomento a planeta ducto».¹⁷ Причина этого заключается в том, что ссылка на римского поэта (хотя сведения, которые сопровождаются этой ссылкой, в сущности, принадлежат его польскому толкователю) подкреплена обращением к житийной литературе. В Четких Минеях Димитрия Ростовского в упомянутом житии страстотерпца мученика Понтия Римлянина рассказ о царствовании Сатурна (Крона) на Крите и в Италии выглядит следующим образом: «Глаголаша свѣтлый: „От начала ли Дий бѣ?“ Отвѣщаста царие: „Ни, но Крон отец того прежде его бѣ, иже царствова в Италии и управляше добрѣ италийския народы“. Понтий глаголаша: „А егда Крон царствова в Критѣ, прежде даже сыном своим Дием не изгнан бысть и прежде даже неприде в Италию, в то время еда ли Италия не имѣяше народов и управлений

¹⁶ ГИМ (Синодальное собр.). № 53. Л. 167.

¹⁷ «Он родил Нимрода, который и Орионом именуется, основателя Вавилона. А он, возросший властью, первый людьми стал править, Ассирией управляя. Он же Сатурн называется, именован, данным планете» (*Cedrenus Georgius. Compendium historiarum. Parisii, 1647. Fol. 15*).

своих, и еда ли Крон италийския созда и умножи народы? О добрии царие, не прельщайтесь суетными пиитов ваших баснями»¹⁸.

К подобному способу подтвердить истинность свидетельств языческих авторов через обращение к житийной литературе Димитрий Ростовский прибегает не раз. Таково, например, упоминание «стихотворцев»¹⁹ при изложении эпизода из жития Павла Фивейского, в котором приводится доказательство существования иппокентавров: «О тѣхъ обоихъ челоувѣкоподобныхъ дивахъ обрѣтается в житии преподобнаго Павла Фивейского. Писано, яко егда Антоный Великий поиде в внутренюю пустыню взыскати угодника Божия Павла, бывшу великому в полудне зноу, изнамогаше старецъ тѣломъ, но не изнамогаше духомъ, ни отъ предприятаго возвращашеся пути, аще же и не въдыи иты камо, обаче крѣпляшеся и глаголаше: „Вѣрую Богови моему, яко покажетъ ми раба своего, егоже обѣща показати“. И не по мнозѣ узрѣ челоувѣка, коню подобна, егоже стыхотворцы Иппокентаврон нарицаютъ» (л. 158).

Этот фрагмент почти дословно воспроизводит Житие преподобного Павла Фивейского из Миней Четыхъ: «Бывшу же великому в полудне зноу, яко и камению разгоратися отъ солнечнаго вара, изнамогаше старецъ теломъ, но не изнамогаше духомъ, ни отъ предприятаго возвращашеся пути, аще же и не въдыи иты камо, обаче крѣпляшеся и глаголаше: „Верую Богови моему, аще покажетъ мне раба Своего, егоже обѣща показати“. И не по мнозѣ узре челоувѣка, коню подобна, егоже стихотворцы Иппокентаврон нарицаютъ».²⁰

В тех же случаях, когда упоминание «стихотворцев еллинских» не сопровождается ссылками на христианскую литературу, сочинения первых безоговорочно признаются вымыслом и «лжесловием»: «В дни праведнаго Исаака Зевес, или Дий, иже и Юпѣтер, син Сатурнов, богъ поганскій, пресквернѣйшую свою жызнь провождаше, о немже, яко и о друзѣхъ бозѣхъ нечестивихъ, многая у еллинскихъ стихотворцовъ обрѣтаются баснословія, яже аще и нѣ суть достойна зде воспоминаема быти, многихъ ради скаредствъ и лжей, обаче отчасти воспомянемъ на явление заблуждения и безумія древнихъ онѣхъ людей, каковая себе имѣяху боги» (л. 211 об.).

Таким образом, «Метаморфозы» Овидия невозможно признать основным источником мифологических сюжетов в «Келейном летописце», каковым они могли бы показаться на первый взгляд. Отношение святителя к наследию римского поэта неоднозначно. Как европейски образованный ученый и писатель Димитрий Ростовский не мог не считаться с авторитетом, которым тот пользовался в глазах его просвещенных современников. Но как иерарх православной церкви он подходил к наследию языческого автора с большой осторожностью и избирательностью; сведения, сообщаемые в «Метаморфозах», он включал в состав «Келейного летописца» главным образом в тех случаях, когда находил им подтверждение в христианской, в частности житийной, литературе. В целом при изложении античной мифологии святитель предпочитал руководствоваться сочинениями средневековых европейских писателей; например, в списке Синодального собрания Государственного исторического музея в разделе о «богах еллинских» маргиналии распределяются следующим образом: четыре ссылки — на «Обозрение истории» Кедрина, восемь — на «Всемирную хронику» Иоанна Навклира, десять — на «Словарь собственных

¹⁸ Димитрий Ростовский. Книга житий святых ... на три месяцы четверты: июнь, июль, август. Киев, 1705. Л. 614 об.

¹⁹ Ссылка на «стихотворцев» без указания конкретных имен встречается и в сочинениях европейских писателей, которыми пользовался Димитрий Ростовский. Так, в «Словаре личных имен» Геснера в статье «Hippocentauri» значится: «Monstrosium hominum genus in Thessalia juxta Pelion montem, anteriore parte, ut poetae fabulantur, hominum, posterior equorum effigiem referentium» («Род чудовищныхъ людей в Фессалии близъ горы Пелион, о которыхъ рассказываютъ, что в верхней части, какъ говорятъ поэты, людей, в нижней — лошадей образъ имеютъ»; Gesner Conrad. Onomasticon propriorum nominum. P. 82).

²⁰ Димитрий Ростовский. Книга житий святых ... на три месяцы втория: декемврий, януарий и февруарий. Киев, 1695. Л. 433.

имен» Геснера, две — на предисловие к «Атласу» Герхарда Меркатора, одна — на трактат «Политический театр» римского каноника XVII века Амвросия Марлиана, одна — на «Метаморфозы» Овидия.²¹

Конечно, использование столь разнородных источников придает тексту Димитрия Ростовского некоторую неровность: фрагменты, заимствованные из «Обзора истории» Кедрина и комментариев Отвиновского к «Метаморфозам», трактующие «басни эллинские» в духе Евгемера, сменяются выдержанным в стиле «Всемирной хроники» Навклира относительно беспристрастным изложением мифологических событий, на смену которому, в свою очередь, приходят сжатые справки о богах и героях, напоминающие статьи из «Словаря собственных имен» Геснера. При этом следует учесть, что повествование о «богах эллинских» Димитрий Ростовский создавал незадолго до смерти, и оно имеет, возможно, не вполне законченный, отделанный вид. Это повествование выделяется и на фоне других частей «Келейного летописца»: нагромождение мифологических имен и событий разительно отличается от размеренного, небогатого событиями, но изобилующего моральными рассуждениями изложения жизни библейских патриархов. Но все объединяется идейной позицией Димитрия Ростовского, неизменно стремившегося к нравственному воспитанию своего читателя: «Да постыдятся убо и посрамятся язычестыи бозы лживыи и скверныи. Да славится един истинный и пречистый Бог наш. Да хвально будет от восток Солнца до запад преблагословенное имя Его во вѣки» (л. 218 об.).

²¹ Перечисленные сочинения в келейной библиотеке Димитрия Ростовского были представлены следующими изданиями: 1) *Cedrenus Georgius. Compendium historiarum. Parisii, 1647*; 2) *Nauclerus Johannes. Memorabilium omnium aetatis et omnium gentium chronici commentari. Coloniae, 1544*; 3) *Marlianus Ambrosius. Theatrum politicum. Dantisci, 1645*; 4) *Mercator Gerardus. Atlas sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica Mundi et Fabricati Figura. Duisburg, 1595*. Экземпляр «Словаря личных имен» Геснера до нашего времени, видимо, не дошел. После смерти святителя печатные книги из его келейной библиотеки были переданы в Московскую Синодальную типографию, в настоящее время находятся в Российском государственном архиве древних актов.

© С. А. Фомичев

О ПЛАНЕ ПЬЕСЫ А. С. ГРИБОЕДОВА «1812-й ГОД»: АНТИЧНЫЕ КОНТУРЫ

В составе «Черновой тетради» Грибоедова сохранился план произведения о событиях Отечественной войны.¹

«Традиционное отнесение этого замысла к драматическому жанру, — предполагал Б. М. Эйхенбаум, — очень сомнительно. Такое понимание держится, в сущности, только на словах: „М* с первого стиха до последнего на сцене“; однако слово „сцена“ не так уж обязательно связано с драмой — оно может относиться и к поэме. С другой стороны, как могут быть представлены в драматической форме такие элементы его плана: „История начала войны“, „Очертание его характера“, „Картина взятия Москвы“? Как могли быть показаны в театре „сцены зверского распутства, святотатства и всех пороков“?»²

Тем не менее драматическая природа задуманного произведения вполне очевидна, прежде всего, из обозначения «Отделений», т. е. актов. Проблема же, «как

¹ Русское слово. 1859. Май. С. 67—69.

² ТОДРЛ. М.; Л., 1958. Т. 14. С. 546.

могут быть представлены в драматической форме» обозначенные в плане события, может быть решена в соответствии с афористическим суждением Пушкина: «Драматического писателя нужно судить по законам, им самим над собою признанным».

Правомерно — в связи с грибоедовским замыслом — вспомнить трагедию Эсхила «Персы», отклик античного автора на современное историческое событие,³ участником которого был сам драматург. Трагедия была написана через восемь лет после Саламинского сражения (483 г. до н. э.), о котором в ней рассказывается.

Нельзя сомневаться в особом интересе Грибоедова к этому произведению уже в связи с его профессиональными дипломатическими обязанностями. Сведения же о древнегреческом театре он почерпнул еще на университетской скамье от своего наставника, И. Т. Буле, глубокого знатока античности. В издаваемой профессором газете «Московские ученые ведомости» недаром отмечалось (1807, № 23): «греческая словесность есть основание всякого учения образованной нации».⁴

Обратим внимание, прежде всего, на определенное сходство исторической коллизии «Персов» с событиями 1812-го года, бесславно по итогам нашествием «двунадесяти языков». Ср. монолог эсхилоского Корифея:

А ведь все поднялись — с Экбатаны, от Суз,
От Киссийских родных, стародавних твердынь, —
Поднялись, потекли,
На конях и пешком, и на черных судах:
Ополчились тмы
И густою подвиглися тучей. <...>
И языки степей азиатских мечом
Препоясались, — все
За знаменами Ксеркса влекутся.
Столь огромен был сбор, столь несметны войска!⁵

Но это не спасло полчищ Ксеркса от сокрушительного поражения. В конце трагедии появляется тень персидского царя Дария, который пророчествует:

Немногие из многих путь найдут домой <...>
Там ждет их из напастей величайшая,
Возмездие надменья и безбожных дел.
Они не устыдились храмов эллинских
Сокровищницы грабить, жечь святилища;
С землей равняли жертвенники; идолы
Богов ниспровергали с основания.
За святотатство кару соразмерную
Терпели и претерпят: дна не видно зол...⁶

В отличие от таких сетований, в пьесе Грибоедова предполагались (наряду с «видениями — или нет, как случится») размышления Наполеона «о юном, первообразном сем народе, об особенностях его одежды, зданий, веры, нравов...».⁷

³ Наряду с Эсхилом к событиям борьбы греков с персами обращался Фриних в трагедиях «Взятие Милета» — о жестоко подавленном восстании жителей Милета против персов — и «Финикянки», так же, как и у Эсхила, посвященной победе при Саламине. Однако эти произведения не сохранились.

⁴ В письме к П. А. Катенину от 19 октября 1817 года Грибоедов сообщал, что занимается древнегреческим языком (*Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 2006. Т. 3. С. 15.* Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома и страницы).

⁵ *Эсхил. Трагедии / Изд. подг. Н. И. Балашов и др. М., 1989. С. 16—17 (сер. «Литературные памятники»).*

⁶ Там же. С. 40.

⁷ Прибыв в Россию в марте 1828 года вестником Туркманчайского мира, Грибоедов прочитал отрывки из седьмой главы «Евгения Онегина», напечатанные в «Московском вестнике» (1828, № 1) и в «Северной пчеле» (1828, 9 февр., № 17) — в том числе и строфу XXXVII — о На-

В сущности, здесь обозначена суть художественной проблематики пьесы — с ее существенной оговоркой: «Сам себе преданный, — что бы он мог произвести?» (II, 201—202).

Древнегреческая трагедия начиналась обычно экспозицией, *прологом* (в «Персах» он, впрочем, отсутствует), за которым следовал *пáрод* — выход хора на оркестру и его песнь, вводящая слушателей в сущность дальнейшего действия, затем следовали три-четыре *эписодия* — разговора корифея (руководителя) хора с актерами, перемежающиеся новыми выступлениями хора — *стасимами*. Заключительная часть называлась *эксод*; исполнив ее, хор уходил с оркестры.

Казалось бы, это мало похоже на известный нам план Грибоедовской пьесы. Однако функцию хора здесь могли выполнять массовые сцены — в развитие опыта пушкинской «Комедии о царе Борисе и Гришке Отрепьеве», с которой Грибоедов, в чтении автора, познакомился в 1828 году. Именно в молве прояснялись такие события, как «история начала войны, взятие Смоленска, народные черты, приезд государя, рассказ о битве Бородинской» (II, 201), «сцены зверского распутства, святотатства и всех пороков», «зимние сцены преследования неприятеля и ужасных смертей» (II, 202).⁸

В плане Грибоедова наиболее подробно разработаны «отделение первое» и начало следующего, остальное же — лишь кратко обозначено.⁹

Разумеется, следуя, в основном, античным драматургическим приемам, Грибоедов не копирует их слепо, используя и другие художественные средства.

Он, как и Эсхил, начинает пьесу с *парода*, но далее следует символическая сцена, которая фактически была бы более уместна в экспозиции:

Собор Архангельский¹⁰

Трубный глас Архангела; на его призыв возникают тени давно усопших исполинов — Святослава, Владимира Мономаха, Иоанна, Петра и проч. <...> Пророчествоуют о године искупления для России, если не для современников, то сии, повествуя сынам, возбуждают в них огонь неугасимый, рвение к славе и свободе отечества. Хор бесплотных провожает их и живописным строем представляет их отшествие из храма; своды расступаются, герои поднимаются выспрь и исчезают (II, 201).

Отметим и здесь существенную оговорку: «если не для современников»...

В этой сцене развита поэтика театрального пролога — жанра, который испытывал Грибоедов в 1823 году, предпринимая работу над таковым, — приуроченным к открытию нового театра в Москве. Содержание данного пролога нам известно в пересказе С. Н. Бегичева: «При поднятии занавеса юноша-рыбак Ломоносов спит на берегу Ледовитого моря и видит обаятельный сон, сначала разные волшеб-

полеоне: «...Нет, не пошла Москва моя / К нему с повинной головою. / Не праздник, не приемный дар, / Она готовила пожар / Нетерпеливому герою. / Отсюда, в думу погружен / Глядел на грозный пламень он». Не стало ли это стимулом для намеченной Грибоедовым драмы о 1812 годе?

⁸ Французский офицер в письмах на родину в 1812 году замечал, что «русские солдаты, раздраженные опустошениями, причиненными от французских войск, разрушением укреплений и зданий Смоленска и осквернением церквей, так ожесточились против неприятелей своих, что никому не давали пощады, и почти невозможно было удержать их ярости» (Архив исторический и политический. 1816 год. С. 186).

⁹ Что касается сохранившейся также в «Черновой тетради» сцены «Дитя мое, любезная Надежда», — то она никак не соотносится с планом пьесы о 1812 годе. Возможно, это был ранний подступ драматурга к этой теме, в то время никак не развитый.

¹⁰ Собор Архангела Михаила, архистратига небесного воинства, построенный в Кремле при Иване Калите в 1333 году и вновь отстроенный в 1508-м, служил местом захоронения великих московских князей и русских царей от Ивана Калиты и до Иоанна Алексеевича.

ные явления, потом муз, которые призывают его, и, наконец, весь Олимп во всем его величии. Он просыпается в каком-то очаровании; сон этот не выходит из его памяти (...) При открытии занавеса во втором акте Ломоносов в Москве, стоит на Красной площади...»¹¹

Как и в трагедии Эсхила, грибоедовский план включал сцены символические и бытовые, но не предусматривал любовной интриги и комических сцен, — что Грибоедов с особенной силой подчеркнул в начале второго акта («Галерея в доме Познякова»), где кощунственное веселье захватчиков зловеще овеяно ужасом неминуемых испытаний и озарено разгорающимся пламенем:¹² «Входит офицер R* из приближенных к Наполеону (см. сц(ена) 3-я, 1-го отд(еления)), исполненный жизни, славы и блестящих надежд. Один поседлый воин с горьким предчувствием опытности остерегает насчет будущих бедствий. Ему не верят. Хохот. Из театра несутся звуки плеска и отголоски веселых песен. Между тем зарево обнимает повремено окна галереи; более и более устрашающий ветер. Об опустошениях огня» (II, 202).¹³

Главное отличие грибоедовского замысла от эсхилловской трагедии предопределено итогом грозных событий. Если в трагедии Эсхила основным тоном становятся сетования о поражении персов, то Отечественная война завершилась победой России над наполеоновским нашествием. Действующими лицами в «Персах» стали вдова Дария, Атосса, ее сын Ксеркс и тень Дария. Грибоедов с необычайной для его времени прозорливостью в главные герои выдвигает крепостного M*: «Является M*. Всеобщее ополчение без дворян. (Трусость служителей правительства — выставлена или нет, как случится)» (II, 202).

Любопытно, что Ф. В. Булгарин, хорошо осведомленный о творческих планах Грибоедова, в своем романе «Петр Иванович Выжигин» также рисует сельскую картину в Сычевском уезде Смоленской области, где в драматической форме представлен крестьянский сход, на котором сначала появляется «отставной солдат, седой, но бодрый старик, навеселе, фуражка набекрень». Зовут его Миронычем (ср. грибоедовского M*. — С. Ф.), и он призывает дать отпор супостату. Крестьяне обращаются сначала к местным властям, но от «приказной строки» толку мало; при известии о приближающихся *миродерах* секретарь нижнего земского суда «бежит опротивью в избу и кричит: „Ай, ай, ай, ай! Чур меня, чур меня!“». Далее священник напоминает, что «помазанник божий, государь наш батюшка, воззвал всех

¹¹ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 29. «Традиция драматического пролога, — отмечает Е. А. Вильк, — сложившаяся в XVIII—начале XIX в., предполагала, прежде всего, аллегорическое действие, построенное на аллюзиях к событию, вызвавшему ее возникновение. Вместе с тем пролог нес в себе программные установки...»; «Можно предположить, что замысел Грибоедова здесь отчасти сориентирован на любимую им шекспировскую „Бурю“ с ее волшебными аксессуарами, морским островом — обиталищем духов, добрым магом Просперо, который ведет юношу Фердинанда путем испытаний, устраивает фантастическое представление с нимфами и олимпийскими божествами, напоминающее описание Бегичева» (Вильк Е. А. «Юность вещего»: Опыт реконструкции и место в литературно-историческом процессе // Проблемы творчества А. С. Грибоедова. Смоленск, 1994. С. 145—162).

¹² Ср.: «...согласно воззрениям древних, комично уродливое, безобразное, если оно „никому не причиняет страданий и ни для кого не пагубно“ (Аристотель)» (Словарь античности. М., 1989. С. 281).

¹³ В 1812 году французская труппа под руководством госпожи Бюссе исполняла в помещении домашнего театра П. А. Познякова на Большой Никитской комедию Пьера Карле Мариво «Игра любви и случая» и водевиль «Любовник, сочинитель и лакей». «С наступлением ночи, в то время когда сожженная Москва покрывалась мраком, среди коего кое-где тлевший еще под пеплом огонь обозначался столбами дыма, когда между развалин бродили лишь немногие томимые голодом и отыскивающие пищи русские или неприятельские грабители, дом Познякова горел блестящими огнями, и освещенная Никитская была покрыта экипажами разного рода; вокруг дома стояла стража, наряженная от разных полков, и множество бочек, наполненных водой: французы опасались, чтобы и дом Познякова не был подожен, и строго его оберегали» (Попов А. Французы в Москве в 1812 году // Русский архив. 1876. Кн. II. № 6. С. 190).

русских ополчиться за дом Пресвятыя Богородицы, за Русь нашу матушку». К счастью, появляется офицер, сам Петр Иванович Выжигин, который и возглавляет ополчение, назначив Мироныча своим фельдфебелем: «Выжигин шел впереди, и толпа шла за ним бодро, крестясь и благославляя ребятишек, которых подносили отцам остающиеся жены. Какая-то торжественная тишина наступила после шумных совещаний. Староста шел за Выжигиным, а отставной солдат замыкал шествие, наблюдая за порядком. Оставшиеся старцы и жены смотрели до тех пор вслед дружине, пока она не скрылась в лесу. Заблаговестили к вечерне. И все остальные жители села пошли в церковь».¹⁴

Здесь воссоздан концепт официальной трактовки событий Отечественной войны, который Грибоедову, как вполне очевидно, представлялся недостоверным. Возможно, полное имя его героя было Михаил, т. е. в грибоедовской «сельской картине» намечалась переключка со второй сценой первого отделения, символической картиной в соборе архангела Михаила.

Архангел Михаил назывался Архистратигом, т. е. вождем небесных сил. В «Откровении Иоанна Богослова» говорилось: «И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали *против них*. Но не устояли и не нашлось уже для них места на небе, И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаной, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним» (Откр. 12: 7—10).

Вполне понятна соотнесенность этого библейского текста с событиями Отечественной войны, когда «главный супостат», Наполеон, ощущался Сатаной.

Не случайно к архангелу Михаилу также обращались люди в надежде найти у него защиту от недругов, неправедных судей, злых начальников и т. д.¹⁵ В одном из заговоров есть такие строки: «О, святой архангел Михаил, первый княже и небесных сил грозный воевода, ты побеждаешь все нечистые силы и заграждаешь уста нечистых; загради уста сердца моих врагов и супостат, злобствующих на мя, да стоящие против меня остолбенения».¹⁶

Это, в свою очередь, подчеркивает глубокий трагизм намеченного грибоедовского произведения с его концовкой: «Отчаяние,..... самоубийство» (II, 203).¹⁷

Такой финал (эпод) также соотносится с поэтикой древнегреческой трагедии. Самоубийством героев заканчиваются трагедии Софокла «Аякс», «Антигона», «Трахинянки», «Эдип в Колоне». И в каждом из этих финалов воссоздана не слабость, а особое мужество героев, самоотверженный вызов личности неотвратимой судьбе, предопределенной богами и правителями.

Казалось бы, обозначенная в эпилоге грибоедовской пьесы причина самоубийства героя не так уж и значительна: приказ господина крепостному М* «сбрить бороду». Однако здесь подразумевались особые обстоятельства, — как исторические, так и идеологические. Ополченец М* (в отличие от солдат) носил бороду. В хронологических границах грибоедовской драмы это право намечено упоминанием о приезде Александра I в Москву, где он 19 июля 1812 года издал указ о создании ополчения: «...вся составляемая ныне внутренняя сила не есть милиция или рек-

¹⁴ Булгарин Ф. В. Полн. собр. соч. СПб., 1837. Т. 4. С. 115—122. В следующей главе воссоздана битва русских крестьян с французами, причем в конце ее Выжигин «стал перед толпою сих несчастных и, подняв топор, сказал своим: „Ребята! Стой, довольно! Лежачего не бьют!“» (с. 124). Далее изображаются: «Московская площадь. Дух народный. Возвания к народу. Рассказы солдат о Бородинской битве» (с. 148).

¹⁵ Некрылова А. Ф. Русский традиционный календарь. СПб., 2007. С. 562.

¹⁶ Путилов В. Древняя Русь в лицах: Боги, герои, люди. СПб., 1999. С. 77.

¹⁷ В комментарии к академическому изданию сочинений Грибоедова М. В. Строганов, на наш взгляд, совершенно справедливо отмечает: «В плане драмы имеется отточие в эпилоге из 16 точек (вероятно, текст, не прочитанный публикатором или исключенный по цензурным соображениям)» (II, 453).

рутский набор, но временное верных сынов России ополчение, устрояемое из предосторожности в подкрепление войскам и для надежного охранения отечества. Каждый из военачальников и воинов при новом звании своем сохраняет прежнее, даже не принуждается к перемене одежды, и по прошествии надобности, то есть по изгнании неприятеля из земли Нашей, всяк возвратится с честью и славою в первобытное свое состояние и к прежним своим обязанностям».¹⁸ В декабре 1812 года, в Вильно, в связи с окончанием военных действий на территории России, был издан указ о роспуске ополчения. Потому-то М* и «отпускается восвояси с отеческими наставлениями к покорности и послушанию»,¹⁹ — чтобы возвратиться фактически к «прежним мерзостям».

В своей книге «Десять лет в изгнании» Жермена де Сталь писала (рассуждая по-европейски): «Лишь только русский крестьянин становится солдатом, ему бреют бороду, и с этого момента он получает свободу. Однако объявить свободными всех крестьян, воюющих в ополчении, сочли невозможным; это означало бы дать свободу всей нации, ибо на борьбу с завоевателями она поднялась почти вся целиком. Будем надеяться, что этого желанного освобождения можно будет добиться без потрясений. А покамест пусть крестьяне сохраняют бороды, ведь они сообщают лицам необычайную силу и достоинство».²⁰

Читая с пристрастием «Деяния Петра Великого», Грибоедов в числе примет самовластия государя отмечает: «Из письма Петра: „большие бороды ныне не в авангаже обретаются» (III, 365). И. И. Голиков, опровергая обвинения государю, этому вопросу уделил большое внимание:

«Наконец упомянем и о подати, возложенной монархом на упорствующих брить бороды, которые по непростительному суевию почитали, как выше показано, бритье оныя за смертный грех; почему и подать сия не увеселяла, но опечаливала просвещенного и сожалеющего о их заблуждении монарха. А как сия с бородачей подать не касается до крестьянства и до всех тех, кои брили бороды, то и не может она числиться между государственными податями, ибо она от их воли зависела. А следственно и жаловавшиеся на оную упорные суеверы не стоят возражения»; «Перемена платья и обрядов, ежели не всеми подданными, то, по крайней мере, гораздо большею оных половиною почиталась также преступлением Закона Божия. А сколь ужасным грехом почиталось бритье бород, то явствует из Собора Стоглавого, который составляло все знатное российское духовенство, бывшего в Москве при царе Иоанне Васильевиче, в лето 7059, в деяниях которого между прочим читаются сии слова: „Творящие брадобритие ненавидимы от Бога, создавшего нас по образу своему”. Во утверждение же сего положения отцы Собора того приводят следующее святых Апостолов правило: „Аще кто браду бреет и преставится тако, не достоин над ним пети, ни просфоры, ни свещи по нем в церковь приносить, с неверными да причтется” и прочее. Всякий и без моего напоминовения не оставит, надеюсь, заметить, что от святых Апостолов такового странного правила быть не могло и не было».²¹

¹⁸ Бутурлин Д. История нашествия императора Наполеона в Россию в 1812-м году. СПб., 1837. Ч. 1. С. 170.

¹⁹ О том, как был «оценен» подвиг крестьян в Отечественной войне, красноречиво свидетельствует, например, «Список жителям Сычевского уезда Смоленской губернии (ср. сельскую картину в романе Булгарина. — С. Ф.), отличившихся в сражении против неприятелей». В числе прочих здесь значатся «помещицы Грибоедовой бурмистр Павел Савельев, „который командовал особым отрядом и подавал другим собою пример в мужестве”, а также и иные крестьяне, как то: Петр Иванов, Анисим Максимов, Прохор Семенов, Степан Филиппов, Василий Ефимов», — награжденные за подвиги свои по пяти рублей на человека (ГЦТМ. Ф. 104. № 33).

²⁰ Сталь Ж. де. Десять лет в изгнании / Пер. с фр., статья и комм. В. А. Мильчиной. М., 2003. С. 211.

²¹ [Голиков И. И.]. Деяния Петра Великого, мудрого преобразителя России, собранные по достоверным источникам и расположенные по годам. М., 1788. Ч. 1. С. 36, 59.

«Закон, — отмечал Ш. Монтескье, — обязывающий москвитов брить бороду и укорачивать платье (...) был порождением тирании. Есть средства бороться с преступлениями — это наказания; есть средства для изменения обычаев — это примеры». Впрочем, философ считал: «Преобразования смягчались тем обстоятельством, что соответствующие нравы не соответствовали климату страны и были занесены смешением разных народов и завоеваниями. Петр I сообщил европейскому народу европейские нравы и обычаи с такой легкостью, которой сам не ожидал. Власть климата сильнее всех иных властей».²²

«Мы не для того обрили бороды, — прокламировал А. С. Шишков, — чтоб презирать тех, которые ходили прежде или ходят еще и ныне с бородами...»²³

Упомянем также реплику Н. И. Тургенева: «Я не люблю бород, но нехорошо кнутом и каторгою уничтожать бороды и русское платье».²⁴

В таком идеологическом контексте самоубийство М* следует расценить как самозабвенную защиту своей чести, подобную кончине софокловского Аякса (предводителя саламинян на Трои), вознегодовавшего на то, что ахейские вожди присудили отдать доспехи Ахилла не ему, а Одиссею. И это вовсе не было проявлением корыстолюбия. Аякс убежден, что награда была уготована ему по праву, доказанному в битвах. Здесь уместно вспомнить трактовку В. Н. Ярхо трагедии «Аякс». По мнению ученого, это «трагедия благородной личности, от природы не предназначенной приспособляться ни к обстоятельствам, ни к окружающим ее людям. Жить прекрасно или не жить совсем — таков нравственный кодекс благородной натуры, который она отстаивает от всяких попыток вмешательства извне. Нетерпимость к чужому мнению, непримиримость к врагам и к себе самому, неукротимость в достижении цели — эти свойства, присущие всем истинным трагическим героям Софокла, так зримо предстают перед нами уже в образе Аякса. Он остается глухим к призывам и мольбам хора „уступить” обстоятельствам, которые оказались сильнее его...»²⁵

Предсмертный монолог Аякса в полной мере раскрывает богатство личности героя:

Я по вине Атридов погибаю:
Такой же жалкой и обидной смерти
И их предайте, и как я своею
Рукой казнен, так пусть и их своя
Рука — рука домашних — поразит (...)
...Гелий лучезарный!
Когда увидишь родину мою,
Вспять потяни поводья золотые
И весть подай об участии Аякса
Старцу-отцу и матери несчастной.
Прости, родная! Плачем неумолчным
Ответишь ты на роковую весть...
Но нет! Не время жалостью напрасной
Дух изнурять: пора за дело встать (...)
Тебе привет, златая колесница,
Тебе, сверкающий полудня луч —
Привет последний и неповторимый.
О ясный свет! О ты, святая почва
Родного Саламина! О очаг
И отчий дом! О славные Афины,

²² Монтескье Ш. О духе законов // Монтескье Ш. Избр. произведения. М., 1955. С. 416—417.

²³ Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова. СПб., 1824. Ч. 2. С. 459.

²⁴ Русская старина. 1901. № 5. С. 271.

²⁵ Ярхо В. Н. Трагический театр Софокла // Софокл. Драммы / Изд. подг. М. Л. Гаспаров и В. Н. Ярхо. М., 1990. С. 476 (сер. «Литературные памятники»).

Кровь братская! О родники и реки!
Привет вам всем!²⁶

Таков же и грибоевский герой, крепостной М*. В сущности, в его действиях во время Отечественной войны раскрывается ответ на вопрос: «Сам себе преданный, — что бы он мог произвести».

²⁶ Там же. С. 196.

© А. М. Березкин

САКРАЛЬНЫЕ КОННОТАЦИИ В СЕМАНТИКЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ОБРАЗА: «ПРОРОК» Н. А. НЕКРАСОВА

Важнейшее свойство художественного образа — его многозначность, опирающаяся прежде всего на полисемантическую языковую конструкцию. Многозначность слова развивается в процессе его применений в различных текстах и обуславливается контекстуально. Помимо значений, ставших общеупотребительными, слово в художественном тексте может приобретать дополнительный семантический потенциал, актуализируя свою внутреннюю форму — этимологическую и словообразовательную. Генетически обусловленная общность корневых морфем побуждает к соотношению значений и выявлению интегрального, инвариантного значения.

Искусство выявляет и констатирует сходное во внешне несходном, различном, принадлежащем различным сферам деятельности и сознания. Привычная прикреплённость слова к определённому стилю речевой коммуникации может преодолеваться, создавая новый смысл. Этот процесс затрагивает, естественно, не только словоупотребление, но и характер дискурса. Строго регламентированные сакральные представления обретают философский смысл, побуждают к дальнейшему их развитию в качестве этических и художественных идей. То, что было прерогативой религии, все более начинает восприниматься как явление культуры, подлежащее осмыслению и оценке.

В искусстве, тяготеющем к широте отображения самых разнообразных явлений духовной жизни, происходит «наложение» (интерференция) смыслов, порождающее в свою очередь новую духовную реальность. Таким образом происходит сопряжение «божеского» и «человеческого», актуализация строго регламентированных сакральных понятий.

Сюжеты и образы античной мифологии стали достоянием философов и художников. Наряду с эзотерическими богословскими толкованиями библейских текстов существуют их художественные интерпретации. Обращение художника в своих произведениях к религиозным представлениям требует для подлинного понимания замысла знать официально признанный Церковью смысл сакральных текстов и обрядов. Церковь в своей практике руководствуется сложным комплексом установлений, регламентирующих не только отправление обрядов, но и понимание корпуса текстов Священного Писания. Эта регламентация подобна своду законов, который предусматривает множество ситуаций, требующих принятия конкретного судебного решения. Кстати, начальный курс догматического богословия в общеобразовательных учебных заведениях дореволюционной России именовался «Законом Божьим». Однако степень близости художественного замысла церковно-каноническим представлениям еще не определяет его художественных достоинств или

просчетов. Религиозные представления могут быть предметом художественного отображения и осмысления так же, как и другие стороны человеческого сознания.

Обращение в искусстве к сакральным представлениям, выраженным в текстах и действиях, неизбежно является их интерпретацией, актуализирующей личное восприятие. Естественно расхождение между художественным образом и регламентированными установлениями в конкретной системе религиозных представлений. Сакральное может входить в семантическую структуру образа и повышать его многозначность в силу соотнесенности с различными сферами сознания.

* * *

Представление о пророческой миссии изначально было тесно связано с представлением о некоем высшем знании (сверхзнании), имеющем божественную природу. Сакральное знание становится доступно человеку как откровение, опирающееся на веру. Пророк выступает в роли посланника божества: он воззывает открывшуюся ему истину и находит высшее свое предназначение в самоотверженном служении ей. Главным аргументом пророка становится собственная судьба — жертвенное служение истине, воспринимаемой как высшая воля (божественный императив).

В христианском миропонимании, тесно связанном с ветхозаветными представлениями, пророк — тот, кто сообщает людям волю Бога, провозвестник истины, сообщенной ему Богом. В традиционном православном богословии пророчество есть прежде всего «предсказание будущих происшествий», при этом «совершенно случайных», которые невозможно предвидеть, опираясь на силу разума.¹

В общеупотребительном языке сакральное может приобретать «светский» характер, выступать как умопостижимое. «Пророком» может быть поименован и предсказатель, опирающийся на собственный разум — приобретенные знания, жизненный опыт. Естественно, формируется и антонимическое понятие «лжепророк», и ироническое словоупотребление, характеризующее того, кто мнит себя обладателем знания о будущем (например, в русских поговорках: «Не всякому про-

¹ Ср., например: «Пророчество есть предсказание будущих происшествий (...) не всякое предсказывание должно считать за пророчество, хотя во всяком пророчестве необходимо заключается предсказание. От пророчества, в смысле теснейшем, должно также отличать свыше дарованное человеку изъяснение неизвестного прошедшего или настоящего. Таковое явление в человеке называется даром откровения, или вдохновения, которому в обширном токо смысле дается название пророчества. В смысле теснейшем и собственном Пророчество есть основанное не на обыкновенном соображении предшествовавших обстоятельств, но на некоем сверхъестественном в будущее воззрении или откровении предсказание будущих происшествий или действий человека, могущих случиться при таком или другом обстоятельстве. (...) предведение будущего находится превыше обыкновенной прозорливости человеческого разума и не заключается в пределах естественного нашего познания. Один Бог может знать будущие действия человеческие... (...) Следственно, дар пророчества может быть сообщаем человеку только Богом (...) Веря в чудеса, кои суть дело Божия всемогущества, мы не должны сомневаться и в возможности пророчеств, которые суть для нас также чудеса, проявляющие в человеке не силу чудодейственную, но всеведение Божие» (О пророчестве // Христианское чтение, издаваемое при Санкт-Петербургской духовной академии на 1837 год. Ч. IV. С. 179—181). Самым убедительным подтверждением истинности пророчества признается «событие предсказания на самом деле (...) Это решительный признак» (Там же. С. 184—185). См. также во «Введении в православное богословие» архимандрита Макария (М. П. Булгакова): «Под именем пророчеств разумеются ясные и определенные предсказания о будущих событиях, совершенно случайных, которые, следовательно, не могут быть доступны соображениям ограниченного ума, а доведомы только одному Уму бесконечному. Значит, и пророчества (...) суть также чудеса в собственном смысле или особый вид чудес (...) Достоверность пророчеств, точно так же, как и достоверность чудес, двоякого рода: одна должна показать, что пророчество действительно изречено и действительно исполнилось, а другая обязана решить, точно ли это пророчество есть действие сверхъестественное и не может быть объяснено собственным образом» (Введение в православное богословие, сочинение архимандрита Макария — инспектора и профессора богословских наук в Санкт-Петербургской духовной академии. СПб., 1847. С. 116, 118—119).

року верь»; «Меж слепых и кривой пророк»; «Наш такой пророк, что на печи промок»² и т. п.). Так, пушкинский Иван Петрович Белкин, человек «слабого здоровья», память которого «была от природы слабой», а познания самыми поверхностными, мечтает тем не менее о литературном поприще: «Звание литератора всегда казалось для меня самым завидным (...) быть судьей, наблюдателем и пророком веков и народов казалось мне высшею степенью, доступной для писателя».³ Некрасов, издавший в 1840 году свой первый сборник «Мечты и звуки», в котором выступал преимущественно как поэт романтического направления, вскоре иронически заметил о своих современниках, безоглядно веровавших в божественное происхождение миссии поэтов в духе античной традиции, где поэты именовались «прорицателями» (древнегреческое «profetas» и латинское «vates»):

...действительность была
По-прежнему безвыходно пошла,
Не убыло ни горя, ни пороков —
Смешон и дик был петушиный бой
Не понимающих толпы пророков
С не внемлющей пророчествам толпой!

(«Стишки! стишки! Давно ль и я был гений?..» (1845))⁴

Подобно тому как Священное Писание стало источником множества сентенций и «крылатых выражений», ветхозаветные пророки и легендарные проповедники становились поэтическими образами, воспринимались в качестве своего рода вдохновенных «поэтов веры», стойчески преданных своим убеждениям, подобно «Бэде-проповеднику» у Я. П. Полонского (1841, 1855). Пророческая миссия поэтизировалась в искусстве и в жизни. Так, в поэме Н. П. Огарева «Тюрьма (*Отрывок из моих воспоминаний*)» (1858) трижды проходит рефрен:

Я в старой Библии гадал
И только жаждал и мечтал,
Чтоб вышли мне по воле рока —
И жизнь, и скорбь, и смерть пророка.⁵

Эти строки были особенно любимы Ф. М. Достоевским.⁶

Образ пророка привлекателен для поэта своей причастностью к истинам, возвышающим человека, сообщающим ему достоверное знание о будущем и истинных ценностях. Пророку предназначена по существу роль вестника, которая возвышает его, но в то же время грозит смертельной опасностью от людей, враждебных Божественной воле. Романтическое мировосприятие находило в пророке личность, наделенную исключительной духовной мощью и вследствие этого обреченную на одиночество.

В поэзии нового времени, особенно романтической, тема пророчества приобретает характер трагической коллизии между личностью пророка и обществом, враждебно отвергающим слова истины и обрекающим пророка на гибель. Образы прорицателя могут заимствоваться из легенд и мифов, как, например, «вдохновен-

² Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1882. Т. III. С. 524.

³ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.,] 1938. Т. VIII. Кн. 1. С. 127, 132. Курсив мой. — А. Б.

⁴ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1981. Т. I. С. 19. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома римской цифрой и страницы — арабской. Расхожее представление о поэте как «избраннике неба» с легкой иронией упоминается Гражданином в программном поэтическом диалоге «Поэт и Гражданин» (II, 9).

⁵ Огарев Н. П. Стихотворения и поэмы. Л., 1956. С. 634—635, 637, 640 (Библиотека поэта. Большая сер. 2-е изд.).

⁶ См.: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1990. Т. II. С. 184 (свидетельство В. В. Тимофеевой (О. Починковской)).

ный кудесник» в пушкинской «Песни о вещем Олеге», образ пророчицы Кассандры в балладах Шиллера, В. А. Жуковского, Я. П. Полонского. Основатель ислама Мухаммед (Магомет) становится для европейских поэтов-романтиков героической личностью, наделенной исполинской волей и непоколебимым убеждением в собственной богоизбранности (цикл «Подражания Корану» у Пушкина, «Магомет перед омовением» и «Из Корана» Полонского (1844)). «Пророческие писания» Ветхого Завета явились поистине неисчерпаемым источником вдохновения для поэтов, находивших в Библии концентрированное выражение чувств и мыслей, побуждающих к философскому осмыслению действительности в свете некоего высшего идеала — духовного и гражданского. При этом образы ветхозаветных пророков воспринимались в свете христологии — представления о Человеке как личности, обладающей свободой и творческой способностью в силу сотворения его Богом по своему образу и подобию.

* * *

Пушкинское стихотворение «Пророк» (1825) — самое известное в русской поэзии поэтическое произведение на эту тему, ставшее в своем роде основополагающим, хотя само оно опиралось на давние традиции духовной поэзии и было созвучно ряду произведений современников, среди которых было немало сочувствовавших в той или иной мере свободолобивым идеалам и воспринимавших обличения неправедной власти, звучавшие в библейской поэзии, как актуальные пророчества («Призвание Исаи» (1822), «Глас Бога избранному Его» (1824), «Илия — Богу», «Бог — Илие», «Ответ пророков» (1826 или 1827) Ф. Н. Глинки; «Пророчество» (1822) В. К. Кюхельбекера). У поэтов-романтиков пророк уже не столько «вестник» о грядущих событиях, исполнитель Высшей воли, сколько личность, причастная к Истине и возвещающая ее, несмотря ни на что. Как уже неоднократно отмечалось, Пророк у Пушкина духовно близок поэту: он получает свыше способность воспринимать мир во множестве его проявлений, дар убеждения словом и лишь затем «исполняется волею» Бога. Стихотворение Пушкина посвящено духовному преобразению личности, «томимой духовной жаждой».

Необходимо отметить вместе с тем, что «Пророк» Пушкина воспринимался и истолковывался (и продолжает трактоваться) разноречиво: с одной стороны, как отображение «мистического озарения» и как некая квинтэссенция образов библейских пророков,⁷ с другой — как образ поэта, возвышающегося до пророческого ми-

⁷ Так, по мнению В. Ш. Сабирова, «данное стихотворение есть художественное изображение мистического озарения поэта, постигшего роковую судьбинную тяжесть пророческого дара, выпадающего человеку по воле Провидения (...) живописание метафизического откровения высшей духовной реальности и Боговдохновенной миссии пророка, несущего людям свет Истины» (Сабиров В. Ш. Судьба пророка (Опыт метафизического истолкования стихотворения А. С. Пушкина) // Человек. 1997. № 5. С. 139). Литературоведами отмечалась образная связь не только с начальными стихами главы шестой Книги пророка Исаи, но и с Книгой пророка Иезекииля (см.: Стенник Ю. В. Пушкин и русская литература XVIII века. СПб., 1995. С. 185—188), а также с Книгой Иеремии и Книгой Иисуса, сына Сирахова, где повествуется о пророке Илие (см.: Эгерберг Э. Пророк у Пушкина и Лермонтова // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Петрозаводск, 2001. Вып. 3. С. 163—165 (сер. «Проблемы исторической поэтики»; вып. 6)). Т. Г. Мальчуковой высказан ряд соображений об отражении в пушкинском «Пророке» «текстов Евангелия, где пророчества Исаи разъясняются в христианском духе (...) и православной литургии», в частности таинства причащения. Исследователь приходит к следующему выводу: «Если принять во внимание христианское переосмысление библейского источника в стихотворении Пушкина, можно предположить, что он показал в „Пророке“ обобщенный образ апостола Христа (...) Стихотворение „Пророк“ оказывается не пересказом, парафразой или вариацией имеющихся религиозных текстов, а творческим образом (...) духовной поэзии, вырастающей из души поэта, личной европейской и русской лирики, на почве античной культуры и христианской религии» (Мальчукова Т. Г. Стихотворения А. С. Пушкина «Воспоминание» и «Пророк» в контексте христианской культуры // Духовный труженик: А. С. Пушкин в контексте русской культуры. СПб., 1999. С. 309—315).

ровосприятия, охватывающего весь мир,⁸ с третьей, наконец, как важный этап становления реализма в творчестве Пушкина, стремившегося изобразить мировосприятие библейского пророка как личности, сформированной конкретной природной и социальной средой.⁹ Новейшая работа С. В. Березкиной учитывает и анализирует обширный комплекс исследований и публикаций, посвященных пушкинскому «Пророку»,¹⁰ число же их продолжает множиться.

Герой лермонтовского «Пророка» (1841) во многом принадлежит романтизму: он одинок и бессилен, хотя наделен «всеведением» и провозглашает «любви и правды чистые ученья», за что подвергается гонениям. Поэт у Лермонтова — «осмеянный пророк». У Пушкина Пророк отправляется из пустыни к людям, у Лермонтова он вынужден скрываться в пустыне. Стихотворение А. Н. Плещеева «Сон (*Отрывок из незаконченной поэмы*)» (1846), созвучное позднейшей некрасовской лирике, — отклик на лермонтовского «Пророка», опубликованного двумя годами ранее. Герой его «избран пророком» некоей Богиней, напоминающей и Музу античности, и героиню позднейшего стихотворения Некрасова «Муза» (1852). Богиня является герою во сне, предвещает ему гонения и муки, но обещает грядущее торжество Истины. Пробудившийся от вещего сна герой преодолевает тоску и усталость:

И Истине святой, исполнен новых сил,
Я дал обет служить, как прежде ей служил.

Мой падший дух восстал... И утесненным вновь
Я возвещать пошел свободу и любовь.¹¹

Он более проповедник и борец, нежели возвеститель Божественной воли.

Обращение к теме пророчества и образу Пророка означало для художника приобщение к обширной традиции осмысления средствами искусства сакральных преданий. При этом оказывалась неизбежной их «актуализация», ставившая на

⁸ В. С. Соловьев в статье «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899) утверждал: «В пушкинском „Пророке“ значение поэзии и призвание поэта являются во всей высоте и целостности идеального образа (...) В „Пророке“ высшее значение поэзии и поэтического призвания взято как один идеально законченный образ, во всей целостности, в совокупности всех своих моментов, не только прошедших и настоящих, но и *будущих*» (Соловьев В. С. Литературная критика. М., 1990. С. 260, 262). Н. В. Фридман относил «Пророка» к «героической лирике Пушкина, воплотившей резкие волевые черты индивидуальности поэта»: «Пушкин вложил в психологический образ поэта-пророка собственную решимость идти по трудному, но плодотворному пути, определяемому внутренними потребностями художника и его высоким назначением» (Фридман Н. В. Образ поэта-пророка в лирике Пушкина // Учен. зап. Московского гос. ун-та. М., 1946. Вып. 118. С. 84, 107). Т. Г. Мальчукова отмечает в «Пророке» сочетание античной и библейской традиции: «...Библейский образ пророка вбирает у Пушкина античный образ поэта, который в греко-римской литературе понимается не только как пророк Муз и Аполлона, но и как „уста мира“, совокупность всех голосов вселенной» (Мальчукова Т. Г. О сочетании античной и христианской традиции в лирике Пушкина 1820—1830-х гг. // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Петрозаводск, 1994. Вып. 3. С. 122 (сер. «Проблемы исторической поэтики»; вып. 5)).

⁹ Например: «Если мы внимательно проследим за тем, какие изменения происходят у пророка (то есть у поэта) (...) то мы увидим, что все (или почти все) эти новые свойства нужны не просто поэту, а только такому, который стремится увидеть более зорко, глубоко и тонко внешний для него мир, объективную действительность (...) и поэтически рассказать об этом» (Бонди С. О Пушкине. Статьи и исследования. 2-е изд. М., 1983. С. 143). «„Пророк“ написан не о пророке, а о том, как суровый, патриархальный, бесхитростный, но взыскующий истины житель пустыни совершал свой мученический путь, завоеывая право нести людям волю Божества. Это стихи не о божеском, а о человеческом» (Вацулло В. Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 16).

¹⁰ Березкина С. В. «Так некогда поэт...» (Проблемы научной биографии Пушкина). СПб., 2010. С. 122—130.

¹¹ Плещеев А. Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 74—76 (Библиотека поэта. Большая сер. 2-е изд.).

