

Русская литература

Русская литература

2

2002

2

2002

Санкт-Петербург
«НАУКА»



Русская литература

№ 2

Историко-литературный журнал

2002

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
К. Ю. Лаппо-Данилевский. Шевырев и Винкельман (статья первая)	3
О. В. Сливцкая. Об эффекте жизнеподобия в «Анне Карениной»: ритм композиции	28
Л. А. Киселева (Украина). У истоков «Большого эпоса» Николая Клюева: «Песни из Заонежья»	41
Г. А. Тиме. О «метафизике» любви: А. Шопенгауэр и Вл. Соловьев	58
С. Г. Семенова. «Зачеловеческие сны» Велимира Хлебникова	69
С. А. Шульц. Наблюдатель и творец истории (о «Северных элегиях» А. А. Ахматовой)	89

ПОЛЕМИКА

Б. И. Яценко (Украина). В плену собственных мистификаций (по поводу статей Э. Ки- нана и Г. Грабовича)	98
В. Д. Рак. В защиту памяти Б. В. Томашевского	106

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Л. Д. Громова-Опульская. Текстология незавершенного (Л. Толстой)	117
Л. А. Спиридонова. Текстология писем М. Горького	122
Т. М. Вахитова. Проблемы текстологии Леонида Леонова	127

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Н. П. Морозова. О последнем стихотворении Г. Р. Державина	137
С. В. Березкина. «Она по-русски плохо знала...» (к портрету О. С. Павлицевой)	169

Н. Ю. Заварзина. Оппозиция «свое»/«чужое» в рассказе Н. С. Лескова «На краю света»	174
Из неизданной книги Ф. Д. Батюшкова «Около талантов». «Владимир Сергеевич Соловьев» (публикация П. Р. Заборова)	185
М. Д. Эльзон. Новонайденное письмо Г. Е. Зиновьева М. Горькому	197
Е. А. Романова. София Парнок и Владислав Ходасевич: к истории творческих переключек (на материале статьи С. Я. Парнок «Ходасевич»)	199
Б. К. Зайцев. Две рецензии (публикация и примечания А. В. Ярковой)	216
Э. Б. Мекш (<i>Латвия</i>). Мифологический архетип в искусстве и в жизни (Всеволод Иванов и Варлам Шаламов)	226
К. С. Корконосенко. Мигель де Унамуно — читатель русской литературы	234

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. Н. Запевалов. Шолохов в восприятии американского слависта	242
Е. В. Балдина. Посвящено Гоголю (новое украинское периодическое издание)	249

ХРОНИКА

А. Е. Смирнова. Научное заседание, посвященное памяти Л. А. и Р. П. Дмитриевых	254
В. Ю. Вьюгин. XII Платоновский семинар «Творчество А. Платонова: философия истории, жанровая эволюция»	256
В. В. Перхин. Научная конференция «Русский литературный портрет и рецензия в XX веке. Концепция и поэтика»	261

Главный редактор *Н. Н. СКАТОВ*

Редакционная коллегия:

Г. Я. ГАЛАГАН (зам. главного редактора), *А. А. ГОРЕЛОВ*, *В. Я. ГРЕЧНЕВ*,
М. Д. КОНДРАТЬЕВ (отв. секретарь редакции), *В. А. КОТЕЛЬНИКОВ*,
Н. Д. КОЧЕТКОВА, *А. И. ПАВЛОВСКИЙ*, *А. М. ПАНЧЕНКО*, *Ю. М. ПРОЗОРОВ*,
В. А. ТУНИМАНОВ, *С. А. ФОМИЧЕВ*

Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4. Тел. 328-16-01

ШЕВЫРЕВ И ВИНКЕЛЬМАН

(СТАТЬЯ ПЕРВАЯ)

В истории русской литературы первой половины XIX века вряд ли можно найти фигуру, односторонняя оценка деятельности которой попросту исключена, фигуру столь противоречивую, разнообразно одаренную и яркую, как Степан Петрович Шевырев (1806—1864). Зачинатель романтического движения, активный участник литературной жизни на протяжении трех десятилетий, блестящий знаток древних и новых языков и литератур, поражающий друзей своим трудолюбием («Schreib-Denk und Dichtung-Maschine» (sic! — К. Л.-Д.), как выразился о нем С. А. Соболевский),¹ один из наиболее компетентных преподавателей Московского университета, с роковой неизбежностью оказавшийся вовлеченным в политическую борьбу своего времени и в двусмысленные отношения с властями предрержащими, один из наиболее европеизированных представителей русского общества, ставший убежденным проповедником славянофильства и популяризатором тезиса о разлагающемся Западе,² и т. д. — вот далеко не полный перечень граней этой личности, ждущей своего дальнейшего осмысления.

Тема, вынесенная в заглавие настоящей статьи, важна в нескольких отношениях: во-первых, ее рассмотрение не может не приблизить к пониманию истинного значения для русского поэта веймарской классики, вдохновителем которой был Винкельман; во-вторых, она входит как необходимая компонента в другую, значительно более объемную тему — «Шевырев и Германия», предполагающую анализ рецепции русским писателем идей и произведений столь разных авторов, как Лессинг,³ Гете, Шиллер,⁴ Гердер, братья Шлегель, Шеллинг, Ваккенродер, Баадер⁵ и др.; в-третьих, без ее изучения невозможна оценка шевыревской италомании, ставшей у современников притчей во языцех.⁶ Отдельные предварительные замечания об актуальности трудов немец-

¹ Ср. в письме С. А. Соболевского Шевыреву от 20 октября 1830 года: «...о мой паровой котел и Schreib-Denk und Dichtung-Maschine, называемый Степаном Шевыревым» (Русский архив. 1909. Кн. 2. № 7. С. 490).

² См.: *Струве П. Б.* С. П. Шевырев и западные внушения и источники теории-афоризма о «гнилом» или «гниющем» Западе. Изыскания, сопоставления и материалы // Записки Русского научного института в Белграде. Белград, 1940. Вып. 17. С. 201—263.

³ Интерес Шевырева к Лессингу позволил А. М. Пескову назвать поэта «русским Лессингом», что, на мой взгляд, вряд ли правомерно. Ср.: *Peskov A. M.* Ein «russischer Lessing» — Stepan Ševyrev // *Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II.* Hrsg. von D. Herrmann und A. L. Ospovat. München, 1998. S. 825—843.

⁴ См.: *Danilevskij R. Ju.* Schiller in der russischen Literatur. Dresden, 1998. S. 189—200.

⁵ См.: *Чижевский Д. И.* Баадер и Россия // Новый журнал. 1953. Кн. 35. С. 301—310.

⁶ В книге Этторе Ло Гатто «Русские в Италии» находим всего страницу, посвященную Шевыреву (*Lo Gatto E. Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi.* Roma, 1971. P. 95—96), что до некоторой степени восполняется следующими публикациями итальянских коллег: *Rossi V.* Tre testi inediti di S. P. Ševyrev // *Russica Romana.* 1994. Vol. I. P. 183—188; *Gardzonic S.* Lettere di S. P. Ševyrev a corrispondenti italiani // *Russica Romana.* 1995. Vol. II. P. 255—260.

кого историка искусств для Шевырева были сделаны в монографии Л. Удольфа: о понимании русским литератором ключевой роли, сыгранной Винкельманом в интерпретации искусства древности, о заимствованных у него взглядах на предпосылки художественных и культурных взлетов и на идею прекрасного, на Рафаэля как вершинную фигуру в живописи Нового времени, на непреходящее значение античного наследия и т. д.⁷ Можно лишь пожалеть, что исследователь ограничился обзором литературной деятельности Шевырева 1820—1836 годов, в силу чего более поздние произведения не подверглись анализу.

Первое знакомство Шевырева с немецкой культурой относится, по-видимому, к четырем годам (с 1818-го по 1822-й), проведенным им в стенах университетского Благородного пансиона, куда сын предводителя дворянства Саратовской губернии был отдан в возрасте двенадцати лет. Во главе этого знаменитого учебного заведения стоял талантливый педагог А. А. Прокопович-Антонский, приглашавший для преподавания в старших классах профессоров Московского университета. О царившей в пансионе атмосфере и о своих наставниках поэт сохранил благодарную память на всю жизнь; здесь были заложены основания его многообразных знаний, окрепли интересы, появились первые литературные опыты. Сначала Шевырев учредил кружок для занятий словесностью, состоявший из его сверстников, а затем вступил в литературное общество высшего шестого класса, объединявшее более старших учеников.

О круге немецких авторов, прочтенных Шевыревым в это время, можно составить лишь примерное представление, основываясь на его собственных разрозненных указаниях: на одном из заседаний Собрания благородных воспитанников юный поэт читал «извлечения из Шиллерова рассуждения о высоком»;⁸ преподаватель пансиона В. И. Оболенский ссудил его Гердером, Новалисом и Шиллером из своей библиотеки.⁹ В автобиографии, написанной от третьего лица, Шевырев столь же обще охарактеризовал свои пристрастия в годы, последовавшие за окончанием пансиона: «Немецкая философия, особенно Шеллингова, сочинения немецких эстетиков и критиков, произведения немецкой словесности принадлежали к числу любимых его занятий».¹⁰ Тогда же он стал посещать университетские лекции и углубленно штудировал античную литературу. В речи «О влиянии поэзии и красноречия на счастье гражданских обществ», произнесенной 14 апреля 1823 года по случаю выпуска из пансиона, Шевырев декларирует следующие положения (или, точнее, общие места), подтверждающие увлечения этих лет: «Истина, добродетель и, следовательно, изящество едины и нераздельны; ибо они проистекают от единого начала — от Бога», «Цель поэзии есть благородное удовольствие... Вообще изящное является нам в двух видах: в виде прекрасного и высокого», «Истинная, благородная поэзия есть наставница нравов»¹¹ и т. д.

После безуспешных попыток остаться при университете Шевырев определился 31 декабря 1823 года в Московский архив Коллегии иностранных дел,

⁷ Udolph L. S. P. Ševyrev. 1820—1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland. Köln; Wien, 1986. S. 98, 122, 134, 137, 140, 147—148, 154—155 etc.

⁸ Шевырев С. П. А. А. Прокопович-Антонский (посвящается всем воспитанникам университетского пансиона) // Москвитянин. 1848. Ч. 4. № 8. С. 189—206.

⁹ Ср.: «Помню с благодарностью, как сей последний своею библиотекою и дружелюбными беседами способствовал нашему умственному развитию. Он ссудил меня Гердером, Новалисом, Шиллером» (Там же. С. 118).

¹⁰ Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московского университета. М., 1855. Ч. 2. С. 605.

¹¹ Вестник Европы. 1823. Кн. 128. № 8. С. 250, 251, 252.

где было положено начало его трудам над древними рукописями. Необременительная служба «архивного юноши» оставляла довольно времени для литературных встреч и занятий: для посещения вечеров С. Е. Раича, участия в кружке «любомудров», помощи М. П. Погодину в издании альманаха «Уrania» (1826) и т. п. Опубликованная в 1826 году книга «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком»,¹² определила до наших дней репутацию Шевырева как одного из столпов русского романтизма, нуждающуюся, на мой взгляд, в некоторых коррективах.

Как кажется, прав Ю. В. Манн, видящий в первой самостоятельной эстетической декларации Шевырева («Разговоре о возможности найти единый закон для изящного»)¹³ полемику с незадолго до того переведенным сочинением: «Первая теоретическая работа Шевырева по существу направлена против главного тезиса Ваккенродера. Она посвящена „возможности найти единый закон для изящного“, то есть дебатировать проблему возможности или невозможности систематического знания об искусстве».¹⁴

Появление «Разговора» в первом номере «Московского вестника» — журнала, ставшего на несколько лет печатным органом Шевырева и его ближайших друзей, — побуждает отнести к этому краткому сочинению с особым вниманием. С одной стороны, это робкий дебют поэта, лишь нащупывающего свой путь в мире умозрений; с другой, убежденное отстаивание им рационалистической сущности эстетики¹⁵ и умопостигаемости прекрасного. Любопытное поэтому отметить, что диалог Евгения с Лицинием происходит при заданной системе ценностей: оба собеседника-антипода изначально соглашались в том, что следует признать прекрасным, принимая во внимание многообразие его форм, — это «и божественная Мадонна Рафаэля», и Психея Кановы, и «живые картины простодушного Тенирса», и словесные шедевры Софокла, Шекспира, Шиллера, Гете и т. п. Неудивительно поэтому, что Евгений (alter ego автора) без большого труда убеждает своего оппонента, что, несмотря на обилие форм красоты, существует некий ее «вечный закон», предполагающий наличие общих правил искусства, к познанию которых необходимо стремиться.

И Лициний, и Евгений эстетически искушены, им ведом момент наслаждения прекрасным, они сходятся в его описании и оживленно обмениваются впечатлениями: «это одно определенное, полное чувство, которое называют удовольствием, согласием, блаженством» (Евгений), «какая-то светлость, полнота; все желания удовлетворены, все чувства яснее», «ни одна страсть не говорит в душе, все земное ей чуждо», «это рай земной» (Лициний).

Финальный вывод о том, что «в познании самого себя надлежит искать закона для изящного» и что произойти это должно, «разумеется, при помощи

¹² Совместный с В. П. Титовым и Н. А. Мельгуновым перевод книги В. Г. Ваккенродера «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком» (М., 1826).

¹³ Московский вестник. 1827. Ч. 1. № 1. С. 32—52.

¹⁴ Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820—1830-е годы). М., 1969. С. 155.

¹⁵ Эти рационалистические посылки приводят на память общие декларации Винкельмана, и в первую очередь, заключительные строки его «Мыслей о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» (1755): «Кисть, которую водит художник, должна быть пропитана разумом, как сказал кто-то о стилосе Аристотеля; она должна оставить для размышлений больше того, что показала глазу, и художник достигнет этого, если научится не прятаться за аллегориями, а облекать в них свои мысли» (Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подг. И. Е. Бабанов. СПб., 2000. С. 330). Ср. также идеи, высказанные в «Наставлении о том, как следует созерцать произведения искусства» (1756—1758; Там же. С. 383—390).

мудрых руководителей», слишком общ. Создается впечатление, будто Шевырев сделал лишь первый осторожный шаг, заложил камень в основание своих дальнейших эстетических построений, остановившись на том, что представлялось ему неоспоримым, не рискнув пока идти дальше. Идея «единого закона для изящного» неминуемо влекла за собой идею существования, а потому и необходимости правил и образцов, общую как для французского классицизма, так и для веймарской классики. Именно тяготение к идейному миру последней и обнаруживает, на мой взгляд, «Разговор» Шевырева.

Не случайно поэтому обилие шевыревских переводов из Гете на страницах «Московского вестника» («Характер Гамлета (из Гетева романа «Вильгельм Мейстер»)), «Разговор об истине и правдоподобию в искусстве», «Отрывок из междудействия к „Фаусту“: „Елена“»),¹⁶ его статей, в которых анализируются произведения немецкого патриарха и их русские переводы (разбор междудействия к «Фаусту», удостоенный благосклонного отзыва самого Гете,¹⁷ рецензия на погодинские переводы «Гёца фон Берлихингена» и байроновского «Манфреда», отзывы о произведениях Гете в «Обзрении русской словесности за 1827-й год»,¹⁸ и т. п.).

С. Н. Дурылин в свое время так охарактеризовал эти публикации Шевырева: «Входя в еще более широкий круг гетеаны Веневитинова, Рожалина, Титова, Мальцова, Погодина и др., гетеана Шевырева занимает центральное место в этой гетеане „Московского вестника“. Шевырев всячески заинтересован Гете: и как поэт, и как критик, и как „теоретик изящного“. Гете для него — не только величайший поэт современности, он еще основоположник современной эстетики и властный творец новой культуры, каждое слово которого важно для строителей здания „русской культуры“, какими мнили себя любомудры. Шевырев старался раскрыть русскому читателю связь поэтического дела Гете с общим устремлением европейской культуры, как бы приучая их быть русскими европейцами и через то — гетеанцами».¹⁹

Он же впервые высказал предположение о принадлежности Шевыреву перевода отрывков из очерка Гете «Винкельман».²⁰ Так как составительница

¹⁶ Не имея возможности каждый раз приводить выходные данные публикаций, адресую читателя к существующей росписи этого печатного органа: *Полкова Н. А.* Московский вестник. Журнал, издаваемый М. Погодиным, 1827—1830. Указатель содержания. Саратов, 1991. Однако следует сделать некоторые оговорки. Во-первых, несмотря на заверения составителя в предисловии, указатель не является «хронологической росписью всех опубликованных в журнале материалов»; так, за 1830 год расписана лишь часть первая (в общей сложности в этом году было опубликовано XXIV номера, объединенные в шесть частей). Во-вторых, данный библиографический опыт еще раз подтверждает аксиому о том, что создание подобных указателей без знакомства с исследовательской литературой не имеет смысла. Если бы составительница обратилась к трудам ученых, исследовавших «Московский вестник» под разными углами зрения (Н. П. Колюпанов, Н. П. Барсуков, В. В. Стратен, Ю. В. Манн и др.), то это уберегло бы ее от следующих и многих других ошибок: так, автором «Разговора об истине и правдоподобию в искусстве» является не Шевырев (он выступил в качестве переводчика), а Гете (№ 144); «Письмо к издателю» за подписью «р-» (№ 10) и анонимные «Обозрение русской словесности за 1827-й год» (№ 459), «Обозрение русских журналов в 1827 году. „Московский телеграф“» (№ 535) и «Обозрение русских журналов в 1827 году. „Северная пчела“» (№ 582) принадлежат Шевыреву и т. д. и т. п.

¹⁷ Об этом лестном для истории русской литературы эпизоде см.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 130—135. Здесь же отдельная глава, посвященная Шевыреву (с. 140—150), которого Жирмунский называет «идейным руководителем» «Московского вестника».

¹⁸ [Шевырев С. П.] Обозрение русской словесности за 1827-й год // Московский вестник. 1828. Ч. 1. № I. С. 59—84; Ч. 8. № V. С. 61—105.

¹⁹ *Дурылин С. Н.* Русские писатели у Гете в Веймаре // Лит. наследство. 1932. Т. 4—6. С. 454 (глава «С. П. Шевырев и Гете»).

²⁰ Там же. С. 473.

наиболее авторитетной библиографии русских переводов из Гете считает их анонимными,²¹ хотелось бы остановиться на этом вопросе подробнее.²²

Во второй части «Московского вестника» за 1827 год без указания имени переводчика были опубликованы «Мысли Гете о дружбе» и «Об изящном»,²³ т. е. главы третья («Freundschaft») и четвертая («Schönheit») из очерка Гете «Винкельман».²⁴ Первые две главы («Antikes» и «Heidnisches») под названиями «Древние» и «Идолопоклонство» появились в печати лишь три года спустя²⁵ в сопровождении анонимного сообщения «О выставке художественных произведений в Риме (Рим — 10 апреля н. с. 1830)»,²⁶ принадлежность которого Шевыреву не вызывает ни у кого сомнений. Эта дробная, с нарушением композиционной последовательности оригинала публикация (к тому же здесь опущены «Einleitung» и «Eintritt») создает впечатление начатого, но не законченного перевода, часть которого была срочно помещена в журнале, а остаток по неясным причинам «залежался» в издательском портфеле (нельзя исключить, что присланный из Рима свежий материал Шевырева «подтолкнул» в печать часть исполненного им ранее перевода).

В любом случае важность появления этих четырех главок в «Московском вестнике» нельзя недооценивать: из них вполне можно было составить впечатление о концепции древнего искусства и эстетических вкусах Гете, о его трактовке личности Винкельмана как воплощения гармоничного античного миросозерцания («он является существом полным и самобытным, человеком характера совершенно древнего»), о вневременном значении как жизненного опыта немецкого историка искусств, так и его трудов, открывших Новому времени подлинную древность, о необходимости длительных образовательных усилий для достижения идеала «полноты бытия» и т. п.

Возможно, первоначальная публикация третьей и четвертой главок очерка Гете была вызвана желанием Погодина скорее познакомить читателей «Московского вестника» с эстетическими декларациями немецкого гения о сущности Прекрасного. Однако вынесение вперед «Мыслей Гете о дружбе» должно было шокировать тогдашнего российского читателя, ибо после общих деклараций («древние были людьми истинными и отличались полнотою жизни») Гете переходил к характеристике отношения к женщине, родственных связей и, наконец, мужских привязанностей у древних, весьма прозрачно намекая на гомосексуальность Винкельмана:

«Страстное исполнение обязанностей дружества, сладость неразлучности, взаимная готовность жертвовать собою для другого, решительная клятва на целую жизнь быть верным другу, умереть вместе, — все это удивляет во взаимной связи двух греческих юношей: краснеешь, когда в древних стихотворцах, бытописателях, философах, витиях находишь столько вымыслов,

²¹ *Житомирская С. В. И. В. Гете: Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке: 1780—1971. М., 1972. № 2118, 2119.*

²² Л. Удольф, как кажется, склонен разделить мнение Дурьлина, утверждая, что в четырех переведенных главах развиваются темы «Разговора об истине и правдоподобию в искусстве», который, в свою очередь, был переведен Шевыревым и опубликован в «Московском вестнике» несколько ранее (*Udolph L. S. P. Ševyrev. 1820—1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland. S. 25*).

²³ Московский вестник. 1827. Ч. 2. № VII. С. 283—284, 284—286.

²⁴ Впервые опубликован в изданном Гете сборнике статей и документов «Винкельман и его столетие» (*Winkelmann und sein Jahrhundert. Tübingen, 1805*), на появление которой пространной рецензией своего главного редактора И. Г. Буле незамедлительно откликнулись «Московские ученые ведомости» (1805. 25 нояб. № 47. С. 369—375).

²⁵ Московский вестник. 1830. Ч. 3. № III. С. 256—260, 261—262.

²⁶ Там же. С. 262—273.

повествований, чувств, мыслей, посвященных единственно предмету пламенной дружбы».²⁷

В главе «Об изящном» встречаем множество излюбленных суждений Гете: «Последнее произведение природы, непрерывно восходящей на высшие степени, есть прекрасный человек»; «...говоря собственно, прекрасный человек одну только минуту в жизни бывает прекрасен»; «Заключая природу, человек представляет самого себя особенною, целою природой, которой также нужен венец и крайняя степень».²⁸

Но особенное значение для Шевырева, думаю, имел следующий пассаж, описывающий действие античной пластики на души древних:²⁹

«Явившись раз в идеальной действительности пред глазами мира, оно имеет влияние продолжительное, сильнейшее: духовное чадо совокупных сил человеческих, оно дышит всем, что есть великого, почтенного, любезного; воплощаясь в образ человека, оно возносит человека над самим собою, замыкает круг его жизни и деятельности и обоготворяет смертного в настоящем, соединяя в сем последнем и прошедшее, и будущее. Такими чувствами поражались люди при виде Юпитера, как то доказывают описания, известия и свидетельства древних. Громовержец являлся человеком и возносил человека к Небу. Пред глазами являлось божественное величие, и окриленная душа парила к красоте высочайшей».³⁰

Хотелось бы обратить внимание на то, что в заключительных строках русского текста употреблено в высшей степени характерное для Шевырева выражение «творения искусства образовательного» (буквальная и потому неуклюжая передача немецкого «bildende Künste»), что, на мой взгляд, является существенным аргументом в пользу атрибуции данного перевода Шевыреву.³¹

В двух абзацах, завершающих четвертую главку, Гете вновь заводит речь о «потребностях дружбы», имевшей такое значение для Винкельмана, о столь важных для него «отношениях с прекрасными юношами» («Verhältnis mit schönen Jünglingen») и т. п. Причиной их исключения из очерка при публикации в «Московском вестнике» явилось, по-видимому, нежелание привлекать излишнее внимание к этой теме или опасения цензурного вмешательства.

То, что первая и вторая главки «Винкельмана» появились в печати спустя три года после третьей и четвертой, несомненно повредило целостности восприятия текста: пространная характеристика мировоззрения древних и анализ равнодушия немецкого историка искусств к христианству были важны для Гете в качестве прелюдии к изложению собственных мыслей о сущности прекрасного, зависимость которых от идей Винкельмана классик немецкой литературы неизменно подчеркивал. Перевод начальной части очерка Гете в «Московском вестнике» следует признать стилистически выверенным и точ-

²⁷ Там же. 1827. Ч. 2. № VII. С. 283.

²⁸ Там же. С. 285.

²⁹ Именно этот отрывок, на мой взгляд, определил восприятие Шевыревым личности Гете и стал источником нарочитого уподобления его внешности произведениям греческого ваяния. Подробнее об этом речь пойдет ниже.

³⁰ Там же. С. 285—286.

³¹ Ср. в других публикациях, принадлежность которых Шевыреву несомненна: «Теперь внимание всего Рима обращено на выставку современных произведений искусства образовательного...» ([Шевырев С. П.] О выставке художественных произведений в Риме (Рим — 10 апреля н. с. 1830) // Московский вестник. 1830. Ч. 3. № XI. С. 262); «Известно, что нагое тело есть торжество живописи и вообще искусств образовательных...» ([Шевырев С. П.] Письмо из Рима к издателю Л(итературной) г(азеты) // Литературная газета. 1830. 25 июня. Т. I. № 32. С. 291); ср. также: *Шевырев С. П.* История поэзии. СПб., 1892. С. 105.

ным, что вполне сообразуется с основательным знанием Шевыревым немецкого языка.

В начале 1829 года Шевырев принял предложение З. А. Волконской совершить заграничное путешествие в качестве воспитателя ее сына; три года, проведенные главным образом в Италии, имели огромное влияние на его личность, о чем поэт сам неоднократно писал.

Атмосфера этих лет так охарактеризована Погодиным: «Живучи в доме княгини З. А. Волконской, Шевырев имел богатые средства к усовершенствованию вкуса в искусствах образа и звука. Музыкальные вечера княгини и участие в них всех славных артистов, посещавших Рим, давали ему средство познакомиться ближе со всем тем, что славного произвела музыка Италии прежнего и нового времени. Беседа самой княгини, знаменитых друзей ее Торвальдсена, Камуччини, Гораса Вернета и славных художников русских Бруни, Брюллова и других составляла живую эстетическую школу для Шевырева. Отличная русская библиотека княгини предлагала возможность ему продолжать занятия русскою словесностью и историей».³²

Трехлетнему пребыванию в Италии предшествовал столь важный эпизод, как визит З. А. Волконской, Н. М. Рожалина и С. П. Шевырева к Гете в Веймар, состоявшийся 12 мая 1829 года. И хотя этому событию уже неоднократно уделялось внимание,³³ в связи с рассматриваемой темой обращение к нему неизбежно.

Сам Шевырев в письме А. П. Елагиной из Флоренции от 29 мая 1829 года описал знаменательную встречу, во время которой был до такой степени скован стеснительностью, что даже не решился участвовать в общем разговоре (беседу вели Рожалин и Волконская³⁴), следующим образом: «Если Гете нас робел, как же мы-то должны были его бояться? Мы все молчали и смотрели. (...) Гете очень добрый дедушка: когда вошел в комнату внук его, он весь устремился на него. Видно, что в бессмертии своем, как поэт, он слишком уверен: ему хочется жить и во внуках. Какие огненные глаза! Но они одни и живут в нем, а, впрочем, он только что бродит по земле. Он сидел на стуле, протянув руки и беспрестанно сжимая пальцы. Уже все ему в тягость, а особенно незнакомые лица, — как будто ему уж нет времени видеть новое. Он редко теперь выходит из дома, однако все издает журнал свой. По-французски говорит он дурно. С большим участием слушал он, как княгиня говорила ему о том, как ценят его в России».³⁵

В письме из Дрездена от 23 мая 1829 года к той же А. П. Елагиной Рожалин, еще находясь под свежим впечатлением от происшедшего, совсем

³² Погодин М. П. Воспоминание о С. П. Шевыреве. СПб., 1869. С. 17.

³³ Так, детальный анализ всех свидетельств, касающихся посещения Гете Шевыревым и его спутниками, содержится в работе Дурылина (*Дурылин С. Н. Русские писатели у Гете в Веймаре. С. 432—440, 464—473*).

³⁴ З. А. Волконская также оставила описание знаменательной встречи, впрочем, крайне субъективное и с налетом «художественности»; при этом немецкий классик был уподоблен некоему фантастическому городу: «Там (т. е. в Веймаре. — К. Л.-Д.) я посетила Гете. Я вижу в нем старинный, изящный, многолюдный город, где храмы светлого греческого стиля с простыми гармоническими линиями, с мраморными статуями идеальной формы красуются возле готических церквей...» (*Волконская З. А. Отрывки из путевых записок. Веймар—Бавария—Тироль // Северные цветы на 1830 год. СПб., 1829. С. 216—227*).

³⁵ Русский архив. 1879. Кн. I. С. 138. В этом же письме содержится следующая характеристика Н. М. Рожалина, в котором друзья видели надежду отечественного искусствознания: «В Веймаре я расстался с нашим другом, с улыбкой надежды на скорое свидание в Италии. (...) В Россию ему пока не хочется ни за что, и потому его место на два, на три года непременно чужие края. Теперь он весь живет в мире греческом и лагинском, совершенно с любовью предан своему предмету и, судя по настоящим занятиям, обещает нам Винкельмана или Гейне русского» (Там же. С. 138—139).

в ином стиле и не без некоторого напускного пренебрежения к происшедшему повествовал о тех же событиях. Позволю себе пространную цитату из него, необходимую как параллель к позднему описанию Шевырева: «Волконские с Шевыревым были у Гете. Что ж, был ли я? — спросите вы с досадою. Мне не хотелось представляться ему, но, будучи в Веймаре, жаль было и не видать его; я просил княгиню взять меня с собою в виде лакея, но она заупрямилась и потащила меня в качестве несчастного переводчика Вертера. В этой крайности трусость Шевырева придала мне духу: я отчаянно вооружился наглостью и смело влетел к старику. Он стоял посреди своей гостиной с важным министерским видом, но, увидя нашу гурьбу, сам испугался, и нужно было все искусство княгини, чтобы посадить его в свою тарелку. Впрочем, на этот счет ее предупредили: он всегда бывает очень робок с иностранцами. Мы сидели у него с лишком час. Я мог вдоволь насмотреться на него, ибо меня посадили с ним рядом. Его черты врезались у меня в памяти. Профиль при маленьком особенном издании Вертера чрезвычайно похож, но не выражает и не мог выразить живости его физиогномии; портрет Кипренского также похож, только, думаю, в эдаком положении едва ли кто-нибудь видел голову Гете. Он очень важен, и тотчас можно заметить, что необыкновенно раздражителен. Взгляд его невыносим и даже неприятен, может быть оттого, что темные глаза его обведены какими-то странными светло-серыми кругами и кажутся птичьими. Я видел три бюста его, сделанные в разные времена: один, когда Гете был в Италии, лет тридцати, неопи-санно хорош. Как идет к нему этот убор кудрей, бывший тогда в моде!»³⁶

Десять лет спустя, описывая второе посещение Веймара в путевом очерке, предназначенном для русского журнала, Шевырев живописует знаменательную встречу иначе, стилизуя ее в духе идей, развитых Гете в очерке о Винкельмане, — немецкий классик предстает воплощением античного пластического идеала, совершенной личностью, сознательно развившей свои способности в духе древности; вплетение в текст таких слов, как «величие», «величавость», «спокойный», не могло не актуализировать в памяти образованного русского читателя знаменитую формулу Винкельмана «благородная простота, спокойное величие» (подобно Рожалину, его более всего приводит в восторг бюст 38-летнего Гете работы Александра Триппеля, однако упоминание этого скульптурного произведения несет у Шевырева несколько иную смысловую нагрузку): «Я помню, с каким благоговением и трепетом я всходил по изящной лестнице Гетева дома, убранной копиями прекрасных статуй. Я понимал здесь впечатление Миньоны, гуляющей по галереям Ватикана. Мне также казалось, что все эти статуи смотрели на меня, входящего к великому Гете. (...) Эти минуты ожидания могу я сравнить только с теми, когда в первый раз подъезжал к морю, к Риму, к храму св. Петра, Мон-Блану... То же самое ощущение, когда приближаешься ко всякому земному величию. Роковые шаги были сделаны. Я стоял в дверях гостиной — и величавая фигура Гете медленно и спокойно двигалась к нам навстречу. Всего прежде поражало в нем, как в бюсте Юпитера, высокое чело, надрезанное морщинами; под ним юношески сверкали черные глаза, живости чудной на лице старца; след правильного греческого профиля еще обрисовывался ясно; могучие плечи и стан дивно прямо поддерживали эту древнюю пластическую голову. Когда Гете сел в кресла, он принял положение сидящего Юпитера: руки его со сжатыми кулаками спускались по коленям — и в пальцах заметно было движение когтей орла или льва, который то вбирает их в себя, то выпускает. (...) Гете любил показывать произведения искусства, которы-

³⁶ Русский архив. 1909. № 8. С. 585—586.

ми изобилывал дом его. Провожая, он повел нас в комнату, где стояли мраморы и гипсовые копии. Здесь я помню особенно бюст тридцатилетнего Гете: красота мужа необыкновенная, — это был помолодевший Юпитер Ватикана».³⁷

Уподобление Гете Юпитеру особенно знаменательно — созерцание статуй именно этого бога возвышало, по мнению Гете, души древних.

Но вернемся к пребыванию Шевырева в Италии в 1829—1831 годах. Исследователи располагают несколькими группами источников информации о нем: это, во-первых, дневники поэта; во-вторых, уцелевшая часть его переписки с друзьями; в-третьих, очерки итальянских впечатлений, опубликованные Шевыревым в русской периодике.³⁸

Дневники С. П. Шевырева 1829—1832 годов, хранящиеся в Российской национальной библиотеке,³⁹ являются уникальным памятником русской культуры, ценным во многих отношениях. Это и важнейший источник для биографии писателя и его круга (З. А. Волконская, С. А. Соболевский, Н. М. Рожалин, М. П. Погодин и пр.), и глубоко личное свидетельство о восприятии им памятников античного и новоевропейского искусства, и поденные записи, фиксирующие как ход внешних событий, так и внутренние переживания их автора, и журнал, позволяющий восстановить круг чтения Шевырева и его интеллектуальную жизнь этих лет. Тысячью нитей текст этот связан с перепиской поэта, его очерками об Италии, печатавшимися в периодике, позднейшими статьями и книгами, геополитическими построениями. Дневники нашпигованы выписками, цитатами и просто речениями на древнегреческом, латинском, французском, итальянском и немецком языках. Видимо, сложность и комплексный характер этого документа предопределили то, что он до сих пор не опубликован в полном объеме. Крайне неудачная попытка напечатать дневники Шевырева в купированном виде была недавно предпринята М. И. Медовым.⁴⁰ Эта публикация неудовлетворительна во всех отношениях: во-первых, она не содержит должного описания публикуемых

³⁷ Шевырев С. П. Дорожные эскизы на пути из Франкфурта в Берлин // Отечественные записки. 1839. Т. 3. С. 109.

³⁸ Шевырев С. П. 1) Отрывки из дневника. Прогулка русского путешественника по Помпее в 1829 году. Письмо 1 // Московский вестник. 1830. Ч. 1. № 1. С. 91—110; № II. С. 192—205; 2) Отрывки из писем русского путешественника по Италии. Письмо 2 // Там же. 1830. Ч. 2. № VI. С. 77—88; № VII. С. 193—205; 3) Итальянские театры (Письмо из Рима) [Письмо 3] // Телескоп. 1831. Ч. I. № 1. С. 133—144; 4) Римский карнавал в 1830. Письмо 4-е. // Московский вестник. 1830. Ч. 2. № VIII. С. 361—381; 5) О выставке художественных произведений в Риме (Рим — 10 апреля н.с. 1830) // Там же. 1830. Ч. 3. № XI. С. 262—273; 6) Письмо из Рима к издателю Л(итературной) г(азеты) // Литературная газета. 1830. 25 июня. Т. I. № 32. С. 288—292 [дата в конце: Рим, 1830, июня 5 н.с.]; 7) Прогулка по Апеннинам в окрестностях Рима в 1830 году // На новый год. Альманах в подарок читателям «Москвитянина». М., 1850. С. 84—131; 8) Римские праздники (письмо из Рима) // Телескоп. 1831. Ч. II. № 7. С. 402—419; 9) Отрывок из путевых записок по Италии (1831). Водопад Терни // Телескоп. 1834. Ч. XVI. С. 243—250; 10) Болонская школа // Комета Белы. М., 1833. С. 217—245; 11) Отголосок из Италии 1833 года // Телескоп. 1834. Ч. XIX. С. 31—38.

³⁹ Шевырев С. П. 1) Дневник 1829—1830 гг. // РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 1—134; 2) Дневник. 1/13 июля 1830 — нояб. 1831 г. // РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 17. Л. I, 1—100; 3) Дневник. 11 нояб. 1831 — 18 фев. 1839 г. // РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 18. Л. I, 1—152. Ср. описание последней архивной единицы, включающей и позднейшие записи: «...на первых 52 листах содержится его дневник за время пребывания в Италии с 30 октября (11 ноября) 1831 года по 4 сентября 1832 года; на л. 53—76 имеется несколько записей, сделанных Шевыревым в Москве в 1833, 1835 и 1838 гг., наконец, с л. 77-го до конца тома идут заметки Шевырева во время путешествия его из Москвы (через Петербург) за границу, с 22 мая 1838 по 18 февраля 1839 года» (Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1892 год. СПб., 1895. С. 193).

⁴⁰ Шевырев С. П. Дневник / Подг. текста, публ. и примеч. М. И. Медового // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. 2000. Т. 3. № 3. С. 132—236. Этой публикации предпослана следующая статья: Медовой М. И. «Вечно обязан Риму». Искания С. П. Шевырева (1829—1831) // Там же. С. 102—131.

источников;⁴¹ во-вторых, текст Шевырева подвергнут здесь значительным неоговоренным купюрам;⁴² в-третьих, искажено подавляющее число иноязычных цитат. Столь недобросовестное воспроизведение самого текста делает, на мой взгляд, излишним критику комментариев и сопроводительной статьи Медового и исключает полноценное использование данной публикации, так как при цитировании исследователям все равно придется обращаться к рукописи.

Первой датированной записи дневника от 2 марта 1829 года предшествует краткое предупреждение: «В Петерб(ург) я приехал февр(аля) 16 в субб(оту), из Москвы выехал февр(аля) 13 в среду. Из Петерб(урга) выехали мы февр(аля) 28-го 1828 в четверг в 2 часа пополудни».⁴³ Из других источников известно, что Шевырев выехал из Москвы вслед за княгиней Волконской,⁴⁴ а двенадцать дней в Петербурге провел в интенсивном общении со столичными литераторами, почасту встречаясь с Пушкиным.⁴⁵

Медовой не описал в своей публикации маршрута, отразившегося в дневниках Шевырева, так как, по-видимому, полагал подобную информацию излишней, явствующей из самого текста. Однако несостоятельность подобной точки зрения станет ясна, если принять во внимание, что записи велись Шевыревым порой *post factum*, поспешно, для себя, с выпуском очевидных для него сведений. Так, неподготовленный читатель вряд ли поймет, что в

⁴¹ Читая текст Шевырева, напечатанный Медовым вопреки всем правилам публикации архивных документов, нельзя понять, какие его части из какой архивной единицы почерпнуты. Еще более запутывает дело тот факт, что опубликованные шевыревские записи разделены на четыре части со следующими заголовками: 1) Дневник. 1829; 2) Журнал первый. 1830; 3) Выписки из чтения; 4) Журнал второй. После обращения к использованным Медовым документам (РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14 и 17) выясняется, что первые три отдела заимствованы из ед. хр. 14, а последний — из ед. хр. 17. Все заглавия, кроме третьего, даны публикатором, что никак не оговорено.

⁴² Хотя Медовой и объявляет, что «купюры означаются отточиями» (*Шевырев С. П. Дневник*. С. 125), на деле эти отточия помещаются в угловые скобки. Перечислю случаи, когда купюры из первого дневника (РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14) публикатором не отмечены (если по объему они не превышают страницы, в скобках мной указывается число выброшенных строк): 1) с. 147 — записи от 16 и 17 июня (л. 24, об.—28); 2) с. 147 — записи от 28, 29 и 30 июня (л. 29—30); 3) с. 156 — запись от 11 июля (л. 43—44, об.); 4) с. 160 — запись от 31 июля (три строки, л. 49, об.); 5) с. 162 — записи от 1, 2, 3, 5, 7, 8 авг. (л. 52, об.—53, об.); 6) с. 165 — запись от 13 авг. (три строки, л. 57, об.); 7) с. 166 — окончание записи от 23 авг. (две строки, л. 58); 8) с. 166 — запись от 26 авг. (четыре строки, л. 58); 9) с. 167 — запись от 2 сент. (девять строк, л. 59); 10) с. 169 — записи от 17 и 22 сент., 1, 2, 3 окт. (л. 60, об.—61); 11) с. 173 — окончание записи от 19 нояб., записи от 8, 12, 22 дек. 1829 г., от 2 и 11 янв. 1830 г. (л. 66, об.—67); 12) с. 174 — запись от 27 февр. (три строки, л. 67, об.); 13) с. 175 — запись от 2 апр. (двадцать две строки, л. 68); 14) с. 179 — недатированные три и шесть строк (л. 72); 15) с. 180 — три недатированные строки (л. 73, об.); 16) с. 180 — список книг на латыни и итальянском по истории России (л. 73—78); 17) с. 186 — запись от 16 сент. (л. 84, об.); 18) с. 190 — недатированные двадцать семь строк (л. 94); 19) с. 190 — около тридцати недатированных строк (л. 94, об.); 20) с. 190 — многочисленные недатированные записи, а также от 29 апр., 23, 25, 26 мая, 11, 16, 29 июня (л. 96—134, т. е. около трети всего дневника!!!). В двух случаях купюры действительно отмечены отточиями без угловых скобок, что абсолютно не воспринимается на общем фоне использования в данной функции иных значков: 1) с. 149 — запись от 3 июля (с середины л. 32 — по середину л. 32, об.); 2) с. 189 — окончание записи от 3 нояб. (л. 91—93).

⁴³ *Шевырев С. П.* 1) Дневник. С. 125; 2) Дневник 1829—1830 гг. // РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 1.

⁴⁴ З. А. Волконская покинула Москву 30 января 1829 года, как явствует из письма И. В. Киреевского С. А. Соболевскому от 29 января 1829 года (см.: *Сайкина Н.* Из истории взаимоотношений З. А. Волконской и «архивных юношей» // *Новое литературное обозрение*. 1996. № 20. С. 220; ср.: *Теребенина Р. Е.* Пушкин и З. А. Волконская // *Русская литература*. 1975. № 2. С. 144).

⁴⁵ О своих литературных встречах в Петербурге Шевырев подробно поведал в письме Погодину от 25 февраля 1829 года (см.: Пушкин по документам архива М. П. Погодина / Публ. М. Цявловского // *Лит. наследство*. 1934. Т. 16/18. С. 703—704; ср.: *Шевырев С. П.* Рассказы о Пушкине // *А. С. Пушкин в воспоминаниях современников*. М., 1985. Т. 2. С. 52).

записи, помеченной «5 апр(еля) — 24 апр(еля)» и подвергнутой Медовым неоправданному сокращению, речь идет поначалу о пребывании в Берлине, посещении здесь театра, диорамы Гропиуса и египетского кабинета («Моя лихорадка — зубная боль — „Роялисты” Раупаха» и т. д.).⁴⁶

Дневник Шевырева позволяет установить маршрут русских путешественников и время их прибытия в различные европейские города: путь Шевырева, сопровождавшего З. А. Волконскую и ее сына, пролегал через Нарву, Дерпт, Ригу, Митаву, Доблен, Паланген, Мемель, Кёнигсберг, Мариенбург, Эльбинг и Кюниц в Берлин, откуда через Виттенберг, Лейпциг, Веймар, Йену, Регенсбург, Мюнхен, Инсбрук, австрийский Тироль, долину реки Эйзак, Басано, Винченцу, Падуу,⁴⁷ Феррару,⁴⁸ Болонью⁴⁹ они отправились во Флоренцию. В столице Тосканы они провели две недели, от которых можно лишь догадываться. Думаю, эти четырнадцать дней были столь насыщены впечатлениями, что Шевырев предпочел оставить для позднейшего заполнения полторы чистые страницы, к которым так никогда и не вернулся.⁵⁰

Из Флоренции была совершена краткая поездка в Пизу и Ливорно; дальнейший путь лежал через Сиену, мимо озера Больсена в Рим. Ночью 15 июня 1829 года путешественники достигли Вечного города.

Уже через двадцать дней, 5 июля, они отправились через Альбано, Веллетри, Террачину, Фонди, Гаэту и Капую в Неаполь, где бегло осмотрели некоторые окрестности (поднялись на Везувий, совершили экскурсии в Байю и Поццуоли).

С 12 июля по 12 августа 1829 года они отдыхали на Искии. И с этого острова, по мнению Шевырева, «соединяющего в себе прелести Швейцарии с красотами Неаполя», вновь вернулись в Неаполь, чтобы продолжить систематическое знакомство с местными достопримечательностями (экскурсии в Кастелламаре, Сорренто, Салерно, Пестум и т. п.). Тщательнейшему обследованию подверглись Помпеи, где Шевырев побывал 19, 23, 25, 26, 27 августа и 7 сентября. Во время последнего посещения на месте было проверено (и найдено «не совсем правильным») описание античного театра в третьей лекции книги А. Шлегеля «О драматическом искусстве и литературе».⁵¹

11 сентября Волконские и Шевырев вернулись в Рим, чтобы провести в нем безвыездно более двух лет. Это время стало для поэта порой напряженного чтения и самообразования. Въезду в Рим он посвятил две прочувствованные фразы, в которых различим отблеск винкельмановой формулы «*edle Einfalt, stille Größe*»: «Утром, часов в 10, мы приехали в Рим. Как величествен, благороден и тих представляется он после Неаполя».⁵²

1 ноября 1831 года была предпринята еще одна продолжительная поездка: через Терни, Сполето, Перуджию и Ареццо до Флоренции, вновь тщательно осмотренной. Дальнейший путь вел через Болонью, Феррару, Падуу, Местр, Венецию, Верону, Брешию и Милан в Женеву, где Шевырев провел зиму.

⁴⁶ Шевырев С. П. Дневник. С. 137; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 8—8, об.

⁴⁷ Специальной экскурсии, предпринятой отсюда, удостоился домик Пегарки в Аркуа.

⁴⁸ Здесь была осмотрена темница Торквато Тассо.

⁴⁹ В Болонье в дневник были занесены впечатления от картинной галереи; особого внимания удостоилась «Св. Цецилия» (1514) Рафаэля, играющая столь важную роль в книге Ваккенродера, которая незадолго до того была переведена Шевыревым совместно с Титовым и Мельгуновым.

⁵⁰ Ср. в письме Шевырева к М. П. Погодину от 29 мая 1829 года: «Мельгунова обними также. Ему напишу с будущей провизией писем — о Венере Медицейской и Гермафродите. Я растерялся во впечатлениях» (ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 21).

⁵¹ Schlegel A. W. von. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg, 1809. Th. I. S. 76—91.

⁵² Шевырев С. П. Дневник. С. 169; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 60, об.

(Планировавшееся посещение Парижа из-за политических событий не состоялось.) Летом следующего, 1832 года через австрийский Тироль (Боцен) и Флоренцию русские путешественники вернулись в Рим. Окончательно передав своего ученика попечению Н. М. Рожалина, Шевырев отправился на родину и в конце сентября 1832 года был уже в Москве.

На важность чтения сочинений Винкельмана для пребывания в Италии в 1829—1832 годах Шевырев указал в автобиографии 1855 года, написанной для «Биографического словаря профессоров и преподавателей Императорского Московского университета»: «Здесь прочел Винкельмана с комментариями, „Лаокоона” Лессингова и увидел, как бесплодны одни эстетические умозрения».⁵³ Было бы неосторожно заключить по этой извлеченной из общего контекста цитате, что русский поэт под «бесплодными эстетическими умозрениями» подразумевал взгляды Винкельмана и Лессинга. Думаю, были правы оба биографа Шевырева, полагавшие, что именно созерцаемые им в Италии произведения искусства, сопровождаемые чтением трудов двух его классических толкователей, противопоставлены здесь неким позднейшим «умозрениям»⁵⁴ (возможно, Гегеля, Шевыревым недолюбливаемого).⁵⁵

В фонде Шевырева в Российской национальной библиотеке сохранился также довольно подробный недатированный конспект «Истории искусства древности»,⁵⁶ сделанный, как можно заключить по франкоязычным вставкам в русский текст, по знаменитому изданию Хендрика Янсена;⁵⁷ в примечаниях к нему были сведены данные из комментариев к различным изданиям главного труда Винкельмана. Уже это наводит на мысль, что чтение производилось по экземпляру, принадлежавшему З. А. Волконской (Шевырев, на мой взгляд, изначально предпочел бы немецкий текст). Однако окончательный ответ на данный вопрос и на вопрос о том, когда происходило углубленное чтение «Истории искусства древности», можно дать лишь обратившись к поденным записям Шевырева и к его письмам к М. П. Погодину, ближайшему из оставшихся в Москве друзей. При этом нельзя не учитывать, что ряд тезисов и идей Винкельмана был воспринят Шевыревым до этого углубленного чтения, при беглом знакомстве с сочинениями немецкого эстетика и историка искусств и его последователей.

В дневниках, которые нередко обращаются в журнал прочтенного, Шевырев довольно подробно документирует историю своих интеллектуальных исканий, вводя цитаты, конспекты и разнообразные перечни книг. Один из таких списков (опущенный Медовым) находится на обороте л. 84 первого из дневников.⁵⁸ Он сопровождается пометой: «Книги, которые мне надо выписать», т. е. издания, которые Шевырев собирался заказать для себя. Хотя дата отсутствует, из соседних записей можно заключить, что список составлен в

⁵³ Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московского университета. С. 608.

⁵⁴ Отмечу, что данный пассаж был процитирован и Погодиным, и Н. Д. Чечулиным, внесшими, впрочем, некоторые изменения в формулировку Шевырева. Ср.: «...здесь прочел Винкельмана с комментариями, Лессингова „Лаокоона” и увидел, как бесплодны одни эстетические умозрения отвлеченных теоретиков Германии» (*Погодин М. П.* Воспоминания о С. П. Шевыреве. С. 17); «Италия, чтение Винкельмана и Лессинга привели Шевырева к убеждению в бесплодности одних теоретических эстетических воззрений и к сознанию необходимости ставить эстетику на прочную историческую основу» (*Чечулин Н. Д.* С. П. Шевырев // *Русский биографический словарь*. СПб., 1911. Т. «Шебанов—Шютц». С. 22).

⁵⁵ О в высшей степени отрицательном отношении Шевырева к Гегелю см.: Переписка Н. В. Станкевича. 1830—1840 / Ред. и изд. А. Станкевича. М., 1914. С. 464, 688, 705, 715.

⁵⁶ РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 43.

⁵⁷ *Winkelmann J. J. Histoire de l'art chez les anciens*, traduit [par Hendrik Jansen], avec des notes historiques et critiques de différens auteurs... Paris, [1794]—1803. Т. 1—3.

⁵⁸ РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 84, об.

сентябре 1829 года. Помимо греческой грамматики Ф. Тирша, Гомера и комедий Плавта в подлиннике, Шевырев собирался заказать сочинения Винкельмана, Гердера, Лессинга, Шеллинга, перевод Данте на немецкий язык, исполненный Р. Штрекфусом, «Хариномос» К. Зейделя, «Историю живописи» В. фон Людемана, второй том «Римской истории» Б. Нибура, книги А. Г. Л. Герена и некоторые другие издания. На обороте обложки второго дневника⁵⁹ помещен своеобразный краткий отчет перед самим собой о прочитанном (три столбца мелким убористым почерком): названия книг на древних и новых языках, прочтенных целиком или частично во время итальянского «сидения». В третьем столбце, где зафиксировано полностью прочитанное, первая запись гласит: «Винкельман с извлеч(ениями), Ист(ория) др(евнего) иск(усства)».

В том же дневнике находится «Каталог книг, отправленных морем», благодаря которому возможна частичная реконструкция итальянских пополнений библиотеки Шевырева. Из сочинений немецких писателей, имеющих прямое отношение к теме данной статьи, это «Winckelmanns Werke»,⁶⁰ «Schillers und Goethes Briefwechsel», «Jean Pauls Aesthetik», «Herders Ansichten des klassischen Alterthums», «Kritische Schriften von A. W. Schlegel», «Laokoon von Lessing», «Fr. Schlegels Geschichte der alten und neuen Literatur», «Creuzers Römische Antiquitäten», «Ueber das Verhältniß der bild(enden) Künste zu der Natur v(on) Sch(elling)», «Deutsche Literatur v(on) Menzel», «Niebuhrs Römische Geschichte», «Schillers Gedichte», «Geschichte der Malerei von Lüdemann», «Vorlesungen von Schlegel über Theorie und Geschichte der bild(enden) Künste» etc.⁶¹

Итак, вряд ли стоит сомневаться в том, что, начав свое знакомство с наследием Винкельмана по французскому переводу «Истории искусства древности», Шевырев пожелал иметь наиболее авторитетное и полное немецкое издание его трудов для дальнейшего пользования.

Шевыревские дневники редко отклоняются от шкалы приоритетов, заданной немецким историком искусств и усердно насаждавшей его последователями в течение более чем ста лет после смерти Винкельмана: он боготворит Рафаэля,⁶² настороженно относится к Микеланджело, хотя и воздает ему должное, презрительно третирует Бернини, увиденное (в первую очередь живописные или пластические произведения) поверяет сравнением с образцовыми античными статуями, вознесенными Винкельманом на недосягаемую высоту и объявленными воплощением истинно прекрасного и идеального (Аполлон Бельведерский, Лаокоон, Бельведерский торс, Венера Медичи, группа Ниобы, Борцы и т. д.).⁶³ Неотъемлемыми качествами прекрасного являются для него величие, благородство, спокойствие, простота и т. п. Подтвердим это некоторыми примерами.

Нельзя отказать в правоте Е. А. Маймину, отметившему изначальный «эстетический уклон» в дневниковых записях Шевырева.⁶⁴ В Италии русского

⁵⁹ РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 17.

⁶⁰ Дополнительное указание «в 8 частях» позволяет без труда идентифицировать издание: *Winckelmann J. J. Werke*. Hrsg. von C. L. Fernow (Bd. 3—8 hrsg. von H. Meyer und J. Schulze). Dresden, 1808—1820. Bd. 1—8.

⁶¹ РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 17. Л. 86—86, об.

⁶² О вкладе Винкельмана в европейский культ Рафаэля см.: *Ebhardt M. Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik*. Göttingen, 1969. S. 14—17.

⁶³ Об истоках воззрений Винкельмана см.: *Панюфски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма* / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. СПб., 1999. С. 86, 133, 181, 184.

⁶⁴ *Маймин Е. А. Еще о Пушкине и «Московском вестнике»* // Пушкинский сборник. Псков, 1968. С. 174.

поэта прежде всего потрясает глубина проникновения высокого искусства в повседневность, неотторжимость от бытового обихода простонародья: «В стране, где Апол(лон) Бельвед(ерский) и Вен(ера) Мед(ичи), все лучшие произведения древности и новых времен, как у нас Казанская и Иверская, — там и на произвед(ениях) мелочного изделия, на утвари житейской видите следы форм изящных, великими художниками усвоенных народу. Какой выигрыш для жизни эстетической! Здесь за чашкою чаю, за обедом можно учиться форм(ам) изящным! Здесь у простого народа можно найти слепки с Аполлона и Венеры! Что же сказать о том народе, который не умеет пользоваться таким сокровищем! Как он переродился!» (запись от 11 июля 1829 года).⁶⁵

Как можно заключить из описания болонского собрания, Шевырев еще в России внутренне готовился к встрече с картинами Рафаэля, предчувствовал ее. Уже тогда для него не было сомнений, что «Преображение» (1519—1520) — величайший из шедевров ренессансного мастера. Созерцание «Преображения» должно было многое «подтвердить» в его собственных историко-художественных построениях: «Помню картину школы Рафаэля: „Архистратига Михаила“, попирающего сатану. Архистратиг соединяет красоту с величием. В „Мадонне“ Перуджино ясно виден учитель ученика божественного. Круглота форм, свежесть колорита, вообще материал искусства принадлежит предшественникам Рафаэля; но душа искусства — божественному. В Джиотто видим уже изящество линий. В живописи то же, что в поэзии: сколько поэтов сначала работают для того только, чтоб выделывать язык, являют гений — и соберет все материалы воедино. Синеватость Гвидо Рени, желтоватость Доминикина, резкость колорита Перуджина, ангелы которого похожи на пряничных — все это исчезло в божественно-небесном свете „Преображения“. Эту мысль подтвердит мне последнее произведение Рафаэля в Ватикане Римском» (запись от 26 мая 1829 года).⁶⁶

Однако увидев 16 июня в Ватикане последний шедевр Рафаэля, русский поэт был, скорее, разочарован: «„Преображение“ не произвело на меня большого действия». ⁶⁷ Новый этап увлечения Рафаэлем падает на осень 1829 года, когда Шевырев ходил в Ватиканские музеи, как на работу, систематически изучая их сокровища. Тогда же он пишет стихотворение «Преображение». ⁶⁸ К шедевру Рафаэля Шевырев неоднократно обращался и позднее.⁶⁹

Если собственные чувства при созерцании храма Св. Петра, созданного гением Микеланджело, Шевырев определил в своей первой римской записи от 16 июня 1829 года как «какое-то безотчетное удивление», то осмотренные 3 июля фрески «Страшного суда» принял отнюдь не безоговорочно: «Как Микель Анджеоло оригинален в выборе положений телесных и как разнообразен! Как смело изобразил он Христа en raccourci; он и рукой и стопую

⁶⁵ РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 44—44, об. (в публикации Медового по неясным причинам и без необходимого обозначения опущено).

⁶⁶ Шевырев С. П. Дневник. С. 142—143; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 16, об.

⁶⁷ Шевырев С. П. Дневник. С. 145; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 21, об.

⁶⁸ См. автограф с датой «Рим. 3 декабря 1829», вложенный в письмо к Погодину от 24 нояб. (6 дек.) 1829 года (ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 69).

⁶⁹ Ср. в лекции «Изящные искусства в XVI веке», прочитанной Шевыревым в связи с соисканием степени адъюнкта в Московском университете: «Рафаэль увековечивает фресками залы Ватикана. Он живописует нам все предания библии в ложах Ватиканских. Он завещает нам портреты славнейших Пап своего времени. Он создает „Преображение“, в котором кистью изображена вся лестница состояний человечества, от человека, одержимого бесом, до божественного просветления его в Бого-человеке» (Ученые записки Императорского Московского университета. 1833. Ч. 2. С. 105). Ср. также: Шевырев С. П. Очерк истории живописи итальянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях. Четыре публичных лекции // Публичные лекции о(рдинарных) профессоров Геймана, Рулье, Соловьева, Грановского и Шевырева. М., 1852. С. 124—127 (раздельная пагинация).

отталкивает грешников! Наверху праведники несут символы страстей Христовых; в их положениях заметны усилия даже неприличные их небесному сану. Внизу Харон перевозит души мертвых. Все тела голые — и какое разнообразие. Это целый мир людей. В Микель Анджеле много сходства с Шакеспиром: та же возвышенность идей, та же отчаянная смелость в изображении и исполнении».⁷⁰

Увидев в картинной галерее Неаполя уменьшенную копию знаменитой фрески, Шевырев поверяет ее сравнением с Аполлоном Бельведерским: «Здесь я заметил также копию со „Страшного суда“ Микель Анджело. Здесь я уверился еще более, что эта картина написана с желанием выказать оригинальность свою и знание анатомии. Положения все натянутые, трудные, художник сам нарочно создавал эти трудности. Иисус Христос en raccourci, положение самое натянутое и совсем не похож на стройного и свободного Аполлона! Но какая мощь в этой кисти! Какое освобождающее искусство! Если сравним такие явления в живописи с такими же явлениями в поэзии, то и в Шакспире найдем иногда подобные неестественные положения, знаменующие то же своенравие драматика» (запись от 11 июля 1829 года).⁷¹

Свои представления о живописи Нового времени Шевырев суммировал во внесенной в дневник хронологической таблице, которая разделена на две части: первая — «Италия. Идеальное изящное искусство» (пять столбцов, чьи заглавия снабжены характеристиками: «Неаполь», «Флорент(ийская). Рисунок», «Венец(ианская). Колорит», «Римская. Рис(унок), колор(ит), гений», «Ломб(ардская), болонская, эклектицизм»), и вторая, незаглавленная часть, посвященная европейскому искусству (шесть столбцов: «манерная Франция», «влияние Италии: Испания», под общим заглавием «подражание природе»: «Германия», «Нидерланды», «Англия»; и наконец: «прочие государства не произвели ничего особенного»). И общее италофильство, и антифранцузские настроения⁷² — все это как ничто иное соотносится с системой ценностей, насаждавшейся Винкельманом и его последователями и благодаря их усилиям надолго восторжествовавшей в умах.

При созерцании «Аполлона и Дафны» Бернини⁷³ на Вилле Боргезе, не смотря на «красоту форм», Шевырев все же отказал этому мастеру в понимании сущности скульптуры и умения драпировать статуи (аспект, которому Винкельман придавал особое значение): «Формами понравились мне „Аполлон и Дафна“ Бернини, но, видно, что он не постигал совершенно своего искусства. Нехороша идея⁷⁴ изуродовать пальцы в лавры и волосы превратить в ветви. Аполлон воздушен, но холоден. Открытый рот Дафны не хорош. Статуя не должна кричать, потому что не может. Драпировка Бернини обык-

⁷⁰ Шевырев С. П. Дневник. С. 148; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 31.

⁷¹ РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 43, об.—44 (в публикации Медового по неясным причинам без необходимого обозначения опущено).

⁷² Еще более явно эти представления сформулированы в находящемся здесь же примечании: «Все школы под конец приходили к эклектицизму, а Болонская школа, позднее всех образованная, с него и началась, и избрала его своим характером. В Нов(ое) время впали в подражание французской, которая совершенно удаляется от природы» (РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 100, об.).

⁷³ Эта скульптурная группа, по мнению Винкельмана, была единственной, заслуживавшей одобрительного отзыва, однако явившей неосуществленные надежды: «На восемнадцатом году жизни он создал „Аполлона и Дафну“, поразительное для такого возраста произведение, которое сулило, что благодаря ему скульптура достигнет своего высочайшего совершенства» (Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения. С. 381). По поводу позднейших произведений барочного скульптора он обычно раздражался бранью (ср.: Там же. С. 110, 386, 450).

⁷⁴ «Нехороша идея» вписано позднее карандашом над первоначальным «идея хороша». Более поздний вариант, на мой взгляд, лучше отражает авторскую волю.

новенно тяжела. Он, кажется, не постигал красоты мокрых одежд, которые употреблялись древними» (16 июня 1829 года).⁷⁵

На последующих страницах первого из шевыревских дневников найдем и другие разрозненные упоминания имени Винкельмана,⁷⁶ которые, однако, не позволяют датировать чтение «Истории искусства древности». Эти сведения предоставляют неопубликованные письма Шевырева к Погодину, документ, предполагавший реципиента и потому принципиально иной по своему характеру.⁷⁷

Уже первое письмо Погодину из Рима от 22 июня 1829 года содержит строки, посвященные любимой статуе Винкельмана (стихотворное описание Аполлона Бельведерского, которое, впрочем, Шевыревым так и не было завершено):

«Сегодня ходил в Ватикан в 1-ый раз: устал поначалу и глазами, и душою. Это целое государство статуй. И надо годы, чтобы это изучить. Картин еще не видал. Аполлон... но об нем после... Вот два стиха в задаток:

На утихающем челе
Дрожит струна негодованья».⁷⁸

Первое упоминание Винкельмана в письмах Шевырева к Погодину весьма характерно, он почти уподобляет себя немецкому историку искусства, утверждая, что истинное изучение древностей возможно только в Вечном городе: «Главное то только, что учиться древностям греч(еским) и рим(ским) здесь только можно, а там это учение мертвое и скучное. Винкельман ведь жил здесь в вилле Альбани. Я принимаюсь снова за греч(еский) язык, за Гомера и трагиков» (17 сентября н. с. 1829 года).⁷⁹

В письме от 18 октября 1829 года Шевырев сообщил Погодину о начале чтения «Истории искусства древности»: «Прочел Крейцера⁸⁰ об этрусках и древней Италии: он слишком систематик, но дал много мыслей. Наконец и Нибур⁸¹ со мною. Теперь в него вопьюсь. Тит Ливий и поэты составят мое постоянное чтение. Принялся за Винкельмана».⁸²

⁷⁵ Шевырев С. П. Дневник. С. 147; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 24.

⁷⁶ «Это оправдывает мнение Винкельмана, что Апол(лон) Бельвед(ерский) мог принадлежать к богатому числу статуй, вывезенных при Нероне из Греции...» (РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 71); «Винкельман говорит, что этруски не любили царей...» (Там же. Л. 93); «...надобны винкельманы, гердеры и лессинги, чтобы очищать засоренные источники...» (Там же. Л. 97, об.); «...когда вспоминаю статую Папирия и матери (по Винк(ельману), Электры и Ореста)» (Там же. Л. 126) и т. п.

⁷⁷ При дальнейшем изложении я буду опираться главным образом на письма Шевырева Погодину, сознавая, что послания, отправлявшиеся им из Италии к другим корреспондентам, возможно, содержат важные сведения, относящиеся к рассматриваемой теме (их выявление и анализ — отдельная задача). Отмечу также, что московские друзья были благодарной аудиторией и сообщаемое им, видимо, широко обсуждалось, как можно заключить из письма С. Т. Аксакова Шевыреву от 25 октября 1829 года: «Всякой день переношусь воображением к вам: вижу, как вы осматриваете Помпею, глядите на Тибр, на гробницу Адрианову; сердцем постигаю ваши чувства и угадываю, что думает и о чем мечтает ваша умная, пылкая головушка. В присланных вами письмах много нахожу истинно-высокого и прекрасного, не без примеси иногда темного мечтательного» (Из бумаг Шевырева // Русский архив. 1878. № 5. С. 51).

⁷⁸ ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 30—30, об. Несмотря на краткость приведенной цитаты и неудачность выражения «струна негодованья», тот факт, что двустипшие Шевырева восходит в конечном счете к знаменитому описанию Аполлона Бельведерского в «Истории искусства древности», вряд ли может вызывать сомнения.

⁷⁹ Там же. Л. 37, об.

⁸⁰ Creuzer G. F. Abriss der römischen Antiquitäten, zum Gebrauch bei Vorlesungen. Darmstadt, 1824 (2. Aufl. 1829).

⁸¹ Niebuhr B. G. Römische Geschichte. Berlin, 1811—1812. Th. 1—2.

⁸² ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 60.

Чтение «Истории искусства древности», сопровождавшееся изучением античных образцов, привело Шевырева в состояние некоей эйфории. Он начинает мечтать о создании эстетического музея в Москве, одна из задач которого — «усовершенствовать формы» русской жизни. В нем должны быть выставлены слепки с античных скульптур и копии наиболее знаменитых полотен. Шевырев вовлекает в обсуждение своих планов княгиню З. А. Волконскую и заручается ее поддержкой: «По понедельникам и четвергам я теперь аккуратно хожу в Ватикан. Что это за богатство! Вникаю в типы статуй и научаюсь отличать физиогномии богов и богинь.⁸³ Читаю Винкельмана. Таким образом составил у себя в голове галерею древней мифологии из лучших произведений скульптуры. У нас с княгиней большие проекты для Москвы. Скоро вам придется план хронологического музея скульптуры, живописи и древностей. Чур об этом еще не говорить, пока не услышите подробностей. Мы всю подвижимую Италию хотим перенести к вам: рады ли вы будете колонии мраморного народа? Чудная, чудная вещь, если б исполнилось. У княгини же средств куча! Торвальдсены и все художники под рукою. Какая бы была польза для университета и для театра, и вообще для жизни! Надо усовершенствовать ее формы! Пройдя по этой галерее, существующей пока в нашем воображении, можно будет видеть, как постепенно развивалось искусство, доходило до совершенства, падало и опять возникало. Такая мысль не исполнена еще ни в одном музее. Здесь от Анубисов египетских пошли бы мы к вазам и гробницам этрусским, к мраморам египетским, к барельефам Парфенона, потом мимо Паллады, Меркурия, Антиноя, Мелеагра, Ниобы, Торсо, Лаокоона к Венере Медицейской и Аполлону Бельведерскому, потом мимо исковерканных статуй манерного Бернини к Христу, Моисею Микель Анжело и потом дошли бы до Кановы, до его Персея и Флоры и наконец до Христа Торвальдсена, который, по моему мнению, составляет эпоху в живописи. Разохотив вас, мы переслали бы вам и маленькую Помпею, и театр древний, и храм, и Колизей, и храм Пестума и Св. Петра. Все бы у вас было в миниатюре. Древностям учились бы не в мертвых книгах, а в игрушках, во всем. О планы, планы! Когда вы исполнитесь! {...} Италия есть единственная страна, которая для всех народов предложит материалы к эстетическому воспитанию человека. Здесь типы Венеры и Аполлона так же часты, как у нас мыши, коты погребавшие».⁸⁴

Приведенная цитата важна, в первую очередь, как еще одно неопровержимое подтверждение генетической связи шевыревского проекта и общей концепции «Истории искусства древности» Винкельмана. Во-вторых, как свидетельство, позволяющее наконец поставить точку в спорах вокруг авторства «Проекта эстетического музея при Императорском Московском университете», напечатанного в № 11 журнала «Телескоп» за 1831 год с подписью «Княгиня Зинаида Волконская». И хотя этот проект не был осуществлен, его значение для истории русской культуры как прямого предшественника концепции цветаевского Музея изящных искусств в Москве (ныне Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) трудно переоценить.

⁸³ Ср. также запись в дневнике Шевырева от 12 ноября 1829 года: «Ныне кончил музеем египетским и смотрю Аполлона и Лаокоона. Я уже начинаю вникать в разные типы статуй, и вот результат моих наблюдений: все греческие скульпторы имели в голове своей издревле изобретенные типы богов и богинь, ими изображавшихся, и эти типы не в символах и вообще в наружной одежде заключались, но в чертах лица и физиогномии статуй» (*Шевырев С. П. Дневник. С. 172; РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 14. Л. 65, об.*).

⁸⁴ ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14, 63—63, об.

Итог спорам о принадлежности «Проекта» недавно попыталась подвести А. Н. Балаш, отстаивающая авторство Волконской вслед за Л. З. Иткиной,⁸⁵ (сам Шевырев в автобиографии недвусмысленно внес «Проект» в число собственных трудов, назвав его «Планом учреждения скульптурной исторической галереи для Московского университета»⁸⁶). К сожалению, данная атетеза опирается на слишком общие соображения, шаткость которых в этой работе исследовательницы, думаю, очевидна: «...знания в области визуальных искусств были распространены в узком кругу знатоков-эрудитов и просвещенных любителей искусства. Княгиня З. А. Волконская принадлежала к этому кругу, с детства ее окружали памятники изобразительного искусства и художники, обстановка знаточества и меценатства. Тогда как ее молодому спутнику С. П. Шевыреву мир искусства был незнаком и требовалось время для его постижения».⁸⁷ Если невозможно согласиться с выводом А. Н. Балаш об авторе «Проекта» и с аргументацией, призванной его обосновать, то нельзя не оценить ее наблюдений относительно культурного контекста этого начинания и ее обращения к неопубликованным материалам (прежде всего дневникам Шевырева и его конспекту «Истории искусства древности» Винкельмана, хранящимся в Российской национальной библиотеке). Отмечу попутно, что определенное сходство между рядом положений «Проекта» и университетскими лекциями Н. И. Надеждина, справедливо констатируемое А. Н. Балаш, объясняется, на мой взгляд, тем, что тот, как и Шевырев, активно штудировал Винкельмана в эти годы.

В последующих письмах Шевырев продолжал информировать Погодина о чтении Винкельмана.⁸⁸ В приписке от 1 января 1830 года к письму от 29 декабря (по новому стилю) 1829 года он наконец сообщил следующее: «Я кончил Винк(ельмана) и принялся за Гомера. Не можешь вообразить, как приятно читать его здесь, имея под рукою природу итальянскую и Ватикан. Как его здесь понимаешь, как чувствуешь всю простоту его!»⁸⁹

Напряженное почти двухмесячное изучение Шевыревым «Истории искусства древности» можно лучше всего представить по его конспекту «Из Винкельмановой истории искусства»⁹⁰ (в общей сложности это 11 листов, покрытых с двух сторон убористым почерком; лишь л. 6 заполнен на треть, а его оборот оставлен чистым). Это собрание опорных слов и кратких фраз, отражающих общий ход мысли Винкельмана и структуру его труда, а также краткие пометы самого Шевырева, большей частью критические (нередки указания «ошибка Винкельмана»), отражающие знакомство с комментариями, сведенными Хендриком Янсенем из различных изданий.

⁸⁵ См.: *Иткина Л. З.* Княгиня Зинаида Волконская как автор «Проекта эстетического музея при Императорском Московском университете» // Государственная Третьяковская галерея. Вопросы русского и советского искусства. М., 1971. Вып. 1. С. 82—97; *Балаш А. Н.* «Проект эстетического музея при Императорском Московском университете» (к проблеме авторства и культурного контекста) // Российская культура глазами молодых ученых. СПб., 1998. С. 243—256. Что инициатива создания Эстетического музея принадлежала именно Волконской, утверждает также Б. Арутюнова: «During 1830—31, Volkonskaya became actively involved in a project which she herself had initiated: the establishment of a fine arts museum at the University of Moscow» (*Aroutunova B.* Lives in letters. Princess Zinaida Volkonskaya and her correspondence. Columbus, 1994. P. 29).

⁸⁶ Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московского университета. С. 609.

⁸⁷ *Балаш А. Н.* «Проект эстетического музея при Императорском Московском университете» (к проблеме авторства и культурного контекста). С. 245.

⁸⁸ Ср. в письме от 31 ноября (12 декабря) 1829: «Читаю Винкельмана и Вазари: из последнего хочу сделать несколько сцен для „Вестника“. (...) Спешу окончить Винкельмана для проекта нашего: тебе статья, а там предамся Ромулу» (ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 71, об.).

⁸⁹ Там же. Л. 77.

⁹⁰ РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 43.

Открывающий книгу Винкельмана абзац, посвященный трем этапам, при- сущим истории всякого искусства, предстал у Шевырева в крайне сжатом виде: «Необходимость — красота — преувеличение: три степени в истории искусства».⁹¹

Из вступительной части его особое внимание привлек вопрос о происхождении искусств:

«М(нение) Винк(ельмана): греки не от египтян переняли искусство, ибо до Псаммет(иха) запрещен был въезд иностранцам, а уж греки занимались искусством. Ошибка грубая. — В(инкельман) предполаг(ал), скорее, сношение греков с финик(ийцами). — Египт(яне) остались при своей форме. — Этруски и греки стали разнообразить положения фигур. — Правильность рисунка. — Грубость стиля этрусков в сравнении с стилем греческим.

Менгс думает, что первое искус(ство) — рисованье. Винк(ельман) — лепное. Три стиля древних: первый — угловатый, но правильный и сухой (знание пропорций); второй — более округленный, но еще тяжелый; третий — гармоническое сочетание всех линий, как в природе — волнистые очертания».⁹²

Из общих постулатов Винкельмана Шевыреву в наибольшей степени близки климатологические рассуждения, которые последний вполне серьезно снабжает собственными наблюдениями (все вместе, с современной точки зрения, выглядит весьма комично). Он вполне разделяет и убеждение о красоте южных народов:

«Влияние климата на искусство. — Различие диалектов от климата может происходить, ибо нервы языка от холода сжимаются и теряют гибкость: потому-то у гренланд(цев), кит(айцев) и японц(ев) недостает многих букв. К этому прибавить можно замечание, что у нас в России часто встречаются люди, не выговаривающие „л” и „р” или других букв: в Италии это редко встречается. — Преимущества в сложении южных людей; волосы густые. — Артисты древ(ние) изображали галлов и кельтов скудovolосыми. — В Итал(ии) младенцы рождаются с кудряв(ыми) волосами. — Искусство приняло формы своей земли. Египтяне и греки изменились, однако греки менее. — Красота итал(ьянцев), особенно к югу, в Неаполе и Сицилии».⁹³

Далее конспект Шевырева разбит на главки, каждая из которых посвящена истории одного из древних народов: египтян (л. 2—3); финикийн (л. 3, одна строка); евреев (л. 3, две строки); персов (л. 3, две строки);⁹⁴ этрусков (л. 3—4, об.); самнитов, вольсков и кампанцев (л. 4, об.—5);⁹⁵ греков (л. 7—11, об.).

⁹¹ Там же. Л. 1.

⁹² Там же.

⁹³ Там же. Л. 1, об. Здесь и далее слова, подчеркнутые в рукописи, обозначены нами курсивом.

⁹⁴ Эта часть конспекта, посвященная древним народам Востока, заключается следующим общим выводом, вплотную подводящим к идее о предпочтительности республиканского правления для процветания искусств, развитой Винкельманом в применении к грекам: «Сложение сих народов и климат благоприятствовали искусству, судя по пред(аниям) древним; но правление деспотическое мешало развитию. На искусство смотрели как на средство для религии и жизни; а гражд(анская) жизнь не поощряла оногo. Статуй никогда не воздвиг(али) в честь артист(ов) или вели(ких) муж(ей). <...> Персы мало успели. Египтяне забылись о величине форм. Финикийне — об красоте отделки с видами торговыми» (Там же. Л. 3).

⁹⁵ На л. 5—6 находится обширное примечание Шевырева об альтернативной хронологии этрусского искусства, предложенной Кристианом Готлобом Гейне (1729—1812). Приведем лишь его начало: «По Гейне пять классов в истор(ии) этр(усского) иск(усства): 1) первонач(альная) грубость искусства; 2) влияние греков или пеласгов; 3) влияние египтян; 4) большее совершенствование, не удаляющееся от первой мифологии греческой и 5) совершенство под влиянием идеального иск(усства) греческого и мифологии» (Там же. Л. 5). Сведения о хронологии Гейне почерпнуты Шевыревым также из издания Хендрика Янсена (*Heyne Ch. G. Des étrusques et des époques de l'art chez ce peuple // Winkelmann J. J. Histoire de l'art chez les anciens, traduit [par Hendrik Jansen], avec des notes historiques et critiques de différens auteurs... Paris, [1794]. T. 1. P. 633—668.*

Раздел, посвященный греческому искусству, как нетрудно заметить, самый обширный. Он начинается с тщательной фиксации общих положений Винкельмана, из которых особый интерес представляет рецепция «идеальной красоты» — одного из центральных понятий в системе эстетических воззрений немецкого мыслителя:

«Влияние климата — телесная красота греков. — Доброта их нравствен(ного) характера в сравнении с римским — свобода — гимнастич(еские) упражн(ения) и статуи вм(есто) наград — воспитание не ученое, но дельное — уважен(ие) к артистам — имена худож(ников)-мастеров сохранились в сочин(ениях) писателей. — Скульптура, живопись — предшеств(овали) архитектуре, а скульпт(ура) — живописи. — Отрицат(ельное) опред(еление) красоты — разные частные замечания о красоте лица и проч. — Положит(ельное) опред(еление) красоты: единство и простота. — Красота в страсти и действии называется красотой в выражении. — (Винкельман вообще определял красоту более в пластическом отношении). — Начат(ие) красоты по В(инкельману) в подражании красоте индивидуальной — согласов(ание) многих частей в одно целое есть идеал — вещь может быть идеальной, но не прекрасной. — Красота каноническая есть красота высшая — круглоту оной труднее постигнуть воображением, ибо она легко ускользает, тогда как мускуловатость старости сама собою выразительна — части красоты — в природе; целое, идеал — в искусстве. — Эвнухи и эрмафродиты. — Красота идеальная. — В(инкельман) оправдыв(ал) сказание о Зевскисове созвании 5 нагих дев, ибо, по его мнению, художники из природы берут части и состав(ляют) идеал в голове — потом худож(ники) наблюдали формы животных и брали их для крас(оты) человек(еской); так в Юпит(ере) волосы и глаза львиные, у Геркул(еса) пропорц(ии) головы и шеи взяты у быка как у живот(ного) сильнейшего. — Идея молодости вечной есть идея высш(его) блаженства у древних и идеал совершенства».⁹⁶

Мысли немецкого историка искусств о сущности красоты, о выражении и пропорциях и далее удастаиваются здесь наиболее связного изложения, опорные слова вытесняются законченными предложениями, а к излагаемому порой добавляется и нечто свое, ибо, по мнению Шевырева, Винкельман, как и древние, мировоззрение которых он себе усвоил, не был чужд односторонности: «О выражении и пропорциях: красота тиха и спокойна, как море в минуту тишины, но необходимо действие и выражение, нарушающее покой (Винкельман смотрел односторонне, как древние). Согласование красоты спокойной с выражением действия есть высший идеал. (...) Спокойствие — главная черта в изображении богов. — Негодование Аполлона выражено в носу, седалище гнева, по древним поэтам, вздутыми ноздрями, а презрение возвышением нижней губы, что причиняет то же движение в подбородке. — (Поступь Аполлона самая легкая)».⁹⁷

Дальнейший конспект содержит подзаголовки: «Красота тела человеческого» (л. 8—8, об.), «Глава V. О драпировании» (8, об.—9, об.), «О четырех эпохах или четырех стилях искусства греческого» (л. 9, об.—10), «Некоторые замечания о механизме работы» (л. 10, об.; двенадцать строк); «О живописи древних» (л. 10, об.; двенадцать строк); «История искусства греческого» (л. 10, об.—11, об.; здесь два подраздела: «До Фидиаса» и «От Фидиаса до времен Александра»). Конспект, таким образом, не охватывает третьей, четвертой, пятой, шестой, седьмой и восьмой глав из заключительной шестой книги второго тома «Истории искусства древности». Не исключено, впрочем,

⁹⁶ Там же. Л. 7.

⁹⁷ Там же. Л. 7, об.

что окончание конспекта было попросту позднее утрачено, ибо писался он на разрозненных листах.

Особое внимание уделено здесь периодизации античного искусства. При чем каждому из периодов сопутствует краткая, но содержательная характеристика:

«1) Древний стиль до Фидиаса <...> — характер: грубость и натянутасть в положениях, но отделка (*fini*) подробностей — то же самое и в живописцах, предшествовав<ших> М<икель> Анжело и Рафаэлю — характер др<евнего> стиля: рисунок выразительный, но грубый, не грациозный; сила выражения вредит красоте, но в этом уже был зародыш величия <...>».

2) Стиль высокой — смелость и идеальность — образцы, взятые из природы, идеализированы — положения спокойнее — более круглоты — красота и величие <...>».

3) Прекрасной стиль — Пракситель, Лисипп, Апеллес — грация — два рода грации, первая возвышенная, дочь гармонии (под<обна> Венере небесной); вторая, дочь Дионеи, дочь времени — высокое и прекрасное. — Аргисты сего века хотели соединить обе или дать Юноне пояс Венеры <...>».

4) Упадок искусства — подражание — отделка мелкая частей — кудрявые волосы — множество бюстов, портретов, — типы выражены резко <...>».⁹⁸

Шевырев снабжает хронологию Винкельмана, которую он, как кажется, находит наиболее убедительной, следующим примечанием, призванным предостеречь и оценить позднейшие точки зрения: «Гейне, как сказано выше, опроверг сие разделение В<инкельмана>, но не заменил его ничем постоянным, утвержденным. После В<инкельмана> в Греции открыто было много произведений, как то: эгинские мраморы, парфенонские барельефы и другие. — Шлегель полагает три периода искусства: 1) Долгое пребывание на одной степени до начала в<ойны> Персидской; 2) Быстрое развитие к совершенству, от начала Перс<идской> в<ойны> до Перикла заметно влияние древ<него> стиля; 3) Долгое пребывание на степ<ени> совершенства. От Пер<икла> до Алекс<андра>, начинается Фидиасом, творцом скульптуры и величия пластического, и кончается Лизиппом, творцом портрета героя времени, давшим жизнь и грацию искусству».⁹⁹

Хотя Шевырев не цитирует в своем конспекте знаменитых описаний античных скульптур из труда Винкельмана (иным был характер выписок; вышеприведенный пассаж об Аполлоне Бельведерском составляет исключение), заметно, что он цепко фиксировал все, связанное с ними. Приведу только один пассаж с последнего листа конспекта, тем более что некоторые формулировки перекочевали и в «Проект эстетического музея», и в дневники:

«Поликлет, красота и легкость форм. Юнона Аргосская, Канефоры — Скопас — По мнению Винк<ельмана>, *Ниоба его* или копия с оной верная (по друг<им>), она Праксителева, но Винк<ельмана> мнение вернее) — *Борцы в галер<ее>* Флорент<ийской> суть два сына Ниобы — Пифагор из Региума обращает внимание на отделку волос — (В Ниобе волосы не отличаются этим) — Ктезилай — *Его умирающий Гладиатор* в М<узее> Капитол<ийском> — Большие споры: гладиатор ли? Мнение Винк<ельмана>: Вестник».¹⁰⁰

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Там же. Л. 10.

¹⁰⁰ Там же. Л. 10, об. Ср. также следующую дневниковую запись от 11 августа 1831 года при посещении Коллегии Романо: «Тут же должен быть барельеф, доказывающий мнение Винкельмана, что гладиатор Капитолийский не есть гладиатор, а вестник, ибо есть надпись, показывающая, что вестники носили веревки на шее (чтобы не лопнули шеи от крику), а на этом именно есть такой ошейник» (РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 17. Л. 68).

Как видим, конспект отразил пристальное, критичное изучение Шевыревым главного труда немецкого историка искусств, в результате чего произошло усвоение общих философско-эстетических установок и обильного фактического материала.

Если систематическое чтение «Истории искусства древности» и ее конспектирование были закончены Шевыревым в конце 1829 года, то окказиональное обращение к этому труду в течение последовавших месяцев несомненно продолжалось, так как шла интенсивная работа над «Проектом эстетического музея». Наконец, с припиской от 6 марта (видимо, по старому стилю) 1830 года Шевырев выслал его первую редакцию¹⁰¹ в Москву.¹⁰² Погодину было разрешено править «Проект» для пользы дела («Тогда ты в проекте сделаешь нужные перемены и, по утверждении, напечатаешь его в „Вестнике” и всюду, т. е. в „Пчеле”, „Телеграфе”, „Галатее”, „Моск(овских) ведомостях” и проч.»).¹⁰³ Кроме того, он был также обильно снабжен инструкциями по претворению «Проекта» в жизнь. Еще в большем количестве они содержались в письме от 26 (по новому стилю) июня 1830 года, посвященном поправкам, которые Шевырев просил внести в текст в связи с полученным им списком цен на изготовление копий и с пересмотром нескольких положений.¹⁰⁴ Здесь же содержится недвусмысленное указание на авторство проекта: «Надо написать письма к разн(ым) лицам в Петербург и Москву с проек(том), а переписывать мне его 10 раз невозможно, то вот средство: ты велишь переписать его, поправив его по нижеозначенным переменам и с письмами, которые княгиня доставит на имя Зубкова, запечатаешь и перешлешь, куда следует. Перед проект(ом) в Унив(ерситете) есть предложение вводное, в коем упомянуто, что я его писал. Так хотела княгиня, не желая присваивать себе моего труда».¹⁰⁵ Появление текста в печати за подписью княгини, думаю, объясняется возникшими по ходу дела стратегическими резонами и тем, что З. А. Волконская брала на себя значительные издержки, связанные с финансированием «Проекта». Несомненно и то, что его замысел неоднократно обсуждался Шевыревым с княгиней.

В течение всего 1830 года Шевырев всячески напоминал Погодину о важности проекта, побуждал друга не отступаться, продолжать хлопоты, а в письме от 9 декабря (видимо, по новому стилю), наполненном сведениями о ценах на изготовление разного рода копий и о книгах, необходимых, по его мнению, Московскому университету, не без максимализма заявлял: «Не забывайте проекта. Без этого надо уничтожить кафедру эстетики!»¹⁰⁶

¹⁰¹ См. первоначальный текст «Проекта», написанный Шевыревым (Там же. Л. 90—91, об.). От опубликованного позднее в «Телескопе» он отличается несущественно. Как я уже указывал, Погодин de facto был литературным агентом Шевырева в Москве; среди этого комплекса писем находим автографы почти всех шевыревских статей и стихотворений того времени, опубликованных в «Московском вестнике», «Телеграфе» и т. д.

¹⁰² О получении «Проекта» Погодин сообщил Шевыреву в письме от 10 апреля 1830 года: «Третьего дня получил от тебя проект „Эстетического музея” и в восторге. Да здравствует княгиня! Она алмазными буквами вписывает свое имя в летопись Москвы, или лучше, всей России. Ее подарок дороже, значительнее ценной области с народонаселением» (Письма М. П. Погодина к С. П. Шевыреву / С предисл. и объяснениями Н. П. Барсукова // Русский архив. 1882. № 6. С. 141—142). Погодин сразу же вынес проект на дружеское обсуждение. Это явствует из приписки П. А. Муханова к пасхальному письму Погодина от 29 апреля 1830 года (в общей сложности поздравительные приписки сделали шестнадцать человек, в том числе и Пушкин): «С восторгом читал ваше письмо из Рима. Проект „Эстетического музея” в Москве — мысль счастливейшая!» (Там же. С. 145).

¹⁰³ ИРЛИ. Ф. 26. Ед. хр. 14. Л. 91, об. (письмо от 9 марта (по новому стилю) 1830 года).

¹⁰⁴ Предлагавшиеся поправки значительно приближали первоначальный текст проекта к его окончательному варианту, опубликованному в «Телескопе». При этом, отмечу, дело шло о частностях: структура экспозиции была задана изначально.

¹⁰⁵ Там же. Л. 118.

¹⁰⁶ Там же. Л. 132, об.

Не ставя перед собой задачи всестороннего искусствоведческого исследования «Проекта эстетического музея», остановимся лишь на теме Винкельмана в нем.¹⁰⁷ Л. Удольф справедливо указал на немецкие истоки замысла «Проекта»¹⁰⁸ и его связь с общей концепцией «Истории искусства древности», претендовавшей на систематическое изложение определенного учения («*Ver-such eines Lehrgebäudes*», по выражению Винкельмана).¹⁰⁹

Солидаризация с общей концепцией «Истории искусства древности» декларировалась Шевыревым как следование историческим принципам: «Желательно бы было в распределении оных следовать историческому порядку так, чтобы прогулка по галерее статуй живо олицетворила для нас историю ваяния от начала до наших времен. Всякой, кто хотя поверхностно глядел на сей предмет, знает, сколько здесь разногласия во мнениях на счет стилей, времени статуй и проч. Бессмертный Винкельман испытал множество опровержений от опытного Гейне, от гениального скептика в истории искусств Рафаэля Менгса и от множества антиквариев Италии. Несмотря на то, сколько можно, соблюдаем исторический порядок в распределении произведений ваяния».¹¹⁰

Первое отделение Музея должно было стать «преддверием к блистательному искусству греческому» и дать представление о египетской и этрусской пластике: «Вход в сие преддверие украсится бюстом Винкельмана как первого истолкователя искусства, отверзшего нам сокровенный дотоле храм его».¹¹¹ Второе, третье, четвертое и пятое отделения представляли развитие греческого искусства в соответствии с делением на четыре стиля, содержащимся в «Истории искусства древности». Шестое отделение должно было представить «христианское искусство, воскресшее под чудесным резцом Микель-Анджело»; седьмое — изобразить «уклонение искусства от простоты греческого и от пути, показанного Микель-Анжем, к формам насильственным, искривленным, и олицетворить век Бернини и его последователей». Восьмое отделение предстояло составить из копий созданий Кановы и Торвальдсена, означивших, по мнению Шевырева (да и подавляющего числа его современников), «не только совершенное возвращение к простоте искусства древнего, но и преображение оно при влиянии религии христианской». Стили обоих были описаны в терминах вполне Винкельмановых: «В произведениях первого увидим совершенство Праксителивой грации, угаданной великим художником; в произведениях второго — высоту стиля Фидиева, освященную резцом христианским».¹¹² Собрание живописи предполагалось открыть копиями с пяти полотен христианской тематики («Страшный суд» Микеланджело, «Успение Богоматери» Тициана, «Преображение» и «Сикстинская мадонна» Рафаэля, «Страсти Св. Агнессы» Доменикино).

В двух других дневниках итальянского периода, охватывающих время после июля 1830 года, имя Винкельмана упоминается нечасто, хотя излюб-

¹⁰⁷ Видимо, уже зимой 1830 года Шевырев получил в свое распоряжение труды Винкельмана на немецком языке в восьми частях, ибо в тексте «Проекта» упоминается «издание Фернова». Здесь же содержатся ссылки на «Историю искусства во франц. издании Феа, 1801 г.», что не должно смущать, так как первый и второй тома в издании Хендрика Янсена снабжены предисловиями из итальянской публикации «Истории искусства древности» под редакцией Карло Феа 1783—1784 годов, а на титуле первого тома указан год второй революционного календаря, понятый Шевыревым как второй год нового века.

¹⁰⁸ С начала XVIII столетия при дворах немецких властителей появляются собрания гипсовых слепков с античных статуй — сначала в Дюссельдорфе, затем в Мангейме, Дрездене и т. д.

¹⁰⁹ *Udolph L. S. P. Ševyrev. 1820—1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland. S. 154—155.*

¹¹⁰ Телескоп. 1831. № 11. С. 387.

¹¹¹ Там же.

¹¹² Там же. С. 395.

ленные им статуи — объект постоянных раздумий Шевырева, нередки и сопоставления произведений вербальных и изобразительных искусств. Это очевидно при знакомстве со страницами, посвященными вторичному посещению Флоренции в ноябре 1831 года, скульптурным сокровищам тосканской столицы: «В этот раз я видел Венеру Кановы:¹¹³ она прекрасно поставлена; окружена зеркалами и умножается бесчисленно; однако от этого происходит, что на оригинал не смотришь, а на отражение — и двоятся внимание; голова мне не столько нравится, как тело, особенно рука хороша и ножки, но одна щиколка, кажется, слишком выдалась; выражение лица не богини. Впечатление ее изгладилось при взгляде на Венеру Медичейскую. Как войтишь в Трибуну, она первая предстает, налево Борцы и Фавн, направо Точильщик и Аполлино. В Точильщике я узнал знакомого римского умирающего Глadiatorа, что в Капитолии, или просто Скифа: чисто то же лицо скифское, те же наросты на пальцах, одним словом, тот же стиль: это должно быть начало того же сюжета. Мнение Винкельмана не может быть справедливо».¹¹⁴

Пространный пассаж посвящен группе Ниобы, что вполне сообразуется с тем вниманием, которым одарил ее Винкельман в «Истории искусства древности»:

«Мы видели Ниобу. Лучшие фигуры: Ниоба сама с дочерью меньшою, она закрывает ее мантией. Скульптура сама в себе холодна: так ли бы живопись выразила страх и любовь матери? Но таковы ее средства. Далее: фигура бегущей дочери прекрасна, особенно драпировкой, свиваемой ветром; фигура сына, стоящего на колене и протянувшего другую ногу, с головою, поднятою вверх, как бы в знак презрения к грозе небесной (сия фигура повторена); фигура пораженного стрелою, долженствовавшая лежать во фронте перед одною из сестер, коей положение к сему относится; замечательны две фигуры мальчика, ставшего на скалу коленом (...).

Глядя на Ниобу, я совершенно соглашаюсь со мнением Рафаэля Менгса, что большая часть монументов, до нас дошедших, суть римские копии с оригиналов греческих. Многие фигуры заметно потеряли под резцом копииста их первое выражение, которое более отгадываешь, нежели видишь: это особенно заметно на сыне коленопреклоненном: есть такая же точно фигура в Капитолии — и, вероятно, обе суть копии, охладившие оригинал. Весьма замечательно, что колено его ушло в камень: зайдешь сзади, ноги нет: важное замечание, еще объясняющее искусство в природе и понятия древних об оном. Винкельман, приписывавший сие произведение Скопасу (не помню, когда он существовал?), говорит, что Ниоба есть один из древнейших памятников греческого ваяния; но мне кажется, что Ниоба должна занимать то же место в истории ваяния, какое Эврипидова трагедия в истории драматического искусства: при том же не совсем простые положения сыновей (*tours de forces*), особенно линия вытянувшегося, то же свидетельствуют».¹¹⁵

Если обратиться к очеркам Шевырева, написанным во время пребывания в Италии и опубликованным в русских журналах, то сравнительно с дневниками и «Проектом эстетического музея» винкельмановская тема будет занимать в них несравнимо меньшее место. Еще Ю. В. Манн справедливо отметил исключительное влияние климатической теории немецкого ученого

¹¹³ Речь идет о так называемой *Venus italica* Антонио Кановы, заказанной скульптору Наполеоном и призванной занять в «Трибуне» место Венеры Медичи, перемещенной императором из Уффици в Париж. После возвращения античной скульптуры во Флоренцию создание Кановы длительные время выставлялось в Уффици; ныне — в Палаццо Питти.

¹¹⁴ РНБ. Ф. 870. Ед. хр. 18. Л. 9. В последней фразе Шевырев вновь возвращается к мнению Винкельмана о том, что капитолийская статуя раба в действительности представляет бирюча.

¹¹⁵ Там же. Л. 9, об.

на русского поэта,¹¹⁶ опираясь на следующий пассаж в письме втором «Отрывков из писем русского путешественника в Италии»: «Здесь следуют доказательства, взятые как из важных, так и из мелочных предметов. Все они, большею частью, убеждают в давно известной мысли, что, несмотря на духовную природу человека, климат имеет решительное и постоянное на нее влияние так, что обычаи, в течение веков сохраняющиеся и устоявшие против всего и даже против религии, не иначе могут объясниться, как сим влиянием. Вот почему великий Винкельман в своей истории искусства всегда начинается наблюдением климата у всех народов».¹¹⁷

Большинство очерков действительно проникнуто восхищением красотой южных наций и убежденностью, что именно Юг — подлинное отечество и обитель искусств. Однако описывая древности Помпеи, достопримечательности Рима и Неаполя, картинные собрания Болоньи и т. п., Шевырев редко касался скульптурных произведений и не ставил перед собой задачи систематически изложить свои взгляды на историю развития искусств, чем и объясняется редкость упоминания имени немецкого историка искусств.

Один раз он, впрочем, дает общую характеристику вклада Винкельмана и Лессинга, эрудиции и критицизму которых противопоставлены скромные дарования неаполитанских хранителей: «Сокровища Помпеи находятся в руках почтенных неаполитанских ученых; но, кажется, им не достает той многосторонности, того критицизма, который, как светоч в руках Винкельмана и Лессинга, осветил темную историю искусства так, что уже перестали бродить по ней оцпью».¹¹⁸

Подводя некоторый итог данной статье, несколько перегруженной необходимыми и потому неизбежными, на мой взгляд, цитатами из неопубликованных документов, думаю, вполне уместно заметить, что углубленное чтение Винкельмана несомненно стало одним из значительнейших событий итальянского пребывания Шевырева. Оно завершило формирование общей концепции истории искусств, на длительный срок определив систему художественных ценностей и предпочтений поэта. «Проект эстетического музея», возникший из чтения «Истории искусства древности», связан с ней теснейшими родственными узами. Как никакой другой текст Шевырева итальянских лет он был призван утверждать в русских умах общую концепцию развития искусств, базировавшуюся на трудах Винкельмана и претендовавшую на всеобщность и незыблемость.

Особого внимания, разумеется, заслуживает вопрос о том, сколь релевантным оказалось чтение Винкельмана для позднейших литературных и искусствоведческих трудов Шевырева и сколь велико было значение посредничества поэта при знакомстве его ближайших друзей с трудами и идеями немецкого историка искусств. Именно этот круг тем будет рассмотрен во второй статье, посвященной Шевыреву и Винкельману.

¹¹⁶ Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820—1830-е годы). С. 171.

¹¹⁷ Московский вестник. 1830. Ч. 2. № I. С. 84. Ср. также в «Римских праздниках (письмо из Рима)» Шевырева (Телескоп. 1831. Ч. II. № 7. С. 417).

¹¹⁸ Там же. С. 76.

ОБ ЭФФЕКТЕ ЖИЗНЕПОДОБИЯ В «АННЕ КАРЕНИНОЙ»: РИТМ КОМПОЗИЦИИ

Зачем наши жизни и жизнь всего мира? Зачем этот рост отдельных существ? Похоже, что это дыхание Бога, что Бог дышит нашими жизнями.¹

Все читавшие «Анну Каренину» — от наивных читателей до профессиональных исследователей — выносят одно, общее для всех впечатление, сформулированное К. Леонтьевым: «Тот, кто изучает „Анну Каренину“, изучает самое жизнь».² Об особом эффекте жизнеподобия «Анны Карениной» говорят все. Но если попытаться расшифровать это впечатление, то легко впасть в трюизм, ибо каждое произведение искусства находится с действительностью в таких эстетически обусловленных отношениях, что можно их свести и к такой формуле. А вместе с тем «Анна Каренина» обладает какими-то *особыми* качествами, которые способствуют *эффекту максимального жизнеподобия*. Разумеется, они не сводятся к фотографическому правдоподобию. Можно предположить, что в романе отразились какие-то *фундаментальные законы бытия*, — законы единые и для автора, и для персонажей, и читателей, благодаря чему все переживают и проживают жизнь общую для всех и для каждого в отдельности. Речь идет, по-видимому, о нескольких основополагающих характеристиках творимого автором Универсума, а значит, и о взаимосвязанных многообразных аспектах романа.

Не претендуя на окончательность суждений и выводов, рассмотрим, какие особенности этого Универсума отражает самая крупная эстетическая категория романа — его композиция.³

Роман начинается с двух знаменитых фраз. Они воспринимаются как ключевые: в них в свернутом виде содержится нечто весьма существенное для понимания всей картины мироздания. В сознании читателей они навсегда склеились, их и произносят обычно на одном дыхании. И в этом их единстве кроется великий смысл. Первая фраза: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» — это широчайшее обобщение. В ней — резкая оппозиция, в ней — сопоставление и противопоставление, в ней — четкий рельеф важной закономерности. Но сразу же, в следующей фразе: «Все смешалось в доме Облонских» (18, 3) — все конкретизируется и все «смешивается»: и строгая бинарность, и

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1935. Т. 54. С. 149. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

² Леонтьев К. О романах гр. Л. Н. Толстого: Анализ. Стиль. Веяние // Русский вестник. 1890. Кн. 5. С. 245.

³ Речь идет о макрокомпозиции, т. е. композиции самых крупных повествовательных блоков, а не о микрокомпозиции, т. е. композиции сцен и эпизодов, чему во многом посвящена книга Б. А. Успенского «Поэтика композиции» (М., 1970).

резкая категоричность. В первой фразе — потенциальная возможность схематизма. Во второй — разрушение всякой схемы.

Роман как целое и обладает этими двумя качествами, на поверхностный взгляд трудно совместимыми. В нем есть твердая определенность нравственной позиции и заложенная в ней тенденция к постановке проблем в общем виде, но в нем также бушует стихия живой жизни, которая все «смешивает» и открывает такую сложность жизни, что делает невозможными однозначные ответы. Кажется, что в романе четко выступает ядро, но его контуры растушевываются, размываются и тают, погружаясь в глубины жизни в безмерном богатстве ее индивидуальных проявлений. Все это: безусловное и проблематичное, очевидное и неясное, абсолютное и относительное — создает модель Универсума, в котором господствует, по слову Юнга, «не скудное европейское „или-или“, а величественное и утверждающее „и-и“». ⁴ Закономерность — но с вибрирующим контуром; симметрия — но не буквальная; ритм — но сбивающийся — это и есть картина Универсума.

Одним из частных проявлений этого Универсума является его композиция. Необычно и загадочно в «Анне Карениной» то, что две сюжетные линии романа — Анны и Левина — далеко отведены друг от друга и соприкасаются лишь боковыми ветвями. Это и давало основание считать, что под одним переплетом «два романа». Очевидно, что если столь явно ослаблена сюжетная связь, то единство произведения создают иные, несюжетные связи. Поэтому и возникает вся группа вопросов о принципах соотношения этих двух линий. Контраст или соответствие? Неполный контраст или неполное соответствие? В чем загадка «замка», сводящего «своды» романа? Этим, так или иначе, заняты все его исследователи. Но прежде чем задаваться этими вопросами, нужно поставить исходный вопрос: в чем заключается художественная функция этой относительной изолированности. Почему внимание читателя должно столь резко переключаться с одной истории на другую? В чем смысл таких слов и перепадов?

Однако заметим прежде всего, что повествовательный поток разделяется на два русла не с самого начала, а только с того момента, когда Анна и Левин покидают Москву (книга 1, часть 1, главы XXVI и XXIX). Этому предшествует традиционный единый повествовательный блок. В нем главное место занимают Облонские. Роман строится так: сначала — Облонские, а потом, параллельно, — Анна и Левин. Как существует своя художественная функция у двух главных несливающихся русел, так существует и своя особая функция у этого относительно недолгого общего их истока. Дело, по-видимому, не только в том, что «смешалось», а и в том, что в доме Облонских. Почему роман начинается именно с этой семьи? В чем смысл этих уникальных в композиционном отношении глав?

История написания «Анны Карениной» хорошо изучена. Известно, что Толстого вдохновил отрывок Пушкина «Гости съезжались на дачу» и он сказал: «Вот как нам писать. Пушкин приступает прямо к делу. Другой бы начал описывать гостей, комнаты, а он вводит в действие сразу» (цит. по: 20, 578). Анализ рукописей показывает, что именно так по первоначальному замыслу и начинался роман — со сцены приема у Бетси Тверской после оперного спектакля. Однако от такого варианта начала Толстой отказался. В последующем варианте он начинает роман со сцены приезда Нерадова (Левина окончательной редакцией) в дом своего друга Гагина (т. е. Вронского). Отказавшись от этого, Толстой в первой же сцене выставки скота в Зоологи-

⁴ Юнг К.-Г. Психологический комментарий к «Тибетской книге мертвых» // Тибетская книга мертвых. М.: Двойная звезда, 1995. С. 6.

ческом саду вводит Стиву (под фамилией Алабин), встречающего своего друга Ордынцева (т. е. Левина). И лишь в процессе работы закрепляется канонический вариант романа. Следовательно, сначала все начиналось «in media res» — в острый момент сюжетной линии Анны — Вронского. Позже в начале романа должны были сразу же появиться оба героя двух основных линий. Затем — один из героев, но с ним был — и это симптоматично — Стива. И наконец, Толстой останавливается на том, что роман начинается сценами со Стивой. Главные герои появятся позже, и сюжетно их будет связывать все тот же Стива. Почему такой несерьезный герой открывает роман?

Читатель, начинающий читать роман, еще ничего не знает ни об Анне, ни о Левине. Ему может показаться, что это роман о семье Облонских. Поскольку две первые ключевые фразы спаяны с их семьей, вопрос о счастье и несчастье относится прежде всего к ним. Действительно, счастливая или несчастливая эта семья? Слишком очевидно, что по ситуации — несчастливая. Долли несчастна бесспорно. Но несчастен ли Стива? Если и несчастен, то очень уж «по-своему». Вот это «по-своему» является ключевым словом. Каковы бы ни были обстоятельства, Стива несчастным быть не может — по своей природе. Обстоятельства — это одно, а природа — это другое. Стива кругом виноват, он и не пытается оправдываться, но в глубине души никак не может себя обвинить. Он простодушно аморален, ибо всей своей сущностью знает, что он не может не быть неверным. Так диктует его природа.

Все домочадцы сочувствуют Долли, но симпатизируют Стиве. Более того, чувствуется, что и автор, несмотря ни на что, в плену его обаяния и «заражает» этим своего читателя. Стива, который, казалось, никак не мог быть оправдан Толстым, все-таки ему очень мил. Легкая ирония в изображении Стивы не уходит никогда, но не уходит и как будто невольное им любование. *Потому что Стива, как живая жизнь, размывает все четкие границы между любыми догмами.* В тех сценах романа, где он соседствует с Левиным, он, казалось бы, должен составлять ему полный контраст. Однако именно эти сцены — одни из самых поэтических в романе (обед, охота, еще один обед, еще одна охота), и уже поэтому прямолинейность противопоставления в них невозможна. Неоспоримо, что в спорах между ними истина на стороне неизмеримо более глубокого и безмерно требовательного к себе Левина. Но и противоположная истина, высказанная Стивой, тоже верна, а может быть, и более верна, потому что она ближе к сущности бытия: «Все разнообразие, вся прелесть, вся красота жизни слагается из тени и света» (18, 46).

Да, жизнелюбие Стивы биологично, восприятие им жизни весьма поверхностно, ему недоступна ни глубина Левина, ни сила страсти Анны, ни горькое страдание Каренина, а тем не менее именно ему удастся, проявляя неиссякаемую доброжелательность (а не добродушие, родственное равнодушие!), дивный такт и почти женственную бережность, смягчать, «как миндальное масло», и улаживать все самые мучительные конфликты. Очарование чувственности, жизнелюбия, легкости — все это Стива. Нельзя сказать, что в этом все его оправдание, но несомненно и то, что осудить его безоговорочно невозможно. Он в оболочке этой, такой обычной и тем не менее такой сладостной жизни, он *такой*, каким сотворил его Бог, и иным быть не может. В черновиках романа было сказано: «За то-то и любили все Степана Аркадьича, что он с людьми думал только о том, как бы им быть приятным. Тот, кто подумал бы о нем с точки зрения его семейной жизни, тот сказал бы: это страшный, злой эгоист сделал неверность жене, она мучается, страдает, а он, веселый, довольный, сидит с приятелем и... и хлюпая устрицы, запивал Oeil de perdrix и спрашивает, о чем скучен его приятель. Но в том-то и дело, что Князь

Мишута⁵ не признавал смысла в жизни во всей ее совокупности и никогда не мог устроиться так, чтобы быть в жизни серьезным, справедливым и добрым, и махнул давно на это рукой, но зато в прождении этой жизни, во сне жизни, он был тем, чем его родила мать, — нежным, добрым и милым человеком» (20, 107). Заметим, что Толстой признает не только внешнюю точку зрения общепринятых представлений, но и внутреннее ощущение человека самого себя.

Известно, что оценка сложной нравственной ситуации во многом зависит от точки зрения — внутренней или внешней. Как говорил Оскар Уайльд, собственные поступки мы судим по намерениям, а поступки других — по результатам. Так и в способе изображения: изнутри видно намерение, а извне — результат. На этом и основана одна из функций психологического анализа: изображая внутреннюю ситуацию героя, автор заявляет о своей склонности к его реабилитации. Но эта начальная сцена изображена в основном внешне. Вся она — подробнейшее описание утра Стивы. Именно подробнейшее. И серый халат на голубой подкладке, и свежий запах одеколона, и сырая еще газета, и две чашки кофе с калачом и маслом, и разговор с камердинером Матвеем, и весь ритуал утреннего туалета, и завтрак... все так медленно, так подробно. Все это создает атмосферу чувственного очарования жизни и поэзии повседневности.

Эта поэтическая повседневность в ее чувственном облике льнет к Стиве. Но она и приподнимается над ним, а в дальнейшем ориентируется не только на него и создает интегральный образ потока жизни, хотя и независимой от людских судеб, но теплой и человеческой. Само течение жизни приобретает самодовлеющее значение. Читатель отныне захвачен не только сюжетом, но и этим потоком жизни. Отныне — и таковы законы эпического искусства — этот поток будет нести его до конца романа и представлять самостоятельный интерес, который не может быть исчерпан и самыми острыми сюжетными поворотами. Даже там, где сосредоточены события, решающие для развития сюжета, например бал или скачки, интерес сосредоточен не только на этих кульминационных событиях, но и на том, каков был бал или как проходили скачки. Это не интерес даже, а наслаждение самим процессом бытия, та его поэзия, что вызывает, по слову Набокова, «не смех и не слезы, а сияющую улыбку беспредельного удовлетворения, блаженное мурлыканье».⁶

Этот поток, возникший в первых главах, обретает такую силу инерции движения, что продолжит свое течение и после трагической развязки судьбы героини. Читатель обретает двойное зрение: он не упускает из виду конфликт в семье Облонских и одновременно переключается и на тот уровень, где вечная жизнь все обволакивает, сглаживает противоречия, разрешает проблемы, да так сглаживает, что само их исчезновение становится неощутимо, вновь и вновь затягивает раны, наносимые самыми бурными событиями. Поэтому так мудро звучат слова Стивы, обращенные к Левину (из чернового варианта): «Так приезжай непременно и отдайся теченью, оно принесет тебя» (20, 11). Знаменательно, что именно в этих главах прозвучало наимудрейшее слово «образуется».

Итак, в первых главах романа заявило себя то начало бытия, что преодолевает возможный схематизм и догматизм. Второе начало несет в себе сама личность Стивы. Это живая индивидуальность, которую никак не уложить ни в какие рамки. Стива говорит: «Что ж делать? Я так сотворен» (18, 170).

⁵ Один из вариантов имени Стивы.

⁶ Набоков В. В. Николай Гоголь // Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996. С. 68.

То же чувствует и Левин: «Я — Константин Левин, больше ничего» (18, 176); «Он чувствовал себя собой и другим не хотел быть» (19, 99). Проблема индивидуальности ведет в глубины всей нравственной проблематики романа — к вопросам о вине, отмщении и возмездии. Можно ли судить одним судом совсем разных людей? Разве может оказаться в ситуации Анны Долли или в ситуации Каренина Стива? Как Кити не смогла жить по образцу Вареньки, так и для каждого в жизни уготован свой путь. Поэтому так мучительно сложно решается в романе вопрос о вине. Анна говорит: «...я не виновата, что Бог меня сделал такой, что мне нужно любить и жить» (18, 308); «...я не могу раскаиваться в том, что я дышу, что я люблю» (18, 309); «Но я не была виновата. И кто виноват? Что такое виноват? Разве могло быть иначе?» (19, 212). Эти слова не самооправдание, понятное и поэтому простительное, а более высокая и справедливая точка зрения. Ибо об этом же говорит мудрая, сердечная, но совсем другая Долли: «В чем она виновата? Она хочет жить. Бог вложил нам это в душу» (19, 182).

Жизнь по законам индивидуальности, как и суд над личностью по законам ее индивидуальности, — это камень преткновения для любых абстрактных суждений. Знаменитая толстовская сентенция «если сколько голов, столько умов, то и сколько сердец, столько родов любви» (1, 128) сконцентрировала в себе важнейший аспект романа как модели жизни.

В многообразии живых индивидуальностей у Толстого четко выступает такое разделение: люди повышенной жизненности и люди пониженной жизненности. В «Анне Карениной» повышенная жизненность у Облонских, Анны и Стивы, пониженная — у Каренина, Вареньки, Кознышева. И как их судить одним судом? Верно сказала Анна о Каренине (в черновом варианте): «И по моей нравственности он был дурак, а по их нравственности я была дурная женщина» (20, 672). Людям пониженной жизненности легче оставаться в пределах общепринятого, поэтому часто они вполне нравственные люди с точки зрения массового сознания. Нравственные же проблемы как *проблемы* возникают, скорее всего, перед людьми повышенной жизненности: она толкает их к границам нравственно дозволенного, а то и за их пределы. Поэтому на магистральной линии романа — Анна, ставящая своей личностью и судьбой великие нравственные проблемы.

Что касается Стивы, то его жизненность придает ему обаяние, чувственную прелесть и несомненную душевность. Духовности же он лишен, потому так и легковесен. Но его жизненность и душевность дает ему возможность без труда понимать и принимать самых разных людей. Кто, например, более нравствен с абстрактной точки зрения: Каренин или Стива? Очевидно, что Каренин. Но Каренин ничего не может понять, столкнувшись с живой жизнью, а не с ее бумажным отражением. А Стива всех понимает, поэтому он так тактичен и деликатен, поэтому он улаживает все конфликты, поэтому он служит связующим звеном между всеми героями романа и его двумя сюжетными линиями. Поэтому же он несет с собою идею адогматизма и растушевки границ между всеми категорическими истинами.

Случайное, конкретное, индивидуальное не отрицает законов всеобщего, но, обращаясь к индивидуальному в читателе, актуализируя индивидуальное в каждом из них, а значит, и во всех, придает тем самым индивидуальному более высокий уровень всеобщности. Уровни всеобщности, накладываясь друг на друга, придают жизни объем.

Ситуация романа несет в себе заявку на универсальность. Способ изображения, предельно индивидуализированный казался бы, призван ее преодолеть... Но именно единственность и каждой судьбы, и каждой детали — универсальный закон. Таким образом, Толстой не только избегает схематизма

и рисует полнокровную многозначную жизнь, но создает универсалию высшего порядка. Так осуществляется великий закон искусства — отражение Единого в Единичном.

Облонские начинают повествование, а затем отходят на задний план. Отходят, по-видимому, потому, что им не хватает значительности, чтобы нести на себе такой роман. А начинают, по-видимому, потому, что они переживают конфликт. Если восстановить романную предысторию, то у всех героев была довольно обычная, мирно текущая жизнь. Эстетическая же реальность романа драматична и даже трагична. Конфликт в семье Облонских — это вступление в эту новую реальность: уже конфликт, но еще не драма. Дыхание жизни учащается постепенно. Итак, эстетическая функция начальных глав — в том, что они содержат в себе еще в свернутом виде те силы, которым дано преодолевать схематизм как возможную опасность «двухсюжетной» композиции.

Когда повествование расходится по двум линиям, обнажается очень важное качество всего романного мира Толстого: органическое сочетание двух разнонаправленных тенденций. Одна — к созданию непрерывного и однородного потока жизни, общей для автора и всех героев. Вторая — к четкой дискретности: сцен, эпизодов, разрывов в повествовании и скачкообразных переходов к другой сюжетной линии и, наконец, резких перепадов напряжения — от острой событийности к почти статичной картине.

И в «Войне и мире» Толстой вел повествование блоками, надолго теряя того или другого героя из виду. Но если тот и не присутствовал даже на периферии повествования, то все равно силы его сцепления с событийным потоком были достаточно сильны, чтобы читатель не отключился совсем от его судьбы. В «Анне Карениной» этот перепад значительно резче. Одна линия обрывается — и часто в точке высоко напряженного читательского интереса. В центре нового блока оказывается герой, оставленный очень давно. Поэтому переключение на новую линию, надолго заслоненную событиями предшествующей, ощущается как слом. Переход от одного к другому блоку, нарушающий инерцию движения, столь резко ощущим, что создает эффект прерывистости. Можно сказать, что таким образом границы событийных блоков четко маркированы и воспринимаются как ритмические единицы. Обнажается такое заложенное в основе бытия качество, как *ритм*. Интегральный образ бытия в романе — это и поток, и перебой. Жизнь — река, но не спокойная, а бурлящая. Все беспрерывно, и все пульсирует.

Вирджиния Вулф в своем эссе «Кино» сетовала на то, что Толстой еще не овладел искусством кинематографического мышления: у него остаются, как она говорила, «незасыпанные пропасти» между эпизодами на двух сюжетных линиях, которые можно было бы сгладить, манипулируя камерой.⁷ Но дело в том, что Толстому нужны именно пропасти, которые он и оставляет незасыпанными. Интересны по этому поводу мысли Бунина. Об одном второстепенном авторе он говорил: «Слишком интересно. Слишком динамично, будто одним дыханием». И, приводя известные слова Пушкина, продолжает: «А я говорю — проза, прости Господи, должна быть скучновата. Настоящая, великая проза. Сколько в „Анне Карениной“ скучных страниц, а в „Войне и мире“! Но они необходимы, они прекрасны. Вот у вашего Достоевского скучных страниц нет. Нет их и в бульварных, и в детективных романах».⁸ Разумеется, имеется в виду та скука, о которой говорил Томас Манн: «дух чарующей скуки». В контексте наших рассуждений — это спад напряжения.

⁷ См.: Экранное искусство и литература. Немое кино. М.: Наука, 1991. С. 42.

⁸ См.: *Одоевцева И. В.* На берегах Невы // И. А. Бунин: pro et contra. СПб., 2001. С. 206.

Но вот что пишет о резких перепадах сам Толстой. Левин слушает современное музыкальное сочинение «Король Лир в степи»: «Но и самые отрывки этих музыкальных выражений, иногда хороших, были неприятны, потому что были совершенно неожиданны и ничем не приготовлены. Веселость и грусть, и отчаяние, и нежность, и торжество являлись безо всякого на то права, точно чувства сумасшедшего. И, точно так же, как у сумасшедшего, чувства эти проходили неожиданно» (19, 261). Левин «чувствовал большую усталость от напряженного и ничем не вознагражденного внимания» (19, 262). Здесь речь идет о перепадах, ничем не подготовленных и не имеющих эстетического смысла. Стало быть, по Толстому, перепады должны быть подготовлены и иметь смысл.

Каков смысл в ритмических перебоях «Анны Карениной»? У Иосифа Бродского есть такой образ: часы жизни отбивают ритм «тик-так». «Тик» — напряжение, нервозность. «Так» — расслабление, утверждение.⁹ «Тик» и «так» равнозначны, но разнородны. Таково биение пульса жизни. Композицию «Анны Карениной» можно уподобить этому образу. «Тик-так» начинается сразу же, как расходятся сюжетные линии, а именно с отъездом Анны в Петербург, а Левина — в деревню.

Путь Анны — это путь страсти. В страсти есть безмерная глубина: она рассекает толщу жизни до тех бездн, где бушуют силы хаоса, где человек утрачивает не только способность управлять своей судьбой, но и сколько-нибудь понимать себя. В страсти есть неотвратимость: она не знает пути назад и в стороны. Наконец, в страсти есть устои: недаром свет клином сходит. Там, где путь резко прочерчен, возникает тема рока.

Опорный образ линии Анны — железная дорога. Кроме того, что в этом многозначном образе железо — это антипод живой жизни, рельсы — это еще и предопределенность: рельсовый путь — это путь, с которого нельзя свернуть. Опорный образ линии Левина — это облака, напоминающие раковину: «На небе не было более ничего похожего на раковину. Там, в недосыгаемой высоте, совершилась уже таинственная перемена. Не было и следа раковины, и был ровный, расстилавшийся по целой половине неба ковер все уменьшающихся и уменьшающихся барашков» (18, 293). У Левина все свободно, все подвижно, все изменчиво. Но существует еще главный опорный образ Толстого — река. На стремнине эта река течет быстро и бурно, там же, где она разливается вширь, становится спокойней, а образуя заливы и лагуны, почти совсем замирает. Так и в «Анне Карениной». Линия Анны — на стремнине, линия Левина — там, где волны затухают, а такие сцены, как например обе охоты Левина или варка варенья, — это лагуны, в которых нет движения, а есть только вечная сладостность жизни.

Первый шаг Анны на пути ее страсти — сцена в поезде Москва—Петербург и встреча с Вронским в Бологом. Первый шаг Левина в свойственную ему жизнь — возвращение вечером того же дня в деревню. И его сразу же окружает покой, складывающийся из множества ненаправленных движений живой, нескончаемо творимой жизни во всех ее бесчисленных подробностях. Мир деревенских забот, с их радостями и невзгодами, кажется мелким только стороннему взгляду, но Левина он затягивает в себя полностью, для него — это целый мир, обширный, насыщенный и устойчивый. Левин еще остро страдает, но уже иначе, чем в Москве. Первое осознанное чувство: он вновь обретает себя. А этот «он» — человек с широким сознанием. Его чувство к Кити тоже выкристаллизовалось из широты мироощущения. Путь был

⁹ См.: *Бродский Иосиф*. Послесловие // Стихотворения Анатолия Наймана. Эрмитаж, 1989. С. 90—91.

таким: природа — бурлящая повсюду жизнь — имение — дом — семья — идеальная жена, поочередно сестры Щербацкие — и, наконец, Кити. И как только он вернулся в этот свой мир, ему вновь показалось (хотя и ошибочно): «С ней ли, с другою ли, но это будет» (18, 102).

В Левине многое обусловлено широтой мироздания, к которому он причастен. Сцена возвращения Левина в деревню завершается эпизодом с любимой собакой: «Ласка все подсовывала голову под его руку. Он погладил ее, и она тут же у ног его свернулась кольцом, положив голову на высунувшуюся заднюю лапу. И в знак того, что теперь все хорошо и благополучно, она слегка раскрыла рот, почмокала губами и, лучше уложив около старых зуб липкие губы, затихла в блаженном спокойствии. Левин внимательно следил за этим последним ее движением. „Так-то и я! — сказал он себе, — так-то и я! Ничего... Все хорошо”» (18, 156). Хотя еще не скоро будет все хорошо и благополучно, но все хорошо и благополучно будет. Залогом этому является то, что через обилие подробностей, поглощающих, но и наполняющих собой каждый миг бытия, жизнь входит в свои берега. Как постепенно затихала Ласка, так постепенно затихает смятение Левина. Все «образуется».

Страсть Анны и Вронского родилась совсем иначе, чем чувство Левина к Кити. У Анны она была не подготовлена ничем. Только позже, когда читатель (а частично и она сама) постиг природу Анны, он увидел, насколько органична для нее страсть, и, стало быть, насколько она неизбежна. В начале же романа Анна ее никак не ждет. Кажется, что, как у Тургенева, а позже у Бунина, страсть на Анну неожиданно «свалилась». Для Вронского же *такое* чувство, конечно же, полная неожиданность — он был создан не для таких масштабов и никогда бы не поднялся на такой уровень, не встретить он именно Анну.

После сцены возвращения в деревню Толстой надолго оставляет Левина и обращается к линии Анны. Вплоть до конца первой части события в ней развиваются подспудно. И Анна, и Вронский ведут еще прежнюю жизнь. Но все изображения внешнего пронзаются бесчисленными «точечными вторжениями»¹⁰ (по выражению Е. Г. Эткинды) в их внутреннюю жизнь. И то, что происходит в этой внутренней жизни, нагнетается и подготавливает неизбежный взрыв.

Вплотную подведя читателя к этому прорыву вовне, Толстой оставляет этих героев и переходит на линию Левина, но переходит издалека. Несколько главок рассказывают о том, как заболела Кити. И лишь с четвертой главы автор возвращается на первую линию, где уже назрела неизбежность событий. Первое из них происходит на вечере у Бетси Тверской, т. е. в той сцене, которая по первоначальному замыслу должна была начинать роман. Теперь она тщательно подготовлена — не только тем, что стало известно, как созрели отношения Анны и Вронского, но и тем, что она включена в роман, в котором уже определился ритм: дыхание, пульсация, спады и подъемы, напряжение и расслабление. У нее есть свое место в амплитуде ритмических колебаний. В этой сцене подспудное выходит наружу. Все окружающие что-то заметили, и Каренин заметил, что все что-то заметили. Он далек от ревности, но возникла необходимость какой-то реакции, стало быть поступка. А как станет ясно позже, перед поступком-то он и робеет пуще всего. Между Анной и Вронским произошло объяснение. Хотя Анна и не произнесла слово «любовь», Вронский понял: «Вот оно!»

Еще какое-то время происходят, в основном, внутренние события, а внешне «ничего особенного не случилось» (18, 156): Каренин в смятении, впервые

¹⁰ Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоетики русской литературы XVIII—XIX вв. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 312.

столкнувшись с жизнью, и пытается пробиться к Анне, Анна неожиданно для себя оделась «в непроницаемую броню лжи», но чувствует, что ее несет «невидимая сила». Это то, что является последним подступом к реализации их чувств, к одной из кульминаций романа.

Композиция трех названных сцен, в которых нарастает действие, — различная. В сцене вечера у Бетси Тверской сцена строится, говоря языком кинематографистов, как массовка. Пространство заполнено фигурами гостей, и среди них — Анна и Вронский, которые выделяются лишь потому, что привлекли к себе внимание. Новые отношения Анны и ее мужа изображены в основном внутренне. Толстой уделяет им равное внимание.

В решающей сцене первой близости все внимание сосредоточено на Анне. Эта сцена резко выделяется из всего романа. Во-первых, объемом: это одна из самых маленьких главок. Во-вторых, тем, что ее границы четко маркированы. Верхняя — даже графически: предшествующая, десятая, завершается двумя рядами точек. Нижняя — особым образом, о чем сейчас и пойдет речь. Естественно для толстовской эстетики, что сама близость никак не изображалась: о том, что к ней вело, очень подробно рассказано всем течением романа, а содержание же самой сцены составляет первая реакция на уже свершившуюся близость. Все изображено внешне, пластически. В этой сцене нет даже «точечных вторжений» во внутренние ощущения. Они называются самыми простыми, самыми общими словами: «Она чувствовала», «Она говорила себе...». Автор *сообщает* о господствующих чувствах: стыд, ужас и даже подобие убийства. Это и есть основное впечатление от того, «что для Анны было невозможно, ужасно и тем более обворожительного мечтоту счастья» (18, 158). О счастье — ни слова. Слово «радость» мелькнуло, но радость как эмоция не зазвучала, потому что само слово дано в обрамлении двух других: «чувства стыда, радости и ужаса...» (18, 159).

Итак, в этом любовном романе, где прослежена вся история любви от ее зарождения и до гибели героини, — история, в которой не могло не быть, кроме стыда, ужаса, смятения, отчаяния, ревности, трагических предчувствий, не могло не быть и много счастья, в этом, повторяем, любовном романе счастье любовной страсти никогда не изображается изнутри. Оно называется, но не изображается как состояние души, способное *заразить* читателя, так как Толстой заражает его другими чувствами. Это не-изображение — важнейший симптом, много говорящий об авторской позиции.

После этой главы так естественно обостряется интерес к событийной стороне истории: что же будет происходить дальше? Этот интерес Толстой не удовлетворяет. По ожиданиям читателя наносится чувствительный удар: автор резко обрывает течение событий. Главка закончилась словом «с ужасом» — и читатель оказывается на линии Левина, которая длится очень долго (XII—XVII главы) и заканчивается словами «И прекрасно» (18, 182).

Насколько нарастает острый драматизм в мире Анны, настолько все спокойнее становится в мире Левина. Эти длинные главы не содержат в себе никаких сюжетных элементов. Еще болит рана, еще мучит стыд, но это уже не основное содержание жизни. А основное то, что пришла весна. И идут, идут весенние пейзажи, и наплывают друг на друга бесконечные толстовские периоды — вечная жизнь, торжественная, неисчерпаемая. В ней все поэтично: и хозяйственные труды и заботы, и беседы с Агафьей Михайловной о философии, ибо «философия составляла любимый предмет Агафьи Михайловны» (18, 161).

Все эти сцены представлены внешне, внутреннее состояние Левина называется, но лишь иногда и теми общими словами, которые свидетельствуют о том, что все цельно и ясно и не нуждается в аналитическом расщеплении и

сложном словесном определении: «Все было прекрасно, все было весело» (18, 167); «Я радуюсь тому, что у меня есть и не тужу о том, чего нету» (18, 171). Левин постепенно входит в согласие с самим собой и поневоле принимает огорчавшую его прежде мудрость мужиков: «Что Бог даст» (18, 171).