первый план судьбу человека с его духовно-творческими устремлениями (пророк-поэт) и гражданскими чувствами (пророк-борец). Особое место занимала духовная поэзия, где эзотерическая сторона играла более существенную роль (как, например, ода «Бог» Г. Р. Державина (1784), «Опыты священной поэзии» и «Духовные стихотворения» Ф. Н. Глинки (1826 и 1839), «Пророк Варух» А. Н. Майкова (1838) и т. д.). «Пророки» Пушкина и Лермонтова стали восприниматься как своеобразные ориентиры, освященные традицией. Новое использование того же заглавия означало для автора неизбежное соприкосновение с ней и требовало новизны мысли и чувства.

* * *

В последнее десятилетие было опубликовано немалое количество литературоведческих сочинений, в которых отмечают и анализируются упоминания о Боге, молитве и церковных обрядах в поэзии Некрасова. Прежде всего, это образ «храма Божьего» и молящихся в первой главе поэмы «Тишина» (1856—1857) («Храм воздыханья, храм печали — / Убогий храм земли твоей» — IV, 52), затем — «бедная церковь приходская» («убогая», «ветхая») в стихотворении «Детство (*Неоконченные записки*)» (1873),¹² стихотворение «Молебен» (1876). Это также многочисленные упоминания о церковном и монастырском обиходе — например, женский монастырь, куда героиня поэмы «Мороз, Красный нос» (1863—1864) отправляется «по икону чудесную», глава «Поп» в поэме «Кому на Руси жить хорошо». Наконец, это преданность христианским духовным ценностям героинь поэмы «Русские женщины» и Гриши Добросклонова, вдохновленного «святою песней» «ангела милосердия» в финале главы «Пир на весь мир» (поэма «Кому на Руси жить хорошо»)¹³ Не забыты и юношеские подражательные стихи из сборника «Мечты и звуки» («Встреча душ», «Истинная мудрость», «Сомнение», «Землетрясение», «Час молитвы», «Разговор»)¹⁴ При этом тщательно подчеркивается созвучность некрасовских поэтических образов традиционным церковно-православным установлениям, и в то же время замалчиваются явные расхождения гражданских мотивов некрасовской поэзии с православным вероучением. Когда же на «несовпадения» обращают внимание приверженцы официальной церкви как социального института, эти несовпадения служат им поводом для упреков поэту в проявлении «безбожия» (термин «антиклерикализм» при этом избегается) или в лучшем случае для констатации противоречивости (двойственности) мировоззрения поэта.¹⁵ Высказываются соображения о мировоззренческой эволюции поэта, пережившего в середине 1870-х годов духовный кризис и осознавшего подлинную ценность идеалов, отста-

¹² См.: *Мишина Г. В.* Образотворческая триада детство—природа—Храм в произведениях Н. А. Некрасова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2007.

¹³ См.: *Лебедев Ю. В.* Мотивы христианской гражданственности в поэзии Н. А. Некрасова // Н. А. Некрасов: Современные прочтения. Кострома, 2001. С. 4—16; *Мельник В. И.* Поэзия Некрасова в свете христианского идеала. М., 2007.

¹⁴ См., например: *Жилыкова Э. М.* Христианские мотивы и образы в творчестве Н. А. Некрасова (1830—1850-е годы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. науч. трудов. Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 270—277 (сер. «Проблемы исторической поэтики»; вып. 5).

¹⁵ Так, в курсе лекций «Православие и русская литература», изданном в шести томах (2002), М. М. Дунаев с сожалением констатирует: «Некрасов (...) принял участие в известном рода „канонизации“ революционеров, принесших себя в жертву своей борьбе»; утверждает в связи с речью Попа в поэме «Кому на Руси жить хорошо», сетующего на неприязненное отношение крестьян к духовному сословию: «...склонный к неумеренной решительности суждений во всем, Некрасов и здесь оказался чрезмерно категоричен» (*Дунаев М. М.* Православие и русская литература. М., 2002. Ч. III. С. 196, 200). О стихотворении «На смерть Шевченко» (1861), не опубликованном при жизни поэта по цензурным соображениям, Дунаев замечает: «В страдании к человеческому горю поэт готов был сорваться в богоборчество» (Там же. С. 203) и т. д.

иваемых Церковью.¹⁶ Однако религиозные догматы не могут служить основным критерием эстетической оценки, поскольку поэт призван *задавать вопросы*, порождая сомнение и стимулируя мысль, тогда как церковь настойчиво *предлагает ответы* в соответствии со своим вероучением.¹⁷

Так же, как и Белинский, Некрасов был приверженцем гуманистического идеала «братства, равенства, свободы», провозглашенного Великой французской революцией. В письме к Гоголю от 15 июля 1847 года Белинский писал о Христе: «Он первый возвестил людям учение свободы, равенства и братства и мученичеством запечатлел, утвердил истину своего учения».¹⁸ У Некрасова в ранней редакции «Песни Еремушке» (1859) было: «Чти заветы вечно правые / И учись им у Христа» и истинно «благородными благами» назывались «Слава, Знание, Любовь» (II, 81). В окончательной же редакции природженными «человеческими стремлениями» провозглашались «Братство, Равенство, Свобода» (в первой подцензурной публикации в № 9 «Современника» 1859 года было: «Братством, Истиной, Свободою...») и в финале звучал призыв к борьбе:

Будешь редкое явление,
Чудо родины своей;
Не холопское терпение
Принесешь ты в жертву ей:

Необузданную, дикую
К угнетателям вражду
И доверенность великую
К бескорыстному Труду.

С этой ненавистью правую,
С этой верою *святой*
Над неправдою лукавою
Грянешь *Божьею грозой*...

(II, 67; курсив мой. — А. Б.)

Смирение, почитаемое Церковью как истинная добродетель, в «Песне Еремушке» именуется «холопским терпением». В «Медвежьей охоте» говорится о «*святом* недовольстве» Белинского (III, 19; курсив мой. — А. Б.). Сочувствие поэта русским революционерам несомненно. Именно их он признавал идущими по «пути Христову». В «Отрывке» («...Я сбросила мертвящие оковы...»; 1877) прямо сказано: «Ушла туда, где чтут пути Христовы, / Где стерегут оплошного врага» (III, 193). Основопологающий догмат христианства о любви Бога к людям, провозглашенный в Новом Завете, осмыслялся как подлинно гуманистический идеал, который освящался именем Христа. Некрасовское стихотворение «Пророк» («Не говори: „Забыл он осторожность...“») в русской культуре оказалось, как и «Пророк» пушкинский, на пересечении поэтического и религиозного сознания.

* * *

О 16-строчном некрасовском «Пророке» сложился комплекс представлений, опирающихся на многолетние разыскания некрасоведов. В весьма насыщенном семантически тексте стихотворения многое прояснено, но тем не менее остаются, как мне представляется, некоторые неясности. Кратко отмечу вначале итоги рабо-

¹⁶ См.: Лебедев Ю. В. Мотивы христианской гражданственности в поэзии Н. А. Некрасова // Н. А. Некрасов: Современное прочтение (К 180-летию со дня рождения русского национального поэта). Кострома, 2002. С. 4—16.

¹⁷ См. также: Берёзкин А. М. Некрасов в начале XXI столетия (2001—2011) // Карабиха: Историко-литературный сборник. Ярославль, 2011. Вып. VII. С. 82—83.

¹⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. X. С. 214.

ты ряда исследователей (прежде всего А. М. Гаркави, Г. В. Краснова и И. А. Битюговой¹⁹).

1) Текст был создан в августе 1874 года во время отдыха поэта в Чудовской Луке. Главные аргументы в этом отношении — собственноручно составленный Некрасовым список своих стихотворений, написанных там в августе—сентябре 1874 года (XIII, кн. 2, 71), а также авторская помета на беловом автографе стихотворения «В избе лесника на 125 версте М(осковской) ж(елезной) д(ороги), ночь, 8 Авг(уста) 1874» (III, 462).²⁰

2) Заглавие стихотворения в указанном беловом автографе 1874 года, подаренном П. А. Ефремову 27 мая 1875 года, — обезличенно-маскирующее: «Из Ларры», служившее (как в некоторых других подобных случаях у Некрасова²¹) указанием на гражданскую направленность произведения, его политический радикализм. Впервые заглавие «Пророк» появляется в первой публикации в составе подборки «Последние песни» в январском номере «Отечественных записок» 1877 года. Под заглавием «Пророк» в скобках давался маскирующий подзаголовок «Из Барбье». Отмечу, что перед «Пророком» шли стихотворения, в которых христианские мотивы были тесно связаны с гражданскими, сочувственными по отношению к революционерам-народникам. Так, на предшествовавших страницах были напечатаны вышеупомянутый «Отрывок» («Я сбросила мертвящие оковы...») и «Молебен», где было такое молитвенное обращение:

Милуй народ и друзей его, Боже! —
 Сам я невольно шептал. —
 Внемли моление наше сердечное
 О послуживших ему...
 Об осужденных в изгнание вечное,
 О заточенных в тюрьму,
 О претерпевших борьбу многолетнюю
 И устоявших в борьбе,
 Слышавших рабскую песню последнюю,
 Молимся, Боже, Тебе.

(III, 181)

С тем же названием и в такой же последовательности был напечатан «Пророк» и в составе сборника «Последние песни», но с цензурным изъятием ранее предшествовавшего «Отрывка». При этом в обеих прижизненных публикациях «Пророка» не была допущена к печати заключительная строфа с упоминанием имени Христа.

3) Имеются свидетельства о том, что «Пророк» был связан некоторым образом с личностью Н. Г. Чернышевского. Так, на копии текста, сделанной Ефремовым, была сделана помета «Н. Г. Ч.», а в экземпляре «Последних песен», подаренном

¹⁹ Гаркави А. М. К спорам о стихотворении Некрасова «Н. Г. Чернышевский» // Н. Г. Чернышевский: Статьи, исследования и материалы. Саратов, 1965. [Вып. 4]. С. 104—117; Краснов Г. В. [Примечания] // Некрасов Н. А. Последние песни / Изд. подг. Г. В. Краснов. М., 1974. С. 275—281 (сер. «Литературные памятники»); Битюгова И. А. [Примечания] // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. III. С. 461, 464.

²⁰ М. В. Нечкина считала, что свидетельства об отражении поэтом в образе пророка-борца личности Чернышевского служат основанием для предположения о написании «Пророка» значительно ранее — в 1860—1861 годах, когда Чернышевский и его единомышленники «ожидали общего восстания крестьян в связи с реформой», а в случае его поражения «смертельная опасность» грозила бы «руководителю», «вождю» движения, в котором, по мнению Нечкиной, Некрасов видел Чернышевского (см.: Нечкина М. В. Н. А. Некрасов о Н. Г. Чернышевском // Чернышевский и его эпоха. Революционная ситуация в России в 1859—1861 гг. М., 1979. Сб. 8. С. 9—12). С. А. Рейсер находил гипотезу Нечкиной неубедительной, считая решающим аргументом включение автором этого стихотворения в перечень своих произведений 1874 года (см.: III, 463).

²¹ С маскирующим заголовком («Из Ларры») печатались стихотворения «Я за то глубоко презираю себя...», «Родина», «В неведомой глуши, в деревне полудикой...» (все 1846 года) и «Тяжелый год — сломил меня недуг...» (1855—1856).

И. Н. Крамскому, есть относящаяся к «Пророку» запись: «В воспоминание о Чер-
(нышев)ском» (III, 463).

Рассмотрение некрасовского стихотворения в расширенном контексте как его собственного творчества, с одной стороны, так и культурно-историческом и социально-политическом, — с другой, предоставляет дополнительные возможности для понимания произведения в его смысловой целостности.

* * *

«Пророк» идейно-тематически связан с рядом произведений поэта. Одна из важнейших тем Некрасова — нравственный выбор между внутренним неприятием окружающей социальной среды и целенаправленной борьбой за осуществление гуманистического идеала — борьбой тяжелой и опасной, грозящей страданиями и гибелью. Это, в частности, «Поэт и Гражданин» («Иди в огонь за честь отчизны <...> Иди и гибли безупречно...» — II, 9), «Рыцарь на час» (1862) («Совесть песню свою запевает...»; «Уведи меня в стан погибающих / За великое дело любви!» — II, 134, 138). В «Газетной» (1865) появляется ставшая афористической формула: «Кто живет без печали и гнева, / Тот не любит отчизны своей...» (II, 199). В «Сценах из лирической комедии „Медвежья охота“» (1866—1867) «гнев» и «печаль» приобретают звучание высшего нравственного требования, исходящего от некоего могущественного «духа», имеющего природу, сходную с божественной. О «либералах-идеалистах» 1840-х годов, «честных мыслью» и «сердцем чистых», но не выстоявших в борьбе и предавшихся «беспредельному унынию», в «Сценах...» с сочувственным сожалением сказано:

Не предали они — они устали
Свой крест нести,
Покинул их дух Гнева и Печали
На полпути...

(III, 18)

О сверхличностной природе «Гнева и Печали», напоминающей божественную, говорится затем и в «Пророке», тесно связанном по тематике с лирикой 1874 года, прежде всего с элегией «Уныние», где о «служении народу» говорится как о высшем призвании, граничащем со святостью:

Народ! народ! Мне не дано геройства
Служить тебе, плохой я гражданин,
Но жгучее, *святое* беспокойство
За жребий твой донес я до седин!
Люблю тебя, пою твои страданья,
Но где герой, кто выведет из тьмы
Тебя на свет?..

(III, 137; курсив мой. — А. Б.)

Несколько ранее, в стихотворении «Мать» («Она была исполнена печали...»; 1866), как и в «Пророке», выбор «прямой дороги», участия в борьбе также приобретает ореол святости:

Есть времена, есть целые века,
В которые нет ничего желанней,
Прекраснее — *тернового венка...*

(III, 62; курсив мой. — А. Б.)

Для демократов-революционеров второй половины XIX века христианство означало прежде всего комплекс нравственных идей, в котором главными составляющими были представления о духовной свободе человека, «созданного по образу

и подобию Бога», о любви как основе взаимных отношений друг к другу и о следовании этому идеалу в земной жизни: «Будем любить друг друга, потому что любовь от Бога и всякий любящий рожден от Бога и знает Бога» (Ин. 4:7); «Нет больше той любви, если кто душу свою положит за други своя» (Ин. 15:13). Христианское учение воспринималось преимущественно как нравственное, созвучное западноевропейскому гуманизму и утопическому социализму, а эзотерическая его сторона, по существу, игнорировалась.

* * *

В стихотворении Некрасова, получившем название — «Пророк» — после некоторых колебаний, находит дальнейшее развитие романтическое восприятие личности, воодушевленной высокой целью. В произведении Некрасова объединяются две системы представлений: во-первых, это свойственное романтизму возвышение личности, сохраняющей верность идеалу, а во-вторых, родственное романтизму приращение нравственных постулатов христианства в борьбу за осуществление идеала социальной справедливости на земле.

Стихотворение Некрасова созвучно поэзии гражданского романтизма, обращавшейся к библейской образности. В нем используется «романтический принцип слов-символов, система романтической суггестивности», по определению Г. А. Гукковского.²² В то же время соотнесение этой образности с каноническими сакральными представлениями порождает немало вопросов. У Некрасова возвеличивается самоотверженное «служение добру», но герой стихотворения — Он, — лишь в заглавии названный «Пророком», послан «богом Гнева и Печали», который напоминает «духа гнева и печали», появившегося ранее в некрасовской поэзии, тогда как атрибутом Бога библейского может быть «Божий гнев»,²³ но не «печаль», которая допустима для верующего лишь в состоянии раскаяния («печаль ради Бога»). *Печаль и гнев* для христианина — гибельные страсти. У Некрасова же *гнев* может быть «справедливым»:

Но... молчи, во гневе справедливым!
 Ни людей, ни века не кляни:
 Волю дав лирическим порывам,
 Изойдешь слезами в наши дни...

(«Дни идут... все так же воздух душен...» (1877; III, 196))

Герой некрасовского «Пророка» — посланец божества — «бога Гнева и Печали», которое, однако, соотносимо не столько с библейскими текстами, несмотря на упоминание имени Христа в последнем стихе, сколько с представлениями античности, в которых различные стороны бытия (силы природы, состояния общества, духовные стремления) направляются и олицетворяются соответствующими божествами: «*бог чего*» (огня, войны, сна, времени и т. д.). Поэтические олицетворения такого рода использовались и Некрасовым. Например: «Бог старости — неумолимый бог <...> Жестокий бог!..» (III, 133—134; «Уныние», 1874). Упоминание

²² См.: Гукковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 214—215.

²³ У Некрасова «Божий гнев» упоминается в раннем стихотворении «Землетрясение» (1839): «...Встаньте, люди, / Умолите Божий гнев» (I, 229). Отмечу, что в лирике Некрасова состояние «гнева» упоминалось в связи с драмой женской судьбы. В частности: «Переполнена гневом правдивым...» («Если, мучимый страстью мятежной...»; 1847), «Или то был один каприз случайный, / Иль давний гнев?...» («Так это шутка? Милая моя...»; 1850), «Не дикий гнев, не жажда мщенья / В душе скорбящей разлита...» («Зачем насмешливо ревнуешь...»; 1855). В ранней некрасовской лирике сближались «гнев» и «любовная страсть»: «Смертоносен взор твой гневный, / Жизнодарен твой привет...» («Турчанка»; 1839), «И, будто гнев в душе капризной, / Опять пылает страсть в крови...» («Незабвенный вечер»; 1839), «Лишь смиряет буря гнева / Да любовь твои черты. / Черноогненная дева, / Счастлив, кем пленилась ты!» («Смуглянке»; 1839).

«бога» подчеркивает могущество чувства, овладевшего человеком, его надличностную природу. Те же духовные состояния без упоминания о «боге» подразумевают личностные по преимуществу их проявления («Кто живет без печали и гнева, / Тот не любит отчизны своей»). Таким образом, сопряжения библейской, античной и романтической образности, о которых упоминалось выше в связи с пушкинским «Пророком», входили в систему художественных средств Некрасова.²⁴

У Некрасова и для многих его демократически настроенных современников, особенно революционеров-народников, Христос — воплощение нравственного идеала, осуществление которого возможно только на пути бескомпромиссной борьбы и самопожертвования. Христос здесь прежде всего освободитель «рабов земли», несущий им духовное освобождение.²⁵ Угнетаемым и унижаемым нужен герой, миссия которого — воодушевить их собственным примером верности высшему (по существу гуманистическому) идеалу:

Иди и гибни безупречно.
Умрешь не даром: дело прочно,
Когда под ним струится кровь...

(«Поэт и Гражданин» (1855—1856; III, 9))

«Кровь», конечно же, того, кто жертвует собой для общественно значимого, жизненно важного «дела».

Герой «Пророка» приносит себя в жертву для убеждения «рабов земли» в истинности учения Христа как учения нравственного. Упоминание в концовке о грозящем ему распятии — символическое обозначение мученической гибели за идеал, хотя и напоминающее о мучениках за христианскую веру, но подразумевающее самопожертвование «для других», «за други своя».

Тема героического самопожертвования, страдания во имя идеала — важнейшая в поэзии Некрасова. В диалоге «Поэт и Гражданин» уже не Гражданин, а первоначальный оппонент его — Поэт говорит о Музе, вдохновлявшей его юношеские гражданские стихи: «Но шел один венок терновый / К твоей угрюмой красоте...» (II, 13). В лирике Некрасова часто с горечью говорится о недостатке гражданского мужества: «...во мне нет сил героя» (III, 135; «Уныние», 1874). Эта же тема является главной в стихотворениях «Рыцарь на час», «Человек сороковых годов», «Умру я скоро. Жалкое наследство...», затрагивается в «Медвежьей охоте». В «Пророке» «печаль и гнев» — чувства, созревающие в обществе, требующие действия и исхода, для которого необходимо явление *героя* — того, кто «любит (...)

* * *

Высказывалось мнение о простоте «номинативного плана» некрасовского стихотворения.²⁶ Тем не менее семантические оппозиции *жить* — *умереть*, *жизнь* —

²⁴ Попытка прямолинейного соотнесения стихотворения Некрасова с Ветхим и Новым Заветом неизбежно ведет к искажению подлинного некрасовского текста и препятствует его пониманию. Например, М. М. Дунаев, решительно осуждая взгляды Чернышевского как революционные и, следовательно, «бесовские», находит и в некрасовском «Пророке» «неверную основу» — сопряжение «непримиримых начал любви и ненависти», характерное для поэзии Некрасова: «Духовная неправда такого образа — в нераздельном соединении ветхозаветного, карающего и гневного Бога с новозаветным Откровением о Боге, несущем любовь и радость в мир» (Дунаев М. М. Православие и русская литература. Ч. III. С. 207).

²⁵ Полушутливо, но отчасти и серьезно Пушкин в письме к А. И. Тургеневу от 1 декабря 1823 года назвал Христа «демократом» в пояснении к своему стихотворению «Свободы сеятель пустынный...»: «...написал на днях подражание басне умеренного демократа И(исуса) Х(риста)...» (Пушкин. Полн. собр. соч. [М.,] 1937. Т. XIII. С. 79).

²⁶ См.: Шанский Н. М. Гимн гуманизму (О стихотворении Н. А. Некрасова «Пророк») // Русский язык в школе. 2001. № 6. С. 51. По мнению автора, «пророк у Некрасова выступает

смерть, для себя — для других требуют особого внимания. В сентенции: «Жить для себя возможно только в мире, / Но умереть возможно для других!» — в первом стихе речь идет, по-видимому, о невозможности собственного духовного существования вне общества (мира). Союз *но* в начале следующего стиха имеет, по всей вероятности, не чисто противительное значение, а противительно-присоединительное, когда при повторении слов (в данном случае наречия «возможно») высказанная мысль дополняется, развивается.²⁷ «Но» выступает в значении «но и». В философском обобщении выраженная в данных стихах мысль может быть сформулирована так: только в обществе возможно полноценное индивидуальное бытие («для себя»), и только в обществе («для других», на благо другим) смерть не страшна, приобретает высокий смысл, «любезна». (Вероятно, здесь присутствует отчасти и отражение пословичной сентенции «На миру и смерть красна».)

Некоторую сложность для понимания представляет и контекстуальное противопоставление слов «мирской» («в его душе нет помыслов мирских») и «мир» (общество). Производное прилагательное «мирской» здесь означает не только «относящийся к миру», но «светский» в противопоставлении монастырскому (монашескому) укладу жизни, ориентированному прежде всего на духовные ценности, главной из которых является «спасение душ людских». В словаре Даля отмечена и негативная коннотация в отношении слова «мирской», важная для понимания не красавского текста: не только «светский», но и «суетный».²⁸ Герой Некрасова посвящает себя всецело делу духовного освобождения «рабов земли», воодушевляя их напоминанием о Христе как явленном идеале. Пророк у Некрасова в конечном счете служит «миру», но сам он готов отказаться от высшей «мирской» ценности — жизни, «оставаясь с Христом».

Обращение к библейской образности не только возвышало образ Гражданина, готового «идти в огонь за честь отчизны, / За убежденье, за любовь...» (III, 9), но содержало также напоминание о личности Чернышевского (бывшего студентом Саратовской духовной семинарии в 1842—1845 годах и досконально знавшего Священное Писание), в творчестве которого звучала пророческая убежденность в справедливости своих мыслей. Характерная для библейского повествования частота употребления союза «и» в присоединительном значении, отмечавшаяся в пушкинском «Пророке»,²⁹ ощутима, в частности, в размышлениях о будущем «новых людей» в романе «Что делать?»: «...и под шумом шиканья, под громом проклятий, они сойдут со сцены гордые и скромные, суровые и добрые, как были. И не останется их на сцене? — Нет. (...) И пройдут года, и скажут люди: „После них стало лучше; но все-таки осталось плохо“. И когда скажут это, значит, пришло время возродиться этому типу, он возродится в более многочисленных людях, в лучших формах (...) и опять та же история в новом виде. И так пойдет до тех пор, пока люди скажут: „ну, теперь нам хорошо...“».³⁰ В обращениях к читателю романа явно ощутима проповедническая интонация.

В некрасовской лирике 1874 года важнейшими темами стали подведение жизненных и творческих итогов, героизм, борьба и гибель в неравной борьбе и любовь, представление о которой возвышается у Некрасова до целостного мировосприятия. Герой «Пророка», избравший «служение добру», «любит (...) возвышенной и

как реально существующий человек, который не только наделен способностью предвидеть будущее общество социальной справедливости (по Нагорной проповеди Христа), но и знает, что надо делать для создания этого общества, как человек, знающий, что его ожидает за это „что делать“ («час придет — он будет на кресте»), но продолжающий служить добру и жить для других, даже жертвуя своей жизнью» (Там же. С. 50).

²⁷ См.: Большой академический словарь русского языка. СПб., 2009. Т. 12. С. 472.

²⁸ См.: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. II. С. 337.

²⁹ См.: Виноградов В. В. Язык Пушкина (Пушкин и история русского литературного языка). М.; Л., 1935. С. 135—137.

³⁰ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1939. Т. XI. С. 145 (курсив мой. — А. Б.).

шире» других, Гражданин призывает к борьбе «за убежденье, за любовь». В «литерических порывах» у Некрасова любовь к «другим», прежде всего к народу, на первом месте: «Одна любовь сказаться в ней успела к тебе / К тебе, моя родная сторона!» («Умру я скоро. Жалкое наследство...»; III, 41); «...жгучее святое беспокойство / За жребий твой (т. е. народа. — А. Б.) донес я до седин! / Люблю тебя, пою твои страданья...» («Уныние»; III, 137); «Я верую в народ...» («Горе старого Наума» (1874); III, 143). И, наконец, в стихотворении «Поэту» (1874), посвященном памяти Шиллера: «В твоей груди, гонимый жрец искусства, / Трон истины, любви и красоты» (III, 166).

Обращения к сакральным образам и сюжетам в поэзии Некрасова опосредованы гуманистическими представлениями о нравственных ценностях, содержащихся в учении Церкви. Нравственные истины оказывались приоритетными в сравнении с догматами христианской веры, общеобязательными и неизменяемыми. Ветхий Завет читался как эпическое повествование о борении страстей, предвозвещавшем грядущее примирение во имя братской Любви. Идеалы Нагорной проповеди воспринимались как концентрированное выражение христианских идеалов. Христианство для многих оказывалось по существу адогматическим, а для либерально-демократической части общества оно отождествлялось с идеалами гуманистическими.

На исходе жизни, перед первой публикацией стихов, вдохновленных воспоминаниями и мыслями о Чернышевском, находившемся на поселении в Вилуйском тюремном замке, Некрасов решил предпослать им заглавие «Пророк», окончательно придавшее образу его героя эпическое величие.

© О. В. Макаревич

Н. С. ЛЕСКОВ И Ж. Э. НАВИЛЬ. К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ ИДЕЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО БОГОСЛОВИЯ НА ТВОРЧЕСТВО ПИСАТЕЛЯ*

29 июля (10 августа) 1875 года, возвращаясь из второго заграничного путешествия, из Мариенбада, Николай Семенович Лесков пишет одному из своих друзей, русскому историку и публицисту Петру Карловичу Щебальскому, широко известное в лесковиане письмо.¹ Письмо это состоит из трех частей, каждая из которых освещает одну из волновавших в это время писателя проблем. В первой части он характеризует свое внутреннее состояние, с определенной долей самоиронии ссылаясь на «Автоэпиграмму» В. В. Капниста. Ирония здесь является знаком глубокого духовного кризиса, переживаемого писателем: «Вообще сделался „перевертнем” и не жгу фимиама многим старым богам». Лесков объясняет и причину этого кризиса: он вызван чтением книг и встречами с людьми, с которыми писатель познакомился во время пребывания во Франции (Париже). Заметим, что Лесков особо выделяет среди них лично ему знакомого «молодого Невилля». Суть же этого кризиса в осознании писателем трагического разрыва между духом христианства и «артикулами веры», что и побуждает его во второй части письма рассказать о замысле «написать русского еретика — умного, начитанного и свободомысленного

* Статья написана при поддержке гранта Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России на 2009—2013 гг.» (соглашение 14.132.21.1050).

¹ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 10. С. 411—412.

духовного христианина, прошедшего все колебания ради искания истины Христовой и нашедшего ее только в одной душе своей». Наконец, третья часть письма — размышления о несвободе русской литературы и невозможности опубликовать в России произведение подобного содержания.

В другом, неопубликованном, более позднем письме 1892 года, отзываясь на вышедший рассказ Софьи Ивановны Сазоновой, Лесков пишет: «Христианство или религия смешаны с церковью и заменены ее именем. Религию, как потребность духа, ищущего высшего состояния, и церковь, как учреждение полицейско-политическое, всегда склонное служить земной власти, не надо смешивать, а надо каждое ставить отчетливо на принадлежащее им место. У нас же, и особенно *теперь*, это нужнее, чем где-либо».² Как видно из приведенных эпистолярных свидетельств, центральная мысль Лескова о трагических последствиях резко обозначившегося разрыва между тем, что Лесковым будет противопоставляться, вслед за А. С. Хомяковым, как текст (закон) и дух учения, была актуальна для писателя и в 1890-е годы.

Анализируя отношение Лескова к православной церкви, А. А. Новикова замечает, что исследователи «вырвали из контекста» признание писателя о «разладе с церковностью», изменив значение, вкладывавшееся им в эти слова, на прямо противоположное, и ссылается при этом на признание самого писателя: «Более чем когда-либо верю в великое значение Церкви, но не вижу нигде того духа, который приличествует обществу, носящему Христово имя».³ С целью пояснения смысла сказанного следует обратиться к творчеству «молодого Невилля», чьи произведения повлияли на мировоззрение Лескова.

Составители комментариев к опубликованному письму не указывают,⁴ кого имеет в виду Лесков. А. Н. Лесков ограничивается указанием на то, что это «французский теолог».⁵ Между тем Невиль упоминается и в более поздней переписке Лескова, что позволяет предположить, что влияние идей этого богослова на его мировоззрение было достаточно серьезным и продолжительным. Так, в письме к М. Г. Пейкер от 21 июня 1879 года имя Невилля упоминается в ряду наиболее уважаемых Лесковым проповедников — Гладстона, Берсье, Вине и Вальденштрема. Комментируя письмо, исследователи указывают, что Невиль — французский теолог XVIII века, и это представляется нелогичным, потому что Гладстон, Берсье, Вине и Вальденштрем (упомянутый далее в тексте письма) — проповедники XIX века, современники Лескова.

Судя по всему, Невилем в своих письмах Лесков называет Жюля Эрнеста Навиля (1816—1909),⁶ широко известного швейцарского протестантского богослова и философа, который считается одним из предшественников экуменизма. Работы Эрнеста Навиля были рано переведены на русский язык.⁷ Определенное сомнение вы-

² РГАЛИ. Ф. 275. Оп. 1. № 170. Л. 1.

³ Новикова А. А. Религиозно-нравственные искания в творчестве Н. С. Лескова 1880-х—1890-х годов: дис. ... доктора филол. наук. М., 2003. С. 401.

⁴ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 10. С. 576.

⁵ Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памяткам: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 31.

⁶ Отметим разночтения фамилии, которые нашли отражение и у Лескова. Переводы на русский язык подписывались «Э. Навиль», однако в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона он фигурирует как «Эрнст Навилль». Сложно сказать, что повлияло на написание «Невиль», однако очевидно, что и в подобной транскрипции современники понимали, о ком идет речь.

⁷ См.: Навиль Ж. Э. 1) Вечная жизнь. Публичные чтения Эрнеста Навиля, бывшего профессора философии в Женеве. М.: Тип. Каткова и К^о, 1862; 2) Вечная жизнь. Публичные чтения Эрнеста Навиля, бывшего профессора философии в Женеве. 2-е изд., доп. М.: Университетская типография, 1865; 3) Вопрос о зле [В приложении брошюра, заключающая две беседы о долге того же автора]. СПб., 1871; 4) Небесный Отец. Беседы о Боге и его отношении к миру и к человеку. СПб., 1868; 5) Христос. Публичные чтения. М., 1881. Кроме того, работы Навиля нередко печатались в «Православном обозрении» на протяжении 1860—1870-х годов.

зывает лишь выражение «молодой Навиль». Возможных объяснений этому несколько: к 1875 году, когда было написано письмо, в теологии были известны как минимум три Навиля.

Кроме Жюля Эрнеста, в Париже в этот момент получает достаточно широкую известность Эдуард-Анри Навиль, благодаря своим археологическим изысканиям на Востоке и публикации «Книги мертвых». Э.-А. Навиль родился в 1844 году и действительно был «молодым» для 44-летнего Лескова. Однако в тот момент (в 1875 году) Э.-А. Навиль был известен как исследователь прежде всего древне-египетской литературы, его работы как богослова появились значительно позже,⁸ и у нас нет оснований считать, что они уже сформировались к моменту посещения Лесковым Парижа.

Второй вариант объяснения эпитета «молодой» связан с тем, что Эрнест Навиль опубликовал сочинения своего отца, Фридрика Навиля (1784—1845), также реформатского богослова, и очень ценную, в смысле исторического и историко-этнографического материала, коллекцию писем к последнему от реформатских миссионеров разных стран. Соответственно, Лесков называет сына «молодым», подразумевая его отца, а не ссылаясь на его возраст.⁹ Подтверждением этой гипотезы представляется совокупность проблем, которые поднимает в письме к Шебальскому Лесков: кризис церкви как социального института, мысль о возможном объединении всех христианских учений, идеи духовного христианства и т. п. Интерес Лескова к идеям Э. Навиля мог быть вызван и фактом увлечения последнего спиритизмом (исследованиями работ Мена де Бирана). Отметим также, что швейцарский богослов был иностранным членом Французского Института (Institut de France), что может объяснить его пребывание летом 1875 года в Париже.

Еще одна версия была высказана И. Мюллер де Морог в статье «Марфа и Мария. Образ идеальной женщины в творчестве Н. С. Лескова». Она пишет: «Лесков читал много работ Э. Навилле и даже встретил его сына».¹⁰ У Жюля Эрнеста Навиля действительно был сын Альберт, родившийся в 1841 году.

Не обладая достаточными данными,¹¹ мы оставим вопрос о том, с кем же встретился Лесков, открытым, однако считаем, что факт влияния мировоззрения швейцарского проповедника на формирование взглядов писателя представляется очевидным. Вопросы этого касались отчасти в своих работах И. Мюллер де Морог, Х. Маклейн, В. Эджертон,¹² но он никогда не оказывался в центре внимания исследователей в качестве самостоятельной проблемы.

Область интересов Эрнеста Навиля сводилась к христологии, христианской этике и апологетике, также его считают одним из предшественников экуменизма. В творчестве Лескова отразились его взгляды на значение Евангелия для христиан, на христианские представления о добре и зле как нравственных категориях, о сущности христианской веры. Можно предположить также, что некоторые идеи

⁸ *Naville É. H.* 1) The Mount of Jew and City of Onias, Belbeis, Samanood, Abusir, Tukh el Karmus. London, 1887; 2) *Archaeology of the Old Testament*. London, 1913.

⁹ Национальный корпус русского языка показывает, что словоупотребление «молодой» в значении «младший» в сочетании с именем собственным было привычным для русского языка уже в первой половине XIX века. Так, у Пушкина в «Барышне-крестьянке»: «Молодой Алексей стал жить покамest баринном».

¹⁰ *Мюллер де Морог И.* Марфа и Мария. Образ идеальной женщины в творчестве Н. С. Лескова // *Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков*. Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 442—453.

¹¹ Возможно, ответить на этот вопрос позволил бы архив Э. Навиля, находящийся в библиотеке Женевы, с которым мы, к сожалению, не имели возможности ознакомиться (Bibliothèque de Genève. Département des manuscrits et des archives privées. Fonds Ernest Naville. Ms. suppl. 523—629; Ms. fr. 5421—5507; Cours univ. 70—71, 132, 172).

¹² *McLean H.* Nikolai Leskov. The Man and His Art. Cambridge, London: Harvard Un. Press, 1977. P. 28, 628; *Edgerton W. B.* Nikolai Leskov: the Intellectual Development of a Nonconformist. Doc. dissertation for Columbia Un. 1954. P. 358—359.

Навила лежат в основе критики православной церкви, которая прослеживается и в произведениях Лескова.

Прежде чем выявить переключки между творчеством Лескова и проповедями Навила, обратим внимание на то, как современники относились к работам последнего. В «Христианском чтении» за 1869 год представлены «Библиографические очерки» В. Рождественского,¹³ в которых дается высокая оценка работ протестантского проповедника. В качестве основных достоинств работ Навила рецензент называет умение эмоционально и просто говорить о сложных вопросах апологетики, а также продуманную аргументацию, позволяющую Навилю успешно противостоять широкому распространению атеизма: «Навиль отнюдь не задается, как можно бы подумать, задачей — доказывать современным отрицателям бытие Божие, прибегая для этого к избитым доказательствам — онтологическому, космологическому и пр., превратившимся, в самом деле, по одному остроумному замечанию, в сироп для чувствительных и слабонервных субъектов. (...) Ввиду такого-то отношения современных отрицателей к религиозным вопросам Навиль переносит разбор истины бытия Божия на другую почву, освещает ее своим анализом с таких сторон, с которых она делается для всякого как бы предметом видения, а не умозрения и логических выводов».¹⁴

Критический разбор взглядов Навила был предпринят в 1879 году А. Киреевым, секретарем Санкт-Петербургского отдела Общества любителей духовного просвещения. Его анализ касается преимущественно брошюры «Католическая церковь и свобода вероисповедания» и показывает отношение общества к религиозным идеям Навила. Вопрос, который оказывается в центре внимания как Навила, так и его рецензента, сводится к следующему: допускает ли религия законность применения силы в делах веры? Отмечая, что не может быть сомнений в желании Навила раскрыть истину, и высоко оценивая обоснованность и грамотность выбора документов для доказательства и глубину проведенного анализа, Киреев тем не менее замечает, что высказанные идеи «нельзя принять безусловно». Несовпадение мнений автора и рецензента может быть объяснено их принадлежностью к разным религиям: в то время, как Навиль рассматривает поставленный вопрос в рамках сопоставления католических и протестантских взглядов, Киреев стремится высказать точку зрения ортодоксального православия. «Автор очевидно не имеет среднего понятия между протестантской идеею, отвергающею совершенно церковь, основывающуюся на предании и имеющую неизменные основания, и католическую идею о церкви, не желающей терпеть рядом с собою ни одного независимого государства, церкви, которая не может существовать иначе, как в борьбе с государством. (...) Но значит ли это, что вопрос об отношениях между государством и церковью, в сущности, не разрешим? К счастью, нет; формула найдена, она существует уже целые века; эта формула — органическое соединение государства с церковью в том виде, в каком она существует или может существовать в православных странах»,¹⁵ — именно с этой, достаточно субъективной точки зрения рассматривает вопрос, поставленный Навилем, русский рецензент. Однако неверным было бы утверждать, что рецензия напоминает «диалог глухих», так как точкой соприкосновения для рецензента и автора становится мысль о возможном объединении христианских течений, а также о двух началах, на которых должна строиться истинная Церковь: «...можно дать себе совершенно ясный и точный отчет в том, что можно отвергнуть все заблуждения, омрачающие запад, и что церковь может возвратиться к своему первобытному состоянию, при котором оба основные ее начала, начало авторитета и свободы, вместо того, чтобы взаимно исключать друг

¹³ Христианское чтение. 1869. № 5. С. 774—801.

¹⁴ Там же. С. 780—781.

¹⁵ Киреев А. Несколько ответных слов на брошюру г-на Навила «Католическая церковь и свобода вероисповеданий». М., 1879. С. 4—5.

друга, имели бы одинаковую силу, когда она, одним словом, может снова сделать *ее единою и православною*».¹⁶

Эпиграф из опубликованных публичных лекций Навиля был предпослан очерку Лескова «Великосветский раскол. Гренвиль Вальдигрев лорд Редсток: его жизнь, учение и проповедь» (1876): «Многие очаги кажутся потухшими, но огонь тлеет в них еще под пеплом. Зная Бога и поклоняясь Ему, душа во всех своих высших стремлениях будет восходить к Отцу жизни. Дело религии состоит в том, чтобы изменить самое начало жизни».¹⁷ Сам Лесков указывает источник эпиграфа — сборник публичных лекций Навиля «Вечная жизнь». Однако цитата эта неточная, как, впрочем, это нередко встречается у Лескова, и восходит к нескольким книгам Навиля. Неточность приводимой Лесковым цитаты также может быть объяснена тем, что писатель либо приводит цитату по памяти, либо самостоятельно делает перевод с французского языка (вспомним его утверждение о том, что он читался в Париже «вещей, в Россию не допускаемых»). В целом, к неточному цитированию как приему Лесков прибегал неоднократно. В качестве примера можно привести эпиграф к «Мелочам архиерейской жизни» или неточное цитирование «Книги пророка Исаи» в рассказе «Однодум».¹⁸

Первое предложение эпиграфа, представляющее собой развернутую метафору, взято из книги «Вопрос о зле» (беседа седьмая — «Помощь»): «Но существуют ли атеисты? Существуют ли, не учения атеистические (их, к несчастью, много), но люди, вполне убежденные, что Бога нет? Позволительно сомневаться в этом; *многие очаги кажутся погасшими, между тем, как огонь еще тлеет под золою*. Исключивши предположение действительного атеизма, все могут пробовать молиться...»¹⁹ (здесь и в двух следующих цитатах из Навиля курсив мой. — О. М.).

Второе предложение эпиграфа к «Великосветскому расколу» цитируется Лесковым уже по книге Навиля «Вечная жизнь», которая самим писателем и указана в качестве источника: «Бог не только всемогущ, но и всесвят, всеблаг, бесконечен во всех совершенствах. *Зная Его и поклоняясь Ему, душа во всех своих высших стремлениях будет восходить к Отцу жизни*. Всякая возвышенная мысль, всякое благородное движение сердца, всякое восхищение красотой будет песнью Вечному».²⁰ Наконец, третье предложение эпиграфа также заимствовано из седьмой беседы «Вечной жизни»: «*Дело религии состоит в том, чтобы изменить самое начало жизни*. Посему, пока душа свободно не отдалась намерениям вечного милосердия, пока эгоизм не уступил своего места любви, дотоле самое высокое развитие ума и самое высокое образование идеала не имеют никакой религиозной цены».²¹ Сложная структура эпиграфа позволяет Лескову обобщить идеи Навиля, показавшиеся ему наиболее значимыми и, тем самым, создать контекст, в котором читатель будет воспринимать образы и события, воссозданные в очерке «Великосветский раскол».

Три части эпиграфа (которые в совокупности выражают ключевую идею протестантского проповедника о значении религии в жизни человека) представляют как бы три ступени осознания религии: вначале речь идет о вере как инстинкте, на смену которому приходят возвышенное чувство и благородная мысль; наконец, религия становится этическим и эстетическим началом жизни верующего человека.

В первой части эпиграфа метафорически высказывается идея о том, что стремление к Богу есть неперемненное качество любого человека, и даже если удовольствия и порок стали привычкой, душа человека будет стремиться к высшему христи-

¹⁶ Там же. С. 23—24.

¹⁷ Лесков Н. С. Великосветский раскол (Лорд Редсток, его учение и проповедь). Очерк современного религиозного движения в петербургском обществе. М., 1877. С. 1.

¹⁸ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 6. С. 215.

¹⁹ Навиль Э. Вопрос о зле. С. 176—177.

²⁰ Навиль Э. Вечная жизнь. М., 1865. С. 142.

²¹ Там же. С. 148—149.

анскому идеалу — Богу. С точки зрения Навиля, не может быть человека, не способного обратиться к Высшему в трудные минуты своей жизни, молитву он называет *инстинктом* человека. С точки зрения Лескова, это представление роднит идеи Навиля и Редстока («людей поднимают не идеями, а чувством»²²): изначально человека побуждают молиться чувства и страхи, порожденные материальным миром. Однако религия, проповедуемая Редстоком, на этом и останавливается, в то время как для Навиля это лишь точка отсчета. Утверждая, что «истинно духовная молитва» — «та молитва, которая просит силы на доброту Того, кто есть источник всякого добра и всякой силы»,²³ Навиль утверждает необходимость постоянной ежедневной молитвы, которая стала бы одной из основ постоянного духовного самосовершенствования. Сам Лесков во второй половине 1870-х годов обращался как к осмыслению ситуации молитвы в своих художественных произведениях («На краю света», «Московские секреты»), так и к изданию молитв (подготовил к печати сборник молитв Кирилла Туровского,²⁴ а также опубликовал как одно из приложений к «Великосветскому расколу» «Молитвы пастора Берсье»).

Так, финальная ситуация повести «На краю света» представляет читателю весьма необычную картину: в одном месте, в одно и то же время совершаются две молитвы — исповедь и христианская молитва умирающего отца Кириака и языческая молитва, которую писатель называет одновременно и «диким обрядом», и «молением». В то время как отец Кириак «судится» с Христом, требуя прощения и милосердия ко всем: «Умилосердись! (<...> О доброта... о простота... о любовь!.. о радость моя!.. Иисусе!.. вот я бегу к тебе, как Никодим, ночью; вари ко мне, открой дверь... дай мне слышать Бога, ходящего и глаголющего!.. Вот... риза твоя уже в руках моих... сокруши стегно мое... но я не отпущу тебя... доколе не благословишь со мной всех»,²⁵ — туземцы молят своих богов, благодаря их за спасение священнослужителей. Лесков называет обычные черты языческих обрядов, однако смысл этого «моления» сводится к важнейшим христианским ценностям — прощения и милосердия, потому что туземцы молятся фактически за своих врагов. Не случайно архиепископ Нил с горечью признает: «Это моление шло за нас и за наше избавление, когда им, может быть, лучше было бы молиться за свое от нас избавление».²⁶ Таким образом, в понимании Лескова ключевой для молитвы становится проблема добра, милосердия и всепрощения, в подлинно христианской молитве человек обращается к Богу с просьбой не столько за себя самого, боясь за собственную жизнь, сколько за окружающих и врагов.²⁷

Метафора Бога как Отца жизни, реализующаяся в эпиграфе, используется Навилем неоднократно и имеет несколько значений: с одной стороны, через нее Навиль высказывает свою мысль о изначальном единобожии, свойственном всем народам, иначе говоря, о том, что «естественная религия» всегда предполагает существование единого Бога. Кроме того, называя Бога Отцом жизни, Навиль доказывает мысль о том, что религия определяет все стороны человеческого существования, приводя к единственно возможному на земле счастью: «Бог есть Отец всех, посему всякое эгоистическое искание радости противно Его верховной воле. Следовательно, истинное счастье, результат исполнения долга, встречается только

²² Лесков Н. С. Великосветский раскол. С. 18.

²³ Навиль Э. Вопрос о зле. С. 173.

²⁴ Молитвенные возношения к Богу святого отца нашего Кирилла, епископа Туровского. СПб., 1876.

²⁵ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 5. С. 512.

²⁶ Там же. С. 511.

²⁷ Подробнее о смыслообразующей роли молитвы в рассказе «На краю света» см.: Столярова И. В. Молитва Кирилла Туровского в художественной системе рассказа Н. С. Лескова «На краю света» // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Петрозаводск, 2005. Вып. 4. С. 365—380.

в любви».²⁸ Основным «началом» человеческой природы Навиль называет «сознание долга» и «чувство Божественного порядка».²⁹ Таким образом, смысловые схождения тезисов Навиля и идей «Великосветского раскола» очевидны, как, впрочем, налицо и серьезные расхождения Лескова с Редстоком. Если швейцарский пастор в своих проповедях призывает к нравственному возрождению христианина, залогом которого становится естественно присущее каждому человеку «начало», то лорд Редсток условием нравственного возрождения считает «познание Христа». В то время как для Навиля нравственное самоусовершенствование человека означает долгий путь к «прозрению», Редсток полагает возможным мгновенное преобразование. Неслучайно многие страницы «Великосветского раскола» посвящены критике именно редстоковской идеи о познании Христа, хотя мысль о подражании Христу была близка Лескову. Разница теории Редстока и взглядов Навиля, с которым солидарен в этом отношении Лесков, прежде всего в этом «начале», которое становится залогом спасения: по Редстоку, основа спасения — чувство, возникающее у человека, созерцающего крестные муки Христа; то есть человек, обратившийся к Христу, уже спасен. Для Навиля корень нравственного преобразования — в совести, разуме и сердце человека, которые могут привести к раскаянию и спасению.

Мотив раскаяния, столь важный в ортодоксальном христианстве и для самого Лескова, у Навиля не играет особой роли (что вполне логично для протестантского проповедника и его паствы), его место занимает теория добрых дел. В этом отношении очень тонко выражена авторская позиция в «Великосветском расколе»: теория Редстока сопоставляется и раскрывается не столько в сравнении с православным вероисповеданием, сколько на фоне других протестантских учений и проповедей. Это может служить доказательством того, что Лесков никогда не ставил своей целью критиковать православную церковь, вообще критиковать какое-либо из религиозных учений и верований, его цель всегда была — поиск единственной нравственной истины, основу которой, как и Навиль, он увидел в религии.

Третья часть эпитафии раскрывает понятие «начала жизни». Вслед за Навилем Лесков предлагает читателю увидеть две стороны нравственного идеала: с одной стороны, это присущие человеку, чистому душой и сердцем, любовь и милосердие, с другой — образование и ум. В своих произведениях Лесков неоднократно показывал зависимость высоты религиозных убеждений человека от его и эмоциональной, и рациональной сфер, а разрешение нравственных конфликтов связывал с ключевым для философии Навиля понятием — понятием долга.