Эмоционально читатель уже далеко отошел от драматизма судьбы Анны, и тут автор уводит его еще дальше. Следует сцена охоты. Какова ее связь с романом как с целостностью? Существуют тонкие соображения (лучшие из них принадлежат С. Г. Бочарову) о том, как связана сцена охоты с военными сценами в «Войне и мире». В «Анне Карениной», как кажется, таких связей — метафорических, символических, контрастных и т. д. — отыскать невозможно. Прелесть этой охоты, как и второй в этом же романе, в том, что она сама по себе. В независимости от событийного потока и образной системы романа весь ее смысл. Повествовательный поток уплыл совсем в сторону — в ту жизнь, что существовала вечно и будет существовать вечно.

И в этот момент наступившей тишины автор вновь бросает читателя в стремнину бурных событий. Скачки — одна из наиболее острых кульминаций. Отношения Анны и Вронского подошли к той черте, когда все должно неминуемо прорваться наружу. Напряженный интерес этого эпизода нарастает на фоне спортивного азарта, сопровождающего скачки, и падения Вронского. И наконец, прорыв. Анна сообщает мужу о своей неверности (книга 1, глава XIX). Резкий поворот сюжета. Какова будет развязка?

Толстой не удовлетворяет возбужденный им острый интерес и отбрасывает читателя на вторую линию романа. Но и к Левину он подходит очень изда-лека. Пять длинных глав посвящены пребыванию Кити на водах. Этим он завершает вторую часть романа, а третью начинает тоже с этой линии. Но к Левину все еще не приближается прямо. Теперь в центре его внимания Кознышев. Все это — и Кити, и Кознышев — придает особенную осязательность контрасту с сюжетной остротой оборванной первой линии. Наконец, появляется Левин, и «на стороне Левина» читатель оказывается на очень долгий срок: 18 глав следуют после сцены скачек. Линия Анны оказывается очень ровно разрезанной: Анна в карете признается мужу в измене. Лишь через 18 глав Каренин высаживает жену из кареты (часть 2, глава XIII).

Можно высказать предположение, что Толстой на столь долгий срок уводит читателя в сторону от кульминационной сцены скачек не для того, чтобы тот несколько утратил к ней интерес: это невозможно. Напротив, следуя драматургическому закону, Толстой далеко «отводит руку перед решающим ударом», чтобы, оттянув развязку эпизода, обострить к ней интерес. Однако вся жизнь, окружающая Левина, играет не только эту вспомогательную роль. Постепенно внимание читателя поглощается ею самою. На этом отрезке оказывается и сцена косьбы. То, что было эстетическим средством, становится и эстетической целью. Проясняется, по-видимому, общий замысел: Толстой вставляет остро драматическую, а с этой минуты и трагически обреченную линию судьбы Анны в широкий эпический контекст. Сюжет драматичен, а повествование, особенно благодаря этому контексту, эпически замедленно. Что бы ни происходило с героиней, как бы ни были втянуты в узел неразрешимых отношений другие люди, вокруг происходит еще много другого: прекрасного, но по-другому сложного, но по-другому и очень важного, и весьма незначительного, и даже скучноватого. Все это способствует тому, что у читателя расширяется сознание.

То, что происходит с Анной, он видит сквозь призму этого расширенного сознания. Судьба героини не становится от этого менее драматичной, и интерес к ней не тускнеет. Более того, контуры этой истории не растушевываются побочными эпизодами, персонажами и т. д., она не прорастает во все

тело романа. Благодаря тому что история Левина протекает относительно изолированно, на линии Анны сконцентрирован яркий свет.

Но расширенное сознание читателя лишает ее возможного мифологического смысла. Мифологический аспект обычно проявляется в том, что художественная модель мира «отображая отдельное событие... одновременно изображает и всю картину мира, рассказывая о трагической судьбе героини — повествует о трагичности мира в целом», конец, хороший или плохой, «свидетельствует не только о завершении того или иного сюжета, но и о конструкции мира в целом».¹¹ Хотя линия Анны прочерчивается теперь особенно остро, и события в ней отныне нарастают стремительно, и Анна все определенной становится трагической героиней в античном смысле слова, и, наконец, все приходит к трагической развязке, все-таки нельзя впечатление от нее свести к какой-нибудь единой формуле: таковы, дескать, законы бытия... Что-то этому сопротивляется. Нет, говорит расширенное сознание, бытие безмерно богаче: и судьбы людей многообразны, и, кроме того, так неисчерпаема жизнь, что течет вне человеческих забот и проблем.

Последние слова этого фрагмента второй линии: «Я люблю ее» (18, 293) — подводят к тому, что внутреннее решение Левиным принято, и стало быть, это подталкивает его к необходимости поступков. И действительно, до конца первой книги романа жизнь Левина развивается событийно, завершаясь сватовством к Кити. (Но его жизнь, даже на этом этапе, не исчерпывается любовными событиями. Он всегда живет шире, и осуществление его хозяйственного плана занимает его по-прежнему.) На линии Анны также параллельно происходят бурные события. Автор ведет повествование стремительно, проводя через ряд острых перипетий (роды и внезапная смертельная болезнь Анны, решение остаться с Карениным и немотивированный крутой поворот — отъезд с Вронским). На этих точках, поставленных в судьбах и Анны, и Левина, можно было бы закончить роман. Но это только завершение его первой половины.

Композиция «тик-так» продолжается и во второй. Но уже по-другому. Отныне в течение всего романного времени на стороне Левина не будет происходить событий, радикально влияющих на его судьбу. Его жизнь будут в основном составлять события духовные. Линия Анны, напротив, становится сплошь драматичной. Таким образом, те ритмические колебания «тик-так» между двумя сюжетными линиями, которые наблюдались в первой книге романа, во второй становятся менее дробными. Две линии ощутимо расходятся. И хотя в пределах каждой будут происходить свои подъемы и спады, в целом функция каждой определена. Одна — остро драматична, другая — эпически спокойна. Одна — кристаллична, другая — рассредоточена. В одной — экстраординарность событий и углубленная психологичность, в другой — сладостная обыденность и духовные метанья.

Однако определившаяся в первой книге четкая закономерность: за подъемом следует спад, за напряжением — расслабление — эстетически подготовила и даже, более того, сделала необходимой заключительную, восьмую часть, т. е. то, что роман продолжался и после гибели Анны. После этой сцены (сжатой в один абзац!) Толстой продолжает линию Левина, начав ее со скучноватого повествования о скучноватом Кознышеве и его, по-видимому, такой же скучной книге... Известно, какое недоумение вызывал этот нетрадиционный финал.

Во второй книге романа, когда ритмические колебания «тик-так» затухают, выступает совершенно особая функция линии Левина. Здесь говорится:

¹¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 264.

«...были в этой обычной жизни как будто отверстия, сквозь которые показывалось что-то высшее» (19, 291). Эта фраза начинается словами, которые мы выделим особо: «Но и то горе, и эта радость *были вне всех обычных условий жизни...*»

Если величие Толстого в том, что он расширял частные ситуации до «срезов общей жизни», то «отверстия в высшее» — это нечто еще более общее, это прорывы в экзистенциальные ситуации бытия. Таких ситуаций немного, а увидеть их смысл можно, лишь расчистив вокруг них пространство. В этом романе есть два таких «отверстия»: в величайшее горе и в величайшую радость, в конце и в начале, в смерть и в рождение. Имеются в виду смерть брата Николая и роды Кити.

И оба этих «отверстия в высшее» находятся на линии Левина, и именно на том ее отрезке, когда бурная событийность в ней утихла. Действительно, и в первой линии есть смерть (смертельная болезнь Анны, а в конце ее гибель) и есть роды. Но не они являются «отверстиями в высшее». И болезнь Анны, и рождение ее дочки составляют тугой сюжетный узел, и внимание читателя слишком поглощено тем, как он развяжется, слишком захвачено психологическими и нравственными коллизиями. В еще большей степени это относится к гибели героини. Роды Анны, болезнь Анны, смерть Анны — тут акцент стоит на *личности Анны*. Это важнейшие события, но *ее* жизни.

Смерть Николая, роды Кити — тут акцент стоит на *смерти и родах*. Разумеется, они не находятся совсем вне сюжета и не существуют безотнositельно к героям, и особенно к душевной и духовной жизни Левина. Однако не случайно Толстой одной лишь главе романа дает название «Смерть» и не случайно любимый брат Николай, занимающий такое болезненное место в сердце Левина, в сюжетном действии не принимает никакого участия.

Важна, как кажется, и последовательность этих «отверстий». Не рождение и смерть, а смерть и рождение. Рождение и смерть — это модель существования индивидуума. Смерть и рождение — это модель бытия Универсума: вечно возрождающаяся жизнь попирает смерть... Рождение следует за смертью — так преодолевается конечность индивидуального существования и все распаивается в бесконечность бытия. Это «рифмуется» и с общим финалом романа: после смерти героини следует «ненужная», с точки зрения М. Каткова, восьмая часть о продолжающейся жизни.

Нельзя сказать, что и в истории Анны нет ничего, обращенного в вечность. Сцена с Сережей — это «высшее» материнского чувства. Это чувство изображено с такой эмоциональной силой, что равной ей в изображении даже любовного чувства в романе нет. И все-таки сцена с Сережей крепко сращена с действием, это важное звено на пути развития сюжета.

Самое главное, конечно, это сама история страсти, ибо страсть «сильна, как смерть». Наравне с рождением и смертью это тоже прорыв в вечность. Но в романе Толстого страсть, во-первых, представлена во всей своей длительности и уже поэтому не является «отверстием». Во-вторых, страсть изображена так, что она, с одной стороны, архетипична и многое, часто самое важное, остается немотивированным и алогичным, потому что Анна находится под диктатом древнейших законов страсти, которые сами в себе несут мотивировку.¹² Но, с другой — история Анны и очень индивидуализирована.

¹² См. подробно: *Armstrong Judith M. The Unsaid Anna Karenina*. New York, 1988, где в главе «Корни страсти» (The roots of Passion. P. 72—100) убедительно показано действие двух аспектов этого архетипа. Во-первых, уход от реальности в мир фантазий. У Анны это проявляется в неспособности понять Вронского и все внешние обстоятельства, у Вронского — в неудовлетворенности достигнутым и «желанием желаний». Во-вторых, присущее страсти влечение к разрушению и гибели.

Важно то, что и Анна *такая*, и Каренин *такой*, и все обстоятельства *такие*. Можно сказать, что рождение и смерть — это всеобщий удел, и их смысл «похож» у всех, а страсть суждена не всем, и каждый, кому она суждена, переживает ее и «похоже», и «по-своему». «Высшее» в линии Анны сращено с действием, «высшее» в линии Левина очищено от текущего и приподнято над действием. Таким образом, у второй линии романа важнейшая, только ей присущая функция: она несет в себе «отверстия в высшее».

В заключение поставим вопрос: равноправны ли обе линии? Создают ли они полную симметрию? Иными словами, можно ли считать линию Анны главной, а линию Левина — все-таки ей эстетически подчиненной? Если исходить из того, что название книги эпонимично и Толстой отказался от раннего варианта названия «Два брака», то очевидно, что для него линия Анны главная. Но определившись во второй книге романа функция каждой линии позволяет говорить об их равноправии. Два типа бытия создают равновесие в картине мира.

В той смелости, с которой Толстой создал два достаточно изолированных друг от друга сюжетных потока, проявилось его стремление избежать сколько-нибудь жестких уз. Они и должны восприниматься самостоятельно, но настолько самостоятельно, насколько все в мироздании и самоценно, и взаимосвязано. Так Толстым создается Универсум с большим эффектом жизнеподобия. Во-первых, его равновесие создают две противоборствующие тенденции: центростремительная, направляющая действие по строго прочерченным рельсам, и центробежная, побуждающая к растеканию по просторам жизни. Во-вторых, в нем все находится в состоянии вечной вибрации: то тектонических взрывов, то сладостного покоя, то подъемов, то спадов, то напряжения, то расслабления. Все это — дыхание бытия. Ритм же — это универсальный язык, на котором «изъясняется» природа.¹³ В-третьих, все грани в нем равноправны, но асимметричны. Так осуществляется *регулярная нерегулярность* — «универсальный язык всего живого», который «с равным правом распространяется и на все формы искусства в любой отрасли художественного творчества».¹⁴

¹³ См. подробнее: Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 154.

¹⁴ Вейдле В. В. Художественное произведение как живой организм // Вторая навигация. Альманах № 2. М.: Весть-Вимо, 1999. С. 150.

У ИСТОКОВ «БОЛЬШОГО ЭПОСА» НИКОЛАЯ КЛЮЕВА: «ПЕСНИ ИЗ ЗАОНЕЖЬЯ»

В российской и зарубежном клюеведении распространено представление об эпической природе поэтического дарования Ключева и уникальности созданного им в 20—30-е годы грандиозного эпоса.¹ Однако практически не исследованы истоки этого эпоса (как в самом творческом наследии поэта, так и в историко-культурном контексте). В научных монографиях и собраниях сочинений Ключева одни и те же тексты квалифицируются различными учеными и как поэма, и как лирическое стихотворение;² поэтические циклы в одних изданиях сохраняют свою структуру, в других — «рассыпаны» на отдельные произведения.³ В частности, такой авторитетный специалист по новокрестьянской поэзии, как А. И. Михайлов, убежден в том, что «Песни из Заонежья» являются не циклом, а всего лишь подборкой стихотворений в соответствующем разделе «Песнослава».⁴ Попытаемся обосновать противоположную точку зрения. Начнем, как и положено, с заглавия.

¹ Еще В. Г. Базанов отметил, что Ключев «использует народное слово для создания образной орнаментальности, по-сказательно владея словоупотреблением. (...) Лирическая песня — не его стихия» (*Базанов В. Г. С родного берега: О поэзии Николая Ключева*. Л., 1990. С. 58). Э. Б. Мекш рассматривает и стихотворные циклы, и поэмы Ключева как «своеобразные главы единого лирического эпоса» (*Meksch E. N. Klujeva eposs krievu ziemnieku dzejas kontekstā. Habilitācijas darba korsavilkums*. Rīga, 1994. С. 20). Интересна идея «сквозного цикла» в структуре «Песнослава», предложенная Е. И. Марковой (*Маркова Е. И. Творчество Николая Ключева в контексте севернорусского словесного искусства*. Петрозаводск, 1977. С. 158—159). С. Г. Семенова подчеркивает, что ключевский эпос «не имеет аналогов в русской, да, пожалуй, и в мировой поэзии нашего столетия» (*Семенова С. Г. Поэт «поддоной» России. (Религиозно-философские мотивы творчества Николая Ключева) // Николай Ключев: Исследования и материалы*. М., 1997. С. 52).

² Так, в монографии Э. Б. Мекша «Образ Великой Матери. (Религиозно-мифологические традиции в эпическом творчестве Николая Ключева)» (Даугавпилс, 1995) поэме «Белая повесть» посвящена отдельная глава (С. 38—45), тогда как в недавнем наиболее полном издании поэтических произведений Ключева она помещена в разделе «Стихотворения» (*Ключев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы*/Предисл. Н. Н. Скатова, вступит. статья А. И. Михайлова; сост., подгот. текста и примеч. В. П. Гарнина. СПб., 1999. С. 303—307).

³ Б. Филиппов в комментарии к мюнхенскому двухтомнику Ключева называет «Песни из Заонежья» циклом (*Ключев Н. Соч.: В 2 т. / Под общей ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова*. [Мюнхен], 1969. Т. 1. С. 532). Они выделены в «особый раздел», как и в «Песнославе» (поэтому в дальнейшем мы будем ссылаться именно на мюнхенское издание, указывая в тексте том римской цифрой и страницу арабской). В «Сердце Единорога», где все произведения расположены в хронологической последовательности, нет указаний на принадлежность разрозненных «песен» к одному циклу. Раздел «Песни из Заонежья» (в единственном прижизненном собрании сочинений Ключева «Песнослов») комментатор называет «подборкой стихотворений» (С. 864, 865 и др.).

⁴ В монографии А. И. Михайлова «Пути развития новокрестьянской литературы» (Л., 1990) содержится глубокий анализ отдельных стихотворений, составивших «Песни из Заонежья» (С. 73, 114—117), однако нет даже упоминания о том, что они входили в исподволь создаваемый цикл.

* * *

Заонежье... Край, находящийся за «Онего сизоводным», в имени своем запечатлевший удивление и негу: «о-него!..» И все же чудится в этом слове еще какая-то тайна, как в «зазеркалье»: ведь озеро — тоже «зеркало», и «за» может указывать не только на прибрежное, земное пространство, но и на подводное, «пододонное», — то, что *за* поверхностью воды... Из каких же пространств донеслись до нас «Песни из Заонежья»? Думается, «олонецкий крестьянин»,⁵ прославивший родное «Обонежье»,⁶ на сей раз имел в виду не просто географическое название. Вспоминается другое произведение Клюева, «Заозерье», — поэма, посвященная памяти матери. Написанная уже в эпоху всероссийской погорельщины, она повествует о деревенской Руси, где в хороде праздников торжественно совершается вечный чин избяной «литургии жизни». «Хорошо зимой в Заозерье...» — слова эти явственно перекликаются со строкой из «Погорельщины»: «Порато баско зимой в Сиговце!» И так же, как в этой знаменитой клюевской поэме, реальные приметы Русского Севера — его природы, истории, быта — в «Заозерье» мифологизированы: здесь «вплетают в конские гривы / Ирбитский, Суздальский звон»; здесь ожившие иконы дозорят хлеба, пасут табуны коней, блюдут красоту и здоровье крестьянского мира; здесь даже павлины не в диковинку и «Сиам гостит до рассветок» в избе...

Смысл начального «за-» (вспомним цветаевское: «Понимаешь? За! / Вне!..»)⁷ усилен мифологическим мотивом водной преграды, водораздела (река, отделяющая мир живых от мира мертвых). Конечно же, это иная реальность, «индий» мир, который Клюев назвал «Белой Индией».⁸ Это пространство «бездонного слова» поэта, в которое «канут моря и реки»...

Возможно, название книги А. Н. Толстого «За синими реками»⁹ также сыграло определенную роль в выборе Клюевым заглавия для своего цикла. Скорее всего, именно об этой книге идет речь в письме к Блоку (ноябрь 1913 года), где Клюев прозрачно намекает на то, что его стихи противостоят «былинам второго сорта», как оценил адресат стихотворения А. Толстого.¹⁰ Заметим, что Клюев называет здесь три своих произведения из сборника «Лесные были»: «Плясея», «Бабья песня» и «Сизый голубь», — весьма значительные в композиции будущего цикла «Песни из Заонежья». В первом

⁵ «Свои первые стихотворные опыты, посылая их в столичные журналы, Клюев подписывал: „Крестьянин Николай Олонецкий“» (Базанов В. Г. С родного берега. С. 4).

⁶ «Осенняя явь Обонежья, / Как сказка, баюкает дух», — писал Клюев в стихотворении «Пушистые, теплые тучи...» (I, 301), созданном в период работы над циклом «Песни из Заонежья».

⁷ Слова из «Поэмы Конца» (Цветаева М. И. Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 393).

⁸ На связь семантики «Белой Индии» с олонецким диалектным значением слова «ънди» («в другом месте, в другой раз») указала О. В. Пашко (см.: Пашко О. В. «Индия» в творчестве Н. А. Клюева. (К определению границ мифопоэтического пространства) // Ритуально-мифологичний підхід до інтерпретації художнього тексту: Збірник наукових праць. Киев, 1998. С. 131).

⁹ Эта книга, вышедшая в 1911 году, связана с развитием поэтического фольклоризма и регрессивным движением в русской культуре начала XX века. Опыты такого рода были Клюеву далеко не безразличны.

¹⁰ См.: Письма Н. А. Клюева к Блоку / Вступит. статья, публ. и коммент. К. М. Азадовско-го // Лит. наследство. 1987. Т. 92. Кн. 4. С. 518. В комментарии к цитируемому письму К. М. Азадовский пишет, что «имеются в виду, скорее всего, „былины“ А. К. Толстого» (С. 522). Однако в письме Клюева речь идет исключительно о произведениях *современной* литературы, связанных с темой деревенской Руси и фольклором. В частности, он цитирует стихотворения Блока «Загляжусь ли я в ночь на метелицу...» и «Песельник», называя их также былинами (С. 518). Очевидно, что «былина» для Клюева — иерархически более высокого определения стиха, связанное с народно-песенной эпической основой стихотворчества. (Далее, ссылаясь на текст этих писем, указываем только страницу в скобках.)

письме, адресованном Блоку, среди присланных начинающим поэтом стихотворений было одно, в котором, по сути, уже сформулирована творческая задача и содержится зерно будущего эпического замысла: «Я поведаю миру былину...» (С. 463).

«Так много вмещает грудь строительных начал, так ярко чувствуется великое окрыление!...» (С. 465). Порыв пробуждающегося мощного таланта сочетался у молодого Клюева с чувством жестокой обиды за народ («Мы Исавы в словесной ловле» (II, 169), — скажет он позднее), со стремлением утвердить духовное превосходство крестьянина, которого барин презрительно обозвал «фефелой».¹¹ «Отлил пулю помещик Энгельгард, что народ фефела, — ему есть вера», потому что «сытые», как в андреевском «Царе Голоде», в одушевленность «голодных» не верят; для них крестьянин не человек, а «оно»: «„оно не понимает“... Отчего милостивые господа хохочут?» — повторяет Клюев в письме Блоку вопрос «голодного» из драмы Л. Андреева (С. 477).

Любопытное совпадение: печально знаменитый «душевладелец» Тараса Шевченко — тоже «помещик Энгельгардт»... Откликаясь на статью М. А. Энгельгардта анонимной заметкой «Черные дни (Из письма крестьянина)»,¹² Клюев как бы выполняет завет Шевченко: «Пишите, подайте голос за эту бедную, грязную, опаскуженную чернь! За этого поруганного бессловесного смерда!»¹³

О том, как ревниво и требовательно относился Клюев к попыткам писать о народе (и, в особенности, от имени народа), свидетельствует непримиримо резкий тон его отзыва о стихотворениях Блока «Песельник» и «Пляска»: «балаганные прищелкивания про Таньку и Ваньку» (С. 478). Клюев, с благоговейным восторгом писавший Блоку о его «Нечаянной радости» и умевший находить возвышенные определения даже для тех стихотворений (из «Земли в снегу»), которые были для него неприемлемы (как «смертная лож нашего интеллигента» — С. 477), в отношении «Песельника» и «Пляски» беспощаден: «Я читал их на беседе (посиделке), девки долго смеялись...» (С. 478). А блоковская строка «Эй, желтенькие лютики...» вызывает у Клюева шквал возмущения: «в „Пляске“ слово „лютики“ будто с того света свалилось, незнакомое, уродливое, смешное, как барыня в буклях, с лорнетом и в плиссе, попавшая в развеселый девичий хоровод, где добры молодцы — белы кречеты, красны девушки — што малинушка» (С. 478).

Правда, в этом же письме по поводу собственного «стихотворства» Клюев пишет: «Можно ли так писать — не наивно ли, не смешно ли?» (С. 478). Однако очевидно, что «Исав в словесной ловле» уже готов к борьбе за утра-

¹¹ Слово «фефела» означает «простофиля, разиня, растопыря» (*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1956. Т. IV. С. 533). После поражения первой русской революции оно стало в журнальной и альманашной литературе нарицательным именем крестьянства. Об этом с возмущением писал Горький в «Разрушении личности», порицая молчание «культурного общества», когда «народ именуют фефелой» (*Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 76). Однако кличка сохранилась, и в 1915 году один из представителей «культурного общества» делает вывод: «Скорее фефела ближе к четвероруким, чем к нам» (*Рейснер М. А.* Фефела: Отрывок из руководства для молодых хозяев // Рудин. 1915. № 1. С. 11). Любопытно, что в этом же номере журнала опубликован известный фельетон Л. Рейснер «Краса» с издевательской карикатурой на Клюева, Есенина, Ремизова и Городецкого — участников выступления группы «Краса». О «полюемическом смысле и иронии» есенинской характеристики мужиков в «Анне Снегиной» («Фефела! Кормилец! Касатик!») см.: *Шубникова-Гусева Н. И.* Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека». Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М., 2001. С. 425—428.

¹² См.: *Азадовский К. М.* Раннее творчество Н. А. Клюева (Новые материалы) // Русская литература. 1975. № 3. С. 200—204.

¹³ *Шевченко Т. Г.* Журнал // Шевченко Т. Повна збірка творів: В 3 т. Киев, 1949. Т. 3. С. 173.

ченное «право первородства». В словах об «изначальной ярости Земли-матери, придавленной снегами до часа и дня урочного», таится обещание преодолеть «бессловесность» крестьянской «земляной» культуры, поведать о духовном бытии народа — и не где-то «за синими реками», а в родных «Заонежьях».

«Мысленные мрежи, / Слуха вертоград, / Глуби Заонежий / Перлами дарят». От поэмы «Мать Суббота», откуда взяты эти строки, до «Песни о Великой Матери» — все явственнее звучит в творчестве Ключева мотив «заонежской» (т. е. «запечной», «китежской», «пододонной») Руси. В его лирическом эпосе словно сливаются и те «две жизни» поэта, о разделенности которых он писал Блоку в 1909 году: «Такой уж я человек зарожён, что от дум и восторгов и чаяния радости жизнь для меня разделена на два — в одном красота, „жемчужовые сны наяву“, в другом нечто „Настоящее“, про что говорить я не умею, но что одно со мной нерушимо, но что не казенный бог...» (С. 489). В 20-е годы, называя поэму «Мать Суббота» «избяным Экклезиастом, Евангелием хлеба», Ключев подчеркивает именно это соединение красоты и веры: «Рождество хлеба, его заклание, погребение и воскресение из мертвых, чаемое как красота в русском народе, и рассказаны в моей „Голубой Субботе“».¹⁴

Однако на каком основании мы можем связывать стихотворный цикл, воспринятый современниками Ключева как народный песенник,¹⁵ с последующим эпосом? Что позволяет видеть в «Песнях из Заонежья» не разрозненные этнографические картинки, расцвеченные юмором, а цельное повествование с глубоким, подчас трагическим подтекстом?

Обратимся прежде всего к истории создания цикла. Первые два стихотворения написаны не позднее 1909 года: в сентябре этого года Ключев посылает Блоку «Девичью песню» («Вы белила-румяна мои...») и «Песню» («Как во нашей ли деревне...»). Оба стихотворения опубликованы в 1912 году в «Аполлоне»: первое — под заглавием «Девичья», второе — «Теремная». В том же 1912 году они помещены в третьей книге стихов Ключева «Лесные были»; здесь же, кроме этих двух, — еще тринадцать «песен» будущего цикла. Все они озаглавлены: «Острожная», «Рыбачья», «Полюбовная», «Посадская», «Кабацкая», «Рекрутская», «Досюльная», «Свадебная» и т. д. (В окончательном варианте цикла большинство заглавий будет снято.)

Общее название «Песни из Заонежья» появляется в 1914 году: в № 11 «Ежемесячного журнала» им объединены пять стихотворений Ключева («Я сгорела, молоденька, без огня...», «На селе четыре жителя...», «Я ко любушке-голубушке ходил...», «Не под елью белый мох...», «Ах, подруженьки-голубушки...»). Несколько раньше в том же журнале (№ 2) напечатано стихотворение «Ах вы, цветики, цветы лазоревы...», посвященное Н. В. Плевицкой. В книге «Мирские думы» (1916), которая завершается циклом «Песни из Заонежья», именно это стихотворение является начальным. Кроме пяти вышперечисленных, в цикл вошли «Песня про Васиху», «Ивушка зелененька», «Песня под волынку», «Меня матушка будит спозаранья...», «Стих

¹⁴ Цит. по: *Азадовский К. М.* Николай Ключев: Путь поэта. Л., 1990. С. 243.

¹⁵ Правда, окончательный вариант цикла не привлек внимания критики; отклики на «Песни из Заонежья» связаны, в основном, с одноименным разделом книги «Мирские думы» и отдельными «песнями», помещенными в «Лесных былях». В частности, Н. Венгров в рецензии на «Мирские думы» отметил у Ключева «тяготенья к эпосу», но лишь в связи с «Беседным наигрышем», а по поводу песенного цикла раздраженно заметил: «Только совершенно напрасно поэт не указывает в своей книге, что... „Песни из Заонежья“ — обработка материала народного, подлинной народной песни, что чересчур чувствуется под стихами» (*Венгров Н.* Николай Ключев. Мирские думы // Современный мир. 1916. № 2. С. 160).

о праведной душе», «Прославление милостыни» и «Скрытый стих». В этом расширенном варианте цикл содержит тринадцать песен. Наконец, в первом томе «Песнослава» раздел «Песни из Заонежья» состоит уже из двадцати восьми стихотворений: двенадцать — из «Мирских дум» (кроме «Скрытого стиха»), еще пятнадцать песен из «Лесных былей» и одно, «Песня про Судьбу», — из «Братских песен».¹⁶

Заметим, что и в этом окончательном варианте цикл по-прежнему открывается стихотворением «Ах вы, цветики, цветы лазоревы...», которое, на наш взгляд, позволяет найти ключ ко всему замыслу. Оно загадочно и многозначно, скрывает в каждом слове и образе иносказание.

Уже в первой строфе сочетание эпитетов «лазоревый» и «алоцветный», уподобление цветов «красной зорюшке» указывает на их нездешнюю, небесную природу. В народной духовной поэзии «алы цветики» или «лазоревы цветы» — символ человеческой души, которой следует остерегаться мирских соблазнов и нечестия («лютого мороза»).

Клюевской аллегории: «Как на вас, цветы, лют мороз падет... Сгубит ягель-цвет, корень выстудит!» — находим многочисленные соответствия в скопческих песнях («Под высоким небом... / Вырастали алы цветики»; «Наступила пора, время лютое, / Холодное, морозное»; «Призаблекли в саду лазоревы цветы»)¹⁷

«Светлица», куда наезжают «гостиные купецки сыновья» выбирать себе «женок по уму», также связана с мотивом *духовного* выбора, традиционного в народной мистической поэзии (ср.: «добрый молодец... во руке держит лазоревый цвет», «дорогой товар показывает»);¹⁸ «Молодец в торгу гуляет, / Дорог товар покупает...»¹⁹). Не случайно и упоминание о Костроме, куда увозят молодцы своих избранниц. «Около Костромы явился Данило Филиппович, называвшийся господом Саваофом, начальник хлыстовщины», — оттого и поется в одной из сектантских песен: «Славен город Кострома, / Верховная сторона...».²⁰

В этом контексте образ «свет-Миколушки», которому в песне предсказано, что, как цветы от мороза, его «могота» погибнет от «штофа зеленого», также можно толковать иносказательно. Клюев неоднократно уподоблял поэзию вину,²¹ вдохновение — опьянению («Пьян вином овиным, / Исхожу стихом» — II, 310). Однако творческий экстаз, поэтические «пиры» он оценивал подчас весьма сурово, то называя себя «словопоклонником богомерзким», то уподобляя поэта «одалиске» на бесстыдной языческой пирушке. Не потому ли «Миколашке-питуху» не суждено добыть себе «распригожую» красну девушку в «брилянтиновом наряде» — ему достается «вдовья дочка», которой все женихи пренебрегли («Оставляли по залавочкам труху — / Вдовью дочерь...»)? И одета она совсем не как невеста: в «посконь с серою мешковиной». Но именно поэтому легко распознаешь в ней девушку-чернавушку — ту, что помогает Садко выбраться из подводного царства.

¹⁶ Текст цикла далее цитируем по мюнхенскому изданию (I, 351—377) без ссылок на страницу, указывая названия песен и порядок их расположения в цикле.

¹⁷ Материалы для истории Хлыстовской и Скопческой ереси, собранные П. И. Мельниковым. Отдел V. Правительственные распоряжения, выписки из дел и записки о скопцах с 1834—1844 // Чтения Общества истории и древностей российских. 1871. Кн. 1. С. 114, 38.

¹⁸ Там же. С. 109.

¹⁹ Материалы для истории... Отдел III. Правительственные распоряжения о скопцах до 1826 // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских. 1872. Кн. 3. С. 93.

²⁰ Там же. С. 139.

²¹ В 24-й песне цикла («Летал орел за тучею...»), будто в продолжение этого мотива начального стихотворения, дано прямое сравнение: «чарка злая, винная, / Что песенка досюльная...» (курсив мой. — Л. К.).

Образ мудрой девы, «грамотеи», волшебной вышивальщицы, которая говорит о себе: «Я — посадская чернавка», — появится в 10-й песне цикла, «Посадской». Заметим, что в начале песни «чернавка» упоминает «бел-призорник» — именно этот цветок связан у Клюева с образом «Садко-народа» в созданном в 1912 году стихотворении «Без посохов, без злата...»: «У Садко — цвет-призорник...».

Поблекшему «алому цветику» уподоблен «свет-детина заудалый» в 8-й песне («На припеке цветик алый...»); «купецкий сын» появится в 16-й песне («Песня про Судьбу»).

Но главное: тема выбора, тема судьбы, обозначенная начальным стихотворением, пронизывает и объединяет все произведения цикла — и шуточные, и трагические. А традиционная символика духовного стиха, сектантской песни обеспечивает подтекст, позволяет соединить отдельные сюжеты, связать разрозненные образы.

Так, начало 23-й песни цикла, «Сизый голубь», и заставочным образом, и сюжетикой повторяет духовный стих, записанный от соловецких скопцов: голубь прилетает под оконце, чтобы узнать, о чем говорят в терему. Но далее в фольклорном тексте голубь, попадающий на «радение», обличает «сестриц-братцев» — тут сам «Батюшка» подходит к нему с укоризной и не велит никого обличать.²² А в клюевской песне совершается сказочное превращение. «Голубь» оборачивается «пареньком», чтобы разделить с девицей «красоту-любовь»: «Запрокинуть девий лик, / С перелету на груди / Птичьим пылом изойти». Текст можно толковать двояко. Например, согласиться с Б. А. Филипповым, что «частое начало скопческих песен — с подслушивающим голубем — использовано Клюевым для любовной темы» (I, 541). Если это так, то поэт осуществляет как бы «обратный перевод», возвращая мистическую символику в сферу собственно лирической поэзии. Но, с другой стороны, и клюевская концовка вполне может быть воспринята как изображение духовного соединения. (В «Соловецких документах о скопцах...» есть песня, в которой страстное желание молодой героини жить «в любви с Богом», «со Христом в одном согласьице» выражено в таких словах: «Я спать лягу — мне не хочется, / Живот скорбью осыпается, / Уста кровью запекаются».)²³

Важно отметить другое: «сизый голубь» влетает в клюевский цикл еще в 12-й песне («Слободская»), повествующей о том, как юноша, не получив отцовского «дозволения» жениться, навсегда затворился «в темной келье». Лирический герой песни, отмеченный кротостью и женственной красотой («как малина», «тонкоплеч и чернобров», «головушкой покорен»), назван «сизым голубем». Здесь можно усмотреть аллюзию на секту скопцов, называвших себя «голубями», и связать любовную неудачу юного героя с последующим триумфом «сизого голубя» в духовном «согласьице».

В связи с проблемой источника, фольклорного образца-«прототипа» клюевских песен Б. А. Филиппов подчеркивает разительное несходство «Слободской» с наиболее, на первый взгляд, близкой ей «трагической мещанской балладой», начинающейся почти теми же словами. Сравнение демонстрирует, «насколько песни Клюева не являются „стилизацией” народных»: «формальное сходство в песнях ограничивается, главным образом, совпадением первых строк — при полной самостоятельности дальнейшего развития песни» (I, 538, 536). Любопытно, что для сравнения Б. А. Филиппов берет фольклорные тексты, записанные не в Олонии, а в Костромской и Владимирской губернии-

²² Материалы для истории... Отдел I. Соловецкие документы о скопцах // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских. 1878. Кн. 1. С. 165.

²³ Там же. С. 173.

ях, в Ставрополе Кавказском... (Хотя, добавим от себя, в числе фольклорных источников могут быть названы и многие олонечские песни: вышеупомянутые скопческие, «Вы белила, румяны мои...»,²⁴ «Недозрелую калинушку...»²⁵ и др.) Это убеждает нас в том, что Клюев уже в «Песнях из Заонежья» стремился создать обобщенный образ народной души, народной судьбы, используя богатейший этнографический материал своего края и опираясь на общерусскую фольклорную традицию.

Поэт сознательно прибегает к «вариативности», чтобы «обнаружить максимум возможностей, скрытых в традиции».²⁶ «Семантика вариантов неизбежно пересекается и взаимодействует. При этом фольклор как бы нарочито предполагает взаимоисключающие развязки и противоположные трактовки».²⁷ Это наблюдение Б. Н. Путилова вполне применимо и к «заонежскому» циклу Клюева. Среди его двадцати восьми «песен» есть, как мы уже убедились, различные вариации на одну и ту же тему. Более того, цикл распадается на своеобразные «гнезда»,²⁸ в каждом из которых можно выделить преобладающие мотивы; но именно их варьирование и взаимодействие позволяют выявить тот «комплекс устойчивых и общезначимых представлений»,²⁹ который содержится в фольклорной традиции.

Наиболее яркий пример — начальное «гнездо» цикла, первые семь песен, объединенные темой девичьей судьбы. О невесте-«чернавке», символическом образе песни-зачина, мы уже упоминали. Отметим характерное взаимодействие *черного*, *белого*, *алого* цветов в последующих текстах. Сочетание белого и красного дано уже в самом заглавии 2-й песни — «Вы белила-румяна мои...». Лирической героине, девушке с «зарецветом на щеках», «*алым* маком... на устах», суждено с «широкой гульбы» уйти в «*белый* скит». По какой причине — об этом песня молчит. Любовь без взаимности? Родительский запрет? Отказ от преходящей земной страсти во имя вечной небесной любви? Все эти мотивы впоследствии прозвучат в цикле, здесь же — лишь многозначительная концовка: «Скатной ягоде не скрыться при пути, / От любви девке сердца не спасти». Однотипный стихотворный размер (шести-стопный песенный хорей) соединяет 2-ю песню с 4-й («Я сгорела, молоденька, без огня...»), что позволяет острее ощутить контраст двух судеб: девушки, избравшей «полон» тихозвонного скита, и замужней женщины в домашнем «полоне». Однако характер перед нами — один и тот же: те же удал, щедаство, озорная речистость, умение постоять за себя и потребность поведать людям «про свою судьбу». Алый, белый, черный цвета и здесь переплетаются («*красные* скрипучи каблучки», *черная* «ременная плеть», «*белые* холсты»).

В 3-й песне («Западите-ка, девичьи тропины...») героиня расстается с «пригожеством-красой» и «гульбищем-воленьем», потому что погибает ее милый. Алый цвет, как бы заставочный в девичьей судьбе, сменяется черным

²⁴ Песни Олонецкой губернии // Народные песни Вологодской и Олонецкой губерний, собранные Ф. Студитским. СПб., 1841. С. 66—67.

²⁵ Сказки и песни Белозерского края / Зап. Б. и Ю. Соколовы. М., 1915. С. 458.

²⁶ Путилов Б. Н. Вариативность в фольклоре как творческий процесс // Историко-этнографические исследования по фольклору. Сборник статей памяти С. А. Токарева. М., 1994. С. 191.

²⁷ Там же. С. 196.

²⁸ Термин «гнездо» принадлежит самому Клюеву: «несколько тысяч словесных гнезд стихами и полууставно», по свидетельству поэта, «памятовала» его матушка (Клюев Н. Автобиографическая проза // Север. 1992. № 6. С. 157). «Гнездом» названа и третья часть поэмы «Песнь о Великой Матери». Прав Э. Б. Мекш, утверждая, «что все части поэмы следует обозначать „гнездами“, ибо для Клюева этот термин не случайный» (Мекш Э. Б. Образ Великой Матери. С. 129).

²⁹ Червинский П. П. Семантический язык фольклорной традиции. Ростов-на-Дону, 1989. С. 19.

(в первой строфе — «макасатовый *красный* сапожок», в последней — «*черная* монашка»).

Мотив красной «скатной ягоды», которой «не скрыться при пути», достигает трагической кульминации в 5-й и 6-й песнях, также объединенных общим стихотворным размером (четырёхстопный хорей). Это повествование о «беззаконной» любви, заканчивающейся гибелью девушки. От сладкого «малинова куста» — через «калинов мост», где «малец кладочку долбил», а «зарудело-заалело камень-тело молодо», — к «гробнику-теремку», выстроганному тем же «мил-дружком», пролегает путь героини в песне «На малиновом кусту...». Насыщенная мифологической символикой, песня поражает своей целомудренной простотой и гармоничностью; она как бы иллюстрирует слова Клюева из письма Блоку: «народная песня, наружно всегда однообразная, действует... какой-то внутренней музыкой, опять-таки линией, и кому понятен язык линий, тому понятна во всей полноте и народная песня» (С. 502). Определение «торный, незазорный первопуток на погост», как и заключительные слова: «Белый саван, сизый ладан — / Светлый девичий зарок», — создают впечатление едва ли не «спасительного» для героини конца. (По крайней мере, люди не дознались, что «в утробе по зазнобе / Зреет ягода густа...».) Как и отчего умерла девушка, остается недосказанным, но ушла она из жизни, видимо, не своевольно — иначе путь на погост не был бы «незазорным». А в следующей, 6-й песне («Как по реченьке-реке...») из намеков, из «языка линий» мы узнаем, что очутившаяся в подобной ситуации героиня бросилась в воду и стала русалкой. Вот плывет в челноке ее соблазнитель, а из двух пойманных им сигов один — рыба-оборотень, «рыбаку заочный сын»! Потому-то «в лютой немочи-тоске / Заломила руки мать», торопя возмездие: «Глуби ропщут: так иль сяк, / Будешь ты на дне, рыбаки».

Заметим, что тема «беззаконной» любви и внебрачного ребенка продолжится и в следующем «гнезде» цикла. В 14-й песне («Я ко любушке-голубушке ходил...») ревнивый жених, уговаривая свою милую не заглядываться на других, в конце концов — после комично длинного перечисления всех, кого ей следует «разлюбить», — угрожает героине тем, что ее доведут «до зыбки — непотребного лубка, / До отцовского глухого кулака, / Будет зыбочка поскрипывать, / Красна девушка повздыхивать».

Таким образом, «бытовое», обыденное разрешение ситуации соседствует с мифологическим (причем наличествуют как «искупительный», «незазорный», условно говоря, христианский вариант, так и «языческий», с отголосками тотемических представлений).³⁰ Очевидно, что здесь, как и в фольклоре, неуместен «критерий достоверности, эмпирической правды» — важна лишь «возможность... обобщений, отвечающих сознанию этноса на разных этапах его истории».³¹

Наконец, 7-я песня — «Плясея» — с ее подчеркнутым двуглосием («девка-запевало» и «парень-подпевало»), одновременно сводит вместе предыдущие мотивы и определяет «линии» следующего «гнезда» (песни с 8-й по 14-ю, в основном, связаны с темой мужского одиночества: герой насильно разлучен с милой или пренебрегаем ею).

Грозной силой веет от образа «Плясеи». Это сама стихия — «вихорь», «бурелом»; она и манит, прельщает своим «хмелем», и страшит ярост-

³⁰ Тот же тотемический мотив присутствует в названии деревни в «Погорельщине» (Великий Сиг) и в образе «костлявого, как смерть, *сига*» — умирающего «украинца Опанаса» — в цикле «Разруха».

³¹ Путилов Б. Н. Указ. соч. С. 196.

ной мощью. Героиня уподобляет себя подрубленной, «на смерть раненой» сосне в бору, «шалой рыбе», что рвется в родимый омут из невода... От ее пляски замирают в изумлении люди и активизируются демонические силы («Домовой завыл — крикнул под полом, / На запечье кот искры выбрызнул»).

Вот я —
 Плясея —
 Вихорь, прах летучий,
 Сарафан —
 Синь-туман,
 Косы — бор дремучий!
 Пляс-гром,
 Бурелом,
 Лешева погудка,
 Под косой —
 Луговой
 Цветик незабудка!

В «красной удали» «Плясеи» воплощена «изначальная ярость Земли-матери», о которой Клюев писал Блоку в 1908 году. Эта связь женского начала с праматеринским «земляным» (глубоко укорененная в фольклорной традиции) подчеркнута «портретными» деталями (косы — «бор дремучий», сарафан — «синь-туман»), которые затем повторяются. Так в следующей, 8-й песне («На припеке цветик алый...») герой, тоскуя в темнице по своей «зачнобушке» (для него она — символ вольной воли), вспоминает «косы — темны боры» и «заряницу-сарафан». Но и «портрет» утопленницы-русалки из 6-й песни создан такими же средствами: «Желтой мели полоса, / Словно девичья коса / Заревые янтари — / Жар-монисто на груди» (заметим, с той разницей, что здесь перед нами — «обратное» уподобление: не облика девушки природе, а природы — облику девушки).

Мотив взаимодействия человека с родной землей, в которую впечатаны навечно лики проживших на ней людей, — один из наиболее устойчивых в поэзии Клюева (что облегчает дешифровку орнаментального кода). Так и образ «Плясеи» — ее «красная удаль», обернувшаяся «лешевой погудкой» лихой пляски, — станет впоследствии приметой самой земли: «Окрестить отныне / Красную Слободку / В Лешеву Находку!» (11-е стихотворение «Песня про Васиху»).

Укажем также на значимость возникающих в «Песне про Васиху» взаимосвязанных мотивов рукоделия (ткачества) и речистости. В 9-й («Ах, подруженьки-голубушки...») и 10-й («Посадская») песнях присутствует мотив девичьего вышивания как магического действия (заговорного), причем цели заговора прямо противоположны: на «отсушку» и на «приворот». В обеих песнях девушки-вышивальщицы будто заново создают мир, разукрашивая его «разузорчатой завесой», где и солнце, и месяц, и реки, заниженные бирюзой, и «с Беломорьем Соловки». (Вспоминаются строки из клюевского цикла «Земля и железо»: «Сметутся народы, иссякнут моря, / Но будет шелками расшита зоря, — / То девушки наши, в поминок векам, / Расстелют ширинки по райским лугам».)

Применительно к фольклору можно говорить, как полагает современный исследователь, о специфической «фольклорной единице — традиционном смысле, общем у фольклора не с языком, а с другими проявлениями традиции — обрядовым, мифологическим». Смысл слова связан, таким образом, не с его лексическим значением — он предстает «как отраженный в слове

волевой импульс (В. Тэрнер), акт-деяние (Н. И. Толстой), элемент модели мира (В. Н. Топоров).³²

И когда в одной клюевской песне героиня вышивает на кисете милому «Гору Соколину», а в другой — взбирается с помощью незнакомого «паренька» на политую и укатанную «красную горку», смысл, передаваемый словом «гора», — в каждом случае «иной и вместе с тем единый».³³ Это посредник между «небом» и «землей»; в первом случае — оберег, во втором — испытание судьбы и знак магической связи с силами рода: «Политая, приукатанная гора на масленицу — предмет-средство обеспечения прихода пришельцев с того света и проводов на тот свет».³⁴

Связь с миром предков постоянно ощущается в цикле, так что образы «приукатанной горы» или «калинова моста» далеко не случайны. Предками создано предание, и событие чьей-то жизни запечатлено в истории земли (как в «Песне про Васиху»: «Откуль пошло прозвище Лешева Находка»); характер и повадка человека, его слово, мысль, дело — уже оставили в мире свой след. И все, что когда-либо происходило с людьми, так или иначе определило «песноликий» образ их родины (*песня*, конечно, и есть *лик* народной души).

Так, жалобы одного из героев «Песен из Заонежья», погибающего в темнице, его обращение к «душе-зазнобе» с просьбой помянуть друга — неожиданно завершаются величественным отстранением от собственной судьбы, уже слившейся с песней:

Без ножа ему неволя
Кольца срезала кудрей,
Чтоб раздольней стало поле,
Песня-вихорь удалей.

Чтоб напева ветророва
Не забыл крещеный край:
«Не шуми ты, мать дуброва,
Думу думать не мешай!»

(«На припеке цветик алый...»)

Отметим, что так называемые «досюльные» (старинные) мотивы в «Песнях из Заонежья» также образуют отдельное «гнездо». Здесь и балладный сюжет о «разудалом» молодце, убившем соперника, — цветистое двуголосие, в котором перекликаются два сильных, страстных, неукротимых характера («голосит слова речистые» герой — и вторит им «причит девичий»: «Голошу, утробой мру / По тебе, удалый»).

Вслед за этой песней, так и названной — «Досюльная», идет «Песня про Судьбу», герой которой выстрегивает из корня ракитова куста «три жеребья» и просит у матери-сырой земли указать, какой из них, «заочно суженый», ему следует выбрать. Два первых — Земля и Железо (т. е. «быть лапотником, тихомудрым черным пахарем» или «духом ожелезиться, стать фабричным горемыкою»). Третий жребий — дар Духа («рай высокий, мысленный»). На этой стезе «досюльное» возвращается, прошлое оживает, ибо время бессильно

³² Червинский П. П. Указ. соч. С. 26.

³³ Там же. С. 6.

³⁴ Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978. С. 131. Следует заметить, что «красной горкой» называлась также послепасхальная неделя, связанная с началом свадеб. Однако в клюевском тексте есть упоминание о санном катании («вихорь-конь» и «сани лаковые»), что позволяет связать различные календарные обряды и выявить наиболее архаичное значение символа «горки».

там, где «река течет животная»: «Младость резвая не старится, не седеют кудри-вихори».

В двух следующих песнях — «Меня матушка будит спозаранья...» и «Красная горка» — перед нами знакомый образ «вышивальщицы». «Серебряная игла» и «наводь по алому сукну» вновь указывают на мифологическую природу этой (подчеркнуто *единственной*) «работушки» героинь. Расширяют-расцветчивают они житейские будни, мечтой да сказкой яркие узоры «наводя»: «Покуль белое личко умываю — / Мне изюмный калачик испечен, / Покуль в цветное платье обряжаюсь, / Мне-ка чарочка меду подана...». Вот почему «девичье безделье» вышивальщицы лукаво противопоставлено «крестьянской работе-рукоделью» подружек, от которой у них «рученьки болят», «ретивому сердечку тяжело». Это тот самый «третий жребий», описанный в «Песне про Судьбу».

Далее следуют сюжеты, расцветить которые не под силу и «вышивальщице»: о «черной немочи» жизни с немилрой женой (или нелюбимым мужем), о «женитьбе подневольной». Это «Песня под волынку» и «Свадебная» (где тоже упоминается «перехожая волынка»: ее только и услышит ввечеру героиня — вместо «человеческой молвы»).

Загадочно и многозначительно это упоминание о «человеческой молве». Ведь не безмолвствуют же люди в семье: пусть и нерадостные, пусть и обидные речи ведут, — но все же разговаривают! Однако житейские будни, усыпляющие душу, лишают человека возможности понимать «язык» природы и вещей. Вещи перестают быть добрыми житейскими спутниками и собеседниками. Так, герой «Досюльной» песни, прощаясь с волей, говорит: «Ах вы, сукна-заволоки, / Вами сосны ли крутити, / Обряжать пути-мосты?» И девушка, которую насильно выдают замуж («Ивушка зелененька...»), точно так же обращается к своим «шелкам»: «Вы шелки мои — бобчаты пояся, / По сугорам ли вас расстилати?» Понятно, что и пальцы теперь ни к чему, не быть ей больше «вышивальщицей»: «Ах вы, пялы мои золочены, / Ворота ли вами подпирати?» На вопросы героини отвечает («речью крещеной человечей») «лежанка-телогрейка»: «Лучше б тебе, девушка, родиться / Во сыром болоте черной кочкой, / Чем немилу сапог разувати, / За онучею гривну искати, / За нее лиходея целовати!» Другими словами, лучше быть изначально не способной к «человеческой молве», чем лишиться этого дара в «болоте» безрадостных будней.

Трагические интонации песен «Свадебная» и «Ивушка зелененька...» (20-е и 22-е стихотворения) перемежаются, на первый взгляд, шутливым повествованием о том, как зять, обнаружив покражу у себя «на репище» и убедившись, что ворует репу тещи, воспользовался возможностью угостить вора «побивалом» (с особым тщанием, как для тещи, заготовленным). Однако заставочный образ стихотворения пронизан печалью: «Не под елью белый мох / Изоржавел и засох, / Заростала сохлым мохом / Пахотинка-чернозем». И конец песни совсем невесел: обиженная теща посулила увести «за студную беду дочку-паву». Здесь-то и возникает мотив мировой отверженности одинокого существования: «Ах, без павушки павлин — / Без казны отецкий сын, / Он в зеленый сад пойдет — / Мелко листье опадет. / Выйдет в красный хоро-вод — / Отшатится весь народ. / Ему тамова житье, / Где кабацкое питье, / Где кружальный ковш гремит, / Ретивое пепелит, / Ронит кудри на глаза / Перегарная слеза!» Такой финал проясняет смысл «заставки»: изоржавевший «сохлый мох» на пахотном черноземе — это душа человека, живущего не в ладу с собой и миром; не нашедшего свой подлинный «жребий».

В последнем песенном «гнезде» цикла преобладает мотив трагических несовпадений (отсутствие пары, неверный выбор с последующим наказанием,

невозможность выбора). О песне «Сизый голубь» уже было сказано; напомним, что допустима иносказательная трактовка соединения «голубя» и «девицы». В любом случае, «голубь», перекинувшийся «пареньком» на пороге горницы, где только о нем и говорят и мечтают, — знак любви *урочной*. *Неурочная* же, случайная любовь (в следующей песне, первоначально озаглавленной «Кабакская») из «орла» делает «ворону». Навсегда утратив горнее призвание и право «с громом силой меряться», орел обретает вороний жребий (и облик, и характер) — не потому, что очутился в «кружале затрапезном», а за то, что «погнался за красоулею», позабыв о «невесте-звезде».

Как видим, и в том случае, когда нет вмешательства «родителей-разлучников», жизнь может быть непоправимо загублена. Вслед за песней об орле идет девичья песня, героиня которой пропадает не по родительской вине и не по причине «беззаконной» страсти, а оттого, что любить ей некого: «На селе четыре жителя...» — и все негодящие. Лишь один, может, и подошел бы красой и удалью, «да пронесена недобрая молва: / Будто ночью Ипатушка / Загубил свою разлапушку, — / Вышибал ей печень черную / За повадку непокорную»... Лирическая героиня (видимо, тоже отличающаяся «непокорной повадкой») описывает, как отомстила бы своенравному ревнивцу, будь она его «любушкой»: «Накурила бы вина позеленей, / Напекла бы колобов погорячей, / Угостила б супостата-миляша, / Чтобы вышла из постылого душа!»

Отметим, что в «Песнях из Заонежья» преобладающими чертами женского характера являются сила, страстность и действенность (все героини в чем-то сродни «Плясее»). Поэтому нередко возникает мотив противостояния мужчины и женщины, — в частности, семейного противоборства. Так, еще в начале цикла (песня «Я сгорела, молоденька, без огня...») мастерски выписан независимый, горячий, страстный характер героини. Она женственно-лукава, насмешлива, речиста — пальца в рот не клади! Такая любого собьет с толку, запутает и подчинит своей воле. Однако нашла коса на камень: со спокойной, невозмутимой твердостью муж «учит» молодую жену, не поддаваясь ее игре и полностью реализуя право «хозяина». Будто не слыша интимных намеков жены, муж возвращает строптивицу к тому семейному правилу, которое нередко провозглашалось в свадебных обрядах отцом новобрачной — как бы в дополнение сказанному в церкви священником (например: «Вот тебе жана, / От Бога саждана, — / Сей лен да конопля, — / Спрашивай рубашки да портки, / Руби дрова — спрашивай щи, / Люби, как душу, — Тряси, как грушу...»³⁵).

Правда, в «Бабьей песне» неукротимый женский характер все же торжествует: жена, хитростью заманив мужа в лес («посулила князем величати» — т. е. напомнила о праздничной, свадебной поре), привязала его к ели и бросила на целую неделю. В народной «хороводной» песне есть аналогичный сюжет, однако там жена хочет добиться, чтобы муж получше ее кормил и «пущал в гости» (на что полуживой муж в конце концов отвечает: «Государыня-жена, ступай хоть и вовсе!»³⁶). У Клюева героиня, живя «за неладным мужем» («как за вороном касатка»), решается «перышки оправить», т. е. пожить по вольной воле: «Я гуляла-пировала круглую неделю / С кудреватым, вороватым, / С головой разбойной». Чтоб как-то оправдаться перед собой, она объясняет свой поступок желанием «спеси поубавить» у мужа-«лиходея». Психологическая характеристика образа тонка и убедительна, в отличие от шуточного фольклорного варианта. Героиня, будто удивляясь

³⁵ Цит. по: Червинский П. П. Указ. соч. С. 121.

³⁶ См. примечание Б. А. Филиппова к тексту «Бабьей песни» (I, 539—540).

собственной дерзости, рассказывает, как она наконец «разума хватилась» и «заставала душу в теле — муженька у ели». Диалог с мужем короче, чем в народной песне: жена ограничивается требованием ее «веселити» и «на гульбу возити». Но за мужниным ответом: «Ой, боярыня-жена, буду на пеганке!» — следует обезоруживающее своей прямоотой растерянное признание: «Ах, пегана у цыгана, сани на базаре, / Крутобокое седельце у дружка в промене, / Погонялочка с уздицей — в кабаке на спице».

Как видим, безудержную страстность и силу женских характеров трудно «уравновесить». Но именно это сообщает героиням Клюева эпическую величественность в любой ситуации. Их речь — то шутливая, озорная, то грозная — внезапно расцветается ласковыми, нежными, мечтательными интонациями. Вот и девушка из песни «На селе четыре жителя...» после угроз воображаемому «миляшу» неожиданно раскрывается совсем по-другому:

Ах, тальянка медноборчатая,
Голосистая, узорчатая!
Выдай погрецы детинушке —
Ласкослову, сиротинушке,
Чтобы девку не сушила сухота,
Без жадобного не сгибла б красота,
Не палила б мои кречеты глаза
Неумная капучая слеза!

Здесь, как и во всем цикле, обнаруживается «недосказ»,³⁷ угадываются скрепы скрытых сюжетов. Ведь того, о ком поет девушка, в песне нет («Нет у девки уважителя»). Почему в селе всего лишь четыре жителя — тоже неясно, если не обратить внимания на датировку песни: 1914 год, начало первой мировой войны... И за девичьей песней следует рекрутская — «Недозрелую калинушку...». Несомненно, что именно об этом герое (с его «размыкушкой-гармоникой» и тоской по «сударке», «девке-зорьке») идет речь в песне «На селе четыре жителя...».

От старины до современности, от «досюльных» преданий и обрядов до живых картин последнего времени — так в «Песнях из Заонежья» развивается единая тема «цветика алого»³⁸ народной души. Два заключительных стихотворения — «Стих о праведной душе» и «Прославление милостыни» — подтверждают целостность клюевского замысла.

В народном духовном стихе о подслушивающем голубе содержится, как мы отмечали выше, кроткий «Батюшкин» призыв не обличать «сестриц-братцев». Еще более отчетливо евангельское требование «не судите, да не судимы будете» выражено в другой скопческой песне — «Други, вы други...». Здесь оно распространяется не только на «верных», но и на все «души грешны». Рядом с дровом, дорастающим до «рая блаженна», стоит «дерево сухое» (т. е. именно такое, которое должно быть «в огонь вметаемо», — «уже бо и секира при корени...» — Мф. 3, 10). Но и ему в духовном стихе оставлена надежда: «Ко этому древу / Сама Мати сойдет, / Это древо польет, / От этого древа / Отрастут отростки / От земли до неба, / До царства небесна, / До рая блаженна».³⁹

³⁷ «Недосказ — стихотворное коварство, / Чутье следопытное народное» (I, 150), — так определил Клюев этот прием в стихотворении 1921 года «Суровое, бульжное государство...».

³⁸ Ср. в финале «Погорельщины»: «Цветик мой дитячий, / Над тобой поплачет / Темень да Трезор!»

³⁹ Материалы для истории... Отдел V. С. 77.

«Стих о праведной душе» также как бы уравнивает всех героев «Песен из Заонежья» — и кротких, и яростных, и «святых», и «грешных». Ибо оказывается, что уповать всякому смертному можно лишь на милосердие Божие, по «закону» же — не согрешившего человека на земле не было и нет. Молитвой о милосердии и заканчивается клюевский духовный стих: «Не суди нас, Боже, во многом, / И спаси нас, Спасе, во малом. / Аминь».

Последнее стихотворение («Прославление милостыни») начинается несколько странным утверждением: «Не отказна милостыня праведная, / На помин души родительской / По субботним дням подавана / Нищей братьи...» Что это означает? Нельзя отказаться от обряда родительской субботы? Или, скорее, нельзя отказаться от милостыни, подаваемой «на помин души»? Но кто же из нищих отказывается от милостыни?! Очевидно, что «убогий Пафнутьюшка», о котором дальше идет речь, — иносказательный образ самого поэта. Слово, кус «хлеба животного», которое получил он от народа, — это и есть та бесценная «милостыня», ради которой «спасет Бог радетелей, / щедрых благодетелей!»

Вот как этот нищенский «кус» описан: «Как у куса нутра ячневы, / С золотой наводной корочкой, / Уж как творен кус на патоке, / Испечен на росном ладане, / А отмяк кусок под образом, / Белым воздухом⁴⁰ прикутанный...». Ясно, что речь идет о хлебе *духовном*, о котором Клюев мог бы сказать словами пророка Аввакума: «Ну, ежте на здоровье, питайтесь, не мрите с голоду».⁴¹

Клюевский «словесный кус» удивительным образом сочетает и «патоку», и «позолоту», и ячневую сытность, и ладанный дух... Песенное слово, «отмякшее»⁴² под иконой и соединенное, как святые мощи, с «воздúхами», — этот образ позволяет определить одну уникальную особенность поэтики Клюева: слово сохраняет буквальное значение, в то же время устремляясь в необозримые духовные глубины и выси. Это напоминает хорошо известный медиевистам экзегетический прием аллегорезы,⁴³ требующий обязательного сохранения «буквы» Священного Писания. Клюев подходит к фольклорному тексту (который позволяет объединять самые разные лексические значения в общем понятии «традиционного смысла») как к тексту Священного Писания. Учение Отцов Церкви о четверояком смысле этого Текста (историческом, аллегорическом, тропологическом и анагогическом), с юности усвоенное поэтом по писаниям выговских книжников и средневековым источникам, сохранившимся в старообрядческой среде,⁴⁴ составляет основу теории поэтического образа у Клюева. «Иаковская лестница» орнамента, состоящая из «заставочного», «корабельного» и «ангелического» образов,⁴⁵ обеспечивает вос-

⁴⁰ «Воздúх», чаще «воздúхи», — церковные покровы над сосудами со Святыми Дарами. Ср. у Клюева в статье «Самоцветная кровь»: «...в роде человеческом не бывало и не будет случая, чтобы чьи-нибудь руки возложили воздúхи на пушечное рыло...» (II, 365—366).

⁴¹ О значении мотива собирания ломтей хлеба духовного в писаниях пророка Аввакума и в поэзии Клюева см.: Киселева Л. А. Есенин и Клюев: Скрытый диалог (попытка частичной реконструкции) // Николай Клюев: Исследования и материалы. С. 185—186.

⁴² Ср. в стихотворении «Я — древо, а сердце — дупло...»: «Чтоб плод мой созрел и отмяг — / Микулово, бездно слово!» (I, 488).

⁴³ О различии в медиевистике «аллегории» и «аллегорезы» см.: Зеeman К. Д. Аллегорическое и экзегетическое толкование в литературе Киевской Руси // Контекст. М., 1990. С. 73—74.

⁴⁴ Об органической связи поэтики Клюева с эстетикой и догматикой старообрядчества см.: Киселева Л. А. Мифология и «реалии» старообрядчества в «Песни о Великой Матери» Николая Клюева // Православие и культура (Киев). 2001. № 1. С. 3—19.

⁴⁵ Терминология принадлежит Есенину, однако ее соответствие клюевскому «словостроению» не вызывает сомнений. См.: Киселева Л. А. Диалог древнерусского и символистского концептов слова в есенинских «Ключах Марии» // Пам'ять майбутнього: Збірник наукових статей. Киев, 2001. Вип. 1. С. 66—82.

хождение к духовному смыслу привычного слова. Поэтому клюевская аллегория включает в себя символ.⁴⁶ Так, «орел» и «ворона» в песне «Летал орел за тучею...» — это и традиционные фольклорные олицетворения, и библейские символы,⁴⁷ и два потенциальных лика самого поэта.⁴⁸ В «Досюльной» песне «сад» — это и реальный сад, и балладный топос («зеленотемный», заманивающий «соловкой»), и райский вертоград, который поит «духом-брагой».⁴⁹ Женский голос из «сада», — конечно же, вопль возлюбленной, которая осталась «ни молодой, ни вдовой»; но в то же время — причит «зенитной птихи», загубленной души героя-убийцы, что попал из белого света во тьму кромешную («в поруб, лютую тюрьму», «за острожный тын»)⁵⁰. Сознательная авторская ориентация на передачу иерархически различных значений одного и того же образа (например, «голубя» или «вышивальщицы») особенно ощутима в первом и заключительном стихотворениях «Песен из Заонежья» («алы цветики» и «поминный кус»).