Второе обращение к идеям Навиля мы находим уже в тексте «Великосветского раскола», где противопоставление Редстока и Навиля выражено прямо: «Его (Редстока. — О. М.) не занимало, как почтенного Навиля, поставить религию основой для изменения начал жизни, а ему хотелось, чтобы религия кроилась по его вкусу. Никаких иных планов у него не было и нет: а просто ему так показалось, так понравилось, и он так учит».³⁰ Как и в эпитафии, мы видим ту же самую дискуссию о началах жизни, которые, по Навилю и, очевидно, согласно с ним Лескову, определяются тесной взаимосвязью нравственности и религии. Однако противопоставление, представленное здесь, осложняется различным пониманием самого понятия религии. Для Редстока религия субъективна, зависима от мнения каждого человека, поэтому ее можно перековать по своему вкусу. Для Навиля религия существует объективно, вне человеческой воли, человек выбирает, следовать ли ее предписаниям, но не может повлиять на ее объективное существование. Именно поэтому, с точки зрения Лескова, Редсток и не проповедует атеистам, предпочитая иметь дело с верующими людьми.

²⁸ Навиль Э. Вечная жизнь. М., 1865. С. 12.

²⁹ Навиль Э. Вопрос о зле. С. 125.

³⁰ Лесков Н. С. Великосветский раскол. С. 12.

Кроме того, в процитированном выше отрывке Лесков сталкивает взгляды Навиля и Редстока на значение проповеди: проповедь Редстока не имеет никакого обобщающего значения, неслучайно так саркастически изображены слушатели его после проповеди. Редсток не преображает и преобразить не может, так как не может воздействовать на разум человека, не будучи сам сведущим в богословии. Заметим, что в более поздних работах о Редстоке Лесков изменит свое мнение об образованности и широте кругозора английского лорда, но в «Великосветском расколе» это один из сквозных мотивов. Лесков, вслед за Навилем, считает, что проповедь не должна выражать личное мнение проповедника, а должна служить выражением воли Бога: «Но когда вам приходится дать отчет в вашей надежде людям, не разделяющим вашей веры, остающимся просто только вашими ближними, — то никогда не забывайте, что они ваши ближние, т. е. что и их воля, также как и ваша, принадлежит Богу, но только в глазах людей кажется принадлежащею самой себе. Уважайте во всем свободу других; короче сказать: если вы хотите служить с пользою делу христианской веры, то *предлагайте* ее, но не *навязывайте*». ³¹

Итак, с точки зрения Навиля, религия должна стать основой для изменения нравственных начал жизни: «...христианская нравственность, — а она-то и есть наша нравственность, — является победительницей человечества, и она дает нам возможность понимать все низшие степени нравственного порядка; она позволяет нам дать себе полный отчет в происхождении и свойстве ложных правил, вызванных страстями, которые нам не могут быть непонятны, потому что мы носим их в самих себе». ³²

По-видимому, для Лескова важным оказывается определение Навилем «трех родов добра: долг, или добро совести; радость, или добро сердца; порядок, или добро рассудка», — выводя отсюда общее определение добра: «добро это то, что *должно быть*». ³³ То есть высшая радость человека заключается в выполнении своего долга. Представляется, что такое понятие о долге помогает понять авторский замысел цикла «Праведники». Цикл складывается только к 1889 году, когда становится законченным художественным целым и публикуется как второй том Собрания сочинений. До этого рассказы, составившие цикл, условно говоря, делились на две группы. С одной стороны, существовали рассказы, составившие сборник «Три праведника и один „Шерамур“», с другой — рассказы, которые должны были составить сборник «Молодцы». ³⁴ Мы не будем останавливаться на подробной истории публикации рассказов из цикла «Праведники», хотя история формирования цикла еще ждет своего подробного описания, отметим лишь, что, с нашей точки зрения, в рассказах «о трех праведных» жизненный путь героев выстраивался как жизнь во имя долга. ³⁵ Так, в рассказе «Однодум» мы находим почти прямую переключку с идеями Навиля: «Рыжов нимало не заботился, что о нем думают: он честно служил всем и особенно не угождал никому; в мыслях же своих отчитывался единому, в кого неизменно и крепко верил, именуя его учредителем и хозяином всего сущего. *Удовольствие Рыжова состояло в исполнении своего долга*, а высший духовный комфорт — философствование о высших вопросах мира духовного и об отражении законов того мира в явлениях и в судьбах отдельных людей и це-

³¹ Навиль Э. Вопрос о зле. С. 184.

³² Там же. С. 21.

³³ Там же. С. 6.

³⁴ Судя по письмам Лескова, в него должны были войти прежде всего «Очарованный странник» и «Левша».

³⁵ К интерпретации категории долга в своих произведениях Лесков обращался неоднократно, в разные периоды жизни понимая его по-разному. Можно указать на художественное исследование в его произведениях проблем долга и совести («Бесстыдник», «Маленькая ошибка»), исполнения долга и силы человеческого характера, вопросов различного национального понимания категории долга («Железная воля», «Полуночники» и др.). Несомненно, эти вопросы еще ждут детального исследования.

лых царств и народов». ³⁶ Конфликт рассказа строится на противостоянии верного не только букве, но и духу закона квартального Рыжова — остальным солигаллическим чиновникам.

Сюжетная ситуация, лежащая в основе рассказа, явно отсылает к «Ревизору» Н. В. Гоголя: герои раскрываются в ожидании некоего высокопоставленного чиновника, от приезда которого зависит их будущее положение, при этом боятся они не столько того, что вскроются нарушения закона, сколько того, что высокопоставленное лицо разозлится из-за недолжного приема («губернатор вскоре же предпринял объезд всей губернии, затрепетавшей странным трепетом от одних слухов о его „надменной фигуре”»³⁷). Здесь и возникает конфликт между пониманием долга Алексашкой Рыжовым и общераспространенным представлением о границах дозволенного: твердо убежденный, что «за все его касающее ему „царь жалует, а мзду брать Бог запрещает»»,³⁸ герой не имеет возможности шить себе «форменное платье», соответственно, ему не в чем встречать губернатора. Кульминацией рассказа становится разговор между губернатором Ланским и квартальным Рыжовым, где высказываются основные убеждения Рыжова, в связи с которыми он строит свою жизнь: постоянное чтение им Священного Писания, смирение, отказ от взяточничества, стремление исполнять свой долг в любой ситуации. В рассказе прослеживается противопоставление понятий «закона» и «долга»: «закон» представляется внешним, условным, созданным людьми («городничий судил о нем русским судом: „закон — что конь: куда надо — туда и вероти его”»³⁹), долг же заповедан Библией, это установление, данное Богом и поверяемое совестью. Отчасти поэтому Алексашка Рыжов сторонится всех проявлений внешнего закона: он избегает стола городничего, продолжая сидеть за своим столом, испачканным чернилами, и «даже не садился на городнический стул перед зеркалом»⁴⁰ (зеркало при этом — символ власти, данной людьми, а не Богом). Долг же его определяется Богом — именно так объясняет герой свой поступок в церкви: «...что в храме сделал, то должен был учинить, цареву власть оберегаючи».⁴¹

Не менее ярко особенности представлений о долге проявляются и во втором рассказе цикла, «Пигмей». Главный герой, в служебные обязанности которого входило распоряжаться исполнением публичных телесных наказаний, представлен Лесковым как один из тех, кого можно отнести к разновидности типа «маленького человека», созданного русской литературой. Будучи полицейским чиновником, он имеет низкое социальное положение, невысокий чин, обычную семью, не стремится к почестям, славе, открытиям и т. д. Однако рассказ повествует нам о ситуации, в которой герой, «вместо того, чтобы благоразумно долг свой исполнить — наделал глупостей».⁴² Конфликт вновь строится на противоречии служебного долга и долга нравственного. Отметим, что Лесков разрешает финал в оптимистическом ключе: герой выполняет свой высший, нравственный долг, спасая французика, и награждается писателем чувством нравственного удовлетворения.

Наконец, чувство долга становится и лейтмотивом в изображении героев рассказа «Кадетский монастырь». Так, характеризуя директора Перского, автор отмечает «настроение его души, проникнутой служебным долгом, но не знавшей служебного страха».⁴³

Как следует из проведенного нами анализа, влияние идей западноевропейского протестантского богословия на организацию повествовательной структуры и си-

³⁶ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 6. С. 226. Курсив мой. — О. М.

³⁷ Там же. С. 227.

³⁸ Там же. С. 218.

³⁹ Там же. С. 219.

⁴⁰ Там же. С. 227.

⁴¹ Там же. С. 241.

⁴² Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 2. С. 34—35.

⁴³ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 6. С. 318.

стему образов очерка «Великосветский раскол» и произведений цикла «Праведники» прослеживается довольно отчетливо. Есть все основания предполагать, что произведения Лескова второй половины 1870-х годов, в частности цикл произведений, начатый «Мелочами архиерейской жизни» и посвященный проблемам церкви, был написан отчасти под влиянием и под впечатлением от идей Ж. Э. Навиля. Знакомство с его взглядами на религию и на ее значение в жизни общества позволило писателю определить и свою позицию, в основе которой лежит представление о христианстве как важнейшей этической категории, основе «свободной нравственности».

Несомненно, что круг исследований и проповедей западноевропейских и русских богословов, к которым обращался в своих произведениях Лесков, достаточно широк. В его очерках второй половины 1870-х годов звучат имена Ф. В. Фаррара, Ф. Шаффа, Р. Голларда, Е. Берсье, А. Вине и мн. др. Несомненно, что не стоит преувеличивать значение протестантизма в творчестве писателя (как это сделал, например, Дж. Макл в монографии «Н. С. Лесков и „дух протестантизма“»⁴⁴), однако осмысление круга чтения Лескова в области богословия остается одной из проблем в современном лескововедении.

⁴⁴ Muckle J. Nikolai Leskov and the «Spirit of Protestantism». Birmingham, 1978.

© Н. А. Богомолов

К ГЕНЕЗИСУ ДИХОТОМИИ «ЯЗЫК ПОЭТИЧЕСКИЙ — ЯЗЫК ПРАКТИЧЕСКИЙ»

Стало уже банальностью, не подлежащей обсуждению, положение о взаимосвязи формального метода с символизмом и его исканиями в области поэтики. Чтобы быть максимально конкретными, напомним лишь рассуждения Б. М. Эйхенбаума в его знаменитой статье «Теория „формального метода“»: «Ко времени выступления формалистов „академическая“ наука, совершенно игнорировавшая теоретические проблемы <...> потеряла ощущение собственного предмета исследования <...> Авторитет и влияние постепенно перешли от академической науки к науке, так сказать, журнальной, к работам критиков и теоретиков символизма. <...> Естественно, что для молодого поколения такие книги, как „Символизм“ А. Белого (1910), значили неизмеримо больше, чем беспринципные монографии историков литературы <...> Вот почему — когда назрела историческая встреча двух поколений, на этот раз чрезвычайно напряженная и принципиальная, — она определилась не по линии академической науки, а по линии этой журнальной науки — по линии теорий символистов и методов импрессионистической критики. Мы вступили в борьбу с символистами, чтобы вырвать из их рук поэтику и, освободив ее от связи с их субъективными эстетическими и философскими теориями, вернуть ее на путь научного исследования фактов. Воспитанные на их работах, мы с тем большей ясностью видели их ошибки. <...> Основным лозунгом, объединившим первоначальную группу формалистов, был лозунг раскрепощения поэтического слова от оков философских и религиозных тенденций, все более и более овладевавших символистами. Раскол среди теоретиков символизма (1910—1911) и появление акмеистов подготовили почву для решительного восстания».¹

Это было написано в 1925 году. Однако за семь лет до того Эйхенбаум свободно давал ссылки не только на «Сборники по теории поэтического языка», но и на тот

¹ Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 378—379.

же «Символизм», причем не только в той части, где Белый излагал свои воззрения на соотношение метра и ритма, но и в той, где речь шла о звуковых представлениях как конструктивном элементе стихотворной речи.² Затем серьезное отношение к воззрениям Белого сменилось формулой «на границе пародии».³ Хотя еще в 1916 году, незадолго до вхождения в ОПОЯЗ, тот же Эйхенбаум всерьез обсуждал «Поэзию как волшебство» Бальмонта. Да, он приходил к неутешительным выводам, но сам разговор велся *sine ira et studio*.⁴

Как нам представляется, декларируемый разрыв с символизмом и его теоретическими положениями, по крайней мере, в случае Эйхенбаума и В. М. Жирмунского, на деле предопределен генетической связью. Рискнем предположить, что основанием для этого служили некоторые забытые или полузабытые тексты, тщательно исключавшиеся из «светлого поля сознания» как самих авторов формальной школы, так и — тем более — их читателей.

Сравнительно недавно И. Ю. Светликова убедительно продемонстрировала, какое значение для истории формальной школы имела европейская психологическая наука, диктовавшая ей не только отдельные идеологемы, но и терминологию, которая во многом предопределяла точку зрения на те или иные проблемы.⁵ Нам представляется, что весьма плодотворным было бы провести подобные же исследования в других сферах. Здесь мы ограничимся единственным примером, хотя почти наверняка существует и нуждается в выявлении целый ряд других. Речь пойдет о едва ли не самом принципиальном элементе первоначального формализма.

Повторим еще раз название двух первых книг формальной школы: «Сборники по теории поэтического языка» (1916, 1917). Кроме того, само название школы, т. е. ОПОЯЗ, как бы мы его ни расшифровывали, также неизбежно будет включать словосочетание «поэтический язык». И для современников, и для следующих поколений исследователей оно было неразрывно связано именно с практикой формальной школы. Так, В. В. Виноградов, известный своим интересом к истории слов и словесных формул, писал вполне определенно: «В конце 10-х и начале 20-х годов текущего (т. е. XX. — Н. Б.) столетия (...) была сделана попытка развить учение о поэтической речи как об антитезе речи практической (...) Формулы, в которые облеклась теория самодовлеющего поэтического языка, почти у всех ее представителей были однородны и даже тождественны. Трудно решить, откуда они пошли и кто первый из русских словесников этого времени (Бобчинский или Добчинский?) высказал их».⁶ У различных исследователей чаще всего встречаются ссылки на работы Л. П. Якубинского в первом и во втором выпусках «Сборников по теории поэтического языка». Правда, в первой из этих статей еще используется термин «стихотворный язык»,⁷ но, упоминая ее в «Теории „формального метода“», Эйхенбаум употребляет оба словосочетания как синонимичные: «Сопоставление поэтического языка с практическим в общей форме было сделано Л. Якубинским в его первой статье — „О звуках стихотворного языка“».⁸ Во втором сборнике и сам Якубинский подтвердил эту синонимичность, озаглавив статью «Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках». То ли Бобчинским, то ли

² См., в частности, его работы «К вопросу о звуках стиха» (1916) и «О художественном слове» (1918) (Там же. С. 325, 335).

³ Эйхенбаум Б. Теория «формального метода» // Там же. С. 383.

⁴ См.: Эйхенбаум Б. К. Бальмонт. Поэзия как волшебство. М., «Скорпион», 1916 // Там же. С. 324—325. Впервые: Русская мысль. 1916. № 3.

⁵ См.: Светликова И. Ю. Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. М., 2005.

⁶ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 12.

⁷ См.: Якубинский Л. О звуках стихотворного языка // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. Вып. 1. С. 16—30.

⁸ Эйхенбаум Б. Теория «формального метода». С. 381.

Добчинским называет Якубинского и Виноградов, одновременно ссылаясь на использование интересующего нас термина в рецензии Н. М. Каринского.

В книге П. Н. Медведева (или все же Бахтина?) «Формальный метод в литературоведении» подробно анализируется проблема поэтического языка, исходя из того, что «тем первоначальным предметом, который был выделен формалистами как объект поэтики, являлась вовсе не конструкция поэтического произведения, а „поэтический язык“ как особый специфический объект исследования. (...) Вместо изучения поэтических конструкций и конструктивных функций входящих в эти конструкции элементов объектом исследования становится поэтический язык и его элементы. Поэтический же язык — объект исследования *sui generis*; его нельзя уподобить вещи-произведению и ее конструкции».⁹ И далее читаем: «Самое понятие поэтического языка у формалистов появляется, конечно, не впервые. Оно было в обиходе и раньше; прежде всего у Потебни, который и в этом отношении сам являлся продолжателем традиций Гумбольдта. Однако понимание поэтического языка у Потебни совершенно иное, нежели у формалистов. Потебня учил не о системе поэтического языка, а о поэтичности языка как такового. В этом отношении он весьма последовательно утверждал, что слово есть художественное произведение, т. е. поэтическая конструкция. Каждая значащая единица языка являлась для него маленьким художественным произведением, а каждый элементарный словесный акт (названия, предцирования и т. п.) художественным творчеством. Точка зрения Потебни едва ли приемлема. Но ее ошибки лежат в ином направлении, нежели ошибки формалистов. Следует отметить, что идеи поэтического языка, развиваемые символистами — Андреем Белым и Вяч. Ивановым, — являются развитием взглядов Потебни и поэтому принципиально отличны от формалистических идей».¹⁰

Одним словом, принципиальность понятия «поэтический язык» диктуется одновременно его существенностью для концепции формальной школы и в то же время пристрастием входящих в нее исследователей к его употреблению.

Мы не станем категорически утверждать, что открыли первоисточник данного словоупотребления: в конце концов, само по себе слосочетание вполне может быть не терминологическим, а окказиональным, т. е. использоваться писателем, критиком или литературоведом как случайная находка. Не исключено и то, что при дальнейшем внимательном изучении всего массива литературных и литературно-критических текстов (в том числе и журналистских) будет обнаружено некое «посредническое» звено между той статьей, на которую мы будем далее ссылаться, и текстами авторов формальной школы. Но все же осмелимся предложить один из источников, который вряд ли ускользнул от внимания опоязовцев.

Мало кто из историков раннего русского символизма минует статью только что начавшей свою литературную деятельность Зинаиды Афанасьевны Венгеровой «Поэты символисты во Франции».¹¹ Ее эффект кратко и тем самым особенно выразительно описал Брюсов: «...в литературе прошел слух о французских символистах. Я читал о Верлене у Мережковского же («О причинах упадка»), потом еще в мелких статьях. Наконец появилось „Entartung“ Нордау, а у нас статья З. Венгеровой в „Вестнике Европы“. Я пошел в книжный магазин и купил себе Верлена,

⁹ Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928. С. 109. Напомним, что продолжающиеся споры об авторстве этой книги до сих пор не привели к какому-либо однозначному результату.

¹⁰ Там же. С. 116—117.

¹¹ Вестник Европы. 1892. № 9. С. 115—143 (далее ссылки на эту публикацию даются в тексте с указанием страницы); см. также: Венгерова Зин. Литературные характеристики. СПб., 1897. С. 183—209. При перепечатке статья претерпела довольно значительные изменения, которые будут отмечаться нами в примечаниях. О Венгеровой и специально об этой статье см.: *Neginsky Rosina. Zinaida Vengerova: In Search of Beauty. A Literary Ambassador between East and West.* Frankfurt a/M., 2006. P. 109—115 u. a.

Маллармэ, А. Римбо и несколько драм Метерлинка. То было целое откровение для меня». ¹² Еще более выразительно то, что в дневнике (среди отдельных выписок и замечаний, названных «Мысли и идеи» и не прикрепленных к конкретной дате) Брюсов эту статью конспектирует, сразу же намечая те пути, по которым ему самому можно будет в дальнейшем двигаться: «Поэты-символисты. Основатели школы (во Франции) — Поль Верлен (1 сборник вышел 65 г. — реформировал и размер. Перелом в деятельности) — по направлению к символизму в 71 г. С 81 года увлекся католичеством) и Маллармэ — (пишет непонятно, понимают лишь посвященные).

Артур Римбо (наименее понятный) ¹³

Жюль Лафорг (музыкальность).

Роденбах, Тальяд, Г. Кан, Маргерит, Ренье, Мерсо.

Жан Мореас (стоит несколько особо).

Из статьи Зин. Венгеровой „Вестник Европы”, 92, № 9». ¹⁴

Но в данный момент нас интересует не эта сторона дела (в других аспектах рассмотрения чрезвычайно важная), а иная. Уже в начале статьи Венгеровой, когда речь идет о Верлене, читаем: «„Poèmes Saturniens” замечательны более всего тем, что в них сказался реформатор поэтического языка, обладающий изумительно музыкальной душой и бесконечным богатством ритмов, могущих оттенять самые тонкие и самые сложные чувства и настроения» (с. 121). ¹⁵ Появление здесь интересующего нас словосочетания может показаться случайностью, поскольку далее на протяжении многих страниц автор им не пользуется. Однако там, где речь идет о творчестве Ж. Мореаса, выражение «поэтический язык» становится регулярным. Сперва это прямая цитата из ответа Мореаса на анкету Ж. Гюрэ. «Я был первым, — говорит он в разговоре с Гюрэ, — требовавшим обновления поэтического языка, возвращения к традициям стиля, почерпнутого в источниках романских наречий» (с. 140). ¹⁶ Затем его подхватывает и регулярно использует сама Венгерова: «...в стремлении обновить поэтический язык лежит главная его заслуга» (с. 140), «нововведения в поэтическом языке, намеченные в „*Cantilènes*”, доходят до чрезмерного развития в „*Pélerin Passionné*”...» (с. 142), «...его „романское” течение перестает быть обновлением современного поэтического языка...» (с. 142). Для двух с половиной страниц теснота ряда получается весьма значительной.

Но, пожалуй, можно было бы пропустить и это скопление формулы, если бы не явное тяготение автора статьи к противопоставлению языка поэтического и — не практического, нет, но определяемого какими-либо более или менее близкими синонимами. «Таким Маллармэ в самом деле является в своем пренебрежении к обыденному языку. „Чтобы обмениваться мнениями с своими ближними, — говорит он, — не нужно слов. Каждому достаточно для этого положить денежную мо-

¹² Брюсов Валерий. Из моей жизни: Моя юность. Памяти. [М.], 1927. С. 76. Отметим, что Брюсов здесь несколько преуменьшает значение статьи Венгеровой: на деле она появилась значительно раньше, чем «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»: первый вариант своей лекции Мережковский прочитал лишь 28 октября 1892 года, в декабре — второй; ни с одним из них Брюсов не мог быть знаком, поскольку не выезжал из Москвы, а текст был напечатан только в 1893 году.

¹³ «Пис(ал) 69—71 (лет 18), а в нач(але) 80(-х) год(ов) исчез, не напечатав ни одного стих(отворения). Верл(ен) тп(ат)ельно сохра(нил) уцелевшие и превозн(осил) его гениальн(ость)». — *Примечание Брюсова*.

¹⁴ РГБ. Ф. 386. Карт. 1. № 11 (2). Ныне опубли.: Богомолов Н. А. Вокруг «серебряного века»: статьи и материалы. М., 2011. С. 98.

¹⁵ Во втором — книжном — издании вся часть, посвященная поэзии Верлена, изъята и частично использована для новой статьи — «Поль Верлен» (с. 210—233).

¹⁶ Во втором издании убраны слова «в разговоре с Гюрэ» (с. 205), как и все прочие ссылки на эту анкету (см. о ней в прим. 23).

нету в руку своего собеседника» (с. 129). Или так: «На упрек в темноте символической поэзии художник должен отвечать, что слова — одежда мысли и что всякая одежда есть покров. Чем выше мысль, тем больше она нуждается в покрове. Из того же принципа проистекает крайняя заботливость символистов об языке. Слова имеют для них значение музыкальных звуков; они стремятся сделать их равносильными неясным и весьма сложным ощущениям, отголоском которых является их поэзия. Для этого им недостаточен академический язык, слишком избыточный синонимами для того, чтобы быть точным. Они черпают из богатой сокровищницы средневекового французского языка и вводят в употребление забытые выражения Ронсара и его предшественников...» (с. 133).

Как видим, здесь идет речь не о поэтическом языке в смысле А. А. Потебни и его последователей, а именно о том, который имели в виду авторы, связанные с формальной школой, особенно Якубинский и В. Б. Шкловский в первых двух выпусках «Сборников по теории поэтического языка». При этом Венгерова стремится скорее к характеристике того, что можно было бы назвать не поэтическим языком вообще, а поэтическим идиолектом. Приведем лишь два примера. Вот о Верлене: «Для своей инстинктивной философии Верлен создал как бы новый язык, оставаясь, однако, в пределах синтаксиса французского языка и будучи всегда понятным для внимательного читателя. Внешние особенности его творчества более всего бросились в глаза, и последователи Верлена наиболее сходились с ним на почве реформы языка, реакции против беспорядочной риторики романтики и неподвижности поэтических форм „парнасцев“. Но ученики Верлена часто забывали, что язык этого первого символиста не подходит для всякого, желающего подражать ему, что он удивительно передает и символизирует особенности беспокойного, вечно преисполненного сомнений творчества Верлена, но что в устах менее страстного поэта он будет просто непонятен» (с. 128).¹⁷ А вот о Мореасе: «Характер языка Мореаса в его поэтических произведениях подходит под его собственное определение; он соединяет в себе точность разработанного языка новейшей философии с богатством и гибкостью средневекового стиля. Но, занимаясь преимущественно отделкой языка, внесением „полиморфизма“ в французский словарь, Мореас не идет по стопам Верлена; он не стремится вложить в музыку слов отголоски тонких психических настроений, как автор „Romances sans paroles“, а преследует философские цели, правда, в высшей степени гуманные (туманные? — Н. Б.), но характеризующие его стремление сделать задачей поэзии выражение самых глубоких истин, самых сложных проблем человеческого ума» (с. 141).¹⁸

Но не только различие поэтического и практического языков привлекает наше внимание в статье Венгеровой. Не менее существенно и то, что она постоянно обращает внимание на особенности звуковой организации поэзии символистов. Вот, например, о Лафорге: «...он часто изменяет форму слов, вводя в них тот или другой звук, рисуемый в воображении поэта настроение, которое он хочет вызвать в читателе. Но во всех этих крайних вольностях Лафорг руководится своим верным поэтическим чутьем, никогда ему не изменяющим. Он владеет в совершенстве внутренним пониманием тайны стихосложения и играет с легкостью жонглера рифмами и размерами. В некоторых стихотворениях, не имеющих большого внутреннего смысла, виртуозность формы поразительна. Звуки для Лафорга превращаются в послушные инструменты, заменяющие краски и кисть художника» (с. 140).¹⁹ Достаточно подробно разбираются «Гласные» Рембо и связанные с ними попытки Рене Гиля и его учеников установить точные соотношения между звуками и цветами, и так далее.

¹⁷ Во втором издании фраза пропала (см. также прим. 15).

¹⁸ Во втором издании убрано слово «психических» и слова: «...правда, в высшей степени гуманные, но...» (с. 206).

¹⁹ В книжном варианте статьи некоторые формулировки слегка изменены.

Вероятно, стоит обратить внимание на то, что Венгерова дважды — в начале статьи и в ее середине, где идет речь о самых общих тенденциях французского декадентства и символизма, — обращается к «одной остроумной пародии» (с. 117), описанной следующим образом: «На почве изложенных нами взглядов Верлена и Маллармэ к ним примкнул кружок молодых поэтов, из которых некоторые имели настоящий талант, а другие обладали только смелостью и желанием бравировать мнениями и вкусами публики. Это движение стало усиливаться в начале восьмидесятих годов и получило как бы общественную санкцию, когда два талантливых поэта, Ж. Викэр и Г. Боклэр посвятили новой поэтической школе остроумную пародию под названием „Les Délivrescences d'Adoré Floupette, poète decadent”. Пародисты очень удачно подделывали стиль поэтов, заговаривавшихся в своем желании быть оригинальными, а в предисловии представлена была жизнь кружка „декадентов” с их самообожанием, преклонением пред „единственными гениями” Bleucotton (Verlaine) и Arsenal (Mallarmé), с их теорией красок в поэзии и с эстетическими взглядами вроде того, что современная поэзия есть „une attaque de nerfs sur du papier” и т. д. Молодые поэты далеко не были в претензии на авторов „Délivrescences”. Напротив, эта более остроумная, чем злая насмешка подняла литературное значение кружка последователей Верлена; она признала „школу”, „направление” там, где были лишь попытки сказать что-то новое. Имя „декадентов”, данное в насмешку, принято было как вызов, и вскоре образовался целый ряд журналов, отстаивающих принципы декаданса» (с. 134).²⁰

Как кажется, здесь отчасти предугаданы некоторые размышления Тынянова о роли пародии в литературном процессе, и не только в «Достоевском и Гоголе», но и в статье «Ода Его Сиятельству Графу Хвостову», опубликованной в 1922 году, а написанной еще в 1916-м.²¹ Впоследствии она стала частью статьи «Архаисты и Пушкин», тем самым несколько потеряв в выделенности и действенности, тогда как первое ее появление в печати должно было производить впечатление едва ли не сенсационности: сложность и «многонаправленность» пушкинской пародии обнажали не только специфику пародийности как таковой, но и возможности использования пародии в литературном процессе своего времени.

И пожалуй, последнее, что мы отметим в статье Венгеровой. Первый выпуск «Сборников по теории поэтического языка» заканчивается двумя переводами Владимира Шкловского, о которых редко вспоминают: «Звук как средство выразительности речи» Граммона и «Звук и его значение» Ниропа.²² На них, особенно на второй, следует обратить внимание, потому что здесь не только обсуждается проблема звука в поэзии, которой касалась и Венгерова, но и приводятся примеры из творчества французских и бельгийских символистов: роль назальных гласных в стихотворении Метерлинка, упоминание «Les poètes maudits» Верлена, воспроизведение полного текста «Гласных» Рембо. Конечно, в сугубо научной работе датского лингвиста контекст рассмотрения оказывается иным, чем в критической статье русской писательницы, но то, что во многом совпадающие с венгеровскими суждения Ниропа привлекли внимание ОПОЯЗа, — не может не быть, с нашей точки зрения, явлением значимым.

Остается сказать еще о двух вещах. Прежде всего — о возможностях знакомства опозовцев с работой Венгеровой. Ни в одной книге о формальной школе, снабженной указателем имен, нам не удалось встретить этой фамилии. Зато имя ее бра-

²⁰ Во втором издании слегка изменено начало приводимой нами цитаты.

²¹ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 382.

²² См.: Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. С. 50—71. О Вл. Б. Шкловском (1899—1937) см.: Степанова Л. Г., Устинов Д. В. О судьбе Владимира Борисовича Шкловского (Два письма Виктора Шкловского В. Ф. Шишмареву) // Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения академика Виктора Максимовича Жирмунского. СПб., 2001. С. 29—36.

та С. А. Венгерова встречается регулярно, хотя и неравномерно. К 1916 году, когда вышел первый из «Сборников по теории поэтического языка», как кажется, ни один из его авторов не был зарегистрирован среди участников венгеровского семинария. Правда, Эйхенбаум был членом возникшего в самом конце 1915 года «Историко-литературного студенческого кружка имени Пушкина» и успел сделать там три доклада. Но в ОПОЯЗ (точнее, к О. М. Брику) он пришел лишь в 1917 году. Еще позже к формальной школе присоединились «венгеровцы» Ю. Н. Тынянов и Жирмунский. Однако вряд ли можно предположить, что напечатанная не только в журнале, но еще и в книге статья популярного критика, тонкого истолкователя зарубежной литературы вплоть до имажизма осталась совсем вне поля зрения первых опоязовцев. Другое дело, попадала ли она в «светлое поле сознания», как любил писать в то время Якубинский. Но в любом случае параллели должны быть каким-то образом учтены.

Второе обстоятельство требует серьезной исследовательской работы, поскольку источники статьи Венгеровой нам неизвестны. Кое-что она называет сама,²³ но далеко не всё. А между тем, как показывают некоторые работы последних лет (например, комментарии к статьям М. А. Волошина о французской культуре), степень зависимости русских работ от французских статей и заметок в периодических изданиях временами оказывается очень высока. И разыскания в этой области, как кажется, сулят вполне возможные открытия. Но это задача, уже выходящая за пределы нашей темы.

²³ В частности, это относится к книге, со ссылкой на которую Венгерова начинает статью: «Летом 1891 года вышла в Париже отдельным изданием книга Гюрэ „Enquête sur l'évolution littéraire“, наделавшая много пуму еще когда она печаталась отдельными главами в ежедневной газете „Echo de Paris“» (с. 115). Отметим, что на эту же книгу ссылается и Д. С. Мережковский в знаменитой работе «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы». Жюль Юрэ (Huret; 1864—1915) — французский журналист.

© М. В. Ефимов

О ПРИСУТСТВИИ РИХАРДА ВАГНЕРА В РОМАНАХ В. НАБОКОВА (К ТЕМЕ «НАБОКОВ И БЛОК»)*

В третьей главе «Пнина» В. Набокова есть знаменитый фрагмент, где упоминается фреска в университетской столовой Вэйндела. Написанная в 1938 году Лангом, фреска изображала «процессию исторических лиц и вэйнделских профессоров». Позже фреска Ланга была дополнена стараниями Олега Комарова «с кафедры изящных искусств». Комаров изобразил президента университета Пура — точнее, «его (...) стилизованное подобие в сиреневом двубортном костюме и терракотовых ботинках, глядящее сияющими фуксиновыми глазами на свитки, вручаемые ему Рихардом Вагнером, Достоевским и Конфуцием».¹ В момент действия тре-

* Благодарю П. В. Дмитриева (Санкт-Петербург), Е. В. Иванову (Москва), А. В. Лаврова (Санкт-Петербург), Присциллу Майер (Middletown, CT), Савелия Сендеровича и Елену Шварц (Ithaca, N. Y.), Джеральда Смита (Oxford) за ряд ценных замечаний, сделанных ими при написании статьи. Автор признателен Александру Долинину (Madison, WI) и Максиму Шраеру (Boston) за ценные комментарии, сделанные ими при обсуждении доклада, прочитанного на международной конференции «Набоковские чтения — 2013» (Санкт-Петербург, июль 2013 года) и послужившего основой для настоящей публикации.

¹ *Набоков В. Пнина: Роман / Пер. с англ. Г. Барабтарло при участии В. Набоковой.* СПб., 2009. С. 95. Здесь и далее цитаты из романа даются по этому изданию с указанием страниц в тексте.

твѣй главы президент Пур уже совершенно слеп: в столовой он, слепец, восседает под своим изображением «с сияющими глазами».

Ироничность повествователя здесь, казалось бы, весьма прозрачна. Комаровы представляют собой «the reactionary and Sovietophile blend»,² что, допустим, объясняет склонность Комарова к вульгарно понятому Достоевскому. Конфуция может объяснить «тибетский амулет» жены Комарова Серафимы, носившей его «на длинной серебряной цепочке» (с. 94).

Повествователь замечает, что для «псевдокрасочных Комаровых» «идеальная Россия состояла бы из Красной Армии, помазанника-государя, колхозов, антропософии, Русской Церкви и гидроэлектростанций» (с. 95).

Однако — при чем здесь Вагнер? и при чем тут слепец?

Если предполагать, что Набоков имел целью в данном фрагменте ядовито высмеять чету Ремизовых (см. работу М. Безродного³), тогда вполне бы хватило описания Пнина в университетской столовой с Комаровым. Но зачем Набокову понадобилась еще и фреска? Попробуем ответить на этот вопрос.

В 1911 году вышел из печати сборник «О Владимире Соловьеве», в котором был опубликован текст выступления А. Блока на вечере, посвященном десятой годовщине со дня смерти В. С. Соловьева. Вечер состоялся 14 декабря 1910 года в Тенишевском училище, статья Блока называлась «Рыцарь-монах».⁴

Текст Блока заканчивается весьма патетически. Соловьев объявляется посетелем пророческого знания, а обращение к его опыту — необходимым для людей будущего: «Глаза многих уже раскрываются (...) У нас за плечами — великие тени Толстого и Ницше, Вагнера и Достоевского. Все изменяется, мы стоим перед лицом нового и всемирного. Недаром в промежутке от смерти Вл. Соловьева до сегодняшнего дня мы пережили то, что другим удастся пережить в сто лет; недаром мы видели, как в громах и молниях стихий земных и подземных новый век бросал в землю свои семена; в этом грозовом свете нам промечтались и умудрили нас поздней мудростью — все века. Те из нас, кого не смыла и не искалечила страшная волна истекшего десятилетия, с полным правом и с ясной надеждой ждут нового света от нового века».⁵

Здесь налицо некоторый параллелизм с фрагментом из текста Набокова.

У Набокова: за ослепшим Пуром — фреска, изображающая Пура «с сияющими глазами», Вагнера, Достоевского и Конфуция.

У Блока: «у многих открываются глаза, у нас за плечами — великие тени Толстого и Ницше, Вагнера и Достоевского».

Тут обращает на себя внимание не только оппозиция «слепота» vs. «зрячесть» (физические/метафизические), но и совпадение двух имен — Вагнера и Достоевского (причем — обратим внимание — Вагнер у Набокова идет первым номером).

Есть ли какая-то логика в подобном сопоставлении фрагментов из Набокова и Блока? и оправдано ли оно? Не есть ли эта перекличка простая случайность?

² *Набоков В.* Избранное: Сборник / Сост. Н. А. Анастасьев; На русском и англ. яз. М., 1990. С. 420. Г. Барабтарло переводит это как «смесь черносотенства с советофильством» (с. 95), уравнивая, таким образом, реакционность и антисемитизм. С. Ильин переводит буквально: «реакционно-советофильск[ая] смесь» (*Набоков В. В.* Собр. соч.: В 5 т. / Пер. с англ.; сост. С. Ильина, А. Кононова; комм. А. Люксембурга, С. Ильина. СПб., 1997. Т. 3. С. 67).

³ *Безродный М.* Супруги Комаровы // *Cahiers du monde russe et soviétique.* 1990. Vol. 31. № 4 (Octobre-Décembre). P. 625—628. Впрочем, как отмечал сам же М. Безродный, «[в] числе же поборников православия, самодержавия и коллективизации Ремизовы не состояли. Столь густые краски понадобились автору Пнина, вероятно, для того, чтобы Комаровы получились действительно „pseudo-colorful“, а может быть, Ремизовы явились не единственной моделью» (Р. 626).

⁴ При этом, конечно, нет необходимости каким-либо образом связывать этот факт (в смысле возможной рецепции) с учебой Набокова в Тенишевском училище, начавшейся лишь с января 1911 года.

⁵ *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2010. Т. 8: Проза (1908—1916). С. 141.

Словно для того, чтобы привлечь внимание читателя, Набоков дает небольшую подсказку. На фреске президент Пур изображен «in a mauve (<...> suit»⁶ — «в сиреневом костюме» (с. 94), как переводит это Г. Барабтарло. Точнее, однако, был бы прямой перевод: «mauve» (не «lilas»!) — «розовато-лиловый». И тут же возникает ряд ассоциаций, скорее даже — цепочка, отсылающая к Серебряному веку — «длинная серебряная цепочка». Только с ней связан не «тибетский амулет» Серафимы Комаровой, «который свешивался на ее большой, мягкий живот» (там же), а творческая память Набокова, ощущавшего себя продолжателем Серебряного века, его истолкователем и, во многом, завершителем.

Лиловый цвет устойчиво ассоциируется с Блоком (например, знаменитый «мятеж лиловых миров» в статье «О современном состоянии русского символизма»⁷). Розовый также связан с именем Блока.⁸ Добавим, что и собственно розово-лиловый цвет укоренен в русской поэзии начала XX века — у Иннокентия Анненского, в сонете «Дремотность» из «Кипарисового ларца» («В гроздьях розово-лиловых / Безуханная сирень / В этот душно-мягкий день / Неподвижна, как в оковах»⁹).

Однако, быть может, все эти детали, столь плотно подобранные одна к другой на совсем небольшом пространстве набоковского описания фрески, все же случайны? Если это так, тогда перед нами совершенно неожиданный Набоков: писатель, творящий мир, в котором есть «неработающие детали», случайные подробности.

По нашему предположению, Вагнер и Блок были для Набокова частями определенного семантического единства, и их — в разной степени эксплицированности — присутствие в художественной реальности «Пнина» имеет свое объяснение.

Мы не будем в очередной раз начинать ab ovo обсуждение вопроса о музыкальности/(мнимой?) немusicalности Набокова, а также каталогизировать все упоминания Вагнера в текстах Набокова.¹⁰ Попробуем увидеть появление Вагнера в тексте «Пнина» в контексте художественной теории и практики рубежа XIX—XX веков — контексте, имеющем для Набокова первостепенную важность.¹¹

Не будет преувеличением сказать, что для русского Серебряного века Вагнер был одной из ключевых фигур.¹² Пожалуй, проще назвать тех, кого Вагнер оста-

⁶ *Набоков В.* Избранное: Сборник. С. 419.

⁷ *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 8. С. 128.

⁸ См., например, у Андрея Белого: «А. А. имел двоякую атмосферу той тишины и глубины, из которой веял розовый воздух, и атмосферу жути, испуга и безнадежности, которая начинала действовать вокруг него, когда он темнел и каменел (...) А. А. производил впечатление пруда (...) не было никакой ряби, мыслей — в одних при виде его поднимались дионистские волны, другие слышали воздух радений и хлыстовства вокруг его тем, третьи ощущали волну розово-золотой атмосферы, действительного соловьевства» (*Андрей Белый.* Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // *Записки мечтателей.* 1922. № 3. С. 45). Отметим также «розоватые вечерние тени» в стихотворении Набокова «На смерть А. Блока» (I) (1921).

⁹ *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии / Вступ. статья, сост., подг. текста, прим. А. В. Федорова. Л., 1990 (Библиотека поэта. Большая сер.). С. 150.

¹⁰ Одним из первых — если не первым — присутствие Вагнера у Набокова обозначил как проблему (но не эксплицировал) В. Марков: «Если художник что-либо оставляет в строке и не выбрасывает, значит, он с этим мирится, а то и любит это. Вспомним, например, у В. Сирина в „Возвращении Чорба“ пуделя, нагадившего на афишу „Парсифаля“. Автору именно так хотелось. Если б захотелось иначе, он мог бы, в лучшем случае, заставить пуделя по-другому приобщиться к немецкой культуре, в худшем — не связывать их в один образ (пуделю — пуделево, Парсифалю — Парсифалево)» (*Марков В.* О поэтах и о зверях // *Опыты.* 1955. Кн. 5. С. 80).

¹¹ В работе Алекса Роклина (*Rocklin A.* *Prinellenlied: The Siegfried Myth in Nabokov's 'Pnin'* // *The Nabokovian.* 2003. № 50) подробно рассматривается «миф Зигфрида» в «Пнине», с отсылками к либретто тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга», однако выбранная Роклиным перспектива принципиально отлична от предлагаемой в настоящей статье.

¹² Подробнее см.: *Магомедова Д.* Блок и Вагнер // *Sbornik Radova Instituta za strane jezike i knjizevnosti.* Novi Sad, 1984. Sv. 6. P. 193—220; *Гозенпуд А. А.* Рихард Вагнер и русская культура. Исследование. Л., 1990. С. 216—259; *Bartlett R.* *Wagner and Russia.* Cambridge, 1995. P. 59—194.

вил равнодушным, чем перечислять всех тех, кто так или иначе отозвался на музыкальное творчество Вагнера и на его эстетические (и эстетико-идеологические) построения.

Русский перевод вагнеровского трактата «Художественное творение будущего» был напечатан на страницах журнала «Мир искусства», в том же журнале в 1899 году был опубликован перевод фрагментов работы Анри Лихтенберже (Henri Lichtenberger) о Вагнере.¹³

Знаменитым вагнерианцем был А. Н. Бенуа, создавший декорации к петербургской постановке «Гибели богов» (1903). Имя Вагнера неизбежно возникало почти в любом сколько-нибудь значительном высказывании о Ницше. Для русских читателей и истолкователей Ницше Вагнер сквозь ницшевскую призму стал неотъемлемой частью культурного лексикона (хотя и не только сквозь ницшевскую; фигуру Шопенгауэра — хотя бы в том, что обычно считается «влиянием идей Шопенгауэра» в вагнеровском «Тристане» — здесь также уместно принимать в расчет). Вагнер был предметом устойчивого интереса крупнейших представителей русского символизма¹⁴ — Вяч. Иванова и Андрея Белого. Страстным поклонником Вагнера был и Иннокентий Анненский.

В разговоре о Набокове все эти фигуры необходимы. Заочный диалог с ними Набоков вел в своих текстах долгие годы.

Однако в череде русских вагнерианцев начала века — как и вообще в истории этого периода — стоит Александр Блок. От стихотворения 1900 года «Валькирия» до послереволюционной прозы («Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера)» 1918 года, «Крушение гуманизма» 1919 года) — Вагнер пронизывал творческое сознание Блока на протяжении всей жизни поэта.¹⁵ Взаимосвязи блоковского творчества с Вагнером многообразны и сложны. Здесь упомянем лишь, что для Блока исключительно важны оказались и сюжетика и топика вагнеровских опер, и вагнеровский принцип лейтмотивов, и разнообразные социальные проекции эстетики Вагнера. Блок представлял себе творческое наследие Вагнера не только как неотъемлемую часть своего художественного мира, но и как необходимую часть общечеловеческой культуры. Блок всегда говорил о Вагнере с неподдельным восторгом и пафосом, естественным при обращении к столь титаническим и непревзойденным творениям, как вагнеровские.

Блоковский культ Вагнера не был тайной для его современников — к тому же и сами тексты Блока давали тому достаточное количество доказательств. О почитании Вагнера Блоком писал и Андрей Белый в своих «Воспоминаниях о Блоке» (1922).¹⁶

Пристальный и многолетний интерес Набокова к Блоку получил разнообразное и убедительное освещение в исследовательской литературе.¹⁷ Вероятность того,

¹³ Лихтенбергер Г. Взгляды Вагнера на искусство: (Из книги «Richard Wagner, poète et penseur») // Мир Искусства. 1899. Т. I. № 7—8. С. 107—128; № 11—12. С. 195—206.

¹⁴ Отметим также, что в журнале «Труды и дни», в котором участвовал и Блок, был специальный раздел «Wagneriana» (1912—1914).

¹⁵ См. сводку материала: Хопрова Т. А. Музыка в жизни и творчестве А. Блока. Л., 1974. С. 47—56.

¹⁶ «В то время (в 1905 году. — М. Е.) Л. Д. увлекался Вагнером; часто А. А. и Л. Д. посещали в те дни представленья „Кольца“, восхищаясь Зигфридом — Ершовым; мы слушали вместе „Валькирию“; звуки „Валькирии“ пересекались со звуками, извлекаемыми меж нами; да, кто-то из нас был Вотаном; и кто-то наверное — Зигфридом; явно: в Л. Д. проявлялись отчетливые жесты Валькирии» (Андрей Белый. О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи / Вступ. статья, сост., подг. текста и комм. А. В. Лаврова. М., 1997. С. 191).

¹⁷ Долинин А. Набоков и Блок // Тексты докладов научной конференции «А. Блок и русский постсимволизм» / Под ред. З. Г. Минц. Тарту, 1991. С. 36—44; Bethea D. M. Nabokov and Blok // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. Vladimir E. Alexandrov. New York, 1995. P. 374—382; Сендерович С. Я., Шварц Е. М. 1) Вербная штучка. Набоков и популярная культура. Статья вторая // Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С. 201—222; 2) Поэтика и этология Владимира Набокова (Предварительные тезисы) // Набоковский вестник. СПб.,

что Набоков был осведомлен о страстном вагнерианстве Блока, весьма велика. При этом иератический дух и тон почти всех высказываний Блока о Вагнере, казалось бы, трудно согласуется с поэтикой Набокова.

Однако одно произведение Блока — на фоне блоковского же вагнеризма — занимает особое место. Это «Балаганчик», обладавший, как мы знаем ныне, едва ли не гипнотической силой для Набокова на протяжении долгих десятилетий.¹⁸ Именно в «Балаганчике» находим одну значительную деталь. После второго появления на сцене автора — со словами «Я не признаю никаких легенд, никаких мифов и прочих пошлостей»¹⁹ — происходит одно из ключевых — метатеатральных — событий пьесы: «Высунувшаяся из-за занавеса рука хватается автора за шиворот. Он с криком исчезает за кулисой».²⁰ Тут же начинается бал и — «грустный Пьеро сидит среди сцены на той скамье, где обыкновенно целуются Венера и Тангейзер».²¹

Это — авторская ремарка. Зрителю пьесы она не может быть известна. Это ремарка автора, которого только что уволокла за шиворот рука пуппенмейстера. Автор на сцене не признает «никаких легенд, никаких мифов и прочих пошлостей», при этом автор текста пьесы в своей ремарке напрямую отсылает к легенде, к мифу — к сюжету о Тангейзере в гроте Венеры. И не к самому сюжету, а к опере Вагнера — «Тангейзеру» и — более того — даже не к собственно вагнеровскому сочинению, а к ее банализированному сценическому воплощению («скамья, где обыкновенно целуются»).

В своей иронии Блок не щадит не только себя и своих друзей-соловьевцев с культом Прекрасной дамы, он — мгновенно, но исключительно ярко — представляет в одной ремарке реальность «опошленного Вагнера» — а не Вагнера, которого он видел как провозвестника искусства будущего.²²

Здесь, конечно, важно напомнить, что первым постановщиком «Балаганчика» был В. Э. Мейерхольд, еще один выдающийся вагнерианец начала века, поставивший в 1909 году (три года спустя после «Балаганчика») в Мариинском театре «Тристана и Изольду». Встреча Блока с Мейерхольдом в пространстве «Балаганчика» была для Набокова исключительно значима. Не менее важной для Набокова оказалась и мейерхольдовская теория гротеска.²³

2000. Вып. 5 (юбилейный) (1899—1999). С. 19—36; 3) Кукольная театральность мира: К характеристике петербургского Серебряного века (Опыт феноменологии одной культурной эпохи) // Петербургский сборник / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. СПб., 2005. Вып. 4: Существует ли петербургский текст? С. 235—275.

¹⁸ См.: Сендерович С., Шварц Е. Александр Блок в балаганчике Владимира Набокова // Russian Literature. 2000. № XLVIII. P. 471—493.

¹⁹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1961. Т. 5. С. 14.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² См. исключительно важное замечание С. Сендеровича и Е. Шварц: «Финал „Балаганчика“ Блока неоднозначен. С одной стороны, он символизирует лирическую иронию поэта, которая торжествует над косным миром; с другой же, он знаменует блоковское неприятие театральности, особенно авангардистские поиски чистой театральности в традиции балагана и комедии dell' arte — Блок видел в них неестественность и ложь. Разоблачая фальшь балагана, он оставляет на сцене Пьеро с дудочкой — лирического поэта самого по себе. Набоковский балаган — это балаган смерти, который потешает всех, кроме одного, того, кто умрет на глазах у всех. Поэтому для Набокова важна не ирония Блока, а его отвращение к балагану, которое сказалось в интимной его прозе сильнее, прямее, чем в амбивалентном мире „Балаганчика“» (Сендерович С., Шварц Е. Александр Блок в балаганчике Владимира Набокова. P. 488).

²³ «Мейерхольдовская теория гротеска стала, по сути, программой для Набокова, который всегда хотел превратить своего читателя в зрителя. Это структурный принцип, глубоко значимый в его произведениях. Как сказал набоковский Федор Годунов-Чердынцев о своей собственной творческой стратегии: „[Я должен] пробираться по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на нее“. Этот союз сокровенной правды и карикатуры на нее, самого серьезного и веселой пародии — то скрытый, то явный — образует бифокальное видение, присущее всем набоковским произведениям и необходимое для их верного понимания. (...) Контрастная двойственность может быть достигнута посредством интертекстуальной референции. Двойственность расщеплена между текстом, который дает намек, и текстом, к которому он от-

Есть основания предполагать, что в творческом сознании Набокова два русских вагнерианца, Блок и Мейерхольд, сопричастствовали в одном пространстве²⁴ — пространстве романтической/лирической иронии и гротеска, неразрывно связанных для Набокова с Серебряным веком. Тогда становится понятным знаменитый, но, кажется, так до сих пор и не истолкованный эпизод из второй главы «Дара». Федор Годунов-Чердынцев, после трехлетней разлуки, встречается в Берлине приехавшую к нему мать. В самом начале этой встречи зрение Федора «приспособлялось к сумеркам настоящего, столь сначала отличным от далеко отставшего света памяти».²⁵ Речь, казалось бы, идет о Федоре, глядящем на мать, о том, как он «опять узнавал в ней все, что любил». И тут же — следует необычное. Федор с матерью садятся в такси, и Федор отмечает «внимание, с которым вдруг посмотрела — не ослепнув, значит, от волнения встречи, как ослепла бы всякая, — но обоими замеченный гротеск: невозмутимый мотоциклист провез в прицепной каретке бюст Вагнера».²⁶ И, уже приблизившись к берлинскому жилищу Федора, «все стало таким, каким бывало в этом же Берлине три года назад, как бывало когда-то в России, как бывало и будет всегда».²⁷

Бюст Вагнера в прицепной каретке — это, по набоковским словам, «обоими замеченный гротеск». Гротеск — слово, маркирующее у Набокова присутствие Мейерхольда. Бюст Вагнера — это не сам Вагнер, это — отражение, искажение Вагнера, это, собственно, кукла, неподвижная кукла в движении, это своеобразная вариация на тему блоковско-мейерхольдовского гротескного балагана.²⁸ Проехавший мимо бюст Вагнера — это отсылка к тому «как бывало когда-то в России, как бывало и будет всегда», к художественной реальности «русского Ренессанса», к ее длящейся и неисчерпаемой ценности для Набокова.²⁹

Помимо этого «Вагнер в мотоцикле» — это весьма прозрачный ироничный намек на многочисленные высказывания деятелей начала XX века об актуальности наследия Вагнера,³⁰ в частности — и самого Блока. В статье «Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера)» (1918) Блок задавался вопросом: «Почему не удалось его <...> ополнить, приспособить и сдать в исторический архив, как расстроенный, ненужный более инструмент?». И сам же отвечал: «Потому, что

сылает. Например, имя, которое имеет определенный резонанс в литературной традиции, естественно создает свойственное ему ожидание, которое может не оправдаться. Такая инверсия может быть названа интертекстуальным гротеском. Часто набоковский балаган не может быть понят без обращения к его интертекстуальной разновидности» (*Senderovich S., Shvarts Ye. The Juice of Three Oranges: An Exploration in Nabokov's Language and World // Nabokov Studies. 2000/2001. № 6. P. 88, 89.* (Пер. с англ. мой. — М. Е.).

²⁴ Мы говорим о творческом сознании Набокова, а не о биографических фактах весьма сложных (и далеких от идиллических) отношений Блока с Мейерхольдом.

²⁵ *Набоков В. В.* Русский период. Собр. соч.: В 5 т. / Сост. Н. Артеменко-Толстой; предисловие А. Долинина; прим. О. Сконечной, А. Долинина, Ю. Левинга, Г. Глушанок. СПб., 2002. Т. 4. С. 270.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Ср. с иной интерпретацией в контексте родственной проблемы «Набоков и Ницше»: *Сендерович С., Шварц Е.* Подводное золото. Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова // *Analysieren als Deuten Wolf Schmid zum 60. Geburtstag / Lazar Fleishman, Christine Götz, Aage A. Hansen-Löve (Hgg.). Hamburg, 2004. S. 575—591.*

²⁹ К слову, неожиданное сопряжение Вагнера с механическим приспособлением (мотоциклом в «Даре») имеет, быть может, еще одну параллель. В «Петербурге» Андрея Белого Софья Петровна Лихутина, занимаясь мелопластикой, репетирует дома под граммофон, чье «жестяное горло <...> изрыгало на гостя полет Валькирий», так же как «Смерть Зигфрида» (*Андрей Белый.* Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / Изд. подг. Л. К. Долгополов. СПб., 2004. С. 62, 66 (сер. «Литературные памятники»)).

³⁰ Ср., например, у Вяч. Иванова в статье «О веселом ремесле и умном веселии» (впервые: Золотое руно. 1907. № 5; вошло в «По звездам», 1909): «С творчества Рихарда Вагнера начинается реставрация исконного мифа как одного из определяющих факторов всенародного сознания» (*Иванов В. И.* Родное и вселенское / Сост., вступ. статья и прим. В. М. Толмачева. М., 1994. С. 69 (сер. «Мыслители XX века»)).

Вагнер носил в себе спасительный яд творческих противоречий, которых до сих пор мещанской цивилизации не удалось примирить и которых примирить ей не удастся, ибо их примирение совпадает с ее собственной смертью».³¹

То, что видит Федор и его мать, «невозмутимый мотоциклист»³² и бюст Вагнера «в прицепной каретке» — это, собственно, и есть приспособление Вагнера к мещанской цивилизации. Для того чтобы «приспособить» Вагнера к современности, из него понадобилось сделать всего лишь бюст — и возить его можно куда угодно и на чем угодно, на мотоцикле — в частности.

Вернемся теперь к вэйндельской фреске с группой, вписанной Олегом Комаровым. Вагнер, Достоевский и Конфуций, вручающие свитки — это, сколько можно расшифровать набоковское намерение, примеры не ложного учительства (присутствие Достоевского тут легко истолковать в духе стандартной набоковской риторики), а ложной в своей основе потребности в учительстве, в водительстве, в «свитках со знанием», которые можно передавать из рук в руки.

Отсылка к соловьевской речи 1910 года Блока тут не случайна. Блок ошибался, уверяя себя и других, что «у многих открываются глаза».³³ «Великие тени» за плечами, равно как и «свитки», не страхуют от слепоты — Блока, в том числе. Советофил-черносотенец Комаров на стене американской университетской столовой иллюстрировал ошибочный тезис Блока, неудачливого историсофа. Блок, по Набокову, не был провидцем. Он оказался слепцом. К слову сказать, Набоков наверняка знал посвященную Блоку статью Андрея Левинсона «Незрячий пророк (Новые книги Блока)», опубликованную в августе 1921 года в первом номере журнала «Жар-птица».³⁴

Известно высказывание Набокова о Блоке в письме к М. Алданову в 1942 году: «Блок был тростник певучий, но отнюдь не мыслящий».³⁵

Антисемитские коннотации (имплицитное «черносотенство» Комарова) тут не случайны, если вспомнить, что и Блок, и Достоевский, и Вагнер были антисемита-

³¹ Блок А. А. Собр. соч. Т. 6. С. 24.

³² Отметим, что фигура мотоциклиста, быть может, в имплицитной форме также отсылает к Вагнеру. Мотоциклисты, как правило, ездят в шлемах. В художественном мире Вагнера шлем — это, конечно, атрибут Альбериха из «Золота Рейна». Возможно также, что косвенным образом мотоциклист в «Даре» отсылает и к М. Метерлинку (фигуре, значимой для Набокова в различных контекстах), знаменитому своей приверженностью мотоциклу.

³³ Заметим, что в статье 1920 года «Владимир Соловьев и наши дни (К двадцатилетию со дня смерти)» (Записки мечтателей. 1921. № 2—3) Блок говорил о себе как о «свидетеле, не вовсе лишенном слуха и зрения» (Блок А. Собр. соч. Т. 6. С. 155) и далее: «...ныне каждый из нас, не лишившийся зрения...» (Там же).

³⁴ Наверняка — поскольку в этом же номере было опубликовано стихотворение самого Набокова «Крым» (С. 56—57).

³⁵ Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В. В. Набокова и М. А. Алданова / Публ. А. А. Чернышева // Октябрь. 1996. № 1. С. 134. В письме от 13 мая 1942 года Алданов писал Набокову: «Ледницкий дал нам статью о „Возмездии“. Там были два стиха где „Новым временем» смердит, — где полновластен только жид“ (второй стих цитирую не совсем, кажется, точно, но смысл и «жид» точно). Мы эти два стиха выкинули — из уважения к таланту и памяти Блока. Этот полоумный, полупьяный и полуобразованный человек был большим поэтом, но все-таки утверждать, что в Петербурге 1909 года евреи были полновластны, не следовало бы даже при очень большой потребности в рифме к слову „смердит“. Как поступили бы Вы?». Набоков откликнулся на вопрос Алданова в письме от 20 мая 1942 года: «Я бы преспокойно напечатал смердящую рифму Блока, но зато указал бы пану Ледницкому, что „Возмездие“ — поэма совершенно ничтожная («мутные стихи», как выразилась как-то моя жена), фальшивая и безвкусная. Блок был тростник певучий, но отнюдь не мыслящий. Бедный Ледницкий очень волновался, что не весь его понос выльется в этом номере, а придется подержать лучшую часть гороха и кипятка до следующего. „Там у меня нарастает главный пафос“ — крикнул он в отчаянии. Ужасно противная поэма, но „жида“ я бы, конечно, не выпустил, это характерно для ментелити Блока. Я совершенно согласен с Вашей великолепной оценкой, но прибавил бы „полушаман“ («иль поразил твой мозг несчастный / грядущих войн ужасный вид: / ночной летун, во мгле ненастной / земле несущий динамит»). Стихотворение Блока «Аэроплан», кажется, 1911 г.».

ми.³⁶ Остается, однако, непонятным, что в этой компании делает Конфуций. М. Безродный предложил убедительную гипотезу связи «тибетского амулета» Се-рафимы Комаровой с интересом Ремизова к Тибету. Быть может, тут есть и другой подтекст.

Конфуций — это метонимическая отсылка к Китаю. К тому самому Китаю, страхом перед которым был одержим Блок. В дневнике 1911 года (это, к слову, год публикации блоковского «Рыцаря-монаха») он записал: «...позевываем над желтой опасностью, а *Китай уже среди нас*. Неудержимо и стремительно пурпуровая кровь арийцев становится желтой кровью (...) Надо найти в арийской культуре *взор*, который бы смог бестрепетно и спокойно (торжественно) взглянуть в „любопытный, черный и пристальный и голый“ взгляд...»³⁷

Конфуций в написанной Комаровым группе — это тот самый «Китай», с которым должна бороться «арийская культура» Блока. Конфуций, собственно, и нужен в этой группе не сам по себе, а как дополнительный сигнал присутствия Блока и выбранной им самим своей антитезы. Любопытно, что в этой же дневниковой записи (14 ноября 1911 года) Блок, говоря об окружающем его ужасе, замечает: «Знание об этом, сторожкое и „всё равно не поможешь“ — есть в глазах А. М. Ремизова»³⁸ (и здесь мы опять возвращаемся к доказательству М. Безродного).

Отметим, что подчеркнутые Блоком *взор* («в арийской культуре») и *взгляд* (глаза) Ремизова вполне соотносимы с «сияющими фуксиновыми глазами» изображенного на фреске президента Пура. Пур ослепнет в прямом смысле, физически. Блок совершит ошибку, «с полным правом и с ясной надеждой» ожидая «нового света от нового века».

Если наше предположение имеет под собой некоторые основания, то и Вагнер на вейндельской фреске в «Пнине», и бюст Вагнера в прицепной каретке мотоцикла в «Даре» имеют один источник — Александра Блока.

Для Набокова Блок был и неотъемлемой частью той в высокой степени приватной игры с *культурным* наследием Серебряного века (где «Балаганчик», Мейерхольд и Вагнер находились в одном смысловом пространстве), и — одновременно — *идеологически* второсортным персонажем, эдаким «Олегом Комаровым».

Высказанные соображения, впрочем, не имеют отношения к тому, чем был Вагнер для самого Набокова. Как заметил однажды Дмитрий Набоков, его отец «Вагнера любил, как ни странно; иногда мы ходили и на вагнеровские оперы».³⁹

³⁶ Исключительно важное место, которое в «Пнине» занимает тема Холокоста, делает релевантным и продуктивным интерпретацию изображенных Комаровым на фреске фигур именно в этом ключе. Возможно, что Вагнер, Достоевский и Конфуций могут быть истолкованы как олицетворения интеллектуальных и идеологических мод и страхов (применительно к маоистскому Китаю) в послевоенной Америке. В данной статье этот модус рассмотрения не задействован, поскольку мы акцентируем внимание на историко-культурных реалиях начала XX века.

³⁷ Блок А. Собр. соч. Т. 7. С. 89.

³⁸ Там же. С. 88.

³⁹ Набоков Д. В. Запись выступления в Национальной Российской библиотеке. С.-Петербург, 12 июня 1995 г. // Звезда. 1996. № 11. С. 6.

ИЗ АРХИВНЫХ РАЗЫСКАНИЙ О ВЯЧ. ИВАНОВЕ

Личный фонд Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Пушкинского Дома не раз обращал на себя внимание исследователей его творчества. Несмотря на то что он несопоставим по объему хранящихся материалов с московским 109-м фондом в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки, специалистов продолжает привлекать возможность неожиданной находки, скрытой в недрах нескольких композиционных единиц хранения. Создается, что одной из целей наших публикаций последних лет было знакомить научную аудиторию именно с такими находками,¹ и здесь мы также хотели бы предложить ее вниманию несколько *bagatelles* того же рода.

Стихотворение на случай

Сделанное по поводу собственного стихотворения «Напутствие»² признание Иванова в письме к жене от 31 июля 1906 года: «Я прихожу к сознанию, что все равно — кому, о чем и на какой случай писать стихи. И лучше всего — на случай»,³ — уже цитировалось в научной литературе.⁴ Оно дает нам дополнительное основание внимательно отнестись к этому корпусу текстов писателя, сближающих быт и искусство. Два последних прижизненных сборника поэта, «*Cor ardens*» (1911—1912) и «Нежная тайна» (1912), имеют в своем составе целые разделы из подобных стихотворений, представляющих собой то литературные игры, то ответы на дружеские послания, то инскрипты на подаренных книгах.⁵ Несмотря на то что в личном фонде поэта в ИРЛИ хранится несколько текстов, относящихся к обозначенному роду, уверенному комментарию пока поддается лишь один из них:

¹ См.: Обатнин Г. В. 1) Письмо Вячеслава Иванова к Игорю Северянину из архива Пушкинского Дома // *Memento vivere*: Сб. памяти Л. Н. Ивановой. СПб., 2009. С. 245—260; 2) Кювилье, Иванов и Беттина фон Арним // *Россия и Запад*: Сб. статей в честь 70-летия К. М. Азадовского. М., 2011. С. 347—402; 3) К описанию наследия Василия Гиппиуса: письмо Вяч. Иванова // *История литературы. Поэтика. Кино*: Сб. в честь Мариэтты Омаровны Чудаковой. М., 2012. С. 248—262.

² Иванов В. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. II. С. 341—342. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома римской цифрой и страницы арабской.

³ НИОР РГБ. Карт. 10. № 3. Л. 36 об.

⁴ См.: Богомолов Н. А. Об одном стихотворении на случай // *Русская литература*. 2011. № 4. С. 107 (с другой датировкой: 29 июля; действительно, письмо Иванова было начато двумя днями раньше).

⁵ О необходимости собрать полный корпус текстов Иванова говорит и Н. В. Котрелев в статье «Два забытых стихотворения Вячеслава Иванова: I. „Творцу миров иллюзии волшебной...“; II. „Обоим сон в тот вечер...“» (От Кибирова до Пушкина: Сб. в честь 60-летия Н. А. Богомолова. М., 2011. С. 179—180). Среди важных вех этого процесса отметим публикацию одной из самых больших подборок подобных материалов, хранящихся в Римском архиве поэта: *Ivanov Вячеслав. Из неопубликованных стихов: дружеские послания. Из неопубликованных переводов. Dubia* / Публ. Д. В. Иванова и А. Б. Шишкина // *Archivio Russo-Italiano III. Vjačeslav Ivanov — Testi inediti*. Salerno, 2001. С. 25—44. Одно из стихотворений этой подборки, посвященный О. Каменевой мадригал «Во дни вражды междоусобной...», однажды уже было опубликовано Д. Мальмстадом по автографу из ИМЛИ (см.: *Иванова Л. Книга об отце*. М., 1992. С. 80—81). Оно было написано, видимо, в связи с уходом Каменевой из ТЕО. Ср. в письме Г. И. Чулкова к жене от 20 июля 1919 года: «...в Театр(альном) Отд(еле) перевод — ушла Каменева...» (РГАЛИ. Ф. 548. Оп. 1. № 482. Л. 66). К этому добавим, что беловой автограф мадригала с правой карандашом и той же датой 4 июля лежит также в Пушкинском Доме (ИРЛИ. Ф. 607. № 29). Из работ недавнего времени следует особо выделить помещенный в Интернете триптих Lucas'a von Leyden'a «Вячеслав Иванов: неизданное и несобранное», состоящий из ряда шуточных и домашних стихов писателя, сохранившихся в его фонде в НИОР РГБ (см.: <http://lucas-v-leyden.livejournal.com/136453.html>; <http://lucas-v-leyden.livejournal.com/140926.html> и <http://lucas-v-leyden.livejournal.com/144677.html>; дата просмотра: 25. 11. 2013).

С крыш зеленых, из лазури
 Сирый стриж слетел в душло,
 Где уютно и тепло,
 Переждать в затишье бури,
 Затаиться, затаить
 То, чем сердце хочет жить,
 То, чем прежде сердце жило,
 Как бывое ворожило
 И луны волшебный сон
 Зыблил волны вешних кров

11 июня, новоселье

PS

Мы пришли на новоселье:
 Поселиться здесь веселье;
 И в приволье и в тепле
 Будет славить стриж в дупле
 Что весна обетовала,
 Закрывалось в покрывала.

ВячИв.⁶

Стихотворение записано на отдельном листе, но его текст входил в один из двух альбомов Ал. Н. Чеботаревской. Оба они числятся в списке, сделанном О. Н. Черносивитовой для передачи материалов в Пушкинский Дом.⁷ Если первый альбом содержал автографы В. Бородаевского, Ю. Верховского, М. Кузмина и Иванова (28 стихотворений), то второй представлял собой выполненные Чеботаревской записи только ивановских стихов (42 текста). Несмотря на карандашные пометы о суммах, которые покупатели, видимо, готовы были выплатить за эти материалы (250 и 50 рублей соответственно), местонахождение самих альбомов неизвестно. Однако машинописные росписи их содержания все же сохранились среди документов Черносивитовой. Приведем первую из них:

Альбом № 1 Ал. Н. Чеботаревской со стихами.

№№		Лл.
1.	В. Бородаевский. — «Подражание Гариванте». ⁸ Автограф	1
2.	"—" — — «Лилово небо, поле бело». ⁹ — " —	1
3.	Ю. Верховский. — «Для ваших мирных лар».	11. VI — 1910. Автограф.
4.	М. Кузмин. «Лишь весь душой...»	6. III — 1910 Автогр(аф)
5.	«Bevor ich Ihnen wirklich Verse schreibe»..... ¹⁰ Рукою Ал. Чеботаревской	1

⁶ ИРЛИ. Ф. 607. № 371. Л. 11.

⁷ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. № 180. Л. 90 и 90 об. Добавим, что здесь же упоминаются другие стихотворения Иванова в количестве 104 текстов (машинопись и печатные), а также 12 статей и их оттиски общим объемом 102 листа. Очевидно, что все эти документы, вкупе с пятью биографическими материалами поэта и деловыми письмами к нему, вошли в личный фонд Иванова.

⁸ Очевидно, опечатка, должно быть «Подражание Гариванзе», индийской эпической поэме I—II веков до н. э. «Narivams(h)a», содержащей, среди прочего, классическое жизнеописание Кришны (Хари). Название поэмы, буквально означающее на санскрите «род Хари», во французском переводе 1834 года, послужившем, очевидно, источником для русского заглавия, звучало как «Narivansa» (ср. современное написание по-русски «Харивамша»).

⁹ См.: Бородаевский В. Посох в цвету: Собрание стихотворений. М., 2011. С. 133; дата: 7 февраля 1916 г.

¹⁰ «Пока я Вам стихи действительно пишу» (нем.).

6.	«Да вижу я, ваш чудный уголок»... автор неизвестен Вяч. Иванов. — Стихи. — Автографы		1
7.	«Ad me ipsum».	1. III — 1906	1
8.	«Белые лебеди кличут и плещутся»...		1
9.	«Пришелец, на башне притон я обрел»...		1
10.	«В день Эллады светозарной»...		1
11.	«В моря заклятые»...		1
12.	«В ниве» /Рука <u>не</u> В. И./ ¹¹		1
13.	«Дикий колос».	5. VI—1917	1
14.	«Звезды блещут»...	1916	
15.	«Как мать сыра-земля томится»...	20/7. IX — 1918	1
16.	«Отголодавшая старуха»...	21/8. IX — 1918	1
17.	«Лебяжьим пухом»... ¹²		1
18.	«Меж ели смолистой»...	17/4. — IX — 1918	1
19.	«Нечеловеческим плугом»...	19. IX (1914)	1
20.	«Опять, как сон, необычайна»...		1
21.	«Псалом 126».	18. 5 — IV — 1918	1
22.	«Оттуда»...		1
23.	«Скоро, Леман, улечу...»	28 марта (1912)	1
24.	«С крон зеленых...»	11 июня (1910)	1
25.	«Мы пришли на новоселье...»		
26.	«И. М. Гревсу»	1/14. VII — 1918	1
27.	«Г. Чулкову».	Декабрь 1919	1
28.	Рукопись В. Иванова. — Условия редакционного сотрудничества в «Золотом Руне». Москва, 23 ноября 1907 г. ¹³		1
29.	Пусть говорят: «Святыня — не от жизни» — 1 л. —		3
30.	Осенью — 1 л.		
31.	Повилики белые в тростниках высоких — 1 л. ¹⁴		

Из этого списка видно, что публикуемый нами текст (№ 24 и 25) упомянут с разночтением в первой строке, возможно, просто неверно списанной. Как и в автографе, дата стоит под первой частью, в то время как постскриптум сочтен отдельным текстом. Кроме того, в архиве Чеботаревской сохранился еще один альбом, куда вклеены три текста Иванова: белой автограф стихотворения «Кассандре» под названием «А. Н. Чеботаревской» (I, 790), карандашный автограф стихотворения «Осенью» с датой 16/3 октября 1903 (I, 771—772) и «Повилики» (II, 321).¹⁵ Нетрудно заметить, что все они завершают роспись автографов первого альбома и, вероятно, были позднее вырезаны из него. Обратим внимание, что другие три стихотворения из того же альбома, «Псалом 126», «Меж ели смолистой...» и «Скоро, Леман, улечу...», уже были нами опубликованы по ивановским автографам из бумаг Чеботаревской.¹⁶ Таким образом, мы завершаем публикацию корпуса неизвестных текстов Иванова из ее альбома.

¹¹ Возможно, переписано стихотворение Иванова «Нива» (II, 278—279).

¹² Имеется в виду третья строка первого из «Зимних сонетов»: «Лебяжьим пухом свод небес омержен» (III, 568).

¹³ Ныне хранится в ИРЛИ (Ф. 94. № 70. Л. 1—1 об.).

¹⁴ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. № 180. Л. 78—79. Отметим, что среди текстов Иванова, скопированных Чеботаревской во второй альбом, числятся стихотворения «И. Г. Гельману» (1 января 1920 года), «Эскулап всенародный», а также «Вл. Вл. Урусову», датированное 10 июля 1924 года (Там же. Л. 84). Последнее, видимо, представляет собой послание «Вл. Вл. Руслову». Все три текста были опубликованы О. А. Кузнецовой (см.: Кузнецова О. А. Материалы к описанию тетрадей стихотворных автографов из Римского архива Вяч. Иванова // Русский модернизм: Проблемы текстологии. СПб., 2001. С. 255—256). См. также повторную публикацию последнего стихотворения: Богомолов Н. А. Об одном стихотворении на случай. С. 107—111.

¹⁵ ИРЛИ. Ф. 189. № 202. Л. 1—3.

¹⁶ Иванов В. «В блистаньях студеных...»: неизвестные стихотворения / Предисл., публ. и комм. Г. Обатнина // Наше наследие. 1992. № 25. С. 80—81. В сделанной по другому автографу

Повод для написания этого стихотворения выясняется из письма М. М. Замятниной от 16 июня 1910 года к находившейся в поездке по Греции В. К. Шварсалон: «Александра Николаевна переехала этажом ниже и Вячеслав, Ю. Н. (Верховский) и я были у нее на новосельи, где и Вяч. и Ю. Н. написали ей по стиху».¹⁷ Подношение Верховского также сохранилось: оно, в отличие от трех вышеупомянутых ивановских стихотворений, не вклеено, а вписано чернилами в единственный сохранившийся альбом, правда, похоже, рукой самой хозяйки. Текстами Иванова и этим стихотворением содержание последнего, собственно, и исчерпывается:

Для ваших мирных лар
Каких цветов красу,
Какой молебный дар
Сегодня принесу?

Мечты заветные
Прекрасного былого, —
Хвалы приветные
Разнеженного слова?

Черты грядущего
В алеющем тумане —
Огня, цветущего
В лазурном океане?

Нет, лучше восхвалим
Текущий мирный день —
Да снидет он благим
Под благодатную сень.

Юрий Верховский
СПб. 11. VI. 910¹⁸

Отметим, что в определенные периоды своей жизни Чеботаревская имела прямое касательство к квартирным делам семьи Ивановых. Материал по этому «сюжету» можно обнаружить в ее письмах к М. М. Замятниной. Поскольку вкупе с Л. А. Недоброво, у которой находились ключи от дома, Чеботаревской было поручено следить за жизнью «башни»¹⁹ в отсутствие хозяев, в письме от 1 мая 1913 года она с тревогой сообщала своему адресату: «Милая Маруся! Третьего дня я узнала о растрате, которую сделал Сергей Конст(антинович Шварсалон). Вчера от него самого добыла подробности. Он сказал мне, что не высылал вам за Март (200 р.) и за Апрель (200 р.). Кроме того, получая деньги за квартиру от Гессена, тоже не уплатил домохозяину (Дернову) за 3 месяца, это составляет еще 345 р., всего 745 р. Кроме того, он задолжал по распискам личным 131 р. и заложил все свое платье. Объясняет игрою в тотализатор на бегах. Теперь он хочет съезжать от Зале-

публикации переложения того же псалма наша работа не упоминается (см.: Федотова С. В. Известные переложения псалмов Вячеслава Иванова // Русская литература. 2011. № 4. С. 56—57).

¹⁷ НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 20. № 4. Л. 5 об. Сообщено А. Л. Соболевым. Во «Всемирном Петербурге» указан адрес: Тверская, 7.

¹⁸ ИРЛИ. Ф. 189. № 202. Л. 5.

¹⁹ Об этом периоде в истории квартиры см.: *Lucas v. Leyden*. Осиротевшая «башня»: когда начальство уехало // http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2010/03/lucas_v_leyden_osiroteвшaya_bashnya.pdf; дата просмотра: 25. 11. 2013. Увлечательность материала, которым насыщена эта работа, заставляет пренебречь строгими рамками комментирования нашей темы и добавить, что одной из кандидатур для жительства на «башне» в пору отсутствия ее хозяев была М. К. Гринвальд (Грюндвальд), которая писала М. А. Волошину 1 сентября 1912 года (т. е. в день заселения основного квартиросъемщика Ивановых С. И. Гессена): «...в моем распоряжении с 1 октября за 45 р. в месяц башня Вячеслава Иванова — 3 комнаты (самой башни) и кухня. — Оказывается, что мне не с кем ее поделить. Не возьмете ли Вы или кто из Ваших друзей» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. № 471. Л. 32). Правда, ни в одном из списков, посланных швейцаром хозяевам, ее фамилия не фигурирует.

манова,²⁰ кот⟨орый⟩ оказался, как и надо было ожидать, мерзавцем, и хочет поселиться в Вашей кв⟨артире⟩ на Таврической, откуда Гессены уже съехали. Предполагает взять к⟨акую⟩-то прислугу с мужем, кот⟨орые⟩ никому не известны. Ради Бога, примите как⟨акие⟩-ниб⟨удь⟩ меры, я твердо уверена, что верить ему ни в чем нельзя, и что случится опять что-нибудь непоправимое».²¹ Решение поселиться в доме на Зубовском бульваре, куда Ивановы въехали осенью 1913 года, также было принято не без участия Чеботаревской. 19 июня 1913 года она писала той же Замятниной из Силламяг, где отдыхала, неподалеку от сестры с мужем, в компании московских друзей и Лидии Ивановой:²² «Что же касается Зуб⟨овского⟩ бульв⟨ара⟩, то все единогласно одобряют и советуют брать, что есть. Место чудное, тихое сравнит⟨ельно⟩, хорош⟨ий⟩ бульв⟨ар⟩, масса садов. Д. М. Петрушевск⟨ий⟩²³ указывает, что на нем есть два дома: 1) Любошинского, это прямо чудный дом, необ⟨ыкновенно⟩ благоустр⟨оенный⟩ (там живут Булгаков, Новгородцев), но немного дорогой, — 6 ком⟨нат⟩ — 1800 р. (чудные газовые кухни) и хороший дом еще Гиппиус — большой, доброкачественный. Е. Н. Орл⟨ова⟩²⁴ напоминает, что правая сторона бульвара — не солнечная, левая ст⟨орона⟩ — солнечная (если идти от Новинск⟨ого⟩ б⟨ульва⟩ра)».²⁵ После отъезда Иванова в 1920 году из Москвы на Кавказ московская квартира была также оставлена на попечение Чеботаревской, и наконец, она уже реально заняла место почившей в 1919 году М. М. Замятниной, поселившись в семье Иванова в 1921 году в Баку.

Два письма

1

Адресат публикуемой ниже записки, карандашный черновик которой отложился в бумагах Иванова, — Ю. Н. Верховский. Это устанавливается по описываемым обстоятельствам:

«Спасибо за твои стихи. Сафические строфы меня радуют — прямо как оправдание: вражда против „античных размеров” вокруг шипит и [пытается]²⁶ хотела бы ужалить».²⁷ Спасибо и за газетные статьи прелестные, и за то, что меня в них не ми-

²⁰ Залеманов Александр Михайлович (1891—после 1929) — приятель Шварсалона и его секундант на несостоявшейся дуэли с М. А. Кузмина, чиновник.

²¹ НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 16. № 26. Л. 10—11.

²² З. Н. Гиппиус сообщала московские новости С. П. Ремизовой-Довгелло в письме от 20 мая 1913 года: «Бердяевы же и Белые все свились у Чеботаревской, там же и Лидия Иванова. Вячеслав переезжает в Москву» (*Lamp H. Zinaida Gippius an S. P. Remizova-Dovgello // Wiener Slawistischer Almanach*. 1978. Bd 1. S. 167).

²³ Петрушевский Дмитрий Моисеевич (1863—1942) — историк-медиевист, профессор Московского университета, с 1929 года академик.

²⁴ Орлова Елизавета Николаевна (1861—1940) — покровительница и друг семьи М. О. Гершензона; редактор уже прекратившего выходить к этому времени журнала «Критическое обозрение», где при посредничестве Гершензона публиковался Иванов.

²⁵ НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 16. № 26. Л. 13.

²⁶ Здесь и далее в квадратных скобках приводятся слова, зачеркнутые в рукописи. Теми же скобками обозначаются зачеркнутые неразобранные слова. Не зачеркнутые неразобранные слова даются в угловых скобках.

²⁷ Возможно, имеется в виду рецензия М. А. Кузмина на первое издание «Алкея и Сафо». Предисловие Иванова здесь дважды было названо «элегантным», впрочем, во второй раз — граничащим также «с комизмом». Раскритиковав подспудную задачу переводчика развенчать легенду о пристрастии Сафо к однополю любви, Кузмин едко заметил: «Вяч. Иванов представил нам Лесбосскую поэтессу в виде институтской „синявки” или женщины профессора». Кроме того, поэт рассудил, что перевода отрывков в одну строку «можно было бы и не давать», отдельно ссызвив по поводу строки «Зарю встречает шокот слави й», которую, по его словам, «со страхом, но можно было ожидать» (Петроградские вечера. СПб., 1914. С. 235; выделенное разрядкой выражение представляет собой цитату из «Слова о полку Игореве»). «Синявка» — слово из школьного жаргона, которым называли классных дам, носивших синее платье (в этом значении оно употребляется, например, в стихотворении П. Потемкина «Гимназическое»: *Потем-*

ром поминают.²⁸ Нет ли стихов о войне?²⁹ Можно направлять в „Отечество”, куда звал меня Щеголев.³⁰ Хорошо, что ты все же поехал [на Кавказ] в Тифлис.³¹ Хотел бы знать о тебе и твоих работах обстоятельнее. Привет от меня и от Эрнов. Едем с Володей Эрном в Петербург — читать сообща лекцию (он: «От Канта к Крупшу», я: «Вселенское дело»). Любящий тебя В».³²

Судя по упоминанию посланных Верховским «сафических строф», записка является ответом на состоявшее именно из двух таких строф послание «Вячеславу»

кин П. Смешная любовь. СПб., 1908. С. 8). Национальный корпус русского языка (www.ruscorgo.ru), выдающий на это слово 14 вхождений, в основном из сочинений Л. Чарской и Н. Лухмановой, наглядно показывает также изменение его семантики: ныне оно обозначает женщину-алкоголичку (ср. «синяк»).

²⁸ Вероятно, подразумевается неподписанная заметка «Русские философы о войне», в которой рассказывалось о посвященном войне заседании Религиозно-философского общества 6 октября 1914 года с выступлениями Г. А. Рачинского, В. Ф. Эрна, Е. Н. Трубецкого, С. Н. Булгакова и Иванова. О последнем скупко сообщалось: «Вячеслав Иванов, тоже указывая, какое вселенское дело выпало на долю России, резко обличал безбожескую культуру Германии и ждал возрождения славянства» (Тифлисский листок. 1914. 14 окт. № 232. С. 2). С заменой «безбожеской» на «безбожную» этот фрагмент был повторен в неподписанной заметке «Суд над германской культурой» в бульварной газете «Знак Тифлиса» (1914. 16 окт. № 285. С. 3). Кроме того, почти с уверенностью можно утверждать, что Верховский не преминул послать Иванову подписанную прозрачным криптонимом Г. Р.-К. статью «„Кант и Крупш”, в которой давний (с 1907 года) ивановский знакомец и недавний преподаватель тифлиских Высших женских курсов Г. Робакидзе (1880—1962), писавший под псевдонимом Робакидзе-Кавказели, эмоционально (ср.: «Что это: буйное ослепление или игра ума?! Боюсь, что и то, и другое») критиковал основную идею известного доклада Эрна, узнав о ней из пересказа в «Речи» (Кавказ. 1914. 17 окт. № 235. С. 2). Подробнее о взаимоотношениях писателей см.: *Никольская Т. Григор Робакидзе и Вячеслав Иванов. Переписка Г. Робакидзе с Вяч. Ивановым // Русско-итальянский архив II. Archivio Italo-russo II / Сост. Д. Рицци и А. Шипкин. Salerno, 2002. С. 169—180.*

²⁹ Прямых откликов на Первую мировую войну в творчестве Верховского не выявлено, в отличие от следующей, Великой Отечественной, нашедшей свое отражение в стихах сборника «Будет так» (Свердловск, 1943). Из его двадцати четырех стихотворений по необъяснимой причине в не так давно подготовленную В. Калмыковой книгу произведений поэта вошло только восемь (см.: *Верховский Ю. Струны: Собр. соч. / Сост., статья и комм. В. Калмыковой. М., 2008. С. 383—392.*)

³⁰ Ср. письмо П. Е. Щеголева к Иванову от 11 ноября 1914 года на бланке журнала «Отечество»: «Дорогой Вячеслав Иванович, посылаю Вам вышедшие номера „Отечества”. Журнал, как видите, патриотический. Цель — укрепление подъема духа и воли к победе. Очень прошу Вас принять участие, дать патриотическую статью и патриотические стихи. Очень ценю Ваше участие, Вы один из немногих русских писателей, правильно настроенный. Порадуйте отечественному делу. Ваш П. Щеголев. PS. Статьи должны быть маленькие: строк на 150 наших. Мой адрес Петроград Широкая, 23» (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 39. № 48. Л. 1). В 1914 году Иванов поместил в этом журнале два стихотворения: «Убеленные нивы» и «Недугующим» (в № 6 и 7), а в следующем году еще одно.

³¹ Осенью 1914 года Верховский уехал в Тифлис преподавать русскую литературу на Высших женских курсах. Практически сразу по приезде он стал руководителем поэтического кружка «Икар» и задумал издавать под его маркой альманахи, о чем сообщил А. М. Ремизову в письме от 15 октября 1914 года, сопроводив эту информацию просьбой: «...а сами пока — очень серьезно Вас прошу — не рассказывайте никому, ниже Вячеславу или Анничкову» (РНБ. Ф. 634. № 75. Л. 7 об.). Из следующего, недатированного письма к тому же адресату явствует, что в будущий альманах прислал свои стихи В. Ф. Ходасевич (Там же. Л. 9 об.). Верховский погрузился в общественную жизнь Тифлиса (см., например, хроникальную заметку о лермонтовском вечере с его участием: *Кавказское слово. 1914. 10 окт. № 21. С. 3*), печатал статьи по специальности (см., в частности: *Верховский Ю. 1) Памяти князя А. И. Одоевского (К семидесятилетия со дня его смерти) // Кавказское слово. 1914. 12 окт. № 23. С. 2; 2) Гаммы // Там же. 1914. 26 окт. № 36. С. 2*), а также сотрудничал в отделе библиографии (см. об этом в позднейших автобиографиях поэта: *Верховский Ю. Струны. С. 736, 895*). Начавшая выходить в сентябре 1914 года газета «Кавказское слово» редактировалась Ю. Ф. Семеновым, знакомцем Иванова и в будущем редактором известной эмигрантской газеты «Возрождение». Нелишним будет упомянуть, что занятое Верховским место преподавателя чуть ранее предлагалось Иванову (подробнее об истории его приглашения в Тифлис см.: <http://lucas-v-leyden.livejournal.com/176009.html>; <http://lucas-v-leyden.livejournal.com/176235.html#cutid1>; дата просмотра: 25. 11. 2013).

³² ИРЛИ. Ф. 607. № 118. Л. 108.

(«О, вожатый мой, за тобою следом...»)³³ Это пока единственное известное нам письмо Иванова Верховскому. Стихи последнего, в свою очередь, были откликом на выход первого издания «Алкея и Сафо», что объясняет благодарность Иванова в начальных строках записки. Поскольку в ней говорится о письме Щеголева, а также о поездке Иванова и Эрн с лекциями в Петроград, текст написан между 11 и 26 ноября 1914 года, в то время как стихи Верховского датированы 19 августа. Кроме того, на обороте публикуемого черновика записано (также карандашом) обращенное к Верховскому стихотворение («Не пел я, брат мой, долго; и теперь...»), окончательный вариант которого был завершен 19 ноября 1914 года (IV, 24) и опубликован в № 10 «Аполлона» за тот же год.³⁴ Оно является ответом на другое, увидевшее свет лишь два года спустя, послание Верховского «Вячеславу Иванову», содержащее как раз просьбу о военных стихах («Откликнись, друг! Услышать жаден я...»). Последнее имеет дату «4 ноября 1914 года» и также было послано из Тифлиса. Таким образом, в этой записке Иванов отвечает сразу на два, августовское и ноябрьское, стихотворных послания друга.

2

Второе из публикуемых здесь писем сохранилось в двух черновых вариантах. Первый, написанный чернилами, но со значительной правкой, представляет собой законченный черновик, взятый нами в качестве основного текста для публикации. Другой — черновик карандашом и без подписи, надо думать, был составлен ранее.³⁵ Оба варианта начинаются с многоточия, обозначающего пропущенное обращение, и, таким образом, сочинялись именно как черновики, с намерением затем переписать текст набело. Однако поиски этого письма в бумагах адресата, поэтессы Н. А. Павлович, пока ни к чему не привели. В «Воспоминаниях об Александре Блоке» она сообщала о своем знакомстве с Ивановым в 1918 году: «В том же году я часто бывала у Вячеслава Иванова, который отличал меня среди молодежи. Он был настолько внимателен ко мне, что предложил мне показывать ему каждое написанное мной стихотворение и очень строго разбирал мои стихи, останавливаясь буквально на каждой строчке.»³⁶ При этом он всегда исходил из моих авторских на-

³³ Впервые опубликовано: *Лавров А. В.* Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Томск; М., 2003. С. 219.

³⁴ Добавим, что в той же единице хранения (№ 118) находятся еще два черновика этого стихотворения (Л. 102—102 об. и 106 об.). На обороте последнего листа помещается фрагмент карандашного черновика ивановского письма, возможно, также обращенного к Верховскому: «Притом свободно: добрый знак, обещающий одоление всей громады. Но почему мало? Условился ли ты с издательством окончательно? К сожалению, нет под рукой подлинника для точного сравнения. Об Ариосте. Хорошо[:]! — звучно, „активно“, живо. Предостерегаю от [опасности] приемов Бальмонта [(в) они портят первую строфу. [Впрочем, ничего не знаю]» (переводы К. Д. Бальмонта пользовались славой крайне неточных). С учетом сохранившихся в архиве Иванова писем Верховского (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 14. № 51) контекст этого послания остается неясным. Однако, если наше предположение верно, оно может быть связано с относящимся к весне 1914 года и оставшимся не воплощенным замыслом Иванова и Гершензона издать итальянского классика в серии «Памятники мировой литературы», куда друзья приглашали и Верховского (см. об этом в письме Гершензона к нему: <http://lucas-v-leiden.livejournal.com/135271.html>; дата просмотра: 03. 12. 2013). В таком случае речь в этом фрагменте идет, скорее всего, о начале перевода поэмы Ариосто «Неистовый Роланд».

³⁵ Он открывает одну из композитных единиц хранения в фонде Иванова (ИРЛИ. Ф. 607. № 203. Л. 1—1 об.). Высокая степень текстуальной близости этих, вероятно, почти одновременно создававшихся документов позволяет пренебречь учетом абсолютно всех разночтений при публикации.

³⁶ Судя по ее мемуарам, о том же Павлович попросила Блока при первом личном разговоре в мае 1920 года (*Павлович Н. А.* Воспоминания об Александре Блоке / Вступ. заметка З. Г. Минц; комм. З. Г. Минц и И. Чернова // Блоковский сборник. Тарту, 1964. Вып. (1). С. 455).

мерений, учитывая своеобразие моего поэтического лица, а не навязывая мне свою манеру. Была еще жива Вера, его молодая вторая жена, дочь Зиновьевой-Аннибал, болезненная и истеричная женщина; когда я должна была читать стихи, Вячеслав Иванович часто звал своего сына, Диму, бледного 7—8-летнего мальчика, и предлагал ему слушать. Тот входил важно, как маленький принц, и очень серьезно слушал. Говорят, у него был абсолютный слух».³⁷ Помещаемое ниже письмо прежде всего бросает свет на то, что именно понравилось Иванову в стихах молодой поэтессы:

«...Я уверен, что любители поэзии сочувственно встретят Вашу первую книжку стихов и, весело прощая им кое-где молодую угловатость, не затруднятся признать [их] неотъемлемым их [качеством] достоинством — сочетание чувства формы с тонкостью замысла.

Пусть они найдут в них меньше лиризма, [чем] нежели художнической сознательности, — меньше напевности, [нежели] чем изобразительности живописной, — [меньше] и, наконец, при [большой] живой энергии разносторонних исканий, [некоторую неопределенность] [1 нрзб.]³⁸ все же еще не полную определенность [поэтической индивидуальности] поэтического лица: [они] они не пройдут мимо Вас, не [заметив — прямого (?)] почувствовав остроты Вашего узрения, не [отметив] оставшись под впечатлением присущей Вам способности внезапно усмотреть в вещах нечто непредвиденное и запечатлеть его неожиданным словом.

И надолго западут им в душу и Ваш „Данков“,³⁹ и Ваше „Черное Море“,⁴⁰ — „глиняные волненья (?“⁴¹ амфора с битыми краями“,⁴² — и Ваш [грозно палящий

³⁷ Там же. С. 451—452. Во втором варианте этих воспоминаний последние три предложения, касающиеся В. К. Шварсалон и Д. В. Иванова, Павлович опустила (Прометей. 1977. № 11. С. 220). Ср. ее собственную характеристику этого текста в письме к Д. Е. Максимова (датируется по дептепелю 30 декабря 1967 года): «...Мои воспом(инания) о Блоке (тартус(кий) текст) чуть сокращенные, но с 2 новыми главами, об Ахматовой и Ангелине (сестре поэта. — Г. О.) — пошли у меня в печать для сб(орника) № 9 „Прометей“ (Мол(одая) гвардия, выйдут, верно, летом 68 г.)» (РНБ. Ф. 1136. Оп. 1. № 32. Л. 85 об.).

³⁸ Слово густо зачеркнуто.

³⁹ В сборнике Павлович «Берег» (Пг., 1922) стихотворение «Данков» помечено 1918 годом (с. 12), но в позднейшей перепечатке дата смещена на два года раньше (см.: Павлович Н. Думы и воспоминания. М., 1966. С. 58). Еще одна датировка, на этот раз 1917 годом, стоит под этим стихотворением в рукописном сборнике «Тяжкий сон. Стихи. (1914—1921)» (РГАЛИ. Ф. 410. Оп. 1. № 2. Л. 4). Оно было также отмечено в посвященной творчеству поэтессы статье Г. И. Чулкова: «Поэзия Павлович не исчерпывается пафосом революции. Мирные темы в ее стихах воплощены не менее удачно, чем темы революционные. Думает ли она о каком-то городе Данкове, где кто-то ею был любим; поет ли она печаль, прислушиваясь к этой „музыке незримых сфер“; размышляет ли она о судьбе поэта: везде и всегда она находит не только себя и свою душу, но что-то живое и самостоятельное, не отвергая реальность и не утрачивая, однако, права на ее переоценку» (Чулков Г. И. Новь (Поэзия Надежды Павлович) // Жизнь искусства. 1920. 10 авг. № 526. С. 1). В начале августа 1920 года Чулков побывал в Петрограде, где читал свою поэму в «Доме искусств» и общался со старыми друзьями-литераторами, в том числе с Блоком. В письме к жене от 12 августа, написанном по возвращении, он сообщал: «Познакомился я еще в Петрограде с поэтессой Павлович, которую воспитывал в Москве Вяч. Иванов. Эта Павлович маленькая тумбообразная некрасивая молодая женщина, но пишет настоящие стихи. Я о ней написал статью, которая и была напечатана в „Жизни Искусства“. Павлович была моей соседкой по комнате в „Доме Литераторов“. Я с ней подружился. Она мне „открывала душу“: влюблена в Блока, и, кажется, Блок ей симпатизирует» (РГАЛИ. Ф. 548. Оп. 1. № 482. Л. 84—84 об.). Статья Чулкова, в которой Павлович представляла наследницей символистов и на которую она позднее сама указывала (см.: Павлович Н. А. Воспоминания об Александре Блоке. С. 467), вышла в период ее наиболее активной, совместной с Блоком, работы в Союзе поэтов (подробнее об этом см.: Блок и Союз поэтов. I. Блок в архиве Вс. А. Рождественского / Предисл. и публ. М. В. Рождественской и Р. Д. Тименчика // Лит. наследство. 1987. Т. 92. Кн. 4. С. 684—685; см. также: Иванова Евг. Александр Блок: последние годы жизни. СПб.; М., 2012. С. 357—360).