Характерно, что мотив духовного выбора и судьбы, связанный с «дитятком, свет-Миколушкой», также находит завершение в последней «песне». Обретя жребий поэта-песнослава, герой предстает в финале как блюститель «ипостасного храма»,⁵¹ владеющий зиждательным Словом. Возможно, перемена имени («убогий Пафнутьюшка») обусловлена песенной «инициацией»? «Глуби Заонежий» поглощают прежнее авторское «я»: на пути к «раю высокому, мысленному» (т. е. осуществляя свой «третий жребий») «Миколашка-питух» преобразуется в «у-богого Пафнутьюшку», насельника словесного рая.

Скрытые обобщения различных мотивов, демонстрирующих присущее эпосу «потенциальное тематико-композиционное богатство»,⁵² позволяют

⁴⁶ Именно таково соотношение аллегии и символа в средневековом культурном сознании (см., например: *Неретина С. С.* Слово и текст в средневековой культуре. История, миф, время, загадка. М., 1994. С. 132). Об истории различения и противопоставления аллегии и символа см.: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 117—122.

⁴⁷ Ворона, «по закону Моисееву, как питающаяся трупами», — птица нечистая. Выпущенная Ноем, она «прилетала» и «отлетала», но не принесла желанной вести о возобновлении Завета (Библейская энциклопедия. М., 1990. С. 136—137). Орел, являвшийся в ветхозаветных книгах символом самообновления, гордости, силы и могущества, в то же время олицетворяет «скорость падения, исчезновения и ничтожества» (Там же. С. 533). Мифологическая соотносительность «орла» с «громом» присутствует в новозаветной традиции («сын грома», Евангелист Иоанн, означает чаще всего «орлом», одним из четырех апокалиптических существ).

⁴⁸ Орел, что «с громом силой мерялся», может быть воспринят и как аллюзия на автора Евангелия Слова, Иоанна («Орла»). Ворона же — как безобразная и неразумная вещунья, «каркунья загуменная» — в текстах Клюева становится обозначением словесной мертвечины, «новых злых песен», символом «клеветы» на искусство (см.: «Вороньи песни», «Не буду писать от сердца...», «Клеветникам искусства»).

⁴⁹ «Садовая топка у Клюева отражает ментальность, которая ассоциируется скорее с допетровской письменностью... нежели с модернистскими течениями начала века», — пишет P. Broon (*Vroon R.* The Garden in Russian Modernism: Notes on the problem of mentalité in the Peasant Poetry // *Revue Études Slaves*. Paris, 1997. Vol. LXIX, № 1—2. P. 150).

⁵⁰ Слова героини «утробой мру» соответствуют образной формуле народной мистической поэзии: «живот скорбью осыпается...» (см. примеч. 23).

⁵¹ «Все святые с нами / В ипостасном храме. / Аминь», — этими словами завершаются «Песни из Заонежья». О человеке, способном быть «одушевленным и богозданным храмом Божьим», писал Андрей Денисов в «Поморских Ответах» (М., 1911. С. 562). Такой человек «внутри бо иметь в себе Отца, внутри же Сына, Архиерея, внутри Дух истинный огонь» (Там же). Слова Клюева об «ипостасном храме» соотносимы также с оригинальной богословской концепцией инока Зиновия Отенского. Этот новгородский книжник XVI века, проецируя тринитарный догмат на человека и усматривая в последнем «икону божества» (т. е. образ Троицы), выделяет в нем соответствующие «ипостаси», которые отличают его от прочего тварного мира: ум, слово и дух (см.: *Бычков В. В.* Русская средневековая эстетика XI—XVII века. М., 1992. С. 382—386).

⁵² *Поспелов Г. Н.* Лирика среди литературных родов // *Поэтика: Труды русских и советских поэтических школ* / Сост. Д. Кирай и А. Ковач. Budapest, 1982. С. 547.

выйти на уровень метасюжета о судьбе «цветика алого» народной души.⁵³ Причем сюжетная вариативность подчинена орнаментальному коду: все возможные завязки и развязки — «любви, кручины, разлуки» — означены сходной символикой («елочка-светелочка» — «келья под елью»; «скатна ягода» — «ягода густа» — «детина как малина» — «малина-губы» — «малинов куст»; «алоц-ветный» — «алый мак» — «алый цветик» — тело «заалело» — «алый левантин» — «алое сукно» — «алый кемрик»; «лазоревый» — «перо лазорево» — «дорог камень бирюзовый»; девушка — «яровая мята» — вытоптанная мята — «вдова как притынная трава» — потоптанная «тимьян-трава» и т. п.). А сквозной мотив вышивания — ткачества — рукоделия сопровождается много-слойным развитием семантики цветового ряда: белый, алый (красный), черный.

Среди разнообразных флористических и анималистических деталей,⁵⁴ имеющих подчас сложное символическое значение («малинов куст», «ракетов куст», «калинов мост») доминируют наиболее «орнаментальные» в зрительном отношении знаки — «ель» и «птаха»,⁵⁵ связанные, возможно, и с иконографической семантикой зеленого и голубого цветов (земной и ангельский «престолы»).⁵⁶ Они являются также наиболее емкими в смысловом отношении. Так, «елью» означены мотивы: духовного выбора (волшебная «елочка» над «светелочкой» души); утраты, забвенья («смольный ельник», которым зарастают людские «тропины»); расплаты («привязала лиходея ко дремучей ели», «под елью белый мох»); ухода из мира, узкого пути веры («келья под елью»).⁵⁷ В поэзии Клюева ель, «кружевница трущобная», является хранительницей памяти народной и подательницей вдохновения.⁵⁸ Другими словами, это и есть «Словесное Дерево», осеняющее Русь: «Ель Покоя избу осеняет, / А в ветвях ее Сириин гнездится...» («Поддонный псалом»).⁵⁹ Как видим, «ель» и «птаха» представляют собою единый символический знак. Однако вновь следует подчеркнуть: буквальное значение неизменно сохраняется и актуализируется, аллегореза восстанавливает в «земляной» Книге «небесные» смыслы. (Поскольку ель — наиболее характерное для олонецкого пейзажа дерево, оно составляет основу *природного* «орнамента», тропологически подразумевая и «Вышивальщицу»:⁶⁰ «На темном ельнике стволы берез — / На рытом бархате девические пальцы» — I, 310.)

Понятен пристальный интерес медиевистов, этнологов, лингвистов к поэзии Клюева⁶¹ (причем, в отличие от многих историков литературы, они с до-

⁵³ Текст уподобляется при этом магическому гадательному зеркалу, оправдывая наше рискованное сближение «Заонежья» и «Зазеркалья».

⁵⁴ Орел, сокол, голубь, конопляница, ворона, павлин, стрижи, лебедушка, утушка, соловка; дуб, ель, сосна, ракита, калина, малина, ивушка, лоза, осокорь, бересклет, лебеда, ковыль, душица, мята, зверобой, зарецвет, волчник, белый мох, призор-трава.

⁵⁵ «Пестрядная птица, что зовется Красота», — писал Клюев в поэме «Соловки». Как будет показано далее, с чудесной елью связана и волшебная птица Сириин.

⁵⁶ Ср. аналогичную оппозицию «сад зеленотемный» / «зенитная птаха» в «Досюльной» песне.

⁵⁷ «Строй келью под елью», — писал Клюев в стихотворении «Посконным портам не бывает износу...».

⁵⁸ См. стихотворения «Что ты, нивушка, чернешенька...» и «О ели, родимые ели...» (I, 322; 408).

⁵⁹ Мировое Дерево у Клюева — «коряга в небесных столбах»; оно может быть представлено также Дубом (символизирующим вечность, изначальное Слово и самого Поэта). Отметим также значение «вербы непорочной», от которой «истекают» чистота помыслов и красота песни («Мирская дума»).

⁶⁰ Магическое рукоделие возводится к сакральному архетипу вечной «Пряхи» или Богородицы: «Там белке пушистой и глуби озер / Печальница твари виет омофор» («Песнь о Великой Матери»).

⁶¹ Ряд глубоких и пронизательных статей о поэтике Клюева оставила известная исследовательница византийской литературы С. В. Полякова. Ученые, занимающиеся историей старооб-

верием относятся к его поэтическому самоопределению: «Я посвященный от народа...»): «Клюев не „знакомит“ читателя с устно-речевой народной культурой, не цитирует ее, а творит в уникальной форме своей языковой личности, которая, конечно, не покрывается полностью текстами его произведений и включает в себя в значительной мере традиционную деревенскую культуру, устную и письменную традиции старообрядцев, семиотику современных ему литературных течений и другие культурные коды... Неизбежным следствием этого является сложность... интерпретации произведений поэта...».⁶² Действительно, семантическая поэтика фольклора, средневековая экзегетика и «тропология», догматика и эстетика старообрядчества, поэтика духовного стиха и акафиста — вне этих контекстов невозможно осмыслить творчество Клюева. В то же время следует помнить о «русской семантической поэтике как потенциальной культурной парадигме»;⁶³ о характерных для эпохи символизма восприятии «коллективного мифа» и жизнетворчества и ориентации на новую модель авторского сознания. Наконец, особый интерес представляет «орнаментальность» как тип художественного мышления и как культурный концепт.⁶⁴

Именно в «Песнях из Заонежья» Клюев впервые использует орнаментальный код для создания лиро-эпического цикла.⁶⁵ «Композиционная фрагментарность» и ассоциативность сюжетики, параллелизм образных линий,⁶⁶ переплетение исторических и современных, социально-бытовых и магических, этнографических обрядовых и религиозно-мистических мотивов, «актуальных» и «виртуальных» значений;⁶⁷ формульность и вариативность — таковы структурообразующие константы клюевского текста. От «Песен из Заонежья» до «Песни о Великой Матери», этот текст ориентирован на воссоздание структур сознания, лежащих в основе культурной традиции. Поэтому «Заонежских песен ключи» станут впоследствии для Клюева формулой, соединяющей значения вечного источника и «ключа разумения».⁶⁸

рядческой культуры, посвятили творчеству Клюева отдельные исследования (см., например, работы Е. М. Юхименко). Группа лингвистов под руководством проф. Л. Г. Яцкевич работает над составлением многотомного «Поэтического словаря Н. А. Клюева».

⁶² Гольдин В. Е. Народно-разговорное диалектное начало в поэзии Н. Клюева // История и география русских старообрядческих говоров. М., 1995. С. 33.

⁶³ См.: Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974/75. № 7/8. С. 47—82; Сегал Д. М. Русская семантическая поэтика двадцать лет спустя // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1996. Т. II. № 1. С. 7—15.

⁶⁴ Об орнаменте как концептуальном принципе построения текста, о «феномене орнаментализма» см.: Злыднева Н. В. Художественная традиция в пространстве балканской культуры. М., 1991. С. 19—44.

⁶⁵ Подчеркнем: «лиро-эпического». Поэтому теоретические постулаты исследователей типологии лирического цикла (в частности, Л. Е. Ляпиной, М. Н. Дарвина, И. В. Фоменко) мало применимы к анализу текстов подобного типа. Однако, думается, можно говорить о структурообразующей роли лиро-эпической циклизации в творчестве Клюева, соотнося цикл с контекстом всего творчества писателя, как это делала Л. Я. Гинзбург применительно к творчеству Блока (см.: Гинзбург Л. Я. О лирике. М.; Л., 1964. С. 270—271).

⁶⁶ См.: Мекш Э. Б. Образ Великой Матери. С. 138.

⁶⁷ «Подобно языку, фольклор имеет виртуальное и актуальное... Его актуальное составляют тексты вне их жанровой, обрядовой, магической, гадательной, социально-бытовой либо какой-нибудь другой соотнесенности... Его виртуальное — это традиция, комплекс устойчивых и общезначимых представлений, определяющих способ ориентации и поведения в мире коллектива и каждого из его членов» (Червинский П. П. Указ соч. С. 19).

⁶⁸ Так, в 1921 году, расцветивая свой словесный орнамент знаками всемирной культуры в противовес «жестоким книгам» на земле, Клюев напишет: «Домекнутся ли по Тянь-Дзину, / Что под складками че-чун-чи / Запевают, ласкаясь к сыну, / Заонежских песен ключи?» (II, 174).

О «МЕТАФИЗИКЕ» ЛЮБВИ: А. ШОПЕНГАУЭР И ВЛ. СОЛОВЬЕВ

«На ней (философии Шопенгауэра. — Г. Т.) мы должны остановиться несколько далее как вследствие ее оригинальности, не позволяющей подвести ее под какую-нибудь общую категорию, так равно и ввиду собственной цели настоящего исследования, которая заключается в генетическом объяснении современного кризиса или переворота философской мысли, начало же этому перевороту положено Шопенгауэром...»¹ — заметил Вл. Соловьев в своей магистерской диссертации «Кризис западной философии» (1874), где посвятил немецкому мыслителю не один десяток страниц.

Последовательный критик Шопенгауэра, впрочем, не избежавший его влияния, Соловьев тонко почувствовал глубинное противоречие шопенгауэровского мировоззрения, которое отразило начало упомянутого «переворота» в современной мысли. «...Он *олицетворяет* свою метафизическую волю и говорит о ней как о субъекте действующем и страдающем, причем все положительное содержание берется, разумеется, от ограниченной, индивидуальной воли», — писал Соловьев об авторе трактата «Мир как воля и представление» (2, 79).

Главное противоречие мировоззрения Шопенгауэра действительно лучше чувствовалось и угадывалось, нежели обосновывалось логически. Ведь, объявляя сущностью мира, а значит и человека, *волю* (природу) и тем самым подчеркивая коренное отличие своей философии от всех иных учений, Шопенгауэр делал это с необъяснимо горьким упорством — упорством оскорбленного человеческого духа. Напряженность между внешне бесстрастным (как и подобает научному трактату!) изложением и самим *пафосом* шопенгауэровского учения время от времени со страстью рвалась наружу, словно обличая «нечистую совесть природы перед духом».²

Шопенгауэр резко и даже агрессивно противопоставил себя Гегелю. Порой прорывавшаяся «лютая ненависть» к последнему в России середины XIX века во многом и шла «от Шопенгауэра»,³ в мрачном пессимизме которого парадоксальным образом проглядывали интерес и даже сочувствие к конкретному человеку. «Вечно страдающее существо» — *воля* — противостояло, в восприятии современников Вл. Соловьева, «самодовольному» Мировому разуму.⁴

В 1844 году Шопенгауэр назвал созданное им, по его глубокому убеждению, *до сих пор небывалое* философское учение *пессимизмом*, что еще раз продемонстрировало его противоречивый характер. С одной стороны, песси-

¹ Цит. по: Соловьев Вл. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 49. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

² Манн Т. Волшебная гора // Манн Т. Собр. соч. М.; Л., 1935. Т. 5. С. 310.

³ См.: Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России. Л., 1991. С. 20.

⁴ Соловьев Е. Г. Гегель, его жизнь и философская деятельность. СПб., 1891. С. 100.

мизм как философское мироощущение отнюдь не был нов и оригинален — его традиции прослеживались с древнейших времен и в самых разных философских системах, в том числе и в античных; с другой стороны, возникал вопрос: является ли такое учение, опирающееся во многом на мировоззрение и даже *настроение* разочарованности, строго научным. Более поздние попытки толкователей Шопенгауэра дать научную классификацию типов пессимизма, выделяя интуитивный, интеллектуальный, социальный и патологический пессимизм,⁵ не только не прояснили вопроса, но в какой-то мере еще больше его запутали. Шопенгауэр опередил свое время, его *пессимизм* требовал других критериев оценки.

Сам Шопенгауэр подчеркивал *открытый* характер своей философской системы, особенно ее *практической* части, которую считал наиболее важной. «...Она довольствуется тем, чтобы постигнуть сущность мира в ее внутренней согласованности; (...) следовательно, *имманентна* в кантовском смысле слова; вот почему (...) оставляет много вопросов еще открытыми...» — писал Шопенгауэр.⁶ Кроме открытости и практического значения, новой и примечательной была сама манера изложения в сочинениях немецкого мыслителя, которая отличалась не только художественностью, но и обнаруживала своего рода *лирическое* присутствие автора.

Шопенгауэр «обосновал в противовес методу логическому метод символический», — утверждал теоретик русского символизма Андрей Белый, подчеркивавший интуитивный и созерцательный характер познания немецкого пессимиста, видевшего мир как волю и *представление*. Его пессимизм — «горнило, сжигающее пошлость»; а сам Шопенгауэр — «последний философ», — заключал Белый в работе «Символизм как миропонимание».⁷ Шопенгауэр стал одним из важнейших (после Соловьева) философов для «младших» символистов.

Его учение не столько представляло собой новую научную систему, сколько демонстрировало *новый тип философствования*, во многом предвосхитивший экзистенциальный. Соловьев, вслед за Шеллингом называвший свое учение философией *всеединства*,⁸ также не без основания считал его началом нового философствования. Отвергая чисто логические построения, которые считал бесперспективными, русский мыслитель придавал особенное значение нравственному и «положительному» (собственно жизненному) началу. Уже в 1890-е годы Соловьев пришел к выводам, предопределившим почти весь «методологический инструментарий» немецкой феноменологии XX века.⁹

Все это позволяет предположить, что полярность взглядов Шопенгауэра и Соловьева не столь абсолютна, как может показаться сначала. Особенно это касается важнейшей для обоих философов проблемы — «метафизики» и «смысла» любви.¹⁰ Соловьев и сам не отрицал увлечения Шопенгауэром в юношеские годы; спор и «диалог» с последним — неотъемлемая часть многих сочинений русского мыслителя, в том числе его трактатов 1890-х годов «Оправдание добра» и «Смысл любви».

⁵ См.: Грузенберг С. О. Артур Шопенгауэр. Личность, мышление, миропонимание. Критика нравственной философии Шопенгауэра. 2-е изд. СПб., 1912. С. 88—89.

⁶ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Пер. с нем. А. Фета. М., 1888. С. 666. Далее: Шопенгауэр 1.

⁷ Цит. по: Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 244.

⁸ См. вступительную статью А. В. Гулыги «Философия любви» (1, 36).

⁹ Dahm H. Grundzüge russischen Denkens. München, 1979. S. 33.

¹⁰ Ср.: Козырева А. П. Смысл любви в философии Владимира Соловьева и гностические параллели // Вопросы философии. 1995. № 7. С. 68 и след.

«Я стыжусь, следовательно, я существую», — полемически сформулировал Соловьев исходный принцип своей «нравственной философии» (1, 124). Но любовь только как *жалость* или *сострадание*, в которых Шопенгауэр полагал «единственную основу нравственности», кажется ему сомнительной. Подчеркивая, что понятия «жалеть» и «любить» еще задолго до появления сочинений немецкого пессимиста тесно сосуществовали в сознании русского народа, а сострадание действительно является неперенным условием истинного любовного чувства, Соловьев, однако, не соглашается поставить знак равенства между нравственностью и альтруизмом. По его убеждению, даже сострадающий человек не может быть нравственным, если он в целом чужд доброделительному поведению и не испытывает стыда за свойственные ему пороки.

Но в сострадании Шопенгауэр как раз и видел возможность подавить эгоизм «отдельного бытия», тот самый «принцип индивидуализации», за который его особенно критиковал Соловьев. Сострадание, ведущее к стиранию граней между *я* и *не-я*, к самопожертвованию, а значит, к саморазрушению воли, способствует утверждению «добровольной справедливости» — таков ход мысли автора трактата «Мир как воля и представление». Но подобные этические принципы философ полагал общими и для «восточных религий», в первую очередь буддизма, и для христианства. «Так мы производили из постепенно проясняющегося *principii individuationis* сначала только свободную справедливость, затем любовь, и, наконец, резигнацию, или отрицание воли»,¹¹ — утверждал он.

С таким толкованием христианства, подразумевающим, в частности, «преодолевшего волю» Христа, Соловьев, безусловно, согласиться не мог. «Буддийское и пессимистическое учение о любви как о сострадании и жалости, в сущности, связано с атеизмом», — отметил Н. Бердяев в своей «Метафизике пола и любви». Ведь это значило бы, что *Бог не есть любовь*, иначе, по мнению философа, пришлось бы допустить возможность жалости и сострадания к Высшему существу.¹²

Однако формулируя основы нравственности, кроме стыда, Соловьев все-таки называл еще и жалость, правда, непременно в союзе с *религиозным* чувством. Она присутствовала и в важном для соловьевского определения нравственности понятии *благоговения*, включавшем в себя веру в добро и внутреннюю необходимость творить его.

Вместе с тем, с Шопенгауэром Соловьева связывал пафос утверждения *духовной* личности, хотя для немецкого философа наивысшей, идеальной целью ее развития был *чистый* (наиболее свободный от природы) дух познания, а для русского мыслителя — явление *Богочеловека*, призванного соединить божественное и земное. Но и по Соловьеву, задача *чистого* от животности человека «*собирать вселенную в идее*», в то время как Богочеловеку доступно вершить это «*в действительности*». Новое человечество виделось Соловьеву «*духовно вырастающим из Богочеловека*», уже явившего собой «безусловную индивидуальность» (1, 279).

Вопреки Гегелю, Шопенгауэр провозгласил реальным лишь человеческого индивидуума, в отличие от таких «фикций», как народ или нация. Одновремене философ декларировал свою приверженность «гению», выказывая презрение к обычным людям — «фабричному товару природы», чья жизнь, по его мнению, мало отличалась от животной. Само противопоставление гения и природы свидетельствовало о романтическом характере «элитарной

¹¹ Шопенгауэр 1. С. 500.

¹² Бердяев Н. Метафизика пола и любви // Русский Эрос или философия любви в России. М., 1991. С. 245—246.

философии» и было созвучно штурмерскому романтизму, где человек — это «дух, который отстаивает в борьбе против природы свое достоинство».¹³ Таким образом, было бы верно сказать, что Шопенгауэр апеллировал не к неким «гениям», но к *человеческому гению как таковому*.

Высочайшие требования, предъявляемые им к человеку вообще, и одновременно весьма лестное обращение к конкретному *мыслящему* человеку (редкий читатель Шопенгауэра сочтет себя «фабричным товаром природы»!) словно были призваны стимулировать гордость человеческого духа, восставшего против неподвластной ему стихии, которая уже тем «унижает» его, что равнодушно не делает различия между своим высочайшим творением и прочими бездуховными тварями. В осознании обреченности восстания против всеильной и слепой *воли*, которая идентична природе, а потому в значительной мере властна и над восставшим духом, — глубинная причина шопенгауэровского пессимизма, вынужденного выбрать *надприродный* (метафизический) путь самоутверждения человеческого духа — путь самоуглубления и познания. В неистовом стремлении «не позволить воле овладеть сознанием» ощущался религиозный характер шопенгауэровского *пессимизма*, так как во всех религиях философ видел в первую очередь путь спасения посредством отрицания воли к жизни.

И все же, несмотря на видимые различия, и Шопенгауэр, и Соловьев явно стремились к утверждению духовной человеческой личности, максимально свободной от животного начала. И здесь надо отметить прямые созвучия в рассуждениях русского и немецкого мыслителей. Человеческая «животность» хуже звериной, замечал Соловьев, ибо она не столько естественна, сколько *самодовольна*, в то время как в самой природе словно разлита неясная тоска по некоему высшему смыслу. Именно ссылаясь на Шопенгауэра, он писал о «глубокой безвыходной тоске, которая иногда безо всякого видимого повода глядит на нас через какую-нибудь зоологическую физиономию» (1, 81). Так начиналось «страдание» шопенгауэровской воли по иному, высшему воплощению. И на этом пути совершенно особый смысл приобретала любовь, связанная со значением пола.

В отличие от автора «Метафизики половой любви», Соловьев в своих рассуждениях о духовности более обращался к любви *между полами*, именно, по его собственным словам, без «физиологической стороны дела» (2, 511). По убеждению философа, такая любовь могла явиться залогом появления идеальной личности, соединяющей в себе мужское и женское начала. При этом первое, «собственно человеческое», дополнялось вторым — «страдательной частью бытия», являющей собой «природное дополнение человека» (1, 490—491).

Нельзя не заметить, что здесь словно одним махом разрешалось главное противоречие философской системы Шопенгауэра: человеческий дух примирялся, наконец, с природой, «вечно страдающее существо» воля успокаивалась в духовном личностном воплощении. Но путь к гармонии, указанный Соловьевым, также был путем метафизическим, хотя бы уже в том смысле, что явно соприкасался с миром платоновских Идей. Платоновская идея андрогина — существа, гармонично сочетающего мужское и женское начала, не только присутствовала в соловьевских построениях,¹⁴ но развивалась в понятии *духовной телесности*, связанном с явлением богочеловечества.

¹³ Манн Т. Волшебная гора // Манн Т. Собр. соч. Т. 4. С. 319. Здесь цитируются слова героя этого романа Сеттембрини, провозгласившего «отмстительную силу разума» (с. 74). Его прообразом был Г. Гауптман.

¹⁴ Есть все основания связывать идеи Соловьева именно с Платоном, хотя миф о божественной «андрогинизации» человека любовью — феномен мифологического сознания еще доплатоновской эпохи (см.: *Элиаде М.* Трактат по истории религий. Миф, религия, культура: В 2 т. М., 1999. Т. 2. С. 341, 348).

Любопытно, что, размышляя о путях возможного совершенствования человеческого рода, Шопенгауэр также обратился к Платону, но его выводы оказались в практической плоскости. Следуя сочинению Платона «Республика», немецкий философ пришел к утопической мысли о своеобразной *селекции*, способной «облагородить человечество» на «чисто физиологическом пути размножения» — для этого следовало бы лишь «кастрировать всех негодяев и запретить в монастырь всех дур». ¹⁵ Речь идет, конечно, о «фабричном товаре природы», а не о тех, кому достало духовного усилия, чтобы отторгнуть себя от «ствола рода».

Что касается Соловьева, то наиболее противоречивый, порой даже болезненно противоречивый смысл приобретали его рассуждения именно о *половой любви*, а не об отношениях между полами, т. е. тогда, когда они покидали *надприродную* сферу. Здесь центром притяжения оказывалось чувство полового стыда, испытываемого человеком в связи с его невольным участием в «дурном деле природы». А сам человек предстал «стыдящимся животным», ощущающим «огромное, основное значение генитальной области» (1, 225). Истинная нравственность требовала, по Соловьеву, «действительной борьбы с плотью» (1, 545).

В «Метафизике половой любви» Шопенгауэр резко противопоставил мозг человека и его гениталии, характеризуемые как *фокус* (Brennpunkt) приложения всех «усилий» воли. «Метафизика любви» — это своего рода предостережение человеку не поддаваться влюбленности, представляющей собой не что иное, как «индивидуализированный половой инстинкт», все ту же персонифицировавшуюся волю, несущую человеку одни страдания. Шопенгауэр, почитавший за благо *непоявление* на свет, провозгласил ненависть к женщинам, ибо они не хотят пресечь страдания человечества, не хотят «перестать родить». Рождающая женщина представлялась воплощением самой воли, виновницей всех страданий мира; красота и молодость способных к деторождению женщин казались приманкой, с помощью которой природа «обманывает» и «унижает» человека. Под понятием *человек* Шопенгауэр подразумевал по преимуществу мужчину, в то время как женщине, обычно, отводил место животного существа, даже само строение тела которого требует перемены на четыре конечностях. За сто лет до З. Фрейда Шопенгауэр предвосхитил *философию тела* и ощутил «злорадство женщины». ¹⁶

По Шопенгауэру, «пренебрежительное» отношение воли и самой природы к индивидуальности человека заключается в том, что последнему отводится лишь ничтожная роль *средства* для осуществления родовых целей в создании следующего поколения, и за это он «вознаграждается» кратковременным наслаждением. Но даже воспоминание о таком наслаждении впоследствии вызывает у человека чувство стыда. «Тот акт, в котором утверждает себя воля и благодаря которому возникает человек, это деяние, которого все в глубине души стыдятся и которое мы поэтому заботливо скрываем; и если нас застигнут в момент совершения его, мы ужасаемся, как будто бы нас уличили на месте преступления, — писал Шопенгауэр. — Это деяние, воспоминание о котором для нас, в минуты спокойного размышления, по большей части неприятно, а при особом настроении духа вызывает даже отвращение». ¹⁷

¹⁵ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Пер. с нем. Ю. Айхенвальда. М., 1901. Т. 2. С. 244. Далее: Шопенгауэр 2.

¹⁶ См.: *Safranski R.* Die wilden Jahre der Philosophie. München; Wien, 1988. S. 510; *Манн Т.* Собр. соч. Т. 4. С. 428.

¹⁷ Шопенгауэр 2. С. 590.

Полемизируя с Шопенгауэром, Соловьев подчеркивал, что половая любовь у человека не идентична инстинкту размножения, а «сильная индивидуальная любовь никогда не бывает служебным орудием родовых целей, которые достигаются помимо нее» (2, 501). Но признавая деторождение «счастьем для матери», он одновременно считал его *искуплением*, которое дается человеку вследствие его участия в животном процессе плотского размножения.

Подобно Шопенгауэру, Соловьев все-таки ощущал враждебность природы и родовой стихии по отношению к человеческой личности, ее духовной самости. «В генитальном акте воплощается бесконечность природного процесса, и, стыдясь этого акта, человек отвергает саму эту бесконечность как недостойную себя. Недостойно человека быть только средством, или орудием, природного процесса, в котором слепая сила жизни увековечивает себя на счет рождающихся и гибнущих особей, поочередно *выметающих* друг друга», — писал философ (1, 226). По-настоящему противостоять этой дурной бесконечности может, по Соловьеву, лишь *гений* — человек, способный к духовному творчеству. Но, в отличие от Шопенгауэра, русский мыслитель стремился примирить целый род (*genus*) и связанный с ним «настоящий *genius*», высокое призвание которого состоит в том, чтобы «всех и каждого остерегать от всего этого процесса дурной бесконечности» (1, 227).

Появление чувства стыда, связанное с невольным, почти бессознательным участием человека в животном процессе продолжения рода, Шопенгауэр связывал с «аморальной» этого деяния в самой его сути — «ведь природа знает только физическое, а не моральное: между нею и моралью существует даже прямой антагонизм».¹⁸ Род у Шопенгауэра враждебен человеческой индивидуальности; *гений рода* ведет постоянную борьбу с *человеческим гением* как его «гонитель и враг».¹⁹ Защищая человеческий гений от повиновения слепой силе рода, философ, в сущности, обвинял людей, подчинившихся его сладострастной власти, в равнодушии к страданиям грядущих поколений. «...За то, что один испытал наслаждение, другой должен жить, страдать и умереть», — заключал он.²⁰ Противопоставление духовной личности — роду включало в себя, по Шопенгауэру, понятия гуманизм и нравственность.

Нравственная позиция духовного человека у Соловьева также противостояла *темной* и *слепой* силе природы. Невольно сближаясь с философским пессимизмом Шопенгауэра и одновременно полемизируя с ним, русский мыслитель писал о наличии «какого-то великого противоречия, какой-то роковой антиномии» в осуществлении родовых целей природы: «...есть зло в плотском размножении, не случайное и внешнее зло тех или других бедствий, сообщаемых рождаемым вместе с жизнью, а существенное и нравственное зло в самом плотском акте, чрез который мы утверждаем собственным согласием темный путь природы, *постыдный* для нас своею слепотою, *безжалостный* к отходящему поколению и *нечестивый* потому, что это поколение — наши отцы» (1, 228).

По всей видимости, здесь сыграло свою роль и давнее увлечение Соловьева идеями Н. Федорова о воскрешении умерших отцов для жизни вечной как главной задаче живущих поколений. Впрочем, Соловьева более занимало метафизическое и нравственное содержание этой «высшей задачи человечества», нежели естественнонаучные пути ее осуществления.

При всем неприятии шопенгауэровского принципа индивидуализации и православном стремлении «жить жизнью целого», не деля мир на *я* и *не-я*,

¹⁸ Там же. С. 586.

¹⁹ Там же. С. 577.

²⁰ Там же. С. 590.

в философии Соловьева сохранялась «роковая антиномия» между личностью и природой. Возможно, немецкий и русский мыслители подспудно связывали ощущение постыдности и даже безнравственности половой любви с первородным грехом. Более того, Шопенгауэр, например, считал отношение к первородному греху наиболее существенным различием между христианством и восточными религиями. Он писал: «Сокровеннейшее ядро и дух христианства тождественны с духом брамаизма и буддизма: все эти религии одинаково исповедуют, что род человеческий совершает тяжкое прегрешение уже самим своим бытием, но только наша религия, в противоположность этим двум более древним верованиям, не идет здесь прямой дорогой и грех полагает не в самом бытии как в таком, а считает его источником некое деяние первой человеческой четы».²¹

Но несомненно и другое. Соловьев, вовсе не разделявший увлечения восточными религиями и на путях искупления и духовного совершенствования полагавшийся на *гениев*, призванных «всех и каждого остерегать от (...) процесса дурной бесконечности» (1, 227), невольно, но вполне закономерно возвращался к... Шопенгауэру. Ведь именно в этом чувствовал свое призвание, свою миссию *философский гений* немецкого мыслителя!

Язвительный критик рационализма и талантливый разрушитель логических построений Ф. М. Достоевский устами своего героя Кириллова из романа «Бесы» заявил, что, пожалуй, «перестать родить» следует как раз по достижении идеала — «к чему дети, к чему развитие, коли цель достигнута?»²²

Отношение Шопенгауэра к женщине, безусловно, нельзя назвать *чисто философским*, т. е. «метафизическим». В нем особенно чувствуется «вторжение» в философию не только действительности, но и конкретного жизненного опыта. Впрочем, для *пессимизма* Шопенгауэра его *личная судьба* (в данном случае речь идет о раннем разочаровании в матери, об одиночестве мыслителя, о трудностях общения с женщинами) *субъективно* не играла решающей роли. Судьба для философа идентична характеру, личностной данности. По его убеждению, человек *всегда делает то, что он действительно хочет*, даже если этого и не осознает. Однако с объективной точки зрения отношения Шопенгауэра с матерью имели для формирования его философского мировоззрения несомненно важную роль. Трагическая гибель отца и шумный литературный салон молодой состоятельной вдовы, писательницы Иоганны Шопенгауэр в Веймаре, где сын был нежеланным гостем, — обстоятельства, от которых философ, конечно же, не мог отрешиться, когда впоследствии писал о женщине как о примитивном существе, банальном, поверхностном и *общительном* в том смысле, который он обычно вкладывал в это понятие, противопоставляя одиночество пошлости.

Интеллект женщины связывался Шопенгауэром по преимуществу с природным умом, смекалкой (Mutterwitz). Однако в зрелом возрасте знаменитый «женоненавистник» был вынужден признать, что, выйдя за пределы *только природы*, развиваясь духовно, женщина способна достичь даже большего совершенства и тонкости, нежели мужчина.²³ Особенно даровитым женщинам посвящены и некоторые страницы практической философии Шопенгауэра.

Вместе с тем первые впечатления, полученные еще в семье на примере отношений между отцом и матерью, матерью и сыном, не могли не сыграть заметной роли в формировании философского толкования мужского и жен-

²¹ Там же. С. 628.

²² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 450.

²³ Schopenhauer A. Gespräche. Stuttgart, 1971. S. 376.

ского начал, особенно если мы имеем дело с новым типом философствования, ориентировавшимся на вопросы и проблемы самой жизни. В этом отношении любопытны *нравственные* оценки половой любви и понимание альтруизма, которые мы находим у Шопенгауэра и Соловьева.

Если Шопенгауэр, рассуждая об «аморальном» значении полового акта, возлагал *вину* за появление на свет новой жизни (в его толковании, нового страдания) на *родителей*, и в особенности на *мать*, то Соловьев, пусть не нашедший в реальной жизни соответствия своему высоко духовному идеалу любви, но вынесший из родительского дома самые добрые впечатления, полагал половое размножение безнравственным именно *по отношению к отцам*, которые, как он считал, тем самым неблагоприятно «вытесняются» новым поколением. Подобное различие, конечно же, не могло обуславливаться только биографическими причинами (здесь важны общеполитические, религиозные, психологические предпосылки), но и их тоже не следует недооценивать.

Пессимистический гуманизм, в той или иной мере свойственный и Шопенгауэру, и Соловьеву, был тесно связан с проблемой личности и личной любви. Именно последней дано победить смерть подвигом духовности, в то время как безличная родовая любовь способна противопоставить смерти только деторождение.

Все это чрезвычайно важно для мироощущения русского персонализма, где непременным условием существования и развития личности являлось ее противостояние «дурной бесконечности» — нескончаемому процессу физического умножения в природе человеческих особей, которые, не становясь личностями, передают задачу истинно человеческого воплощения следующим поколениям.

Н. Бердяев в упомянутой статье «Метафизика пола и любви» предостерегал от «хаоса пола», ярким выразителем которого выступил, по его мнению, В. Розанов, «смешавший» *пол* и *род*, не заметив при этом *личной* стихии. Деторождение «враждебно личности», — утверждал Бердяев, — ибо перспективы рода и личного бессмертия противоположны. При этом философ ссылался как на Шопенгауэра, отметившего «злую» власть рода над индивидуальностью, так и на Соловьева, декларировавшего их противопоставленность друг другу.²⁴

К Шопенгауэру восходит сама постановка проблемы на уровне «роковой антиномии», не чуждая, как мы видели, и Соловьеву. В обоих случаях очевидно стремление преодолеть эту «антиномию», так как в ней заключается столь мучительная причина страданий человека. *Пессимистический* характер подобного гуманизма определяется тем, что, философски объясняя истоки и внутреннюю суть человеческих страданий, он намечает лишь умозрительные пути к избавлению от этих страданий — пути к идеалу, который, как и полагается истинному идеалу, недостижим по определению.

Как известно, наследие Соловьева оказало исключительно важное влияние на философию «русского Эроса». При этом несомненно, что его «смысл любви», в свою очередь, во многом был инспирирован «метафизикой любви» Шопенгауэра, давшей русскому мыслителю некий постоянный полемический импульс. Полный отрыв нравственного «смысла» от аналитической «метафизики» любви весьма затруднителен, как затруднителен синтез античного неоплатоновского Эроса и средневековой христианской идеи *caritas*, основанной на жалости и сострадании.

Однако сама попытка противопоставить два направления русской мысли: нравственно-философское (Вл. Соловьев, Б. Вышеславцев, Л. Карсавин,

²⁴ Бердяев Н. Указ. соч. С. 237, 240.

З. Гиппиус и др.) и ортодоксально-богословское (П. Флоренский, С. Булгаков, И. Ильин и др.), как идею неоплатоновского Эроса и христианского сострадания,²⁵ вновь обнаруживает полемические токи «метафизики» и «смысла» любви, идущие от Шопенгауэра и Соловьева. Ведь в мировоззрении русских «неоплатоников», последователей Соловьева, защита индивидуальности, личная любовь уживаются с «просветленной чувственностью», отрицающей аскетизм, в то время как с точки зрения их оппонентов в основе христианской этики, семьи и брака лежат сострадание и жалость.²⁶

В сочинении «Жизненная драма Платона» (1898) Соловьев утверждал, что, вступая в брак, человек «бракует» свою животность, «берет норму разума». Именно с этим философ связывал идею андрогинности, «духовной телесности», а в перспективе — богочеловечества. В земной жизни, однако, он склонен был сравнивать брачный венец с венцом терновым, а единение мужчины и женщины в браке считал подвигом и даже «мученичеством» (1, 491). «Нравственное значение брака состоит в том, — писал Соловьев в трактате «Оправдание добра», — что женщина перестает быть орудием естественных влечений, а признается как существо абсолютно ценное само по себе, как необходимое восполнение индивидуального человека до его истинной целостности» (1, 493).

Нельзя не заметить, что и здесь русский философ вольно или невольно возвращается к метафизической идее андрогина и богочеловечества. Поистине альтруистическим и религиозным требованием к человеку Соловьев считает половое воздержание, которое, по его мнению, только и может служить свидетельством «человеческой солидарности», ибо потомки «живут смертью предков». «Так поступает природа, она равнодушна и безжалостна, и мы за это, конечно, не отвечаем, — писал он, — но наше собственное участие в этом равнодушном и безжалостном деле природы есть уже наша вина, хотя и невольная, и мы эту вину заранее смутно чувствуем в половом стыде» (1, 227—228).

Здесь Соловьев даже в текстуальном смысле наиболее близок Шопенгауэру, пессимизм которого, как известно, базировался на ощущении равнодушия природы к человеческой индивидуальности, «используемой» ею обманым путем в родовых целях. Но в браке между женщиной и женщиной немецкий мыслитель не видел никакой возможности искупления, в том числе и на метафизическом уровне. Брак в его понимании неизбежно разрушает какой-нибудь «интерес»: либо личный, либо родовой, ибо — и здесь его мысль словно опять переплетается с соловьевской — страстная любовь вредна для брака, главная цель которого — деторождение.

«...Деторождение не есть собственно дело любви», — писал Соловьев, утверждавший, что «совпадение сильной любовной страсти с успешным деторождением есть только случайность, и притом довольно редкая» (2, 512). Но если эта «случайность» все-таки имеет место, то она быстро проходит, и ее «высокий подъем» переносится на детей, которые «рождаются и воспитываются для повторения того же самого обмана» (2, 511—512). Далее Соловьев, только что рассуждавший совершенно в духе Шопенгауэра, словно спохватывается и дает очень важное пояснение: «Я говорю „обман“ — с точки зрения индивидуальной жизни и безусловного значения человеческой личности, вполне признавая необходимость и целесообразность деторождения и смены поколений для прогресса человечества в его собирательной жизни» (2, 512; курсив мой. — Г. Т.).

²⁵ Ср. вступительную статью В. П. Шестакова к сборнику «Русский Эрос или философия любви в России» (с. 5—18).

²⁶ Там же. С. 14.

В этом замечании Соловьева словно кристаллизуется сама суть противоречия между немецкой и русской мыслью, несмотря на несомненную, иногда вплоть до текстуальной, близость отдельных положений в «Метафизике...» и в нравственном «Смысле любви». «Безусловное значение человеческой личности» противостоит «прогрессу человечества в его собирательной жизни». И дело не только в неприятии Соловьевым восточных религий и принципа «отдельного бытия» или «индивидуализации», за которые он постоянно критиковал Шопенгауэра — последнего, с его точки зрения, представителя «критической» западной философии, пришедшей к отрицанию самой жизни.

Мировоззрение Соловьева, проникнутое религиозной стихией и идеей всеединства, вольно или невольно отразило большое количество немецких философских «реминисценций»;²⁷ сам мыслитель пережил как период раннего богоборчества, так и время «интимного отношения к римскому католицизму».²⁸ Вместе с тем учение Соловьева о «положительном всеединстве» не было искусственной эклектичной системой. «То был живой органический синтез, изумительный по своей творческой оригинальности и стройности, парадоксальный по самой широте своего замысла и проникнутый глубокой истинной поэзией...» — писал С. Трубецкой.²⁹ Такое мировоззрение, несмотря на более системный характер, нежели это обычно было свойственно русской мысли, не могло быть свободным от противоречий. И весьма характерно, что эти противоречия наиболее ярко проявились в критике «последнего» западного философа.

Отмечая, например, что у Шопенгауэра из чувства стыда «развиваются правила аскетизма», Соловьев увидел в этом «один из многих примеров бессвязности мышления знаменитого писателя» (1, 164). Однако сам Соловьев, провозгласивший: «Я стыжусь, следовательно, существую», и придававший огромное значение чувству полового стыда, которое отличает человека от «низшей природы», заявил в своем трактате «Оправдание добра»: «Половое воздержание есть не только аскетическое, но вместе с тем и альтруистическое и религиозное требование» (1, 227), и пошел дальше Шопенгауэра в жестких требованиях к человеку. И таких примеров более чем достаточно.

«Смысл человеческой любви вообще есть оправдание и спасение индивидуальности чрез жертву эгоизма», — писал Соловьев (2, 505). Но и критикуемый им Шопенгауэр считал, что спасение индивидуальности — в подавлении эгоизма (в его толковании — воли), которое становится возможным благодаря духовной любви (состраданию). Но здесь выходило на сцену иное понимание Соловьевым сути и роли сострадания, и спор возобновлялся.

Вероятно, все это можно объяснить не столько «бессвязностью» мыслей философов-«оппонентов», сколько их зачастую парадоксальной полемической близостью. В известной мере позволительно утверждать, что свой «смысл любви» Соловьев нашел в критическом осмыслении ее «метафизики» у Шопенгауэра.

Философская «позиция» Шопенгауэра относительно Соловьева выступает наиболее наглядным образом при сопоставлении последнего с его признанным «антагонистом» В. Розановым. Если Соловьев утверждает индивидуальность, дух человеческий и как устремленность — «духовную телесность», то Розанов — плоть, пусть даже «метафизическую».

²⁷ Гулыга А. В. Философия любви. С. 36.

²⁸ См. об этом во вступительной статье А. Ф. Лосева «Творческий путь Владимира Соловьева» (1, 18).

²⁹ Трубецкой С. Н. Хроника // Вестник Европы. 1900. № 9. С. 416—417.

Но именно у Шопенгауэра центральным понятием является воля, идентичная плоти, и прорывается бунт человеческой индивидуальности, претендующей на «безусловное значение». Таким образом, шопенгауэровский «Мир как воля и представление» не только «предвосхищает» русский философский «антагонизм», но и содержит в себе его своеобразную диалектику. И если Розанов нередко называют «русским Ницше», который, кстати, считал себя «учеником» Шопенгауэра,³⁰ то философия любви Соловьева во многом идет от Шопенгауэра и против Шопенгауэра, восприняв полемический импульс его «Метафизики половой любви».

³⁰ Несмотря на то что Ницше почти во всем противоречил своему «учителю», он отчасти действительно унаследовал свойственный последнему *пафос* отношения к человеку. Ведь идея *сверхчеловека* заключала в себе не только утверждение всевластия «белокурой бестии» (наиболее поверхностное и обычно конъюнктурное ее толкование), но и страстное желание видеть в будущем человека абсолютно совершенного, преодолевшего все пошлое, «слишком человеческое».

«ЗАЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ СНЫ» ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Хлебников любил префикс «за», он был для него знаком трансценденции, превосхождения: проникнуть *за* данность человека, мира, языка, *за* очевидные слои формы и смысла вещей — и не просто проникнуть, но и подвинуть эти вещи на переход, скачок, бросок к метаморфозе, к преобразению. Когда, почти по строчке Маяковского, «красивый двадцатидвухлетний» Виктор Владимирович Хлебников, недавний студент Казанского университета, явился в 1908 году в северную столицу с ворохом написанных стихов, опознанных его первым учителем Михаилом Кузминым как «гениально-сумасшедшие», уже целое десятилетие кружила в России головы, и молодые, и умудренные, нищевская весть о сверхчеловеке. Однако в «Трубе марсиан» (1916) Хлебников, уже Велимир, признанная звезда русского футуризма, говоря о новой ступени человека, человека будущего, покорившего природу и время, называет его не сверхчеловеком (словом уже культурно каноническим), а *зачеловеком*. «Мы зовем в страну, где говорят деревья, где научные союзы, похожие на волны, где весенние войска любви, *где время цветет как черемуха* и двигает как поршень, где зачеловек в переднике плотника пилит времена на доски и как токарь обращается со своим завтра».

Я вам расскажу, что я из будущего чую,
Мои зачеловеческие сны.

(«Если я обращаю человечество в часы...»,
1922)

«Зачеловеческие сны» Хлебникова о будущем, в которых ему, кстати, грезился и «мировой заумный язык» (опять же не сверхумный), и составляют, на мой взгляд, содержательную суть его творческого, его пророческого — как он сам это и утверждал — послания людям («Люди!» — издаёт первый призывный звук та же «труба марсиан»). Но, казалось бы, кто в предреволюционную, революционную и непосредственно послереволюционную эпоху не грезил, не мечтал, не гремел о будущем, о преобразении человека, земли, космоса. Если ограничиться поэзией, то это и пролетарская, и новокрестьянская, и будетлянская (хлебниковский *русский* неологизм для футуризма), и Герасимов, и Кириллов, и Филипченко, и Клюев, и Есенин, и Маяковский... И у Хлебникова мы найдем полный набор преобразовательных порывов той же громко-патетической пролетарской лиры, к которой, кстати, он с интересом прислушивался.¹ Воз-

¹ В статье «О современной поэзии» (май-июнь 1919) Хлебников достаточно высоко оценивает поэзию Гастева: «Она берет взаймы обветшавшие, умершие слова, но и на его пыльных струнах сумела сыграть песни рабочего удара, грозные и иногда величественные...», «Он — соборный художник труда, в древних молитвах заменяющий слова „бог“ словом „я“. В нем „Я“ в настоящем молится себе в будущем». В этих оценках чувствуется, по крайней мере, тематическая, пафосная связь с тем, что декларировал и создавал в это время сам Хлебников. В другой критической заметке, озаглавленной публикатором Н. Л. Степановым «О стихах» (1919—1920), Хлебников с одобрением отмечает уход того же Гастева в близкий ему самому «мир научных образов, странных научных видений, в будущее земного шара». Со своей стороны, Гастев позднее в книге

ьмем поэму «Ладомир» (1920—1921), где те же источные богоборческие мотивы («Как часто вывеской разбою Святых служили костыли. Когда сам бог на цепь похож, Холоп богатых, где твой нож?»), тот же человекобожеский пафос («Под молот — божеский чертеж! Ты божество сковал в подковы, Чтобы верней служил тебе»), та же оценка революции как начала раскрепощения, открытия пути в даль будущего, где стираются границы между народами и государствами и род людской устраивается Людостаном, «единым человечим общежитием» — по слову Маяковского, тот же идеал «научно построенного человечества», людей преобразовательного труда и творчества («Это шествуют творяне, Заменявши Д на Т, Ладомира соборяне С трудомиром на шесте» — дворяне, духовная до того элита нации, замещаются творянами), тот же мотив новой управляемой космической орбиты для нашей планеты («Ты прикрепишь к созвездью парус, Чтобы сильнее и мятежнее Земля неслась в надмирный ярус»), то же управление природными явлениями:

Пусть Лобачевского кривые
 Украсят города
 Дугою над рабочей выей
 Всемирного труда.
 И будет молния рыдать,
 Что вечно носится слугой...
 (...)
 Весною ранней облака
 Пересекал полетов знахарь,
 И жито сеяла рука,
 На облаках качался пахарь.

И наконец, самое дерзновенное — преодоление самих законов природы, претворение вытесняющего, смертного порядка существования в братский, бессмертный лад мира:

Умейте, лучшие умы,
 Намордники надеть на моры
 (...)
 Это у смерти утесов
 Прибой человечества.
 (...)
 Смерть смерти будет ведать сроки.

Но если преобразовательно-космические замахы пролетарской поэтической мысли провисали в обветшалых стиховых приемах, мертвенно застывали в графаретной риторике, то будетлянские воспарения Хлебникова рождались в слове по-новому свежем и умном (*за-умном*), дерзко расширявшем привычный рисунок физиономии родного поэтического языка, смысл его корней и флексий, возможности сопряжения слов, понятий и образов. Уже ранний Хлебников прошел через школу западных «проклятых поэтов», авангардистской поэзии. В его творчестве, как и в поэтике футуризма, одним из творцов которой был он сам, можно найти немало аналогов тех экспериментов, что шли в дадаистской, сюрреалистической западной поэзии: и детски-алогичный словарь, синтаксис, тип восприятия, и своего рода «поток сознания», элемен-

«Плановые предпосылки» (1926) в созвучном себе духе определит направление развития Хлебникова: «Такой гений слова, как Велимир Хлебников, свои поэтические изыскания закончил инженерией слова и математикой образа».

ты нелепицы и автоматического письма... При этом на Западе багаж новых авангардистских приемов, как правило, использовался для передачи разорванного внутреннего мира, для нагнетания дисгармонии, уродства человека и мира, часто циничного и демонизированного. Да и в русском футуризме, утверждавшем свою напористую анти-эстетику, было немало и абсурдизма, и культивирования безобразной, вонючей, трупной изнанки бытия чуть ли не как единственной реальности («Небо — труп! не больше Звезды — черви, пьяные туманом <...> Небо — смрадный труп. <...> Звезды — черви, гнойная живая сыпь!»); «Луна, как вша, ползет небес подкладкой. Она паук, мы в сетях паутины — Давид Бурлюк), и пассивной, обессиливающей, а то и веселенько-циничной апокалиптики, позднее характерной для Хармса и Введенского («Мир гибнет // и нам ли останавливать // мы ли остановим оползень...» — Крученых). У Хлебникова же (как и у других крупных творцов, вышедших из авангардистских групп, у Маяковского или Заболоцкого) смелая и причудливая фантазия, неожиданная образность, пробуждавшие, говоря словами Хлебникова, «спящих богов речи», идут в сторону просветления и преображения человека и мира, положительного творчества. И каждый раз обнаруживается, что такая созидательная, «утопическая», как любят ее называть, струя в новаторской поэзии первой трети XX века питается и подкрепляется открытием ею в русской духовной культуре тех крупных мыслительных синтезов, что стоят на активно-эволюционном, космическом видении.

Николай Гумилев с его точной оценочной интуицией так схватил впечатление от появления нового, ошарашивающе необычного поэта: «В. Хлебников — визионер. Его образы убедительны своей нелепостью, мысли — своей парадоксальностью. Кажется, что он видит свои стихотворения во сне и потом записывает их, сохраняя всю бессвязность хода событий».² В поэтических снах Хлебникова, ярко выплеснувшихся в его ранних поэмах и пьесах, этих неразлично перемешанных иронических, пародийных, серьезно-патетических и идиллических фантазиях, расшитых сказочно-мифологическим, шутейным «синкретизмом» («Лесная Дева», «И и Э», «Ви́ла и Леший», «Шаман и Венера», «Снежимочка», «Чертик» и др.), явственно пробивался и тревожный апокалиптический мотив.

В поэме Хлебникова «Журавль» (1909) созданные человеком вещи и машины выходят из-под его власти, идут мятежом на своего творца. Мы уже писали о сокровенной причине возникновения в современной культуре этого негативного мифа — восстания машин и вещей: подсознательный страх, что путь машинной, «протезной» цивилизации явно *не тот*, приводящий ко все большей слабости и зависимости самого человека, которому буквально *органически* не принадлежат изобретенные им технические орудия, *искусственные* приставки к его органам. Хлебниковский «Журавль» — образ саморазрушения человечества на избранных им ложных цивилизационных путях.

Через четыре года собрат Хлебникова по бюджетланству, испытавший непосредственное влияние его поэмы, в трагедии «Владимир Маяковский» («Восстание вещей» — вариант ее заглавия, под которым, кстати, впервые печаталась и вторая часть «Журавля») развернул жуткую картину настоящего бунта вещей («В земле городов нареклись господами // и лезут стереть нас бездушные вещи»), в экспрессионистических образах реализовавшую глубинную фобию торгово-промышленной, городской цивилизации. Эта тема вполне прочитывалась и в той марксистской оптике, к которой прикоснулся еще юноша Маяковский: в капиталистическом обществе царит культ богат-

² Гумилев Н. С. Из «Писем о русской поэзии» // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999. С. 271.

ства и вещей, при том, что сам человек, по Марксу, овеществляет и отчуждает свою сущность в производимые им и не принадлежащие ему вещи.

В поэме Хлебникова торжествует колорит воистину апокалиптический: «Трубы возвещают человечеству гибель», и среди различных концов света — это новый: человек сам на собственной груди пригрел змею: «Злей не был и Кощей, Чем будет, может быть, восстание вещей». Зловеще-любопытная деталь: в союз с вещами вступают «толпы мертвецов»:

Изменники живых,
Трупы злорадно улыбались,
И их ряды, как ряды строевых,
Над площадью желчно колебались.

⟨...⟩

Совершился переворот. Жизнь уступила власть
Союзу трупа и вещи.

Что за дико-гротескный поворот, какой в нем смысл? Скорее всего, это выражение коллективной бессознательной вины общества, написавшего на своих знаменах лишь заклинательное «memento vivere», за то, что ныне мертвые были вытеснены живущими, забыты и покинуты ими. Отсюда — страх их мести, их явления в мир в виде упырей и вампиров — мотив широко распространенный в массовой культуре фильмов ужасов и современного пост-модерна. Но воцаряется над людьми у Хлебникова не какая-нибудь чудовищная вещь, машина или робот, а некое зверино-пожирющее начало, своего рода апокалиптический «зверь из бездны», «полувеликан, полужуравель», младенцеед, кому «учителя и пророки Учили молиться, о необоримом говоря роке». Проглотив же последнего младенца, он не брезговал уже и взрослыми «и порой людишек скучно лопал», а те продолжали ему молиться, и, наконец, «он клюв одел остатками людского мяса, Он скачет и пляшет в припадке дикого пляса», и вот, совершив свое уничтожившее человечество дело, он исчезает со сцены земного бытия. Таков этот предупреждающе предвидимый поэтом страшный фрагмент возможной апокалиптической эпохи человечества, пришедшего к позорно-унизительному концу на своих тупиковых путях: где и культ вещей взамен человека, и технизированная бездушная цивилизация, «пирующая на могилах», и финальное поклонение «зверю». Однажды Иванов-Разумник, напомнив, что Маяковский читал мало и пользовался «правом незнания», заметил в связи с его знаменитым исповеданием «нигилизма»: «Откуда же ему было узнать, как не из книг, что „nihil“, то есть полный отказ от всяких человеческих и мировых ценностей, ведет лишь к отсутствию для человека места в мире».³ В «Журавле» у Хлебникова, как раз читавшего, изучавшего и знавшего поразительно много, этого места для человека уже предвосхищающе-пророчески нет.

Апокалиптическим крылом задета у Хлебникова и поэма «Гибель Атлантиды» (1912), и пьеса «Маркиза Дэсез» (конец 1909, 1911). Эта небольшая пьеса виртуозно построена на иронически обыгрываемой грани между, так сказать, живыми еще героями и запечатленными на полотне, в мраморе неживыми персонажами, между жизнью, брэнной и преходящей, и мнимым бессмертием всего попавшего в запечатленное навеки идеальное поле искусства. Разворачивается некий фантастический вернисаж, где и Лель сходит с картины, бродит среди посетителей, пародийно являющих собой сотрудников журнала «Аполлон», появляется и Рафаэль, надеющийся встретить папу Пия

³ Иванов-Разумник Р. В. Владимир Маяковский («Мистерия» или «Буфф»). Берлин, 1922. С. 16.

и Микеланджело (оказывается материализовавшейся жертвой путаницы: Распорядитель заказывал у слуги вино Рафаэль, а явился на зов знаменитый тезка вина)... Но через весь этот веселый, абсурднейший кавардак проходит нечто глубокомысленно-серьезное, хотя и обрядившееся в сквозной каламбур двух слов: «*смерти*» и «*смѣрте*» (в старой орфографии). Раскрывается эта словесно-понятийная пара в метафизических монологах маркизы Дэсез и ее Спутника. Точнее говоря, партию неизбежной, надвигающейся смерти, могилы, конца («И все приняло вид могильной лавки!») разыгрывает в своих проговариваемых видениях маркиза, причем в разных, в том числе довольно причудливых, поворотах: это и несущий многим гибель мятеж черни, рабов («под тенью незримой Пугача» («А кто их жертвы? Мы те же люди, те ж!»), и застывшая бессмертная смерть ушедших в скульптурный камень некогда живых людей («Сердце, которому были доступны все чувства длины, Вдруг стало ком безумной глины!»), и какое-то удивительное «воскрешение» из плена картин и скульптур только низшей твари и долговечных вещей: с плеч художественно застывших дам срываются соболя и горностаи и пускаются вскачь, выскакивают козочки и вспархивают совы, кружева и ткани возвращаются в первичное свое природное состояние («живой и синий лен»), вставные челюсти, «червонные заплаты зубов» встают «как выходцы гробов»... Что за странное видение? Впрочем, можно предложить такую его интерпретацию. В сложном барочном ключе Хлебников выражает мысль довольно простую — ни горностаю, ни козочке, ни сове, ни льну, как бы он ни препарировался, ни тем более золоту смерть по-настоящему не грозит: бессознательные природные твари, умирая в отдельных особях, бесконечно возобновляются в других и вечно живы (образ этой мысли — уход их из *неживого* художественного пространства), а уникальное чувствующее, сознающее существо в лучшем случае получает только художественное бессмертие (остается навеки запертым в картине и скульптуре).

Но Спутник маркизы дерзает преодолеть этот смертный рок людей как раз через «*смертьте*», т. е. через измерение всего и вся в мире, через познание его с конечной целью покорения природы, ее законов, их преобразования:

Божество. Стать божеством. Завидовать Перуну.
 Я новый смысл вонзаю в «смертьте».
 Повелевая облакам, кидать на землю белый гром...
 Законы природы, зубы вражды ощерьте!
 Либо несите камни для моих хором.
 Собою небо, зори полни я,
 Узнать, как из руки дрожит и рвется молния.

Но подобное человекобожеское дерзание в этой ранней вещи Хлебникова еще опознается лишь как безумно-экстатический порыв, не могущий поколебать торжествующую реальность смерти, реальность страшную, не вмещающуюся в живое человеческое сознание:

Маркиза Дэсез
 Успокойся, безумец, успокойся!
 <...>

С п у т н и к

Так! Я плачу. Чертоги скрылись волшебные с утра,
 Развеяли ветра. Над бездною стою. Не «ять» и «е», а «е» и «и»!
 Не «ять» и «е», а «е» и «и»! Голос неумолкший смерти.
 Кого — себя? Себя для смерти! Себя, взиравшего! О, верьте, мне поверьте!

И завершается этот центральный серьезный мотив пьесы смертью героев, их личным *художественным апокалипсисом*, тем, который чуть раньше предвосхищала маркиза в своем монологе: все, что было на них из природы (меха, одежда...), возвращается живым в природу же, а сами герои каменеют («На нас надвигается уж что-то. Мы прирастаем к полу. Мы делаемся единое с его камнем»), превращаясь в обнаженную скульптурную группу, которой восхищается «голос из другого мира»: «Как прекрасны эти два изваяния, изображающие страсть, разделенную сердцами и неподвижностью». Так замыкается эта вещь, в которой живые люди уходят в произведения искусства, пусть и прекрасные, но неподвижные и мертвые, демонстрируя найденный пока культурой единственный способ хоть так обессмертить когда-то жившее, мыслившее, державшее.

Противостоящее *смерти—смерть*, терпящее крах в «Маркизе Дэезе», постепенно укрепляется в главный стержень зачеловеческой веры Хлебникова, складывающейся с середины 1910-х годов.

Известно, что Хлебников оставил целый цикл работ о природе и философии времени, о числовых, ритмических закономерностях исторического процесса (крупные, поворотные события, войны, революции, рождение великих людей). Еще с начала 1910-х годов просиживая днями напролет в библиотеке над бесконечными математическими вычислениями, Хлебников пытался исследовать то, что он называл «законами времени», стремясь через них найти способы предсказания грядущего («обосновать право на провидение» — «Свояси»), обуздания слепого рока (как он выражался, найти доступ к «стрелке судьбы», «чтобы из положения внутри мышеловки перейти в положение ее плотника»).

Если я обращаю человечество в часы
И покажу, как стрелка столетия движется,
Неужели из нашей времен полосы
Не вылетит война, как ненужная ижица?
(«Если я обращаю человечество в часы...»)

Именно этого он хотел в своих исследованиях войн, опубликованных в брошюрах «Битвы 1915—1917 гг. Новое учение о войне» (1915) и «Время мера мира» (1916). Своим «блестящим успехом» Хлебников считал «предсказание, сделанное за несколько лет раньше, о крушении государства в 1917 году» («Свояси»). Маяковский, правда, без всяких вычислений, основываясь лишь на поэтической интуиции, ошибся на год: «в терновом венце революций // грядет шестнадцатый год» («Облако в штанах»). Недаром своего божественного двойника, своего Ка (используя древнеегипетское понятие) Хлебников называл *Числобогом* («Скуфья скифа», 1916).

Помимо закона тяготения
Найти общий строй времени,
Ярвчатых солнечных
Основную мелкую ячейку времени и всю сеть...
(«Помимо закона тяготения...», 1912)

Знаменательно, что одновременно с Хлебниковым искал «основную мелкую ячейку времени» «ярвчатых солнечных гусель», тесно связанную с исторической ритмологией, еще один представитель русского космизма А. Л. Чижевский,⁴ который в своих исследованиях конца 1910-х—1920-х го-

⁴ См.: *Чижевский А. Л.* Физические факторы исторического процесса. Калуга, 1924. Интересно, что толчком к исследованиям Хлебникова и Чижевского было одно событие: война, хотя

дов проследил зависимость земных процессов — стихийных бедствий, эпидемий, бунтов, войн, революций — от циклов солнечной активности, выработав тем самым теорию земно-космической взаимосвязи явлений. Его «историометрия» была основана на одиннадцатилетнем цикле солнечной активности, который он и предложил считать своего рода естественно-космической единицей измерения исторического процесса (при том, что существует и большая периодичность, являющая собой меньшую-большую сумму основного одиннадцатилетия). И если Чижевский и не предсказал революционного 1917 года, то доказал, что этот год, как и 1905-й и все предыдущие знаменитые революционные события в Европе, пришлось на годы активного Солнца, интенсивнейшего на нем пятнообразования. Хлебников и Чижевский идут своими путями в поисках ритмов исторического времени, но ими движет один пафос: познание («смерть») должно вести к регуляции, к гармонизации и преобразованию социума, истории, человека, времени...