⁴⁰ В карандашном черновике было: «И надолго западут им в душу и Ваш Донсков (sic!), и Ваш Псков, и Ваше Черное Море (...» (ИРЛИ. Ф. 607. № 203. Л. 1 об.).

⁴¹ Два последних слова вписаны сверху.

⁴² Из стихотворения «Черное море»: «Амфора с битыми краями, / Мое вино, Эвксинский Понт, / Не ты ли днями и веками / Своей опьянило горизонт?» (Сирена. 1918. № 1. Стлб. 7). От-

ангел „в] „сноп голубизны” с молниями (? палящего анге(ла),⁴³ — и Ваш „звезд едва мерцающий посев на черноземе тучном небосвода”,⁴⁴ — и Ваш „город-шкатулка давно распечатанных писем”,⁴⁵ — и Ваш „желтолицый и сонный финикийский (? влюбленный (?) солнцебог”, и руки Вашей голубой дамы с птицей, „удлиненные, ищущие и хрупкие”, „похожие на борзых”.⁴⁶

А под всем этим ярко-зрительным расслышит чуткое ухо и музыкальную стихию Вашей лирики — не только в ритмическом и [звуков(ом)] жесте, [часто] порой столь счастливым, и в дорогой Вам звуковой живописи,⁴⁷ но и во внутрен(нем) [изначаль(ном)?] движении, в сокровенной жизни [многих] Ваших строк.

Но ведь, по Вашим же словам, —

И музыка сама не есть ли только звук
Косноязычных слов, невоплотимых мук
Первоначаль(ного) молчанья?⁴⁸

Я, лично, [готов] согласен приветствовать Вашу [1 нрзб.⁴⁹ немногоречивость молчаливость о себе] терпе(ливую?) сдержанность, [Ваше] стремление Ваше к объективизму и объективации, сведение личного начала к отзвучиям, [мелодии] обертонам [1 нрзб.]⁵⁰ напева. Мне нравится бодрость Вашего подхода к явлениям жизни и через них к жизненной сущности; [знаменовательность (?)] в мнениях (?)] мне по сердцу открытость и существенность [знаменовательность] Ваших [скрытых] [знаменовательных] впечатлений, меткость знаменований. Вот почему я от души

метим, что здесь же было помещено и стихотворение Павлович «Извечную печаль таит в себе природа...», упоминаемое Ивановым ниже.

⁴³ Имеется в виду финальная строка первого четверостишия стихотворения 1918 года: «Снова жег мне чей-то взор затылок, / Снова холод подымался со спины, / Ангел огромный, грознокрылый / Встал в снопе голубизны» (Павлович Н. *Берег*. С. 11). Это стихотворение вошло и в сборник «Тяжкий сон» (РГАЛИ. Ф. 410. Оп. 1. № 2. Л. 6). См. также перепечатку: Сто одна поэтесса Серебряного века / Сост. и биогр. статьи М. Л. Гаспарова, О. Б. Кушлиной, Т. Л. Никольской. СПб., 2000. С. 170.

⁴⁴ Первое четверостишие стихотворения без заглавия 1918 года: «Известную печаль таит в себе природа, / О, смуглый лик луны над вырезом дерев / И звезд едва мерцающий посев / На черноземе тучном небосвода» (Павлович Н. *Берег*. С. 13; см. также: РГАЛИ. Ф. 410. Оп. 1. № 2. Л. 5). В позднейшей перепечатке датировано 1916 годом (Павлович Н. *Думы и воспоминания*. С. 57).

⁴⁵ Первая строка стихотворения, которое вошло в оставшийся в архиве сборник «Тяжкий сон» и в таком виде не публиковалось, а посему приведем его полностью:

«...О, город-шкатулка давно распечатанных писем,
Прочтенных случайно, но тайно порою любимых,
О, город, весь рыжий, как мех растрепавшийся лисий,
Закатом палимый, как длинным крылом херувима.
...И скрипки дверей, распахнувшихся чьим-то ударом,
Смычки проводов над изогнутой шеей трамвая,
Лицо в позолоте едва уловимой загара,
Загаданный первым, единый, тебя я не знаю!... 1918 г.»

(РГАЛИ. Ф. 410. Оп. 1. № 2. Л. 7).

Последние четыре строки с несколько иным финальным, повторяющим первый, стихом завершают стихотворение Павлович «Мой первый, мой самый забытый, тебя я не знаю...» (*Альманах муз. Книга 1-я. Песни любви*. М., 1918. С. 20).

⁴⁶ Две последние цитаты взяты из неустановленных текстов.

⁴⁷ Возможно, у хорошо знакомого с немецким Иванова на слуху был означавший оноματοпею термин Lautmalerei (ср. *звукопись*).

⁴⁸ Финальная строфа стихотворения «Известную печаль таит в себе природа...» (Павлович Н. *Берег*. С. 13).

⁴⁹ Слово густо зачеркнуто.

⁵⁰ Слово густо зачеркнуто.

напутствую благопожеланиями Вашу книжку, которая иногда будет [живо] приятно напоминать мне два весенних месяца совместной работы в новой московской „Студии” поэтов.

ВячИванов». ⁵¹

Писатели встречались не только лично, но и на книжных страницах. Например, в «Альманахе муз», где Иванов поместил свои переводы четырех татарских и башкирских песен, ⁵² или в «Записках мечтателей», правда, уже после отъезда поэта из Москвы. ⁵³ Но заключительные строки письма Иванова объясняют повод для его написания: видимо, раздумывая над изданием своей первой книжки стихов, поэтесса попросила у него письменный отзыв. ⁵⁴

Отдельного внимания заслуживает фраза Иванова про «два весенних месяца совместной работы в новой московской „Студии” поэтов». Очевидно, имеется в виду организованная Павлович вместе со «студентом-филологом» Вейцманом в начале 1918 года и помещавшаяся в частной гимназии Гедеоновой на Молчановке студия стиховедения, «из которой впоследствии вырос Брюсовский институт». ⁵⁵ Здесь, кроме Иванова, читали лекции Андрей Белый, Брюсов и Гершензон. В своих воспоминаниях «Невод памяти» Павлович рассказала о том, как она с Вейцманом пришла просить Иванова читать курс: «Он принял нас в пледе и шапочке. Был похож и на Тютчева, и в то же время на иезуита. Подробно расспросил нас об учебном плане. Мы хотели начать его курс с античной поэзии. Говорил с нами, как хороший декан. Потом осведомился о наших средствах. Мы собирались открыть запись учеников и брать небольшую плату, что-то около 5 рублей с человека. Тогда это еще были большие деньги.

Но мы не могли гарантировать никакой оплаты за лекции, так как не знали, сколько будет слушателей. Вячеслав Иванов видел нас в первый раз. Он все же сказал: „Хорошо, я буду читать этот курс. Мысль у вас интересная. Если деньги наберутся, вы мне заплатите. Если нет, буду читать даром”. ⁵⁶ Студия стиховедения стала первой в ряду поэтических объединений, в просветительской работе которых Иванов принимал деятельное участие (кружок при Государственном институте декламации, известный по записям Ф. И. Коган, студия ЛИТО Наркомпроса, где занимался, например, Н. П. Малишевский). ⁵⁷ О самих студийцах отчасти мож-

⁵¹ ИРЛИ. Ф. 607. № 244. Л. 1—1 об.

⁵² Альманах муз. С. 5—7. «(...)Посредственные стихи Вяч. Иванова и Н. Павлович (...)», — мимоходом отмечал В. Шершеневич в обзоре «Поэзия 1918 года» (Без муз. Нижний Новгород, 1918. С. 41).

⁵³ Ивановские «Дерева. Вступление к поэме» следовали непосредственно за десятью стихотворениями Павлович (см.: Записки мечтателей. 1921. № 2—3. С. 132—135, 136—138).

⁵⁴ Ее первой книге «Берег» предшествовал сборник «Тяжкий сон» объемом 46 страниц (РГАЛИ. Ф. 410. Оп. 1. № 2). Он состоит из беловых (порой с небольшой правкой) автографов, записанных поперек страницы, т. е. листается снизу вверх, и возможно, представляет собой рукописное издание, подготовленное для продажи в книжной лавке писателя. В сборник входят стихотворение «Летний сад» (1921), поэма «Ave, Caesar!», явно обращенная к Блоку, и другие «петербургские тексты», так что, судя по всему, книга составлялась уже в Петрограде. Публикуемое письмо с ней не связано, хотя порой ивановская стилистика звучит во включенных сюда текстах. Ср., например, «Глухая мгла легла в лесах сосновых» (РГАЛИ. Ф. 410. Оп. 1. № 2. Л. 19) с ивановскими строками «Другую туч глухая мгла томила» и «Мгла тусклая легла по придорожью» (II, 414, 321). Отметим попутно, что в помещенной здесь же поэме «Отрывки из „Поэмы о заговоре”» (1920), читавшейся Павлович Блоку, описаны не только диспуты в Политехническом музее, которые посещает героиня, но и расстрел восставших эсеров и кладбище расстрелянных за Ходынккой.

⁵⁵ Цитата из несколько отличающейся от окончательного варианта версии «Воспоминаний» Павлович, сохранившейся в архиве журнала «Звезда» (РНБ. Ф. 709. Оп. 2. № 220. Л. 14).

⁵⁶ Павлович Н. А. Невод памяти. Кафе поэтов и II студия стиховедения / Публ. Т. Бедняковой // Человек. 1997. № 1. С. 154.

⁵⁷ Финал этой деятельности зафиксирован в по обыкновению неприязненным отзыве С. П. Боброва в письме к Б. А. Садовскому от 2 февраля 1920 года: «Вячеслав процветает, чи-

но судить по письму некоего А. Д. Дмитриева от 15 июля 1918 года, который, обратившись к поэту с просьбой оценить его стихи, сообщал о себе следующее: «Писать я начал с 1912 года. Был перерыв — война. Теперь опять приступил к писательству в надежде выяснить свое положение в литературном мире. Я — из крестьянской среды, получил образование в Строгановском училище. К Вам обращаюсь потому, что знаю Вас по Студии Стихovedения». ⁵⁸ Другим участником был С. В. Шервинский. ⁵⁹ Иванов писал ему 24 октября 1918 года: «Многоуважаемый Сергей Васильевич. Так как на понедельник 5 ч. пополудни (а равно и на вторник в тот же час) назначено важное и НЕОТЛОЖНОЕ заседание Театрального Отдела, где я служу, то лекция моя в Студии Стихovedения, назначенная на понедельник, — к моему сожалению, должна быть отложена, и я надеюсь, следовательно, начать ею курс только в среду, в 5 ч. С живым приветом и душевно преданный Вам. Вяч. Иванов». ⁶⁰ Третий из известных нам участников — поэтесса В. А. Мони́на, сообщавшая об этом факте в своей автобиографии. ⁶¹ Таким образом, письмо предположительно можно датировать весной 1918 года. Дополнительно в пользу этого говорит тот факт, что все цитируемые в нем стихи Павлович, которые удалось идентифицировать, написаны не позднее этого времени.

Если наше предположение верно, нижеследующее письмо Иванова с рекомендацией Павлович, где поэт сочувственно высказывался по поводу ее студии, хронологически недалеко отстоит от публикуемого текста:

«В Совет Пролеткульта» ⁶²

Удостоверяю, что Надежда Александровна Павлович-Ряжская, принадлежа к группе лиц, по почину и усилиями которых была создана и образцово организована в весенние месяцы текущего года в Москве Студия Стихovedения, проявила в этой деятельности большую и плодотворную энергию и выдающееся умение. Кроме того, Н. А. Павлович-Ряжская известна мне как поэтесса замечательного дарования и солидной технической подготовки, а также и общего высокого культурного и художественного развития.

Москва, 15 июля 1918.

Вячеслав Иванов
писатель

(Зубовский бульвар, 25, кв. 9)». ⁶³

тает по всем местам лекции и гнусавит по-прежнему» (Письмо Сергея Боброва Борису Садовскому / Публ. С. В. Шумихина // Новое литературное обозрение. 1993. № 3. С. 208).

⁵⁸ НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 18. № 11. Л. 1—1 об. (указано А. Л. Соболевым). Единственное издание на это имя в указателе А. К. Тарасенкова и Л. М. Турчинского: *Дмитриев А. Песни невольника*. М.: Тип. А. А. Левенсона, 1915. 33 с. 300 экз. Среди подражений Бальмонту и Блоку, которые составляют основную часть текстов этой книги, можно услышать и ивановские интонации, например в стихотворении «Разрыхляйте душу, дети!» (с. 24).

⁵⁹ В одном из вариантов своих воспоминаний Павлович замечала: «Помню среди слушателей Сергея Васильевича Шервинского» (РНБ. Ф. 709. Оп. 2. № 220. Л. 15).

⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 1364. Оп. 4. № 323. Л. 1—2. Материал предоставлен А. Л. Соболевым.

⁶¹ Фрагмент из нее приводится в биографической справке (см.: Сто одна поэтесса Серебряного века. С. 151).

⁶² Одним из следов преподавания Иванова в Московском Пролеткульте является его прошение от 3 апреля 1919 года о выдаче трех продовольственных пайков (ИРЛИ. Ф. 94. № 72. Л. 3). Впрочем, в набросанной второпях в квартире Белого записке на обороте бланка Русского антропософского общества Павлович сетовала: «У меня 22 несчастья: I — Вячеслав Иванов отказался читать в пролеткульте...» (НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 21. № 10. Л. 9).

⁶³ РГАЛИ. Ф. 225. Оп. 1. № 54. В фонде поэтессы хранится фотография Иванова (она же в т. III; вклейка между с. 64 и 65) с пометой Павлович «Вячеслав Иванович Иванов. 1918—19 г.» (РГАЛИ. Ф. 410. Оп. 1. № 22).

Отметим, что Павлович, судя по всему, вынашивавшая планы объединения поэтов поверх разделявших их кружковых и вкусовых барьеров, намеревалась позвать Иванова в одну из эфемерид тогдашней культурной жизни — в «товарищеское предприятие поэтов, музыкантов и артистов под именем „Венка Искусств” (Софийка, кафэ «Савой»».⁶⁴ Возможность осуществить такое объединение она получила в связи с идеей создания Всероссийского союза поэтов. Сохранившееся в записной книжке Павлович шуточное стихотворение «Наш новый Калита, Валерий Брюсов...», повествующее о плане объединить всех поэтов земли русской «без различия вер и вкусов», но обращенное прежде всего к литературному Петрограду, завершается строками, в которых перечислены наиболее весомые поэтические ресурсы Москвы:⁶⁵

⟨...⟩ Вот Маяковский — смех свободный наш⁶⁶
 [И Пастернак] С весной и солнцем он запанибрата,
 Вот Брюсов [наш]-рыцарь — в тяжелых черных латах
 Вот Пастернак, чей [полный патронташ] полнится jagttаш (sic!)
 Добычи (sic!) поэтической охоты⁶⁷

⁶⁴ Из недатированного, но очевидно, написанного в 1918—1919 годах письма к Андрею Белому (НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 21. № 10. Л. 1). В другом недатированном письме к тому же адресату, отправленном осенью 1919 года из Самары, она передавала сердечный привет «Вячеславу Ивановичу, если Вы с ним теперь видитесь» (Там же. Л. 5). О самом кафе см. в мемуарах актрисы, близко стоявшей к футуристам: «Иногда мы выступали в кафе около ресторана „Савой”. Называлось оно „Венок искусств”. Но это носило эпизодический характер» (*Фохт-Ларионова Т. Воспоминания // Российский архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII—XX вв.: Альманах. М., 2001. [Т. XI]. С. 658*). В этих мемуарах, отчасти посвященных так называемому «кафейному периоду» русской поэзии, имя Павлович упоминается среди других московских поэтесс (Н. Поплавской, Г. Владычиной), выступавших и в футуристическом «Кафе поэтов» (Там же. С. 656).

⁶⁵ Отметим, что поэтическое соревнование Москвы и Петербурга позднее нашло свое выражение в датируемом 1921 годом шуточном стихотворении В. Пяста «Питер против Москвы», где поэтесса числится уже в составе «хора питерских поэтов»: «Павлович у нас — бас» (*Тименчик Р. Д. Забытый экспромт В. Пяста // De visu. 1994. № 5/6. С. 89*).

⁶⁶ О чтении Н. Асеевым в кружке молодых московских поэтов «Облака в штанах» Павлович рассказала в воспоминаниях «Невод памяти» (Человек. 1996. № 6. С. 174—175), равно как и о вызывавшем споры чтении Маяковским собственных произведений с эстрады после революции (Там же. 1997. № 1. С. 151).

⁶⁷ Краткую характеристику своих отношений с Пастернаком Павлович дала в недатированном письме к Д. Е. Максимову, при посылке своего стихотворения на смерть поэта: «Очень потрясла меня смерть Бор(иса) Леонид(овича) ⟨...⟩ Последние годы мы не встречались, охлаждение было из-за моего отношения к „Живаго”, которого первые 2 ч(асти) я читала в рукописи, по желанию Бориса, и препиралась с ним устно и письменно. Его письмо ко мне по этому поводу (интересное) лежит в моем фонде в Пушк(инском) доме. При случае можете посмотреть. Но в 18—19 г. мы очень дружили, до конца были Борей и Надей, обнимались при встречах. Хотя жизнь развела нас. ⟨...⟩ Всю ночь будили меня стихи, всю ночь пело, трепетало, вставало, трудно, мучительно, до спазма в сердце... Вот посылаю. Хотела бы, чтоб прочла Анна Андр(еевна) Ахматова. У меня нет ее адр(еса). Если знаете, пришлите адр(ес), или перепишите для нее с моим приветом (1 врзб.), но м(ожет) б(ыть) лучше — адрес. Я ей напишу» (РНБ. Ф. 1136. Оп. 1. № 32. Л. 14—14 об.). В открытке к Максимову с крайне неразборчивым штемпелем (кажется, от 29 декабря 1961 года) поэтесса спрашивала: «Есть ли у Вас все 3 стихотв(орения) Анны Андреевны на смерть Бориса Леонидовича? У меня только 1 стихотв(орение) ее и 2 портграфию его предсмертных фотографии, и чудесный предсмертный снимок Вяч(еслава Всеволодовича) Иван(ова)» (Там же. Л. 38 об.). Автограф стихотворения Павлович на смерть Пастернака («О, разве нужно, нужно было, / Чтoб в муках задохнулся он...») завершает переписку с Максимовым (Там же. Л. 146). Кроме того, стихотворение есть и в записной книжке поэтессы, хранящейся вместе с упоминаемым письмом в ее фонде в Пушкинском Доме. Сама Павлович полностью привела это письмо от 24 февраля 1954 года по копии (правда, с небольшими разночтениями — например, последняя фраза оригинала: «Не затеряйте рукописи («Доктора Живаго». — Г. О.)», а в копии и публикации — «рукопись») в разделе «Невод памяти», посвященном ее отношениям с Пастернаком (Человек. 1997. № 2. С. 179—180; здесь же на с. 176 упоминается благожелательная реакция Пастернака на первую публикацию поэмы «Воспоминания об Александре Блоке» (1946), а на с. 177 его признание, что в «Докторе Живаго» есть «кое-что

И мудрый элин старый Вячеслав,
Друг юности и юных наших прав,
Отеческой исполненный заботы⁶⁸

В воспоминаниях И. Одоевцевой о собрании поэтов в Доме литераторов 21 октября 1920 года под именем крикливой Москвички выведена Павлович, щеголяющая своей близостью к Блоку и влюбленностью в него, но бессердечно стреляющая у своего кумира дефицитные папиросы (ср. приписку Павлович на полях процитированной выше ее записки к Белому: «Украла 5 папирос»⁶⁹). Однако в уста этого персонажа, слишком «литературно» противопоставленного по-петербургски скромному автору мемуаров, вложены слова, которые вполне могли быть когда-то произнесены: «Но Москвичка и тут звонко напоминает о себе, повествуя о московских литературных событиях, о Шершеневиче, Пастернаке, Маяковском».⁷⁰

Несомненно, реальная картина «рейда» Павлович в Петроград (напомним, что у нее уже имелся опыт организации вместе с М. П. Герасимовым отделения Пролеткульта в Самаре) была еще более сложной. А участие Брюсова в этом замысле не столь уж активным, в чем убеждает отчетное письмо Павлович к нему, датированное по штемпелю (сама поэтесса почти никогда не ставила дат) 26 июня 1920 года, т. е. отправленное буквально накануне первого, организационного заседания Союза поэтов:

«Многоуважаемый Валерий Яковлевич,

в Петрограде налаживается отделение нашего Союза поэтов. В инициативную группу вошли Блок, Гумилев, Белый (с желанием работать). Завтра я буду говорить с Кузьминым *(sic)*,⁷¹ Эрбергом и с неск(олькими) молодыми поэтами, к которым направили меня Гумилев и Блок. Особенно последний очень помогает мне. Кроме того, есть основания рассчитывать на поддержку т. Ионова,⁷² что важно для издательства. Теперь возникает вопрос о точных взаимоотношениях Петрограда и нашего президиума. Я прошу Вас в срочном порядке поставить этот вопрос на Президиум и предлагаю такую схему. 1) Немедленно озанотиться о созыве с'езда, на котором будет выбран Всерос(сийский) Президиум, куда войдут, конечно, главным образом представители Москвы и Петрограда. 2) До созыва с'езда, как только будет утверждено Петроград(ское) отд(еление) и избран его Президиум, соединить нашу и его редакционные ком(иссии). (В ком(иссию) эту думают войти Блок и Белый.) Вопросы эти требуют немедленного разрешения, так как уже возникли. Таким образом, отчасти осуществляется мысль Буданцева⁷³ о необходимости выделения Про-

из наших давних бесед — начала революции»). Невольно приходит на мысль, что мемуарная поэма Павлович по датам написания (1940) и публикации (1946) корреспондирует с «Поэмой без героя» и «Доктором Живаго».

⁶⁸ ИРЛИ. Ф. 578 (Н. А. Павлович). Пользуемся случаем, чтобы поблагодарить Е. И. Гончарову за помощь в работе с этим фондом. Интересно, что в перечень не попал Андрей Белый, московским встречам с которым Павлович позднее посвятила фрагмент в своих мемуарах (правда, без упоминания о посещении ею антропософских лекций писателя), а также специальный, отсутствующий в первой публикации 1946 года, подраздел в поэме «Воспоминания об Александре Блоке» (*Павлович Н. На пороге: Стихи и поэма. М., 1981. С. 16—17*).

⁶⁹ НИОР РГБ. Ф. 25. Карг. 21. № 10. Л. 9.

⁷⁰ *Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1988. С. 185.*

⁷¹ Вместе с М. Л. Лозинским, Блоком и Гумилевым Кузьмин в дальнейшем входил в приемную комиссию Союза.

⁷² Заведующий петроградским отделением Госиздата.

⁷³ С поэтом и прозаиком С. Ф. Буданцевым (1896—1940), как и с его будущей женой, поэтессой В. Ильиной, Павлович была знакома еще по одному литературному кружку дореволюционной Москвы. Видимо, давность знакомства объясняется ироничный тон Ильиной в письме к Буданцеву от 21 ноября 1918 года: «Павлович, как ты знаешь, была замужем, олицетворяла добродетель, работала на пользу пролетариата в Московском Пролеткульте, а кончила тем, что укатила с одним пролетарским поэтом в Самару, муж с ней разводится, и она трагически заявила, что в Москву, вероятно, никогда не вернется. У нее, между прочим, тоже туберкулез,

фессион(альных) дел. Администрат(ивная) сторона отойдет к Москов(скому) и Петроград(скому) Президиумам. Профессион(альная) же и, конечно, редак(цион-но)-изд(ательская) к Всеросс(ийскому) Президиуму. Затем очень прошу Вас, Валерий Яковлевич, распорядиться немедленно выслать мне хотя бы рукописную заверенную, если нет печатной, копию Устава. Я предполагаю, что через неделю-полторы будет собранье инициативной группы, а через две — общее собранье. Причем мы почти решили привлечь к Союзу и на общее собранье поэтов не путем публикации, а путем личных приглашений, чтоб избежать нежелательных лиц. Также прошу я прислать мне выписку из протокола, где точно обозначены нормы приема.

Я была бы очень рада, Валерий Яковлевич, если бы Вы отметили, что кажется Вам желательным при организации и сказали бы мне, правильным ли путем я пошла».⁷⁴

Этот документ интересен не только появлением имен писателей, ранее как будто далеких от данного плана (Белый, Буданцев), но и отсутствием упоминаний Вяч. Иванова.

В первую опубликованную книгу стихов Павлович «Берег» вошло стихотворение «Вячеславу Иванову», датированное здесь 1920 годом и представляющее собой отклик на не состоявшийся тогда отъезд Иванова за границу.⁷⁵ В ивановском фонде в Пушкинском Доме сохранился, видимо, перебеленный для подношения автограф этого текста с расширенным названием «Вячеславу Иванову с любовью дочерней посвящаю», более точной датой, разбивкой на строфы и некоторыми пунктуационными и лексическими заменами (например, в опубликованном тексте *пароход* заменен на *ледоход*):

Под небом Италии неколебимым
Учитель милый, не забудь,
Как рвется в высь Кремля израненная грудь,
Как все заволкло багрово-синим дымом.
И звуки Дантовских торжественных терцин
Не заглушат напева русской речи,
И в Дантовом Аду не те ли ветер мечет
Листы, что кружатся среди степных равнин?
Под небом Италии расплавленно-синим
Студеную дрему северных рек
Вспомни! — и льды мы родные раздвинем
И будет солнце в черной заре.
Влистают средь ада врата исхода,
Непрочен снегов и метелей покров;
Прекрасной волны Средиземной — гул парохода
И воздушная сеть облаков.

Надежда Павлович

июнь 1920 г.
Москва.⁷⁶

Отъезд Иванова дважды отмечался литературной Москвой. Заседание Общества любителей российской словесности, куда он, судя по записям Ф. И. Коган, от-

кажется» (РГАЛИ. Ф. 226. Оп. 2. № 109. Л. 3 об.—4; под «пролетарским поэтом» подразумевается М. П. Герасимов). Материал предоставлен А. Л. Соколовым.

⁷⁴ НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 97. № 24. Л. 3—3 об.

⁷⁵ Павлович Н. Берег. С. 11. Коллегия Наркомпроса уже 11 марта 1920 года ассигновала средства на командировку Иванова, однако по разным причинам поездка не осуществилась. Подробнее об этом см.: Бёрд Р. Вяч. Иванов и советская власть (1919—1929). Известные материалы // Новое литературное обозрение. 1999. № 40 (6). С. 306—313; Бёрд Р., Иванова Е. Был ли виновен Бальмонт? // Русская литература. 2004. № 4. С. 57.

⁷⁶ ИРЛИ. Ф. 607. № 311. Л. 1. В записной книжке поэтессы сохранился карандашный черновик, соответствующий опубликованному тексту (ИРЛИ. Ф. 578 (Н. А. Павлович)).

правился после занятия в Кружке поэзии, состоялось 16 мая.⁷⁷ Однако стихами Иванова напутствовали лишь на втором собрании. Один из подобных текстов отложился в архиве поэта в Пушкинском Доме. Это стихотворение О. Л. Леонидова (Шиманского; 1893—1951) «Вячеславу Иванову»:

Он для мыслителя философ,
Он для ученого — мудрец;
В нем и начало и конец
Испепеляющих вопросов.
Но ярче всех на нем венец
Из трав душистых сенокосов.
Для нас — поэтов — он певец
С полетом быстрых альбатросов.
И в сердце пламенном⁷⁸ его
Для нас сокрыто волшебство.
В нем звуки солнечной Эллады
И музыка нездешних слав.
В певучем слове «Вячеслав»
Неиз'яснимые услады...

30 мая 1920 г. Москва.⁷⁹

Дата под текстом свидетельствует о том, что стихотворение предназначалось для чествования Иванова в поэтическом обществе «Литературный особняк», членом которого был его автор. Оно состоялось на следующий день по случаю предполагаемого отъезда поэта за границу.⁸⁰ «Литературный особняк» был организован в феврале 1919 года.⁸¹ Многие его участники (например, Е. Волчанецкая⁸² или Н. Захаров-Мэнский) одновременно состояли членами Всероссийского союза поэтов. Собственно чествование Иванова проходило в помещении клуба этого союза. Можно предположить, что вышеприведенное стихотворение Павлович как-то связано с данным событием, а датировка текста июнем, наступившим на следующий после собрания день, может означать время подношения. Во всяком случае, отъезд

⁷⁷ См.: Кружок поэзии под руководством Вячеслава Иванова. Запись Ф. И. Коган / Публ. А. Шишкина // *Euroora orientalis*. 2002. Vol. XXI: 2. С. 129. Материалы заседания опубликованы (см.: *Котрелев Н. В.* Иванов — член Общества любителей российской словесности (Вячеслав Иванов и советская цензура) // *Euroora orientalis*. 1993. Vol. 12. № 1. С. 331—335).

⁷⁸ Очевидно, обыгрывается название стихотворного сборника Иванова «*Cor ardens*».

⁷⁹ ИРЛИ. Ф. 607. № 305. Машинопись, подпись — автограф.

⁸⁰ См.: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография / Отв. ред. А. Ю. Галушкин. М., 2005. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917—1920 гг. С. 570. Ср. также фрагмент дневниковой записи Л. В. Гольд: «Вчера, 31 мая, чествовали Вяч. Иванова у нас в Особняке (<...> Четверо читали посвященные ему стихи. Читала и я. Он целовался, жал руки, и мне руку поцеловал. Потом читал свои великолепные стихи» (Из дарственных надписей В. И. Иванова / Публ. И. В. Корецкой // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. М., 1996. С. 150).

⁸¹ Литературная жизнь России 1920-х годов. Т. 1. Ч. 1. С. 458—459. О деятельности общества см. в следующих работах, в значительной степени основанных на одном и том же материале: *Гринько Е. Д.* 1) Документы ГАРФ о деятельности объединения «Литературный особняк» 1919—1930 гг. // Отечественные архивы. 1999. № 3. С. 68—70; 2) «Литературный особняк» (1919—1929 гг.) как общественная организация // Российская государственность XX века. Материалы Межвузовской конференции, посвященной 80-летию со дня рождения профессора Н. П. Ерощкина, 16 декабря 2000 г. М., 2001. С. 163—165; 3) Судьба объединения поэтов и критиков «Литературный особняк» (1919—1929 гг.) // Проблемы отечественной истории. 2002. Вып. 7. С. 162—174.

⁸² О ее знакомстве с Ивановым см. в письме Е. Волчанецкой к А. А. Измайлову от 10 августа 1920 года: *Соболев А. Л.* Летейская библиотека: Биографические очерки. М., 2013. [Вып. I]. С. 33. Стихотворение «Сонет», вошедшее в сборник Волчанецкой «Серебряный лебедь» (М.; Пг., 1923. С. 10) под названием «Воскрес Великий Пан; смеясь, на нивы...» и с посвящением Иванову, открывает подборку ее стихов, сохранившуюся в фонде поэта (ИРЛИ. Ф. 607. № 281. Л. 1). Оно датировано 4 июня 1920 года, что заставляет предположить возможность присутствия Волчанецкой на прощальном вечере.

Павлович из Москвы в том же месяце (19 июня, по ее словам, она уже была в Петрограде)⁸³ для организации Петроградского отделения Союза поэтов произошел после того, как она «проводила» Иванова, чья заграничная командировка обернулась отъездом на юг России и далее в Азербайджан. Все это объясняет отсутствие имени поэта в приведенном выше ее письме к Брюсову. Показательно, что в письмах к Блоку конца 1920 года поэтесса осмысляла свои отношения с ним именно в сравнении с собственной ролью при Иванове: «Вы не учитель для меня как поэта (ну, как Вячеслав Ив(анов)) <...>», или: «Если с Вяч. Ив(ановым) я чувствовала себя сначала гимназисткой, потом студенткой, то с Вами у меня ощущение оставленного при кафедре <...>».⁸⁴

Для историков литературы творческий и личный путь Павлович связан в первую очередь с двумя центральными сюжетами ее биографии: отношениями с Блоком и деятельностью по спасению Оптиной пустыни.⁸⁵ Однако не менее глубокий след в ее жизни оставили контакты и с другими деятелями культуры. Например, уже первое из сохранившихся писем Павлович к Брюсову, по обыкновению недатированное и, судя по конверту без штемпелей, посланное с нарочным, содержало просьбу об отзыве:

«Многоуважаемый Валерий Яковлевич!

Простите, что я Вас беспокою.

Будьте добры, прочтите мои стихи и скажите свое мнение. Я бы так хотела его знать! Ганс фон-Гюнтер говорил мне, что Вы редко отказываете в этом, и я надеюсь, что Вы исполните мою просьбу.⁸⁶

Глубоко-уважающая (sic!) Вас

Н. Павлович».⁸⁷

Борис Пильняк, Андрей Белый, Михаил Чехов, Михаил Герасимов, Надежда Крупская, Самуил Галкин, Владимир Дудинцев⁸⁸ — вот неполный перечень лиц, с

⁸³ Павлович Н. А. Воспоминания об Александре Блоке. С. 564.

⁸⁴ Гончарова Е. И. «Запомнить все, отметить и сберечь...» (Надежда Павлович об Александре Блоке) // Александр Блок: Исследования и материалы. СПб., 2011. Вып. 4. С. 277, 294.

⁸⁵ См. публикацию ее стихов, посвященных монастырю: Плеханов Б. М., Плеханова М. Б. Н. А. Павлович в Оптиной пустыни // Оптина пустынь: монастырь и русская культура. Материалы Международного симпозиума в г. Бергамо (Италия), 19—23 апреля 1990 г. М., 1993. Вып. I. С. 328—335.

⁸⁶ По ее собственным воспоминаниям, с Гюнтером поэтесса познакомилась в 1911 году на Рижском взморье.

⁸⁷ НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 97. № 24. Л. 1. Позднее Павлович вспоминала, что тетрадь со стихами была передана поэту в 1915 году, и затем она удостоилась краткого ответа: «Следует учиться поэзии. Валерий Брюсов» (РНБ. Ф. 709. Оп. 2. № 220. Л. 22).

⁸⁸ Об отношениях с семьей этого советского писателя Павлович сообщила О. Форш 22 декабря 1958 года: «...Мы с Дудинцевым купили небольшую дачу на Волге <...> Я как-то очень крепко вошла в семью Д., называюсь, да и чувствую себя — бабушкой. Чудесные ребятки! Их — четверо. Младенцу 4 года, старшей — 16. В самое тяжелое время (имеются в виду гонения за роман «Не хлебом единым». — Г. О.) она сказала отцу: „Папочка, ты говори правду, а мы вытерпим“. А Владимир Дмитриевич и Наташа — его жена — действительно стали моими приемными детьми: они — настоящие люди, умные, добрые, мужественные, — м(ожет) б(ыть) наиболее культурные, благородные и сохраняющие традиции большой русской классической литературы — из всех наших писателей; во всяком случае, из писателей их поколения», а 5 марта того же года (судя по штемпелю), желая познакомить свою корреспондентку с писателем, добавляла: «А П человек — Дудинцев, который умнее и значительнее всех известных мне современ(енных) писателей. Этот человек Вам бы понравился — все понимает, с ним Вы могли бы говорить так и о том, как в давние годы со своими сверстниками, ставя со всей остротой психолог(ические) и философские проблемы. Этот человек наделен нравственной гениальностью и душ(евной) силой. Сломать и убить его можно, но согнуть его было бы невозможно. Я не знаю настоящей меры его литературного таланта. В романе много худож(ественно) слабого. Что покажет новая его вещь? Если таланта хватит, он будет оч(ень) большим русским писателем — он из того дух(овно)-душ(евного) материала, из которого были наши классики — по объему и

которыми Павлович близко и плодотворно общалась, а пересекалась с Горьким, Есениным, Флоренским, Соколовым-Микитовым и др. Вяч. Иванов, контакты с которым ограничились 1918—1920 годами, занимает в этом ряду немаловажное место. Поэтому картина ивановского присутствия в творчестве Павлович будет неполной без упоминания ее позднейшего стихотворения «Вячеслав Иванов». Оно вошло в сборник «Сквозь долгие года...» (цикл «Современники»), последний из вышедших при жизни поэтессы (машинопись с рукописными вставками хранится в фонде Павлович в Пушкинском Доме). Стихотворение состоит из двух четверостиший, причем первое заканчивается нелицеприятным для Иванова определением, которое запомнилось написавшему вступительную статью к сборнику Л. Озерову:⁸⁹

Похож на Тютчева... Но был похож
И на аббата он, и на иезуита:
Прекрасный лоб, и мощный и открытый,
И тонких губ прельстительная ложь.

Эта строфа как законченный текст записана на том же листе, что и стихотворение «Анна Ахматова» в рукописном сборнике Павлович «Альбом современников. Дополнение к поэме „Воспоминания об Александре Блоке“». Декабрь 1953 г. — январь—февраль 1954,⁹⁰ одним из источников ее цикла «Современники». В сборнике «Сквозь долгие года...» «ивановский» текст также предварял «ахматовское» стихотворение «Нет лиры, пояска, сандалий...», о происхождении которого она рассказала в расширенной версии своих «Воспоминаний об Александре Блоке».⁹¹

глубине занимающих его проблем, по неподкупности и совести. Если бы он стал христианином, из него был бы удивительный священник и м(ожет) б(ыть) мученик; при каких-то историч(еских) условиях — из Робеспьеров с религией разума и проч. Охотник и рыболов. В семейной жизни — отец 4 детей, оч(ень) любящий, чудесный муж. Очень хорошая жена — настоящий друг, жена, мать. У него при всей фантастичности — ясный, здоровый, практически понимающий ум» (ИРЛИ. Ф. 732. Оп. 1. № 351. Л. 5 об., 6 об., 8 об.). О знакомстве, по ее инициативе, с «арбатской жительницей», «бабушкой» Павлович, а также о помощи последней в покупке дома и об их «религиозно-философских спорах» сам писатель рассказал в мемуарной книге «Между двумя романами» (СПб., 2000. С. 142, 174—178; на этот источник нам любезно указала С. Иконен).

⁸⁹ См.: Павлович Н. Сквозь долгие года... М., 1977. С. 10.

⁹⁰ ИРЛИ. Ф. 578 (Н. А. Павлович). 25 марта 1946 года она писала Д. Е. Максимова: «Посмотрите в моем архиве в Пушк(инском) Доме приложения к поэме. Я задумывала как бы альбом лит(ературных) портретов близких к Блоку людей, но написала только Евг(ения) П(авловича Иванова) и Книпович» (РНБ. Ф. 1136. Оп. 1. № 32. Л. 5 об.).

⁹¹ Прометей. 1977. № 11. С. 235. Для ясности стоит пунктирно напомнить вехи работы Павлович над мемуарами. Опубликовав после смерти Блока в 1922 и 1923 годах фрагменты воспоминаний о нем и его матери, весной—летом 1940 года, видимо, в ознаменование двадцатилетия их знакомства, поэтесса создала мемуарную поэму. Одно из ранних эпистолярных упоминаний о работе над этим произведением находим в письме Павлович к В. Княжнину от 10 мая 1940 года: «Вчерне готовы шесть глав» (цит. по: Азадковский К. «Таинственно — похож»: «дети» Александра Блока (Письмо Н. А. Павлович к В. Н. Княжнину) // Авангард и остальное: Сб. статей к 75-летию Александра Ефимовича Парниса. М., 2013. С. 379; датируется по ленинградскому штемпелю, послано из Москвы 8 мая). Когда поэма была опубликована в 1946 году, Павлович продолжила свои воспоминания в стихах («Альбом современников») и в прозе («Невод памяти»). В письме к Д. Е. Максимова от 27 апреля 1954 года она сообщала: «В мае собираюсь переехать на дачу. Замучил московский быт. Буду писать свои воспоминания (за всю жизнь). Многие уже написано: целая папка. Отдам в Пушкинский Дом. Там прочтите. Я предупрежу, чтобы Вам дали». Однако вплотную приступить к этой работе поэтесса смогла только летом 1968 года, т. е. уже после публикации мемуаров о Блоке в Тарту в 1964 году и сдачи их нового варианта в сборник «Прометей» в 1967 году. См. ее открытку тому же адресату, датированную 23 декабря: «Написала я книгу прозы (13 п. л.) — „Невод памяти“. Это мемуары в 3х ч(астях). Работала все лето и сейчас дополняю. (...) Даю сейчас отдельные главы в розницу — в „Лит(ературную) Рос(сию)“ и „Новый мир“. Посмотрим, как примут». Впрочем, позднее, в недатированном, но содержащем помету Максимова «январь 1970» письме она сообщила, что печатать этот текст никому не отдала, оставив его «для посмертного». Кстати, здесь в перечне лиц, которым посвящены ее мемуары, Иванов не упоминается. Возможно, потому, что в тексте Павлович он действительно не удостоился отдельной главы (РНБ. Ф. 1136).

Они сопутствовали друг другу уже тогда, когда Павлович посылала эти два текста Д. Е. Максимова при письме от 4 мая 1946 года: «Получили ли Вы мое 2-е письмо со стихами „Ахматова“? Сейчас прошу передать в мой архив „портреты” Пяста, В. Иванова и окончат(ельный) вариант „Ахматовой”. Шлю через Вас, чтобы Вы могли перечесть и переписать, если захочется».⁹² Интересно, что автограф стихотворения «Вячеслав Иванов», который также сохранился в архиве Максимова, содержит не только вторую строфу, но и дату под текстом «май 1946»:

Высокий голос... Шапочка и плед...
Сверлящий взор... И вдруг благоволение...
Простая грусть, и нежность, и терпенье...
— Таким ты в сердце у меня, поэт!⁹³

Действительно, автограф текста, обращенного к Ахматовой,⁹⁴ датирован здесь апрелем 1946 года, как и третье из посланных Максимова мемуарных стихотворений «Пяст».⁹⁵ Однако дата, которой снабжено при публикации стихотворение «Вячеслав Иванов», иная, 1950 год,⁹⁶ и это наводит на мысль, что возвращение к работе над ним было связано не только с созданием воспоминаний «Невод памяти» (совпадение деталей ивановского портрета в этих текстах говорит само за себя), но и с известием о смерти поэта в Италии в 1949 году.

Оп. 1. № 32. Л. 1 об., 87 об., 92 об.). В разговоре с В. Д. Дувакиным в 1979 году Павлович признавалась, что уже сдала «Невод памяти» в издательство (Устные воспоминания Н. А. Павлович. Беседы с В. Д. Дувакиным / Публ., вступ. статья В. Б. Кузнецовой // Земля Псковская, древняя и современная. Псков, 1996. С. 170—173).

⁹² РНБ. Ф. 1136. Оп. 1. № 32. Л. 6. Датируется по упоминанию поэмы, которая вскоре должна была выйти в «Новом мире» (сокращенный вариант из десяти частей см.: Павлович Н. А. Воспоминания об Александре Блоке. Поэма // Новый мир. 1946. № 7—8. С. 120—126), а также по указанию на то, что прошло 25 лет со дня смерти Блока.

⁹³ РНБ. Ф. 1136. Оп. 1. № 32. Л. 142.

⁹⁴ Об отношениях Павлович и Ахматовой см.: Тименчик Р. Д. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Анны Ахматовой // Пути искусства: Символизм и русская культура XX века. М., 2008. С. 439—440. Ср. также наблюдения над интересом Павлович к форме «восьмистиший», который исследовательница ее творчества возводит к ахматовскому влиянию (Гончарова Е. И. «Запомнить все, отметить и сберечь...». С. 291—292), хотя эта строфа имела гораздо более широкое распространение среди «акмеистов» (см. об этом: Тименчик Р. Д., Лавров А. В. Материалы А. А. Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. С. 58—59; Тименчик Р. Рождение стиха из духа прозы: «Комаровские кроки» Анны Ахматовой // Analysieren als Deuten: Wolf Schmid zum 60. Geburtstag / Hrsg. von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A. Hansen-Löve. Hamburg, 2004. С. 551—552; текст доступен по адресу: http://hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2008/72/chapter/HamburgUP_Analysieren_Timencik.pdf; дата просмотра: 07. 12. 2013). Несмотря на то что Павлович не раз отрицала влияние Ахматовой на свое творчество, возможно, не желая слыть «подахматовкой» (об этом шутилово поименовании Гумилевым молодых участниц своей студии 1920 года см.: Одоевцева И. На берегах Невы. С. 48—49), она всегда присутствовала в сознании поэтессы «на заднем плане». Одно из косвенных свидетельств этого находим в мемуарном письме Павлович к Д. Е. Максимова от 2 июля 1977 года (последний проставлен карандашом рукой адресата): «...Я отдыхала в мае 1941 г. в Доме творчества (в Пушкине. — Г. О.). Тогда там был и Тынянов, и мы с ним вспоминали нашу псковскую юность. Он был уже тяжело болен. Нас было всего 9 человек, и по утрам за столом один из нас вслух читал газету (там уже война, там Париж...). Очередь была за Тыняновым. Он начал, оборвал — и тихо: „Я забыл азбуку”. Коля Тихонов (тогда еще Коля) взял газету и продолжил, как будто ничего не случилось. А вечером Тынянов вспомнил азбуку. Парк был прекрасен, но в сердце у меня не остался. Но по нему бродят тени и Ахматовой, и Гумилева, и Анненского. Я уж не говорю о I великой тени» (РНБ. Ф. 1136. Оп. 1. № 32. Л. 129). Примечательно, что в этом санатории, где поэтесса оказалась накануне Великой Отечественной войны, она поселилась после чтения 2 мая своей мемуарной поэмы на заседании Блоковской комиссии в Пушкинском Доме (см. ее открытку Княжнину от 28 апреля 1941 года с приглашением прийти на это чтение, а также еще одну, от 25 мая, с сообщением адреса санатория: ИРЛИ. Ф. 94. № 57. Л. 20, 21).

⁹⁵ Оно имеет заголовок «К „Воспоминаниям об Александре Блоке” (к «Альбому современников»)» (РНБ. Ф. 1136. Оп. 1. № 32. Л. 140—141 об.).

⁹⁶ Павлович Н. Сквозь долгие года... С. 58.

© Ирина Рудик (Эстония)

К ИСТОРИИ РАБОТЫ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ НАД ПОЭМОЙ О ЕСЕНИНЕ

6 мая 1936 года Цветаева писала Вадиму Рудневу по поводу мемуарного эссе «Нездешний вечер» (1936): «О Есенине, в Нездешнем вечере, я сознательно не распространяюсь, ибо мне нечего сказать о нем хорошего: я его знала *годы* (1916 г. — 1922 г.) и все годы подряд дивилась *малости* этой личности, *мелкости* ее. Поэтому ни словом не отозвалась на его смерть: не смогла, ибо кроме: „как жалы! такой молодой! и такой даровитый поэт!“ — ничего бы не смогла сказать, а это — меньше, чем ничто — для человека, знавшего — *годы*». ¹

Здесь Цветаева лишь повторяет уже высказанную за два года до этого мысль из письма от 18 марта 1934 года. Обсуждая возможность публикации тома своих воспоминаний об ушедших поэтах-современниках, Цветаева дала следующий список: Брюсов, Белый, Блок, Волошин, — добавив: «Можно было бы и Есенина, хотя, *как человека*, я его не любила (...) и лучше, *так* относиться — не писать». ² Имя Есенина в этом ряду подтверждает предположение, что Цветаевой хватило бы материала на целую статью. Возможно, это были бы мемуары не столько о личных встречах, сколько об истории восприятия поэта и его мифологизированного образа. Так, относительно Блока мы точно знаем, что Цветаева видела его только несколько раз, ни разу с ним не разговаривала, но и он попал в этот список.

И все же Цветаева нередко упоминала Есенина в печати, письмах, личных записях и даже работала над поминальной поэмой в его честь, что отражено в летописях жизни и творчества поэтов и отчасти отрефлексировано в комментариях к сочинениям Цветаевой. Если принять настойчиво проводимую ею версию о многолетнем знакомстве, удивляет не скупость высказываний Цветаевой, а полное молчание о ней Есенина. Этим молчанием и объясняется, видимо, немногочисленность исследований, проясняющих жизненные и творческие отношения двух поэтов. ³

Автору этих строк принадлежат работы, посвященные Есенину как герою переписки Пастернака с Цветаевой и своеобразной реализации мотива «двойничества» в цветаявском описании Есенина. Мы также касались вопроса о корреляции образа Разина и Есенина в цветаявском поэтическом мире. ⁴ В настоящей статье, обращаясь к редким свидетельствам истории взаимоотношений двух поэтов, мы попытаемся по следам, сохранившимся в неопубликованных черновиках Цветае-

¹ Цветаева М., Руднев В. Надеюсь — сговоримся легко. Письма 1933—1937 годов. М., 2005. С. 100.

² Там же. С. 47—48.

³ Жулин Д. С. С. Есенин и М. Цветаева: к проблеме личных и творческих связей // Новое о С. Есенине: исследования, открытия, находки. Рязань, 2002. С. 147—151; Крамарь О. К. Эпиграф в творчестве Цветаевой // Вестник Воронежского гос. ун-та. Сер. «Гуманитарные науки». 2002. № 1. С. 81—96; Саакянц А. А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1999; Соболевская Е. К. Апология смерти, или размышление по поводу ухода М. Цветаевой // Лики Марины Цветаевой: XIII Международная научно-тематическая конференция (9—12 октября 2005 года): Сб. докладов. М., 2006. С. 337—349; Соловьева Л. В. М. Цветаева и смерть поэтов: художественное осмысление трагедии В. Маяковского и С. Есенина // Марина Цветаева: поэт в диалоге со временем. Елабуга, 2005. С. 170—173; Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой. М., 2002; Швейцер В. А. Марина Цветаева. М., 2003; Peters Hasty O. Reading Suicide: Tsvetaeva on Esenin and Maiakovskii // Slavic Review. 1991. Vol. 50. № 4. P. 836—846.