Оба — солнцепоклонники (оба восхищались фараоном Эхнатомом, установившим в середине II тысячелетия до н. э. культ единого божества — Солнца), они гениально чувствовали согласие космических и земных ритмов, «созвучье полное в природе», удивительный математический, числовой расчет, лежащий в основе мироздания, особую гармонию Целого, даже если она великолепно-равнодушна к индивидуальному существованию, таит в себе темные, разрушительные стороны. Что же остается делать человеку? Созерцать, познавать, покориться? Совсе нет! Вторгнуться в природу вещей с благодетельной для человека коррекцией — такова была практическая цель работ Чижевского, такова же была идейно-преобразовательная направленность творчества Хлебникова. В предисловии к «Доскам судьбы» (первый выпуск, 1922) Хлебников писал: «День измерения русла Волги стал днем ее покорения, завоевания силой паруса и весла, — сдача Волги человеку. (...) Подобные же примеры можно делать и для потока времени, строя законы завтрашнего дня, изучая русло будущих времен. (...) Давно стало общим местом, что знание есть вид власти, а предвидение событий — управление ими».

По сравнению с Маяковским Хлебников, с его идеалом синтеза искусства и науки, в общем им пафосе человекобожия делал больший акцент на необходимость исчерпывающего познания, предваряющего любое преобразование: «Точное изучение времени приводит к раздвоению человечества, так как собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, достигается изучением самого себя, а такое изучение и есть не что иное, как человечество, верующее в человечество» («Наша основа», 1919). Человекобожие Хлебникова в своем высшем неистовом замахе ничем не уступает человекобожию Маяковского:

Ежели скажут: ты бог, —
 Гневно ответь: клевета,
 Мне он лишь только до ног!
 Плечам равна ли пята?
 (...)
 Я, человечество, мне научу
 Ближние солнца

и разделенная несколькими годами. «Законы времени, обещание найти которые было написано мною на березе (в селе Бурмакине, Ярославской губернии) при известии о Цусиме, собирались 10 лет» («Свои»). В 1915 году Чижевский заметил совпадение военных действий на фронтах первой мировой войны с периодом особо интенсивного пятнообразования на Солнце, иначе говоря — с пиками солнечной активности.

Честь отдавать,
 «Ась! Два!»
 Рывкая солнцам сурово.
 Я воин; время — винтарь.
 («Зангези», 1920—1922)

Но что это за «раздвоение человечества», о котором упоминает Хлебников? Это прежде всего его деление людей на «приобретателей» и «изобретателей»; первые и есть те, кого Маяковский, вслед за Герценом и Горьким, называет «мещанами»: круг их ценностей, по Хлебникову, очерчен словами «быт» и «жизненные пользы», а «весь язык лишь „дам” и „дашь”». Об этой же извечной борьбе *изобретателей*, людей будущего, поэтов, с *приобретателями* — одно из любимых Маяковским, часто им декламируемое четверостишие Хлебникова:

Сегодня снова я пойду
 Туда, на жизнь, на торг, на рынок,
 И войско песен поведу
 С прибором рынка в поединок.
 (1914)

Это и проводимое им разделение человечества на «старших», «донебесных людей» (отождествляемых с «приобретателями», «утонувшими в законы семей и законы торга», «у которых одна речь: „ем”»), и юных, рвущихся в будущее, в новую природу, «будетлян», «Собор отроков будущего» (см.: «Труба марсиан», 1916, и «Письмо двум японцам», 1916). Изобретатели для Хлебникова — истинное человечество, ощущающее себя в пути к будущему, более того, «особая порода», как бы новый эволюционный тип, вызревающий в лоне нынешнего рода людского («мы еще только начало»); это авангард его, искатели, опытники, на острие эволюции ставящие дерзновенный эксперимент ее решающего сознательного скачка. Надо было отделить этот вырвавшийся вперед эволюционный тип от остальных, отстающих и коснеющих, дать ему *имя* как знак новой сущности: *творяне, изобретатели, марсиане, небесные люди, зачеловек...* тесно связать с главной задачей — овладения временем.

В свое время христианские гностики, активно устремившиеся к новой небесной, бессмертной природе, клеймили «животных, имеющих форму человека» (Евангелие от Филиппа: 119), которые «как скоты поедают друг друга» (Книга Фомы: 114), т. е. ту людскую массу, что утверждается в природно-смертном, *скотском* типе существования. Такие же резко-*гностические* акценты «новой священной вражды», отталкивания от «старших возрастов», «приобретателей» («Право на все особо до Млечного Пути», «развод возрастов, право отдельного бытия и делания») звучат у Хлебникова; для него их выбор — вопиющее *не то*, отказ от эволюционного предназначения человека, ложный тупик развития, даже не развития, а стояния, стагнации, вырождения: «Мы уже относимся к вам и вашим обычаям как к мертвой природе, так неестественно все, что вы делаете и творите на бедной земле» («Ляля на тигре», 1916). *Присваивая* «себе гордое имя Юношей Земного Шара»,⁵ «мозгопашцев», поэт-пророк уверен, что «и через 100 лет мы останемся ими» («Ляля на

⁵ Кстати, Правительство земного шара называлось еще Хлебниковым «государством молодежи» или «государством 22-летних». Должно было оно, по проекту поэта, включать 317 членов (в первом варианте «закона времени» 317 лет отсчитывали интервал между повторяющимися историческими событиями), выдающихся мировых деятелей, близких по духу будетлянским

тигре») — речь идет о покорении времени, о вечной молодости, о верности своему пути. Возрастное деление здесь не абсолютно, оно — знак, обозначение духовной позиции, разного фундаментального выбора.

Известно, что Хлебников еще до того, как Маяковский услышал от Якобсона об Эйнштейне, был увлечен идеями Лобачевского, Минковского, Эйнштейна, представлениями о четырехмерном пространстве-времени и будущее государство изобретателей называл *государством времени* в противовес существовавшим и существующим *государствам пространства*, а себя и других Председателей земного шара (этакое самопровозглашенное им утопическое правительство изобретателей) — «воинами времени»:

Законы быта да сменятся
Уравнениями рока.
Персидский ковер имен государств
Да сменится лучом человечества.
Мир понимается как луч.
Вы — построение пространства,
Мы — построение времени.

Рядом с будущим государством времени, идущим от изучения и познания законов времени к управлению ими, рядом с новым эволюционным типом изобретателя-зачеловека прошлые государства пространств и прошлый человек-приобретатель находятся в таком же отношении,

Как волосатая ного-рука обезьянки,
Обожженная неведомым богом-пламенем,
К руке мыслителя, спокойно
Управляющего вселенной,
Этого всадника оседланного рока.

(«Воззвание Председателей земного шара», 1917)

«Зачеловеческие сны» Хлебникова о будущем включали ту же мечту, что у Маяковского: о разного рода сверхтехнических чудесах (см.: «Лебедия будущего», 1918; «Радио будущего», 1921), где и искусственные дожди, и облакоходы, возделывающие поля с неба, и новые пути сообщения, и предвосхищенные телевидения (тенепечать, тенекниги, цветная тенепись) в его гигантские расширенном смысле и благом наполнении, служащего одним из инструментов, как сейчас бы мы сказали, ноосферы — «приобщения к единой душе человечества, к единой ежесуточной духовной волне, проносющейся над страной каждый день» («Радио будущего»), — мечту о свободном, богоподобном, *летающем* человечестве: «Люди! Дальше окоп К силе небесной проложим, Старые горести — стоп! Мы были, мы были детьми, Теперь мы — крылатое жречество» («Война в мышеловке», 1915—1919—1922).

Но человекобожие Хлебникова, по сравнению с человекобожием пролетарской поэзии и Маяковского, несло в себе свои, индивидуальные оттенки. Да, в его стихах и поэмах нередко проносились неистовые звуки, свергавшие старого Бога, корыстную опору несправедливого строя, как и утверждалось, что именно запредельные ужасы мировой войны вырвали веру из народных сердец (как мог Он попустить *такое*, — кстати, именно так объяснял потерю

идеям и устремлениям (сам Хлебников был избран его Председателем на специальном представлении в Харьковском театре в 1920 году). Велимир, умерший 28 июня 1922 года в деревне Санталово Новгородской губернии (похоронен был вначале на деревенском кладбище), прожил до рокового поэтического упора — 37 лет, да и можно ли его представить пожилым или старым человеком?! *Молодость и будущее* — его онтологический и житейский статус, его «особая порода», его *эйдос*, в другой *вид* (чаемую вечную молодость) перейти он еще не мог.

в себе Бога центральный народный герой литературы XX века, Григорий Мелехов):

Обвиняю!
 Темные глаза Спаса
 Белых священных знамен,
 Что вы трепыхались
 Над лавками
 Русского мяса
 Молча,
 И не было упреков и желчи
 В ясных божественных взорах,
 Смотревших оттуда.
 А ведь было столько мученья,
 Столько людей изувечено!
 И слугою войны — порохом
 Подано столько печенья
 Из человечины
 Пушкам чугунным.

(«Берег невольников», 1921)

Вместе с тем идеал Хлебникова устремлялся в сторону некоей новой синтетической религиозной эпохи, которая сможет счастливо и взаимообогащающе примирить пантеон языческих, национальных, региональных, западных и точных богов и культур всех эпох («Туда, туда, где Изнаги Читала „Моногатори“ Перуну, А Эрот сел на колени Шангти (...) Где Амур целует Маа-Эму, А Тизн беседует с Индрой, Где Юнона с Цинтекуатлем Смотрят Корреджио И восхищены Мурильо, Где Ункулункулу и Тор Играют мирно в шашки, Облокотясь на руку, И Хокусаем восхищена Астарта — туда, туда»), когда разделяющие человечество великие мировые религии добровольно уступят место такому священному видению вещей, которое обнимет в едином интеграле весь род людской, всю природу и вселенную (образ великой *единой Книги*):

Я видел, что черные Веды,
 Коран и Евангелие,
 И в шелковых досках
 Книги монголов
 Из праха степей,
 Из кизяка благовонного,
 Как это делают
 Калмычки зарей,
 Сложили костер
 И сами легли на него —
 Белые вдовы в облако дыма скрывались,
 Чтобы ускорить приход
 Книги единой...

(«Азы из Узы», 1919—1920—1922)

Эта книга не исключает со своих страниц и меньшую тварь, по отношению к которой, пожалуй, первым в поэзии именно Хлебников выразил с такой убеждающей страстью долг ее старшего сознательного брата (тема, чуть позднее подхваченная Заболоцким):

И идут люди, идут звери
 На богороды современниц.

Я вижу конские свободы
И равноправие коров,
Былиной снов сольются годы,
С глаз человека спал засов.

(«Ладомир»)

Поэт грезил о новом питании, позволяющем разрушить кровавую пищевую пирамиду, увенчанную человеком, по слову Гердера, «наивеличайшим убийцей на земле» (кстати, одновременно другой, научный ум, ум Вернадского, уже нащупывал и лелеял идею будущей автотрофности человечества): «Но свершилось чудо: храбрые умы разбудили в серой святой глине, пластами покрывавшей землю, ее спящую душу хлеба и мяса. Земля стала съедобной, каждый овраг стал обеденным столом. Зверям и растениям было возвращено право на жизнь, прекрасный подарок» («Утес из будущего», 1921—1922). В этом небольшом рассказе из цикла «Кол из будущего» люди этого будущего, «боги спокойной мысли», открыли ранее неведанные области радости: это и восчувствие своего тела как «государства граждан», населяющих его (органы, клетки, кровь, волосы...), к которым сознание, их правитель, культивирует «нравственный долг» дарить им удовольствие и счастье; это и глубокое чувственное переживание невероятно развившейся способности — мышления и ее продукта — мысли («Я сейчас курю восхитительную мысль с обаятельным запахом, Ее смолистая нега окутала мой разум, точно простыней»); это и наслаждение от нового бескровного питания («спички еды», «сладкий дым», «превосходный съедобный дым») — все то, что позволило роду людскому, наконец, выйти к «уравнению человеческого счастья», — не самостийно утверждать себя в природе и вселенной, а «витья слабым хмелем вокруг ствола мирового», узнавая «глаза и душу» свою и других в неисчислимых живых тварях, явлениях и стихиях мира.

И тут, в самых, казалось бы, странно-юродивых мечтаниях поэта о «съедобной глине» или питании воздушным дымом, о братстве с конями («конецарство») и прочими освобожденными облагороженными тварями Хлебников ближе всего подходит к библейско-христианским упованиям: и к видению того времени, когда волк и ягненок, лев и лань будут мирно возлежать рядом и у ног человека («Утес из будущего» завершается фразой: «И мы снова счастливы: вот лев спит у меня на коленях, и теперь я курю мой воздушный обед»); и к евангельскому образу «воды живой» и «хлеба живого», вырывающему обоженного человека из дурной бесконечности чревного алкания, убийства и пожирания чужой жизни; и к христианско-космическому утверждению любви как принципа связи всего со всем («Всегда, навсегда, там и здесь, Всем всё, всегда и везде! — Наш клич пролетит по звезде! Язык любви над миром носится И Песня песней в небо просится» — «Ладомир»). Наконец, и высшее христианское чаяние — «Последний же враг истребится — смерть» (1 Кор. 15:26), и «времени уже не будет» (Откр. 10:6), «и смерти не будет уже» (Откр. 21:4) в жизни «будущего века» — по-своему преломилось в «зачеловеческих снах» поэта.

В автобиографической заметке Хлебникова 1914 года читаем: «Вступил в брачные узы со Смертью и, таким образом, женат». Сюжет со смертью для него экзистенциально центральный, даже, как видим, *брачный*. Его всепоглощающая тема о времени, о его покорении, по существу, иносказание для победы над смертью. В раннем драматическом этюде «Госпожа Ленин» (1909, 1912), написанном в метерлинковском ключе, внутренний монолог больной героини расщеплен на Голоса Осязания, Слуха, Зрения, Памяти, Рассудка, Воли, Страха... фиксирующие внешние и внутренние впечатления госпожи

Ленин то от визита врача, то финального момента, когда ее насильно куда-то волокут и Голос Сознания констатирует: «Они несут. Все погибло. Мировое зло»; и, наконец, «Все умерло. Все умирает». Лишь однажды звучит тут Голос Разума: «Здесь страдают. Зло есть, но с ним не борются».

В пьесе «Ошибка смерти» (1915), которую, по свидетельству Артура Лурье, «Хлебников очень любил и придавал ей большое значение»,⁶ уже появляется и борец с этим злом, *последним злом* рода смертных. Здесь в пародийно-антисимволистской манере изображается «харчевня веселых мертвецов-трупов», где с двенадцатью посетителями пирует сама Хозяйка, разгуливая среди них с хлыстом и напевая им повелительно-«сладкие» песни смертного рока:

Ты часы? Мы часы!
 Нет, не знаешь ни аза,
 Кверху копыями усы,
 И закрой навек глаза!
 Там, где месяц над кровлей повис,
 Стрелку сердца на полночь поставь
 И скажи: остановись!
 Все земное — грезь и явь.
 В старинном сипе
 Ночных дверей
 Погибни, выпей,
 Умри скорей.

Неожиданно сюда является тринадцатый посетитель (явная переключка с «тринадцатым апостолом» Маяковского), это он, безжалостный («У меня нет ни капли сострадания. Я весь из жестокости») и умный противник Смерти, сумел ее перехитрить, оставить без собственной головы (легкомысленно одолжила ему свой пустой череп на чашу) и позволить ей по ошибке самой выпить «пиво мертвых». И когда Смерть падает со словами: «Я умираю», происходит то, что обозначено в авторской ремарке: «Двенадцать оживают толчками по мере ее умирания. Веселый пир освобожденных».

В одном из писем 1921 года Хлебников писал: «Мы живем в мире смерти, до сих пор не брошенной к ногам, как связанный пленник, как покоренный враг, — она заставляет во мне подыматься кровь война без кавычек. Да, здесь стоит быть бойцом».⁷ Как поэт он был особенно сильным и убедительным бойцом против убийства и смерти, касаясь времен *усиленной* смертности, то ли войны, когда «служит верный пулемет Обедню смерти, как зво-нар» («Ночь в окопе», 1921):

Это смерть идет на перепись
 Пищевого довольства червей.
 (...)
 Величаво идемте к Войне Великаньше,
 Что волосы чешет свои о трупья.
 Воскликнем как смело, смело, как раньше:
 «Мамонт наглый, жди копья!
 Вкушаешь мужчин а la Строганов».
 («Война в мышеловке», 1915—1919, 1922)

⁶ Лурье А. Наш марш // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 430.

⁷ Хлебников В. Собр. произведений: В 5 т. Л., 1933. Т. 5. С. 316.

то ли голода, «когда над целой страной Повис смерти коготь» («Трубите, кричите, несите», 1921):

Волга! Волга!
 Ты ли глаза-трупы
 Возводишь на меня?
 Ты ли стреляешь глазами
 Сел охотников за детьми,
 Исчезающими вечером?
 (...)
 Как! Волга, матерью,
 Бывало, дикой волчицей
 Щетинившая шерсть,
 Когда смерть приближалась
 К постелям детей—
 Теперь сама пожирает трусливо детей,
 Их бросает дровами в печь времени?
 («Волга! Волга...», 1921)

Собственно вся общественная организация, рычаги управления *государства пространств* стоят на убийстве и смерти, и оно само является, по Хлебникову, корыстным эксплуататором индивидуальной смертности. Лишение жизни, полное или частичное, как ее умаление в той или иной форме, здесь служит самым эффективным инструментом господства общества над личностью:

Девушки и те, кто не выносит запаха мертвых,
 Падайте в обморок при слове «границы»:
 Они пахнут трупами.
 (...)
 Но зачем оно кормится людьми?
 Зачем отечество стало людоедом.
 (...)
 Зачем мы, люди, трещим у вас на челюстях
 Между клыками и коренными зубами?
 Слушайте, государства пространств,
 Вот уже три года
 Вы делали вид,
 Что человечество — только пирожное,
 Сладкий сухарь, тающий у вас во рту.
 (...)
 Прилично ли Господину Земному Шару
 (Да творится воля его)
 Поощрять соборное людоедство
 В пределах себя?
 («Воззвание Председателей земного шара»)

Хлебников неистощим в образном неистовстве, разоблачающем войну и убийство, кровавые ниточки которых дергает «мировая нажива», «жирный палец... мирового рубля», — эти определения звучат в поэме «Берег невольников» (1921): каскадом здесь идет и «соломорезка войны», и «струганок войны» — «стругает, скобля, Русское мясо (...) Множество стружек — мертвые люди!», и «пароходы-чудовища С мерзлыми трупами», чавкающие «пушки — обжоры», «чугунные свиньи» ядер, «сладены войны», что «хрус-

тели костями, жрали и жрали нас, белые кости»... И вот из этой жуткой военной *жратвы* и родилась как месть, как протест революционная *братва*, поднявшая «кол Священной, Огромной погромной свободы».⁸ Через излюбленный прием схватки двух букв — мятежного «бэ», несущего «другой веры завет», и хрюкающего «жэ» и победы первого, меняющей тем самым содержание и смысл времени («Жратва на земле Без силы лежала, Ей не сплести брони из рогож. И над ней братва Дымное мостью железо держала, Брызнувший солнцем ликующий нож») — поэт дает точный диагноз последней, решающей причины, раскачавшей кровавый народный бунт.

Несколько поэм Хлебникова посвящены этому ураганному времени, выплеснутому новые неистовые ритмы-вихри коллективных страстей. Если известная «Ночь перед Советами» как бы пролог к революционному взрыву, опускающая исследовательский лот поэта в глубины давних смертельных обид рабов на самодурство их самовластных господ, то писавшаяся одновременно, осенью 1921 года, поэма «Настоящее» разливает огненный поток низового гнева, мстительного распаления — выплескивается он в «голосах и песнях улицы», в голосах тех, кто изощренно обозначает себя как «Мы писатели ножом <...> Священники хохота <...> Запевалы паденья престолов <...> Скрипачи на брюхе богатых <...> Свободные художники обуха», для кого «самый страшный грех — пощада!» Дикое и сладкое исступление расправы, «Страшного Суда», немедленно творимого над всей пирамидой былой власти, от высшего Самодержца («Бог! Говорят, на небе своя ставка! Сегодня ты — получаешь отставку! На вилы, Железные вилы подыдем Святое для всех господ имя!») до «белого царя» и всей белой кости — бар, городских, дамочек... — выражает себя в разнообразно издевательских разбойных, частушечных ритмах: «На о, На обух Господ»; «Целоваться с барьем, Миловаться с барьем, Лезвием секача Горло бар щекоча»; «Гож нож! Раскаты грома. Нож гож, Пылай, хоромы»; «Я бы на живодерню На одной веревке Всех господ провела Да потом по горлу Провела, провела!.. — Крови лужица! — В глазах кружится!»; «Пли! Одною меньше мухой. Пли! Шашка сбоку! — К сроку!» И на этом фоне чудовищного осатанения толпы, в коротких и яростных выдохах стиха изрыгающей сгустки ненависти и жажды убийства, особенно достойно выглядит Великий князь, стоически размышляющий перед лицом катастрофического оборота судьбы с вершины жизни в презренный прах («Я буду для детей плевательница?»), перед готовящимся его закланием эпохой.

И уж совсем сомнительно выглядит в поэме «Ночной обыск» та стихия убийства и буйства пьяной от крови и вина матросни, унюхивающей классовым чутьем «белых зверей», жизнь которых не стоит ничего («Крови? Сегодня крови нет! Есть жижа, жижа и жижа. От скотного двора людей...»). «Настоящее» и «Ночной обыск», созданные к четвертой годовщине Октября (на автографе второй поэмы стояло: «7.XI. 1921. 3⁶+3⁶» — так Хлебников обозначил количество дней, составляющих эти четыре года), обнаруживают, насколько на деле по прошествии 1458 дней поэт установился в своем амбивалентном отношении к революции, ко всей этой лихой братве, «шати-братии, бродягам морским», «убийцам святым», осененным эмблематическими образами эпохи — Пугачева («Трупы валяются. Море разливанное, Море —

⁸ Самого Хлебникова призвали в армию весной 1916 года рядовым запасного полка — трудно было бы найти на всем земном шаре среди противоборствующих военных сторон кого-либо менее соответствующего задаче организованного убийства другого человека, «врага» («...ад перевоплощения поэта в лишенное разума животное, с которым говорят языком конюхов», — из письма к доктору Н. И. Кульбину). И Велимир оказывается на три недели буквально среди сумасшедших, чтобы избавиться от войны хоть на срок, а тут уж пришло и время «братвы», о котором он пишет в поэме.

ноздри рваные, Да разбойничье, Беспокойничье (... Море Пугачева) да Разина: «Свадьбу новую справляет» вплетается в пьянку-гулянку матросов в квартире, куда они вломились и убили на глазах сестер и матери юного Владимира, опознанного как врага тем же звериным чутьем.

Но совершенно поразительное психологическое углубление идет к концу поэмы, когда непосредственный убийца, «старшой», переживает тяжелый хмель и бред преступной души. Его мучит веселое гордое бесстрашие юноши «перед лицом конца» — чувствует он в этом бесстрашии духовную победу над ним, казалось бы, владыкой его жизни и смерти:

Как этот мальчик крикнул мне,
Смеясь беспечно
В упор обоим смерти.
Я в жизнь его ворвался и убил,
Как темное ночное божество,
Но побежден его был звонким смехом,
Где стекла юности звенели,
Теперь я бога победить хочу
Веселым смехом той же силы,
Хоть мрачно мне
Сейчас и тяжко. И трудно мне.

Вот смысл его вызова Христу на иконе, Его «вещим и тихим» глазам, глядящим «вниз укорой тайной на нас, на всю ватагу Убийц святых»: «Даешь в лоб, что ли? (...) И я скажу спасибо». Уничтожь меня, а я так же гордо и весело встречу смерть, как моя недавняя жертва, и возвышусь над Тобой, и мука моя угаснет вместе с моей шальной жизнью — такой сложный, психический наворот подразумевается в бредовых речах «старшого». Но врывается реальность: «Пожар» — их подожгла и закрыла железной дверью поседевшая в четверть часа мать Владимира, и если полубезумный убийца получает то, что хотел, правда, не божественной дланью, а материнской мстью: «А я доволен и спокоен, Стою, кручу усы, и все как надо», то остальные тщетно мечутся: «Стреляться? Задыхаться?» И *Старуха (показываясь)* ставит последнюю символически-злобующую, грозно-пророческую для братвы и их предприятия точку: «Как хотите!»

Поэту было открыто глубинное, а бы сказала религиозное, видение человека-убийцы. В прозаическом этюде «Перед войной» (1922) Хлебников необычно фокусирует наше зрение, заставляя увидеть, как любого человека буквально облакает множество трупов некогда живших существ: меховая шапка и шуба, целое кладбище убитых зверей, шерстяной шарф («разве не овца, белокурая и милая, грела дыханием смерти шею...») и одежда («братская могила льнов») ... Люди *перед войной* поданы поэтом в свете мрачноватой иронии: «Жизнь в хижине из чужой смерти, эти люди, в шкурах свежевскопанных могил, готовились сделать прыжок в смерть, чтобы где-то там стать, вернув долг, почвой для растений, дровами для травоядных печей». Несущие смерть огромному живому миру люди готовы истреблять таких же людей, т. е. самоистребляться — какая-то одна, как скажет позднее Пришвин, «кащеева цепь» стягивает их: корни войны и убийства уходят в бытийственный корень нынешнего статуса природно-смертного бытия человека, вынужденного убивать чужую жизнь и вытеснять вольно и невольно себе подобных.

«Не убий» у Хлебникова значительно более последовательно, чем у Маяковского, относясь не только к будущему, но и к настоящему:

Мне гораздо приятнее
Смотреть на звезды,

Чем подписывать
 Смертный приговор.
 Мне гораздо приятнее
 Слушать голоса цветов,
 Шепчущих: «Это он!» —
 Склоня головку,
 Когда я прохожу по саду,
 Чем видеть темные ружья
 Стражи, убивающей
 Тех, кто хочет
 Меня убить.
 Вот почему я никогда
 Нет, никогда не буду Правителем!
 («Отказ», 1922)

Недаром и возникает в поэзии Хлебникова удивительный образ «юноши-пророка», *противо-Разина*: не убивать, а спасать, не бросать любимую за борт «в набежавшую волну», а оживотворять, *очеловечивать*, одухотворять мир вокруг: «Он Разиным поклялся быть напротив. (...) Наш юноша поет: „С русалкой Зоргама обручен Навеки я, Волну очеловечив. Тот — сделал волной деву”» («Я видел юношу-пророка...», 1921). Тот же мотив в поэме «Тиран без Тэ» (1921, 1922; «Тиран без Тэ» — т. е. Иран, где Хлебников странствовал весной 1921 года): «чадо Хлебникова», поэт-пророк, кого здесь называют Гуль-мулла (священник цветов), спускается с гор, принося свою Весть. И если в «Зангези» (1920—1922) то было учение о звездной азбуке, законах чисел, то здесь в Иране, родине Заратустры, священной книги «Авесты», где утверждается конечная победа добра над злом, всеобщее воскрешение, полное искупление и спасение мира, выступает другая важнейшая грань проповеди, облеченная как раз в образ «Разина напротив».

Я в звездной охоте
 Я звездный скакун,
 Я — Разин напротив,
 Я — Разин навыворот.
 Плыл я на «Курске» судьбе поперек.
 Он грабил и жег, а я слова божок.
 (...)

Разин деву
 В воде утопил.
 Что сделаю я? Наоборот? Спасу!

Образ Разина — один из лейтмотивных у Хлебникова (см. поэмы «Хаджи Тархан», «Уструг Разина» и др.). В те революционные годы этот образ буквально лез в глаза, уши, сознание отовсюду — из речей вождей, больших и малых, из литературы... Эпоха внедряла его как заглавный национальный архетип, в разинском (и пугачевском) бунтарском, отместительном начале видела она самое драгоценное в народном характере, поднимала на щит, смахивая всякую там «юродивую», «рабскую» Святую Русь, «каратаевщину»... И Хлебников тут поплыл, воистину, *напротив* и *поперек*. В «Уструге Разина» (1921, 1922) Хлебников дает свою, с явной современной оглядкой, транспозицию известного народного песенного мифа о Разине и брошенной за борт полюбовнице-княжне. Эмоционально-негативная окраска тут нагнетенно-очевидна: это и «парусник разбойников», и такое описание предводителя: «За шляпой белого овечьего руна Скрывался взгляд головореза», сама

Волга становится образом распоясавшейся стихии, гибельной, голодной, жаждущей жертвы-жратвы человечесьей:

Волге долго не молчитя.
 Ей ворчится, как волчице.
 Волны Волги — точно волки.

⟨...⟩

И у Волги у голодной
 Слюни голода текут.
 Волга воеет, Волга скачет
 Без лица и без конца.
 В буревой волне маячит
 Ляля буйного донца.

Столь широко размножившемуся и вышедшему в мировоззренческий интеграл эпохи образу Разина (и Пугачева) и стоящей за ними бунтарской, самоубийственной, самоистребительной стихии, ярко и буйно явленной в его революционных поэмах, — так сказать, полюсу Разина — Хлебников противопоставил полюс *противо-Разина*: если и бунтаря, то онтологического, благого и спасающего — не губить, а любить, не уничтожать, а преображать. Более того, в прозаическом видении «Две Троицы. Разин напротив» Хлебников развернул удивительную затею превращения зла в добро, преображения самого Разина: обратить время его жизни вспять, «от кончины плыть к молодости», от страшной кровавой плахи до «истоков жизни молодого донца в Соловках», «плыть по душе Разина ⟨...⟩ править челн поперек волне, поперек течению ⟨...⟩ но дав жизни другое течение, обратное относительно звезд над нею, перерезая время, наперекор ему ⟨...⟩ плывя через шумящий поток его Я». Речь идет о том, чтобы как бы воскресить его, но другим «отрицательным Разиным», преобразив содержание и смысл его личности, вложив в распаханную настежь «грудь великих замыслов» русского богатыря другие дела, развив его ранние потенции «мальчика-пустынника, мальчика-отшельника с тихими задумчивыми глазами, пришедшего от своего моря к морю Ломоносова» (известно, что Степан Разин еще юношей, исполняя обет умершего отца соловецким чудотворцам, в 1652 году отправился в паломничество на Соловки), те потенции, которые могли пойти хотя бы в сторону другого, созидательного русского архетипа, поминаемого поэтом в связи с северным морем (холмогорского детины Ломоносова): от глубокой созерцательной думы, родственного восчувствия природы и ее тварей, чем наделяет Хлебников молодого богомольца, к глубинам универсального знания, к участию в созидании той великой единой Книги природы, космоса, человека и всей твари, о которой поэт возвещал в поэме «Азы из Узы»...

Хлебникова вообще преследовала эта идея разворачивания полотна жизни назад, от старости к молодости и детству, от конца к началу — как некий фантастический образ овладения временем жизни, обретения своего рода машины времени, работающей по принципу обратного прокручивания киноленты жизненной биографии. В раннем драматическом этюде «Мирсконца» (1912) как раз и явлена такая временно-событийная регрессия личной судьбы, очевидно, супружеской пары, Поли и Оли, от финала жизни к ее истокам: в начале пьески Поля сбегает с собственных похорон и его прячет уже старушка Оля, а к концу, в пятом «акте», состоящем из одной ремарки, «Поля и Оля с воздушными шарами в руке, молчаливые и важные, проезжают в детских колясках». (Кстати, эта хлебниковская в ограниченном смысле воскресительная фантазия позднее попала в роман Леонова «Скутаревский».)

И Хлебникову, как Маяковскому, был знаком внутренний протест против будущей гармонии, *унавоженной* неисчислимыми жизнями вытесненных поколений, в том числе и его собственной:

Веры сказкам наперед:
 Прежде сказки — станут былью,
 Но когда пойдет черед,
 Мое мясо станет пылью.
 И когда знамена оптом
 Пронесет толпа, ликуя,
 Я проснусь, в землю втоптан,
 Пыльным черепом тоскуя.
 Или все свои права
 Брошу будущему в печку?
 Эй, черней лугов трава!
 Каменей навеки речка!

(«Иранская песня», 1921)

И хотя идея воскрешения, снимающая такой протест, доводящая до благой полноты чаяние бессмертия, и не нашла в творчестве Хлебникова такого развития, как у Маяковского, все же и у автора «Ошибки смерти» и «Ладомира» пробивался и собственно воскресительный мотив, обличая высшую утоляющую надежду поэта:

Двинемся, дружные, к песням!
 Все за свободой — вперед!
 Станем землю — воскреснем,
 Каждый потом оживет!

(«О свободе», 1918, 1922)

О Хлебникове все знавшие его вспоминают как о человеке невиданном («гофманская фигура, совершенно, фантастика сплошная»⁹), воистину не от мира сего: чудак, странник, без дома и уюта, без забот о внешнем, теряет деньги и вещи, сеет вороха своих бумаг с рукописями, оставляя их в корзинках и узелках в домах знакомых, забывает поесть, забредает в чужие квартиры, *сущее дитя* и в лучшем евангельском смысле — свежее, первозданное восчувствие вещей и слов, доброта и родственное сочувствие к несчастным и обездоленным, к меньшей твари (сын орнитолога, знаток природы, ее существ и, конечно, птиц, любил стоять на одной ноге и сам был, по Асееву, похож на птицу), «нравственная чистота и безупречное моральное целомудрие».¹⁰ При анекдотической внешней рассеянности — редкая внутренняя собранность, сосредоточенность на своих идеях, математических вычислениях, на создаваемых стихах и прозе. Причем писал он как дышал, всегда и везде занося на бумагу, на любые попадавшиеся под руку клочки и обрывки поток мыслей, образов, словесных разъятий, игр в словесные складни, медитаций над звуком и смыслом, фантастических видений и пророческих провидений... Достаточно окунуться в этот, запечатленный уникальным хлебниковским стилем поток, чтобы почувствовать: писание, творчество для Велимира — своего рода жизненная, мыслительная, эмоциональная, языковая *секреция*, секреция непрерывная — ткал свои вещи, как паук паутину, движимый неустанной психической, почти физиологической потребностью. Оттого часто

⁹ Синякова М. [Из воспоминаний] // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 385.

¹⁰ Лурье А. Указ. соч. С. 431.

в его художественных вещах нет завершения, финала в обычном смысле слова, как нет конца в условно прерванной чреде многодневных, многогодовых дневниковых записей, разомкнутых в неверный горизонт незавершенной его жизни. Иногда совсем по-детски (надоело, устал, хватит!) резко бросает текстовое свое тканье, идущее под шапкой определенного сюжета и тех или иных героев, — и так сойдет, здесь прервемся, любым случайным или гротескным, темным, чуть нелепым стихом. Пространство своих поэм и сверхповестей он не меряет, расширяя за счет вставок из других вещей, и может в любой момент провести завершительную черту и поставить точку, а в необъятной сверхповести (заповести) «Зангези», наштипованной такими вставками, пообещать читателю, как в первом московском издании 1922 года: «продолжение следует». «Зангези», по признанию Хлебникова, был «сбран-решен 16 января 1922 г.», существовали и другие нереализованные варианты деталей и построения целого (спешил воспользоваться случаем для публикации) — свои большие вещи Хлебников нередко *собирает*, как ребенок игрушечную конструкцию, башню или целый фантастический город из отдельных кубиков.

В «зачеловеческих снах» Хлебникова, как мы видели, встает огромное содержание подходов и идей, образов и интуиций, прощупывающих направление, на его взгляд, эволюционно наиболее верного движения. Но и сама новаторская форма высказывания была нерасторжимо слита с этим содержанием. Хлебников поглощен проблемой времени, возвратными ритмическими пульсациями роковых минут истории, ищет формулу их прогноза и обуздания (стать «судьболовом», выйти к «судьбознанию»), верит в возможность покорения времени. Приделать к мозгу «грубопространственного люда», в трехмерное их понятие о мире и мышление о нем «четвертую ногу... *ось времени*» («Труба марсиан») — значит для поэта уже встать на путь его покорения, начать по-хозяйски располагаться в прошлом, настоящем и будущем. Но до такого совершеннолетнего сознания, а тем более до реального овладения временем еще далеко, зато сам Хлебников так по-хозяйски чувствует себя в пространстве-времени своих произведений, где он смело экспериментирует с этим самым временем, жонглирует им, входит и выходит из его потока, перемешивает и сливает различные временные пласты. И в сопряжении на одной повествовательной плоскости разных временных событий — вот сейчас текущего, недавно или давно бывшего (пусть и в пространстве мифа) с проектируемо-мечтаемым будущим (как, к примеру, в «Ладомире», где настоящее и будущее лежат рядом, сливаясь в одной строфе и строчке, без перехода, без черты, без опознавательного знака читателю) — в этом сопряжении поэт творит свое *стилистическое* преодоление времени, овладение им. Оттого и рождается от поэзии Хлебникова ощущение детского поэтического сознания, вневременного и всевременного, — для ребенка нет еще неуклонно-векторного, несущегося к фатальному концу и черте времени, купается-барахтается он в вечности одновременного пребывания всего и всех, где причудливо перемешано бывшее, происходящее, мечтаемое. (Недаром и поэтика иконы, сакрального пространства вечности, стоит на *рядомположении* событий и лиц, разделенных земным временем.)

Маяковский утверждал, что «Хлебникова надо брать в отрывках, наиболее разрешающих поэтическую задачу»,¹¹ и не он один выражал впечатление, что поэтические жемчужины Хлебникова сверкают в малом спонтанном кванте поэтического усилия, чаще всего в двух-трех, четырех строках, в

¹¹ Маяковский В. В. В. В. Хлебников // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 25.

отдельной строфе, резко выделяющихся разящей точностью и красотой образа и мысли среди завалов неровного и темного по смыслу словесного извержения. Мандельштам так оценил эти удачи внутри больших текстов поэта: «Через каждые десять стихов афористическое изречение, ищущее камня или медной доски, на которой оно могло бы успокоиться. Хлебников написал даже не стихи, не поэмы, а огромный всероссийский трепник-образник, из которого столетия и столетия будут черпать все, кому не лень».¹² Такое отношение к Хлебникову как поэту для поэтов, а к его трудному наследию как к бескорыстной сокровищнице отдельных метафор, слов, приемов для тех, кто захочет освежить и обогатить собственные творческие поиски, обличает какой-то глубинно формальный к нему подход, не чувствующий как раз *содержательной* новизны и цельности его поэтического мира. Кстати, восценение лишь «отрывков» приложимо разве что к раннему Хлебникову, — художественное совершенство, завершенная цельность его поздних вещей (начиная с конца 1910-х годов) кристаллизуется вместе с его *зачеловеческим* прорывом в будущее, с его преобразовательно-космическим мировоззрением, с более глубокой оценкой решающих событий эпохи — войны и революции.

Тот же азийский, *евразийский* акцент видения Хлебникова, его стремление из узкой, разлинованной, разгаданной и объясненной давно и до йоты Европы в ширь и глубь Азии, в ее тайны, в ее метафизику, в ее *чреватости* неожиданным и великим (себя как пророка он помещает, как правило, именно сюда, в воздымающий горный пейзаж), стремление, переходящее в материковый, планетарный, космический масштаб, — черта и примета зарождавшегося в эти же годы ноосферного мировоззрения, которое в России вскоре выскажет себя в философской мысли Вернадского. Как обнаружится здесь же в углубленном научном развитии столь дорогая поэту идея нового питания человека, обещающая открыть новый эволюционный этап развития сознательных существ Земли в братстве со всей природной тварью.

И может быть, самый прочувствованный и необычный панегирик был произнесен Хлебникову Заболоцким, испытавшим влияние и его идей, и его поэтики, в поэме «Торжество земледелия», причем устами... быка, где обретшее сознание животное выделило автора «Ладомира» на совершенно особое место в сонме великих людей всех времен:

Так человек, отпав от века,
Зарытый в новгородский ил,
Прекрасный образ человека
В душе природы заронил.

¹² Мандельштам О. Э. Буря и натиск // Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 2 т. Нью-Йорк, 1966. Т. 2. С. 391.

НАБЛЮДАТЕЛЬ И ТВОРЕЦ ИСТОРИИ

(О «СЕВЕРНЫХ ЭЛЕГИЯХ» А. А. АХМАТОВОЙ)

Поэт в истории, поэт в интимных переживаниях, поэт как человеческая индивидуальность — главные топосы ахматовских «Северных элегий». Эти взаимозависимые топосы сюжетны, они разворачиваются и оформляются в акте лирического высказывания. Более того, данное высказывание является способом становления самой авторско-поэтической субъективности, историчной в своей основе.

Поэтому главная особенность «Северных элегий» — принципиальная разорванность и нелинейность их внутренней сюжеттики, и причина этого не в том, что цикл складывался из стихотворений, дистанция между которыми измеряется не только годами, но и десятками лет. Подробности личной судьбы, возникая «какими-то наплывами, видениями или же, наоборот, сознательными усилиями, распахиваемые настезь то одной, то другой закрытой двери»,¹ устанавливают принципиально проблематичный статус субъекта высказывания, что, как известно, присуще и складывавшейся одновременно «Поэме без героя».

Именно отсюда постоянные мотивы двойничества, двойственности, шаткости авторского «я»:

Себе самой я с самого начала
То чьим-то сном казалась или бредом,
Иль отраженьем в зеркале чужом,
Без имени, без плоти, без причины.

(С. 261)²

Как будто все, с чем я внутри себя
Боролась, получило жизнь

¹ Виленкин В. Я. В сто первом зеркале. М., 1990. С. 165.

² Цит. по: Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. / Сост. и подгот. текста М. Кралина; общая ред. Н. Скатова. М., 1990. Т. 1. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы. Причем, вопреки нумерации «Северных элегий», принятой в данном издании или, например, в подготовленном Р. Тименчиком и М. Поливановым (Ахматова А. А. После всего. М., 1989; здесь отсутствует седьмая элегия), мы придерживаемся той, которая предложена в книге Виленкина на основе записи самой Ахматовой: «Первая. Предыстория. Т[ашкент]. Вторая. В том доме [было очень страшно жить...]. 1921. Третья. Меня, как реку... 1945. Ф[онтанный] Д[ом]. Четвертая. Есть три эпохи [у воспоминаний...]. 1945. Пятая. Так вот он, тот [осенний пейзаж...]. 1942. Шестая. Седьмая» (Виленкин В. Я. Указ. соч. С. 162). Особо отметим, что шестой, по справедливому замечанию Виленкина, может быть только «И никакого розового детства...» (1955), а седьмой — «А я молчу, я тридцать лет молчу...» (Виленкин В. Я. Указ. соч. С. 162—163). Нумерация, принятая (но никак не объясненная) в указанных изданиях соответствует внешней хронологии событий ахматовской жизни, но, по нашему мнению, разрушает внутренний сюжет самого цикла, в котором главное — не последовательность событий как таковых, а особая логика их осмысления; отсюда «повторы», обращения к прошлому и т. д.

Отдельную и воплотилось в эти
 Слепые стены, в этот черный сад...
 (С. 262)

(Здесь трагичность внутренней борьбы подчеркивается постоянными синтаксическими переносами: «внутри себя / Боролась», «жизнь / Отдельную», «в эти / Слепые стены».)

И женщина какая-то мое
 Единственное место заняла,
 Мое законнейшее имя носит,
 Оставивши мне кличку, из которой
 Я сделала, пожалуй, все, что можно.
 Я не в свою, увы, могилу лягу.
 (С. 263)

Сюжет цикла имеет некую глобальную, многозначительную в своих деталях и намеках «предысторию» (первая элегия), остальные же звенья — звенья самой авторской «истории» — возникают более спонтанно. Видимо отсутствует последнее звено, «эпилог», и не только из-за формальной неоконченности цикла. В этом есть своя логика: начало («предыстория») во многом заключает в себе все остальное, оно — герменевтический ключ к авторско-поэтическому становлению в точном и полном значении этого слова. Именно поэтому

Мне ведомы начала и концы,
 И жизнь после конца...
 (С. 263)

И это начало исторично: оно связано с образом России 1870—1890-х годов. Автор показывает рождение из повседневной, размеренной, милой в своих деталях и мелочах рутины «России Достоевского», хотя все же двусмысленной и мистичной рутины предсказанных Достоевским «бесов»:

Страну знобит, а омский каторжанин
 Все понял и на все поставил крест.
 (С. 260)

Ахматова словно продолжает высказывание из «Замогильных записок» В. С. Печерина: «Двадцатое столетие! Экая невидальщина! Мы и почище вас видели. Мы жили в пресловутом незабвенном девятнадцатом веке!»³

Интерес к этому периоду связан у Ахматовой не столько с ее собственной узкой темой (в девятнадцатом веке она прожила немногим более десяти лет), сколько отчасти с историсофски понятой темой семьи, родителей, и тем самым — темой личности и личной ответственности в свершении исторического. Ср. мелькающий будто случайно, почти зашифрованный образ матери — «женщины с прозрачными глазами» (С. 260); здесь возможны некоторые переклички с замыслом блоковского «Возмездия», строки из которого — о «началах и концах» — цитируются в третьей элегии.

В отличие от Блока, Ахматова поднимает вопрос не столько о «возмездии», преследующем дворянский род, сколько о роковой, несправедливой, иррациональной предопределенности событий («судьбе»), выпавших на ее

³ Печерин В. С. Замогильные записки (Apologia pro vita mea) // Русское общество 30-х годов XIX века. Мемуары современников. М., 1989. С. 169.

долю и долю ее близких, отсюда, в частности, горько-ироническое замечание о заре своей жизни:

Уже я знала список преступлений,
Которые должна я совершить.

(С. 261)

По сравнению с «Возмездием», авторское «я», понятое универсально, как метафора других человеческих судеб, ставится в ахматовском цикле в центр изображения.

В неоконченной седьмой элегии появляется образ «судебного зала» (С. 265), также поданный амбивалентно: как то, что навязывает эпоха.

Ответственность после «возмездия» заключается в том, чтобы, пройдя через кошмар истории, остаться частным человеком — если здесь возможен подобный оксюморон — историческим частным человеком. «Казня» себя в «Поэме без герба», в «Северных элегиях» (как и в «Реквиеме») поэт ставит себе «памятник»: «испытывает судьбу» (С. 259), как сказано в авторском предварении цикла.

Вообще, как замечает В. М. Жирмунский, в этом цикле «появляется та жесткость, которой не хватало Блоку в первой поэме Ахматовой. Суровый и мужественный тон и сдержанная горечь, подсказанная реальными обстоятельствами жизни самой поэтессы, не допускают никакой романтики чувств и, как в „Возмездии“ Блока, — никаких украшений».⁴

Универсализируя русскую историю как выражение некоего глобального плана существования человечества в целом, Ахматова вместе с тем стремится провести определенные границы «тождества» и «различия» (в терминологии немецкого философа Мартина Хайдеггера), что на примере образа автора видно не только в постоянном расщеплении субъекта, но и, в частности, в особом восприятии истории как «зрелища», непосредственно восходящем к «Цицерону» Тютчева:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые.
Его призвали всеблагие,
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был,
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил.⁵

В «Северных элегиях» тютчевская реминисценция, отсылающая к знаменитому фрагменту из «Цицерона», возникает трижды. Вначале Ахматова намекает на эти строки в финале первой элегии:

Так вот когда мы вздумали родиться
И безошибочно отмерив время,
Чтоб ничего не пропустить из зрелищ
Невиданных, простились с небытьем.

(С. 260)

⁴ Жирмунский В. М. Творчество А. А. Ахматовой. Л., 1973. С. 143.

⁵ Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. М., 1933. Т. 1. С. 36. Можно не соглашаться с К. В. Пигаревым, считавшим, что «Цицерон» был написан Тютчевым под влиянием Июльской революции 1830 года во Франции (Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 191—192), но то, что Ахматова ссылается на тютчевский фрагмент в связи с пореволюционными событиями в России, не вызывает сомнений.

Затем тютчевский фрагмент вновь возникает в третьей, сначала как усеченный эпитафия, а затем в развернутом виде в основном тексте:

Меня, как реку,
 Суровая эпоха повернула.
 Мне подменили жизнь.
 В другое русло, мимо другого потекла она,
 И я своих не знаю берегов.
 О, как я много зрелищ пропустила,
 И занавес вздымался без меня
 И так же падал. Сколько я друзей
 Своих ни разу в жизни не встречала,
 И сколько очертаний городов
 Из глаз моих могли бы вызвать слезы...⁶

(С. 263)

Налицо видимая противоположная интерпретация одного и того же культурного архетипа. В первом случае, описывая предысторию потрясений русской действительности XX века, Ахматова как-то величественно, величаво (вместе с тем и здесь слышится оттенок не радости, а обреченности) трактует свою судьбу в горизонте предстоящих «зрелищ невиданных», способных даровать вместо «небытия» «бессмертие»; во втором же случае — как раз тогда, когда обозначились черты «минут роковых» «мира» — скорбно-торжественно пишет о том, сколь многих зрелищ она оказалась лишена.

Зрелища вышли иными, чем ожидалось? Превышающими границы отпущенного человеку опыта? Одни зрелища закрыли другие?.. И вообще, о зрителе или участнике зрелища всякий раз идет речь?

За видимым противоречием ахматовских отрывков, отсылающих к «Цицерону», стоит сложная диалектика частного и общего, исторического и личного, «поэтического» и «реального», которая требует разгадки и, в конечном счете, обращения к статусу «наблюдателя» истории — проблематичному статусу авторского «я».

Как замечает французский философ Жиль Делез, всегда по-особому «обстоит дело с Я и мыслящим субъектом, заминированными мучающими их полями индивидуации, беззащитными перед поднимающимся дном, протягивающим им свое искаженное или искажающее зеркало, где расплываются все ныне мыслимые формы».⁷

Перед нами именно такой случай человека, озабоченного «полями индивидуаций». Поиск идентичности происходит в глобальных рамках судьбы-Истории, ее спиралей и кружений, ее коварства и неотчуждаемости от личности.

С другой стороны, двойственность истолкования связанного с античным оратором Цицероном изречения заложена уже в строках самого Тютчева. По замечанию Е. А. Маймина, «блаженство», которое утверждается в этом стихотворении, «небезусловное и нелегкое — и не каждому человеку оно по силам».⁸ Если верно предположение Л. В. Пумпянского о связи «Цицерона»

⁶ Ср. всегдашнюю склонность Ахматовой театрализовать личные и исторические события, причем не только в «Северных элегиях» или в «Поэме без героя»: «Пятым действием драмы / Веет воздух осенний...» («Царскосельские строки»; С. 174); «Двадцать четвертую драму Шекспира / Пишет время бесстрастной рукой...» («Лондонцам»; С. 205). Отдельная тема — связь ахматовского мотива зрелища с общеакмеистическим (Мандельштам, Гумилев).

⁷ Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. С. 190.

⁸ Маймин Е. А. Из наблюдений над поэтикой философских стихов Тютчева // Учен. зап. Владимирского гос. пед. ин-та. Сер. лит. Владимир, 1972. Т. 41. Вып. VI. С. 114.

с гегелевской философией истории,⁹ то Тютчев ведет речь не только о созерцании, но и о деятельном, сознательном приобщении личности к историческому процессу. Какое и происходит — по-своему — в «Северных элегиях».

В подобном же русле — мнение И. В. Петровой: «В этом поэтическом контексте (контексте «Цицерона». — С. III.) слово „зритель” теряет свой прямой смысл и может быть понято и как созерцатель, и как соучастник».¹⁰

Путь поэта от «частного» к «общему» нелинеен, зигзагообразен, сложен, порою даже неочевиден, его трудно охватить целиком, но он имеет место быть и составляет скрытый подтекст цикла:

Но надо было мне себя уверить,
 Что это все случилось много раз,
 И не со мной одной — с другими тоже, —
 И даже хуже. Нет, не хуже — лучше.
 (С. 262)

Поэт — в противоборстве между личным мифом и историей. Вопреки всему, в частности, наблюдениям Мирчи Элиаде, противопоставлявшего историю и миф,¹¹ у Ахматовой миф историчен (он развивается и меняется внутри самого себя), а история мифична (обнаруживает повторяемость и цикличность, развиваясь по темному закону судьбы). Ахматовские «Элегии» заключают в себе жанровый остов трагедии как ритуального Дионисова действия.

Но «Северные элегии» — это трагедия, которая не только «играется», но еще и «сматрится» автором-героем с различных точек видения. Одной из таких точек-центров является потусторонний мир:

Теперь ты там, где знают все, — скажи:
 Что в этом доме жило кроме нас?
 (С. 262)

Другой — иррациональное «зазеркалье» (подсознание? мистические стороны бытия?) (С. 261), третьей — возможная эмиграция, четвертой — вероятность ровного течения русской жизни без потрясений, пятой — будущее как наставшее настоящее:

И визави меня живут — Некрасов
 И Салтыков... Обоим по доске
 Мемориальной. О, как было б страшно
 Им видеть эти доски!..
 (С. 259)

и т. д.

Этот набор потенциальных точек видения позволяет создать многозначительный образ «несостоявшейся (в данном случае, альтернативной. — С. III.) жизни» (С. 263), что не может не увеличить «разделенности» подразумеваемого дионисийского божества, двойником которого выступает автор-герой:

⁹ Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 233—234.

¹⁰ Петрова И. В. Мир, общество, человек в лирике Тютчева // Лит. наследство. 1988. Т. 97. Кн. 1. С. 18.

¹¹ Элиаде М. Космос и история. М., 1987.

В таком году произошло бы то-то,
 А в этом — это: ездить, видеть, думать,
 И вспоминать, и в новую любовь
 Входить...

(С. 263)

Поэтому в «как я много зрелищ пропустила», тем более с указанием на «занавес», видимо, содержится намек на личное неучастие в представлении, на отсутствие самоидентичности (и признания ее со стороны других) в ситуации навязанного и воспринимающегося как чужое зрелища. В финале элегии на наших глазах происходит неожиданное приятие этой ситуации:

Но если бы откуда-то взглянула
 Я на свою теперешнюю жизнь,
 Узнала бы я зависть наконец.

(С. 264)

Вариации, версии развития исторического процесса («если бы откуда-то взглянула») оказываются вариациями, версиями самой же себя и наоборот. В пристрастии к этим версиям — особое чувство истории как многосмысленной и непредсказуемой в своем развитии трагедии, финал которой, впрочем, изначально-пессимистично определен, хотя и с постоянным оттенком блоковского «Радость-Страданье — одно»,¹² параллелью к чему выступает ахматовское выражение «пытка счастьем» (С. 261).

С другой стороны, в цикле постоянны мотивы чужого стороннего взгляда, например:

Передо мной, безродной, неумелой
 Открылись неожиданные двери,
 И выходили люди и кричали:
 «Она пришла, она пришла сама!»
 А я на них глядела с изумленьем
 И думала: «Они с ума сошли!»

(С. 261)

И оставляла капельку вина
 И крошки хлеба¹³ для того, кто ночью
 Собакою царапался у двери
 Иль в низкое заглядывал окошко...

(С. 261)

А в ту минуту за плечом моим
 Мой бывший дом еще следил за мною
 Прищуренным, неблагосклонным оком...

(С. 262)

Эти фрагменты усиливают многоплановую театральность, которой пронизан цикл, сообщая ей в данном случае оттенок некоего «подглядывания»,

¹² Цит. по: Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1980. Т. 3. С. 154.

¹³ Евхаристическая символика «жертвоприношения» (хлеб и вино) гостю из «зазеркалья» загадочна и требует отдельного осмысления. Ведь этот гость явно не ангельского чина («собакою царапался у двери»). Можно предположить, что в этой элегии, написанной в 1921 году, Ахматова сохранила ту двусмысленную (говору безоценочно) духовную атмосферу, которая была свойственна Серебряному веку. Но в том и уникальность цикла, что «ранняя» Ахматова встречается здесь с Ахматовой «поздней».

беззаконного смотрения, превращаемого в надзор и почти кафкианский «всемирный паноптизм».¹⁴ Смотрящий и смотрящая не могут совпасть в пространстве единого, общего для них взгляда, вместо этого обозначается некое зияние и разрыв — разрыв коммуникации в самой сердцевине «зрелища». Что это — «конец представления», как сказал бы французский философ Жак Деррида, или его переход в новое состояние?

Особое измерение истории и мифа связано у Ахматовой с темой воспоминания. Ключевой элегией в этой связи является «Есть три эпохи у воспоминаний...». Память, воспоминание поняты ею вполне по-модернистски мифопоэтически — как некое инобытие времени, они обладают творческой способностью воскрешать и зримо приближать ушедшее, однако и им главное не под силу:

И вот когда горчайшее приходит:
Мы создаем, что не могли б вместить
То прошлое в границы нашей жизни.

(С. 265)

Вновь идентичность не в силах охватить разрозненные во времени фрагменты себя самой, вновь время, история, судьба оказываются сильнее конкретной личности и ее усилий. И тогда Ахматова делает уже привычный для нее шаг — мужественно соглашается с этим:

...и даже
Все к лучшему.

(С. 265)

Как гласит народная пословица, зафиксированная В. И. Далем, «Что судьба скажет, хоть правосуд, хоть кривосуд, а так и быть».¹⁵

Переименование цикла из «Ленинградских элегий» в «Северные...» закономерно и символично. Определение «северные» задает циклу более высокий исторический, «геополитический» масштаб, расширяя рамки «большого времени» осмысления собственной судьбы до предельных. В названии «Ленинградские...» был схвачен, так сказать, эмпирический воздух эпохи, но меньше было от вечности. В мифопоэтическом аспекте переименование отсылает к традиционному восприятию севера как царства злых духов. Наконец, оно заставляет, даже фонетически, вспомнить о «Скорбных элегиях» Овидия, что является явной параллелью к цитирующемуся автором антологическому стихотворению Тютчева и увеличивает «античный» колорит цикла. Ср. также традиционную связку «Петербург — Рим» (имперскость, величие культуры, мировой размах и т. д.). В эпоху Ахматовой Петербург потерял былое столичное величие, и, вероятно, «северные» указывает еще и на это: «просто» край, сторона света.

Косвенным звеном в названной выше связке выступает фигура Пушкина, эпиграфы из которого нередки в цикле. Написанное им в период Южной ссылки послание «К Овидию», построенное на известном отождествлении двух поэтических судеб, входит в символический интертекст «Северных элегий».

Суровый славянин, я слез не проливал,
Но понимаю их¹⁶ —

это близко и мироощущению Ахматовой в рассматриваемом цикле.

Оказавшийся в изгнании в устье Дуная древнеримский поэт воспринимал место своей ссылки как «север»:

¹⁴ Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М., 2000. С. 327.

¹⁵ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1982. Т. IV. С. 356.

¹⁶ Цит. по: Пушкин А. С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 1. С. 160.

Но лишь унылой зимы голова заскорузлая встанет,
 Землю едва убелит мрамором зимним мороз,
 Освободится Борей, и снег соберется под Арктом —
 Время ненастья и бурь тягостно землю гнетет.
 Снега навалит, и он ни в дождь, ни на солнце не тает —
 Оледенев на ветру, вечным становится снег.
 Первый растаять еще не успел — а новый уж выпал,
 Часто, во многих местах, с прошлого года лежит.¹⁷

Оставшись после событий 1917 года в России и сознательно выбрав свою судьбу, Ахматова впоследствии получит от властей тот же упрек в оскорблении общественной нравственности, который был вменен в вину Овидию и стал одной из причин его ссылки. Формально не подвергшаяся изгнанию, Ахматова, тем не менее, окажется в изгнании метафизическом — в ситуации изгойства. Сравнение своей судьбы с овидиевской (и тем самым, отчасти с пушкинской) расширяет границы личного мифа Ахматовой, но оно же увеличивает и рамки исторического контекста — спиралью истории, «большого времени». В седьмой элегии возникает сопоставление автора-героя с Сократом, подвергшимся почти тем же обвинениям, что и Овидий:

И разве я не выпила цикуту,
 Так почему же я не умерла
 Как следует — в ту самую минуту?
 (С. 265)

Если «Скорбные элегии» наполнены просьбами к Августу о смягчении наказания, обращениями к оставшимся в Риме друзьям, то «Северные элегии» — в соответствии с общим принципом многоплановой театрализации — обращены к себе самой и к своей судьбе, понимаемой порою как нечто персонифицированное, отделенное от автора-героя.¹⁸ Именно отсюда неожиданное:

Кто мог придумать мне такую роль?
 Стать на кого-нибудь чуть-чуть похожей,
 О Господи! — мне хоть на миг позволь.
 (С. 265)

По замечанию М. Л. Гаспарова, «отношение античного поэта к миру всегда было упорядочивающим, размеряющим, проясняющим. Это было не потому, что античный человек не чувствовал романтического хаоса стихий вокруг себя и хаоса страстей внутри себя. Напротив, они были гораздо ближе к нему и поэтому не пленяли его, а пугали (...), и поэтому искусство должно было не столько заигрывать с хаосом, сколько умирять его (...). Овидий был выхвачен из самого средоточия античного культурного мира и брошен на край света в добычу стихиям северной природы и страстям душевного смятения и отчаяния. Опыт словесности (...) стал для него единственным средством преодолеть эту катастрофу, умирить этот хаос, выжить — он должен был остаться поэтом, чтобы остаться человеком».¹⁹

«Остаться поэтом, чтобы остаться человеком» — так это и для Ахматовой, которая в силу иррационально-трагических обстоятельств не меньше, чем античный автор, чувствовала «хаос стихий» вокруг и «хаос страстей внутри

¹⁷ Публий Овидий Назон. Собр. соч. СПб., 1994. Т. 1. С. 286.

¹⁸ Ср.: Карев В. М. Судьба // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1992. Т. 2. С. 472.

¹⁹ Гаспаров М. Л. Овидий в изгнании // Гаспаров М. Л. Избр. статьи. М., 1995. С. 452.

себя». И как поэт XX века она позволила выйти им наружу. В полном согласии с личным мифом и мифом как таковым, в частности античным, Ахматова ощущает себя принадлежащей космическому целому, которое по-своему влияет на конкретный исторический момент. Отсюда такое неожиданно «античное» наполнение образов природы в ее позднем творчестве, например в стихотворениях «Шиповник цветет» или «Приморский сонет».

Отсюда «жизнь», которая «стлалась лугом, где некогда гуляла Прозерпина» (С. 261). Отсюда нарочитая символизация «осеннего пейзажа» в зачине пятой элегии, завершающейся словами:

Пятнадцать лет назад какой ты песней
Встречала этот день, ты небеса
И хоры звезд, и хоры вод молила...
(С. 262)

Столь же символичны в рассматриваемом цикле образы ветра, реки, «арктических льдов» (С. 265), наконец, «испытания судьбы» (С. 259). Последнее в мифологическом аспекте означает ни больше ни меньше как поставить на кон собственную жизнь.

Седьмая элегия, посвященная «молчанию» поэта, вступает в диссонанс с овидиевским многоговорением в «Скорбных элегиях» и «Письмах с Понта»:

А я молчу, я тридцать лет молчу.
Молчание арктическими льдами
Стоит вокруг бессчетными ночами,
Оно идет гасить мою свечу.
Так мертвые молчат, но то понятно
И менее ужасно.
Оно мою почти сожрало душу,
Оно мою уродует судьбу,
Но я его когда-нибудь нарушу,
Чтоб смерть позвать к позорному столбу.
(С. 265—266)

Образ «гаснущей свечи», возможно, восходит к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина», где он является одним из предзнаменований гибели Анны. Эта ассоциация подкрепляется фразой из первой элегии:

Ореховые рамы у зеркал,
Каренинской красю изумленных...
(С. 260)

Вместе с тем, с символической точки зрения, свеча — это персонификация человеческой судьбы,²⁰ и Ахматова наверняка имеет здесь в виду в том числе и это значение символа.

Парадокс «молчащего» поэта в том, что в «Северных элегиях» он *говорит* с небывалой эпической мощью и видит дальше частного исторического момента — видит самый «космос», который «безмерно боле»²¹ всех перипетий и спектаклей Истории.

Говорение в молчании, говорение с закрытым или придавленным ртом — неотъемлемое свойство той Дионисовой драмы, которую переживает и разыгрывает в театре жизни автор-герой цикла.

²⁰ Карев В. М. Указ. соч. С. 472.

²¹ Блок А. А. Указ. соч. Т. 2. С. 312.

© Б. И. Яценко (Украина)

В ПЛЕНУ СОБСТВЕННЫХ МИСТИФИКАЦИЙ*

(ПО ПОВОДУ СТАТЕЙ Э. КИНАНА И Г. ГРАБОВИЧА)

В конце 2000 года в американской и украинской научной печати появились статьи профессора Гарвардского университета Э. Кинана (США), в которых он пытается доказать, что «Слово о полку Игореве» было написано в 1792—1793 годах чешским славистом Йозефом Добровским.¹ Недавно О. Мишанич убедительно доказал абсолютную несостоятельность подобной версии,² поэтому я коротко остановлюсь только на *технологии* Кинановой мистификации.

Прежде всего обратим внимание на то, что Э. Кинан в основу своей публикации взял предположение Г. Н. Моисеевой о *возможном* знакомстве Й. Добровского с рукописью «Слова» в книгохранительнице А. И. Мусина-Пушкина.³ Об этом, по ее мнению, могли свидетельствовать более поздние высказывания чешского ученого, что «русские совершенно не поняли» «Слово», а также слова: «Поэма об Игоре, рядом с которой ничего нельзя поставить!». И хотя в дальнейшем догадка Г. Н. Моисеевой не получила подтверждения, она все же осталась в научном обороте.⁴ А в публичной практике любые идеи, как правило, находят своего потребителя. Так случилось и с предположением Г. Н. Моисеевой, которое было подхвачено американским профессором и развито в гипотезу об авторстве Й. Добровского относительно «Слова о полку Игореве».