⁴ Рудик И. 1) К истории ненаписанного рекевиема: Есенин в переписке Пастернака и Цветаевой // Русская филология. Тарту, 2009. Вып. 20. С. 87—93; 2) Двойничество с Есениным в поэтической мифологии Цветаевой // Русская филология. Тарту, 2010. Вып. 21. С. 80—83; 3) Разинский сюжет в творчестве сестер Цветаевых // Анастасия Ивановна Цветаева: жизненный путь и творческое наследие: материалы Международной конференции, посвященной 115-летию А. И. Цветаевой (Москва, 27 сентября 2009 года). М., 2010. С. 225—231.

вой, реконструировать совершенно не изученный замысел цветаевской поэмы о Есенине.

Знакомство Есенина и Цветаевой не обошлось без участия издателей журнала «Северные записки» С. И. Чацкиной и Я. Л. Сакера, с которыми Цветаеву свела С. Я. Парнок. В «Нездешнем вечере» (1936) Цветаева сообщает, что редакторы «Северных записок» полюбили ее стихи и ее саму «как родную», выводя ее в свет, «сначала на свет страниц журналов», а затем «люстр и лиц» литературных гостиных.⁵ Нечто подобное мог сказать о себе и Есенин, который дружил с поэтом Леонидом Каннегисером, родным племянником Я. Л. Сакера. В июле 1915 года Чацкина писала Есенину в Константиново: «Надеюсь, что привезете нам песен и сказок. Я часто вспоминаю Ваше пенье».⁶ Штатный критик журнала Андрей Полянин (С. Я. Парнок) в № 6 за 1916 год одобрительно отозвался о дебютной книге Есенина «Радуница» (1916). Журнал способствовал «вхождению» в петроградские литературные круги и Цветаевой, и Есенина. Например, в № 3 за 1916 год вместе с продолжением повести Есенина «Яр» появляются три цветаевских стихотворения («Какой-нибудь предок мой был — скрипач...» и диптих «Але»); Есенин читал корректуру сдвоенного № 7—8, в который вошло пять стихотворений Цветаевой; в № 9 начало цветаевского перевода романа Анны де Ноай «Новое упование» появилось вместе с тремя есенинскими текстами.

Первая встреча поэтов относится к рубежу 1915—1916 годов, она описана в эссе «Нездешний вечер», где местом свидания назван дом Каннегисеров в Петрограде. Но это свидание преподносится не как начало знакомства. Цветаева приводит фразу И. С. Каннегисера: «Вас очень хочет видеть Есенин — он только что приехал».⁷ То есть Есенин знает, кто такая Цветаева, и ему есть о чем с ней поговорить. Так или иначе, общение приводит к тому, что Цветаева предстает перед читателем в «Нездешнем вечере» неплохо осведомленной о личных и литературных делах Есенина; причем о таких, сведения о которых она едва ли могла почерпнуть из поздних источников. Эти детали извлечены из собственной памяти (в частности, частушка Есенина «Играй, играй, гармонь моя...»).

Далее следовали «годы» знакомства, но даже приблизительное число встреч поэтов назвать невозможно. В письмах Пастернаку 1926—1927 годов Цветаева вспоминала, что до революции видела Есенина с Клюевым, но конкретной информации о месте и времени встреч не сообщала. Е. Я. Тараховская также вспоминала про совместные выступления «в литературных модных салонах» Цветаевой и Парнок, Клюева и Есенина.⁸ Однако союз Цветаевой с Парнок распался уже в начале 1916 года, так что времени для совместного выступления четырех поэтов было немного. Впрочем, сведения, предоставляемые Тараховской, не всегда точны.

Нельзя совсем исключать возможности встреч Цветаевой с Клюевым и Есениным еще в Петербурге: известно, что Клюев с Есениным вместе навещали Ахматову и Гумилева в Царском Селе в конце декабря 1915 года.⁹ Но в «Нездешнем вечере» Клюев ни разу не упомянут. Вскоре после возвращения Цветаевой в Москву, с 19 по 23 (24) января 1916 года, Цветаева, Есенин и Клюев одновременно находились в Москве: Есенин выступал 21 января на вечере «Общества свободной эстетики», а 22 января Цветаева должна была выступать на вечере поэтесс в Политехническом музее (выступление не состоялось). В течение 1916 года Есенин бывал в Москве несколько раз, но либо проездом, либо на пару дней и ни в каких литературных вечерах и собраниях участия не принимал. Неофициальные собрания от-

⁵ Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 4. С. 288.

⁶ Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы. М., 1995. С. 203.

⁷ Цветаева М. И. Собр. соч. Т. 4. С. 284.

⁸ Марина Цветаева в воспоминаниях современников: В 3 т. М., 2002. Т. 1. С. 67.

⁹ См.: Летопись жизни и творчества С. А. Есенина: В 5 т. М., 2003. Т. 1. С. 303—304.

следить гораздо сложнее, и в настоящий момент у нас нет данных о том, где пути поэтов могли пересекаться.

Тем не менее 16 октября 1916 года Волошин сообщает в письме М. Ю. Цетлину о планах издания поэтической антологии: «Сейчас же написал Марине Цветаевой в Москву, ⟨...⟩ чтобы написала Есенину, так как я с ним не знаком и не знаю, где он, а она с ним хороша».¹⁰ Вскоре Цетлин сообщает ему о некотором разочаровании в таланте Есенина, а затем и обоих молодых поэтов, но продолжает ждать тексты. Вероятно, не без посредничества Цветаевой в сборники «Салон поэтов» (1917) и «Весенний салон поэтов» (1918) вошли стихи Есенина, а во второй сборник были включены и ее собственные произведения.¹¹

В дневнике Ариадны Эфрон (Али) зафиксирована встреча Есенина и Цветаевой 1 мая 1919 года во Дворце Искусств: «Потом подошел молодой, почти мальчик, поэт Есенин. Он читал стихи о том, что месяц спрыгнул с неба и обратился в жеребенка, а он запряг его в колесницу. Потом стал читать Бальмонт. Потом господин, похожий на Дон-Кихота, позвал Марину читать стихи. ⟨...⟩ Мы ушли из этой залы в переднюю, а в зале к нам подошел Есенин и что-то стал говорить маме. Я не слушала и не помню, что он говорил».¹² Сложно сказать, знала ли Аля Есенина до этого вечера или просто запомнила фамилию поэта, читавшего стихотворение о месяце, обратившемся в жеребенка (Аля в записи видоизменяет реалию оригинального текста: у Есенина месяц запрягается в сани, а колесница — слово, скорее, из цветаевской образной системы). Во всяком случае, Есенин и Бальмонт — единственные из присутствовавших на вечере, кого Аля называет по фамилии, а не просто описывает, как «господина, похожего на Дон-Кихота».

В июле 1920 года Цветаева записывает «частушку Есенина», который, действительно, сочинил несколько «антисоветских» частушек:¹³

Россия-матушка!
Да впала в лень она:
Не вытащит да живота
Да из-под Ленина!¹⁴

25 октября 1920 года Аля Эфрон записывает впечатления от вечера «Устного журнала» в Большом зале Консерватории, где появился Есенин, только что освобожденный из-под ареста. Эту запись Цветаева процитировала в эссе «Герой труда» (1925): «У стола стоят два человека. ⟨...⟩ Вдруг короткий понесся к двери, откуда вошел худой человек с длинными ушами. „Сережа, милый дорогой Сережа, откуда ты?“ — „Я восемь дней ничего не ел. ⟨...⟩ Восемь дней белья не снимал. Ох, есть хочется!“ — „Бедный, а как же ты вырвался?“ — „Выхлопотали“».¹⁵ Здесь вместо прямого названия дается описание, и только затем называется имя. Возможно, Аля не сразу узнала «худого человека с длинными ушами» или подзабыла его. Но это может быть и сознательное «остранение» (за «коротким» следует «худой»).

Летом 1921 года Цветаева приглашала сестру Анастасию на литературные вечера, явно выделяя Есенина: «Ты Есенина любишь? ⟨...⟩ Талантлив очень. Так пойдем?»¹⁶ 1 июля в Доме Печати Есенин читал поэму «Пугачев», которую Цветаева потом цитировала в эссе «Наталья Гончарова» (1929): «Глядя на Гончарову, глядящую на грядку с капустой ⟨...⟩ хочется вложить ей в уста последнюю строчку

¹⁰ Там же. С. 397.

¹¹ Там же. С. 404; Т. 2. С. 23, 36.

¹² Эфрон А. С. Марина Цветаева. Воспоминания дочери. Письма. Калининград, 1999. С. 109.

¹³ Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 2. С. 411.

¹⁴ Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М., 2001. Т. 2. С. 218.

¹⁵ Цветаева М. И. Собр. соч. Т. 4. С. 33.

¹⁶ Цветаева А. И. Воспоминания. М., 2005. С. 647—648.

есенинского Пугачева: „— Дар-рагие мои... ха-ар-рошие...”.¹⁷ Цветаева передает не орфографию оригинала, где удваивается только «р» в последнем слове,¹⁸ а, вероятно, устное исполнение этой строки автором.

Последний раз поэты встречались в мае 1922 года в Берлине, и, судя по всему, встреча не была особенно теплой. Цветаева ехала из Москвы в одном вагоне с камеристкой Айседоры Дункан, о чем позднее рассказывала Пастернаку.¹⁹ Из опубликованных частей дневника Али Эфрон мы знаем только о том, что Есенин мелькнул в кафе «Prager Diele»,²⁰ где встречались поэты и постоянно пребывал И. Г. Эренбург со своим окружением. Есенин был в числе поэтов, отдавших Эренбургу перед его отъездом рукописи для публикации за границей, о чем Цветаева также поведала Пастернаку.²¹

Отношение Цветаевой к Есенину колебалось и с самого начала было связано с ощущением двойственности его образа. В «Нездешнем вечере» она пишет: «Неужели этот херувим, это Milchgesicht, это оперное „Отоприте! Отоприте!” — этот — это написал? — почувствовал? (С Есениным я никогда не перестала этому дивиться)».²² Бунтарское содержание «Марфы Посадницы» и, вероятно, ее экспрессивное исполнение мало вязались для Цветаевой с некоторой «инфантильностью» и «женственностью» облика Есенина: Цветаева цитирует слова сына Ивана Сусанина из оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя», мальчика Вани, роль которого часто поручали певцам с высокими «детскими» голосами. Позднее в очерке «Вольный проезд» (опубл. в 1924 году) она сравнивает попутчика-красноармейца с Разиным, которого внешне воображает «Есениным, но без мелкости».²³ Вероятно, подлинного Разина она представляет по известной английской гравюре «Razin the Rebell», где тот изображен светловолосым, но с усами и бородой, которых у Есенина никогда не было (остальные исторические портреты атамана далеки от облика Есенина).

В «Нездешнем вечере» Цветаева отмечает контраст внешнего облика и внутренней силы таланта Есенина, причем внешний облик — это не только природные данные, но и культивируемый «образ». С одной стороны, отделяя поэтический дар от искусственно создаваемого «имиджа», Цветаева его как будто еще больше превозносит. Но, с другой стороны, это и намек на неоднородность личности Есенина. В сходной, но гораздо более резкой форме тот же прием «деления образа» использован в отзыве на книгу Мандельштама «Шум времени» (1926): «...как может большой поэт быть маленьким человеком? Ответа не знаю».²⁴

В разные периоды своей жизни Цветаева по-разному относилась к некоторой театральности саморепрезентации Есенина. В 1916 году пример Есенина, успешно конструировавшего образ «певца Руси» в соответствии с ожиданиями петербургских литераторов, возможно, вдохновил и Цветаеву на эксперименты в том же русле. Цветаева впустила в свои стихи то, что она в письме к Ю. П. Иваску от 4 июня 1934 года назвала «русской стихией».²⁵ В трактате «Искусство при свете совести» (1932) она так охарактеризовала эту «стихию»: «Все мои русские вещи стихийны, то есть грешны».²⁶ «Стихийность» для Цветаевой, по нашему мнению, означает одновременно и свойство личности («стихия» как оппозиция «разуму»; «спонтанное», «греховное» в противовес «распланированному», «правильному»), и возмож-

¹⁷ Цветаева М. И. Собр. соч. Т. 4. С. 112.

¹⁸ Есенин С. А. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1998. Т. 3. С. 50—51.

¹⁹ Цветаева М. И., Пастернак Б. Л. Души начинают видеть. Письма 1922—1936 годов. М., 2001. С. 399.

²⁰ Эфрон А. С. Марина Цветаева. Воспоминания дочери. Письма. С. 179.

²¹ Цветаева М. И., Пастернак Б. Л. Души начинают видеть. С. 399.

²² Цветаева М. И. Собр. соч. Т. 4. С. 287.

²³ Там же. С. 439.

²⁴ Там же. Т. 5. С. 316.

²⁵ Там же. Т. 7. С. 394.

²⁶ Там же. Т. 5. С. 362.

ность присутствия в человеке или произведении элементов какого-то большего явления, чего-то, что можно сопоставить с мифологическими «стихиями», лежащими в основе веществ (например, это может быть некий комплекс черт, выражающий «дух нации»). В 1931 году Цветаева пишет Н. Вундерли-Фолькарт: «Еврейство ведь тоже стихия (огонь, вода, воздух, земля), как российство».²⁷ То есть, «еврейство» — иная стихия, но тоже стихия. Видимо, в 1916 году «имидж» Есенина должен был казаться ей достаточно естественным, достаточно «стихийным». И даже сама обманчивая двойственность создаваемого Есениным образа могла соотвечествовать ее представлению о внутренней диалектичности — грешности и неподсудности — «стихии».²⁸

После смерти дочери Ирины в 1920 году Цветаева переживает ценностный кризис, который закончился в 1921 году, когда поэтесса отказывается от ампулы «причудницы» и настраивается на аскетический путь служения высокой литературе (период сборника «Ремесло», 1921—1922 годы). Она прощается в стихах с Молодостью и Афродитой и начинает отрицать все «внешнее» (циклы «Хвала Афродите» и «Молодость»). В это время Есенин с его эпатазирующим имиджем становится одной из мишеней ее критики. Цветаева в записях противопоставляет манеру одеваться, идущую от поэтического «строя души» («шляпа Б(альмон)та, галстук Чирикова, шарф Пастернака»), — искусственности, маскированности, о которой сначала говорится отстраненно: «О цилиндре и плисовых шароварах Есенина не говорю, ибо — маскарад, для других».²⁹ Затем, в записи 1922 года, эта мысль развивается с более определенной негативной оценкой: «Что делают актеры? Выходят на улицу, сдирают с себя всё: — Вот я! И как хорош! (Бесстыдствуют.) Это делают и поэты, но действуя на более изысканное (...) чувство: слух — и душу (...) (Есенин, зазывающий цилиндром либо онучами, и Байрон — ручными леопардами — уже актеры: актеришки)».³⁰

В 1922 году поэтом, олицетворяющим саму естественность, природу, стихийность, жизнь для Цветаевой становится Пастернак. Есенин вытеснен в противоположную категорию. Незадолго до своей смерти Есенин становится важным предметом цветаевской переписки с Пастернаком. 2 июля 1925 года Пастернак сетует, что некоторые люди сравнивают его с Есениным, с которым он якобы «делит поэтическое первенство».³¹ 14 июля Цветаева утешает его: «Сопоставление с Есениным, — смеюсь. Не верю в него, не болею им, всегда чувство: как легко быть Есениным!»³²

Но смерть Есенина (28 декабря 1925 года) меняет акценты. 4 января 1926 года Пастернак признается: «Этот ужас нас совершенно смял».³³ Теперь он утверждает, что Есенин прожил яркую жизнь, и что «в рамках личности — это крайнее воплощение того в поэзии, чему нельзя не поклоняться и чему остались верны Вы, а я нет. Последнее стихотворенье он написал кровью».³⁴ Такая реакция на известие о смерти Есенина не была явлением исключительным. Эренбург писал из Парижа

²⁷ Там же. Т. 7. С. 364.

²⁸ Понятия «стихий» и «стихийности» в творческом мире Цветаевой сложным образом соотносятся с категорией «стихий» в модернистской и околomodернистской эстетике. Описание этого соотношения не входит в задачи настоящей статьи. О категории «стихий» в эстетике модернизма и ее сопряжении с ницшеанской философией см., например: Максимов Д. Е. Поэзия и проза Блока. Л., 1981; Минц З. Г. 1) Русский символизм и революция 1905—1907 годов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004; 2) Блок и Вячеслав Иванов. Статья первая. Годы первой русской революции // Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000; Паперный В. Блок и Ницше // Типология русской литературы и проблемы русско-эстонских литературных связей. Труды по русской и славянской филологии. Вып. XXXI: Литературоведение. Тарту, 1979.

²⁹ Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 80.

³⁰ Там же. С. 155.

³¹ Цветаева М. И., Пастернак Б. Л. Души начинают видеть. С. 114.

³² Там же. С. 120.

³³ Там же. С. 129.

³⁴ Там же.

Елизавете Полонской 12 января 1926 года: «С Есениным здесь нечто однородное — люди, вчера его травившие, сегодня бьют кулаками в грудь: „национальный поэт”». ³⁵

Не потому ли в эссе «Поэт о критике» (январь 1926 года) Цветаева находит эпатажному поведению Байрона оправдание? «Славу, у поэта, я допускаю как рекламу — в денежных целях. (...) ни Байрон, ни Маяковский для славы не пускают в ход — лиры, оба — личную жизнь, отброс. (...) Скандальность личной жизни доброй половины поэтов — только очищение той жизни, чтобы там было чисто». ³⁶ На этот раз, и возможно — из-за случившейся трагедии, Есенина подменяет Маяковский. Причем это — вполне «синонимичная» замена «скандалисту» и саморекламисту Есенину: оба использовали броскую одежду, эпатажное поведение и открыто соперничали в революционности и авангардности (парадоксально соединенных у Есенина с ностальгией по прошлому). Цветаева нередко сопоставляет Маяковского с Есениным напрямую, ³⁷ противопоставляет их вместе кому-то третьему (например, Брюсову в «Герое труда»), а в реквиеме «Маяковскому» (1930) делает их своеобразными двойниками.

В том же эссе Цветаева однозначно становится на сторону Есенина в саркастических замечаниях о любителях сплетен и в отзыве на статью Бунина «Россия и Инония». ³⁸ Первый же номер задуманного С. Я. Эфроном журнала «Версты» (1926. № 1) открывался подборкой стихов Есенина, за которой следовали «Поэма Горы» Цветаевой и «Потемкин» Пастернака (отрывок из его поэмы «1905 год»). В марте того же года на вечеру в Лондоне Цветаева читает стихи современников и сообщает Пастернаку о реакции публики: «Больше всего — странно — дошел Есенин. (Ореол ли сканд(ала) — Айседоры — смерти?) Слушали изумленно и — благоговейно. В воздухе: что же нам говорили???» ³⁹

В 1926 году Цветаева задумала поэму на смерть Есенина. Согласно тетради О. Н. Сетницкой, «в письме от 18.01.26 Ц(ветаева) попросила П(астернака) прислать ей материалы, связанные со смертью Есенина». ⁴⁰ Видимо, эту тетрадь цитировала А. А. Саакянц без указания на источник: «...час, день недели, число, название гостиницы, по возможности — номер. С вокзала — прямо в гостиницу? Подтвердите. По каким улицам с вокзала — в гостиницу? (Вид и название.) Я Петербурга не знаю, мне нужно знать. Еще: год рождения, по возможности — число и месяц. Были, наверное, подробные некрологи. — Короткую биографию: главные этапы. Знала его в самом начале войны, с Ключевым. — Рязанской губ(ернии)? Или какой? Словом, все, что знаете и не знаете. Внутреннюю линию — всю знаю, каждый жест — до последнего. И все возгласы, вслух и внутри. Все знаю, кроме достоверности. Поэма не должна быть в воздухе». ⁴¹

В начале февраля Пастернак послал Цветаевой журнал «Красная нива» с автобиографией Есенина и пообещал выслать статьи о нем. 23 февраля он сообщает название гостиницы («Англетер»), для восстановления пути от вокзала до гостиницы советует воспользоваться планом и описанием Петербурга, а также отвечает на вопросы Цветаевой о том, как могли обращаться к Есенину перед смертью: «Обращенье в гостинице. Ни в коем случае не барин. Вероятнее всего, гражданин. Это трактирное, ходовое, как в старину с-ер. В его же случае могло быть более прямое и теплое (если знали), товарищ Есенин...» ⁴²

³⁵ Письма Ильи Эренбурга Елизавете Полонской. 1922—1966 / Публ. и комм. Б. Фрезинского // Вопросы литературы. 2000. № 2. С. 231—290.

³⁶ Цветаева М. И. Собр. соч. Т. 5. С. 288.

³⁷ Там же. Т. 2. С. 277—280.

³⁸ Там же. Т. 5. С. 291.

³⁹ Цветаева М. И., Пастернак Б. Л. Души начинают видеть. С. 158.

⁴⁰ Там же. С. 593.

⁴¹ Саакянц А. А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. С. 430—431.

⁴² Цветаева М. И., Пастернак Б. Л. Души начинают видеть. С. 135—136.

Но поэма так и не была написана, и замысел Цветаевой, та «внутренняя линия», которая уже была продумана ею, осталась невоплощенной. Можно попытаться отчасти реконструировать ее элементы по письмам к Пастернаку и черновикам, которых сохранилось немного. Небольшие, относительно законченные фрагменты из черновики были опубликованы в томе Цветаевой из «Библиотеки поэта» (1990), а четверостишие «И не жалость — мало жил...» увидело свет еще в альманахе «Тарусские страницы» (1961).

Дополнительный свет на замысел проливают черновая тетрадь с набросками поэмы⁴³ и беловая тетрадь с выписками из нее.⁴⁴ Наброски в основном — отдельные строки, группы рифмующихся слов и единичные слова. Многие слова сокращены до нескольких букв, буквы напозадают друг на друга и часто не поддаются расшифровке, но все же видно, что Есенин по сюжету ведет с кем-то диалоги, комментирует свои действия, а повествователь оценивает его поступки. Рассмотрим текст подробнее.

На четвертом листе черновой тетради дата: «2/15го янв. 1926 г.». Под ней — замечание Цветаевой: «Я бы охотно продала свою душу дьяволу — иногу у меня нет — но, кажется, она уж и так — его».⁴⁵ На пятом листе — опубликованные фрагменты. Некоторые строки имеют варианты, например, «кто в наше жил / Время», «Все дал — кто слово дал» и т. д.

Брат по песенной беде —
Я завидую тебе.
Пусть хоть так она исполнится
— Помереть в отдельной комнате! —
Скольких лет моих? лет ста?
Каждодневная мечта.

И не жалость: мало жил,
И не горечь: мало дал.
Много жил — кто в наши жил
Дни: всё дал, — кто песню дал.

Жить (конечно не новой
Смерти!) жилам вопреки.
Для чего-нибудь да есть —
Потолочные крюки.⁴⁶

Цветаева включает в текст реминисценцию из последнего есенинского стихотворения «До свиданья, друг мой, до свиданья...»: «Но и жить, конечно, не новой».⁴⁷

Через несколько листов в рукописи находятся вопросы о пребывании Есенина в Ленинграде: «имена гостиницы и села»;⁴⁸ «какова гостиница Англетер? Где?»;⁴⁹ «На чем гулял — на извозчике или на автомобиле?».⁵⁰ Вероятно, часть сведений, отразившихся здесь, Цветаева почерпнула из некрологов (например, из некролога А. Яблоновского в парижской газете «Возрождение» от 31 декабря 1925 года), где общим местом стало название гостиницы и упоминание предсмертной записки, написанной кровью, потому что в номере не было чернил.

⁴³ РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. № 13.

⁴⁴ Там же. Оп. 2. № 7.

⁴⁵ Там же. Оп. 3. № 13. Л. 4.

⁴⁶ Цветаева М. И. Собр. соч. Т. 2. С. 262.

⁴⁷ Есенин С. А. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 244.

⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. № 13. Л. 6.

⁴⁹ Там же. Л. 15.

⁵⁰ Там же.

В беловую тетрадь попало несколько строк из черновиков поэмы о Есенине под заголовком «Строки из несбывшейся поэмы (не стала писать из-за (нрзб.))». ⁵¹ В апреле—мае 1926 года Цветаева написала развернутый текст «Несбывшейся поэмы», но это другой неосуществленный текст, посвященный эмиграции, а не Есенину. В беловой тетради, согласно архивной описи, почти подряд идут наброски замыслов разных лет: «Отдельные стихотворные строки, отдельные строки неосуществленной поэмы о Есенине Сергее Александровиче, выписанные из черновых тетрадей, отрывки неосуществленной поэмы о Нинон Ланкло, несохранившейся поэмы о царской семье». ⁵² К строкам о Есенине «Сколько весила тоска — / Знает потолочный крюк» (в черновой тетради был вариант «весила душа») Цветаева добавила комментарий: «(NB! Переключка с Виллоном. Кроме этого, не «потолочный крюк», т. е. повесился на отоплении, и не повесился, а удавился — шарфом. Писала — еще не зная)». ⁵³

Строки парафразируют финал автоэпитафии Вийона, которую Цветаева могла знать и в оригинале, и в цитируемом переводе Эренбурга:

Я Франсуа — чему не рад! —
Увы, ждет смерть злодея,
И сколько весит этот зад,
Узнает скоро шея. ⁵⁴

Параллель с вышедшим из народа поэтом-разбойником, видимо, могла служить одним из ключей к образу Есенина. В некоторых контекстах параллелью Есенину оказывается Разин (стихи о Разине Цветаева читала на вечере 1920 года перед встречей с Есениным, Разин прямо сравнивается ею с Есениным в очерке «Вольный проезд»).

Как можно догадаться, поэма должна была дать описание пути Есенина в Ленинград — навстречу смерти: «Я люблю паровозы за то, что домой везут / В смерть». ⁵⁵ Решимость Есенина характеризуется строкой: «Я отсюда жив не выйду». ⁵⁶ Прозаический конспект начинается с фразы: «Лег на постели, закрыл глаза». ⁵⁷ В следующей строке упомянуты «рельсы», так что, вероятно, имеется в виду постель в вагоне. Там же: «Бывает же в первый раз... Линия: в последний раз: вагон, вокзал, улицы, (...) вещи. Все это в последний — Бывает же в первый раз». ⁵⁸ Отдельные выражения плана напоминают «Поэму Конца», ⁵⁹ а сюжет в целом — большинство поэм Цветаевой 1920—1927 годов о «смерти/вознесении».

Много внимания уделено эпизоду с отсутствием чернил в номере. Прочитываются фразы: «Черт! Нет чернил!»; ⁶⁰ «А жизнь уходила, / А кровь убывала...»; ⁶¹ «Ножичек! Ножичек! — Чирк! / Так вот же палец — красная!» ⁶² Самоубийство в расшифрованных нами фрагментах описано как освобождение: «Веревка моя — / свобода моя»; ⁶³ «Нож — душа, веревка — тело. Веревочка! (...) Люст-

⁵¹ Там же. Оп. 2. № 7. Л. 67.

⁵² Внутренняя опись составлена Е. Б. Коркиной. Цитированный фрагмент относится к следующим листам: Там же. Л. 64 об.—65, 66 об.—67 об., 99 об.—101, 106—107, 136.

⁵³ Там же. Л. 67.

⁵⁴ Вийон Ф. Стихи. М., 1984. С. 345.

⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. № 13. Л. 4.

⁵⁶ Там же. Оп. 2. № 7. Л. 67 об.

⁵⁷ Там же. Оп. 3. № 13. Л. 6.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ «Достаточно дешевизн: / Рифм, рельс, номеров, вокзалов... / — Любовь, это значит: жизнь» (Цветаева М. И. Собр. соч. Т. 3. С. 36) «— Так едемте? — Ваш маршрут? / Яд, рельсы, свинец — на выбор!» (Там же). «Спо — койных глаз / Взлет. — Можно до дому? / В по — следний раз!» (Там же. С. 40).

⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. № 13. Л. 7.

⁶¹ Там же. Оп. 2. № 7. Л. 67.

⁶² Там же. Оп. 3. № 13. Л. 4.

⁶³ Там же. Л. 7.

ра».⁶⁴ Цветаева считала, что Есенин повесился на потолочном крюке, поэтому «люстра» упомянута несколько раз. В белой тетради сделано примечание: «(— NB! Веревка — жизнь: на волю!)».⁶⁵ Годом раньше Цветаевой было написано стихотворение «Жив, а не умер...», где та же аллегорическая оппозиция выражалась символами топора (ср. нож) и стен (ср. веревка). Душа прорывается из тела как топор из деревянного острога. Но Есенин не перерезает веревку, он режет тело: веревка — это связь с иной жизнью, потусторонней. А тело — «веревка», которой он привязан к этой жизни. Цветаева в очередной раз обыгрывает возможность ротации понятий «жизнь/смерть» и связанных с ними атрибутов в рамках концепции двоимирия (ср. «Эвридика — Орфею», 1923). По мнению Ольги Хейсти, четверостишие «И не жалость: мало жил...» следует трактовать с учетом возможности каламбурного прочтения словоформы «жил» как существительного — от «жилы»,⁶⁶ что может укреплять семантическую связь «крови» и «веревки».

Цветаева хотела дать разговоры поэта с гостиничными служащими и, возможно, внутренние диалоги поэта. Так, фраза «А ну-ка — еще стишок!»⁶⁷ могла быть и фразой героя, обращенной к самому себе, и «социальным заказом» служащего, на который поэт отвечает отказом. Фраза «Славно! — сам себе судья!»⁶⁸ отсылает к стихотворению Пушкина «Поэту»: «Поэт! не дорожи любовью народной. / (...) Ты сам свой высший суд».⁶⁹

Но оппозиция «поэт и толпа» могла быть характеристикой не поэта и служащего, а как бы двух сторон самого Есенина. На седьмом листе черновой тетради Есенин словно встречается сам с собой: «А как зв(ать) те(бя)? Сергеем? / Ты Сергей — и я Сергей».⁷⁰ Возможно, перед нами реминисценция сюжета о «Черном человеке», который сам репрезентирует сюжетную модель, не утратившую своей актуальности со времен Шамиссо, Гейне, Андерсена и Достоевского (из современников, кроме Блока и Есенина, яркий образец разработки схожей темы дал Ходасевич в стихотворении 1924 года «Я, я, я. Что за дикое слово!..»).

Описание последних дней Есенина, видимо, было канвой, в которую встраивались эпизоды из его прошлого. Строки «Был в военном и в тоске», «Был в солдатском и в слезах», перенесенные в белую тетрадь, описывали молодого Есенина, служившего санитаром; вопрос о месте службы Есенина решался в период пребывания Цветаевой в Петрограде: Есенин и Клюев намеревались «нести военную службу санитарями».⁷¹

Цветаева описывает и молодого Есенина в Петрограде: «Главные этапы: (...) Петербург (15 г.) (...) голубая шелк(овая) рубашка, гармонь. Леня. В обнимку».⁷² Потом этот «конспект» оформится в рассказ о Есенине в «Нездешнем вечере», где Каннегисеру-старшему показалось, что его сын обнимается с Цветаевой: «...вхожу в гостиную и вижу: на банкетке — посреди комнаты — вы с Лёней, обнявшись».⁷³

Вероятно, экскурсии в прошлое должны были описываться как воспоминания (модель, близкая к «Черному человеку»), а предчувствия будущего — как сны Есенина: «А будущее? — Можно: сон, сновиденье (...)».⁷⁴

На пятом листе сделано примечание: «NB: Что мне нужно? Четыре стены. Дверь на ключ».⁷⁵ В этой же тетради записано стихотворение «Тише, хвала!»

⁶⁴ Там же. Л. 6.

⁶⁵ Там же. Оп. 2. № 7. Л. 67 об.

⁶⁶ *Peters Hasty O. Reading Suicide: Tsvetaeva on Esenin and Maiakovskii*. P. 837.

⁶⁷ РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. № 13. Л. 6.

⁶⁸ Там же. Л. 5.

⁶⁹ *Пушкин*. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 3. Кн. 1. С. 223.

⁷⁰ РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. № 13. Л. 7.

⁷¹ *Летопись жизни и творчества С. А. Есенина*. Т. 1. С. 312.

⁷² РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. № 13. Л. 6.

⁷³ *Цветаева М. И.* Собр. соч. Т. 4. С. 284.

⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. № 13. Л. 6.

⁷⁵ Там же. Л. 5.

(26 января 1926 года), в котором развивается тот же цветаевский тезис. В архивной описи это стихотворение и наброски поэмы объединены: «„Тише, хвала!“ Стихотворение и отдельные строки неосуществленного стихотворения на смерть Есенина Сергея Александровича».⁷⁶ Возможно, стихотворение было одним из эскизов к поэме:

Богом мне — тот
Будет, кто даст мне
— Не времени!
Дни сочтены! —
Для тишины —
Четыре стены.⁷⁷

Цветаева только что переехала в Париж и жила из милости у знакомых. Но и у Есенина не было собственного жилья, а его хлопоты, связанные с попытками это жилье получить, оставались безрезультатными. Слова «дни сочтены» понятнее в разговоре о Есенине, хотя мотив славы («хвалы») может быть адресован обоим.

Однако чем больше «своего» Цветаева переносит на Есенина, тем больше она разочаровывается в созданном ею образе, узнавая новые факты о последних днях его прототипа: «Тайна смерти Есенина... У этой смерти нет тайны. Она пуста. Умер от чего? Ни от чего: от ничего. <...> Пустота иногда полна звуками. Вот Есенин».⁷⁸ 23 февраля Пастернак сообщает Цветаевой некоторые сведения «не для печати», которые могли только утвердить ее в этом мнении. В частности, он пишет о том, что Есенин пил перед смертью, а незадолго до трагедии и вовсе ассоциировал себя с растлителем Свидригайловым: «Последнее время Есенин, встречаясь с людьми, отрывисто представлялся: Свидригайлов».⁷⁹ К этому моменту Цветаева уже оставила свой замысел. В апреле—июне 1927 года она подытоживает: «(О Есенине) — У Ес(енина) был песенный дар, а личности не было. Его трагедия — трагедия пустоты. К 30ти годам он внутренне кончился. У него была только молодость. (Пел — и пил)».⁸⁰

1 июля 1926 года она, критикуя поэму Пастернака «1905 год», замечает: «У меня Шмидт бы вышел не Шмидтом, или я бы его совсем не взяла, как не смогла (пока) взять Есенина».⁸¹ Вскоре встреча с Рильке, а затем и его смерть вытеснила Есенина из поэтической повестки дня.

Работа над поэмой на смерть Есенина прекратилась, но ощущение невыполненного долга у Цветаевой осталось. Подспудно она продолжает думать о Есенине, сохраняя при этом очень личное к нему отношение.

В конце 1926 года Цветаева с восторгом пишет Пастернаку о «Гренаде» М. А. Светлова и не без язвительности замечает: «У Есенина ни одного такого не было. Этого, впрочем, не говори. Пусть Есенину мирно спится».⁸² Цветаева оценивала «Гренаду» с точки зрения «песенности», которую считала определяющей для таланта Есенина. Так, еще в 1925 году в эссе «Герой труда» Цветаева заключила по отношению к живому на тот момент Есенину: «Для того, чтобы поэт сложил народную песню, нужно, чтобы народ вселился в поэта. <...> (В современности, утверждаю, не Есенин, а Блок)».⁸³ Правда, там же о Есенине было сказано, что он не коммунист, а «большевик» (слово русского происхождения для Цветаевой окрашено

⁷⁶ Там же. Л. 4—14.

⁷⁷ Цветаева М. И. Собр. соч. Т. 2. С. 363.

⁷⁸ Там же. Т. 4. С. 598.

⁷⁹ Цветаева М. И., Пастернак Б. Л. Души начинают видеть. С. 136.

⁸⁰ Цветаева М. И. Незданное. Сводные тетради. С. 544.

⁸¹ Цветаева М. И., Пастернак Б. Л. Души начинают видеть. С. 240.

⁸² Там же. С. 272.

⁸³ Цветаева М. И. Собр. соч. Т. 4. С. 57.

более позитивно), и если «не „последний певец деревни“, то — не последний ее певец».⁸⁴

В 1927 году, в период затянувшейся лирической немоты, Цветаева, подводя итоги сделанному в лирике, уже открыто задается вопросом: кто же «народный» поэт России? Кто может являться самым «близким» простому читателю? В письме Пастернаку от 31 мая 1927 года таким поэтом после смерти Блока она называет себя, заявляя, что Есенин будет царить в России до тех пор, пока из эмиграции не придут ее книги. Вскоре она приводит в подтверждение и слова К. Б. Родзевича: «Вам надо бы в Россию. (...) они тянутся к Есенину, п. ч. не доросли до Пастернака и никогда не дорастут, а Маяковский и Асеев — бездушны, им нужно души, собственной, Вашей».⁸⁵ Даже через девять лет, в 1936 году, Цветаева настаивала на этой мысли, словно пытаясь уберечь Пастернака от курса на «опрошение»: «Тебя сейчас любят все, п. ч. нет Маяковского и Есенина, ты чужое место замещаешь — надо же кого-нибудь любить! но, любя, (...) обкарнывают по своему образу-подобию».⁸⁶ 28 февраля 1928 года уже сам Пастернак сообщает ей, что Н. Н. Вильям обиделся за Цветаеву: «Его обидело, что я назвал с тобою рядом Маяковского и Есенина. (...) „Все равно, вы, Б. Л., так не думаете, вы знаете цену каждому в отдельности, вы унизили М. И., М. И. вас за это не благодарит“».⁸⁷

Только в 1930 году в стихотворении «Советским вельможей...» из реквиема «Маяковскому» Цветаева находит возможность расплатиться по старому счету. Важность этого стихотворения для автора обозначена в письмах Цветаевой, например, к С. Н. Андрониковой-Гальперн и Р. Н. Ломоносовой.⁸⁸ Есенин ведет диалог с Маяковским на том свете, обсуждая и обстоятельства смерти друг друга, и порядки «того» и «этого» мира. Выясняется, что миры эти похожи, и стоит попробовать «построить новый мир», как пелось в «Интернационале», взорвав прежний «гранатой».⁸⁹ Предполагаемая «смерть в смерти» — это очередное усилие в борьбе Цветаевой с «телесностью» за выход в царство чистого духа, сопоставимое с поэтапным развоплощением героини ее «Поэмы Воздуха» (1927).

Комментируя «Советским вельможей...», Е. Б. Коркина пишет, что встреча поэтов на том свете с упоминанием имен покойных современников продолжает традицию, к которой относится и «На смерть Блока» Вл. Сирина, где Блока встречают в раю «Пушкин, Лермонтов, Тютчев и Фет».⁹⁰ Хейсти полагает, что Цветаева сознательно использовала имена «Сережа» и «Володя» в пику требованию Маяковского в статье «Как делать стихи» не употреблять уменьшительных имен в стихах о Есенине.⁹¹ Несмотря на двойничество образов поэтов-бунтарей в реквиеме Цветаевой, Хейсти усматривает в описании этой пары тонкую нюансировку: например, Есенин использует для лечения традиционный «подорожник», Маяковский выбирает современный «коллодий».⁹²

Через два года в эссе «Поэт и время» (1932) Цветаева продолжает размышлять о Есенине и его месте в литературе. Теперь для нее Есенин — образец мнимо-несовременного поэта. Цветаева пишет, что он «зря погиб», «ибо даже гражданский заказ нашего времени (множеств — единоличному) выполнил».⁹³ В статье «Эпос и лирика современной России» (1932) Цветаева утверждает, что все же Есенин зани-

⁸⁴ Там же. С. 60.

⁸⁵ Цветаева М. И., Пастернак Б. Л. Души начинают видеть. С. 423.

⁸⁶ Там же. С. 563.

⁸⁷ Там же. С. 473.

⁸⁸ Цветаева М. И. Собр. соч. Т. 7. С. 132, 322.

⁸⁹ Там же. Т. 2. С. 280.

⁹⁰ Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы / Комм. Е. Б. Коркиной. Л., 1990. С. 743.

⁹¹ Peters Hastly O. Reading Suicide: Tsvetaeva on Esenin and Maiakovskii. P. 842—843.

⁹² Ibid. P. 841.

⁹³ Цветаева М. И. Собр. соч. Т. 5. С. 422.

мал (наряду с Блоком) место главного «песенного» поэта России, и на это место не могут претендовать ни Маяковский, ни Пастернак.⁹⁴

В неотправленном письме Игорю Северянину, написанном после посещения его вечера в феврале 1931 года, Цветаева поделилась своими впечатлениями от северянинских «медальонов» — сонетов, посвященных русским поэтам: «Прекрасен Есенин, — „благоговейный хулиган”».⁹⁵ Цветаева цитирует переиначенную на свой лад финальную строку сонета, который, видимо, отчасти перекликался и с замыслом ее собственной ненаписанной поэмы:

В кругу разбойников и проституток,
Томясь от богохульных прибауток,
Он понял, что кабак ему поган...

И богу вновь раскрыл, раскаясь, сени
Неистой души своей Есенин,
Благочестивый русский хулиган...⁹⁶

В небольшом тексте «Слово о Бальмонте» (1936) Цветаева упомянет Есенина среди тех поэтов (Мандельштам, Блок, Маяковский, Гумилев), в которых «было еще что-то, кроме поэта <...> Больше или меньше, лучшее или худшее, но — еще что-то»,⁹⁷ в отличие от Бальмонта, который был только поэтом.

Эссе «Нездешний вечер» (1936) становится последним предназначенным для публикации цветаевским текстом, где подробно говорится о Есенине. В нем Цветаева не сгустила краски, как могла бы, а, напротив, смягчила и образ Есенина, и свои чувства по отношению к нему. Отчасти это отразилось и в разработке мотива двойничества, который получил новую окраску после известия о гибели самой Цветаевой. Нина Берберова в дневниковой записи 1942 года писала о своей реакции на сведения о смерти Цветаевой: «Слух прошел, что Цветаева повесилась в Москве 11 августа. <...> однажды ее кто-то со спины принял за Есенина. И вот я вижу их перед собой: висят и качаются, оба светлоголовые, <...> на одинаковых крюках и веревках, и оба с льняными волосами, остриженными в скобку».⁹⁸ В книге «Курсив мой» она замечает, что о сходстве двух поэтов ей говорил и Ходасевич.⁹⁹

Из всего сказанного явствует, что Есенин и его творчество постоянно находились в поле зрения Цветаевой, выступая отчасти и «катализатором» ее творческого мышления. Можно предположить довольно существенное и до сих пор не отраженное воздействие есенинской поэтики на творчество Цветаевой второй половины 1910-х годов. Однако поэма на смерть Есенина писалась в ситуации, когда эстетические и ценностные приоритеты Цветаевой резко изменились. Попытка приблизить образ Есенина к собственному художественному миру 1920-х годов закончилась неудачей. Но попытка эта не осталась бесследной, отозвавшись и в ревьюе «Маяковскому», и в общих рассуждениях о предназначении поэта в ее прозе 1930-х годов.

⁹⁴ Там же. С. 396.

⁹⁵ Там же. Т. 7. С. 332.

⁹⁶ Северянин И. Соч.: В 5 т. СПб., 1995. Т. 4. С. 343.

⁹⁷ Цветаева М. И. Собр. соч. Т. 4. С. 271.

⁹⁸ Берберова Н. Курсив мой. Мюнхен, 1972. С. 490.

⁹⁹ Там же. С. 239.

© Сонг Чжон Су, Ким Се Ил (Республика Корея)

ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА С ПОСТСИМВОЛИЗМОМ

1

В истории русской литературы начало XX века отмечено сосуществованием множества художественных направлений, заявлявших о себе эстетическими манифестами и программами. Это время расцвета поэзии и поэтического слова. Со второй половины 1910-х годов ситуация меняется: литературное поле теперь в значительной степени представлено прозой, по преимуществу модернистской, которая синтезирует опыт как новых форм реализма, так и поэтических достижений символизма и постсимволизма. Именно она дает художественные импульсы развитию прозы последующих лет, вплоть до начала 1930-х годов и утверждению социалистического реализма как официальной формулы советского искусства.

Термин «постсимволизм» сравнительно недавно был введен в литературоведение. Он используется для обозначения художественной данности, возникшей в результате кризиса символизма начала 1910-х годов и появления новых поэтических школ и направлений, прежде всего акмеизма и футуризма, а также импрессионизма, экспрессионизма, имажинизма, неопрimitивизма и других авангардных течений, основывающих свою программу и художественную практику, с одной стороны, на отталкивании от символизма, с другой — на усвоении (сознательном или бессознательном) отдельных элементов его наследия. О. А. Клинг, указывая на прочный символистский фундамент ранних произведений А. Ахматовой, О. Мандельштама, М. Цветаевой, обнаруживает присутствие «латентного» символизма даже в творчестве радикальных представителей футуризма — В. Хлебникова и В. Маяковского, дистанцировавшихся от символизма.¹ Художественно-эстетический опыт, аккумулированный постсимволизмом, позволяет видеть в нем исток модернистской прозы 1920-х годов, что дает основание рассматривать литературный процесс первой четверти XX века не только на фоне столкновения противоположных художественных направлений, но и в их взаимосвязанности, в некоей *художественной непрерывности*, включая ритмы движения от поэзии к прозе.

Творчество Андрея Платонова в намеченной исследовательской перспективе весьма показательно. Мы остановимся на анализе двух мотивов — музыки и полета. В первом случае исходная позиция определяется признанием того, что поэтическое слово связано с музыкальностью *sui generis*; что понятия «музыка», «дух музыки», «симфонизм» являются базовыми философско-эстетическими категориями символистской концепции художественного творчества; что в постсимволизме музыка (музыкальный мотив) становится метафорой творческой гармонии или дисгармонии вплоть до футуристической какофонии, а также символизирует драматизм пути художника, осознающего грани материального и метафизического или же находящегося в разладе между реальным и идеальным. Подобных точек схождения в творчестве Платонова немало. На литературную родословную писателя, а именно на символизм и авангард, различным образом повлиявших на его поэтику, в том числе и на музыкальную тему, уже было обращено внимание таких исследователей, как В. Ю. Вьюгин,² Е. И. Колесникова,³

¹ Клинг О. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М., 2010. С. 5—34.

² Вьюгин В. Поэтика А. Платонова и символизм // «Страна философов» Андрея Платонова. М., 1999. Вып. 3. С. 267—273.

³ Колесникова Е. К вопросу о традициях серебряного века в «Чевенгуре» // «Страна философов» Андрея Платонова. М., 2005. Вып. 6. С. 98—103.

М. В. Гах,⁴ Н. М. Малыгина,⁵ Н. Н. Брагина.⁶ Музыкальный мотив и особенно образ скрипки, репрезентирующий отношения искусства и действительности, дает основание сопоставить произведения Е. Гуро, Н. Гумилева и Платонова. Какова функция данного мотива у писателей-постсимволистов и как он трансформировался в творчестве писателя новой эпохи, в новом хронотопе?

Мотив полета дает возможность проследить футуристическую составляющую творчества писателя с характерным для него технократическим утопизмом, урбанизмом и пафосом социалистического строительства. В то же время темы космоса и света, бессмертия, покорения стихийных сил природы (преодоление «хаоса») позволяют рассмотреть их в аспекте символистского наследия. В таком случае последнее можно расценивать в качестве начальных оснований эстетики писателя и как исток его утопических взглядов на мир.

Сформулируем наш исходный тезис: наследие Серебряного века — от символизма и акмеизма к футуризму — в творчестве Платонова синтетически проявлено и приобретает новую фазу художественного осуществления.

2

К мотивам музыки и музыкальности, программным для символизма, с разной степенью частотности обращались также акмеисты и футуристы, в частности Гумилев и Гуро. Но если для символистов «дух музыки» выражал иррациональные законы бытия и мотив музыки мог символизировать метафизический путь от реального к сверхреальному, то в последующем литературном поколении этот мотив стал художественным средством для репрезентации творческого субъекта, обладающего мощной креативностью и тем самым связанного с онтологическими основаниями творческого процесса. Мотив музыки выступает также метафорой высокого предназначения художника, но при этом сама творческая личность осознается как трагическая: при постоянном стремлении художника к роли демиурга он обречен своим собственным происхождением оставаться во власти природных законов, ограничивающих его возможности и притязания. В качестве иллюстрации данных положений можно рассмотреть стихотворение Николая Гумилева «Волшебная скрипка» и его же новеллу «Скрипка Страдивариуса», а также стихотворение в прозе Елены Гуро «Скрипка Пикассо». В центре названных произведений — образ скрипки, но при этом, что важно подчеркнуть, музыкальный инструмент не является предметом непосредственного изображения, а выступает метафорой судьбы художника, достигающего совершенства ценою творческих страданий.

Творчество Елены Гуро являет собой пример взаимодействия разных видов искусств, ее художественные эксперименты были направлены на то, чтобы «снять грань между поэзией и прозой» («проза — почти стихи»), строить литературное произведение по типу музыкального или живописного.⁷ Это была попытка создать новое «синтетическое» искусство. Анализируя жанровые трансформации в прозе первых десятилетий XX века, Н. Ю. Грякалова отмечает, что благодаря вторжению «поэтической стихии» в прозу «складывается понимание важности каждого отдельного мгновения, фрагмента, мига в непрерывно текущем потоке жизненных впечатлений и ценности предельно субъективизированного взгляда на явления

⁴ Гах М. «Счастливая Москва» как поэтический текст // «Страна философов» Андрея Платонова. М., 1999. Вып. 3. С. 415—424.

⁵ Малыгина Н. Эстетика Андрея Платонова. Иркутск, 1985. С. 80—107.

⁶ Брагина Н. Н. Мироздание А. Платонова: Опыт реконструкции (музыкально-мифологический анализ поэтики). Иваново, 2008.

⁷ См.: Корецкая И. В. Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков (1890-е—начало 1920-х годов). М., 2000. Кн. 1. С. 179 и след.

жизни», что характерно для лирических миниатюр Гуро.⁸ На основе этих изменений формируется, в свою очередь, новое представление о времени и пространстве в постсимволизме.

«В светлой тени на мраморе трепет люстры.

В имени счастливого полустрадальца всю поднятость мучений на дощечке с золотым блеском черт выразило королевство тени нервными углами.

И длинный корпус музыканта, вырезанный втянутым жилетом, был продолжением и выгибом истомленного грифа. Изворотликом гениальным очаровано скрытое духа и страна белых стен, и настал туман белой музыки и потонувшее в мир немоты, уводящее из вещей.

Избалованный страдалец с лицом иссиня-бледным на диване, простерши измученные руки и протянув длинный подбородок к свету.

И как он, почти умирали цветы в хрустальном стакане с водой».⁹

В тексте, озаглавленном «Скрипка Пикассо», скрипка не только не является объектом повествования, но даже ни разу не названа — она описана метонимически. Несмотря на свое название, произведение не имеет прямых визуальных аналогов с тематически и хронологически близкой серией картин П. Пикассо, представленной такими образцами кубизма, как «Мужчина со скрипкой» (1911—1912), «Скрипка» (1912, 1915), «Скрипка (Я люблю Еву)» (1912), «Скрипка и гитара» (1913), «Кларнет и скрипка» (1913). Данный факт уже был отмечен А. Флакером, заметившим, что в тексте Гуро нет фигуративных мотивов Пикассо, как нет и хроматических примет его живописи, но «в нем есть пикассовское „дробление“, кубистическая „неправильность перспективы“ и аграмматическое построение предложений»,¹⁰ что можно соотнести со свойственным русским кубофутуристам пониманием сущности кубизма.

Таким образом, миниатюра Гуро не является только лишь переводом визуального впечатления в вербальный текст, скорее всего, ее тема — постижение самого творческого процесса и тех психологических состояний, которые испытывает художник, в данном случае исполнитель-скрипач. При этом творческий процесс изображен амбивалентно, что подчеркнуто характерными оксюморонами «счастливый полустрадалец», «в светлой тени». Кроме образа художника-творца, чьи темперамент и искусство дают возможность выхода в трансцендентное — «скрытое духа», «уводящее из вещей», Гуро описывает alter ego героя, его «человеческую» составляющую. В заключительных фразах текста это уже «избалованный страдалец», находящийся на грани изнеможения от пережитого творческого экстаза, «с лицом иссиня-бледным», «простерши измученные руки». Довершает облик хрупкого, ранимого существа сравнение скрипача с умирающими цветами в хрустальном стакане с водой.

Подобным образом и Гумилев в стихотворении «Волшебная скрипка» (1907, посвящено В. Брюсову), а также в новелле «Скрипка Страдивариуса» (1908) подчеркивает двойственный, амбивалентный статус художника-творца. В новелле получает развитие мотив творческой устремленности к «невозможному», «запретному» объекту, что содержит интертекстуальные отсылки к программному для всей европейской культуры произведению — трагедии И.-В. Гёте «Фауст». Стихотворение Гумилева было воспроизведено Платоновым по памяти в записной книжке, причем в характерной для писателя манере «редукции формы» — способ, который

⁸ Грякалова Н. Ю. Человек модерна. Биография — рефлексия — письмо. СПб., 2008. С. 225.

⁹ Гуро Е. Скрипка Пикассо // Хлебников В., Крученых А., Гуро Е. Трое. СПб., 1913. С. 84. Данный текст был опубликован посмертно, памяти писательницы посвящены и рисунки К. Малевича в этом издании.

¹⁰ Флакер А. Загадка скрипки Пикассо // Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. М., 2008. С. 275.

он часто применял в процессе работы над рукописью.¹¹ Из шести строф стихотворения Платонов записывает только первую и вторую, а последняя представлена лишь заключительной строкой.

Милый мальчик, ты так весел,
так светла твоя улыбка.
Не проси об этом счастье,
отравляющем миры.
Ты не знаешь, ты не знаешь,
что такое эта скрипка,
Что такое темный ужас
начинателей игры, —
Тот, кто взял ее однажды
в повелительные руки —
У того исчез навеки
безмятежный свет очей,
Духи ада любят слушать
эти царственные звуки.
Бродят бешеные волки
по дороге скрипачей.

— — —

И погибни славной
смертью,
страшной смертью
скрипача.¹²

Н. В. Корниенко отмечает, что редукция формы позволяет писателю выделить своеобразный символический центр стихотворения, и это усиливает его герменевтическую направленность — восхождение к пониманию высшего смысла творчества, сопряженного с трагическим исходом — гибелью творческого субъекта.¹³ Стихотворение Гумилева раскрывает поэтические коды в произведениях Платонова, особенно в романе «Счастливая Москва» и в рассказах 1935—1936 годов. Более того, оно может рассматриваться в контексте этических и эстетических взглядов писателя уже в период первых подступов к роману.

Остановимся подробнее на нескольких значимых параллелях.

В центре стихотворения Гумилева — два исходных свойства скрипки как музыкального инструмента, попеременно выступающие доминантой. С одной стороны, скрипка рождает «царственные звуки». Но их амбивалентность тут же подчеркивается выражениями противоположного качества — «темный ужас», «духи ада». Акцентирует неоднозначную семантическую ситуацию и оксюморон «счастье, отравляющее миры». Данное словосочетание родственно платоновскому подтексту в развитии музыкального мотива. Такого рода счастье может «отравить» человека ложным ощущением в том случае, когда художник идет против своего творческого призвания. Образ «бешеных волков» в прямом смысле означает вестника физиологической смерти художника, а в иносказательном — всякое искушение, ведущее к духовному падению художника, и любые препятствия, стоящие на его творческом пути. «Повелительные руки» образуют смысловую параллель с такими образами в «Счастливой Москве», как «холодный, казенный враг», «несо-

¹¹ Термин «редукция формы» был предложен В. Ю. Вьюгиным в статье «Из наблюдений над рукописью романа „Чевенгур“ (От автобиографии к художественной обобщенности)» (Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. СПб., 1995. С. 143). См. также: Вьюгин В. Поэтика А. Платонова и символизм. С. 272.

¹² Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии / Сост. Н. В. Корниенко, publ. М. А. Платоновой. М., 2000. С. 151—152.

¹³ Там же. С. 381.

крушимый враг».¹⁴ И у Гумилева, и у Платонова указанные образы ассоциируются с мифистофелевским искушением. К тому же лексико-семантический ряд в «Волшебной скрипке», образуемый выражениями «темный ужас», «вечно петь и плакать», «крикнуть», параллелен платоновскому («темная сила», «истощенный голос», «скрежещущий вопль»), а также соотносится с аналогичными рядами в миниатюре Гуро («в светлой тени», «в имени счастливого полустрадальца», «королевство тени»). Так формируются семантические параллели, презентующие мучительный путь истинного художника. Можно добавить, что образы «избавленный страдалец» («Скрипка Пикассо») и «милый мальчик» («Волшебная скрипка») также образуют интертекстуальный слой. Следовательно, в творчестве всех этих писателей скрипка является не просто объектом художественного изображения, а метафорой противоречивого, мучительного творческого пути художника.

Заслуживает внимания и гумилевская строка «В очи глянет запоздалый, но властительный испуг». И хотя она отсутствует в платоновской записи, тем не менее она зеркально отражена в цитируемой строке: «Тот, кто взял ее однажды в повелительные руки / У того исчез навеки безмятежный свет очей». Текст Гумилева построен таким образом, что психическое волнение одного субъекта (разрушитель искусства) отражается в другом (созидатель искусства). Зеркальная поэтика, во-первых, позволяет усилить напряженность психологического поединка двух противопоставленных субъектов, во-вторых, благодаря ей в текст привносятся (авто)рефлексивные элементы.

Последняя строка стихотворения, записанная Платоновым, дословно совпадает с оригиналом. Она воспринимается и автором (Гумилевым), и читателем (Платоновым) как эмоциональная кульминация стихотворения. Она же является и ключом к раскрытию кредо обоих писателей: упоение своей созидательной силой непременно сопровождается страшными муками — такова судьба творца искусства.

Платоновские герои — Божко в «Счастливой Москве» и Грубов в «Московской скрипке» — символизируют стремление к восхождению, эстетику абсолюта. Эти фигуры могут быть спроецированы на образ главного героя «Скрипки Страдивариуса» Паоло. И в то же время они близки футуризму, ведь центральное положение в креативной эстетике данного направления занимает герой — «вселенский композитор», претендующий на статус Демииурга мира. Во всех случаях мы имеем дело с русской рецепцией ницшеанства, абсолютизацией творческого субъекта и его претензий на статус «сверхчеловека».

3

Утрата целостности и единства универсума — доминирующая черта мировосприятия первых десятилетий XX века, что явилось свидетельством кризиса существующих научных и художественных парадигм и привело к появлению новых концепций времени и пространства. С одной стороны, представление о мире, раздробленном на фрагментарные части, подрывает веру в его стабильность, рождает кризисное осознание его дисгармоничности и алогичности. С другой стороны, наличие анархических, хаотических и даже деструктивных элементов в новом искусстве авангарда (футуризма), как ни парадоксально, формирует поле художественного плюрализма, где разные взгляды на искусство и различные поэтики находятся во взаимовлиянии. Такая культурная ситуация создавала предпосылки для реализации всевозможных проектов синтетического искусства и давала простор «глобаль-

¹⁴ Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 24. Далее роман цитируется по данному изданию с указанием страницы.

ному симультанализму» — синхронизации явлений, в реальности разнесенных по осям времени и пространства.

Впервые термин *simultanité* был применен во Франции к кубистической живописи Пикассо и Ж. Брака. Симптоматично, что Н. А. Бердяев, обращая внимание на новые тенденции в поэтике Андрея Белого, с особой наглядностью проявившиеся именно в его прозе — романе «Петербург», определяет их как «кубизм в художественной прозе, по силе равный живописному кубизму Пикассо». ¹⁵ По мнению философа, это свидетельствует о восприятии мира как тотального хаоса: «...у А. Белого срываются цельные покровы мировой плоти, и для него нет уже цельных органических образов». ¹⁶ Элементы, ассоциировавшиеся в сознании современников с кубизмом, для писателя были отнюдь не самодостаточными художественными приемами, а выступали, скорее, как синоним «принципа случайного» и альтернатива детерминизму и механистической логике. ¹⁷

Несмотря на разные подходы к разрозненному, дискретному миру и средствам его выражения, новая концепция фрагментарности, а также алогичное смешение расщепленных образов, оторванных от целого, несомненно, вызвали к жизни новые точки зрения на реальность в ее пространственных и временных характеристиках. Можно сказать, что интеллектуальный коллаж мира (симультанализм), особенно рельефно проявившийся в футуризме, есть не что иное, как художественное выражение этой новой реальности. К. Малевич и М. Матюшин в одном из интервью делают особый акцент именно на данном аспекте эстетической реконструкции действительности: «Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбивать в куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи». ¹⁸

Тема преодоления ограниченного времени / пространства, как и утверждение воли к господству над временем и пространством константные для футуризма. В отличие от символистов, которые осмыслили роль творческой личности как медиума, духовного посредника между реальностью и сверхреальностью, футуристы стремились сами занять место творца мира и стать пророками будущего. Идея присвоения времени и пространства репрезентирована в футуристическом творчестве мотивом полета и образом авиатора. Для футуристов авиатор аналогичен ницшеанскому сверхчеловеку, который в равной мере являлся как объектом поклонения, так и выразителем «духа современности». Такая позиция противопоставлена воззрениям акмеистов, имевших вполне реалистический взгляд на трехмерный мир устойчивой предметности, на чем и строилась их программная критика религиозно-мистических притязаний символистов. Это подтверждают формулировки гумилевского манифеста: «...непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать (...) Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе. Бедность воображения обнаружит тот, кто эволюцию личности будет представлять себе всегда в условиях времени и пространства». ¹⁹

Вместе с тем новая перспектива, открывшаяся взору авиатора — вид с высоты птичьего полета (*vista avolo*), внесла фундаментальные изменения в футуристическую «картину мира», что было зафиксировано, в частности, Ф. Т. Маринетти,

¹⁵ Бердяев Н. Кризис искусства (1917) // Бердяев Н. Падение священного русского царства: Публицистика 1914—1922 гг. М., 2007. С. 219.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Об отрицательном отношении А. Белого к кубистическому формотворчеству см.: *Корецкая И. В.* Литература в кругу искусств. С. 175—177.

¹⁸ Авангард в культуре XX века (1900—1930 гг.). Теория. История. Поэтика: В 2 кн. М., 2010. Кн. 2. С. 69.

¹⁹ Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм // Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 57.

проведшим прямую аналогию между полетом на аэроплане и новым видением: «Когда будет покончено с логикой, возникнет интуитивная психология материи. Эта мысль пришла мне в голову в аэроплане. Я смотрел на все предметы не в профиль, и не анфас, а перпендикулярно, то есть я видел их сверху. Мне не мешали пути логики и цепи обыденного сознания».²⁰

Новая точка зрения на пространство и способы его познания нашла выражение и в известной графической серии Эль Лисицкого «Проуны». В ней представлены стереометрические конструкции зданий, плоским супрематическим композициям придан пространственный характер. Благодаря возможности смотреть сверху вниз, одновременно наблюдать один и тот же объект с разных сторон, человек-художник приобретает, подобно Богу-творцу, всеохватывающее видение, своего рода «божественную перспективу». Футурист и авиатор Василий Каменский в докладе «Аэропланы и поэзия футуристов», подобно своему итальянскому коллеге, также заявил, что вид на землю сверху в сочетании с эстетикой скорости создаст предпосылку для упрочения новых представлений о мире и новой эстетики: «...рейсы гигантов-пароходов, пробеги автомобилей, пролеты аэропланов, сокращая землю, дают новое представление о современном мире», «новые понятия о красоте».²¹

Восьмистишие Каменского «Я.» — попытка визуального воплощения по-авангардному понимаемого пространства в словесном тексте. Одновременно решается задача обнаружения смысловых ресурсов отдельного слова. Исходным является слово «излучистая». Вертикаль образуют строки отдельных слов, «извлеченных» из исходного путем усечения предыдущего слога или буквы: «Излучистая / Лучистая / Чистая / Истая / Стая / Тая / Ая / Я». Обратное чтение текста также возможно, на это раз путем наращивания структурных элементов слова. Конечное слово совпадает с заглавным, при этом значимым дополнением выступает точка, которая отсутствует в конце текста, зато демонстративно присутствует в его названии. Объяснение данному приему можно найти в поэме «Полет Василия Каменского на аэроплане в Варшаве». Визуально она оформлена в виде удлинненного треугольника. Такое построение, по мнению Н. И. Харджиева, «мотивировано темой взлета — перспективным сокращением аэроплана, превращающегося постепенно в точку».²² Точка, графически представленная в названии стихотворения «Я.», как бы фиксирует момент взлета, а лирическому субъекту открывается сцена, где вертикаль и горизонталь пересекаются. Точка визуально манифестирует также результат поглощения предмета словесным текстом, что осуществляется не только на формальном, но и на семантическом уровне. С воздушным пространством, где находится лирическое «Я», ассоциируются такие слова, как «лучистый», «чистый», а глагол «таять» означает постепенное уменьшение предмета, которое, по мере удаления из поля видимости «Я», становится все меньше и меньше, пока не превратится в точку. Слово «Я» функционирует как рифма, описывающая параболу, в итоге оно оказывается над первой строкой, то есть выносится в название стихотворения — «Я.». Точка в названии, как сказано выше, указывает на осуществление взлета и кульминацию полета. Благодаря игровому приему и симультанному зрению взаимопроекция вертикали и горизонтали в тексте стихотворения воспринимается не только на визуальном, но и на перформативном уровне, то есть в процессе чтения стихотворения.

Так в искусстве авангарда новое представление о пространстве на основе перспективной точки зрения в сочетании с концепцией «скорости» способствовало обновлению представлений о времени. Это обусловило и появление иного героя — по-

²⁰ Авангард в культуре XX века. С. 80.

²¹ Там же.

²² Харджиев Н. И. Поэзия и живопись // Харджиев Н. И. Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 56—57.

велителя пространства и времени, демиурга нового мира. Мотив полета и панорамная точка зрения организует художественную структуру романа Платонова «Счастливая Москва», а его героиня Москва Честнова воплощает пафос овладения новым пространством. Во время прыжка с парашютом она, рассчитывая, где «край», то есть «конец техники и начало катастрофы» (с. 17), все время передвигает границу предела, стремясь достичь невозможного. Ее парашют воспламеняется от зажженной сигареты, и эпизод с ее падением вызывает в памяти, с одной стороны, образ бегущего человека с горящим факелом в самом начале романа, с другой — миф о Прометее. Падение Москвы Честновой осмысливается не только на уровне сюжета, но и в символическом плане. В отличие от Прометея, который дал человечеству огонь и тем самым создал цивилизацию, катастрофа, пережитая Москвой Честновой, как и гибель человека с факелом (на что намекает звук выстрела, а в воображении героини эта сцена повторяется как лейтмотив), означает крах утопической идеи и на эстетическом, и на идеологическом уровне.

В связи с образом организатора нового пространства заслуживает внимания еще один герой романа Платонова — Божко. Его дом расположен в центре столицы, что соответствует символической топографии — иерархической структуре урбанистического пространства. Это подчеркнуто и описанием визуальных артефактов в квартире Божко, где в первых рядах висят портреты идеологов нового мира, а далее — фотографии «безымянных людей», представителей разных рас. «В центре столицы, на седьмом этаже жил тридцатилетний человек Божко (...) гул нового мира доносился на высоту такого жилища, как *симфоническое произведение — ложь низких и ошибочных звуков затухала не выше четвертого этажа (...) три портрета над столом — Ленин, Сталин и доктор Заменгоф*, изобретатель международного языка эсперанто. *Ниже* тех портретов висели в четыре ряда *мелкие фотографии безымянных людей*, причем на фотографиях были не только белые лица, но также негры, китайцы и жители всех стран» (с. 12) (здесь и далее курсив в цитатах наш. — С. Ч. С., К. С. И.).

Дом Божко выполняет функцию символического всемирного центра, а его профессия — геометр и городской землеустроитель — укрепляет его позицию как организатора нового пространства. Он верит в идею утопического языка — эсперанто, благодаря которому люди всего мира «победят безмолвие между ними» (с. 13). Мечта Божко символизирует волю к созданию цельного мира, который основан на «единых» языках и «единой» идеологии. Однако конструируемое им пространство основано не на горизонтали, а на вертикали и строго разделено на две части. Верхний этаж занимают создатели утопических проектов, ставящих цель объединить мир (Ленин, Сталин, Заменгоф), на нижних этажах находятся безымянные, мелкие люди, голоса которых, с точки зрения обитателей «верха», звучат ложно и ошибочно. Здесь, вопреки присутствию создателя эсперанто, чувствуется невозможность их взаимопонимания. Поэтому дом Божко утрачивает организующую роль в создании нового единого пространства, а сам Божко лишается позиции творца нового мира.

Как уже отмечалось, Платонов неслучайно дал своему герою фамилию Божко, которая говорит о том, что его деятельность разворачивается в «мифологическом и космическом масштабе»,²³ «он — маленький земной божок, низкий демиург небесной Москвы».²⁴ Отметим при этом, что автор романа на протяжении всего повествования называет своего героя только по фамилии, а все остальные персонажи обращаются к нему, используя личное местоимение «вы». Можно сказать, что этот персонаж обезличен. В противоречии с семантикой своей фамилии, он с перво-

²³ Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». Хельсинки, 2000. С. 98.

²⁴ Друбек-Майер Н. Россия — «пустота в кишках мира»: «Счастливая Москва» (1932—1936) А. Платонова как аллегория // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 253.

го своего появления изображается как «незначительный», «скучный», «невеликий», будучи по природе своей человеком «покорным», «скромным», сам не желает «быть заметным». Отсюда ясно, что на семантическом уровне этот герой знаменует собой не ипостась божественного образа, а лишь неудачное подражание настоящему Творцу.

Примечательно, что образ Божко ассоциативно сопоставим с образом Сталина. Благодаря такому уподоблению особенность Москвы как концентрического города²⁵ проявляется не только на структурном, но и на сюжетном уровне. Сравним два фрагмента:

«Улыбающийся, скромный Сталин сторожил на площадях и улицах все открытые дорожки свежего, неизвестного социалистического мира, — жизнь протиралась в даль, из которой не возвращаются» (с. 95);

«Божко сидел покорно и незаметно; он радовался больше участников вечера, он знал, что непогода проходит и блаженная страна лежит за окном, освещенная звездами и электричеством» (с. 40).

При этом заслуживают внимания несколько фраз, зачеркнутых в рукописи: *«(Божко) слушал далее, как говорили и были веселы люди за столом, но сам был довольнее всех, поскольку общая мысль не отходила от забот об участи всех людей»* (с. 40).

Таким образом, Божко приобретает позицию суб-героя, который подражает всемогущему, но внешне скромному субъекту — Сталину. Несмотря на свою «говорящую» фамилию и всевидящую точку зрения, персонаж не способен к творению нового мира, а является лишь жалким подражателем своего кумира.

К интерпретации образа Сталина как демиурга советского пространства и его «сторожа» возможно применить известную концепцию П. Филонова о «видящем глазе» и «знающем глазе», перенеся ее из эстетической сферы в социальную, а также вспомнить о проекте идеальной тюрьмы И. Бенгама «Паноптикон» (1785). В известном письме к Вере Шолпо (июль 1928) Филонов, излагая «идеологию аналитического искусства», предлагает различать два типа зрения, знание о которых необходимо современному художнику, если он хочет быть не копистом природы, но исследователем, аналитиком. «Видящему глазу» доступна только поверхность предметов, их цвет и форма, тогда как сама поверхность «есть производное целого ряда явлений и процессов»,²⁶ возможность постижения которых открывается лишь «знающему глазу». Именно такой глаз «видит предмет объективно, т. е. исчерпывающе полно», иными словами, субъект подобного зрения осознает внутреннюю структуру предмета буквально на уровне атома, а значит — постигает его подлинное содержание. В романе «Счастливая Москва» образ Сталина помещен в центр пространства — точку оптимального обзора, при этом он остается невидим, как в «Паноптиконе». Люди не знают точно о присутствии наблюдателя в каждый отдельный момент времени, однако воспроизводимое пропагандой и идеологией знание о всеприсутствии стража, создает иллюзию постоянного надзора. Видящего субъекта можно определить как «видящий глаз», «глаз сторожа». Не случайно для описания Сталина и Божко писатель выбрал слова «сторожил», «незаметно». И если «видящий глаз», глаз сторожа способен видеть объект только в ограниченном пространстве, «знающий глаз» Бога не зависит от хронотопа, ему доступны все

²⁵ См.: Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 208—220.

²⁶ Из истории русского авангарда (П. Н. Филонов) / Публ. Е. Ф. Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 229. Художник описывает область, открывающуюся «знающему глазу», следующим образом: «Эти процессы, эти явления присущи консистенции объекта и происходят в ней ежесекундно, напр(имер) рост, биологические, физиологические, химические процессы, реакции, претворения обмена веществ, электро-радио-магнитные и т. д.» (Там же).

времена и пространства, более того, он видит и «сквозь» предмет.²⁷ Наличие «ограниченного» зрения у Сталина (как и у подражающего ему Божко) свидетельствует о том, что это образ ложного божества. Естественно поэтому, что все герои «Счастливой Москвы» в конце романа исчезают из поля зрения Сталина, и это также свидетельствует о том, что «видящий глаз» Сталина является не идеальным, не всеведущим, не всемогущим. Все персонажи на периферии, которые были под контролем «глаза сторожа», превращаются в субъектов «знающего глаза». Они осознают наличие «глаза сторожа» и прозревают лживость утопической идеи. Статус «видящего» Сталина и «знающих» субъектов меняется. Следовательно, воля к сотворению нового времени и пространства в сфере художественной утопии не совпадает с параметрами утопии идеологической.

В шестой главе романа вновь развивается повествование о «космосе». Сцену, в которой участвуют молодые люди разных профессий, можно интерпретировать как утверждение воли к присвоению пространства, к преодолению земного мира через мотив полета, и все это логично связать с ницшеанской идеей сверхчеловека. В эксперименте Самбикина, который стремится постичь тайну бессмертия путем анатомирования трупа, с одной стороны, можно видеть волю к покорению микрокосмоса — тела человека как метафоры воплощенного пространства, с другой — волю к власти над вечным временем через попытку переместить настоящее на оси прошлого и будущего. Таким образом, время приобретает пространственные характеристики. Платоновская и футуристическая концепции времени и пространства совпадают, поскольку обе они понимают время как «познавательное» пространство. Кроме того, пространственная ограниченность «видящего глаза» преодолена возможностью сосуществования различных осей пространства и времени благодаря способности «знающего глаза» к зрительному расширению.

Высказанные соображения подтверждаются словами Р. Якобсона, следующим образом объяснившего тесную связь пространства и времени: «Во все пространственные измерения замешивается время. Мы не можем определить геометрическую форму тела, движущегося по отношению к нам, мы определяем всегда его кинематическую форму. Таким образом, наши пространственные измерения в действительности происходят не в многообразии трехмерном, а в многообразии четырехмерном».²⁸ В близком смысловом регистре звучат провозглашенные футуристами лозунги, связанные с концепцией пространства, в том числе нелинейного: «Раньше мир художников имел как бы два измерения: длину и ширину; теперь он получил глубину и выпуклость, движение и тяжесть, окраску времени и пр. и пр. Мы стали видеть здесь и там <....> Мы рассекли объект! Мы стали видеть мир насквозь. Мы научились следить мир с конца, нас радует это обратное движение».²⁹

Что касается Платонова, то его размышления о концепции времени и пространства относятся к начальному периоду творчества и отражены в статье «Симфония сознания», имеющей философскую направленность: «...история есть время, а время неосуществленное пространство, т. е. будущее <...> Природа — законченное время; законченное потому, что оно остановилось, а остановившееся время есть пространство <...> Но человечество живет не в пространстве — природе и не в истории — времени — будущем, а в той точке меж ними, на которой время трансформируется в пространство, из истории делается природа».³⁰

²⁷ Подробнее о теории Филонова см.: Мислер Н. Разлагающийся образ: пять ступеней в творчестве Филонова // Павел Филонов. Очевидец незримого. Альманах. СПб., 2006. Вып. 147. С. 43.

²⁸ Якобсон Р. Футуризм // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 2000. С. 267.

²⁹ Крученых А. Новые пути слова // Там же. С. 53, 54.

³⁰ Платонов А. Симфония сознания. Часть 2. История и природа // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 51.

Платонов определяет здесь пространство как место, где остановилось минувшее время, а будущее — как еще не существующее пространство, поскольку до него еще не дошло время настоящего. Что касается настоящего, то автор обозначает его как фон человеческой жизни, в которой время настоящего постоянно становится прошлым, и потому будущее всегда находится на расстоянии от настоящего. Очевидно, что эта утопическая формула молодого Платонова во многом совпадает с футуристской концепцией пространства и времени.

Отметим, что в мировоззрении Платонова время и хронотоп имеют онтологические основания. В «Симфонии сознания» сказано, что «человек-художник стоит посреди — на зыбкой волнующей грани времени и пространства», а «творчество есть всегда любовь к будущему, небывшему и невозможному».³¹ В платоновской формуле творческая личность не только выступает посредником между временем и пространством, но и приобретает новый статус: именно человек-художник способствует воплощению будущего и может создать еще не существующее пространство. В этом заключена его жизнестроительная миссия. Таким образом, у Платонова оформляется самобытная концепция времени и пространства, которая имеет точки схождения с предшественниками, особенно с утопическими идеями футуристов.

Можно лишь предполагать с большей или меньшей долей уверенности, насколько сам Платонов осознавал влияние предшествующей литературной эпохи на свое творчество, все же, как мы пытались показать, она оставила в последнем своеобразный эстетический след. Для русской литературы XX век — это время художественно-эстетического взрыва, переоценки классического наследия, различных стилевых деформаций и трансформаций. Утрата целостности мира, разрыв с традицией был предпосылкой обретения литературой новых художественных качеств. «Пафос множества» влечет за собой «движение от анализа к синтезу», воссоздавая «утраченную цельность — однако уже в совершенно иных условиях духовного и социального бытия».³² В основе «психологического единства» художников серебряного века лежит целеустремленная воля к переустройству действительности, к осуществлению утопии. «Жизнетворчество становится инструментом жизнестроения»,³³ творческие задачи художника изменяются: их вектор направлен от построения текста — к построению жизни. Все эти идеи, которыми жила литературная эпоха, непосредственно соприкасаются с творческим миром Платонова.

³¹ Там же. С. 47.

³² Зверев А. М. XX век как литературная эпоха // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2000. С. 31, 45.

³³ Гардзонио С., Заламбани М. Литературная критика и политическая дифференциация эпохи революции и гражданской войны: 1917—1921 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. М., 2011. С. 48.

НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ СОЧИНЕНИЙ Н. С. ЛЕСКОВА*

И. В. Столярова — литературовед, чьи основные творческие интересы получают раскрытие в изучении искусства и личности Н. С. Лескова. Это создает фундаментальную базу в том числе книги «На пути к преобразению», целевая установка которой — программа «Человек в прозе Н. С. Лескова». Сборник исследований отличается обилием аналитических новаций автора.

Статья «Лесков и Россия» — суммарно-итоговое введение в искусство великого художника, отдавшего себя познанию своей Родины, своего народа. В ней рассмотрены лесковские произведения под углом зрения «ресурса к жизни», который видел в России писатель. Его «чудотворение» действительности слагалось в неповторимую картину мира.

Практически об этом же говорит оригинальная по сопоставительному подходу статья «Лесков и Герцен», где убедительно сближены два писателя, чьи имена редко ставятся рядом.

Обновление квалификаций и толкований творчества Лескова пронизывает практически и все остальные статьи, включенные в книгу. Так, впервые привлеченный к анализу повести «Очарованный странник» бердяевский тезис об «эсхатологической устремленности русской жизни» создает сложные планы-версии объяснения особенностей знаменитого произведения, где получают особое место некоторые замечательные художественные приемы, а в их числе — принцип «наведения» на судьбу героя самых влиятельных провозвестий и предопределений, продиктованных его предшествующей судьбой.

* *Столярова И. В.* На пути к преобразению (Человек в прозе Н. С. Лескова). СПб.: Издательство СПбГУ, 2012. 326 с. (сер. «Литературоведение»).

Природа драмы героини повести «Леди Макбет Мценского уезда» раскрыта путем озарения событий реальности целым комплексом предшествующих мнений, где оказываются «контактны» переключки и контрасты с творческими устремлениями лесковских современников и предшественников — при очень уместных поправках к известным литературоведческим выводам.

Увлекательны полемические наложения на высказывания Достоевского о финале повести «Запечатленный ангел». Достоевский с очевидностью обеднил многогранность того, что явилось концептуальной кульминацией произведения Лескова.

Глубоко понята как черта пореформенной эпохи утрата «отеческого предания», поводы к чему дали разные разбираемые в книге произведения.

Обилие привлекаемых к исследованию материалов воистину энциклопедично, хотя иногда оно выступает на первый план, а иногда уходит в подтекст, впрочем, там и тут работа на уяснение истины.

Чрезвычайно импонирует читателю расширение круга достойных исследования произведений Лескова, и мы фактически впервые читаем блестящие страницы об «Отборном зерне», «Шерамуре», «Чертовых куклах», «Детских годах (Из воспоминаний Меркула Праотцева)», «Часе воли Божией»...

Новаторским оказывается и тот взгляд на неординарность и «многомысленность» человека, который демонстрируется как «преображения человека в творчестве Лескова» в свете «евангельского предания о Преображении Господнем».

Книга, обладающая совмещенными достоинствами ясности повествования и серьезности обобщений, прочитывается с большим интересом.

СКАЗКИ ВОДЛОЗЕРЬЯ*

Рецензируемый сборник «Сказки Водлозерья», подготовленный петрозаводским фольклористом А. С. Лызловой, представляет интерес с разных точек зрения. Регион Водлозера (расположено в Пудожском районе Карелии к востоку от Онежского озера), напомним, в последние годы — и прежде всего благодаря работам К. К. Логинова¹ — получил всестороннее этнографическое описание. Водлозеров исследователь определяет как отдельную этнолокальную группу северо-русского населения, сложившуюся в результате ряда специфических особенностей (финно-угорский субстрат, особый хозяйственный уклад и пр.). Сборник демонстрирует новый материал для осмысления народной культуры Водлозерья.

Помимо сугубо водлозерского аспекта, издание вносит также важный вклад в отечественное сказковедение. К сожалению, в эпоху классической сказочной традиции (XIX — начало XX веков) в Водлозерье сказки не записывались. Публикуемый материал — это в основном записи 1970—1990-х годов, сделанные Институтом языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН (Петрозаводск).

В грамотно построенной вступительной статье «О сказочной традиции Водлозерья» Лызлова, описав историю собирания сказок в Водлозерье (две сказки в случайных записях 1938—1940 годов; 9 сказок в записи 1945 года А. В. Беловановой; дальнейший тридцатилетний перерыв в собирательской работе; целенаправленные записи 1973, 1974, 1977 годов, а затем 1993, 1996, 1997 годов, составляющие 142 текста), указывает на отдельные единичные публикации. Далее дается сюжетная характеристика водлозерской традиции (зафиксировано почти 100 сюжетов всех жанровых разновидностей). Специально Лызлова останавливается на характерных приметах местной традиции (упоминание озера в сказочных текстах, подсечного земледелия, выпечки в виде колобов и т. д.). В то же время составитель указывает на современные реалии (и лексику), вторгающиеся в текст. Главной темой статьи является типология сказочников (здесь Лызлова опирается на исследования Т. И. Сенькиной)² и

их характеристика. В целом, вся проблематика, связанная с водлозерской сказочной традицией, раскрывается полномерно и глубоко.

Однако с некоторыми тезисами статьи Лызловой мы согласиться не можем. Так, малое количество сказочных текстов, записанных в 1930—1940-е годы, составитель сборника объясняет тем, что «процесс сбора фольклорного материала был очень трудоемким, поскольку записи делались от руки» (с. 9). Тем не менее трудоемкость и указанный метод записи не помешали Б. М. и Ю. М. Соколовым в летние месяцы 1908—1909 годов в Белозерском крае записать 163 сказки, а Д. К. Зеленину в 1908 году — 66 русских сказок в Екатеринбургском уезде Пермской губернии и 95 сказок в Вятской губернии. Думаем, что причины малого числа сказок, зафиксированных в 1930—1940-е годы (11 текстов), лежат в общем состоянии петрозаводской фольклористики, которая перед Великой Отечественной войной еще только складывалась. В Карельском научно-исследовательском институте культуры не хватало подготовленных специалистов по устной словесности. Водлозеро в предвоенные годы не успело войти в круг приоритетных для исследования регионов, поэтому случайные записи (2 сказки) от водлозерских сказочников были сделаны вне региона. В 1945 году, когда Белованова работала непосредственно в Водлозере, по-видимому, не была сформулирована специальная задача собирания сказок, отсюда и результат — всего 9 сказок.

Укажем на отдельные досадные ошибки, закрапившие во вступительную статью. Здесь знаменитый собиратель былин А. Ф. Гильфердинг, работавший на Водлозере в 1871 году, назван профессором Петербургского университета (с. 7), каковым он никогда не являлся. Гильфердинг, напомним, был крупным государственным чиновником — сначала русским консулом в Боснии, а затем чиновником в Министерстве иностранных дел, помощником статс-секретаря Государственного совета. Последний чин Гильфердинга — действительный статский советник (4-й чин в Табели о рангах, соответствующий военному званию генерал-майора). Следовало бы назвать и более точное число произведений песенного эпоса («более двадцати былин» — с. 7), записанных собирателем на Водлозере: 18 былин и 6 исторических песен (от 7 сказителей). Впрочем, указанные ошибки не снижают общего впечатления добротности вступительной статьи.

Рецензируемое издание имеет весь необходимый научный аппарат: примечания к сказкам (комментарии), списки исполнительей и населенных пунктов, словарь местных

* Сказки Водлозерья / Сост. А. С. Лызлова. Петрозаводск, 2013. 427 с. (Памятники русского фольклора Водлозерья).

¹ Логинов К. К. 1) Этнолокальная группа русских Водлозерья. М., 2006; 2) Традиционный жизненный цикл русских Водлозерья: Обряды, обычаи и конфликты. М.; Петрозаводск, 2010.

² Сенькина Т. И. Русская сказка Карелии. Петрозаводск, 1988.

и малопонятных слов, указатель сюжетных типов. (Однако традиционный для фольклорных изданий перечень собирателей почему-то отсутствует.) Существенно расширяет представление о местной сказочной традиции «Опись сказок Водлозерья, не вошедших в сборник». Здесь дана информация о 64 текстах, хранящихся в архиве Карельского научного центра (таким образом, Институтом языка, литературы и истории всего было записано 163 водлозерских сказки). Карта Водлозера, открывающая книгу, позволяет наглядно представить территорию, где были записаны публикуемые сказки.

Корпус сказок составляют 90 текстов в достаточно хорошей сохранности (записи от 31 исполнителя). Опубликованные тексты предлагают материал для исследования различных сказковедческих проблем. Так, например, сказки № 5 «Сказка о золотой рыбке» (СУС 555 «Коток золотой лобок (Золотая рыбка, чудесное дерево)»),³ № 8 «Чудесные дети» (СУС 707) и № 12 «Волшебное зеркальце» (СУС 709), записанные в 1977 году от Е. И. Ладьяновой, привносят очередные варианты, восходящие к пушкинским литературным сказкам. Сказка «Заработанный рубль» записана в двух вариантах (№ 86 и 89; в СУС отсутствует), рассказанных бабушкой и внучкой. Соответственно, эти сказки позволяют решать проблему семейных традиций. В сборнике публикуются варианты редких сюжетов — «Поспорили два мороза, кто быстрее заморозит человека» (№ 87; СУС 298А «Спор мороза с морозом»). Хрестоматийная «Репка» (№ 70) в водлозерской традиции оказывается отнюдь не хрестоматийной: здесь дед сажает репку на крыше бани, вытащить ее не могут дед, бабка, внучка, а после того, как к ним присоединилась еще и Жучка, бабка падает с крыши и убивается на смерть; затем после СУС 2044 «Репка» развивается сюжет СУС 37 «Лиса-нянька (плачяет)» — дед идет искать плакальщицу, нанимает лису; третью часть сказки составляет сюжет СУС 15 «Лиса-повитуха» — лиса съедает у старика масло.

Как указала во вступительной статье Лызлова, в сказку второй половины XX века активно вторгаются реалии и лексика нашего времени. В сказке на сюжет СУС 707 «Чудесные дети» царя забирают в армию: «И тут началась война. Мужа взяли у ей в армию» (с. 73, № 8). В сюжете СУС 709 «Волшебное зеркальце» мачеха, воплощающая «чужой мир», оказывается представительницей интеллигенции: «А он взял такую интеллигентскую женщину, что у ей было придано только одно зеркальце» (с. 83, № 12). Царевна в образе старушки в сказке на сюжет «Царевна-лягушка» (№ 74; СУС 402), выполняя за-

дачи царя, «сидит, шьет там что-то на машины» (с. 284). Такого рода примеров в рецензируемых сказках множество.

Расположение материала, избранное Лызловой, традиционно для фольклорных изданий: по деревням, а внутри деревень — по сказителям. В целом данная композиция абсолютно приемлема. Однако у нас вызывает сомнение принцип алфавитного порядка деревень: Бостилово, Вама, Гумарнаволоок, Канзанаволоок, Колгостров, Куганаволоок, Нижняя Половина, Пёлгостров, Пога, Чуяла. Водлозерье, напомним, — это довольно обширный регион: площадь озера (с островами) составляет около 370 км², а извилистая береговая линия — 230 км. Исследователи указывают, что «большая часть поселений Водлозерья, известных с 1563 г., сохранилась на своих местах до середины XX в.».⁴ Соответственно в регионе сложились локальные фольклорно-этнографические традиции. Можно предположить, что они определяются древними погостами: Рождественский погост на острове Пога на юге озера (островная деревня Пога, береговые Бостилово, Куганаволоок и др.) и Ильинский погост на острове Малом Колгострове в северной части озера (островные деревни Колгостров, Канзанаволоок и др.). Расположение материала по кустам деревень, возможно, выявило бы определенные специфические черты в местных традициях.

В примечаниях к текстам неоднократно указывается, что некоторые сказки были записаны повторно: «Посуленьш» (№ 1; СУС 313А «Чудесное бегство») от Ю. М. Вершининой (повторная запись в 2003 году А. Б. Ипполитовой и А. Л. Топорковым в рамках экспедиции Российско-французского учебно-научного центра исторической антропологии им. Марка Блока при Российском государственном гуманитарном университете); «Про Зарю Света Ясного Сокола» (№ 50; СУС 432 «Финист Ясный Сокол») от А. И. Пименовой (повторная запись в 1997 году В. П. Кузнецовой и А. А. Лапиным — экспедицией Института языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН); «О лисиде и зайце» (№ 51; СУС 36 «Лис и волчиха») от А. И. Рахмановой (повторная запись в 1977 Т. И. Сенькиной и Т. С. Куреца — экспедицией ИЯЛИ) и др. Полагаем, что публикация повторных записей могла бы повысить академическую ценность рецензируемого сборника. Тем не менее, думается, что в целом рецензируемая книга является достойным вкладом в отечественное сказковедение.

Рассматриваемое издание в очередной раз ставит перед фольклористикой определенные задачи. Первая — давно назревшая — это создание нового указателя сюжетов по системе Аарне-Андреева. После 1979 года, когда вышел в свет «Сравнитель-

³ Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Барга и др. Л., 1979. Принятое в науке сокращение — СУС.

⁴ Логинов К. К. Этнолокальная группа русских Водлозерья. С. 34.

ный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка», прошло уже тридцать пять лет. За этот период появилось немало новых сборников (равным образом, переиздана целая серия классических сказочных сборников), материал которых настоятельно требует включения в систему СУС.

Вторая задача вытекает из того, что современные технические средства существенно расширяют эдиционные возможности в сфере фольклористики. Издание произведений устной народной поэзии на аудио- и видеодисках (CD и DVD) в настоящее время стало уже привычным, обыкновенным делом. К сожалению, сейчас запись полноценного

классического фольклорного текста становится все более и более исчезающе маловероятной. Тем не менее фольклористика имеет довольно широкие возможности для получения полноценных изданий устно-поэтических произведений на CD и DVD — благодаря накопленным в фольклорных архивах фонозаписям прошлых лет. Из рецензируемой книги следует, что большинство записей 1970-х годов было сделано на магнитофонную ленту, а записи 1996—1997 годов — на видеокассеты. Соответственно хотелось бы к современному печатному изданию иметь звуковое (и видео) приложение на электронных носителях.

ХРОНИКА

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «TESTIS TEMPORUM.

ДНЕВНИКИ И ВОСПОМИНАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА»

28—29 октября 2013 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН состоялась Международная научно-практическая конференция «Testis temporum. Дневники и воспоминания в русской литературе XX века», объединившая силы как отечественной академической и вузовской науки из Петербурга, Москвы, Великого Новгорода, Курска, Пскова, так и зарубежных исследователей из Венгрии и Южной Кореи. На ней продолжилось обсуждение проблем, начатое на конференции «Записные книжки писателей: факт — текст — эдиция» (хронику см.: Русская литература, 2012, № 3) и связанное с изучением жанров, равно примыкающих как к художественной, так и к документальной литературе.

Первое заседание открылось докладом Н. В. Корниенко (Москва) «Дневники советских писателей: проблемы изучения и издания». Он был посвящен текстологическим вопросам, которые возникали в последние два десятилетия при публикации дневников писателей, изданных в советское время. Выступавшая отметила необходимость включения сугубо текстологической проблематики в поле современных направлений изучения литературного дневника как определенной жанровой формы со своими давними традициями, как «эго-документа» литературной эпохи и бесценного источника информации о ней. Внимание аудитории было привлечено к трем дневникам, хранящимся в Российском государственном архиве литературы и искусства и представляющим собой разные типы документов подобного рода. По мнению докладчицы, никогда не публиковавшийся дневник секретаря группкома издательства «Советский писатель» А. И. Вьюркова второй половины 1930-х годов следует подготовить к изданию вместе с альбомом уникальных автографов, собранных писателем. Дневник известного литератора Н. С. Ашукина издавался фрагментарно и заслуживает исследовательского внимания, в частности, с точки зрения истории пушкинских проектов 1920—1930 годов, а также в связи с такой важной темой, как тонкие журналы в советском литературном процессе 1920-х годов. Документ является ценным источником для написания авторитетного очерка его жизни и

деятельности. Целый комплекс непростых исследовательских вопросов был поставлен в связи с анализом ситуации с дневниками Вс. Вишневского. Его записи представляют большой интерес и для историков: будучи редактором журнала «Знамя» и одним из заместителей генерального секретаря Союза писателей, он вел подробную хронику событий литературной жизни 1940-х годов и эпохи «холодной войны». Дневник не раз публиковался, однако в советские годы по политическим обстоятельствам он не мог появиться в печати полностью. В постсоветское время к фигуре писателя исследователи практически не обращались. В книге Н. Громовой «Распад. Судьба советского критика: 40—50-е годы» (М., 2009) дневник был представлен в уничижительной интонации, что, по мнению Корниенко, вполне соответствует современному партийно-критическому дискурсу отношений к советской литературе и одновременно далеко отстоит от задач научного изучения этого периода. Сопоставительная таблица цитат из дневника в книге Громовой с их архивным источником продемонстрировала допущенные автором грубейшие ошибки, несовместимые с профессиональной филологической работой. В заключение Корниенко сконцентрировалась на проблематике реального комментария к дневникам советских писателей.

В основе доклада Каталин Сёке (Венгрия, Сегед) «Дневники Кузмина. К проблеме эстетизации» лежал тезис известного французского культуролога Филиппа Лежёна о противоречивом характере автобиографических жанров. По мысли докладчицы, анализ и оценка дневников Кузмина встречаются с противоречиями, которые были порождены исторической ситуацией и влиянием культурной среды, а также исходят из творческих принципов писателя. Особенность дневников Кузмина заключается в том, что они, скорее всего, предназначались для посвященных: при жизни писателя — для круга друзей и единомышленников, а после смерти — для тех, кто хорошо знаком с его творчеством и литературной жизнью начала XX века. Сам этот факт содержит в себе определенную двойственность. По выражению Кузмина, «реальность и мелочность» его

дневника лишь отчасти исходили из незначительности быта в целом. По всей видимости, наличие этих черт было связано с мистификацией и антиэстетизацией своеобразной, далекой от буржуазных норм артистической среды. Сравнительное изучение дневников Кузмина начала века и 1934 года вскрывает их существенное различие. Последние являют собой тип классического литературного дневника, наполненного ощущением «последней поры» борьбы против забвения, самоанализом, рефлексией. Образ повествовательного «я» в записях этого времени литературно оформлен. Изучение поэтики дневников Кузмина открывает новые перспективы для анализа жизнетворческих текстов начала XX века.

Д. С. Московская (Москва) своим докладом «Проблемы текстологии мемуаров Н. П. Анциферова (к подготовке полного издания)» вынесла на обсуждение текстологические вопросы, возникшие при работе с дневниками для публикации их в научной серии «Литературные памятники». Сокращенный вариант книги воспоминаний увидел свет в 1992 году. Достоинство этого издания состоит в расширении исторического поля за счет комментариев, недостаток — в отсутствии текстологической подготовки. В круг общения писателя входили М. Бахтин, М. Лозинский, В. Вернадский, И. Гревс, О. Добиаш-Рожественская, А. Ахматова, А. Толстой, К. Станиславский, А. Лосев, Б. Томашевский, Н. Заболоцкий. Н. П. Анциферов — фигура так называемого «второго ряда», синтезирующая, однако, духовно-психологическое состояние общества эпохи перемен. Его мемуары являются высокохудожественным произведением, достойно пополняющим мировую классику автобиографической прозы. В них проявился уникальный опыт художественного воплощения особой формы социального сражения за сохранение исторической памяти, в которое вступило поколение переживших революцию и следы которого мы находим в творчестве А. Платонова, А. Золотарева, М. Зощенко, М. Булгакова, К. Вагинова, Л. Добычина, Л. Леонова. В готовящейся публикации на первый план вышли точность воспроизведения источника и следование авторской воле.