Именно таким путем Э. Кинан пытается решить и довольно серьезный вопрос о национальной принадлежности этого выдающегося памятника: мол, в дискуссиях по этому вопросу нет смысла, так как этот памятник — подделка *чешского* слависта.⁵ Следовательно, не может быть и речи об оригинале, о реконструкции его вроде бы средневековых палеографических характеристик или о поисках подробностей его «открытия» (с. 4). Этим приемом Э. Кинан отсекает ключевые проблемы, в рассмотрении которых не был заинтересован. Вслед за тем он отказывается и от собранных К. Ф. Калайдовичем свидетельств о мусин-пушкинском списке «Слова» на том основании, что все эти заявления «дошли до нас через посредничество одного-единственного человека», к тому же *душевнобольного* (с. 4).

Однако если даже не принимать во внимание противоречивые характеристики рукописи, данные Н. М. Карамзиным, А. Ф. Малиновским, А. И. Ермолаевым, опи-

* Редакция журнала «Русская литература», полностью присоединяясь к содержащейся в статье Б. И. Яценко критике работ Э. Кинана и Г. Грабовича, в то же время, в отличие от автора, считает «Слово о полку Игореве» произведением не украинской, а древнерусской литературы, т. е. общей литературы восточных славян, существовавшей в XII веке.

¹ *Keenan Edward*: 1) Was Jaroslav of Halych really shooting sultans in 1185? // *Cultures and Nations of Central and Eastern Europe*. Cambridge, 2000; 2) Слово про те, як Ярослав, князь галицький, у султанів стріляв // *Критика*. 2000. № 12. Грудень. С. 4—7.

² *Мишанич О.* Довкола «Слова». Нова ревізія автентичності видатної пам'ятки // *Література на Україна*. 30 серпня 2001 року. С. 7.

³ *Моисеева Г. Н.* Чешский славист Йозеф Добровский и «Слово о полку Игореве» // *Альманах библиофила*. М., 1986. Вып. 21. С. 98—106.

⁴ См.: *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»*: В 5 т. СПб., 1995. Т. 2. С. 126—127.

⁵ *Критика*. 2000. № 12. Грудень. С. 4. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

сание самого А. И. Мусина-Пушкина, то и тогда остается немало материалов, которые требуют к себе внимательного отношения исследователей. Это шесть описей имущества Спасо-Преображенского (Ярославского) монастыря с 1701 по 1788 год, где упомянут Хронограф, описи Ростовского Архиерейского дома (РАД) в 1765 и 1790 годах, дело о ростовских хронографах 1791—1792 годов, описание сборника в первом издании «Слова», копия «Девгениева деяния» из этого сборника, фрагменты Хронографа, выписанные ярославцем В. В. Крашенинниковым в середине XVIII века, копия этого же Хронографа начиная с главы 129-й, сделанная ростовским архиепископом Антонием Знаменским в 1811 году, и др.

Но и эти документы не стали предметом исследования Э. Кинана. Он просто сослался на статью Е. В. Симицыной, которая без каких-либо оснований отказалась от *всех* материалов и фактов, собранных предшественниками, и сделала вывод, что рукописи «Слова» не было в Спасо-Ярославском сборнике вообще. Этот момент вполне устраивал Э. Кинана, так как позволил отбросить и *второй* блок материалов, связанных со Спасо-Ярославским сборником, создать иллюзию научности своего изложения и свободно мистифицировать с авторством Й. Добровского.

После этого оказались ненужными Э. Кинану и материалы непосредственно по «Слову», в частности текст первого издания (за исключением двух фрагментов), Екатерининская копия, выписки Карамзина, Елагина, Малиновского, четыре перевода XVIII века, Шукинский список XVI века. Вне поля зрения ученого оказалась и причастность Д. Туптало, митрополита Ростовского (ум. в 1709 году), к формированию Спасо-Ярославского сборника, который на протяжении XVIII века хранился в РАД, а в августе 1792 года стал собственностью А. И. Мусина-Пушкина.⁶

Таким образом, *все три блока* документов были игнорированы Э. Кинаном, который расчистил простор для своей мистификации.

Нельзя сказать ничего определенного о том, был ли знаком Й. Добровский с мусин-пушкинским списком «Слова». По Э. Кинану, чешский ученый сам «написал несколько безвинных пассажей», имитируя «Задонщину» и использовав приписку Домида на псковском «Апостоле» 1307 года, а также некоторые героические повести. Но, как заметил О. Мишанич, «это уже явный домысел, обозначающий, что почтенный профессор не утруждал себя, чтобы глубже вникнуть в общедоступные ныне источники». И действительно, приписка Домида была найдена в 1813 году, а «Задонщина» — уже после смерти Й. Добровского, в 1852 году.

Объясняя мотивы, которые могли побудить Й. Добровского к созданию текста поэмы, Э. Кинан не считает ее сознательной подделкой: такие действия «были обычным явлением во времена Добровского», так как «считалось более важным разбудить и сделать наглядным „дух“ нации или прошлых веков». Именно это, мол, имел в виду Добровский, который «глубоко приобщился к тому, что сам называл „славянофильским делом“» (с. 5). Его беспокоили проблемы единства славян, особенно после разделов Польши между Россией, Австрией и Германией, а также перспективы освобождения южных славян после русско-турецкой войны и Ясского мира 1791 года.

В подтверждение своих раздумий относительно дунайских интересов России Э. Кинан помещает упомянутый в «Слове» город *Плеснеско* в дунайской акватории на реке Серет. Но в этом фрагменте говорится и о реке *Кисань*, а сочетание этих двух названий встречается только на границе Галицкой и Волынской земель.⁷

⁶ См.: Яценко Б. И. Из истории открытия «Слова о полку Игореве» // Русская литература. 2000. № 4. С. 59—73.

⁷ ПСРЛ. Т. 2. Стлб. 662. См. также: Заклинський Р. Пояснення одного темного місця в «Слові о полку Ігоревім». Львів, 1906. С. 45; Щурат В. Вид Пліснеська в «Слові о полку Ігоревім» // ЗНТШ. 1919. Т. 128. С. 21—23.

Кстати, А. И. Мусин-Пушкин совсем не понял словосочетание «у Плтѣньска на болони»,⁸ истолковав его в своем переводе как «утоптав плоскость».⁹ Анализ по методу палеографической трасологии позволяет воссоздать начертание оригинала: предлог «у» не отделялся от «Плтѣньска», в котором «нс» стояло над строкой и не было прочитано. Поэтому переводчик свел воедино все три слова — «уплескана» (или *утоптана*).¹⁰ Вполне понятно, что Й. Добровский не имел к этому списку никакого отношения.

Э. Кинан склонен считать, что в «Слове» обретаются и *гебраизмы*, в частности «у рим» и «ортьма». А Й. Добровский, мол, владел древнееврейским языком. Но «у рим» — ошибочное написание; нужно — «у Рим(овѣ)». Речь о том, что половцы взяли город Римов в Переяславской земле: «Се у Римъ кричатъ подь саблями полочецкими, а Володимиръ подь ранами...» (с. 27—28). Этот же факт зафиксирован и в Ипатьевской летописи.¹¹ Что касается слова «ортьма», то К. Менгес находит в турецких диалектах слово *ört-mā* в значении «вуаль».¹² О «Кисани», которую Э. Кинан тоже считает гебраизмом, было сказано выше.

Словосочетания «суды рядя», «судяше-рядяше» встречаются не только в чешском языке, как предполагает Э. Кинан, но и в памятниках Киевской Руси, в современных украинском и русском языках.¹³

Но основное внимание Э. Кинан обратил на фразу «стрѣляеши съ отня злата стола Салтани за землями» (с. 30), в частности на слово «Салтани», которое предлагает читать «съ алтаны». Слово «алтана», по его мнению, было заимствовано чешским языком из итальянского не раньше начала XV века и обозначает «башню», «террасу», «балкон». И далее: «Без сомнения, здесь описано, как Ярослав стреляет „с золотого трона (своего) отца, с *алтаны*, которая отстоит далеко (за землями)»". Такое прочтение... требует минимальной переработки текста и полета фантазии» (с. 7).

Но «минимальная переработка» Э. Кинана очень серьезно искажает и содержание, и конструкцию предложения — неизвестно, в кого и куда стреляет Ярослав; к тому же Галич был в Русьской земле, а не за *далекими* землями. Ориентироваться на *возможную* ошибку тоже нет смысла, так как написание «салтаны» в значении «султаны» находим во многих памятниках, например в «Молении Даниила Заточника» (XIII век): «И те имеют честь у поганых *салтанов*».¹⁴ Таким образом, все эти «доказательства» позднего происхождения «Слова о полку Игореве» не выдерживают *никакой* критики.

В изложении Э. Кинана есть еще один важный аспект, который требует отдельного анализа. Как считает американский профессор, Й. Добровский писал свои «безвинные пассажи» в состоянии «шизоидального раздвоения личности или маниакально-депрессивного синдрома». Позже эти *пассажи* были доработаны «другими людьми», в частности Малиновским (Э. Кинан дважды назвал его «Алексеем»). И далее: «...текст, который сегодня имеем, отражает не только намерение Добровского, но есть результат ряда отдельных — отчасти иррациональных и не только его собственных — действий, над которыми он, впрочем, потерял контроль» (с. 5).

⁸ Ироическая пѣснь... М., 1800. С. 23—24. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁹ См.: *Дмитриев Л. А.* История первого издания «Слова о полку Игореве». Материалы и исследование. М.; Л., 1960. С. 322.

¹⁰ *Яценко Б. И.* О некоторых особенностях рукописи «Слова о полку Игореве» // ТОДРЛ. 1992. Т. 45. С. 351—363.

¹¹ ПСРЛ. Т. 2. Стлб. 647—648.

¹² *Менгес К. С.* Восточные элементы в «Слове о полку Игореве». Л., 1979. С. 125.

¹³ *Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»* / Сост. В. Л. Виноградова. Л., 1978. Вып. 5. С. 71—74, 251—252.

¹⁴ См.: *Воронин Н. А.* Даниил Заточник // Древнерусская литература и ее связи с новым временем. М., 1967. С. 99—101. См. также: *Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»*. Вып. 5. С. 82—83.

Как видим, свое непонимание и невосприятие «Слова» Э. Кинан пытается объяснить иррациональными действиями *группы* фальсификаторов. И «Слово» приобретает уже характер *коллективной* подделки, которая вслед за тем была представлена общественности как «бесценная реликвия». Э. Кинан делает вывод, что «наше восприятие „Слова“ как выдающегося культурного памятника является продуктом более поздней российской интеллектуальной истории» (с. 4). Выходит, что подделка постепенно становилась «выдающимся памятником», а российская (и, конечно, украинская) элита развивала свою интеллектуальную мощь на *заведомо* фальшивых ценностях. Именно эту мысль Э. Кинан пытается внедрить в сознание как американских, так и украинских читателей. Но у него не оказалось ни одного факта или аргумента, которые бы ставили под сомнение подлинность «Слова о полку Игореве».

* * *

Г. Грабович, тоже профессор Гарварда, главный редактор украинско-американского журнала «Критика», одобрительно отозвался о кинановской статье.¹⁵ Вместе с тем он не оправдывает подделки, даже если они направлены на национальное самоутверждение. В этом контексте он сослался на страны Восточной Европы, где «нет недостатка в иконах и иконных писателях», которые «одновременно олицетворяют и литературу, и нацию, и их уникально властное, трансцендентное сочетание» (с. 6). Но *национальными* поэтами и писателями гордятся также и Англия, Шотландия, Голландия, Испания, Италия и др. Всемирно известны и *национальные* поэмы Запада — французская «Песня о Роланде», английский «Беовульф», испанская «Песня о Сиде», немецкая «Песня о Нибелунгах», исландские саги. Все они сыграли такую же выдающуюся роль в консолидации своих наций, как и героические песни и эпические поэмы Востока. Поэтому довольно странным выглядит заявление Г. Грабовича о «поразительно *повсеместном* и устойчивом продуцировании подделок и мистификаций» (с. 6. Курсив мой. — Б. Я.).

Моделью для всех национальных мистификаций был, по мнению Г. Грабовича, Оссиан шотландского бакалавра Джеймса Макферсона (1760), возникший в ответ на угнетенное положение шотландской нации после присоединения к Англии в 1745 году. Признав, что Оссиан был предвестником новой романтической поэтики в Европе, Г. Грабович как бы не замечает того, что Д. Макферсон, создавая Оссиана, основывался на *реальном* шотландском фольклоре, хотя иногда препарировал его по-своему. Из отдельных осколков-фрагментов, отрывков фольклора Д. Макферсон отчасти реставрировал, отчасти реконструировал величественную мозаичную картину жизни древних предков. Поэтому можно говорить не о грубой подделке, а об обработке имеющегося материала. Созданные Д. Макферсоном поэмы *ожили*, и современные ему шотландцы связали разорванную цепь времен, соединили все забытые ими столетия начиная с III века н. э.

Обходя молчанием это обстоятельство, Г. Грабович пытался как можно легче, *на оссиановской волне*, перейти к «Слову о полку Игореве», называя его первым и наиболее успешным плодом Оссиана. Он сразу же берется за «оссиановский дух» в «Слове», ссылаясь при этом на А. Мазона, В. Шамшулю, Э. Кинана. Он своеобразно истолковал и М. Хераскова, считая его свидетелем *новейшего* творения «Слова», процитировал Н. М. Карамзина, В. В. Капниста, которые, представляя «Слово» общественности, сравнивали его с Оссианом.

Правда, в то время иногда звучали и трезвые оценки. Так, А. Шлецер, признав подлинность «Слова», писал: «Что это творение в поэтической прозе есть древнее, теперь я

¹⁵ Грабович Григорій. Вічне повернення містифікацій // Критика. 2001. № 1—2. Січень—Лютий. С. 6—10. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

более не сомневаюсь; но верно ли оно везде переведено на новый русский язык и *наполнено ли Оссиановским духом*, пусть судят другие». ¹⁶ В связи с этим интересны наблюдения Д. С. Лихачева, который, рассматривая мазоновские сопоставления «Слова» с Оссианом, заметил, что «в поэзии Оссиана и „Слова” весьма мало общего. Мрачный колорит, восклицания, предчувствия и предположения, сентиментальные сцены, слезы, проливаемые действующими лицами, таинственный „див”, которого первые издатели произвольно отождествили с филином, действительно встречающимся у Оссиана, — все это слишком шаткие основания для решительных сближений». ¹⁷

Настойчивое стремление Г. Грабовича сравнивать «Слово» с подделкой Д. Макферсона имеет одну цель: бросить тень и на «Слово», зародить в читателе сомнение в подлинности поэмы. В данном случае Оссиан выступает в роли *троянского коня*, с помощью которого планировалось проникнуть в «Слово» и взорвать его изнутри.

Но Г. Грабович так и не решился вторгнуться в текст «Слова», учтя, видимо, провал Э. Кинана, который затронул только два фрагмента и показал свое полное непонимание поэмы. Эксплуатируя чужую идею, Э. Кинан проявил себя как *потребитель-интерпретатор*. Г. Грабович же держится на довольно значительном расстоянии, дистанцируется от «Слова», только пытается критически оценивать исследования ученых — защитников «Слова». Он выступает в незавидной роли *потребителя-интерпретатора интерпретаций*.

Г. Грабович поддерживает мнение Э. Кинана, что «скептиками были ученые и более опытные читатели», «а защитниками подлинности „Слова” были в большинстве случаев патриоты, энтузиасты и поэты» (с. 8). Но здесь же, отрицая только что высказанную мысль, называет среди защитников «Слова» таких серьезных ученых, как Грушевский, Огоновский, Ефремов, Чижевский, Возняк, а также авторов 8-томной «Исторії української літератури». Его раздражает, что эти ученые не вступили в полемику со скептиками, «более современными, более убедительными и не-„отечественными”». Видно по всему, что только *не-«отечественные»* пользуются у Г. Грабовича доверием. При этом он цитирует Морица Карьера, который (как признается сам) только с трудом мог «следить за запутанными скоками рассказчика» (с. 8). Похоже, что лишь «скоки» увидел в «Слове» и Э. Кинан, а Г. Грабович вообще не касался «Слова». Какая же здесь может быть полемика?

Остановившись на психологии восприятия, Г. Грабович высказывает убеждение, что читатель может поверить любой фальшивке и принять ее за шедевр: «Если читатель запрограммирован видеть шедевр, он его и будет видеть, вопреки собственному уму и даже интуиции» (с. 8). Но эта акция может иметь (и имеет!) и обратное действие: если читатель запрограммирован на подделку, то и будет видеть подделку, *вопреки собственному уму и даже интуиции*.

Именно такую «программу» и разрабатывает для читателя Г. Грабович. Он предлагает «разместить „Слово” во временном просторе конце XVIII века, то есть в том кружке А. И. Мусина-Пушкина, в котором, *по всем данным*, оно и возникло» (с. 10. Курсив мой. — Б. Я.). Но если бы кто-то захотел убедиться в наличии таких «данных», то его ждет полное разочарование — у Г. Грабовича их нет. «По всем данным» — это приманка для доверчивого читателя, это для той коллективной суггестии, о которой так убедительно пишет Г. Грабович. И если скептик предлагает какие-либо «данные», то своего *собственного* изготовления, из своей богатой фантазии, наподобие «алтаны» Э. Кинана.

А между тем за два столетия исследователи собрали огромный материал, который дает возможность довольно полно изучить как обстоятельства открытия мусин-

¹⁶ Нестор / Русские летописи на древнеславянском языке, сличенные, переведенные и объясненные Августом Людвигом Шлецером. Ч. 1-я. Перевел с нем. Д. Языков. СПб., 1809. С. 385.

¹⁷ Лихачев Д. С. Изучение «Слова о полку Игореве» и вопрос о его подлинности // «Слово о полку Игореве» — памятник XII века. Сб. статей. М.; Л., 1962. С. 46.

пушкинского списка «Слова» (далее: СМП), историю первого издания, так и воссоздать орфографические и палеографические особенности исчезнувшей рукописи.

Г. Грабович очень упрощенно представляет себе сделанную мной палеографическую реконструкцию СМП — «были упоминания, что, мол, этот текст похож на скоропись семнадцатого века...». Так и была воссоздана «пропавшая грамота». Но это не просто «упоминания», это *свидетельство* печатника С. Селивановского (он сам набирал текст «Слова» в Московской Сенатской типографии), что СМП напоминает почерк Дмитрия Туптало, известного украинского религиозного деятеля, митрополита Ростовского (1651—1709).

И главное — в той орфографической и палеографической информации, которую содержат тексты «Слова» и переводы XVIII века. Например, исследователь, изучая мусин-пушкинский перевод «Слова», встречается с проблемой: почему переводчик написал «осталась победа» вместо «встала обида»? или «раковин» вместо «тльковинъ»? или «утоптав плоскость» вместо «у Пльсьньска на болони»? или «милаго моего» вместо «многовои»? или «тигри» вместо «тури»? и др. И еще: почему в первом издании осталось «времены» вместо «бремены»? «свистъ» вместо «сбистъ»? Т. е. поиск вполне конкретный, и не только на уровне лексемы, а на уровне *графемы*. Нужно знать, в какой системе письма литера «в» напоминала «о»; «о» (или «омега») похожа на «по»; «тл» — на «ра»; «т» — на «ти»; «у» — на «г»; «б» — на «в». А еще в одном из переводов первых издателей написано «купить» вместо «испить», т. е. буквосочетание «ис» прочитано как «ку». И еще: почему Н. Карамзин настаивал, что в СМП было «сѣчи», а не «вѣчи», как напечатано в первом издании?

С целью реконструкции СМП мной были изучены *сотни* документов киевской, виленьской и московской скорописи, и только так выяснилось, что мусин-пушкинский манускрипт был написан киевской скорописью третьего периода (вторая половина XVI — первая половина XVII века), т. е. определение Селивановского оказалось наиболее точным. После этого по методу палеографической трасологии были реконструированы графемы (отдельные даже в нескольких вариантах) и лигатуры, а затем и весь список.¹⁸ Я убежден, что любой скептик (не исключая Кинана и Грабовича), проделав хотя бы часть этой работы, стал бы активным популяризатором «Слова» как украинского героического эпоса XII века.

Г. Грабович жалеет, что скепсис критически мыслящей интеллигенции начала XIX века в последующих поколениях был побежден энтузиазмом защитников подлинности «Слова». Действительно, тогда в российских аристократических кругах распространялось мнение, что «Слово» возникло не в XII веке, но почти никто не отрицал древности памятника. Считалось, что «Слово» было написано *несколько* позже, когда прошел период *детства народа*. М. Каченовский, автор этой теории, рассматривал «Слово» как творение XIV века. И. Беликов, его ученик, высказывал предположение, что этот памятник, возможно, был составлен и в XII веке, но кем-то из иностранцев на каком-либо норманнском или греческом языке и переведен на русский язык в XVI веке.¹⁹ Эта же идея была использована уже в XX веке казахским писателем О. Сулейменовым, который утверждал, что «Слово» было переведено в том же XVI веке, но с *тюркского* оригинала.²⁰ Ил. Свенцицкий считал «Слово» сочинением XV века, зависящим от «Задонщины».²¹

Таким образом, попытки Г. Грабовича найти среди *критически мыслящих* скептиков своих единомышленников тщетны. Все они руководствовались определенными соображениями, но не отрицали древности поэмы. И тем не менее их предположения не были основаны на таких фактах и доказательствах, которые могли бы

¹⁸ Яценко Б. «Слово о полку Игоревім» та його доба. Київ, 2000. С. 169—170, 184—200.

¹⁹ См.: Учен. зап. Моск. ун-та. 1834. Ч. 5. С. 295—308.

²⁰ Сулейменов О. Аз и Я. Алма-Ата, 1975. С. 21.

²¹ Свенцицкий Ил. Русь і Половці в староукраїнському письменстві. Львів, 1939. С. 52—55.

стать предметом дискуссии. Что касается скептицизма А. Зимина, то он базируется в основном на советских публикациях 30—60-х годов, которые всячески осовременивали «Слово», пропускали сквозь призму антинаучной концепции развития Российской империи, вроде бы прямой наследницы Киевской Руси. А по мнению А. Никитина, «Слово» было перелицовано в XII веке, но с песен Бояна XI века. И опять же — дискутировать не о чем. Так и с изложением Г. Грабовича, который *бездоказательно* говорит о подделке как о научно обоснованном факте. Похоже, что это еще один сеанс коллективной суггестии, а точнее — грубая мистификация с целью обесценивания «Слова о полку Игореве».

Г. Грабович вслед за Э. Кианом утверждает, что «Слово» стало «иконой российской древности, чести и героизма российского государства как такового» (с. 9). А стремления украинских ученых защитить авторство своего народа относительно этой поэмы он издевательски назвал «посягательствами» (зазіханнями). Но еще М. Грушевский писал: «Завдяки працям Максимовича якийсь час було загальноприйнято між істориками літератури, як великоруськими, так і інших народностей, трактувати „Слово“ як пам'ятку яскраво українську, зрозумілу тільки на ґрунті українського характеру і української поезії. В таким напрямі висловлювався найбільший російський критик Белінський... Тоді ще українська стихія „Слова“ не оцінювалась як політичний „козир“... котрий належало тим чи іншим способом вирвати з українських рук, як щиро висловлялися потім деякі великоруські учені».²² Как видим, утверждение Г. Грабовича об украинском *посягательстве* на «Слово» является просто досужим вымыслом, так как оно всегда считалось украинским. И объективно оспорить этот факт не сможет никто.

По мнению Г. Грабовича, в постсоветском периоде «нельзя найти нормального диалога с противоположными позициями, нет даже упоминаний о них» (с. 10). Относительно диалога, то его действительно не было по тем причинам, о которых сказано выше. А «противоположные позиции» высказывались и получали соответствующую оценку. Так, например, известный историк М. Брайчевский утверждал, что «Слово» — произведение *антигероическое, антирыцарское*, что автор осуждает всех князей, кроме Святослава Киевского; И. Калинец исходит из тех же позиций; С. Пушик назвал Игоря «Канином»; Е. Павленко считает сиверского князя преступником, который умышленно погубил русское войско; М. Переяслов и В. Карпов, наоборот, считают Игоря народным героем, а преступником Святослава Всеволодовича, который вроде бы сообщил Гзаку о выходе Игоря в степь; Б. Рыбаков делает упор на мнимом противоречии между Киевом и Черниговом, затушевывая реальное противостояние между двумя государственными этническими образованиями — Украиной—Русью и Суздалем—Хиновой, о чем он сам объективно писал еще в 1966 году; и др. Все эти позиции были тщательно проанализированы в моих статьях последнего десятилетия, показана их надуманность, неестественность, отсутствие всякой связи с общественно-политическим положением Украины—Руси в конце XII века, с художественно-эстетическим и историческим мировоззрением автора «Слова».²³

Г. Грабович считает, что в Российской империи и позднее в Советском Союзе «пафос национального самоутверждения стал всевластным». Поэтому, «если бы „Слова“ не было, то его нужно было бы создать — что, в сущности, и случилось. Очень скоро оно сделалось официальным национальным эпосом России...» (с. 9). Но Г. Грабович не учел то обстоятельство, что формирование национального самосозна-

²² Грушевський М. Історія української літератури. Київ, 1993. С. 167. (Курсив мой. — Б. Я.).

²³ См., например: Яценко Б. І. 1) Про концепцію «Слова о полку Ігоревім» // Березіль. 1993. № 7—8. С. 139—157; 2) Реставрація старих догм («Слово о полку Ігоревім» в оцінці Б. О. Рибаківа) // Слово і час. 1995. № 4. С. 74—79; 3) Деміфологізація чи дегероізація? («Слово о полку Ігоревім» в оцінці І. Калинець) // Слово і час. 2001. № 5. С. 62—68; и др.

ния Руси—Украины произошло значительно раньше — еще в конце XII века, после развала Киево-Русьской империи. Тогда возникло и «Слово о полку Игореве», отразившее образование украинско-русского государства на этнической основе.²⁴ Наиболее полно эту мысль выразил Н. Сумцов: «Эта Русь, очевидно, отчетливо сознавала свою национальную личность и столь же отчетливо привлекала в круг своих национальных горестей и радостей соседние и даже далекие западноевропейские культурные народы...»²⁵

В 1929 году В. Ф. Ходасевич писал о двух задачах, которые поставил перед собой автор «Слова». Задача политическая — пробудить национальное сознание, призвать князей к согласию во имя единой Русьской земли. «Другая задача была более отвлеченного и философического характера»: показать «героя, как будто поверженного, но в сущности непобедимого», человеческий героизм которого «все время прочно мотивируется его политической миссией». Автор дает понять, что «счастью суждено возникнуть непременно из горя, чаша которого испита героем до дна».²⁶

Глубокий знаток «Слова о полку Игореве» С. Гординский писал еще в 30-е годы: «„Слово“ таке нове і свіже, що мимоволі виринає питання, чи воно не було скоріш початком ніж завершенням якогось нового, нечуваного в нас періоду вчасного Ренесансу, що тільки народившись, завмер під навалю Азії... Бо воно не лише блискучий історичний документ, не лиш незрівняний своєю красою та силою літературний твір, а в рівній мірі також твір політичний, що діє своїм напруженням і досі».²⁷

Видимо, это обстоятельство — актуальность «Слова» в переломные моменты украинской истории вплоть до конца XVIII века — и побуждало некоторых ученых привязывать его к той или иной эпохе. Но задача состоит в том, чтобы осознать «Слово» в контексте *его* времени — в постимперский период становления государства Украины—Руси (бывшей метрополии) в конце XII века. Вот тогда все соображения по содержанию «Слова», его композиции, о языке, ритмике, стилистике, художественной системе, а также орфографии и палеографии СМП, истории открытия и первоиздания и могут стать предметом дискуссии.

* * *

Исследования памятников Киевской Руси — дело чрезвычайно сложное. И тот, кто берет на себя эту ответственность, должен учесть все его аспекты. Здесь нужны определенные знания исторической грамматики украинского и других славянских языков, палеографии, некоторые навыки в палеографической трасологии, чтобы при потребности реставрировать или реконструировать тексты, датировать и список, и время возникновения памятника.

Д. С. Лихачев разработал основные положения текстологического анализа древних памятников:

— даже в том случае, если есть подозрения относительно фальсификации, памятник исследуется теми же методами, что и оригинал; подделка или подлинность доказываются всей историей текста;

— между текстом памятника (оригиналом) и текстом списка (более поздней копией) могут быть значительные расхождения, которые необходимо объяснить данными истории языка. Если оригинал не дошел до нашего времени, то в исследуемой

²⁴ Яценко Б. І. Розвиток державного устрою України—Русі наприкінці XII ст. (проект Романа Мстиславича і «Слово о полку Ігоревім») // Український історичний журнал. 1997. № 3. С. 119—133.

²⁵ Сумцов Н. Ф. О национальном самосознании домонгольской Руси. Киев, 1905. С. 4—5.

²⁶ Ходасевич В. Ф. «Слово о полку Игореве» // Русская литература. 1989. № 1. С. 101—102.

²⁷ Гординський С. Слово про Ігорів полк. Український героїчний епос кінця XII століття. Львів, 1936. С. 5—6.

копии могли отразиться напластования разных эпох; все их нужно выделить, дать характеристику.²⁸

К сожалению, эти требования были полностью проигнорированы в статьях Э. Кинана и Г. Грабовича. Они не приняли во внимание и архивные материалы, которые находятся в научном обороте и дают возможность изучить обстоятельства открытия и первого издания «Слова». Г. Грабович, например, пытается навязать полемику не на материале памятника, а на его интерпретациях, в основном скептического характера. Такая дискуссия не была бы конструктивной, так как проблемы подлинности нужно решать в анализе самих произведений. А скептики как раз и избегают этого, скрывая за общими фразами свою несостоятельность и некомпетентность. Если бы они решились овладеть материалом, необходимыми знаниями и навыками исследования, занялись конкретной памятника, то и сами могли бы убедиться в ошибочности своей позиции. Но среди *этих* скептиков почти нет исследователей, а только амбициозные политики, которые стремятся к любой славе, хотя бы и Геростратовой.

Г. Грабович с иронией пишет о патриотах, защитниках «Слова», противопоставляя их ученым и даже отдельным *опытным* читателям, которые сомневаются в подлинности памятника. Но вслед за тем называет среди защитников «Слова» Ом. Огоновского, М. Грушевского и др., которые несомненно были и выдающимися учеными, и патриотами. Именно такие ученые более восприимчивы к *истинному* в национальном памятнике, более успешно могут отсеять все наносное и фальшивое. А ученым-инонационалам приходится преодолевать фактор чужой культуры, прилагать значительно больше усилий, чтобы постичь ее внутреннюю сущность. И когда памятник становится только материалом для ментальных упражнении, возникает агрессивное стремление навязать читателю свое искаженное восприятие и все непонятное отнести на счет фальсификаторов. Такой подход, не имеющий ничего общего с наукой, проявился в статьях американских профессоров Э. Кинана и Г. Грабовича, попытавшихся изменить научный взгляд на «Слово о полку Игореве» как на памятник XII века.

²⁸ См.: Лихачев Д. С. Текстология. Л., 1983. С. 349.

© В. Д. Рак

В ЗАЩИТУ ПАМЯТИ Б. В. ТОМАШЕВСКОГО

В пестром по составу лагере противников академического пушкиноведения, сильно в последнее время активизировавшемся, обозначились неистовые разоблачители-ниспровергатели, поставившие себе целью окончательно и бесповоротно скомпрометировать эту отрасль науки, извратив и очернив ее историю, подобно тому как это делали в конце 1940-х—начале 1950-х годов, расправляясь с отечественной компаративистикой. Яростную атаку в «славных», консервируемых до подходящего момента генетической памятью традициях В. В. Ермилова, Д. И. Заславского и иже с ними предпринял не когда-нибудь, а именно в юбилейный год, и не кто-нибудь, а сотрудник академического учреждения (ИМЛИ) В. Д. Сквозников в книге, пафос которой точно и емко характеризовал ее рецензент, причисливший эту работу «скорее к жанру эссе, чем научной монографии»: «По существу это полемическое и едва ли не публицистическое сочинение, посвященное разоблачению вековых заблуждений, пороков и преступлений отечественной пушкинистики. Только в ней, по словам автора, „как-то особенно обидно выражается исконная черная ревность — (...) свойство, характеризующее целую науку, которой уже более полутора столетий”

(с. 22). С. А. Венгеров, П. Е. Щеголев, Б. Л. Модзалевский, М. Л. Гофман, М. В. Нечкина, М. А. Цявловский, Б. В. Томашевский, Ю. Г. Оксман, Б. М. Энгельгардт, Д. Д. Благой, Ю. М. Лотман, Н. Я. Эйдельман — вот неполный перечень отрицательных персонажей книги (на этом мрачном фоне, правда, одиноко возвышается фигура С. М. Бонди, не раз упоминаемого, но ни разу не задетого). Их пороки коренятся в приверженности либеральной, советской и снова либеральной идеологии (понятно, приверженности не всегда искренней). (...) Высказываемые обвинения располагаются не только в научной плоскости».¹

Правила очернительного жанра, выработанные в идеологических разносах советской эпохи, требуют основной удар направить на какую-нибудь одну из самых видных и авторитетных фигур в изничтожаемой области литературы, науки, культуры и др., обязательно противопоставив ей жертву ее гонений и притеснений. Злым, черным гением академического пушкиноведения, концентрирующим в себе все его пороки, не в последнюю очередь «хамскую», «вопиющую» неблагодарность по отношению к первооткрывателям (с. 18)² — П. О. Морозову, П. С. Попову и др., Сквозников избрал Б. В. Томашевского, на которого выливает полный ушат помоев, бережно сохранявшихся в ИМЛИ со времен сорокалетней давности, когда, уже после смерти ученого, там его «принято было поносить (...) и каждый старался в меру своих сил и возможностей».³ В роли страдальца в белых одеждах, усеянных блестящими, выведен в монографии С. М. Бонди. Особая пристрастная доброжелательность Сквозникова к Бонди, родившаяся, вероятно, на почве личного общения, как можно понять из некоторых замечаний (с. 23; с. 218, примеч. 35), отчетливо звучит в бесстыдно хвalebных характеристиках этого замечательного ученого, подчеркнута выделяемого из «плотно сбитой и политически проверенной пушкинистики 30-х годов» (с. 16). Например, говорится, что «более усидчивые и потому плодотворные товарищи», т. е. коллеги-пушкинисты, ощутили «особую талантливость» Бонди «после появления в печати (...) книжки „Новые страницы Пушкина” (М.: «Мир», 1931)», которой он «сразу поставил себя особняком в самоощущении советского пушкиноведения» (с. 21, 217). В другом месте Бонди противопоставлен Томашевскому как «один из крупнейших исследователей с более зорким взглядом и, главное, живым воображением» (с. 23).

Применяемая в «разоблачительных» главах монографии тактика стара как мир. Там и сям выдерживается все, что бесстыдным передергиванием может быть представлено в неблагоприятном толковании. Под пером современника и живого наблюдателя (а может быть, и участника?) грязной локальной кампании конца 1950-х — начала 1960-х годов оживают старые инсинуации, дразги, сплетни, откровенная клевета. Произвести впечатление это может лишь на несведущих людей, на чем, нужно думать, и строится расчет.⁴ Calomniez, calomniez, il en restera toujours quelque chose. Важно посеять зерно сомнения. Пройдет какое-то время, другие будут ссылаться на эти выдумки как на опубликованные и заслуживающие доверия убедительные факты, дело продолжит развиваться в нужном для очернителей направлении к желаемой цели — тотальной дискредитации в общественном мнении академического пушкиноведения и полному его вытеснению публицистикой.

¹ Коровин В. Л. [Рецензия] // Новое литературное обозрение. 2000. № 45 (2). С. 426. — Рец. на кн.: Сквозников В. Д. Пушкин: Историческая мысль поэта. М.: Наследие, 1999. В дальнейшем ссылки на эту монографию приводятся в тексте, в скобках.

² «Скромное установление факта одними и спекуляции на нем совсем других людей — такая участь открытий в пушкинистике, да только ли в ней» (с. 18).

³ Гришунин А. Л. Ю. Г. Оксман о текстах Пушкина // Московский пушкинист: Ежегодный сб. / Сост. и науч. ред. В. С. Непомнящий. М., 1999. Вып. 6. С. 356.

⁴ По справедливой оценке рецензента, «книга адресована скорее широкому читателю, нежели специалистам, поскольку практически ничего нового не содержит» (Коровин В. Л. Указ. соч. С. 427).

На этой методологической основе рождаются следующие пассажи.

«Академические котлубовские,⁵ — пишет Сквозников, — подготовили „закономерности” Луначарских с Ярославскими; те в свою очередь образовали постамент для официальной советской пушкинистики типа Б. Томашевского», который «сначала осторожно — все-таки он был вне рамок почетного венгерского пушкинского семинария — а потом, по мере ухода профессиональных пушкинистов царского времени все энергичнее раздвигая остающихся, утверждал официозную, историческую, с позволения сказать, концепцию „Пушкин и мы” (наряду, впрочем, с В. Я. Кирпотиным)». «Не потеряв ни перышка в идеологических погромах 30—40-х годов», он, «как и его приверженцы и ученики по литературоведческой практике», состоявшей «в умении по обстоятельствам отступать от ответственной идеологии в тишайшую текстологию», «в условиях режима наибольшего благоприятствования смог и на склоне лет сохранить (...) первобытно-марксистское, кирпотинское представление о сущности историзма Пушкина» (с. 13—14, 216).

Не случайно не названо ни одной фамилии этих раздвинутых, отодвинутых и задвинутых на пути к постаменту, потому что не было ни отпихнутых, ни тем более постамента. Рядом с Томашевским на ниве пушкиноведения трудилось много ярких ученых, каждый из них имел свой участок в коллективном издании в 1930-е годы «Полных собраний сочинений» Пушкина (начиная с выпущенного приложением к журналу «Красная нива»), каждый вел и свою индивидуальную исследовательскую и редакторскую работу, и не имеется никаких сведений о том, чтобы Томашевский расширял свою «делянку» за счет других или препятствовал опубликованию чьих-либо трудов. В издании «Красной нивы» он подготовил тексты: стихотворений, напечатанных по автографам из собрания Л. Н. Майкова (совместно с Н. В. Измайловым), «Гавриилиады», «Домика в Коломне», «Анджело», «Бориса Годунова», «Евгения Онегина», «Истории села Горюхина», «Дубровского» (совместно с Д. П. Якубовичем), нескольких мелких заметок на французском языке, набросков и записок. После смерти П. Е. Щеголева (1931) к нему перешли печатавшиеся под редакцией покойного «Полтава», «Медный всадник» и «Каменный гость»; одновременно были перераспределены оставшиеся «бесхозными»: «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Братья разбойники» — С. М. Бонди; «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» — Г. О. Винокуру; «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы» — Д. П. Якубовичу; «Пиковая дама» и «Table-talk» — Ю. Г. Оксману. Начиная с третьего издания шеститомного «Полного собрания сочинений» Пушкина (Гослитиздат, 1935) Томашевский вошел в его редколлегия вместе с Бонди и Оксманом, они сменили в ней Демьяна Бедного, А. В. Луначарского (ум. 1933), П. Н. Сакулина (ум. 1930), В. И. Соловьева, П. Е. Щеголева; тогда же «История села Горюхина» была передана Оксману. В изданиях «Academia» Томашевский участия не принимал, и все произведения, числившиеся за ним в собраниях Гослитиздата, получили там других редакторов (Бонди, Винокур, Якубович, Оксман). В «Большом» академическом собрании ему были поручены: из поэм — одна «Гавриилиада» (Т. 4. 1937), из драматических произведений — только «Каменный гость» (Т. 7. 1937), возвращен «Евгений Онегин» (Т. 6. 1937),⁶ ни одного стихотворения он не готовил. Существенные перестановки вызвал арест Оксмана, бывшего в нескольких предыдущих собраниях почти единоличным редактором художественной и критической прозы Пушкина. Имя опального пушкиниста начали изымать из оглавления, оставляя на титульных листах и в составе редколлегии, в двух последних томах третьего

⁵ Профессор харьковского университета Арсений Петрович Котлубовский символизирует здесь как автор статьи «К вопросу о влиянии Вольтера на Пушкина» (Пушкин и его современники. 1907. Вып. 5. С. 1—29) «лживых» дореволюционных «либеральных профессоров», которых, язвительно замечает Сквозников, «тогда (...) называли университетские профессора» (Сквозников В. Д. Указ. соч. С. 13).

⁶ См. далее, с. 114.

издания шеститомника Гослитиздата (см. т. 5—6); полностью оно исчезло в четвертом и пятом изданиях (см. т. 4—6), двух томах девятитомного собрания «Academia» (см. т. 7, 9) и двух томах его шеститомного повторения (см. т. 4—5), все подготовленные им произведения, а заодно и другими лицами, печатались без указания фамилии редактора. В «Большом» академическом издании подобное умолчание было недопустимо; Томашевский был назначен общим редактором восьмого тома (Кн. 1—2. 1938—1940), где в дополнение к ранее им редактировавшимся «Истории села Горюхина» и «Дубровскому» он взял на себя «Капитанскую дочку», «Отрывок из письма к Д.» и несколько мелких набросков и планов («Часто думал я», «Карты; продан», «Влюбленный бес», «Н. избирает себе в паперники»); другими произведениями, входящими в этот том, занимались еще 8 (!) редакторов, а контрольным рецензентом выступил Б. М. Эйхенбаум. В томах критики, публицистики и автобиографической прозы (Т. 11—12. 1949) Томашевский осуществлял общую редакцию вместе с Б. М. Эйхенбаумом (третьим значился покойный В. В. Гиппиус) и подготовил небольшой набросок «О французской революции». Завершая эту малоинтересную для чтения, но необходимую для опровержения клеветы фактическую справку, позволительно спросить: кого же все-таки отпихивал Томашевский, если выясняется, что на самом деле «мальчика-то не было»?

Рупором советского официоза Томашевский в цитированных выше тирадах объявлен на том основании, что изданный им в преддверии юбилея 1937 года однотомник сочинений Пушкина открывала статья В. А. Десницкого «Пушкин и мы»,⁷ в которой формулировались главные идеологические «установки» относительно того, как следовало советскому человеку воспринимать творчество и личность национального поэта. Уже одно то обстоятельство, что якобы карабкавшийся на постамент официальной пушкинистики ученый не стал или ему не доверили писать статью, которая послужила бы ему прочной лестницей, а в своем биографическом очерке «Пушкин»⁸ не допустил с нею никаких переключек по этой линии, разоблачает фальшивку, подсовываемую Сквозниковым читателям в расчете на их неосведомленность. Проводник партийно-государственной концепции не имел никакой возможности уклоняться от «ответственной идеологии», игнорировать ее неожиданные кульбиты и уходить в «тишайшие» заводы (каковой текстология, кстати, отнюдь не была, что известно и сейчас,⁹ а когда будет написана история «большого» академического «Полного собрания сочинений» Пушкина, станет еще очевиднее). Все это допустимо не знать молодым людям, но не тому, кто родился в 1929 году и за свою жизнь не мог не наблюдать разные научные карьеры, имея, в частности, перед глазами живой пример В. В. Ермилова. Между тем в работах Томашевского как раз и не находится тех самых обязательных в то время связей с «текущим моментом», т. е. конъюнктурных, вечно готовых к крутым идеологическим поворотам интерпретаций и верноподданнических заявлений. Приписывая же Томашевскому концепцию, сформулированную в статье Десницкого, Сквозников совершает элементарную метонимическую «интертекстуальную» подтасовку, охотно используемую в наши дни ретроспективно бесстрашными и непримиримыми обличителями сервиллизма советских ученых,¹⁰ нимало не стесняющимися того, что к подобным же приемам

⁷ Пушкин А. С. Соч. / Ред., биограф. очерк и примеч. Б. Томашевского; Вступ. ст. В. Десницкого. Л.: Гослитиздат, 1935. С. III—XXIV; То же. 1936; 2-е изд., испр. и доп. Л.: Гослитиздат, 1937. С. III—XXIV; То же. 1938. Статья Десницкого изъята в последнем, недавнем переиздании однотомника: Пушкин А. С. Золотой том: Собр. соч. / Ред., библиограф. (!) очерк и примеч. Б. Томашевского. Изд. испр. и доп. М.: «Имидж», 1993.

⁸ Там же. 1935. С. XXV—LXII; То же. 1936; 2-е изд. 1937. С. XXV—LXIV; То же. 1938; То же. 1993. С. 5—40.

⁹ См.: Гришунин А. Л. Исследовательские аспекты текстологии. М., 1998. С. 28—29; Основы текстологии / Под ред. В. С. Нечаевой. М., 1962. С. 122—134.

¹⁰ Например, отметив ошибку Д. Д. Благого, указавшего, что К. Н. Батюшков был принят в Вольное общество любителей словесности, наук и художеств и что произошло это 22 апреля

постоянно прибегали в те времена карающие и цензурирующие органы, а в печати — штатные разоблачители, выискивая всевозможные аллюзии, намеки, шифры, загадочные картинки и т. п.

В подтверждение своей уничтожающей оценки «первобытно-марксистского, кирпотинского представления» Томашевского «о сущности историзма Пушкина» Сквозников ссылается на заключительный абзац прекрасной статьи, который здесь уместно привести полностью.

«Для Пушкина, — писал Томашевский, говоря о развитии его исторических взглядов в 1830-х годах, — история является уже картиной поступательного движения человечества, определяемого борьбой социальных сил, протекающей в разных условиях каждой страны. Именно это непрерывное движение увлекает и настоящее в общий ход. Для Пушкина критерий историзма уже не определяется более исторической отдаленностью событий прошлого. Поэтому историческая точка зрения одинаково присутствует как в изображении прошлого, так и в изображении настоящего. В этом отношении особенно характерна повесть „Пиковая дама“, писавшаяся одновременно с „Медным всадником“. В ней каждое действующее лицо является представителем определенной исторической и социальной формации. Графиня — представительница уходящей знати, с ее воспоминаниями о дореволюционном Париже, Лиза — одна из тех обнищавших компаньенок, первый очерк которых мы находим в „Романе в письмах“, Германн — хищный искатель счастья, пробивающий дорогу в новом обществе и готовый на всякий риск и даже на преступление. Смена поколений в этом романе характеризует смену разных укладов жизни русского общества.

Так в 30-е годы под пером Пушкина на смену романтическому характеру Пленника и Алеко появляется типичский характер, обусловленный исторически и социально. И это именно и является основной чертой созданного Пушкиным реалистического искусства».¹¹

Если это и марксистский взгляд на историзм Пушкина и его творческий метод, то не примитивный, не задубелый, не поверхностный, не вульгарно-социологический и не конъюнктурный, а честный историко-литературный, сложившийся на основе представлений своей эпохи, влияния которых никогда и никому избежать невозможно. Во всяком случае, обливая презрением Томашевского, Сквозникову следовало бы помнить мудрый совет дедушки Крылова «на себя оборотиться». Пристало ли испепелять сарказмом покойного ученого тому, кто был членом авторского коллектива, заявившего своей целью «способствовать научному, марксистско-ленинскому решению теоретико-литературных проблем»;¹² кто утверждал, что «ленинская теория отражения, явившись новым этапом в развитии марксистской философии, вооружила и марксистскую эстетику»;¹³ кто, разрабатывая теоретические проблемы творческого метода, опирался на Маркса, Энгельса, Ленина, в частности на основополагающее для марксистской эстетики,

1805 года, О. А. Проскурин предлагает в качестве одного из вероятных объяснение, согласно которому ученый мог счесть «дату 22 апреля более привлекательной для советского читателя (и для советских издателей)», имея в виду день рождения Ленина (*Проскурин О. А. Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000. С. 49*). Намеренная предвзятость этого предположения развенчана в рецензии, где показано, что традиция считать 22 апреля 1805 года датой вступления (на самом деле не состоявшегося) Батюшкова в Вольное общество «сложилась задолго до Благого и без всякого отношения к Вл. Ульянову» и «Благой к „мифотворчеству“ не причастен, он лишь не критически в 1934 воспроизвел то, что предшествующие полвека считалось в науке за „верный факт“» (*Панов С. «Скандалисты и новаторы» // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 376—377*).

¹¹ *Томашевский Б. В. Историзм Пушкина // Учен. зап. ЛГУ. 1954. № 173. Сер. филолог. наук. Вып. 20. Русская литература. С. 85. Статья дважды переиздавалась: Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2. Материалы к монографии (1824—1837). С. 154—199; Томашевский Б. В. Пушкин: Работы разных лет. М., 1990. С. 130—178.*

¹² От редакции // *Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: [Кн. 1]. Образ, метод, характер. М., 1962. С. 5.*

¹³ *Сквозников В. Д. Творческий метод и образ // Там же. С. 163.*

хрестоматийное и заезженное письмо Энгельса к М. Гаркнесс;¹⁴ кто был убежден, что «произведения, подобные „Тихому Дону“, воспитывают истинную, коммунистическую человечность»;¹⁵ кто верил (надеемся, искренне), что «возможности социалистического реализма в лирике очень благодарны»;¹⁶ кто, наконец, не преминул вернуть цитату из «классика», излагая следующую простую мысль: «Да, Пушкин — историк жизни и деяний Петра Великого — понимал то, что позднее Ленин назвал „варварскими средствами борьбы против варварства“».¹⁷ Здесь все это приведено не в укор и не в осуждение, а лишь как напоминание о том, что негоже бросать камень в человека, если сам повинен в грехе, в котором его обвиняешь (тем более что в данном случае греха не было).

Что же касается «перышек», то память филологического факультета СПбГУ, где несколько десятилетий работал Томашевский, кого, по утверждению Сквозникова, бушевавшая истерия обошла якобы стороной, хранит иные сведения: «1949—1950-е годы оставили в истории факультета глубокие раны: на эти годы приходится тяжелые публичные процессы, связанные с кампанией против „либерально-буржуазного литературоведения“. Разгрому подверглись концепции, книги, лекционные курсы профессоров Г. А. Гуковского, М. К. Азадовского, В. М. Жирмунского, Б. В. Томашевского и др.».¹⁸ Вообще же мерилom оценки личности ученого, жившего в те страшные годы, должно быть не то, громили его публично или нет, а то, как он себя вел в этих обстоятельствах. Поведение Томашевского во всех разнузданных кампаниях было безупречным; на его соести жертв и загубленных научных карьер не числится.

Разобранными выше обвинениями Сквозников не ограничивается, но, продолжая свою обличительную линию, сообщает, что в преддверии юбилея 1949 года Томашевскому «политическая власть в соответствии с духом времени доверила единоначалие в т. наз. „Малом“ десятитомном академическом собрании», где он «при еще живых авторитетных сотрудниках „Большого“, худо-бедно договаривавшихся между собой в трудных вопросах, при незавершенности общей работы над незавершенным огромным собранием, (...) позволял себе самоуправство беспредельное», в частности снял во втором издании заключительную ремарку «Бориса Годунова» («Народ безмолвствует») (с. 22, 218). «Беспредельное самоуправство» Томашевского состояло в том, что, выступая действительно единоличным редактором «малого» академического десятитомника и вынужденный в обоих тиражах его первого издания (1949 и 1950) печатать без отклонений тексты «большого» «Полного собрания сочинений» Пушкина, он, воспользовавшись некоторым ослаблением надзора в начале «оттепели», реализовал во втором издании свои текстологические решения, отличные от принятых в «большом» собрании. На это он, безусловно, имел право как ученый, взявший на себя полную за них ответственность, что, между прочим, явилось актом смелой принципиальности и дерзким полемическим вызовом в условиях, когда сверху была директивно спущена, а теоретически обосновывалась в ИМЛИ концепция канонических текстов,¹⁹ в качестве которых для Пушкина официально были предписаны напечатанные в «большом» академическом издании. Кстати, и Бонди однажды заявил: «Если бы я один издавал Пушкина, я бы многие тексты дал не по академическому изданию».²⁰ Отсутствие ремарки «Народ безмолв-

¹⁴ Там же. С. 152, 155, 157, 163, 164, 167, 170, 172, 179.

¹⁵ Там же. С. 184.

¹⁶ Сквозников В. Д. Лирика // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: [Кн. 2]. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 228.

¹⁷ Сквозников В. Д. Стиль Пушкина // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: [Кн. 3]. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965. С. 86.

¹⁸ Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета: Материалы к истории факультета / Сост. И. С. Лутовинова. 2-е изд., испр. и доп. [СПб.], 2000. С. 15.

¹⁹ См. об этом: Гришунин А. Л. Исследовательские аспекты текстологии. С. 29—30.

²⁰ XI Всесоюзная Пушкинская конференция: Стенографический отчет: Шестое заседание: Утреннее заседание 6 июня 1959 г. С. 59. (Машинопись.)

ствует» в первом заводе пятого тома²¹ и ее восстановление во втором заводе²² было объяснено типографским недосмотром «в части тиража».²³ Этому заявлению нет оснований не верить, потому что Томашевскому не свойственно было перекладывать свои ошибки на других²⁴ и комментариев во втором издании десятитомника он изменил только стилистически, а по смыслу оставил тем же, что и в первом, где реплика присутствовала в тексте²⁵ и пояснение этому соответствовало. Говоря об отличии первопечатного текста «Бориса Годунова» от рукописи, Томашевский отметил, что «в рукописи заключением всей пьесы вместо ремарки „Народ безмолвствует” было:

Народ

Да здравствует царь Дмитрий Иванович!»²⁶

Если бы Томашевский вывел ремарку из текста, ее место занял бы этот крик народа, а комментарий был бы, само собою разумеется, изменен. Подобный типографский ляпсус в изданиях сочинений Пушкина не единственный. Так, при допечатке в 1948 году тиража первой книги восьмого тома «большого» академического собрания выпал эпитаф к «Пиковой даме»,²⁷ и хотя в первом тираже он имелся,²⁸ Ю. Г. Оксман в письме к К. И. Чуковскому обвинил готовившего текст В. В. Виноградова в том, что это им «„Пиковая дама” напечатана (...) без эпитафа».²⁹ Любопытно было бы узнать, кто из двенадцати (!) «ответственных за переиздание тома» выбрал для недавнего репринтного воспроизведения экземпляр именно без эпитафа, умудрившись при этом снабдить первую книгу восьмого тома титульным листом второй книги, вышедшей в 1940 году?³⁰

В вину Томашевскому ставится и то, что 4 июня 1956 года на выездном заседании Отделения литературы и языка АН СССР, посвященном 50-летию Пушкинского Дома, он выступил «от лица всего пушкинизма всех времен», однако «без единодушного согласия крупнейших пушкинистов (...)» (свидетельство С. М. Бонди), с «основополагающей речью», в которой «подробнейше» перечислил «достижения и промахи в доведении подлинного Пушкина до народа (такова была официальная цель этого информационного сообщения)», не упомянув П. О. Морозова, нашедшего

²¹ См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5 [1-й завод 1—50 000]. С. 322.

²² Там же. Т. 5 [2-й завод 50 000—100 000]. С. 322.

²³ См.: Там же. Т. 6. С. 837. Том подписан в печать 23 мая 1957 года, т. е. при жизни Томашевского.

²⁴ См., например: Б. В. Томашевский о себе: (Из служебной записки Томашевского о кадрах РО ИРЛИ) // Борис Викторович Томашевский, 1890—1957: К 100-летию со дня рождения / Сост.: Е. В. Звезденкова, С. Б. Федотова. М., 1991. С. 32.

²⁵ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 5. С. 322; То же. 1950. Т. 5. С. 322.

²⁶ См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5. С. 613. Комментарий в первом издании: «В рукописи вместо заключительной ремарки „Народ безмолвствует” читаем:

Народ

Да здравствует царь Дмитрий Иванович!»

(см.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 5. С. 599; То же. 1950. Т. 5. С. 599).

²⁷ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 225. Полум том вышел с аннотацией: «Первая книга VIII тома была напечатана неполным тиражом в 1938 году. Здесь текст книги воспроизведен по изданию 1938 года» (с. 495).

²⁸ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 8. Кн. 1. С. 225.

²⁹ См.: *Гришунин А. Л.* Ю. Г. Оксман о текстах Пушкина. С. 345.

³⁰ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: [В 19 т.]. М.: «Воскресение», 1995. Т. 8. Кн. 1. С. 225. Полный список всех двенадцати растяп (поистине, у семи нянек дитя без глазу) приведен на с. 495.

ключ к разгадке десятой главы «Евгения Онегина» (с. 22; 218, примеч. 35). Это обвинение сопровождается саркастической ремаркой: «Замечательно, что подобные документы как раз и не предназначались для печати: это устный доклад для служебного пользования» (с. 218, примеч. 36). Доклад Томашевского, называвшийся «Основные этапы пушкиноведения», был опубликован тогда же, к заседанию, как и доклад Д. С. Лихачева «Пушкинский дом и изучение русской литературы», в форме реферата,³¹ а полностью уже посмертно под заглавием «Основные этапы изучения Пушкина».³² Естественно, что выступление на юбилейном заседании было поручено сотруднику Пушкинского Дома, и само собою разумеется, что согласия на это других ведущих пушкинистов, *живших в Москве*, не требовалось, тем более что никаких претензий на представительство «от лица всего пушкинизма всех времен» в докладе заявлено не было. При *непредвзятом* чтении полного текста доклада не вызывает никакого недоумения отсутствие в нем упоминания об открытии П. О. Морозова (равно, заметим, как и о блестящих результатах трудов многих других пушкинистов), поскольку в одном из вступительных абзацев автор предупреждает, что ему «в настоящем обзоре (...) хотелось бы охарактеризовать не работы отдельных исследователей, а общее направление в изучении Пушкина на различных этапах», делая исключение лишь «для начальных лет пушкиноведения, когда характер и методы изучения определялись трудами отдельных, еще весьма немногочисленных писателей, положивших начало пушкиноведению».³³

Неблаговидно, в изображении Сквозникова, поступил Томашевский с Бонди, сначала подав его «остроумные наблюдения» над десятой главой «под прикрытием или покровительством очень тогда активного заграничного Гофмана», а позднее, уже в качестве «главного официального специалиста по „Евгению Онегину“», «входящего в особое доверие власти», ухитрившись «с достойной восхищения простотой» в «подвластном» ему, «при общей коллегиальности работы», шестом томе «большого» академического издания так «построить» текстологический комментарий, «чтобы непременно указание „рукописных источников текста“ десятой главы не сопровождалось указанием первых печатных их публикаций», в результате чего «возникло, а потом и укрепилось представление, что главный источник текста десятой главы впервые установлен Томашевским» (с. 21—22). Речь идет о статье Томашевского «Десятая глава „Евгения Онегина“: История разгадки», где в главке «Вторая разгадка» говорилось: «Окончательным разъяснением всего вопроса явился доклад С. М. Бонди в Пушкинском семинарии при Петроградском университете. Доклад этот остался ненапечатанным, но на него ссылается М. Гофман в „Неизданных строфах „Евгения Онегина“» как на „наиболее ценное и верное предположение“. Основные положения этого доклада мне кажутся не вызывающими никаких сомнений».³⁴ Далее излагается суть наблюдений Бонди с опорой, естественно, на их пе-

³¹ См.: Общее собрание Отделения литературы и языка 4—5 июня 1956 года, посвященное 50-летию Пушкинского дома (Института русской литературы): Рефераты докладов. Л., 1956. С. 9—12.

³² *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 2. Материалы к монографии. С. 444—476; перепечатано в кн.: *Томашевский Б. В.* Пушкин: Работы разных лет. С. 615—648.

³³ *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 2. С. 445.

³⁴ Лит. наследство. 1934. Т. 16/18. С. 385—386. Статья дважды перепечатывалась: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 2. С. 200—243; *Томашевский Б. В.* Пушкин: Работы разных лет. С. 569—614. Вот что написала об этом эпизоде научной биографии Бонди его ученица: «Участник знаменитого венгерского семинария, студент Петровского (? Петроградского. — В. Р.) университета Сергей Бонди находит ключ к зашифрованным строфам „Евгения Онегина“, над разгадкой которых тщетно бились такие знаменитости в пушкиноведении, как Л. Н. Майков, Д. Н. Соколов, Н. О. Лернер, В. Я. Брюсов! Эта студенческая работа С. М. Бонди тогда, к сожалению, не была напечатана, однако в научный оборот вошла: на нее как на „наиболее ценное и верное предположение“ ссылается в своих „Пропущенных строфах „Евгения Онегина“» (Пг., 1922) М. Л. Гофман, авторитетный в то время пушкинист» (*Селиванова С. Д.* О Сергее Михайловиче Бонди // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 367).

рассказ в книге Гофмана. Отсутствие в шестом томе «большого» собрания сведений о публикациях Морозова и Гофмана не может служить основанием для инсинуируемых подозрений уже по той причине, что в составленном Томашевским и Л. Б. Модзалевским описании рукописей Пушкина, вышедшем в один год с академическим «Евгением Онегиным», обе они указаны вместе с последовавшей за ними уточненной публикацией самого Томашевского³⁵ — *все три* без указания фамилий публикаторов, как в этом справочнике было принято во всех ссылках на серийные издания «Пушкин и его современники» и «Литературное наследство». Умолчание в «онегинском» томе, вполне вероятно, было вызвано тем, что в 1937 году фамилия эмигранта Гофмана уже находилась в проскрипционных списках цензуры, а без упоминания его книги, где расшифрованные стихи впервые были представлены как фрагменты десятой главы «Евгения Онегина» и с разбивкой на строфы,³⁶ неуместно было указывать статью Морозова, в которой принадлежность «шифрованного стихотворения» к роману не была еще установлена и оно было напечатано как новооткрытое бесформенное произведение, имеющее внутренние пропуски.³⁷ Это, разумеется, предположение, а все обстоятельства, будем надеяться, со временем документально выяснятся; однако и сейчас порядочность Томашевского в этом эпизоде может вызывать сомнение лишь у ангажированных недоброжелателей.

Характеризуя Томашевского ироническим титулом «главного официального специалиста по „Евгению Онегину“», Сквозников имеет в виду подготовку шестого тома «большого» академического собрания — Н. В. Измайлов назвал этот труд «научным подвигом»: «По заданию редакционного комитета нужно было подготовить том в сжатые сроки: издать его к столетию со дня смерти Пушкина, а работа была такова, что разделить между несколькими работниками было невозможно. Эту работу взял на себя Борис Викторович и блестяще выполнил в те немногие месяцы, которые были в его распоряжении».³⁸ Пользуясь приемом Сквозникова, его сарказм было бы можно с таким же основанием направить как раз по адресу Бонди, если принять во внимание количество изданий романа под его редакцией, с его статьями (в том числе «Начало десятой главы „Евгения Онегина“») и комментарием.³⁹

На этом эпизоде, как изображает дело Сквозников, присвоение себе Томашевским заслуг других ученых не прекратилось. Когда «более зоркий (и намного более талантливый) из крупнейших» (с. 218, примеч. 37), т. е. Бонди, восстановил «правильный» текст «Воображаемого разговора с Александром I», ревнивый ученый, находившийся с текстологом-соперником в бесперывной «распре», учинил над ним «лютую расправу», заявив, что тот «извратил» содержание и смысл этого произведения, но тем не менее в «малом» десятитомнике напечатал его в реконструкции Бонди и обставив это «новое, верное чтение (...) как само собою разумеющееся достижение вдумчивых пушкинистов, — да главного редактора данного собрания прежде всего!» (с. 23—24). Текст «Воображаемого разговора с Александром I» в реконструкции Бонди был напечатан в «малом» десятитомном собрании Л. Б. Модзалевским, который составил и примечания к нему, включив в них «обычное», т. е. принятое до Бонди, «чтение наиболее трудной части».⁴⁰ В переизданиях ни текст, ни комментарии не менялись, но со второго в выходных данных значилось: «Текст проверен Б. В. Томашевским, примечания составлены

³⁵ Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском доме: Науч. описание / Сост. Л. Б. Модзалевский и Б. В. Томашевский. М.; Л., 1937. С. 71. № 170.

³⁶ Гофман М. Л. Пропущенные строфы «Евгения Онегина». Пб., 1922. С. 305—310.

³⁷ Морозов П. О. Шифрованное стихотворение Пушкина // Пушкин и его современники. 1910. Вып. 13. С. 5—7.

³⁸ Из стенограммы Ученого совета, посвященного памяти Б. В. Томашевского, 3 октября 1957 г. // Борис Викторович Томашевский, 1890—1957. С. 30.

³⁹ Далеко не полный перечень см.: Список трудов С. М. Бонди по пушкиноведению / Сост. В. В. Зайцева // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 370—381.

⁴⁰ См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 8 / Текст проверен и примеч. сост. Л. Б. Модзалевским под ред. Б. В. Томашевского. С. 69, 523.

Л. Б. Модзалевским под ред. Б. В. Томашевского». Применительно к «Воображаемому разговору» это значило, что, заново проверив тексты, Томашевский согласился с решением Л. Б. Модзалевского.

И еще один удар. Оказывается, этот «один из корифеев пушкинистики» воспринимал «Пиковую даму» «через либреттиста Модеста Чайковского», о чем свидетельствует то, что героиню он называл «Лиза», а героя «Герман» — как в театральной программке (с. 216, примеч. 16). «Лизой» героиня названа в статье Томашевского «Историзм Пушкина», и на той же странице читаем «Германн»,⁴¹ так что М. Чайковский и театральная программка здесь явно ни при чем. Форма «Герман» фигурирует в опубликованной *посмертно* статье «Пушкин и история Французской революции»,⁴² это несомненная опечатка, не замеченная теми, кто держал корректуру. Придуманна эта чепуха, вероятно, в параллель знаменитому ляпсусу Л. Н. Войтоловского, высмеянному В. Б. Шкловским,⁴³ и преследует очевидную цель — представить уважаемого «крупнейшего» пушкиноведа одного поля ягодой с известным марксистом-вульгаризатором, взявшимся писать «Историю русской литературы», не перечитав «Евгения Онегина».

Обозрев отстойник, в который умышленно превратил свою монографию Сквозников, пора выйти на свежий, здоровый воздух — вспомнить, что говорили о Томашевском его современники коллеги-пушкинисты.

Первое слово — Бонди, выступившему на заседании Ученого совета Пушкинского Дома, посвященном памяти человека, с которым он, по заявлению Сквозникова, был в непрекращающейся «распре», а сам признавал, что их спор «иногда доходил до трагических моментов»: ⁴⁴

«Самое характерное, что при всех его противоречиях, при всех наших несогласиях с ним (а мы с Борисом Викторовичем на пятьдесят процентов по всем вопросам сходились и на пятьдесят процентов расходились) надо иметь в виду его основные свойства как ученого: это огромный ум, который блестел, как солнце. Чем бы он ни занимался, в какой бы области ни обнаруживал себя: пишет ли книгу, редактирует ли текст, дает ли справку по частному вопросу — вы видели в нем человека громадного ума, т. е. человека необычайной пронизательности, который сразу ухватывает существо дела, который умеет отличить существенное от несущественного, не занимается пустяками, а видит главное.

Второе — громадная научная добросовестность, о чем все говорили. (...)

Борис Викторович — образец этой добросовестности, этой принципиальности. Об этом уже говорили, но надо это повторить. Ни одного положения он не оставлял без аргументации, и если для этого надо было влезать в другую область, он влезал. Если надо привести материал на незнакомом языке, он изучал его и приводил. Если надо было

⁴¹ См. выше, с. 110.

⁴² Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 214.

⁴³ Шкловский говорил:

«Впрочем, что такое сейчас Пушкин?

Приведу цитату из Л. Войт(о)ловского („История русской литературы”. ГИЗ. 1926 г., стр. 23): „Это дворянская литература, до мельчайших подробностей воспроизводящая быт и нравы дворянского сословия тех времен. Онегин, Левский, Герман, кн. Елецкий, Томский, Гремин (...). В их лице Пушкин дает (...)”.

Сообщаем неизвестному ученому Войт(о)ловскому, что перечисленные им типы суть баритонные и теноровые партии опер, что и обнаруживается упоминанием Грмина (мужа Татьяны (?)) — „любви все возрасты покорны?”, которого (Грмина) нет у Пушкина.

Нехорошо изучать русскую литературу (социологически) по операм».

(Шкловский В. Б. В защиту социологического метода: (Из доклада, читанного в Ленинграде 6 / III 1927 г.) // Новое литературное обозрение. 2001. № 50(4). С. 261. Речь идет о кн.: Войтоловский Л. Н. История русской литературы XIX и XX веков. Ч. 1. Пушкин—Достоевский. М.; Л., 1926).

⁴⁴ XI Всесоюзная Пушкинская конференция: Стенографический отчет: Шестое заседание: Утреннее заседание 6 июня 1959 г. С. 59. (Машинопись.)

изучить историческую эпоху, он ее изучал. Этой добросовестностью объясняется та разносторонность, которая так поражала нас всех в Борисе Викторовиче».⁴⁵

Когда на XI Всесоюзной Пушкинской конференции Ю. Г. Оксман резко критиковал «малый» академический десятитомник и при этом допустил грубый и несправедливый выпад по адресу покойного, он получил эмоциональную отповедь от Т. Г. Цявловской: «Я имела счастье общаться с Б. В. Томашевским с 1929 г. до года его смерти, знаю этого благородного человека абсолютно неподкупной совести, серьезнейшего исследователя, который никогда ни на какие сделки с научной совестью не шел. Мало того, всякое издание Пушкина он осуществлял как новое; пусть это будет 3—4 переиздание, он вновь все проверял по первоисточникам, и проверял не механически, как корректор, а как исследователь: нельзя ли улучшить текст, не ошиблись ли мы в чем-нибудь».⁴⁶ Поэтому в каждое издание он вносил новое. Когда я бывала в Пушкинском доме, помню, как он со счастливым лицом выходил и приносил мне свои рукописи, чтобы я прочтала, что „получилось замечательно!“ Конечно, могли быть ошибки, но едва ли!»⁴⁷

По этому поводу высказался в заключительном слове и Н. В. Измайлов: «Меня огорчает то, что Юлиан Григорьевич самые резкие замечания направил против текста не академического издания,⁴⁸ а позднейшего десятитомника, против работы Б. В. Томашевского. Мне и всем нам хотелось бы, чтобы имя Бориса Викторовича упоминалось у нас не в таком остро полемическом тоне! Разумеется, и в работе Бориса Викторовича есть ошибки, есть серьезные ошибки и в десятитомнике. (...) Есть места, которые вызывают возражения. Тем не менее, мне было очень горько слушать обвинения Бориса Викторовича в „произволе“, в „хозяйничаньи“ в тексте Пушкина, в том, что он лично, без оснований, как будто легкомысленно решал текстологические вопросы».⁴⁹

Позднее сам Оксман во внутренней рецензии на рукопись книги «Основы текстологии» (под ред. В. С. Нечаевой) осудил допущенные в ней нападки на Томашевского. «Не удовлетворившись этим, — вспоминает А. Л. Гришунин, — он частным образом (без В. С. Нечаевой) собрал нашу группу, состоящую из молодых в то время людей, и консультировал, в частности, относительно Томашевского, с которым у него были свои счеты, но — не переходящие в личности: он говорил о высоком авторитете Томашевского как текстолога и пушкиниста».⁵⁰

Сквозников, нужно думать, на этой встрече не присутствовал или же был уже настолько предубежден, что никакие аргументы не могли произвести на него впечатления и поколебать его неприязни.

Во всей рассмотренной выше истории личные антипатии автора монографии, обрушившегося с лживыми нападками на одного из столпов современного пушкиноведения, не представляли бы никакого общественного интереса, если бы его выступление не было знаменательно и симптоматично как выражение взглядов некоей складывающейся научной группировки, о существовании которой возникают подозрения из того обстоятельства, что у Сквозникова нашлись доброжелательные и, видимо, сочувствующие его мнениям рецензенты (в их числе Н. К. Гей), введшие, как представляется, Ученый совет ИМЛИ в заблуждение, рекомендовав ему издать монографию под грифом института.

⁴⁵ Из стенограммы заседания Ученого совета, посвященного памяти Б. В. Томашевского // Борис Викторович Томашевский, 1890—1957. С. 31—32.

⁴⁶ Вот и ответ на обвинения Сквозникова, касающиеся «Воображаемого разговора с Александром I».

⁴⁷ XI Всесоюзная Пушкинская конференция: Стенографический отчет: Второе заседание: Утреннее заседание 4 июня 1959 г. С. 69—70. (Машинопись.)

⁴⁸ Имеется в виду «большое» академическое собрание.

⁴⁹ XI Всесоюзная Пушкинская конференция: Стенографический отчет: Шестое заседание: Утреннее заседание 6 июня. С. 67. (Машинопись.)

⁵⁰ Гришунин А. Л. Ю. Г. Оксман о текстах Пушкина. С. 356.

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

© Л. Д. Громова-Опульская

ТЕКСТОЛОГИЯ НЕЗАВЕРШЕННОГО (Л. ТОЛСТОЙ)

В текстологии существуют три *основные* школы: немецкая, русская, французская. Первая базировалась главным образом на исследовании древних памятников слова. Ее выдающиеся теоретики — А. Шлецер, К. Лахман. Ее методологическая основа — позитивизм, исходящий из правды факта, количественного соотношения деталей. Вторая — русская — возникла преимущественно в связи с научными изданиями классиков новой литературы в конце XIX века (вспомним Державина с «объяснительными примечаниями» Я. К. Грота, Батюшкова, подготовленного Л. Н. Майковым и В. И. Саитовым, Гоголя — Н. С. Тихонравовым). Теоретически школа обоснована в XX веке, более всего Д. С. Лихачевым. Ее методологическая основа — историзм, противопоставленный механицизму немецкой школы. Французская школа — самая молодая; существует всего несколько десятилетий. Это так называемая генетическая критика, ставящая во главу угла происхождение, движение текста, в сущности не отдающая предпочтения ни одной из его редакций; с этой точки зрения последний авторский текст ничуть не лучше и не значительнее первоначального черновика, просто — разные стадии развития, как бы равноправные. Философская база этой школы — теория относительности, рожденная XX веком; основной предмет, материал исследования — новейшее искусство. В постмодернистской литературе незавершенность, фрагментарность, действительно становится творческим методом и художественным приемом. Если добавить к этому отсутствие свободы, невозможность своевременно печататься, как это происходило в XX веке со многими писателями, текучесть текста неизбежна. Немыслимо и неуместно говорить о последней творческой воле, окончательной редакции и т. п. В 1999 году в Москве появилась книга «Генетическая критика во Франции. Антология», где представлены переводы работ ведущих ученых школы (Альмут Грезийон, Пьер-Марк де Биаззи, Луи Э и др.) с теоретическим обоснованием таких подходов.

Между тем очевидно, что в литературе классической (положим, русского XIX века) творческая воля авторов стремится к цели, к полному раскрытию, овеществлению в завершеном тексте. История текста таких произведений опровергает механику, будь то механика предпочтения автографа или последнего прижизненного издания, но также и релятивизм генетиков. Текст *произведения* устанавливается путем сопоставления всех источников, однако является *единственным*, в отличие от *множественности* черновиков и редакций. Только к нему применима остроумная формула француза Луи Э: «возможность, ставшая необходимостью».

Существует, впрочем, большой пласт сочинений, которые не были напечатаны автором и даже не сохранились в подлинных рукописях. Например, «Письмо Белинского к Гоголю» или севастопольская песня Л. Толстого «Как четвертого числа...», известные во множестве списков. Здесь приемы сопоставления источников в духе немецкой школы оказываются наиболее подходящими: авторитетный список анализируется в сравнении с другими с целью выявить неавторские варианты, чужие ошибки и наслоения.

Для произведений же неоконченных, оставшихся в виде фрагментарных рукописей, чрезвычайно полезны методы и приемы, разработанные генетической крити-

кой. Тут в большинстве случаев нельзя применить принцип *единственного* в своем роде критически установленного текста (как его ни называй); разные редакции существуют в самом деле как равноправные и часто не отменяют одна другую. Выбирать нельзя, не приходится. Конечно, речь идет не о таких сочинениях, где незавершенность — художественный прием (положим, «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» у Гоголя), а просто о неоконченных произведениях. Порою в этих сочинениях даже неясен состав, композиция: у Толстого, в частности, повесть «Тихон и Маланья» (начало 60-х годов), исторические романы 70-х.

Толстой сейчас особенно актуален, потому что начат выпуск академического Полного собрания сочинений в 100 томах.

В 4-й том, например, входит «Отъезжее поле». Сохранились два начала (ранние рукописи не дошли до нас), всего 9 листиков небольшого формата, три автографа. Один, явно первый, начинается так: «Это было в 1807 году. Была осень. Граф Никита Андреевич еще не уезжал в Москву, а только собирался в отъезжее поле». В другом начале события отнесены не к истории, поре Тильзитского мира, а к современности — не ранее осени 1863 года: «Князь Василий Иларионыч был сын вельможи и сам занимал очень, очень важное место в службе; но три года тому назад он подал в отставку и уехал в деревню». У этого второго начала есть предварительный черновик, который идет во вторую серию издания — с другими редакциями и вариантами. Но как быть с двумя *разными* началами? Что выбрать? И существует ли здесь право выбора? Думается, что нет, и в основной серии (конечно, в разделе «Неоконченное») даны обе редакции «Отъезжего поля». Любопытно, что датировать автографы второго начала удалось по такой смешной детали: на свободных от текста местах — рисунки-каракули, которые могут принадлежать одному человеку — трехлетнему сыну Сергею, оказавшемуся в кабинете отца.

Если сравнивать эту ситуацию с завершенным самим автором и напечатанным — например, с начерно написанным тоже в начале 60-х годов «Холстомером» (опубликован в 1886), там, конечно, первоначальная редакция — прекрасная, местами, может быть, лучше окончательной — уйдет во вторую серию. То же и с «Войной и миром» — началом романа, опубликованным под названием «1805 год», и особой его редакцией — 1873 года. Эти тексты, оба полностью, найдут себе место во второй серии.

Порою бывает и так: сочинение завершенное, но не опубликованное, вдруг попадает в новую обработку, в иной замысел. Так случилось с толстовским стихотворением в прозе «Сон». В 1863 году вещь была отправлена Ивану Аксакову, редактору газеты «День»; тот отказался печатать (не зная, что это Толстой; рукопись-копия, выполненная С. А. Толстой, послана от имени Н. П. Охотницкой, компаньонки Т. А. Ергольской). Толстой вспомнил про «Сон» в 1865 году, работая над «Войной и миром», — автограф, снова исправленный, сохранился среди черновиков романа. Произведение, вроде бы законченное, вошло в новую композицию и стало опять незавершенным. При дальнейшей работе над «Войной и миром» этот фрагмент так и остался в ее черновиках. В четвертом томе издания мы печатаем редакцию «Сна» 1863 года в разделе «Неоконченное», а новая переделка, относящаяся к 1865 году, будет во второй серии среди рукописных редакций романа.

Возможен и такой случай. Произведение, вполне завершенное, осталось ненапечатанным. Составляя в 1854 году пробный номер «Военного журнала», Толстой написал прекрасный рассказ «Как умирают русские солдаты». Автограф сохранился. Журнал не был разрешен. В отличие от 90-томника, мы помещаем этот рассказ в основном корпусе, рядом с другими военными рассказами, а не в разделе «Неоконченное».

Впрочем, здесь возникает еще одна серьезная проблема. В 90-томнике раздел назывался «Неопубликованное, неотделанное и неоконченное». Все это слишком разные вещи и соединять их вместе, видимо, не стоит.

Неопубликованное может быть оконченным — приведенный пример с рассказом «Как умирают русские солдаты».

Что касается «Неотделанного», в наследии Толстого таких сочинений — шедевров, оставшихся ненапечатанными, — много. Вышедшие в 1911—1912 годах «Посмертные художественные произведения» составили 3 тома! И потрясли современников, которые, не встречая после «Воскресения» опубликованного, думали, что Толстой умер — раньше смерти — как художник. В трехтомнике находились, среди другого, «Хаджи-Мурат», «Отец Сергей», «Дьявол», «После бала», «Алеша Горшок» (про этот рассказ А. Блок сказал: «Гениальнейшее, что читал...»), «Живой труп»... Что со всем этим делать? Где помещать в академическом издании? Это не риторический, а совершенно практический вопрос. 90-томник в довоенных томах ригористически отделял все это от опубликованного при жизни; «Хаджи-Мурату» и «Отцу Сергию», «Живому трупу» и даже пьесе «И свет во тьме светит» (тома 31, 34, 35) повезло — они не были опущены в подвал, рядом с действительно неоконченными и фрагментарным. У нас в новом издании соответствующий раздел назван одним словом — «Неоконченное». Входит в него лишь то, что не было доведено — сюжетно — до конца.

Степень неотделанности, неоконченности бывает разная и создает порой невыносимые трудности как раз в области текстологии.

Хорошо известен постулат: нельзя контаминировать, т. е. произвольно соединять, разные редакции. Применительно к вариантам рукописным необходимо расслоение текста, к печатным — хронологическая последовательность. Но если вдуматься, творческий процесс, когда он длится долго, неизбежно включает контаминацию, которую осуществляет сам автор: не пишет (или переписывает) все заново, а изменяет, перекладывает листы рукописей из одной редакции в другую. Порою эти швы заметны и в напечатанном тексте. И почти всегда — в незавершенном. К тому же одни куски многократно правятся, другие — как были однажды созданы, так и остаются. Возникает разнобой, например — в именах, несогласованности и даже противоречия.

Классический пример — драма «Живой труп». Первое действие изменялось много раз. Толстой говорил, что он «не может иначе нарисовать круг, а как сведя его и потом поправляя неправильности при начале» (сказано это в пору «Анны Карениной»; письмо Н. Н. Страхову 13 февраля 1874 года). В 1900 году, сделав в клеенчатой тетради первый набросок *всей* драмы, Толстой затем в копии поправил первые три действия, а потом создал (всё автографы!) четыре новых варианта I действия и, отдав переписать, исправил еще раз. Получилась *новая редакция* этого действия: вместо подруги Лизы, сочувствующей Феде Протасову, появилась ее мать, «полная энергичная дама», не любящая зятя и мечтающая о разрыве дочери с ним. Драматизм ситуации резко усилен. А последние действия остались в прежнем виде, с милой Марьей Васильевной Крюковой, защищающей Федю. Полная копия пьесы сделана еще при жизни Толстого, в том же 1900 году, когда создавался первый набросок. Правда, переписчик (А. П. Иванов) местами плохо разбирал и оставлял такие пометы: «Ничего нельзя понять», «Обращаю внимание», «Ужаснулся и пропустил». Исправления Толстого в этой копии, состоящей из 109 листов, только на первых 20, т. е. опять лишь первое действие.

В. Г. Чертков, редактор первой публикации («Посмертные художественные произведения», т. 1), поступил просто: увидел, что вместо Марьи Васильевны Крюковой в первом действии появилась Анна Павловна, мать Лизы, он и в конце пьесы «М. В.» изменил на «А. П.» Но ведь Толстой изменил весь образ, ситуацию. Получилась бессмыслица. Что же делать нам? Уже в 90-томнике было принято, по-видимому, единственно верное решение: печатать, как у Толстого в его последних рукописях. То есть оставить и Анну Павловну, и Марью Васильевну, оговорив все в комментариях. Как поступит театр — его дело. Но театр почти никогда не придер-

живается точного текста. Тем более это возможно применительно к незавершенному, не отделанному автором произведению.

Толстой, как известно, прекратил работу над пьесой, хотя писалась она с увлечением, горячо, в споре с чеховским «Дядей Ваней». Пошли слухи, театры стали просить; к автору же пришел сын «живого трупа» и сказал, что дело его матери, кое-как замятое, может снова всплыть. Кстати сказать, в действительности мнимое самоубийство удалось; и в искусстве требования жизни победили: Толстой прекратил работу.

Немногим менее сложна текстология повести «Отец Сергей». Толстой кончил вещь и даже собирался в 1898 году печатать, чтобы получить деньги на переселение духоборов. В. Г. Чертков, со своей стороны, мечтал о публикации; первый набросок содержался в письме к нему 1890 года: «Ну вот вам история...». Конец тогдашнего наброска: «...залились колокольчики и завизжали полозья». Не рассказана даже встреча Сергия с Маковкиной. По копии, сделанной Чертковым, Толстой стал исправлять и продолжил повествование. Самый конец — история с учительницей музыки Пашенькой — создан лишь в 1898 году. Вещь, таким образом, закончена, хотя как раз концом Толстой был недоволен (на полях последнего листа надпись: «Все очень скверно»). Впрочем, мы знаем, он же говорил, что когда видит свою напечатанную страницу, всегда хочется ее переделать. К счастью для нас, этого не происходило и дело ограничивалось, да и то не всегда, ближайшим переизданием — при включении в сборник или собрание сочинений. Да и то к каким сокрушительным последствиям это привело в случае с «Войной и миром»! В 1873 году. Но это отдельная история.

Вернемся к «Отцу Сергию».

Конечно, при подготовке этого сочинения к академическому изданию придется сделать необходимую работу «критики текста», т. е. устранения *ошибок* копиистов. Перед нами не только автографы, но рукописные и машинописные (в доме появился ремингтон) копии. Критика по тем правилам, вдумчивым и осторожным, которые приняты в текстологии наших дней. В томе 31 эта работа не проводилась.

Но возникают и особенные задачи, с которыми по мере сил пытались справиться в 1911 и 1954 годах (время выхода т. 2 «Посмертных художественных произведений» и т. 31 Юбилейного издания).

В т. 31 неверно сказано, что повесть «сохранилась в виде черновой редакции, состоящей из одновременно написанных частей». Сам Толстой в письме 1902 года Черткову обозначил точно: «связно и последовательно, но хочется отделять». Конечно, редакция не черновая. Но окончательная отделка не состоялась.

В результате издателям пришлось вводить дополнительное деление на главы: «Разделение на главы частью принадлежит автору, частью же сделано редакцией, так как в черновых рукописях автора разделение это было начато, но не доведено до конца» (комментарии В. Г. Черткова). Внутри глав вводились черточки. Юбилейное издание следовало за первой публикацией (вместо черточек оставляли пробелы). Все это нужно было делать — спору нет, хотя в научном издании редакторские вставки обязаны быть обозначены, например угловыми скобками.

Кроме того, остаются вопросы. В московском издании 1911 года повесть разделена на 8 глав, в берлинском — на 6, в Юбилейном издании снова 8. Как же надо? Рукописей с 1911 года не прибавилось.

Цензурные выпуски московского издания (касались Николая I) восстановлены были в берлинском, но текст взят там в квадратные скобки (теперь принятые для зачеркнутого автором). В Юбилейном издании скобок нет, и это, конечно, верно.

И самое главное. Внесены редакторские поправки — для устранения «противоречий», в московском больше, в берлинском меньше. Эти поправки (их 10) перечислены в комментариях т. 31 (с. 266—267). Четыре из них сохранены Л. П. Гроссманом, готовившим текст для Юбилейного издания.

Вот они.

1. Глава IV начинается в т. 31 так: «На масленице шестого года жизни Сергия в заворе...» — далее идет история с Маковкиной. В оригинале: «второго года» (не «шестого»). Поправка внесена для согласования с гл. VI, где сказано: «После пяти лет такой жизни случилось то, ставшее скоро везде известным событие с Маковкиной...».

2. В конце той же главы «Архитектор» поправлен на «Адвокат» на том основании, что раньше «веселая компания» богатых людей охарактеризована так: «Компания состояла из двух адвокатов, одного богатого помещика, офицера и четырех женщин». Не лучше ли было оговорить несогласованность в комментарии? Не меняем же мы золотую цепочку на серебряную в «Войне и мире»: княжна Марья надевает брату серебряную, французы снимают с раненого золотую.

3. В конце VI главы подлинник: «Так прошло само лет в монастыре...». Исправлено: «Так прошло девять лет в монастыре...» на том основании, что из главы III видно, что Сергей пробыл семь лет в одном монастыре и два в другом — всего в обоих монастырях девять лет. Случай, аналогичный предыдущему.

4. В главе VIII: «Несмотря на то, что он двести верст прошел Христовым именем...» исправляется на: «триста верст» для согласования с концом гл. VII: «Он знал город, в котором она живет, — это было за триста верст, — и пошел туда».

Опять возникает вопрос, нужно ли вносить конъектуру. Напомню еще раз, что при первой публикации редакторы были еще смелее.

Думается, что в текстологии незавершенного, когда печатание идет по рукописям, в большей части — по автографам, и нельзя предполагать ошибку копииста или наборщика, требуется максимальное приближение к источнику. У нас остается принадлежащее по праву поле — комментарии.

Особый разговор — имена собственные. Например, есть очень любопытная рукопись «Казаков». Действует Кирка (Жирилл). И вдруг где-то в середине автографа Ерощка кричит: «А! Лука-Марка!», и автор поясняет — это два святителя, которые для Ерощки были одно лицо — Лука-Марка. Слог «Ки» Толстым зачеркнут, и тем же взмахом пера написано: Лука (Лукашка). Конечно, печатая во второй серии четвертого тома рукопись, мы оставим все, как в подлиннике.

Но что делать с произведением оконченным, лишь не отделанным и не напечатанным автором? Повестью «Дьявол», например. Она будет помещена, как и другие сочинения такого рода, в основном корпусе издания. Вопрос о двух вариантах конца, кажется, не вызывает споров. И в напечатанной «Власти тьмы» Толстой сохранил два варианта нескольких явлений четвертого действия. Так и повторяется в изданиях, начиная с первого: «Вместо явлений XII—XIV, XV и XVI действия четвертого можно читать следующий вариант». Убийство ребеночка происходит на сцене или за сценой.

Что касается текста повести «Дьявол», первый редактор — В. Г. Чертков — поступал с ним приблизительно так же, как и с «Отцом Сергием». Решения Н. К. Гудзия в Юбилейном издании гораздо тоньше и обоснованнее.

Герой носит фамилию Иртенев на протяжении всей рукописи. Исправляя автограф, Толстой зачеркнул самое начало и написал новое, изменив фамилию: вместо Иртенева — Твеританов (может быть, чтобы приглушить автобиографический момент). Эта новая фамилия употреблена всего два раза; дальше остался Иртенев; он же и во втором варианте конца, созданном позднее (не в 1909 году, как полагал Гудзий, но все же позднее — в мае 1890 года; основная рукопись датируется 10—19 ноября 1889 года). Текстолог в основном тексте оставил везде Иртенева. Скорее всего, это решение верно. Но фамилия мужа Аксиньи, названного в первых главах Печников, а потом Пчельников, не унифицируется. Иногда так рассуждают: взять вариант, который в конце. Но тут конца не было, и неизвестно, на каком варианте остановился бы автор, продолжив работу. Может быть, мы непоследовательны? Иртенева унифицируем, а Пчельникова нет. Но последовательности быть не может,

потому что история всякого сочинения, особенно незавершенного, уникальна и неповторима. В текстологии вообще важна не последовательность, а полное знание, умение, такт, осмотрительность и осторожность.

В повести «Дьявол» остается спорным, как раскрывать «Е. И.». Гудзий полагал: Евгений Иванович; Б. М. Эйхенбаум и К. И. Халабаев: Евгений Иртенев. Теща Иртенева, обозначенная Толстым в автографе сокращенно: «В. А.», «Варв. Алекс.», «Вар. Ал.», «Варвара Алекс.», может быть раскрыта и как Варвара Алексеевна, и как Варвара Александровна. Тут помогает копия, которую видел и, таким образом, авторизовал Толстой: Варвара Алексеевна.

Текстология вообще — ювелирная, тонкая, очень ответственная работа. Здесь важно не навредить творцу. И прав был Г. О. Винокур: надо любить произведение, а не его редакцию. Когда речь идет о произведениях незавершенных, сложности, пожалуй, не уменьшаются, а возрастают. То, что называется «критикой текста», выглядит здесь обычно даже более внушительно, чем в случаях, когда сочинение было оформлено самим автором и нам остались такие, в сущности, мелочи, как устранение посторонних ошибок и вмешательств.

Возвращаясь к началу — методологии, можно сказать: принципы и приемы разных школ хороши в той мере, в какой они соответствуют самому материалу, т. е. истории текста.

© Л. А. Спиридонова

ТЕКСТОЛОГИЯ ПИСЕМ М. ГОРЬКОГО

Вторая серия Полного собрания сочинений М. Горького «Письма», выходящая в ИМЛИ им. А. М. Горького РАН с 1997 года, рассчитана на 25 томов. В настоящее время издано семь томов и проведена предварительная работа по следующим десяти. Это дает основание сделать некоторые выводы и поставить вопрос о своеобразии текстологии писем писателя.

Эпистолярное наследие Горького — явление уникальное и по объему, и по значению в истории мировой культуры конца XIX—первой трети XX века. Написав за всю жизнь около 20 000 писем, писатель отразил в них не только факты необычайной биографии цехового Алексея Пешкова, ставшего всемирно известным писателем, но и важнейшие общественно-политические, философские, этические и эстетические проблемы того времени. Горький переписывался едва ли не со всеми выдающимися деятелями эпохи, русскими и зарубежными: писателями, учеными, политиками, общественными деятелями, артистами, режиссерами, художниками. Учитывая, что примерно треть писем публикуется впервые, можно сказать, что тома второй серии ПСС не только открывают нового Горького, но и по-новому представляют сложную и противоречивую картину общественно-исторической и культурной жизни России.

С годами Горький превращался из личности в целое «учреждение», занимавшееся наиболее значительными вопросами культурной жизни в СССР. Его подпись стоит на деловых бумагах, обращениях, декларациях, документах разных литературно-общественных организаций, редакций, учреждений. Своеобразие многих писем писателя — смешение элементов письма и делового документа, публицистики и личного послания. Опубликованные на страницах периодических изданий частично или полностью, горьковские письма политическим и общественным деятелям, начинающим писателям, членам литературных кружков, рабочим-ударникам, пио-

нерам и школьникам часто превращались в открытые письма, литературные статьи, приветствия. Не имея возможности ответить всем многочисленным корреспондентам, Горький неоднократно обращался к ним через статью в газете.

Иногда письма писателя уже на следующий день становились явлениями общелитературного процесса, перерастая рамки жанра. Написанное в 1911 году личное письмо нижегородскому купцу В. И. Брееву было сразу же послано в газету «Manchester Guardian» и парижский «Avenir» как статья «Письмо монархисту» и стало распространяться в списках. Такова же судьба писем начинающим авторам или рабселькорам, которые публиковались в журнале «Литературная учеба» в цикле «Письма из редакции». Широкоизвестные статьи Горького «О цинизме», «Гуманизм», «С кем вы, мастера культуры?», «Ответ интеллигенту» и др. — не что иное, как публичный ответ тем или иным корреспондентам. Поэтому первой задачей текстологов, готовящих вторую серию Полного собрания сочинений Горького, было определение критериев жанра письма. При этом принимались во внимание формальные признаки (наличие обращения и подписи), а также присутствие личного элемента в изложении текста, характер заключительных фраз, стилистика письма и даже вид подписи. Иногда наличие приписки с подписью Горького на машинописной копии, рукописи или документе давало основание считать ее письмом. Выбирая источник текста, текстологи ориентировались именно на тот, который по жанру является письмом и еще не превратился в статью, лишившись признаков личного послания.

Проблема выбора текста, которая редко возникает при подготовке эпистолярного наследия классиков, в ПСС Горького является одной из наиболее сложных. Значительная часть писем имеет не один, а несколько источников: автограф (беловой или черновой), машинописная копия (авторизованная или неавторизованная), машинописный отпуск (второй или третий экземпляр машкопии, оставшийся в личном архиве писателя после того, как адресату был отослан первый экземпляр), прижизненные печатные источники (газетные, журнальные, книжные). При этом принцип авторской воли не всегда оказывался плодотворным при установлении подлинного горьковского текста. Авторизуя машинописную копию, Горький нередко делал приписку, ставил подпись и число, но не замечал механических дефектов, которые допустила машинистка при перепечатке. К примеру, в посланной Р. Роллану машинописи письма от 5 августа 1932 года он сделал правку, приписку, поставил подпись, но не заметил, что вместо прилагательного «бытовой» напечатано «боевой».

Текстологи неоднократно встречались со случаями пассивной авторизации, когда наличие подписи Горького, поставленной механически, без проверки всего письма, не является гарантией безупречности текста. Сличение имеющихся источников порой вынуждало отказаться от последнего, но существенно испорченного текста и выбрать за основу автограф или иной источник. Как правило, предпочтение при выборе отдавалось автографу или тексту, максимально приближенному к подлиннику, если тот не сохранился. Так, в авторизованной машинописи письма Горького Сун-Ят-Сену от 12(25) октября 1912 года, сделанной крайне небрежно, напечатано «русской вражды» вместо «расовой вражды», что существенно исказило смысл целого абзаца. Это письмо печатается в ПСС по английскому переводу, который был сделан с утраченного автографа.

Сложные случаи выбора источника текста возникали при отсутствии автографа или другого подлинника. Письмо Горького Г. Гапону, написанное в начале августа 1905 года, дошло до нас в двух рукописных копиях. Одну из них сделал Н. Е. Буренин, который вспоминал, что встречался с Гапоном по поручению Л. Б. Красина, чтобы выяснить возможность получения транспорта с оружием, отправленного на пароходе «Джон Графтон», и тогда же передал письмо, сняв с него копию. Вторую сделала Н. К. Крупская, так как по просьбе Горького письмо Гапону вначале было

показано В. И. Ленину. Горький писал ему: «...всецело полагаясь на Ваш такт и ум — предоставляю Вам право, — в случае если Вы из соображений партийной политики найдете письмо неуместным, — оставить его у себя, не передавая по адресу».¹

Копия Н. К. Крупской отличается большей полнотой: в ней есть три фразы, отсутствующие в копии Буренина. Речь идет о необходимости личного свидания Гапона и Горького при посредничестве Буренина. В конце говорится: «Лицо, которое передаст Вам это письмо, будет говорить с Вами о важности свидания и об устройстве его». Эти строки, касающиеся самого Буренина, в его копии пропущены, отсутствует в ней и подпись Горького. В сборнике «Революция 1905—1907 годов» (М.: «Наука», 1978) письмо печаталось по копии Буренина с добавлением пропущенных фраз в угловых скобках. Такое решение нельзя назвать научным, так как произведена контаминация двух текстов, между которыми, помимо указанных крупных различий, имеется еще 25 мелких. Некоторые из них существенно меняют смысл: «истинного друга» — «постороннего друга», «не так высок» — «не так велик», «работаете» — «работали» и др. В ПСС письмо печатается по копии Крупской, как более полной и имеющей подпись автора, а копия Буренина использована для устранения опечаток или неверно прочитанных слов. Такое решение позволило опубликовать текст, максимально приближенный к утраченному автографу.

Особенно сложными случаями при подготовке второй серии ПСС Горького стали письма иностранным корреспондентам. Как известно, писатель не владел ни одним иностранным языком, однако переписывался со многими политическими, общественными и культурными деятелями разных стран мира. Переводы с горьковских автографов делали, как правило, либо люди близкие ему (М. Ф. Андреева, М. А. Пешков, М. И. Будберг), либо случайно оказавшиеся в сфере его интересов (Р. П. Аврамов, Н. Н. Берберова и др.). Большинство из них владело иностранными языками далеко не в совершенстве, а М. И. Будберг, бывшая секретарем Горького около десяти лет, даже по-русски изъяснялась весьма своеобразно. Поэтому при подготовке писем к Р. Роллану, которые переводила главным образом М. И. Будберг, возникли немалые трудности. Переписка велась с одной стороны по-русски, с другой — по-французски, через посредников.

Не зная языка, Горький был лишен возможности проверить точность перевода и подписывал его механически. Часто он делал от руки приписку: «Желаю всего доброго», «Жму Вашу руку от всего сердца», «Будьте здоровы, дорогой друг», «Мой привет и горячие пожелания» и т. п. Иногда приписка была более обширна, часто ее сопровождала дата и место написания, тем не менее авторизация самого письма и в этих случаях была пассивной. 25 августа 1922 года Горький писал М. Ф. Андреевой: «Пожалуйста, переведи и пошли письмо Р. Роллану. Адрес его приклеиваю».² Следовательно, подлинника этого письма Горький даже не видел. То же самое относится к письмам, которые переводил болгарский писатель и общественный деятель Р. П. Аврамов, работавший в Берлине и Париже. Зная, что Аврамов является посредником между ними, Роллан присылал ответы на его адрес. Неудивительно, что тексты горьковских автографов и переводы зачастую существенно отличались друг от друга.

Обратимся к первому письму Горького Роллану, написанному в конце 1916 года. Автограф, хранящийся в Архиве А. М. Горького, начинается словами: «Дорогой и уважаемый Ромен Роллан!» Во французском тексте обращение звучит иначе: «Дорогой и высокоуважаемый товарищ Ромен Роллан!» Сопоставим отдельные места текста, не выписывая тех различий, которые объясняются спецификой перевода на другой язык:

¹ Горький М. Полн. собр. соч. Письма. М., 1999. Т. 5. С. 75.

² М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916—1936). М.: Наследие, 1995. С. 348.

Автограф	Французский перевод
ряд историй	целую серию книг
помочь мне осуществить это доброе дело	не откажите в Вашем ценном содействии делу
создали для детей скверную жизнь	оставили нашим детям жалкое наследство, мы им завещаем очень грустную жизнь
идиотская война	нелепая война
в дни всеобщего озлобления и одичания	в эти дни победоносной жестокости и зверства
Дорогой Роллан	Дорогой мэтр

Конец письма существенно отличается от перевода: в автографе нет обращения «дорогой товарищ», как нет и фразы «Примите еще раз уверения в моем глубоком уважении и искреннем восхищении».

Нет сомнения, что переводчик обращался с текстом Горького вольно, фактически не переводя, а пересказывая его. Это особенно характерно для переводов, сделанных М. И. Будберг. Она позволяла себе править стиль писателя, выпускать отдельные фразы, кое-что дописывать, заменять одни слова другими, если они казались ей неудачными. В письме от 29 ноября 1924 года она вычеркнула характерное для Горького написание «людьми» и наверху написала «методами». В письме от 29 января 1928 года пропустила фразу, характеризующую отношение писателя к вождям революции. Обнаружив это, Горький тут же сообщил Роллану: «Мой дорогой друг, перечитывая русский текст письма, отправленного Вам сегодня утром, я заметил, что одна фраза, не совсем точно выраженная, может дать совершенно ошибочное толкование моей мысли. После слов: „Всем известно, что в течение этих последних 10 лет десятки большевиков-интеллигентов умерли, а другие вынуждены были отказаться от работы” — я хотел бы добавить: „о чем я глубоко и искренне сожалею”. Простите мне этот „постскрипtum” — причина тому моя рассеянность».³ Между тем «рассеянность» Горького была ни при чем, так как приведенная выше фраза была в автографе, но Будберг не сочла нужным перевести ее.

Во всех подобных случаях текстолог сталкивался с проблемой: какой текст предпочесть, если более поздний, посланный адресату и прочитанный им, неточно отражает мысли, выраженные в горьковском автографе? Сложность вопроса заключается в том, что в процессе перевода зачастую продолжалась работа над текстом письма: делались приписки, вычерки, правка, которую переводчик, находившийся рядом, мог согласовать с Горьким. К примеру, в письме от 13 февраля 1923 года есть приписка рукой Будберг, которой нет в автографе: «Когда появится первый N „Европы”?» Можно предположить, что она была сделана по просьбе Горького. Разумеется, в каждом конкретном случае текстологи тщательно изучали историю создания текста и выявляли разночтения между источниками. Было принято решение: в тех случаях, когда автограф существенно отличался от подлинника, печатать в ПСС оба текста — на русском и иностранном языках.

При подготовке писем в ПСС Горького ученые сталкивались с необходимостью очистить текст не только от опечаток, опечаток и механических искажений. Весьма характерна для переписки писателя с зарубежными корреспондентами проблема устранения тех мест, которые, являясь заметами для переводчика, не были предназначены адресату. Привыкнув к тому, что М. И. Будберг сама заканчивает письмо вежливыми стандартными фразами, Горький перестал писать их в автографе. Письмо от 1—2 апреля 1933 года он закончил так: «Крепко жму и т. д.». Это значит, что

³ Там же. С. 151.

переводчица должна была сама дописать фразу, что она и сделала. Во французском подлиннике читаем: «Крепко жму Вашу руку». Инородные пометы встречаются и в середине автографов. В письме от 24 марта 1926 года, рассказывая Роллану о смерти С. Есенина, Горький писал: «Сегодня утром я получил его стихи А. Дункан и весь день чувствую себя ошеломленным». Выше в автографе сказано: «В трагических и совершенно неприличных стихах он говорил о ней: „Я искал в этой женщине счастья” (и т. д. 6 строк)».⁴ Ясно, что помета в скобках предназначена не Роллану, а Будберг, которая вписала эти шесть строк из стихотворения Есенина «Пой же, пой, на проклятой гитаре» в перевод, посланный адресату.

Можно сделать вывод, что в текстах писем Горького иноязычным корреспондентам встречаются пометы для переводчиков, которые необходимо устранять. Если текстолог, механически воспроизводя автограф, не освободит его от такого рода «вставок», текст письма может быть понят неверно. Так случилось с письмом Бернарду Шоу 1915 года, которое в 30-томном собрании сочинений Горького кончается словами: «Вы пошлете статью по адресу: Стокгольм и т. д.».⁵ Читатель вправе недоумевать, почему Горький, живущий под Петроградом в местечке Мустамяки, предлагает послать статью Б. Шоу для журнала «Летопись» в Стокгольм? Между тем слова «Стокгольм и т. д.» — это помета для переводчика, который должен был в конце перевода написать по-английски полный адрес Горького: «via Stockholm, Mustamiaki» (ул. Стокгольм, Мустамяки).

Печатаемая в VIII томе «Архива А. М. Горького» «Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами», редакторы придерживались следующих принципов: «При наличии всех (...) вариантов одного и того же письма для публикации берется беловик, а по остальным экземплярам восстанавливаются дата, обращение, подпись, если таковые в беловике отсутствуют. При отсутствии беловика публикуется черновик и лишь при отсутствии последнего делается перевод...».⁶ Это правило фактически узаконило контаминацию эпистолярных текстов: воедино соединяется все, что написано автором на разных стадиях работы. Между тем существует последний по времени текст, подписанный Горьким, датированный им или переводчиком, который получил и на который ответил адресат. Он-то и является подлинником. Разумеется, в нем могут быть искажения, которые вкрались по вине переводчика, но они легко выявляются при сличении с автографом. Что касается черновых автографов, которые зачастую существенно отличаются от окончательного текста письма, их следует печатать полностью или приводить наиболее существенные разночтения в комментариях к тому.

Итак, работа над второй серией ПСС Горького показала, что проблема выбора текста возникает лишь там, где имеется несколько источников, отличающихся друг от друга. Тщательно изучив их, текстолог выбирает наиболее авторитетный, максимально соответствующий авторской воле текст. Если в нем оказываются механические искажения, описки или ошибки, он вправе воспользоваться другими источниками для их устранения. Контаминация разных источников недопустима, так как она разрушает понятие «единый документ», создавая письмо, которого не было у автора. Однако в редких случаях текстологи вынуждены прибегать к *реконструкции* текста, если сохранившиеся источники совместимы. К примеру, письмо М. Павловичу от 13 (26) января 1911 года дошло до нас в двух видах: машинописном отпуске из личного архива Горького, в котором нет ни приписки, ни подписи, и в публикации журнала «Новый Восток» (1928, кн. 20—21), где были сделаны существенные цензурные изъятия. В таком случае текст печатается по журнальному варианту с исправлением всех его дефектов по отпуску.

⁴ Там же. С. 140.

⁵ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 29. С. 346.

⁶ Архив А. М. Горького. Т. VIII. М., 1960. С. 5—6.

Критика текста и его научная проверка столь же важны при подготовке к печати эпистолярного наследия классиков, как и в текстологии художественных произведений. Однако не следует забывать, что по сравнению с художественными или публицистическими текстами письма имеют свою жанровую специфику: достоверность, непосредственность, разговорную живость. Письмо как единый документ существует только в сфере общения двух лиц: автора и адресата. Его последующая судьба и поздние переделки не должны влиять на выбор источника основного текста. Задача текстолога — сохранить нетронутым своеобразие подлинника, оставив в неприкосновенности свободу выражения чувств, шероховатости стиля, особенности правописания и пунктуации, присущие автору.

© Т. М. Вахитова

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА

Леонид Леонов прожил долгую жизнь в литературе. Первая публикация его стихотворения в газете «Северное утро» состоялась 4 июля 1915 года, а последний роман-наваждение «Пирамида» появился в печати за несколько месяцев до смерти писателя — в 1994 году. Почти восемьдесят лет произведения Леонова существовали в XX веке — в дореволюционном, революционном, советском и постсоветском пространстве. Естественно, при жизни писателя академическое литературоведение не осмеливалось заглядывать в творческую лабораторию художника и делать какие-либо выводы. Поэтому текстология Леонова, как и многих других писателей советского времени, остается своеобразной Terra incognita. И сегодня можно говорить лишь о комплексе проблем, возникающих перед исследователями литературы.

Первый блок вопросов связан с прижизненным диалогом писателя с редакторами советских издательств. Этот диалог можно восстановить по авторским делам Леонова, хранящимся в архивах, преимущественно РГАЛИ. Они содержат многообразный и огромный по объему материал, включающий читательские письма, переписку редакторов с писателем, переписку заведующих отделами с директором издательства, корректуры отдельных произведений, переписку издательства с критиками, с другими издательскими фирмами, газетами и журналами. Авторское дело является не только источником информации о сопутствующих изданию проблемах, но и своеобразным путеводителем, освещающим разные направления претензий издательства к автору.

Этот материал свидетельствует о том, что диалог Леонова с издательствами был непростым, драматичным и, несмотря на внешнее благополучие его жизни (Леонов был лауреатом Сталинской премии за пьесу «Нашествие», лауреатом Ленинской премии за роман «Русский лес», депутатом Верховного Совета, академиком), содержал трагические мотивы. Отношение к Леонову всегда было подозрительным. Клеймо попутчика, поставленное рапповской критикой, всегда вынуждало цензуру и редакции искать в произведениях Леонова крамольные мысли, не соответствующие марксистско-ленинской идеологии, хулу на партийцев, непонимание роли пролетариата в советской жизни. И это было оправдано, ибо Леонов всегда попутчиком и оставался, а его философское мышление никогда не замыкалось в рамках классовых интересов пролетариата. Больше всего раздражало в Леонове постоянное, но всегда завуалированное сомнение в истинности совершающихся перемен, двойственность в оценке событий, многовариантность решений и неопределенный (открытый) финал его многих произведений.

С другой стороны, подозрения вызывало и социальное происхождение писателя. В письме критику Е. Д. Суркову от 7 июня 1971 года Леонов рассказывал: «Не далее

как на прошлой неделе подарили мне любопытнейшее письмишко из Архангельска с фактом, достойным широкого опубликования. Со слов недавно скончавшегося тамошнего секретаря Обкома Ф. В. Виноградова, в бытность его инструктором Обкома (тому всего 12—13 лет) его то и дело допекали запросами из Союза Советских писателей насчет якобы „кулацкого” прошлого моего отца, М. Л. Леонова, к тому времени уже тридцать лет лежавшего в могиле. Его уж нет, но все ведется недреманный розыск, меж тем оный Максим, весьма хлебнувший горя впоследствии, в свое время отсидел год и восемь месяцев в таганской одиночке по провинностям пятого года, пламенные стихи читал над могилой Баумана. (...) Да и у меня к той поре (имеется в виду конец 50-х годов. — Т. В.) имелось за спиной уже сорок безупречных литературских лет, десяток томов издаваемых сочинений, верховное депутатство трех созывов и с полкило орденов. Смешная картина: уж о нем монографии пишутся, а кто-то все шурует по карманам пальто на вешалке в прихожей, откровеннейше с магнитофоном навещает на дому — словом, у спящего, в сонном виде, отпечатки с пальцев сымают. Я, конечно, за границу жаловаться не побегу, но все же... О, возлюбленное мое Отечество!»¹

Каждое собрание сочинений Леонова, несмотря на звания и регалии, проходило туго, со скрипом. Из каждого исключали какие-то неугодные издательству произведения и статьи. Самыми опасными для издателей являлись новеллы 1920-х годов, ранние пьесы, роман «Вор», пьеса «Метель». Да и другие произведения вызывали много нареканий. Так, к примеру, при подготовке Собрания сочинений в 5-ти томах, которое вышло уже после смерти Сталина, в 1953—1955 годах, редакция Гослитиздата получала много писем, где их авторы выражали негативное отношение к разным произведениям Леонова. В авторском деле Леонова в Гослитиздате, которое было начато 16 октября 1946 года и закончено 18 января 1955-го, содержится большое количество писем читателей, недовольных творчеством писателя и по идеологическим мотивам, и по художественным. Советские читатели были даже более бдительны, чем цензурные органы.

Дело Леонова открывается рецензией Анатолия Мелентьевича Волкова из Троицкой школы механиков, расположенной в городе Молотов. В своем письме от 16 октября 1946 года автор сообщает о повести «Взятие Великошумска»: «Я хочу только указать на исключительную неряшливость, с которой написана повесть. Читаешь и удивляешься многочисленным противоречиям, авторской забывчивости и поспешности».² Автор письма приводит семнадцать замечаний, которые, по его мнению, должны быть немедленно исправлены писателем. Далее среди документов встречается курьезное письмо, пересланное в Гослитиздат из журнала «Крокодил». Его авторы, адвокат Котик и врач Крикливая, не смогли понять без комментария выражение Леонова из статьи «Неизвестному американскому другу» о «скудном ширпотребе у русского мужика». По-видимому, жизнь русской деревни представлялась им по фильму «Кубанские казаки». На этом документе сверху синим карандашом написано: «Редактору книги Леонова. Разобраться по существу, переговорить с писателем, чтобы ответил на письмо. М. К.».³

Отзыв Сырвасовой Галины Андреевны из города Сарапул (ул. Красная, 23) о романе Леонова «Барсуки» превосходит своей коммунистической безапелляционностью все критические рецензии 1920-х годов: «Ни одна книга, прочитанная мною до сих пор, не вызывала во мне такого возмущения, как „Барсуки” Леонова. Читая ее, все время тянуло встать подойти к умывальнику и вымыть руки, как после прикосновения к чему-то грязному. (...) Я не специалист по языку, указать на его

¹ РГАЛИ. Ф. 3078. Оп. 1. № 264. Л. 31. Это письмо и часть писем из этого фонда опубликованы В. В. Перхиным (Москва. 1995. № 10).

² РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 7. № 370. Л. 2—4.

³ Там же. Л. 6.

недостатки и особенности не могу, но во мне язык „Барсуков” вызывал отвращение. Мне кажется, что советская книга должна давать читателю образцы культуры, красоты, изящества, зачем же его засорять не свойственными русскому языку словами и оборотами речи? («седатая борода», «навешание», «выщепенены» и др.). (...) Со всем не обрисован путь Павла-Антоня в будущем. Выброшенный купцом на улицу, больной мальчик, без всяких средств к существованию, вдруг всплывает уже коммунистом. Где и как переломила его жизнь? Неясно. Образы коммунистов и руководителей советской власти явно отрицательны. (...) Так же вызывает отталкивающее чувство к себе рассказ Юды „Про руку в окне”. В нашем представлении борцы за свободу и счастье народа — первые красноармейцы являются людьми воодушевленными идеей, знающими, за что они проливают кровь, стоящими на высоком моральном уровне. Их ведут за собой комиссары и командиры — большевики. Что же мы видим в рассказе Юды? Это не борцы за свободу и счастье, а люди жестокие, морально разложившиеся, не уважающие ни старости, ни чести, скатывающиеся вниз по общественной лестнице. (...) Советская книга должна прежде всего воспитывать людей, учить коммунистической морали. Грубый цинизм этой книги уж никак не способствует этому. Наоборот, у молодежи хулиганствующей, а такой у нас после войны и безотцовщины появилось немало, она вызовет лишь развитие отрицательных наклонностей».⁴

Самое большое количество отзывов получил роман Леонова «Дорога на Океан», пожалуй самое социалистическое его произведение, которое, по словам самого писателя, пришлось на «пик болезни» (имеется в виду его увлечение социалистическими идеями). Некий Ф. Заусолков очень осторожно критиковал писателя: «Роман написан высокохудожественно, мастерски. Но роман не свободен от некоторых недостатков, при устранении которых роман только бы выиграл. (...) Описываемые в романе события представлены так, что они могли бы с одинаковым успехом происходить как во второй, так и в первой и третьей пятилетках. (...) При всех своих хороших чертах большевика-руководителя, Курилов, по существу, ни разу не выступает на страницах романа как политический организатор производственно-политической активности рабочих и служащих дороги. (...) Никак не вяжется с образом большевика Курилова его неоправданно легкомысленное поведение в отношении Лизы».⁵

Более категоричен отзыв Анастасии Федоровны Григорьевой из города Покров (ул. Ленина, 43). Она пишет свое гневное письмо в Гослитиздат 26 ноября 1949 года: «Прочитав роман „Дорога на Океан” Леонида Леонова, не могу без возмущения вспомнить его содержание и считаю своим долгом дать отзыв об этой книге. Содержание ее не только не соответствует требованиям воспитания советского человека, а, наоборот, окажет отрицательное влияние особенно на молодежь. Считаю необходимым изъять ее из употребления. (...) На протяжении 456 стр. я не увидела ни одного положительного героя, достойного подражания, ни одного исторического факта, показавшего наш творческий путь новых строителей, нового социалистического государства. (...) (Автор. — Т. В.) уменьшает и смазывает роль чистки партии. Многим современникам неизвестно, что такое знаменательное событие всегда проводилось в торжественной обстановке и на высоком идейном уровне. Помещение, предназначенное для этой цели, украшалось бюстами и портретами вождей, знаменами и т. д. Автор же рисует другое. Привожу выписку: „Неубранная декорация в глубине сцены изображала купеческую моленную с массой икон, намалеванных на холсте. В начале все это резало глаза”, — сообщает автор. Странно, до высшей степени странно, зачем вся эта комедия? Так ведь ни в одной парторганизации не бывало. А ведь дело-то происходит ни где-нибудь в глухом захолустье, а большой железнодорожной парторганизации. Кроме того, это нехарактерно, не показательно,

⁴ Там же. Л. 39—41.

⁵ Там же. Л. 69—70.

и кроме унижения и клеветы, ничего интересного не представляет. Если внимательно вчитаться, то мы увидим, что Леонов ни одного члена партии не пощадил, всех поставил в глупое или смешное положение». ⁶ Все приведенные фрагменты письма А. Ф. Григорьевой отчеркнуты красным карандашом. Далее в деле Леонова имеется записка, адресованная завредакцией литературы Гослитиздата: «Уважаемый товарищ Кисилев П. С. Прошу ознакомиться с письмом тов. Григорьевой и рецензией на роман „Дорога на Океан” и полезные замечания учесть при подготовке романа к переизданию. Автору письма я уже ответил. Д. Романенко». ⁷ Д. Романенко сообщает директору Гослитиздата А. К. Котову: «Роман Л. М. Леонова „Дорога на Океан”, включенный в план редакционной подготовки работ 1950 года, переиздать в том виде, в каком он сейчас, нельзя. Идеино-художественный уровень романа не отвечает задачам нашего времени. Обещанный автором исправленный экземпляр в редакцию не представлен. Рукопись, представленная в издательство „Советский писатель”, насколько известно нам, имеет незначительные исправления, не меняющие существа первоначального текста. Если автор согласится, то вместо „Дороги на Океан” можно переиздать его повесть „Взятие Великошумска”, две пьесы — „Нашествие” и „Ленушка” и некоторые публицистические статьи. Объем всего тома — 15 листов. На этот сборник можно и заключить договор. Д. Романенко». ⁸

Претензии к роману «Дорога на Океан» в начале 1950-х годов выглядят несколько странно, ибо еще при первой публикации (1936), несмотря на многие замечания, критика его встретила вполне доброжелательно. А. Лежнев, к примеру, писал: «Из всех больших вещей Леонова этот роман, за исключением „Барсуков”, — самый лучший, самый захватывающий. (...) Здесь Леонов прорезал замкнутость тематического круга, вышел в мир, связался со всей совокупностью окружающей жизни. (...) Леоновский роман написан, как стихотворение, с той же тщательностью и детальностью отделки». ⁹ Несколько двусмысленно высказался В. Шкловский: «Роман слишком благоразумно построен. В нем настоящее взято как прошлое. (...) „Дорога на Океан” лучше, чем „Скутаревский”, но роман этот — маневры, а не война за будущее». ¹⁰

М. Левидов отметил следующие недостатки: «Неудачны женские персонажи — Лиза, Клавдия», «композиционная неслаженность и стилистическая затрудненность письма». ¹¹ Однако вывод обсуждения романа в президиуме правления ССП был весьма положительным: «Единодушно было признано, что „Дорога на Океан” не только важный и значительный этап в развитии самого писателя, но и большое явление во всей советской литературе. В своем последнем романе Леонов выступает как зрелый художник, настойчиво пытается осознать и раскрыть нашу эпоху». ¹²

Никто из критиков не требовал изъятия этого романа в 30-е годы, которые отличались большой жесткостью цензурного контроля, а в 50-е об этом заговорили даже читатели. И этот факт требует своего объяснения. По-видимому, ждановское постановление 1946 года, написанное в развязной манере, как бы раскрепостило сознание читателя, уже вслед за идеологическим лидером позволявшего себе употреблять «крепкие выражения» и даже требовать изъятия произведения из печати.

Тем не менее этот роман все-таки появился в пятитомном собрании сочинений Леонова 1950-х годов. Однако при сравнении первого издания романа ¹³ и текста

⁶ Там же. Л. 14—23.

⁷ Там же. Л. 28.

⁸ Там же. Л. 29.

⁹ Лит. газ. 1936. 10 мая. С. 2.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 1.

¹³ Леонов Л. Дорога на Океан. М.: Худож. лит., 1936. Далее ссылки в тексте с указанием: вар. 1.

«Дороги на Океан» в собрании сочинений¹⁴ выясняется, что роман под давлением издательства был сокращен примерно на 4 авторских листа. Само собой разумеется, что эти сокращения коснулись в первую очередь идеологических и политических формулировок. Если метафорические завуалированные синтагмы писателя легко проскакивали через редакторский контроль, то более или менее ясные оценки современности исключались из текста безжалостно. Так, к примеру, в начале романа начальник распекал рабочего за проявленную халатность: «А за такую вещь и расстрелять можно» (вар. 1, с. 16). В последующем издании тот же начальник миролюбиво спрашивал: «Что ты на это скажешь?» (вар. 2, с. 16). Из собрания сочинений был исключен фрагмент о голоде во времена нэпа: «Еще никогда собственность не диктовала с такой властью правил частного человеческого общения. Мистыня была единственной формой компромисса с социальной революцией. В глазах обывателя кража в эту пору становилась кощунством, проявлением безумной дерзости, граничившей с героизмом» (вар. 1, с. 101). Из варианта романа 1954 года были выкинуты строки о Ленине, о первой встрече с которым рассказывал друзьям Курилов. В те далекие времена он был рабочим и получал 40 копеек. «Он (Ленин. — Т. В.) читал нам доклад о штрафах на заводских предприятиях». Далее изъято из текста: «Я мало понял, — должно быть, мне хватало моих сорока копеек. Кроме того, я был горд: накануне избил околоточного Гагина и удрал» (вар. 1, с. 124). Знаменитая сцена чистки, так возмущившая читательницу Григорьеву, почти полностью осталась в романе. Из этой сцены была исключена только одна фраза: «Невеселая женщина в венчике с младенцем выглядывала из-за массивного председателя плеча» (вар. 1, с. 616). Икона Божьей Матери за плечами коммуниста, ведущего ответственную чистку, действительно по тем меркам выглядела более чем странно. Хотя сейчас этот символ, страдающей Божьей Матери, за спинами коммунистов, вершивших свой несправедный суд, был бы совершенно уместен. Но эта фраза не была восстановлена и в последнем прижизненном собрании сочинений Леонова.

Другая часть правки, как это ни парадоксально, касалась любовных сцен. Трудно сказать, было ли это сделано по требованию редактора или по желанию самого автора. Леонов очень своеобразно писал о любви. Любовь в его романах существует либо в виде подавляемой страсти, либо как любовь-жалость, либо как любовь-ненависть в духе Достоевского. Из первого издания «Дороги на Океан» была исключена совершенно невинная сцена, связанная с беременностью Лизы: «Беременность Лизы она (подруга. — Т. В.) подозревала давно. Без всякого повода она обвиняла подругу и при встречах — с притворным уважением касалась Лизина лба. Однажды ей случилось войти в квартиру Протоклитовых с кухаркой, у которой имелся ключ от замка. Она неслышно прошла по коридору и заглянула в дверь. Занятие, за которым она застала подругу, полностью подтверждало ее догадки. Подсунув под платье круглую диванную подушку, вся откинувшись назад, Лиза прогуливалась перед большим зеркалом. Ей хотелось знать, как это будет выглядеть через полгода» (вар. 1, с. 185). Этот фрагмент был исключен из текста романа под давлением редакции или цензуры, ибо в последнем прижизненном собрании сочинений он был писателем восстановлен. По-видимому, жизнь советских людей должна была изображаться исключительно в аскетических тонах.

Однако Леонов и сам переписывал некоторые фразы, касающиеся любовной сферы. Из варианта романа 1936 года он переписывает следующую фразу: «Словом, ему пришлось по вкусу даже самые недостатки Лизы. (Он так и не узнал никогда второй половины этой формулы: любовь ушла, когда и достоинства раздражают)» (вар. 1, с. 89). В издании 1954 года эта фраза уже выражена более точно: «Словом, ему пришлось по вкусу даже самые недостатки Лизы. (Он сформулировал это чув-

¹⁴ Леонов Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1954. Т. 4. Далее ссылки в тексте с указанием: вар. 2.

ство гораздо позже: когда любовь — и недостатки радуют, когда ее нет — и достоинства раздражают» (вар. 2, с. 80).

В последнем прижизненном издании собрания сочинений (1981—1984) Леонов в романе «Дорога на Океан» восстанавливает многие фрагменты текста, касающиеся описания быта, любви, но политические формулировки пропадают в пространстве.

Анализируя характер этой правки, сделанной под давлением издательских работников и цензуры, приходишь к парадоксальному выводу. Нарушение авторского волеизъявления в рамках социалистической идеологии не ухудшило, а улучшило текст произведения. Прямые авторские дефиниции на политические темы исчезли из текста, и он стал более метафорическим, сохраняющим определенный запас прочности для современного прочтения. Перед текстологами стоит непростая задача — определить, какой вариант романа отражает волю автора. Первый является более злободневным, несет печать эпохи, второй — более философичен, имеет уже вне-временной характер и воссоздает размышления автора тех лет над постоянной для его творчества проблемой: гуманизм и цивилизация, культура и социальные сдвиги в обществе, человек перед лицом смерти.

Второй блок проблем возникает при анализе стилистической правки Леонова, которая присутствует во всех переизданиях всех его произведений (за исключением ранних стихов и ранней прозы из газеты «Северное утро» и «Северный день»; к ним он никогда не возвращался, хотя некоторые образы и акценты этого раннего творчества можно заметить во многих его произведениях). Переиздавая любой свой текст, Леонов уточнял метафорический рисунок, изменял глагольные формы, часто менял эпитеты, добиваясь художественной емкости слова.

Работая над переизданием романа «Вор» в конце 1950-х годов, Леонов практически переписывает заново роман 1927 года, создавая вторую редакцию этого произведения. Любопытно, что в последнее прижизненное собрание своих сочинений он ставит вторую редакцию романа «Вор» после «Барсуков» в третий том как произведение 1920-х годов. Не изменяя сюжетной канвы романа, он углубляет философские константы произведения, вводит новые акценты, вставляет новые диалоги. Если литературоведческое сравнение двух редакций «Вора» производилось неоднократно, то текстологическим анализом этих редакций, к сожалению, никто не занимался. И, как представляется, он позволит сделать более точные выводы о творческих замыслах автора и способах их реализации. Анализ стилистической правки и других произведений, возможно, приоткроет особые леоновские тайны работы со словом, особую закамуфлированность текста, чтобы обмануть цензуру, спрятать свои заветные мысли, зашифровать их для будущих читателей, о которых он постоянно думал. В «Слове о Толстом» он мимоходом заметил: «Все наши произведения, даже любимцев и баловней века, опускаются вместе с их создателями в могилу. Книги должны отлежать свой срок в земле, которая там впопыхах, пока наверху шумит и ликует молодое, безжалостно сдирает с них кудри и румяна моды, шпаклевку накладного оптимизма...»¹⁵

Третий блок проблем касается посмертных изданий текстов Леонова. Дочь писателя, Наталья Леонидовна, в руках которой находится архив писателя, начинает публиковать произведения отца, которые по разным причинам не увидели свет при его жизни. Первой была опубликована к столетию Леонова повесть «Унтиловск».¹⁶ Эта публикация появилась в массовом журнале без вступительной статьи и комментария. Этот текст, написанный в 1920-е годы, представляется в современном издании «осколок» литературы другой эпохи и как бы пропадает для современного читателя в широком поле литературы нашего времени. Однако история «Унтиловска» чрезвычайно интересна. Повесть была написана в 1925 году. По просьбе К. С. Станис-

¹⁵ Леонов Л. Собр. соч.: В 10 т. М., 1984. Т. 10. С. 420.

¹⁶ Москва. 1999. № 5.

лавского Леонов перерабатывает повесть в драму. Ее премьера во МХАТе состоялась 17 февраля 1928 года. Спектакли шли с постоянным аншлагом, но после девятнадцатого представления пьесы она была запрещена. А опубликована была только в двухтомнике «Леонов Леонид. Театр. М., 1960». А повесть «Унтиловск» Леонову запретил печатать И. С. Остроухов. В своих воспоминаниях Н. Карцев, снимавший в 1970-е годы телефильм о писателе, приводит расшифровку одной из синхронных записей из фильма об этом эпизоде: «Илья Семенович Остроухов был очень хороший художник и очень богатый человек — собиратель русской живописи. Я с ним познакомился, когда мне было 23 года, а когда он умер, мне было 29 лет. Он ко мне относился — вы меня поймите правильно, я для дела говорю, — весьма почтительно, хорошие мне вещи говорил насчет будущего. Сам он был громадного роста старик, носил берет. Суставы у него болели. Громадная рука такая... Лекарств было много. Я ему однажды, мне 25 лет было, прочел одну повесть. Он сказал:

— Нельзя это печатать.

— Илья Семенович, — говорю, — приходится, что делать (я жил тогда на двадцать пять рублей с женой), приходится.

— Нельзя вам печатать, будете каяться. Нельзя.

— Обещал Воронскому. Будет ругаться.

— Ссорьтесь, — говорит, — я вам разрешаю.

— Но номер уже в машине, ждет этой вещи.

— Ничего, забудут чем-нибудь дыру.

Я говорю:

— Илья Семенович! Лето идет. Деньги нужны.