В докладе Е. М. Криволаповой (Курск) «Способы автокоммуникации в дневнике С. П. Каблукова» с точки зрения авторской презентации был проанализирован рукописный дневник секретаря Петербургского Религиозно-философского общества Сергея Платоновича Каблукова (1881—1919). Независимо от воли автора, его свидетельства позволяют реконструировать психологический облик личности писавшего. Особенностью дневника является его обращение к потенциальному читателю — «потомкам». В тексте четко выражено авторское намерение донести до «будущего читателя» события, факты, реалии своего времени. В соот-

ветствии с избранной коммуникативной установкой личность самого Каблукова представлена в документе в предельно редуцированном виде. Несмотря на почти полное отсутствие автохарактеристик и исповедальной составляющей в целом, дневник — в соответствии со своими жанровыми «законами» — все же дает возможность составить достаточно полное представление об авторе.

В докладе Ю. Б. Орлицкого (Москва) «Дата как метка дневничковости в недневниковых жанрах (Розанов, Блок, Цветаева)» рассматривались различные стратегии использования писателями начала XX века этого важнейшего элемента малых произведений (стихотворных и прозаических). Их анализ показал, что для раннего Блока (времен 1-го и 2-го томов) характерной оказалась точная датировка стихотворений, выражавших переживание строго определенного времени. Однако при объединении в циклы общий порядок их следования не соответствовал хронологическому. В поздней лирике поэта датировка перестала быть обязательной, что выражает его отношение к миру как к хаотическому явлению. Цветаева датировала не все свои стихи и использовала для этого не только астрономический, но и церковный календарь. Она умело оперировала старым и новым стилем, зачастую снабжала даты указанием места и привязанных к датам событий личной и государственной истории. Наконец, Розанов в своих циклах прозаических миниатюр («листьях») сочетал датированные и недатированные тексты, нередко умышленно нарушая хронологию следования записей. Все это показывает, что датировки «недневниковых» произведений оказываются сильным смыслопорождающим инструментом, который позволяет существенно скорректировать художественное сообщение и точнее сформировать читательское восприятие.

В основе доклада Т. В. Игошевой (Великий Новгород) «„Шеллингианские“ страницы дневника А. Блока» лежал тезис о том, что способ блоковского мышления в ранний период разворачивался в рамках шеллингианской (а не кантианской и гегельянской) диалектики. Анализ ряда записей поэта продемонстрировал, что их логическая структура строится по принципу философии тождества Фр. Шеллинга: мышление антитезами у Блока протекало по модели, где противоположности не столько снимаются и преодолеваются, сколько объединяются в особом тождестве противоположностей. В итоге исследовательница увидела причину типологического сходства между Блоком и Шеллингом в том, что оба развивали свою мысль внеисторически и ставили природу в качестве материализованного духа.

Е. А. Папкова (Москва) в докладе «Дневник писателя как источник для реального комментария: на материале переписки Вс. Иванова и К. Федина» обратилась к эпистолярному общению «серапионовых брать-

ев», охватывающему почти сорокалетний период. По мнению исследовательницы, роль дневника писателя в значительной степени возрастает, если речь идет о комментировании деловой переписки между людьми, которых связывали тесные дружеские отношения и которые имели возможность при непосредственном общении обмениваться своими оценками событий общественной и литературной жизни. Докладчица показала на материале переписки Ив́анова и Федина 1940-х—конца 1950-х годов, посвященной их серапионовской молодости и воспоминаниям об А. М. Горьком, как дневниковые записи двух писателей проливают свет на историко-литературный контекст 1920—1930-х годов. Эти документальные свидетельства проясняют также многое в истории текста мемуарных книг Федина и Ив́анова.

В открывшем вечернее заседание докладе А. В. Лаврова (Санкт-Петербург) «Берлинская редакция воспоминаний Андрея Белого. Текстологические проблемы» была кратко освещена история создания одной из редакций мемуаров «Начало века» (1922—1923). Она представляет собой значительно расширенную версию «Воспоминаний о Блоке», опубликованных в берлинском журнале «Эпопея». При жизни Белого были изданы лишь несколько глав из этой мемуарной книги, а первый ее том, готовившийся к печати в берлинском издательстве «Эпоха», в свет не вышел; текст его не сохранился. Автограф «берлинского» «Начала века» также утрачен, и книга представлена только в виде машинописи, не подвергнутой сквозной авторской правке. Это обстоятельство вызывает при подготовке книги к печати ряд проблем, не поддающихся однозначному решению. Было обосновано намерение публиковать «берлинскую» редакцию «Начала века» по сохранившимся в архивных фондах Белого машинописным главам, дополнив их главами «Воспоминаний о Блоке», которые, согласно наблюдениям докладчика, должны были быть инкорпорированы автором в «Начало века» без существенных изменений.

А. С. Александров (Санкт-Петербург) представил доклад «Воспоминания о Л. Н. Толстом начала XX века: функции, специфика, типология (к постановке вопроса)». В выступлении была прослежена специфика публикаций мемуарной литературы о Толстом в научных изданиях. В поздних воспоминаниях о писателе докладчик зафиксировал характерные изменения, а именно специфическую редукцию текстов, которая отразилась и на их содержании. Массовость воспоминаний о Толстом позволила выделить некоторые специфические типы текстов: мемуары, сообщающие о том, «как помогал Толстой»; воспоминания-травелоги о путешествии в Ясную Поляну и встречах с Толстым. Обращение к мемуарной литературе о писателе позволило раскрыть ее своеобразие, а анализ воспоминаний в контексте времени

и в рамках литературного поля предоставил возможность выявить их функциональную направленность.

В докладе «Жанровые и структурные особенности раннего дневника А. Блока» В. Н. Быстров (Санкт-Петербург) подчеркнул, что своеобразие того или иного писательского дневника зависит от многих факторов. К ним, в частности, относятся специфика целей, установок, характер материала, творческого контекста. Докладчик отметил, что юношеский дневник поэта (пять тонких тетрадей) разительно отличается от его позднейших дневников. В нем проявились преднамеренная зашифрованность, мистическая подоплека, экзальтированность. Не менее существенными представляются состав и структура записей, обилие явно не синхронных вставок и поправок, малое число датировок, фрагментарность, что позволяет характеризовать текст дневника как своего рода сложный «монтаж» без изначальной на то установки. Все эти факторы в совокупности порождают серьезные проблемы при научной публикации. Быстров обобщил конкретные наблюдения над текстами и пришел к следующим выводам: тетради Блока 1901—1902 годов — это свод разнородных, хронологически разновременных записей; в них сравнительно мало материалов собственно дневникового характера; по многим формальным атрибутам их можно в достаточной степени условно считать дневником.

В докладе «Мемуары П. Н. Перцова как источник комментария к переписке В. В. Розанова и П. П. Перцова» Е. И. Гончарова (Санкт-Петербург) рассказала о воспоминаниях Петра Николаевича Перцова (1856—1937), сохранившихся в фонде его двоюродного брата, публициста и литературного критика П. П. Перцова (1868—1947; РГАЛИ, ф. 1796). Работа с обширной перепиской Розанова и П. П. Перцова потребовала обращения к архивным источникам, связанным с родственником окружением ее участников. Основные аспекты личной и творческой биографии Розанова разработаны довольно подробно, и комментаторы его переписки имеют возможность опираться в своих изысканиях на обширный массив как выявленных, так и уже введенных в научный оборот данных. Что же касается жизни и творческого пути П. П. Перцова, то имеющийся в распоряжении исследователей комплекс сведений ограничен и требует пополнения за счет привлечения дополнительных источников, в том числе непосредственно не связанных с эпистолярным наследием и личными свидетельствами самого П. П. Перцова. Фигура «литератора Перцова» известна благодаря его «Литературным воспоминаниям», впервые изданным в издательстве «Academia» в 1934 году. Они были доведены до начала XX века и связаны прежде всего с событиями литературной жизни. По сравнению с мемуарами, переписка Перцова и Розанова ох-

ватывала значительно больший хронологический период (с 1896 по 1918 годы) и велась на более широком литературно-общественном фоне. С поисками биографических сведений о П. П. Перцове и было связано обращение к мемуарам его родственника, П. Н. Перцова. В отличие от «Литературных воспоминаний» П. П. Перцова мемуары его двоюродного брата — это человеческий документ, повествующий о дворянском роде Перцовых. П. Н. Перцов, хозяин известного в Москве «Дома Перцова» и инженер-путеец, по долгу службы исколесивший всю Россию, ярко описал в своих мемуарах жизнь разных частей дореволюционной России от Севера и Урала до среднеазиатских Бухары и Самарканда. Первая глава воспоминаний П. Н. Перцова «О моих дедах и их семьях» при комментировании переписки позволяет ответить на ряд вопросов, касающихся представителей рода Перцовых.

Н. Ю. Грякалова (Санкт-Петербург) в докладе «Poète maudit: стратегии автопрезентации в мемуарных очерках Георгия Иванова» сосредоточилась на их жанровой специфике и определила этот тип повествования как «квазимемуарный». Фикциональность в нем явно преобладает над фактуальностью, что было показано на примере двух редакций очерка «Блок» (в составе цикла «Китайские тени» и книги «Петербургские зимы»). Посредством интертекстуального анализа исследовательница подтвердила, что образ автора в очерке выстраивается с нарочитой ориентацией на образ «проклятого поэта» (poète maudit), «богемного литератора», ставшего формой творческой идентификации писателя-эмигранта в литературной среде «русского Монпарнаса».

В докладе О. Р. Демидовой (Санкт-Петербург) «Дневник Ирины Кнорринг как женская исповедь (о вариантах комментирования)» был предложен один из возможных вариантов прочтения дневника, который «самая минорная поэтесса эмиграции» вела с одиннадцатилетнего возраста почти до конца жизни. С опорой на герменевтический подход и гендерную методологию докладчица рассмотрела документ как интертекст, складывавшийся в режиме взаимналожения «своего» и «чужого» слова, прозы и поэзии, текста исповедального и собственно художественного, текста жизни и текста литературы. Дневник Кнорринг становился фоном ее поэзии и нередко — ключом к ней, воссоздавая напряженный процесс самопознания, авторской экзистенциальной, эстетической и этической рефлексии по поводу основных вопросов бытия, мироустройства, места и назначения поэзии, возможности отображения в слове мельчайших деталей жизни и тончайших движений души женщины и поэта.

Материалом для доклада Е. И. Колесниковой (Санкт-Петербург) «Военные дневники писателей: жанрово-повествовательные особенности» послужили прежде всего исследо-

вания, посвященные этой теме. В ее рамках к рассмотрению были также привлечены наиболее типичные дневники, в том числе В. Гроссмана, А. Твардовского, В. Закруткина. Докладчица попыталась выявить структуру и планы повествования, особенности дискурсивного функционирования, а также основные концептуальные поля заявленной разновидности дневникового жанра. Колесникова отметила, что у писателей военных лет жанровая граница между дневниками и записными книжками была значительно размыта из-за запрета ведения дневников для офицеров. При этом жанр записных книжек, в силу своей легитимности, можно увидеть в «чистом» виде, тогда как жанр дневников всегда «впаян» в творческие записи.

В докладе О. А. Кузнецовой (Санкт-Петербург) «Выступление Тамары Карсавиной в „Бродячей Собаке“ в зеркале мемуаров», открывшем утреннее заседание следующего дня конференции, речь шла о «Вечере танцев XVIII века» на музыку Франсуа Куперена, который состоялся 28 марта 1914 года. В центре внимания исследовательницы оказались воспоминания участников этого события: самой Судейкиной, оформителя этого вечера Сергея Судейкина, завсегдатая «Бродячей Собаки» Б. Лившица, Велимира Хлебникова, В. Шкловского, П. Потемкина, Э. Старка и др. Работа с воспоминаниями позволила не только установить все детали вечера, но и выявить особенности подходов разных мемуаристов. Кузнецова предложила учитывать зависимость восприятия события от следующих обстоятельств: временной дистанции, отделявшей рассказчика от того, что он описывает; его психологического состояния и роли в событии (участник, сторонний наблюдатель и др.); видов и типов памяти; устойчивых аберраций литературного сознания, а также аудитории, которой автор адресовал свой текст. Особое внимание было уделено образу танцующей на зеркале Карсавиной в материалах к «Поэме без героя» Анны Ахматовой и в фольклорных рассказах, бытовавших в среде ленинградского андеграунда.

Е. Р. Обатгина (Санкт-Петербург) выступила с докладом «Между „Дневником“ и „Временником“: А. М. Ремизов в поисках новой литературной формы», поставив вопрос о значении авторской надписи «Откуда пошла Взвирённая Русь» на обложке «Дневника» писателя 1917—1921 годов. По мнению исследовательницы, «Дневник» нельзя рассматривать в качестве текста-источника романа, опубликованного в 1927 году. Документальная основа не перешла буквально в текст «Взвирённой Руси», равно как и не трансформировалась без остатка в художественный вымысел. В новой литературной форме романа радикально изменилось авторское восприятие исторического процесса, первоначально зафиксированное в «Дневнике». Эти метаморфозы нашли отражение в публикации «Временника» в журнале «Народоп-

равство» (1917) и особенно во «Временнике Алексея Ремизова», опубликованном в трех выпусках журнала «Эпопея» (1922; впоследствии они составили первые главы «Взвихренной Руси»). Если в «Дневнике» автор выступал в роли свидетеля, для которого время истории — настоящее время, то во «Временниках» он сам уже летописец-историк и время его сознания по отношению к описываемому в них — прошедшее время. В свою очередь, сам роман не демонстрирует каких-либо очевидных привязок к историческому времени, из чего докладчица сделала вывод о сознательной ориентации писателя на надвременность (мифологичность) создаваемой новой художественной формы.

Доклад А. М. Грачевой (Санкт-Петербург) «Второй том „Дневника мыслей“ Алексея Ремизова: от туманного зеркала к стереоскопической лупе» был основан на анализе подготовленного к печати текста этого уникального произведения 1943—1957 годов, комментированное издание которого осуществляется совместно Институтом русской литературы и Российским государственным архивом литературы и искусства. Цель доклада состояла в выявлении эволюции «Дневника» как нового вида традиционного жанра документально-художественной прозы. Ранние тетради представляли собой имманентную фиксацию внутреннего состояния Ремизова, являлись как бы «туманным зеркалом» его внутренних переживаний, сосредоточенных на оплакивании ушедшей супруги. На рубеже 1946—1947 годов окончательно сформировалась новаторская художественная форма писательского дневника, позволяющая не только фиксировать стороны реального ремизовского бытия, но также осмыслять события внешнего мира в широком историософском контексте. «Дневная сторона», воспроизведенная на левой половине тетрадного разворота, представляет собой глухую лапидарную фиксацию событий и фактов в виде мнемонических номинативно-тезисных помет. Осмысление же совершающегося или только грядущего происходит на страницах правой половины тетрадного разворота («ночной стороны» дневника) в образах сно-форм. Именно из их анализа, как бы при помощи уникальной стереоскопической лупы, можно получить данные о значимых событиях в жизни русской эмиграции во Франции, об отношении к ним Ремизова, и, главное, увидеть составляющие процесса его творческой работы, возобновленной после вынужденного молчания.

Н. В. Лощинская (Санкт-Петербург) в докладе «Семейное окружение А. Блока. По следам ненаписанных воспоминаний» рассказала о комплексе взаимосвязанных архивных материалов, в который входят: незавершенные автобиографические записки А. Н. Бекетова, хронологическая канва, составленная Е. Г. Бекетовой в помощь мужу, и неопубликованная книга М. А. Бекетовой

об отце для серии «Жизнь замечательных людей», в которой она попыталась исполнить мемуарный замысел родителей. По мнению докладчицы, вспомогательные записки Е. Г. Бекетовой имеют вместе с тем и самостоятельное значение. Они представляют своеобразную летопись эпохи, отчасти перекликаясь, а иногда контрастируя с материалами из архива Блока к поэме «Возмездие». Лаконизм хроники делает рельефными значимые для семьи события, позволяя разом охватить множество фигур, фактов, обстоятельств, наметить характеристику окружающей бытовой, культурной и научной среды. Записки Е. Г. Бекетовой обращены к мужу; она словно вовлекает его в процесс совместных воспоминаний, и это придает им интимность, жанровое своеобразие. В конспективной, иногда понятной только им двоим, форме в хронике разворачивается полувекровая история семьи. Сама канва порой имеет вид интригующей шифровки. Ее исследование и реконструкция основаны на детальном комментировании и обращении ко многим архивным материалам, эпистолярным, мемуаристике. Все это позволяет как бы пройти по следам ненаписанных воспоминаний, извлекая конкретику из исторической памяти.

Доклад Г. В. Петровой (Санкт-Петербург) «„Мы — киммерийцы...“ (по материалам дневников А. М. Петровой 1913—1914 и 1921 гг.)» был посвящен документальному комплексу, хранящемуся в Рукописном отделе Пушкинского Дома в личном фонде М. А. Волошина. Имя А. М. Петровой неразрывно связано с жизнью крымской литературно-художественной колонии. По мысли докладчицы, дневники отражают духовный и культурный опыт русской интеллигенции начала XX века. Это целая система записей, представляющих собой миниатюрные портреты культурных типов эпохи. Среди их героев — Волошин и Сабашникова, Айвазовский и Богаевский, сестры Цветаевы, Поликсена Соловьева, Врубель и Эллис, Алексей Толстой и Вересаев, Волынский и Розанов. Особое место в докладе было уделено дневниковым записям 1921 года, которые объединила тема гибели русской интеллигенции. По мнению докладчицы, историческое и культурное значение дневников Петровой ставит задачу комплексной разработки эдических принципов. Решение этого вопроса будет, несомненно, способствовать формированию более широких и объективных представлений о культурной жизни России начала XX века и введению в научный оборот нового историко-литературного материала.

В докладе «Вариативность жанра писательского дневника в наследии Б. К. Зайцева» А. М. Любомудров (Санкт-Петербург) охарактеризовал различия трех дневниковых циклов: «Странник», «Дневник писателя», «Дни». Первый близок к форме личного дневника, записи имеют даты, голос автора звучит открыто и остро публицистично.

Каждая запись «Дневника писателя» являет собой тщательно обработанный законченный текст, имеет название и четкую форму; очерки в нем легко классифицируются по жанровым группам и проблематике. «Дни» — самый обширный и многолетний дневниковый проект Зайцева. Он вобрал в себя характерные особенности и тематику предыдущих циклов и образовал хронику культурной жизни, пропущенную сквозь личностное восприятие писателя. Дневниковые циклы Зайцева, в которых нашли отражение судьбы русской литературы всего XX столетия, служат ценным историческим и документальным источником.

М. М. Павлова (Санкт-Петербург) в докладе «К проблеме издания „дневников“ Т. Н. Гиппиус (1906—1917)» охарактеризовала один из наиболее ценных неопубликованных мемуарных источников эпохи русского модернизма. Этот исторический документ содержит, наряду с описанием событий культурной жизни петербургской интеллигенции, сведения о неохристианской общине Мережковских с описанием богослужений, ритуала, текстами литургий и молитв. Под «дневниками» Т. Гиппиус Мережковские подразумевают письма, которые она адресовала им в периоды их продолжительных отъездов из Петербурга (1906—1908; 1911—1912; 1916, 1917). Основной корпус «дневников» хранится в Центре русской культуры в Амстердаме (СИА, Массачусетс), поздняя часть (1914—1917) — в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки. По формальным признакам — это типичный эпистолярный континуум, осколок большой внутрисемейной переписки, по сути — дневник, заключающий подневные записи в продолжение почти десяти лет. Главная текстологическая проблема готовящегося издания «дневников» — установление аутентичного текста. Большинство посланий датировано неполными датами, например, «досадная пятница», «25-е», «после чая» и т. п.; почтовые конверты сохранились в единичных случаях, — все это затрудняет уточнение хронологической последовательности записей. Особую сложность для публикатора представляет аномативный синтаксис оригинала, зачастую затемняющий смысл фразы и требующий редакторского вмешательства в авторский текст. По мнению докладчицы, основная проблема комментирования «дневников» заключена в поиске непроявленных источников молитвенных текстов Мережковских; их обнаружение позволит соотнести созданный группой интеллектуалов религиозный коллектив и опыт их религиозного творчества с типологическими социальными структурами и явлениями.

В стендовом докладе А. Г. Разумовской (Псков) «„Человек высшей пробы“». В. Каверин в воспоминаниях современников» рассматривались мемуарные материалы, в которых воссоздан облик и характер писателя.

Главным образом были проанализированы воспоминания, изданные под общим названием «Каждая книга — поступок» (М., 2007). На основании материалов книги докладчица привлекла внимание слушателей к характеристике впечатления, которое Каверин производил на родных и знакомых, писателей и литературоведов. На фоне исторической эпохи была объемно раскрыта личность писателя, с юношеской увлеченностью занимающегося литературным трудом, романтически устремленная, не делавшая уступок совести, граждански смелая. Исследовательница сосредоточилась на вопросах композиций сборника, разнокачественности воспоминаний о писателе, на соотношении в статьях собственно мемуарной и исследовательской составляющих.

Вечернее заседание последнего дня конференции открылось докладом Е. Д. Конусовой (Санкт-Петербург) «Автобиография как тип мемуаров: Василий Иванович Немирович-Данченко». Жизнеописание плодовитого прозаика и талантливого журналиста сохранилось в составе обширной коллекции личных историй, собранных известным литературоведом и библиографом С. А. Венгеровым (ф. 377, оп. 7, № 2576). Входящие в нее документальные свидетельства современников ученого докладчица предложила разделить на два больших блока: жизнеописания «формальные» и «индивидуализированные». Главное их отличие друг от друга связано с различными способами изображения человеческой жизни. Если в первых создавался в определенном отношении лишь условный, обязательный портрет их авторов, а события жизни рассказчика вырваны из исторического контекста, то в других голос повествователя был ярко персонализирован, а его жизненный путь предстал в развитии на фоне исторических событий эпохи. Внутри второй группы автобиографий значительное место занимают два типа: жизнеописание-мемуары и беллетризованные. В первом из названных типов авторы не столько стремились восстановить фактографическую линию своей жизни, сколько воссоздать яркие картины прошлого. Беллетризованные автобиографии представлены текстами, которые «перешагнули» жанровый порог, обозначающий их принадлежность к пространству деловой письменности, и перешли в область художественной литературы. Докладчица показала, как в рассказе Немировича о себе сочетаются характерные признаки обоих автобиографических типов. Осмысление судьбы в контексте исторических реалий жизни российского общества позволило соотнести рассказ Немировича с мемуарами. В рамках малой мемуарной формы, в которую заключено жизнеописание беллетриста, произошло художественное освоение биографического пространства.

Доклад С. Ю. Корниенко (Москва) «Ложные воспоминания в „Живое о живом“

Марины Цветаевой» был посвящен анализу метапоэтического дискурса этого очерка поэтессы. Многокомпонентность повествовательной структуры цветаевского эссе, подчиненность мемуарной составляющей поэтическому автокомментарию создает поле напряжения между собственно мемуарными и псевдомемуарными эпизодами. В докладе были выявлены «ложные воспоминания» (знакомство юной Цветаевой с Волошиным, предложение Волошина прельстить Брюсова и Яблоновского «миражом Петухова» и т. д.), инкорпорированные Цветаевой в текст; прояснена их метапоэтическая природа. Введение в филологический оборот двух рецензий Яблоновского 1925—1926 годов, посвященных Цветаевой и Ремизову, позволили докладчице говорить о метапоэтической проекции в фикциональных эпизодах очерка событий 1925 года (приезд Цветаевой в Париж) на 1911 год (вхождение ее в литературу). В связи с этим, по мнению исследовательницы, имеется основание для поддержки автопрезентации Цветаевой как поэтессы, находившейся вне поэтических и политических партий.

Сонг Чжон Су (Сеул) в докладе «Отражение азиатского опыта Андрея Платонова в его записках дневникового типа» рассмотрела записные книжки писателя как особый тип документальных свидетельств. В жанровом отношении он не вполне совпадает ни с дневниками, ни с мемуарами и представляет собой первую фазу творческого процесса, на основе которой формировался авторский замысел произведения. Записи Платонова детально рассказывают о его деятельности как инженера-практика. Вместе с тем они нередко отражают замыслы и мотивы его сочинений. Опыт, полученный в поездке по Туркмении, впечатления о новом культурном пространстве, зафиксированные в записных книжках первой половины 1930-х годов, воплотились и в произведениях писателя. Как в документальных, так и в художественных текстах этого периода особенно часто возникает тема гостя. Она конкретизирует восточную тематику в творчестве Платонова, играя важную роль в объяснении культурной дистанции, а в дальнейшем тесно связывается с присущей автору концепцией «своей-чужой», которая варьируется и развивается в платоновском тексте, являясь важным ключом к пониманию человеческой истории. На основе своих записей Платонов описывал пограничную ситуацию между жизнью европейской цивилизации и дикой, отсталой, но наполненной душой Туркмении, воплощая в азиатской амбивалентности своеобразную диалектику человеческой жизни.

В докладе Т. С. Царьковой (Санкт-Петербург) «„Ленинградские дневники“ Е. А. Борониной в ряду других блокадных дневников» были проанализированы подневные записи блокадного времени как источник представлений о страшном быте тех лет и

психологии людей, их переживших. Сама Екатерина Алексеевна Боронина (1907—1955) была детской писательницей. До войны и по ее окончании она подверглась политическим репрессиям (1950—1954), но не изменила, как и большинство невинно осужденных, своих патристических убеждений. Во время войны Боронина работала в детской редакции Ленинградского радиокomiteта, выступала в военных частях и госпиталях с рассказами и беседами, была бойцом МПВО. Докладчица особо выделила детскую тему в рассказах писательницы, сочувственно наблюдавшей и фиксирующей, как в нечеловеческих условиях, зачастую несовместимых с жизнью, проявлялось детское восприятие войны и блокады. В послевоенные годы Боронина готовила дневники к публикации и с этой целью подвергла их правке, направленной на беллетризацию текста, смягчение особенно острых личностных оценок. Однако сегодня именно первоначальный вариант дневников как документ блокадной эпохи представляет особый читательский и исследовательский интерес.

В докладе «Дневник юности О. Ф. Берггольц: поиски гендерной идентичности» Н. А. Прозорова (Санкт-Петербург) остановилась на моделировании гендерной «я-концепции» молодой поэтессы. В контексте других ее автодокументальных текстов был рассмотрен дневник 1928—1930 годов. По мнению докладчицы, конструирование женскости Берггольц уже с ранних лет проходило под знаком осознания себя как поэтически одаренной девочки-девушки-женщины, и родители в первую очередь делали ставку на творческие интенции дочери. Дневник юности пронизан культом творчества: традиционный господствующий в обществе идеал женщины (жены и матери) не удовлетворял Берггольц. Ее записи дают основание считать, что она выстраивала стратегию своей самореализации именно в сфере творчества, осознавая его как форму влияния на людей и как залог бессмертия. Творческая составляющая индивидуума оценивалась Берггольц как сильнейший фактор женской и мужской привлекательности. Докладчица рассмотрела влияние «литературных» образцов женскости, манифестирующих свободу отношений между полами, и социальной атмосферы конца 1920-х годов, принудительно формировавшей новый тип женщины-общественницы. Исследовательница рассказала о материнстве Ольги Федоровны, которое поэтесса ощущала ценностью высшего порядка. Было обращено внимание на то, что в ее дневнике имплицитно содержится оппозиция творчество — материнство, ставшая в дальнейшем источником чувства вины Берггольц по отношению к умершим дочерям.

Завершил конференцию доклад Е. М. Аксененко (Санкт-Петербург) «Дневники военного времени И. Д. Зеленской». Исследовательница рассказала об архивных разы-

сканиях последних месяцев, связанных с подготовкой к юбилею блокады Ленинграда. Результатом поисков было выявление в составе фонда М. С. Лесмана (ф. 840) оригинала части блокадного дневника Ирины Дмитриевны Зеленской (1895—1981), охватывающего период с 7 июля 1941 по 15 июля 1943 год. Машинописная копия дневника, по которой он был опубликован («Я не сдамся до последнего...»: Записки из блокадного Ленинграда». СПб., 2010), хранится в Центральном государственном архиве политических документов. В фонде Лесмана было найдено также продолжение дневника Зеленской, расширившего временные рамки до 1946 года. Так блокадный дневник перерос в дневник военного времени. В тяжелейшие для города и страны годы Зеленская выполняла обязанности начальника Планового отдела 7-й Ленинградской электростанции. В дневниковых записках блокадницы проявились свойственные ей художественный склад ума и литературные способности, что позволяет причислить эти документальные

свидетельства к разновидности творческих. Докладчица рассказала также о других, более ранних дневниках Зеленской. Они хранятся в семье ее внука и относятся к периоду Первой мировой войны, в частности к тем годам, когда Ирина Дмитриевна служила сестрой милосердия в военном госпитале. Испытания этого времени оказали значительное влияние на становление личности diarистики. Именно тогда сформировались те особенности ее характера, которые помогли ей выстоять в страшные блокадные дни.

Заседания заканчивались активным обсуждением докладов, в котором приняли участие А. М. Грачева, Н. Ю. Грякалова, Н. В. Корниенко, Н. А. Прозорова, К. Сёке, Т. С. Царькова и др. Последнее заседание завершилось подведением итогов и живой научной дискуссией, подтвердившей необходимость дальнейшего обсуждения проблем, поставленных участниками конференции.

© *Е. Д. Конусова*

НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ИВАН ТУРГЕНЕВ: ЖИЗНЬ И СУДЬБА» (К 195-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

11—12 ноября 2013 года в стенах Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН состоялась юбилейная научная конференция, приуроченная к 195-летию со дня рождения И. С. Тургенева. Конференция была организована Группой по изучению и изданию наследия писателя в Пушкинском Доме.

Открывая конференцию, руководитель Группы Н. П. Генералова приветствовала собравшихся гостей и участников и подчеркнула, что в преддверии 200-летнего юбилея Тургенева перед всеми, кому дорого его имя, кто заинтересован в пропаганде его великого наследия, стоит немало задач. Это прежде всего завершение второго Полного академического собрания сочинений писателя в 30 томах, работа над которым активно ведется на протяжении нескольких десятков лет. «Нам пришлось в буквальном смысле оторваться от чтения корректуры второй книги 15 тома Писания и составления указателя к нему, — сказала Генералова, — чтобы провести наше заседание, и я рада сообщить, что выход в свет этого тома ожидается в этом году». Особенно важно сейчас объединить усилия научных сотрудников, музейных работников, краеведов, издателей, чтобы в ближайшие годы осуществить целый ряд мероприятий, призванных вернуть имени Тургенева заслуженную популярность. Передавая приветствие от сотрудников музея Тургенева в Орле и лично от Л. А. Балыковой, не

сумевшей приехать на конференцию, докладчица подчеркнула огромный вклад музейных работников в изучение и пропаганду Тургеневского наследия. И здесь первое место по праву должно быть отдано Орлу, который ныне, как и всегда, остается городом Тургенева, крупнейшим культурным и литературным центром нашей страны. Не случайно научные сборники «И. С. Тургенев: Новые исследования и материалы» делаются совместными усилиями, в чем может убедиться каждый, кто возьмет их в руки. Особо следует отметить активное сотрудничество зарубежных коллег — Патрика Уоддингтона (Новая Зеландия), Александра Звигильского (Франция), Николая Жекулина (Канада), которые, хотя и не смогли по объективным причинам посетить в этот раз Петербург, но душой и сердцем присутствуют среди нас.

Утреннее заседание научной сессии открылось докладом известного орловского краеведа Е. Н. Ашихминой (Орел) «Владения предков И. С. Тургенева (XVIII—XIX вв.) как источник исследования биографии и произведений писателя». На основании материалов, недавно обнаруженных докладчицей в орловских архивах, ей удалось установить забытые исконные топонимические названия мценских и орловских владений Тургеневых. Разыскания, предпринятые Ашихминой, открывают неизвестные ранее факты биографии писателя и позволяют откомментиро-

вать имена и названия мест, использованные в его произведениях.

Теме «Тургенев и ранний Некрасов: „Поворот к правде“» посвятила свое выступление М. Ю. Степина (Санкт-Петербург). В своем анализе докладчица опиралась на признание Некрасова, сделанное в его автобиографической записи, в которой имя Тургенева упомянуто в числе еще нескольких имен, причастных к этому «повороту». Докладчица обратилась к поэтическим текстам Тургенева первой половины 1840-х годов и их оценкам, высказанным в свое время критикой. Сопоставительный анализ стихотворений Тургенева «Старый помещик», «Феда», поэм «Разговор» и «Параша» с такими поэтическими текстами Некрасова, как «В дороге» (1845), «Извозчик» (1848), «В деревне» (1854), «Деревенские новости» (1860), «Кумушки» (1863), «Горе старого Наума», «Волжская быль» (1874) и др., обнаруживает родство обоих писателей, явленное в выборе объекта художественного произведения, в обращении к исповедальной традиции, в описании любви, не рассуждающей и не ищущей выгод. Это родство заметно в романе «Рудин» и поэме «Саша» (название «Саша», а не «Агарин» — по имени героя — представляется не случайным после тургеневской поэмы «Параша»). Общность поэтических произведений Тургенева и Некрасова просматривается не только в тематическом плане, но и на уровне поэтики. Это драматургия стихотворений: диалогическая манера, характерная речь персонажей, значимое событие, переживаемое героем или героями, иногда — наличие фабулы; прием поэтического параллелизма в описании пейзажа и повествовании о душевном состоянии героя; поэтический синтаксис: длинные периоды, сложные предложения с сочинительной и подчинительной связью, вводные конструкции, повествовательная и часто ироническая интонация, обилие переносов. Перечисленные художественные приемы освоены Некрасовым и узнаваемы в последующие десятилетия как характерные некрасовские. И хотя оба поэта сознательно обращались к лермонтовской традиции, для молодого Некрасова в первой половине 1840-х годов «поворот к правде» с большой долей вероятности мог «явиться» из стихотворений Тургенева, которые можно считать одним из истоков будущей некрасовской поэтической традиции.

О «Неосуществленном замысле Тургенева («Роман о русских и французских революционерах»)» говорилось в сообщении С. А. Ипатовой (Санкт-Петербург). Ни об одном из своих замыслов последних лет жизни Тургенев не говорил так часто, как о романе с условным названием «Роман о русских и французских революционерах». Сведенные воедино имеющиеся многочисленные мемуарные свидетельства об этом неосуществленном масштабном замысле Тургенева, содержащиеся в статьях о писателе и в его

письмах, позволяют установить, что работа над романом (среди планируемых писателем заглавий были такие как «Трасина» и «Самист») продолжалась на протяжении последних четырех лет. Тургенев признавал: «...мне давно хочется написать роман, в котором выразилась бы коренная разница духовных основ русского человека и француза; показать в этом романе глубину психических причин и мотивов у русского протестанта и отщепенца рядом с формализмом и традиционной шаблонностью французского революционера, который никогда не выходит из раз установленных рамок, идет по утоптанному руслу, верит в себя и в свои формулы, тогда как русский вечно копаются в своей душе, вечно занят разрешением нравственных вопросов и исканьем правды... Не знаю только, удастся ли мне довести дело до конца и справиться с сюжетом». Героями романа должны были стать русская девушка-революционерка, вышедшая замуж за французского социалиста и скоро осознавшая всю глубину духовного различия между ею и мужем, и русский социалист-мистик, списанный Тургеневым с реального лица. По воспоминаниям целого ряда мемуаристов, главная идея романа настолько занимала писателя в эти годы, что он постоянно о ней заговаривал, что уже имелись подготовительные материалы к роману в виде «кипы исписанных листов».

О «Тургеневском наследии в канун празднования 200-летия И. С. Тургенева» говорила в своем докладе директор Библиотечки-читальни имени И. С. Тургенева в Москве Т. Е. Коробкина, которая отметила, что в современном обществе, несмотря на активное издание произведений писателя, их многочисленные экранизации и инсценировки, тургеневское наследие перестает быть частью живой культуры. Круг читателей и исследователей его творчества постоянно сужается. Докладчица полагает, что причина этого процесса кроется, прежде всего, в закономерном отдалении той реальности, которая питала творчество писателя. В наши дни чтение тургеневского текста требует от читателя хорошего знания исторического контекста, которое приобретается, в первую очередь, чтением русской классики. Разлад с реальностью формировался на протяжении всего XX века. В фильме-метафоре датского режиссера Ларса фон Триера «Меланхолия» (2011), реализующем этот конфликт, Меланхолия — название планеты, которая должна столкнуться с Землей. Трое героев фильма пытаются укрыться от надвигающейся космической катастрофы в волшебном шалаше. Библиотечкой был создан сайт «Шалаш культурного наследия», призванный в преддверии 200-летия со дня рождения Тургенева консолидировать тургеневское научное сообщество в деле актуализации его наследия. К средствам достижения этой цели докладчица относит: ис-

пользование информационных технологий и ресурсов, визуализацию тургеневского наследия, социокультурные проекты с широкой рекламой в СМИ, популяризацию творчества Тургенева, его биографии и общественной деятельности, широкое признание заслуг писателя перед русской и общеевропейской культурой; создание юбилейного комитета, разработку плана юбилейных торжеств, издание альбома рисунков Тургенева, путешественников по тургеневским местам, литературоведческих работ, посвященных писателю, создание сайта «Весь Тургенев», открытие памятника писателю в Москве на ул. Остоженка и бюста в московском метро, выставки в Москве, Петербурге и Орле, вручение дипломов и премий за развитие тургеневских традиций в литературе, за достижения в сохранении и изучении его наследия, фестивали, конкурсы и многое другое.

В сообщении «Музей И. С. Тургенева на Остоженке: создание и перспективы развития» Е. В. Полянская, заведующая этим музеем, созданным в октябре 2009 года на правах филиала Государственного музея А. С. Пушкина, рассказала, что остоженский особняк в сентябре 1840 года был нанят матерью писателя В. П. Тургеневой, жившей здесь вплоть до своей смерти в 1850 году. Бывая в Москве, Тургенев не раз останавливался здесь, иногда жил по несколько месяцев. Гостями писателя были многие представители московской интеллигенции (Т. Грановский, К. Аксаков, В. П. Боткин, братья Бакунины, М. Щепкин и др.). В коллекция музея собраны автографы Тургенева, прижизненные издания его произведений на русском и иностранных языках, прижизненные фотографии, портреты многих русских и зарубежных писателей из литературного и дружеского окружения Тургенева 1840—1880-х годов (в числе редкостей — портретная миниатюра матери — одно из немногих ее изображений), иллюстрации к произведениям писателя, выполненные художниками XIX—XXI столетий, и др. Открытие обновленного после предстоящей реставрации Музея Тургенева запланировано правительством Москвы на конец 2015 года. Вместе с тем, отметила докладчица, рассматривается вопрос о создании единого исторического и архитектурного комплекса городской усадьбы, где жили Тургеневы, с установкой в близлежащем сквере памятника писателю. К 195-летию со дня рождения Тургенева и в преддверии 200-летнего юбилея в залах Государственного музея А. С. Пушкина на Пречистенке открылась выставка «Среди людей, мне близких... и чужих...». Этот масштабный проект (более 450 экспонатов) — важная ступень к созданию будущего музея на Остоженке.

Дневное заседание конференции открылось докладом М. Я. Сарриной (Санкт-Петербург) «„Записки охотника“ Тургенева в ста-

тьях Ап. Григорьева периода „исторической критики“», посвященным оценке Ап. Григорьевым рассказов Тургенева, составивших позднее цикл «Записки охотника». Критические отзывы Григорьева относятся к разряду тех немногих откликов на «Записки охотника», которые создавались непосредственно вслед за произведениями Тургенева и именно поэтому отражали процесс восприятия цикла современниками. Многие из статей критика, регулярно выходивших с 1847 года в различных изданиях («Московский городской листок», «Отечественные записки», «Москвитянин»), не перепечатывались, некоторые цитировались с искажениями, купюрами. Большинство рецензий написано в 1851—1852 годах, когда вырабатывался метод Григорьева — «историческая критика», происходило изменение его философской и эстетической позиции. По странному совпадению Тургенев также осознавал в начале 1850-х годов необходимость «завершения целой полосы в своем творчестве» и внимательно прислушивался к отзывам своих корреспондентов, собеседников, а также критиков, в том числе из «враждебного» лагеря, куда, без сомнения, следует отнести журнал «Москвитянин». В своих рецензиях, признаваясь в «слабости» к таланту Тургенева, Григорьев дал высокую оценку рассказам «Хорь и Калиныч», «Чертопханов и Недопоскин», «Касьян с Красивой Мечи», на которых «лежит печать свободного творчества». Критик отмечал, что Тургенев смотрит на природу «взглядом художника», «артиста». Наибольшую критику Григорьева вызвали рассказы «Свидание» и «Певцы», в которых присутствует «задняя мысль», то есть они написаны с определенной целью, под влиянием определенной теории и поэтому неправдоподобны, необъективны. Григорьев также отмечал «блезненный характер» некоторых «рассказов охотника» (например, «Певцы»), обусловленный влиянием на творчество писателя натуральной школы. Видя в «рассказах охотника» «опекунство западных влияний», критик советовал писателю «сблизиться» с «избранною для изучения сферою жизни» и отражать «взгляд на жизнь, свойственный всему народу». О внимательном отношении Тургенева к отзывам Григорьева свидетельствует не только факт написанного, но не сохранившегося предисловия к отдельному изданию «Записок охотника», полемически направленного против Григорьева, но и конструктивный диалог писателя и критика о художественности, объективности во второй половине 1850-х годов.

В своем докладе «Тургенев и фламандство» В. А. Доманский (Санкт-Петербург) рассмотрел новую и практически неизученную тему, связанную с интересом русского писателя к голландской школе живописи. Вместе с тем фламандство — это отличительная черта поэтики Тургенева, которая проявляется в описании интерьеров и бытовых сцен. Это

свойство изобразительного мастерства писателя, по мнению докладчицы, открывается прежде всего в рассказе «Певцы». В нем, по собственному признанию Тургенева, жанровые сцены и их персонажи он описывал в духе Д. Теньера, который являлся для русской литературы 1840—1850-х годов символом реалистического изображения жизни. Примеры, роднящие изобразительное мастерство русского писателя с живописью фламандцев, В. А. Доманский обнаруживает и в других рассказах «Записок охотника». В рассказе «Контора» Тургенев не только словесно рисует бытовые сцены, но и дает описание портретов, выполненных крепостными художниками как подражание голландским мастерам.

Е. Г. Петраш (Москва) в докладе «„Лишний человек“ у Тургенева и А. Камю: эволюция или деградация...» поставила задачу выяснить, работает ли эта, возникающая в русской литературе XIX века, метафора также и в литературе XX века. Для сравнения были выбраны «Дневник лишнего человека» Тургенева (1850) и «Посторонний» А. Камю (1942). На основе анализа текстов докладчица пришла к выводу, что главные герои этих произведений имеют типологическое сходство, позволяющее отнести их к категории лишних людей, хотя они и принадлежат к различным эпохам, погружены в различные психологические обстоятельства, обладают совершенно различными характерами и т. д. Однако Чулкатурин у Тургенева и Мерсо у Камю одинаковы (хотя и по разным причинам) отчуждены от общества, они индивидуалисты и эгоцентрики. И тому, и другому свойственны ощущение слияния с природой, рефлексия, чувство одиночества, бунтарский характер. С точки зрения докладчицы, лишний человек как тип распространен и в современной литературе. И Тургенев, и Камю, каждый по-своему, осмысливают принципы человеческого существования (экзистенции) в обществе. При этом наблюдающаяся эволюция понятий, лежащих в основе этого литературного кода, позволяет сделать вывод об определенной деградации культурных ценностей в современном мире.

О. Б. Кафанова (Санкт-Петербург) в своем докладе «Тургенев и натурализм» рассмотрела взгляды писателя на новое направление во французской литературе. Тургенев никогда не писал специально о натурализме, но будучи близко знакомым со многими французскими авторами, стоявшими у его истоков (Тэн, Гонкуры, Золя), прочитал наиболее репрезентативные произведения этого направления. Основной источник сведений об отношении Тургенева к натурализму — его довольно обширная переписка с самим Золя и с разными корреспондентами о Золя. Русский писатель взял на себя активное посредничество в распространении сочинений французского писателя в России, в связи с чем довольно хорошо знал романы, вошед-

шие в эпопею «Ругон-Маккары». Докладчица убедительно показала, что по мере знакомства с вершинными произведениями натурализма («Западня», «Нана») Тургенев все более явственно осознавал и выражал неприятие натуралистической теории Золя. Вкус Тургенева оскорбляли избыточные низменные подробности в описании алкоголизма, проституции и других пошлостей бездуховной жизни. Из контекста всех его высказываний о романах Золя выясняется, что он не считал художественным достижением безграничное расширение эстетически дозволенного и введение в литературу новых тем (изображение труда ремесленников, публичного дома и т. д.). Наоборот, отметила Кафанова, это казалось ему погружением в мелочи, физиологию, которые искажают правду о человеке. Несмотря на появление новых топов в своем последнем романе «Новь» (фабрика), Тургенев никогда не прибегал к натуралистическому изображению человека. Однако, негативно воспринимая основные принципы нового направления, писатель не переставал уважать и ценить его основных представителей за талант, работоспособность, и помогать им своим посредничеством на протяжении всей жизни.

В докладе, основанном на письмах писателя, «„...Волосы у меня вылезают от скуки“: Тургенев читает „Обрыв“ Гончарова» А. Г. Гродецкая (Санкт-Петербург) продемонстрировала «едкое остроумие» тургеневских отзывов о романе. Одну из причин «великого нетерпения», с которым Тургенев ждал выхода «Обрыва», докладчица увидела в известном конфликте между романистами, возникшем вокруг пересказанного Тургеневу Гончаровым в 1855 году «плана» романа и, по убеждению последнего, «похищенного» у него. Неприемлемые для Тургенева «устаревшие» элементы романной поэтики Гончарова (условность, резонерство, общие места, рутинные, «избитые» типы) отчетливо обозначены в его письмах и противопоставлены «живой правде» Л. Толстого, с одной стороны, и Ф. Решетникова, с другой. Высказывания Тургенева об «Обрыве», заключила докладчица, представляют интерес не только с точки зрения восприятия романа литературом-современником, но и как метапоэтический текст — писательская рефлексия над художественной структурой чужих и собственных произведений, и в этом плане они могут быть рассмотрены в более широком творческом контексте.

Новые сведения об отношениях Тургенева и известного французского писателя-коммунара Жюль Валлеса, обнаруженные при доработке комментариев к очередному тому писем Тургенева, были озвучены в докладе Н. П. Генераловой «Жюль Валлес — протезе Тургенева в России». Будучи приговоренным к смертной казни за участие в Парижской коммуне, Валлес оказался в изгнании в Лондоне без средств к существованию.

По совету Золя, который по рекомендации Тургенева сотрудничал в «Вестнике Европы» в качестве парижского корреспондента журнала, Валлес обратился к Тургеневу за помощью. В результате переговоров Тургенева с издателями, он стал лондонским корреспондентом журнала «Слово», где были опубликованы две его статьи. Ранее считалось, что в «Слове» был напечатан только сокращенный перевод его романа «Жак Вентра». Говоря о роли Тургенева в качестве посредника, докладчица убедительно показала, что этот род деятельности писателя был далек от простой благотворительности, напротив, он тщательно и вдумчиво отбирал сотрудников для русских периодических изданий, учитывая в каждом случае индивидуальные особенности авторов и их соответствие требованиям того или иного журнала или газеты.

Теме «„Новь” в зеркале русской критики: первые отклики» посвятила свое выступление В. А. Лукина (Санкт-Петербург). Писатель много ожидал от появления романа на публике, надеясь, что непонимание, возникшее между ним и его соотечественниками после публикации «Отцов и детей» и «Дыма», будет развеяно, и его голос вновь зазвучит в полную силу. Особенно он рассчитывал на «примирение» с молодым поколением. Однако уже первые отклики на «Новь» («Голос», «Новое время», «Санкт-Петербургские ведомости», «Русское обозрение», «Гражданин» и др.), которые единогласно признали начало романа повторением старых мотивов, не только глубоко разочаровали его, но и послужили причиной глубокого творческого кризиса, выразившегося в решении полностью прекратить литературную деятельность. Тургенев и раньше хорошо осознавал, что его постоянное проживание за границей неизбежно

отдаляло его от русской жизни и от понимания непростых нравственно-политических изменений, происходивших в пореформенном русском обществе. Он думал заняться переводческой работой и оставить попытки быть услышанным на родине. Должно будет пройти еще два года, прежде чем Петербург и Москва устроят небывалые чествования Тургеневу в феврале—марте 1879 года, в которых примет горячее участие и учащаяся молодежь.

Конференция завершилась своеобразной «экскурсией» по Орловщине, проведенной Е. Н. Ашихминой, — показом слайдов современного состояния тех мест в Орле, Мценске, Спасском-Лутовинове, где жил или бывал Тургенев, с подробными историческими справками и неизвестными фактами биографии писателя.

В подведении итогов конференции, в заинтересованном обсуждении прозвучавших докладов и оживленной научной дискуссии приняли участие: председатель Орловского землячества в Петербурге Ю. Д. Коршунов, Н. П. Генералова, А. Г. Гродецкая, С. Н. Гуськов, С. В. Денисенко, П. Р. Заборов, К. Ю. Зубков, С. А. Ипатова, В. А. Лукина и др., отмечавшие активное научное освоение неизвестных ранее фактов биографии Тургенева, плодотворное осмысление его наследия, актуальное звучание его произведений в современных условиях, а также многообразие новых интерпретационных подходов в прочтении сложного подтекста творчества писателя.

12 ноября участники конференции посетили Волково кладбище (Литераторские мостки), где возложили цветы на могилу Тургенева.

© С. А. И п а т о в а