Он как этим кулачищем грохнул по столу, пузырьки эти все подпрыгнули, — и сказал: „Уголь идите грузить, если деньги нужны. Вы не имеете права печатать эту вещь!“ Я от него уходил поздно ночью. Всю дорогу ревел от злости. Поднял воротник, был мороз. А вещь эту не напечатал до сих пор. Думаю, что правильно было это сделано».¹⁷ Речь шла, разумеется, о повести «Унтиловск». Почему Остроухов запретил ее печатать? Как соотносится текст повести с текстом пьесы? Почему Леонов всю свою жизнь оставался верен запрету художника? На все эти вопросы должен был ответить автор вступительной статьи, которой, к сожалению, не оказалось перед публикацией.

Вторая вещь, опубликованная Н. Л. Леоновой, «Деяния Азлазивона», наоборот, была представлена в огромном количестве сопутствующего материала. Публикацию под названием «Неизвестный Леонов»¹⁸ предваряла статья дочери писателя о времени написания этого рассказа, о событиях семейной жизни. Далее в роскошном варианте с авторскими рисунками в цвете был помещен сам рассказ «Деяния Азлазивона». За ним было послесловие В. П. Польшковской «Так спаслись ли покаявшиеся?», где сообщалось о двух вариантах рассказа, некоторых разночтениях и предлагалась своя интерпретация этого запрещенного цензурой произведения Леонова. Причем «состязание ангельского и бесовского» из ранней прозы непосредственно связывалось с последним романом «Пирамида», оставляя эту важную для Леонова тему вне всего остального творчества. Далее редакция журнала поместила очень краткие высказывания об этом произведении Леонова писателя Валентина Распутина, философа Владимира Бибикина и богослова иегумена Андроника (Трубачева). Заканчивается эта подборка цитатами Леонова «Из записной книжки. 1950—1960». Высказывания Леонова всегда читать интересно, но совершенно непонятно, почему публикация рассказа 1920-х годов сопровождается размышлениями зрелого писателя. К этой заключительной части «неизвестного» Леонова нужна серьезная научная

¹⁷ Карцев Н. Телемуки Леонида Леонова // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М., 1999. С. 518.

¹⁸ Наше наследие. 2001. № 58. С. 82—103.

вступительная статья, где были бы сформулированы принципы отбора материала, описаны источники публикации, реконструированы даты высказываний. К этому материалу необходим и научный комментарий, поясняющий широкому читателю некоторые афористические формулировки автора, которые вариативно повторяются во многих интервью и даже в художественных произведениях.

Четвертый блок вопросов связан с исследованием проблем, находящихся на стыке текстологии и литературоведения. Имеется в виду проблема сомнения в тексте, присущая многим писателям, прошедшим советскую школу «социалистического реализма». Впервые об авторском сомнении в тексте в связи с творчеством Андрея Платонова писала Н. В. Корниенко.¹⁹ По ее мнению, в 30-е годы «можно говорить об определенной установке на незавершенность произведения, его многовариантность и вариативность, ставшей своеобразной лирической и внутритекстовой темой литературы этого десятилетия».²⁰

В отличие от Платонова и некоторых других писателей авторское сомнение в тексте у Леонова приходится на послевоенные годы. Пережив пятидесятилетний жизненный рубеж, Леонов начинает править, изменять и даже переписывать свои ранние произведения. Более того, авторское сомнение в тексте присутствует в произведениях писателя и как художественный прием. Для этого вовнутрь текста Леонов помещает определенный персонаж, олицетворяющий «нетрадиционную точку зрения» на изображаемые события. Это может быть писатель, художник, ученый, деклассированный элемент. В некоторых произведениях появляется персонаж, выступающий от имени авторского «Я» или носящий имя и отчество самого Леонова.

Так, к примеру, в романе «Дорога на Океан» некоторые главы написаны от первого лица. Это лицо знает главного героя, его друзей, находится в курсе всех событий и путешествий героев в будущее. Это лицо иногда поправляет своих героев, иногда осторожно иронизирует над ними.

В романе «Вор» одним из главных героев является писатель Фирсов, который пишет свою романтизированную повесть о людях, которые являются героями романа Леонова, и автор, подсмеиваясь над ним, часто ставит его в неловкое положение, доказывая, что его творческий замысел не совпадает с реальностью. Но вместе с тем текст повести Фирсова, у которого также фигурирует писатель, высвечивает некоторые другие жизненные горизонты, раздвигает рамки повествования, демонстрируя неподвластность реальности точному изображению. Она не только двойится, но множится на глазах читателя.

В последнем романе, «Пирамида», появляется персонаж по имени Леонид Максимович, который никоим образом не совпадает с автором. Этот персонаж, как медиум, лишь пересказывает то, что ему сообщают герои. Причем этот Леонид Максимович, с одной стороны, сомневается в том, что ему становится известным, а с другой — высказывает сомнение в правильности своего понимания того, что ему сообщают. Леонид Максимович — это олицетворенное авторское сомнение в тексте.

Авторское сомнение в тексте существует у Леонова и как прием, и как реальность. Как уже было замечено, наибольшая переделка текста приходится на послевоенные годы. Так, к примеру, в эти годы появляются три редакции пьесы «Золотая карета» — наиболее сложной и символичной из всей драматургии Леонова. Редакции 1946, 1955, 1964 годов имеют различные финалы. Характер правки отчасти связан и с конъюнктурными моментами, и философскими раздумьями писателя о соотношении в разные исторические эпохи главных символов пьесы — «золотой кареты» и «черного хлеба счастья». В редакции 1946 года отъезд героини (Марьки) в «золотой карете» из родного разрушенного войной города символизировал вы-

¹⁹ Корниенко Н. В. Основной текст Платонова 30-х годов и авторское сомнение в тексте // Современная текстология: теория и практика. М., 1997. С. 176—192.

²⁰ Там же. С. 178.

сокую судьбу девушки, оставляющей «черный хлеб счастья» своей матери-градоначальнице. В редакции 1955 года Марька оставалась дома с «черным хлебом счастья», пытаясь помочь матери восстановить былую жизнь. А «золотая карета» олицетворяла эгоистическое избранничество, стремление к дешевому успеху. В редакции 1964 года Леонов вернулся к сюжету финала 1946 года. Однако в этом случае «золотая карета», увозившая Марьку от любимого города, матери, слепого Тимохи, представляется ей подарком судьбы, и она еще не понимает, что изменила своим идеалам, предала близких.²¹ Текстологический анализ этих редакций не проводился.

Однако именно финалы своих произведений чаще всего перерабатывает Леонов в последний период творчества. Переписан автором финал «Барсуков» (1924), переписан финал уже второй редакции «Вора» (1959). Сложности с финалами, как представляется, возникают у Леонова не столько по субъективным причинам, авторскому сомнению, хотя и оно влияет на его поэтическую стратегию. Эти сложности связаны с самой формой полифонического романа, наследуемого им в XX веке у Достоевского. Любопытно писал о финалах Достоевского В. Шкловский: «Достоевский сам оттягивал заканчивание произведения. Пока оно оставалось многоплановым и многоголосным, пока люди в нем спорили, не приходило отчаяние от присутствия решения. Конец романа означал для Достоевского обвал новой Вавилонской башни».²² Если изменение финалов в какой-то мере можно объяснить свойствами самого философского романа, то появление предисловий — прямое свидетельство авторского сомнения в тексте, прямой диалог с читателем. В предисловии ко второй редакции «Вора» Леонов писал: «Автор с пером в руке перечитал книгу, написанную свыше тридцати лет назад. Вмешательство в произведение такой давности не легче, чем вторично вступить в один и тот же ручей. Тем не менее можно пройти по его обмелевшему руслу, слушая скрежет гальки под ногами и без опаски заглядывая в омуты, откуда ушла вода. 1959».²³

Предисловие к «Пирамиде» начинается следующим образом: «Не рассчитывая в оставшиеся сроки завершить свою последнюю книгу, автор принял совет друзей публиковать ее в нынешнем состоянии. Спешность решения диктуется близостью самого грозного из всех когда-либо пережитых нами потрясений — вероисповедных, этнических и социальных — и уже заключительного для землян вообще. Событийная, все нарастающая жуть уходящего века позволяет истолковать его как вступление к возрастному эпиглоу человечества: стареют и звезды...»²⁴ Под предисловием стоит дата: 21 марта 1994 года и подпись: «Автор».

Если предисловие к «Вору» выполнено в метафорической форме и больше скрывает, чем обнажает замыслы автора, выполняя формальную функцию и являясь своеобразным художественным приемом, то предисловие к «Пирамиде» является прямым публицистическим обращением к читателю, сообщаящим ему о незавершенности книги и апокалиптических событиях, надвигающихся на человечество, которые может отсрочить только чудо. Проблема сомнения в тексте как прием и как реальность остается неисследованной в леоноведении.

Все проблемы, о которых упоминалось выше, можно назвать «белыми пятнами» в научной литературе о Леонове. Возможно, с течением времени и все возрастающим интересом к личности Леонова в России и за ее пределами они будут изучены, объективно оценены. Лишь текстология «Пирамиды» останется недоступной исследователям творчества писателя. Она навсегда покрыта тайной и мраком. Леонов писал

²¹ См. об этом: *Старикова Е.* Леонид Леонов. Очерки творчества. М., 1972. С. 286—335.

²² *Шкловский В.* За и против. М., 1957. С. 171—172. Эту цитату приводит М. Бахтин в книге «Проблемы поэтики Достоевского» (М., 1963. С. 54—55).

²³ *Леонов Л.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. С. 6.

²⁴ *Леонов Л.* Пирамида. Роман-наваждение в трех частях. М., 1994. С. 6.

этот роман с начала 1940-х годов, откладывая эту работу ради написания других произведений и публицистики. К началу 1970-х годов была создана первая редакция «Пирамиды». Существует авторизованная машинопись этой вещи в домашнем архиве писателя. В течение долгих лет Леонов писал вставки в этот роман, которые переросли объем первоначального текста. Однако соединить текст первой редакции и вставки в роман в конце жизни Леонову помешала болезнь глаз. Поэтому эту работу ему помогали осуществлять некоторые леоноведы, а на последнем этапе редакторскую работу вела О. А. Овчаренко. Леонов не видел корректуры и воспринимал текст на слух, поэтому в тексте встречаются повторы, мелкие нестыковки сюжета, видны соединительные швы и линии перехода. И хотя многие из этих погрешностей оправдываются самим жанром романа — наваждением, как бы predetermined и некоторую нелогичность, и определенные провалы, некоторые накладки и, разумеется, постоянные повторы, вопрос о тексте «Пирамиды» остается открытым. Какова была степень вмешательства в этот текст других людей? Каким образом соотносится первоначальная редакция романа и опубликованный текст? Как и кем редактировался журнальный вариант («Наш современник») романа?

И последнее. Затрудняет работу текстологов почерк Леонова, который М. Горький называл «микробным». Беловики Леонова напоминают черновики Гумилева, где кое-как можно разобрать первую букву и что-нибудь в середине слова, а все остальное представляет собой прихотливую волнистую линию. Поэтому публикация его эпистолярного наследия осуществляется выборочно: то, что напечатано на машинке, публикуется, то, что написано рукой, передается забвению (даже если письма находятся в одном фонде). Остается лишь надеяться на трудолюбие и усердие ученых, которым раскроется тайна леоновского письма как чудо.

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© Н. П. Морозова

О ПОСЛЕДНЕМ СТИХОТВОРЕНИИ Г. Р. ДЕРЖАВИНА

Последнему стихотворению Г. Р. Державина «Река времен» посвящен целый ряд работ отечественных и зарубежных исследователей.¹ Предлагаемая публикация представляет собой небольшое дополнение к изучаемой теме. К сожалению, история создания знаменитого восьмистишия такова, что оставляет исследователям лишь призрачный шанс приблизиться к разгадке его тайн, обрекая любую из версий на бытие в рамках гипотезы. Тем не менее можно попытаться еще раз использовать метод контекстуального подхода к материалу.

Известно, что в последние дни своей жизни поэт работал над окончательной правкой «Рассуждения о лирической поэзии», завершающегося разделом об акrostихе. Позволю себе напомнить строки из письма Г. Р. Державина Евгению (Болховитинову) от 20 июня 1816 года: «...я по замечаниям вашим переправляю теперь мое „Рассуждение о лирической поэзии“...»² В. А. Западов, детально рассмотрев историю работы поэта над трактатом,³ отметил, составив перечень «недоработанных мест», незаконченность правки. В ходе последней фрагмент об акrostихе был дополнен сведениями из письма Евгения от 31 июля 1815 года,⁴ позволившими поэту не только перечислить древнейшие образцы «акrostишной поэзии», но и отметить существование особого — азбучного — вида акrostиха, который может располагаться как по краю строфы, так и внутри нее: «Примеры тому видим древнейшие в еврейской поэзии. А именно некоторые псалмы Давыдовы акrostишными, как-то: 24 — К тебе господи воздвигох; 33 — Благословлю господя; 36 — Не ревнуй лукавствующим; 110 — Исповемя тебе господи; 111 — Блажен муж бойся господя; 118 — Блажени непорочнии; 144 — Вознесу тя боже мой, — потому что в них каждый стих либо полустихише начинается по еврейскому азбучному порядку букв азбу-

¹ См.: Халле М. О незамеченном акrostихе Державина // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1959. [Vol.] I/II. P. 232—236; *Tschizevskiy D. Formalistische Dichtung bei den Slaven*. Wiesbaden, 1958. S. 55; *Васильева Т. В.* Об одной неумирающей традиции классического образования // *Традиции в истории литературы*. М., 1978. С. 174—179; *Мстиславская Е. П.* Автограф Г. Р. Державина («Эхо. Евгению» и последнее стихотворение) // *Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина*. М., 1981. Вып. 42. С. 210—220; *Jakobson R.* Derzavin's Last Poem and M. Halle's First Literary Essay, Language, Sound, Structure. Cambridge; London, 1984. P. 3—6; *Эйдельман Н. Я.* Последние стихи // *Знание — сила*. 1985. № 8. С. 32—34; *Drage C. L.* Russian Word-Play Poetry from Simeon Polotskii to Derzavin. Its Classical and Baroque Context. London, 1993. P. 23; *Паламарчук П. Г.* Последние стихотворения Батюшкова и Державина («Река времен...» и «Изречение Мелхиседека») // *Державинский сборник*. Новгород, 1995. С. 61—69; *Левицкий А. А.* Образ воды у Державина и образ поэта // XVIII век. СПб., 1996. Сб. 20. С. 47—71; *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Последнее стихотворение Г. Р. Державина // *Русская литература*. 2000. № 2. С. 146—158; *Эльзон М. Д.* О пользе чтения стихов по горизонталю (К истолкованию последнего стихотворения Г. Р. Державина) // *Русская литература*. 2000. № 3. С. 81—83.

² Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. СПб., 1871. Т. VI. С. 240.

³ См.: *Западов В. А.* Работа Г. Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии» // XVIII век. Л., 1986. Сб. 15. С. 229 — 246.

⁴ Сочинения Державина... Т. VI. С. 316.

ки».⁵ Основной же текст главки об акrostихе создавался, как это показал В. А. Западов, в первой половине 1815 года.

Большинство теоретических руководств начала XIX века обходило этот вид стихотворения молчанием, вероятно, считая его принадлежностью церковной поэзии либо (в другой разновидности) малозначительным литературным явлением. В «Новом словотолкователе» М. Яновского говорилось: «Акrostих, гр. речение поэтическое, значащее краестишие, началострочие; стихотворение, так расположенное, что когда первые буквы стихов соединить, то выйдет или чье-нибудь имя, или произвольное какое слово. Таковы акrostихи находятся в церковных книгах, а особливо в Триодях».⁶ Автор «Русской поэзии в пользу юношества» Я. В. Толмачев, не видя в акrostихах, анаграммах и эпиталаме (брачный стих) особых отличий, кроме названия или «маловажной наружности», от других родов поэзии за «ненужное» счел «об них говорить».⁷ Внимательнее других отнесся к акrostиху «удостоившийся быть наставником российской словесности в училище ордена св. Екатерины» И. М. Левитский. В «Курсе российской словесности для девиц», перечислив основные виды стихотворений, он писал: «...все прочие... должно отнести к мнимой поэзии, в угодность вкусу и моде изобретенной, которая однакож в некоторых известных чертах подходит к истинной, а наипаче по внешним достоинствам».⁸ «Мнимая поэзия», в свою очередь, была разделена на три вида: комнатная, острословящая и туалетная. О последней говорилось: «Все те стихотворения, коих главное достоинство состоит в том, чтобы написать приятное стихотворение в удовольствие какой-нибудь женщины, принадлежат к туалетной поэзии, каковы акrostихи, перистихи, дистихи, шарады, каламбуры, рондо, эпомонионы и проч., когда не имеют истинного пиитического достоинства. Сюда, наконец, относятся все те стихотворения, кои тем только и остаются, что они суть...»⁹ Таким образом, акrostихи, не имеющие «истинного пиитического достоинства», были отнесены к «туалетной поэзии», обладающие же таковым к ней не причислялись.

Г. Р. Державин, создавая первоначальный вариант раздела об акrostихе («Наконец, сюда же относятся *акrostихиши*, или как у нас в церковных книгах называются *краегрании* (краестишии), в которых заглавные каждого стиха буквы содержат в себе имя, в честь коего стихи писаны, или какое-нибудь значительное слово, коего поэт открыто для всех сказать не хотел»¹⁰), ориентировался, по-видимому, на имевшийся в его библиотеке «Церковный словарь...» П. А. Алексеева (М., 1773) и «Новый словотолкователь» Н. М. Яновского. В то же время нельзя не отметить существенной разницы между связанной с толкованием акrostиха второго вида формулировкой Яновского («произвольное какое слово») и формулировкой Державина («какое-нибудь значительное слово, коего поэт открыто для всех сказать не хотел»).

Работая над «Рассуждением о лирической поэзии», Державин стремился использовать в трактате наиболее удачные образцы того или иного жанра. В случае отсутствия подобных образцов, он создавал их сам. С этой целью были написаны романс «Царь-девица», баллада «Северный амур», серенада «Сильф ко Лилее». Каким же образом обстояло дело с примерами для главки об акrostихе?

В архиве¹¹ и доступной изучению части библиотеки Державина¹² представлено около двадцати образцов этого вида стихов, объемом от четырех до пятидесяти

⁵ Цит. по: Западов В. А. Последняя часть «Рассуждения о лирической поэзии» Г. Р. Державина // XVIII век. Л., 1989. Сб. 16. С. 314—315.

⁶ Яновский Н. М. Новый словотолкователь. СПб., 1803. Ч. 1. С. 64—65.

⁷ Толмачев Я. В. Русская поэзия в пользу юношества. М., 1805. С. 138.

⁸ Левитский И. М. Курс российской словесности для девиц. СПб., 1812. Ч. 1—2. С. 127.

⁹ Там же. С. 129.

¹⁰ Цит. по: Западов В. А. Последняя часть «Рассуждения о лирической поэзии» Г. Р. Державина. С. 314.

¹¹ РНБ. Ф. 247. Т. 1—35; ИРЛИ. Ф. 96. Г. Р. Державин.

¹² РНБ. Ф. 247. Т. 22—35; Ф. 595. Поленовы. № 70; Сочинения Державина... Т. V. С. 649—656.

шести строк.¹³ Данный материал позволяет увидеть, что поэт был хорошо знаком с традицией жанра. В ряде случаев он являлся либо адресатом, либо автором рассматриваемых текстов. Работая над акростихом, Державин стремился к максимальной оригинальности. Он усложнял эту форму использованием иных приемов игровой поэзии.¹⁴ Уже в рукописи 1776 года¹⁵ мы встречаем известное стихотворение «Загадка» (РОСА), являющееся одновременно акростихом. В конце 1790-х годов поэт комментирует его следующим образом: «Перевод с французского, на котором сия эпиграмма сочинена г. Капнисту в ответ на присланные им ⟨нрзб.⟩ стихи. Сей загадки смысл разрешается краестишием оной».¹⁶ Опубликована она была в 1805 году в журнале «Друг просвещения» (1804—1806), издатели которого увлекались подобными формами поэзии.¹⁷ Здесь же Г. Р. Державин печатает «Акростих безымянному без Р» (БОГА),¹⁸ вновь следуя избранному принципу. Вместо привычных «именных» адресатов он избирает «безымянного». Вместо привычного именительного употребляет в «краестишии» родительный падеж. Акростих-отгадка является в этом четверостишии ответом на первые две строки («Буду я петь тебя, как и пел, / Отче благий! как звать, не умею»). Последняя же строка стихотворения («Алфой начав, омегой немею») вызывала в памяти читателя азбучные «акростишные» псалмы. Перелагая их, А. П. Сумароков полностью воспроизводил алфавитный краеряд.¹⁹ Г. Р. Державин ограничился одной строкой. В 1806 году он пишет стихотворение «Афины и Александр»,²⁰ где сочетает форму акростиха (МОСКВА, первоначальный вариант: МОСКВА ПОХОЖА) с жанром притчи. Поэт вновь делает краестишие отгадкой, отражая в нем повод создания притчи. Наконец, в 1815 году Г. Р. Державин пишет предназначенный для «Рассуждения о лирической поэзии» образец обычного «именного» акростиха (КНЯЗЬ ГОЛЕНИЩЕВ КУТУЗОВ). Определенную роль в появлении как раздела об акростихе, так и этого текста могло сыграть знакомство поэта с изданным в конце 1814 года (цензурное разрешение от 23 ноября), т. е. незадолго до начала работы Державина над трактатом, сборником произведений «отставного драгунского инвалида» А. Т. (Алексея Тутолмина²¹) «Куда конь с копытом, туда и рак с клешней...» (СПб., 1814).²² Книга включала семь акростихов. В предисловии «К читателю» автор писал: «Не всякому суждено быть Державиным, многие, как и я, целый век сидят в болоте у подошвы Парнаса; но, несмотря на сие, и мне пришла охота напечатать разные мелочи, по временам в голову мне приходившие. Прошу не пожимать плечами, когда найдется что-либо не так-то поэтическое, я наперед сказал, что я драгун и складно писать никак себя не готовил. Потерпите немного, мне теперь под пятьдесят, лет тридцать как попишу еще, тогда надеюсь заслужить улыбку того же самого

¹³ Помечены звездочкой в Приложении, публикуемом ниже.

¹⁴ Об этой поэзии см.: Шуваловский Н. Прикладное стихосложение. 2-е изд. Л., 1929.

¹⁵ РНБ. Ф. 247. Г. Р. Державин. Т. 1. Л. [3].

¹⁶ РНБ. Ф. 247. Т. 3. Л. [148] (на бумаге 1796 года).

¹⁷ На страницах журнала можно встретить шарады, моноримы, «одноногие стишки», «стихи с заданными начальными словами каждого стиха и с заданными окончательными рифмами», акростихи (см.: Приложение. № 29, 34, 37).

¹⁸ Друг просвещения. 1805. Ч. 4. № 10. С. 24 (см.: Приложение. № 35).

¹⁹ См.: Приложение. № 5—6.

²⁰ Опубликовано Я. К. Гротом. См.: Сочинения Державина... Т. III. С. 302—303; также РНБ. Ф. 247. Г. Р. Державин. Т. 2. Л. 16, 95. По этим рукописным материалам видно, что стихотворение было первоначально включено поэтом в сборник басен и притчей, но затем изъято оттуда.

²¹ Авторство установлено по изданию: Стихи на случай открытия памятника великой Екатерины, сооруженного благородным российским дворянством 1812 года апреля 21 дня. Сочинил Алексей Тутолмин. М.: Тип. Ф. Любия, [1812]. Стихи включены в названный сборник.

²² Сохранился в архиве Г. Р. Державина: РНБ. Ф. 247. Т. 30. № 31.

читателя, который теперь морщится».²³ Вошедшие в сборник «краестишия» могли служить иллюстрацией как «мнимой», альбомной поэзии, так и серьезной.²⁴ Но самым существенным с точки зрения изучаемой темы является то, что здесь был напечатан акrostих «КНЯЗЬ ГОЛЕНИЦЕВ КУТУЗОВ СМОЛЕНСКОЙ», возможно, повлиявший на выбор Г. Р. Державиным темы образцового «акrostиша». По-видимому, поэт счел имевшийся в его распоряжении вариант не вполне подходящим. В то же время данное обстоятельство может служить свидетельством увлеченности Державина рассматриваемой стихотворной формой и, быть может, нежелания «отдавать пальму первенства» в каком-либо жанре. Если следовать логике изложения материала в «Рассуждении о лирической поэзии» и учитывать незавершенность окончательной правки трактата, то нельзя полностью исключить взгляд на стихотворение «Река времен» как на текст, создававшийся для того, чтобы служить в этом теоретическом труде образцом акrostиха второго, не проиллюстрированного поэтом вида.

Среди адресованных поэту «краестиший»²⁵ обращает на себя внимание датированный 19 апреля 1806 года акrostих «ГАВРИЛЕ РОМАНОВИЧУ ДЕРЖАВИНУ», подписанный следующим образом: «Первый опыт стихотворения посвящаю первому из поэтов. Андрей Козлянинов».²⁶ Этот «первый опыт» начинался такими строками:

Гонитель злости и коварства,
А добрых и невинных щит.
Велик душой, муж без лукавства,
*Река времен*²⁷ тебя почитит.

Возможно, существует какая-либо соотнесенность восьмистишия Г. Р. Державина с последней из приведенных строк. Так или иначе, существенно то, что карта Ф. Страсса «Река времен, или Эмблематическое изображение Всемирной истории от древнейших времен по конец осьмого на десять столетия», изданная на русском языке в 1805 году, почти сразу же после своего появления стала объектом поэтического осмысления в ближайшем окружении поэта. К образу «реки времен» А. С. Козлянинов обращался и позднее. 13 августа 1807 года он пишет посвященное «жившему тогда в деревне своей Званке» Державину новое стихотворение,²⁸ начиная его так:

²³ Среди «разных мелочей» было стихотворение «Гавриле Романовичу Державину, на бытность его в Киеве, 1813 года августа 3 дня»:

Мечта любезна, дерзновенна
Умам представилась днесь:
Премудрая жива царевна,
Когда певец Фелицы здесь.

²⁴ См.: Приложение. № 50—56.

²⁵ См.: Приложение. № 60—62.

²⁶ О родственнике Львовых А. С. Козлянинове (1777—1831), капитане второго ранга, любителе музыки и литературы, см.: Остафьевский архив кн. Вяземского / Прим. В. И. Саитова. 2-е изд. М., 1994. Т. II. С. 414—415; История русской музыки в нотных образцах / Под ред. С. Л. Гинзбурга. М.; Л., 1949. Т. 2. С. 344—346, 484; РГАВМФ. Ф. 198. Оп. 1. Д. 29. Л. 157—158 (благодарность мичману Козлянинову за успешное командование фрегатом «Нарво»). А. Ф. Львов вспоминал в своих «Записках»: «Родившись в 1798 году, я провел первую молодость мою весьма счастливо, будучи безмерно любим моими родителями и любя их, сколько молодое сердце мое понимало это чувство. К сему много способствовало и то, что родитель мой, любя страстно музыку, видел во мне решительный талант ко сему искусству. Я беспрепятственно был с ним и от семи лет возраста, худо или хорошо, разыгрывал с ним и дядей моим Андреем Самсоновичем Козляниновым все ноты старинных сочинителей, которые батюшка выписывал из всех стран Европы...» (Русский архив. 1884. Кн. 2. С. 225). А. С. Козлянинов сам писал музыку к некоторым своим стихам.

²⁷ Курсив здесь и далее мой. — Н. М.

²⁸ Впервые опубликовано: Сын Отечества. 1819. Ч. 50. № 30. С. 180—181.

Быв в службе, я не мог изустно
Тебе всех пожелать благих,
Так буду, хоть и не искусно,
Я петь тебя в стихах моих...

В шестой строфе повторена высказанная годом ранее мысль:

Гонитель злобы и коварства,
Но добрых, беззаступных щит.
Мудрец без гордости, лукавства,
Река времен тебя почитит.

В 1813 году в Беседе любителей русского слова А. С. Козлянинов читает анакреонтическую оду «В день рождения Надежды Л...»,²⁹ где вновь использует знакомый образ:

Двенадцать било! — Год твой старый
Вдохнул, — и крылья опустил!
Седины рвал и взоры яры
Метал на грудь, лишенну сил.
Печаль с заботою и муки,
Здоровье, счастье и смех,
Как спутники его, дав руки,
Вели к *реке времен* на брег.

А в любопытном прозаическом «Опыте критико-философического словаря» он дает такое толкование слова «столетие»: «иссякнувший ручей, впадающий в реку времени»,³⁰ используя уже в более общем смысле известную со времен античности метафору.

Все упомянутые выше произведения вошли в книжку А. С. Козлянинова «Урывки времени», встреченную с большой иронией сотоварищем автора по Английскому клубу А. И. Тургеневым.³¹ Вполне нейтрально, «не хваля и не браня», отозвался о сборнике журнал «Сын отечества».³² Но, вероятно, объективнее всех был анонимный читатель, сделавший на титульном листе книги следующую запись: «Сии Урывки — простое молоко, не сливки!» (экз. из библиотеки ИРЛИ). Формула оценки была подсказана все тем же «Опытом критико-философического словаря», где А. С. Козлянинов давал такое толкование слову «библиотека»: «Молоко, с которого крадут сливки».³³

Впрочем, и сам автор не слишком рассчитывал на большой успех своих сочинений. Если в стихотворном предисловии еще звучала робкая надежда («Быть может, и мои понравятся Урывки?..»), то завершающая сборник эпиграмма предполагала возможность совсем иного к нему отношения:

Клим, следуя других примеру,
«Урывки времени» купил.
Не черт ли сунул на галеру? —
Рубли и время погубил.

²⁹ См.: Чтения в Беседе любителей русского слова. 1813. № 12. С. 54—55.

³⁰ См.: Козлянинов А. С. Урывки времени. СПб., 1820. С. 47.

³¹ См. письмо А. И. Тургенева И. И. Дмитриеву от 7 октября 1820 года (Русский архив. 1867. Ч. 5. С. 659) и его же письмо П. А. Вяземскому от 8 сентября 1820 года (Остафьевский архив кн. Вяземского. Т. II. С. 61). Членом Английского клуба А. С. Козлянинов стал в 1817 году одновременно с И. А. Крыловым (см.: Столетие С.-Петербургского Английского собрания. Воспоминания. Список старейшин. Список почетным членам и членам. СПб., 1870. С. 92).

³² Сын отечества. 1820. Ч. 64. № 39. С. 281—282.

³³ Козлянинов А. С. Указ. соч. С. 42.

Однако чтение «Урывков...» нельзя считать «погубленным временем» хотя бы потому, что здесь опубликован акrostих «ДЕРЖАВИНОЙ»³⁴ и любопытный с точки зрения истории литературного быта «Экспромт»³⁵ (сопровожден пояснением: «Гаврило Романович Державин поручил мне пригласить почтенного князя М... к себе, и я тотчас послал к нему следующую записку»):

Не в рубище и не в порфире,
А просто барин, дворянин
И из людей добрейший в мире,
Поэтов русских господин —
Державин просит завтра князя
К себе откушать в три часа
И, по горе Парнасской лазя,
Где Феб настроил чудеса,
Подумать, вместе почитать,
Цветов поэзии нарвать.

«Подумать», «вместе почитать» — вероятно, еще долгое время именно эту счастливую возможность будет дарить исследователям последнее стихотворение Державина «Река времен». Подводя же итоги настоящих заметок, можно отметить следующее: 1) Державин был в числе немногих авторов теоретических руководств, уделивших внимание акrostиху; 2) поэт хорошо знал широко бытовавшую в конце XVIII—начале XIX века традицию этой стихотворной формы, являясь сам адресатом и автором акrostихов; 3) стихотворение «Река времен» создавалось в период работы автора над окончательной правкой «Рассуждения о лирической поэзии»; 4) быть может, оно предназначалось для использования в этом трактате в качестве примера акrostиха, содержавшего в себе «какое-нибудь значительное слово, коего поэт открыто для всех сказать не хотел»; 5) возможно, последнее стихотворение Г. Р. Державина соотносимо с «первым опытом» А. С. Козлянинова (акrostихом ГАВРИЛЕ РОМАНОВИЧУ ДЕРЖАВИНУ), попавшим в поле зрения поэта в связи с работой над «Рассуждением о лирической поэзии», и является своеобразным ответом на строку «Река времен тебя почитит».

ПРИЛОЖЕНИЕ

МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ АКРОСТИХА КОНЦА XVIII—НАЧАЛА XIX ВЕКА³⁶

1. * *Сумароков А. П.* Молитва, которая и по первым литерам молитва (БУДИ БОЖЕ МИЛОСТИВ ГОСПОДИ ПОМИЛУИ МЯ) // Стихотворения духовныя. СПб., 1774. С. 223—225.

2. * *Сумароков А. П.* Из 3—16—63 псалмов: В сих трех псалмах по начальным литерам трижды: О БОЖЕ ПОМИЛУЙ // Там же. С. 225—227.

3. * *Сумароков А. П.* Из 56 псалма. По начальным литерам: ПОМИЛУЙ МЯ БОЖЕ, ПОМИЛУЙ МЯ // Там же. С. 235—236.

4. * *Сумароков А. П.* Из 110 псалма. По начальным литерам: ЕКАТЕРИНА ВЕЛИКАЯ // Там же. С. 247—248.

5. * *Сумароков А. П.* Из 118 псалма // Там же. С. 249—253.

6. * *Сумароков А. П.* Из 24 псалма // Стихотворения духовныя. Дополнение к духовным стихотворениям. СПб., 1774. С. 13—15.

³⁴ Там же. С. 21.

³⁵ Там же. С. 24.

³⁶ Учтены лишь тексты, написанные при жизни Г. Р. Державина. Список не претендует на полноту.

7. Краегранесие на открытие Тверской губернии (ВЕЛИКАЯ ЕКАТЕРИНА) // Собрание разных сочинений и новостей. Ежемесячное издание. СПб., 1776. Генварь. Ч. 3. С. 3. В конце текста: «Прислано из Твери».
8. Акrostихи, изъявляющие добродетели описуемого здесь Героя, коего имя, отчество и фамилию из первоначальных букв узнать можно (СЕМЕН ГАВРИЛОВИЧ ЗОРИЧ). Сочинены в Санктпетербурге 1778 года. [СПб., 1778].
9. Акrostихи его высокородию господину статскому советнику, почтенному благотворителю общества (ПРОКОПИИ АКИНФОВИЧ ДЕМИДОВ). Сочинены в Санктпетербурге 1779. [СПб., 1779].
10. *Рубан В. Г.* Акrostихи, поднесенные его светлости князю Григорию Александровичу Потемкину на Новый 1781 год (СВЕТЛЕЙШИЙ КНЯЗЬ ПОТЕМКИН). [СПб., 1781].
11. *Икосы П.* Акrostих На день всерадостного рождения е. и. высоч. госуд. и вел. кн. Константина Павловича 27 апреля (КОНСТАНТИН ПАВЛОВИЧ) // Покойщийся трудолюбец. М., 1783. Ч. IV. С. 141—142.
12. *Рубан В. Г.* Краегранесие, изображающее свойство нравов благотворительного дворянина (МИХАИЛ ЛЕОНТИЕВИЧ ФАЛЕЕВ). Сочинено и печатано в Санктпетербурге 1783 года. [СПб., 1783].
13. *Рубан В. Г.* Акrostихи (ГРАФ ВАЛЕНТИН ПЛАТОНОВИЧ МУСИН-ПУШКИН). Сочиненныя к. с. В. Р. 28 июня 1786 года. [СПб., 1786].
14. *Завалишин И. И.* Изображение победителя. Преславной памяти его посвященное 1791 года декабря 6 дня от И... З... Акrostих (СВЕТЛЕЙШЕЙ КНЯЗЬ ГРИГОРЕИ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПОТЕМКИН). СПб., 1791.
- 15—17. *Голенищев-Кутузов П. И.* Акrostихия: 1. ПЕТР ДМИТРИЕВИЧ ЕРОПКИН (7 апр. 1792 г.). 2. СТРОГАНОВ. 3. КНЯЗЬ ПОТЕМКИН (1788 г.) // Стихотворения Павла Голенищева-Кутузова. М., 1803. Ч. 3. С. 109—111.
18. *А. Г.* Акrostих (БЛИЖНЕМУ ПОМОГИ) // Прохладные часы. 1793. Ч. I. Март. С. 369.
19. *Городчанинов Г. Н.* Акrostихи к творениям бессмертного российского стихотворца, сочиненныя на Волге Гргр Грдчнвм 1794 года (МИХАИЛО ВАСИЛИЕВИЧ ЛОМОНОСОВ) // Новые ежемесячные сочинения. СПб., 1794. Ч. 100. Октябрь. С. 37.
20. * *Челищев П. И.* Благотворный мой избавитель (ДМИТРИИ ПРОКОФИЕВИЧ ТРОЩИНСКИЙ). [Б. м., 1794].
21. *Стрельцов Д.* Акrostих (ДМИТРЕИ СТРЕЛЦОВ) // Стрельцов Д. Нечаянно госпожа. Комедия в трех действиях. М., 1795. С. 176.
22. *Протопопов А.* Письмо к Г... (ЕПИСКОПУ ПАВЛУ ПРОТОПОПОВА) // Смысл псалмов царя и пророка Давида, избранных по произволению трудившагося, предложенный стихами в Нижнем Новгороде. М., 1797. С. [3].
23. Acrostichon: Amvrosio. На лат. яз. // Торжественные песни Амвросию. СПб., 1801. С. 37.
24. * Акrostихи в честь имп. Александра и имп. Елисаветы на греческ. яз. // Торжественные песни ... имп. Александру Первому ... во всерадост. день высочайшей коронации е. и. в., воспетыя и всеподданнейшим благоговением приносимыя от Нижегородской семинарии 1801 года сентября 15 дня. М., 1801. С. 28—31.
25. * *Похвиснев Я.* Акrostихи е. и. в. Александру Первому... (МАФУСАИЛОВА ЛЕТА БЛАГОПОЛУЧНО ЦАРСТВОВАТИ БОГОПОДОБНОМУ МОНАРХУ). М., 1801.
26. *Кованько И.* Акrostих (АННА) // Новости русской литературы. М., 1802. Ч. I. С. 413.
27. С... Ю... Акrostих. Воронеж, 1802.
28. Акrostих новаго рода (BONAPARTE) // Вестник Европы. М., 1804. Ч. 14. № 7. С. 233.

29. * *Салтыков Г. С.* Акrostих (ДАШКАВА) // Друг просвещения. М., 1804. Ч. 1. № 1. С. 13.
30. *Макаров М. Н.* Экспромт. Кн.** Л.** А.** Тр.** [Трубецкой] (ЛИЗА) // Журнал для милых. М., 1804. Ч. 1. № 3. С. 168.
31. Acrostische (ВАРВАРА). 70.2.1 // Там же. Ч. 2. № 9. С. 148.
32. Acrostische Т. А. N. (TOINETTE). Р. М. С. // Там же. С. 180—181.
33. Acrostiche — Enigme (АМУР) // Там же. С. 280—281.
34. * *Голенищев-Кутузов П. И.* Акrostих: Августа 30 дня 1804 года (АЛЕКСАНДР БЕКЛЕШОВ) // Друг просвещения. М., 1805. Ч. 2. № 4. С. 18. Перепеч. в кн.: Стихотворения Павла Голенищева-Кутузова. 1810. Ч. 4. С. 28.
35. * *Державин Г. Р.* Акrostих безъимянному без Р. (БОГА) // Друг просвещения. М., 1805. Ч. 4. № 10. С. 24.
36. * *Державин Г. Р.* Акrostих и загадка (РОСА) // Там же.
37. * Акrostих. К портрету Омира, сочиненный на заданная слова в полустипши и рифмы (ОМИР) // Там же. Ч. 4. № 12. С. 231.
38. Акrostих (ЧЕЛОВЕК) // Журнал для пользы и удовольствия. СПб., 1805. Ч. 2. № 4. С. 95.
39. Акrostих (МОНАРХ) // Там же. Ч. 4. № 12. С. 187.
40. Портрет: Акrostих (ВАРВАРА) // Дамский журнал. М., 1806. № 2. С. 25.
41. *Иванов Н.* Акrostих (МАТРЕНА) // Там же. С. 37.
42. *Державин Г. Р.* Афины и Александр (МОСКВА). Истинное мнение Афин об Александре Великом (МОСКВА ПОХОЖА) // *Державин Г. Р.* Сочинения с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. 2-е изд. СПб., 1870. Т. III. С. 302—303.
43. *Озеров В. А.* Акrostих (НАПОЛЕОН БОНАПАРТ). [Январь или февраль 1807 г.] // *Озеров В. А.* Трагедии. Стихотворения. Л., 1960. С. 408: Первая публикация.
44. * *Козлянинов А. С.* Акrostих (ДЕРЖАВИНОЙ) (1807 года марта 19 дня) // *Козлянинов А. С.* Урывки времени. СПб., 1820. С. 21.
45. *Голенищев-Кутузов П. И.* Акrostих (БАГРАТИОН) // Стихотворения Павла Голенищева-Кутузова. М., 1810. Ч. 4. С. 40.
46. *Иванчин-Писарев Н. Д.* Акrostих (НАПОЛЕОН) // Вестник Европы. М., 1812. Ч. 66. № 23/24. С. 197. Перепеч. в кн.: Русская поэзия 1801—1812. М.: Художественная литература, 1989. С. 344.
47. *Черников А.* На случай изданного приказа храбрым российским войскам главнокомандующим князем Кутузовым-Смоленским при выступлении за границы (КУТУЗОВ). СПб., 1813.
48. Герою-благотворителю в день его рождения акrostих (ИВАНУ ВЛАДИМИРОВИЧУ ЛОПУХИНУ) // Друг юношества. М., 1814. Февраль. С. 129—131. В конце текста: «В Юрьеве-Польском февр. 24-го 1814».
49. *Восленский И. З.* Его высокопревосходительству, благодетелю человечества в день его тезоименитства акrostих (ИВАНУ ВЛАДИМИРОВИЧУ ЛОПУХИНУ) // Там же. Май. С. 81—82.
- 50—52. * *Тутолмин А.* Акrostихи (МОСКВА. МИЛОРАДОВИЧ. КНЯЗЬ ГОЛЕНИЩЕВ КУТУЗОВ СМОЛЕНСКИЙ) // А. Т. Куда конь с копытом, туда и рак с клешней, или Собрание разных мелочей, сочинения отставнаго драгунскаго инвалида А... Т... М., 1814. С. 10—11.
- 53—54. * *Тутолмин А.* Акrostихи на Аглаю: 1. (АГЛАЯ). 2. (АГЛАЯ) // Там же. С. 20—21.
55. * *Тутолмин А. Е...* А... З... (ЕЛЕНА) // Там же. С. 26.
56. * *Тутолмин А.* Графине А... А... О... Ч... (АННА) // Там же. С. 31.
57. * *Державин Г. Р.* Русский акrostих в честь князя Кутузова (КНЯЗЬ КУТУЗОВ СМОЛЕНСКОЙ) // XVIII век. Л., 1989. Сб. 16. С. 315.

РУКОПИСНЫЕ АКРОСТИХИ

58. *Завалишин И. И.* Акrostих (И. В. ГУДОВИЧ) // Автограф на экземпляре поэмы «Героида» (экз. ГНБ). 1793.

59. * *Урусова Е. С.* Акrostих (ВАРВАРА РЕЗАНОВА) // РНБ. Ф. 247. Т. 22. № 56. В конце текста рукою Г. Р. Державина написано имя автора: «Княж. Урусова».

60. * *Лодыгин.* Станс на поэзию (ДЕРЖАВИН) // РНБ. Ф. 247. Т. 27. № 24. На бумаге 1801 года.

61. * *А. Р.* Акrostих (ДЕРЖАВИНУ ПОКОРНОГО СЛУГИ). 1800-е гг. // РНБ. Ф. 247. Т. 27. № 22.

62. * *Козлянинов А. С.* Акrostих (ГАВРИЛЕ РОМАНОВИЧУ ДЕРЖАВИНУ). В конце текста: «Первый опыт стихотворения посвящаю первому из поэтов. Андрей Козлянинов. 1806 года, апреля 19 дня» // РНБ. Ф. 247. Т. 27. № 23.

63—66. Акrostихи: САША, ЛИЗА, КАТЯ, МАША // БРАН. Успенск. 54. Сборник стихов. 1810-е гг. Л. 106, об.

АКРОСТИХИ КОНЦА XVIII—НАЧАЛА XIX ВЕКА

А. П. СУМАРКОВ (1717—1777)

Молитва, которая и по первым литерам молитва

Боже, милостив мне буди:
У тебя мой щит, покров.
Да услышат это люди
И моих приятье слов.

Буди помощь и подпора,
Отврати мои беды:
Жить хочу я без раздора,
Если получу следы.

Мне разгласие противно
И не вниду в брань и шум;
Лишь бы сердце мне унывно
Огорчать не стало дум.

Страсти мной не дам владети,
Ты надежда в том моя.
И пороки, страсти дети,
Вижу с отвращеньем я.

Грозный судия вселенной,
Отче, милосердый нам,
Созидатель твари тленной,
Прям твой скиптр и свят твой храм!

Очи с небеси на землю
Дальним Боже шлет путем:
Из исподней вижу, внемлю
Правду я твою во всем.

О, всесильный Царь небесный,
Милуй мя, мой дух храня,
И для сердца груди тесной
Луч пошли и на меня!

Утоли мои ты страсти
И печали отгони.
Мне, терзая мя, напасти
Ясны помрачили дни.

(1774) [№ 1]³⁷

Из 3—16—63 псалмов: в сих трех псалмах
по начальным литерам трижды: **О БОЖЕ ПОМИЛУЙ**

О, Боже, Боже мой, внемли мою молитву!
Безмерно множество врагов имею я.
Острыят они язык против меня, как бритву,
Жизнь, Господи, от них смутилася моя.

*

Единым только ты грусть тяжку уменьшаешь,
Поборствуя, ты щит во слабости моей.
Отрадой ум бодришь и сердце утешаешь,
Мученье отвратить ты можешь доли сей.

*

Исторгни зубы их, из сей влеча мя муки!
Лукавые сердца томят несчастну грудь.
Услышь моление! к тебе взвожу я руки!
И покровителем моей ты жизни будь!

*

О, Боже, Боже мой! ты злобу ненавидишь,
Божественной твоей она мерзка судьбе.
Открыто все тебе, мое ты сердце видишь!
Желания мои стремятся все к тебе.

*

Единственно мой дух питается тобою;
Путем иду прямым, и ноги не склизят.
Отврата в кривизну не вижу пред собою,
Меня мои враги безвинно поразят.

*

Избавь от них меня, ко гибели влекущих,
Лиши, о Господи, их вредных людям сил:
Удари по пути кривом их яд несущих
И сделай, чтобы я спокойствие вкусил!

*

О, Боже, Боже мой, спаси меня от злобы,
Бесстыдну прекрати врагов моих ты речь.
Отринь зияющи их лютые утробы!
Желчь носят во сердцах, в устах их острый меч!

*

Елико совесть их, грызя, не уличает,
Пылают на меня они всегда, как ад.
От лука крепка дух мой стрелы примечает,
Минуту каждую кропит их стрелы яд.

³⁷ Здесь и далее в квадратных скобках ссылки на номер библиографического списка, приведенного выше.

*

И если б мя тобой спасенье не держало,
Ловила бы всегда мя смерти злой коса,
Увял бы я навек, а сердце бы дрожало
И до последнего терзало мя часа.

(1774) [№ 2]

Из 56 псалма

Помилуй мя, великий Боже,
Отрини от меня напасть;
Мне истина всего дороже,
Избавь меня, не дай мне пасть!
Лукавство мя превозмогает,
Услышь молитву ты мою
И милость ниспосли свою:
Мой дух ко Богу прибегает.
Я гибну посреди зверей,
Брегу едва дни жизни сей;
Огнем на мя злодей пылает,
Живот мой он отнять желает:
Едва мучение терплю.
Преостры мя терзают зубы,
Отверсты жадны зверски губы;
Между огня в ночи я сплю,
И очи лютые стремятся
Лютейший мне извергнуть яд.
Уж чувства мои томятся,
И гаснет мой от скорби взгляд.
Мне сети ныне соплетенны,
Я прав: по мысли все смятенны.

(1774) [№ 3]

Из 110 псалма. По начальным литерам: Екатерина Великая

Если Божий страх в сердце обитает,
К вышнему умом кто всегда взлетает,
Адаманта сей чище много раз,
Тверд, как камень, той в честности всяк час.

Ежели не зрим Божья мы величья,
Разна чудеса многого отличья
И порядка в них пышна естества,
Не узрим во век мы и Божества.

Ах! когда б его мы не забывали,
В добродетели б тверды пребывали:
Ей в нас место есть, только корень слаб,
Лютости страстей редкой в нас не раб.

Истина одна нас путем да водит!
К трону в небеси ложь и не подходит:
Ангелы царя держат тамо трон.
Я погиб, когда мной погиб закон.

(1774) [№ 4]

Из 118 псалма

А.

Ах, коль несчастлив человек
Пути себе имущий кривы,
Которого порочен век,
Не чисто сердце, мысли лживы.

Б.

Блаженны в мире люди те,
Которы Бога почитают
И в наглой, гордой суете
Превыше смертных не взлетают.

В.

Великий Боже, просвети
Души моей померкше зренье
И то творити воспрети,
Чем может рушиться смиренье!

Г.

Глаза мои да пролиют
Перед тобой потоки слезны,
Коль беззаконья вопиют,
Которы были мне любезны.

Д.

Дай мне хранити твой закон,
Отвергни от меня унылость!
Исполню, что предпишет он,
А ты пошли свою мне милость.

Е.

Единой я свои уста
Наполню истиной святою;
И будет мысль моя чиста,
И сердце полно чистотою.

Ж.

Жить буду я на свете сем,
Колико можно беспорочно,
И добродетель я во всем,
Храня вседневно и всеночно.

З.

Земля, свет солнца, небеса
Наполнены твоей добротой,
И вся подсолнечной краса
Питается твоей щедротой.

И.

Или не знаем мы того,
Что ясно зрим, не только верим,
Хотя величия сего
Ничем во веки не измерим.

К.

Колико, Боже, я тобой
И сам во всем преизобилен!
Но лязя ль гордиться мне собой:
Я слаба тварь, а ты всемогущ.

Л.

Лишенный злобой навсегда
Злодей божественна покрова,
Блажен не будет никогда,
Отстав от божиего слова.

М.

Моя надежда, Боже, ты,
Пребуди мне надеждой вечной!
Одни на свете суеты,
В нем нет утехи бесконечной.

Н.

Нельзя никак себе ласкать,
Что жить без Божьей воли можно,
И счастья без него искать
Труд праздный, умствование ложно.

О.

От бедствия я им спасаюсь,
И поврежден никем не буду.
Ко их стыду превознесусь
И их гонение забуду.

П.

Победа, Господи, моя
И щит мой ты во всяко время.
Всесильная рука твоя
Низложит и тягчайше бремя.

Р.

Рука твоя покроет мя,
И враг ко мне не прикоснется;
В пути злосердного томя,
Явится только и споткнется.

С.

Спаси мя, Господи, от тех,
Которы на меня пылают,
И преврати их весь успех,
Которого они желают!

Т.

Твой праведен во веки суд,
И правде нет твоей предела.
Злодей кровь мою сосут,
Но им не будет больше дела.

У.

Утихнут: ты им сломишь рог,
И умягчатся поневоле,
Вспомнят то, коль силен Бог,
И уж меня не тронут боле.

Х.

Храни меня от сети их,
Ты мне и помощь, и ограда.
В печали, в горестях моих
Единая ты мне отрада!

Ц.

Царю, отцу вручился я,
Которому вся тварь подвластна.
Врученна Богу часть моя,
Душа напастям не причастна.

Ч.

Что в истине всевышний тверд,
Сего на час не забываю.
И сколь ты, Боже, милосерд,
На тя толь твердо уповаю.

(1774) [№ 5]

Из 24 псалма

- А. Ах, Боже! все к тебе стремлю мое желанье,
А. А ты восприими души моей пыланье.
Б. Без сей надежды я и жити не могу,
Б. Благословения ищю, от зла бегу.
В. Во веки человек погибели не знает,
В. Владыку своего когда воспоминает.
Г. Глаза мои всегда стремились к тем путям,
Г. Где я не зрю стезей ко адовым сетям.
Д. Да посрамятся все, не знающие Бога,
Д. Душам таких людей лежит во ад дорога.
Е. Единый только твой хранится мной устав,
Е. Ему подвержен я, и буду вечно прав.
Ж. Жил я во младости средь люта согрешенья,
Ж. Живу днесь, кааяся, для щедрого решенья.
З. За прежние дела принять я должен казнь,
З. Законы делают преступнику боязнь.
И. Известен твой мне суд, известна мне и милость,
И. И гонит от меня щедрота всю унылость.
К. Кто кается, того ты, Господи, простишь,
К. Карание ему ты в милость обратишь.
Л. Любовь твоя ко всем, о, Боже мой, велика!
Л. Лишенну милости, мне будет казнь моя толика.
М. Муж правый истиной ко Господу горит,
М. Мученья никогда он совести не зрит,
Н. Не знает лютоисти и ближних не обидит,
Н. Нигде себе за то несчастья не видит,
О. От Бога он не ждет отмщенья вовек:
О. Он если и убог, но добрый человек.
П. Прими, о, Господи, и мой днесь плач подобно:
П. Поддай и мне покой, живу я днесь не злобно!
Р. Разрушь мои беды и грусти окончай.
Р. Расторгнув узы мне, мя счастьем увенчай:
С. Создай мне нову жизнь, отринь мое нестройство,
С. Спаси меня и дай душе моей спокойство!
Т. Терплю и стражду я, тоскую день и ночь,
Т. Теряю все часы, и сон бежит уж прочь.
У. Услышь мой глас, меня и солнце убегает,
У. Уже от злых людей мой дух изнемогает.
Х. Храни, о, Господи, дыхание мое!
Х. Хочу вести всегда смиренно житие.
Ц. Царю и Боже мой, скончай мою мне муку!

Ц. Целую мыслью Божественную руку.
Ч. Часть лютая меня заставила страдать.
Ч. Чего ж без помощи твоей мне, Боже, ждать?

(1774) [№ 6]

АНОНИМНОЕ

Краегранесие на открытие Тверской губернии

Возшед на горизонт, прекрасный Феб дивится
Едемским красотам, превозносящим Тверь.
Лучей, — он рек, — блеск новым блеском тмится,
И розова не столь красна Востока дверь,
Как то, что вижу я прекрасней райска крина:
Афины мудростью, Фемиду прямотой
Являет в счастливых странах Екатерина.
Екатерина днесь дает им век златой,
К восстановлению их счастья и покоя;
Астреинных времен чтит так ОНА устав,
Так царствует ОНА, блаженство россов строя;
Ее закон всегда пребудет свят и прав.
России новый свет судом ее открылся,
И в многих торжествах преславный дом Петров
Над всею высотой вознестъ главу готов
Атлантских выше гор, чтоб свет тому чудился.

(1776) [№ 7]

АНОНИМ

Акростиhi, изъявляющие добродетели описуемого здесь Героя,
когого имя, отчество и фамилию из первоначальных букв
узнать можно

Сей в марсовых полях венец побед обрел,
Едикуль оного души великость зрел.
Между врагов живя, был чтим за добродетель.
Единоверным есть и друг и благодетель.
Ни подлой зависти, ни гнусной лъсти не знав,
Готовым всем себя к услугам оказав,
Астреей росскою на верх честей взведенный,
Величием сих титл не сделался надменный.
Рассудка здравого не ставя на весы
И зная жизни сей обманчивы часы,
Легко могущие течение оставить,
Одним твореньем благ свой тщится век прославить,
Вседневно деля кому-нибудь добро
И бедным так дая и злато и сребро,
Что шуйца не увестъ, что делает десница,
Златая так небес и всех планет зеница,
От востока к западу, от севера на юг
Распространяясь по горизонту вдруг
И теплоту и свет лиющая, парит,
Чрез что желанной всем отрады жизнь дарит.

(1778) [№ 8]

АНОНИМ

Акростиhi его высокородию, господину статскому советнику,
почтенному благотворителю общества...

Призреть поверженных, устроить сирым дом,
Роздать на них серебро, стяжанное трудом, —
Одна из главнейших на свете добродетель,
Какую смертным дать благоволил Содетель.
Он сам то во своем Завете к нам изрек,
По случаю когда богач к нему притек,
И спросил его: «Как рай наследить можно?».
«Имение», — рече: «роздати бедным должно».
А как противные в нем мысли предузнал,
«Коль трудно богачам быть в небесах» — сказал
И что удобнее продеть в игольны уши
Нескладные в горбах верблюжьи толсты туши,
Фортуны чем сынов привлечь на небеса.
Они, как и она, во тьме хранят глаза.
В наш век она единожды свой взор открыла,
Имением того коль мужа наградила,
Что пользу общества предположа своей,
Дал для несчастных все стяжание детей.
Един щедрот пример Отечеству от сына!
Москва усердного в нем видит гражданина;
И чтоб бессмертие он в свете приобрел
Довлеет для него сих знаменитых дел.
Он вечно славен сим. «Но кто он?» — вопрошает.
Воззри на крайний ряд начальных букв — узнаешь.

(1779) [№ 9]

В. Г. РУБАН (1742—1795)

Акростиhi, поднесенные его светлости
князю Григорию Александровичу Потемкину
на Новый 1781 год

Сияй прекрасно, Феб, введя в мир Ново лето,
Во лучезарные твои красы одето!
Естественный храня свой повсегодно чин,
Течешь в веселии ты, яко Исполин.
Лишь всем благи, не ждя к себе молений,
Екатеринин есть сей вид благотворений.
Источник щедростей ее отверзт рукой,
Широкою течет во всех странах рекой.
И реки, и моря, и области, и грады,
И села щедрые зрят от нее награды,
Красуясь, городов название прияв,
На веки счастливы ее велеьем став.
Я Славу зрю с трубой теперь в стране Асийской,
Законы вземлющей владычицы Российской,
По Волгским берегам она быстро парит,
Отрад исполнены пределы Росски зрит,
Торжеств и удовольств предметы созерцает,
Екатеринин труд везде цветущ встречает.
Меж тем, Саратовских достигнувши полей,
Коль велий радостных находит сонм людей

И по окружностям, и во начальном граде.
 Но кто утех сих Вождь? зри здесь во краеряде.
 Ему саратовска и прочие страны
 Во управление МОНАРХИНЕЙ даны.
 Где Волга, Терек, Днепр, Урал и Дон крутятся,
 К Отечеству его заслуги тамо зрятся,
 Там новы крепости и новы города
 И мореходные зрят новый порт суда.
 Народы вызванны, устроены им войски
 Потомкам возвестят труды его геройски.
 Посеянное им уже приносит плод.
 Я, именем его украся в Новый год
 Творенье первое, ему и посвящаю,
 А музам петь ему пеаны поручаю.

(1781) [№ 10]

П. П. ИКОСОВ (1760—1811)

Акростих на день... рождения...
 вел. кн. Константина Павловича 27 апреля

К надежде вечного покоя,
 Отраде сладкой всех сердец
 Натура, россам благо строя,
 Со счастьем злат сплела венец.
 Твой дом, о Петр, днесь умножает,
 А россам радости лиет,
 На свет младенца вновь являет,
 Тебе, о росс, царя дает
 И шлет второго Константина,
 На свет изводит Павлу сына.
 При плесках радостных России
 Агарь поверженна лежит;
 Владетель сильный всей Азии
 Лице студом покрыто зрит.
 О! дни златые нам настали!
 Великий Константин воскрес,
 И россы купно вопияли,
 Что дар сей послан от небес.

(1783) [№ 11]

В. Г. РУБАН

Краегранесие, изображающее свойство нравов
 благотворительного дворянина

Мил в обхождении, приятен в разговорах
 И удаляется быть с кем-либо во спорах,
 Хранитель истины и друг нелестный есть,
 А более всего чтит благородну честь.
 Из недостаточных достаточным сам ставши,
 Лиет щедроты всем, о бедности узнавши;
 Любуется, творя возможное добро,
 Его серебро есть всех бессребренных серебро,
 Охотно каждому и всем служить тщится,
 Неблагодарности за благо не страшится.
 Татарин, скиф, сармат, иль грек, иль армянин,
 И кто бы ни был он, простой иль дворянин,
 Ему лишь надобно его узнать нужду,

Всем благотворен есть: и своему, и чужду;
 И кто же ревностно когда ему служил,
 Чем только мог, то всем обильно наградил;
 Фортуны часть своей дает друзьям живущим,
 А мраморны воздвиг надгробья в гробех сущим,
 Любовь к отечеству заслугой изъявил,
 Евксина внутрь, Днепра срыв праги, ход открыл.
 Еще ли имени его не понимаешь?
 Воззри на краеряд заглавных букв — узнаешь.

(1783) [№ 12]

Акростихи

Героя, новый знак принявшего честей,
 Российских муз собор чтит песнию своей;
 Астреи росския щедроты прославляя,
 Фемисы в ней черты и свойства созерцая,
 Величественный вид, правдивость, кротость, суд,
 Атланта бременем превосходящий труд,
 Лишение своего для подданных покоя;
 Ее недремленность, блаженство россам строя,
 Несчетны милости обильной льет рекой,
 Тому свидетель сам, неложный ты герой,
 И сонм других с тобой служащих и служивших,
 Награды от ее десницы получивших.
 Премудрости ее дивится целый свет,
 Любовь к народу есть трудов ее предмет,
 Афины как цвели, так днесь цветет Россия,
 Таланты зря в сынах Отечества драгия,
 Отважность рыцарску во Марсовых полях,
 Неустрашимый дух на суше и в водах,
 Отличны храбрости российских войск примеры,
 Во дни войны явил Эгей, Кагул, Бендеры,
 И ты при граде сем, герой, сподвижник был,
 Чело твое там лавр победы озарил,
 Мзда, подвиги твои венчавша, там явилась;
 Усердна грудь твоя Георгием покрылась;
 Сияющ на тебе победоносный крест
 И знаменитость тех напоминает мест,
 На коих мужеством прославлен ты как воин,
 Парнаска пения соделавшись достоин.
 Услышаны твои дела пребудут громки,
 Широко поле хвал твоих узря, потомки
 Краснее моего тебе составят стих.
 И кто же есть предмет хвалений здесь моих?
 На первый литер ряд когда читатель взглянет,
 Немедленно Герой пред взор его предстанет.

(1786) [№ 13]

И. И. ЗАВАЛИШИН (1769 или 1770—1821)

Изображение победителя. Преславной памяти его посвященное
 1791 года декабря 6 дня от И... З... Акростиш

Сей муж прославился сраженьями, боями,
 Велик не именем, но громкими делами.
 Его разящею средь пламени рукой
 Трепещущих срацин низвергнут наглый строй.
 Леса и пропасти прешел он, степи, воды;

Едина имени его дрожат народы,
Из рук воинственных метал на коих гром.
Шесть тьмящихся градов над Понтом и Днестром
Ему там памятник достойной сооружили
И лавр торжественной на оном утвердили.

Какие качества в себе он ни вмещал,
Не титлом внешности, но разумом блистал,
Явив воителя средь бранного похода,
Завоевателя, грозу османска рода.

Герой искуснейший, он был и храбрый вождь,
Разящий коего молниеносный дождь
Исполнил ужасом турецкие пределы,
Гордыню вражью его смирили стрелы.
Он мышцей крепкою своею и умом
Разил агарянски полки, их руша дом.
Евксински шумные его трепещут волны,
И Стамбул страхами с Натолиею полны.

Агарян страшная низвергнулась им рать;
Лишенной мужества, вовек ей не восстать.
Его преславные гремят везде сраженья,
К Днепру размножены жилища, укрепленья.
Среди спокойствия и сладкой тишины,
Азийски области, что им покорены,
Народы крымские до снежных гор кавказских
Дрожат воителя в пределах закубанских.
Российска имени разнес он всюду страх,
Он ужас с трепетом посеял в их сердцах.
Всегда отечества был сын, министр, воитель
И сил тьмочисленных всегдашний победитель,
Чудесной редкостью отличнейших даров

Повергший армии отечества врагов,
Отец послушного во бранях ополченья,
Творитель громких дел, достойных удивленья.
Ему бессмертия сплетен венец похвал,
Между живущими он громок всюду стал.
Как муж почтеннейший, прекроткий был правитель,
Известный в тщании о благе попечитель,
Неверна племени крушитель и герой,

Теснимым варварством доставивший покой.
Азовской линии на полночь расширитель,
Владенья ханского ирой, преобразитель,
Ревнующ службою к монархине своей,
Изъявшей области из тягостных цепей,
Чрезмерной гордости агарянской смиритель,
Евксинских гаваней и флотов устроитель,
Селений множитель, зиждитель городов,
Каратель варварских тьмочисленных полков,
Он тот, которого деянья славой громки,
Из уст в уста прейдут и воспоют потомки.

(1791) [№ 14]

П. И. ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ (1767—1829)

Акростикия

I

Позволь душе моей излиться пред тобою,
Ее горящих чувств не в силах я сокрыть,
Ты милостями ко мне, приветством, доброю
Рассудку и душе велел тебя любить.

Достойно не могу вознесть тебя хвалами,
Москва спасенная, отечества сыны
И все россияне и сердцем, и устами
Тебя любить, хвалить и вечно петь должны!
Рукою слабою, нестройной лиры звоном
Из юных уст хвалой озлоблю я Парнас,
Единой тот любим бывает Аполлоном,
Вознесть кто с стройностью умеет лирный глас;
Итак, боясь того, петь лира не дерзала,
Чтобы не оскорбить ей слуха твоего;

Единая твоя доброта ободряла,
Решился возвестить глас сердца моего.
Оно к тебе горит любовью, почтеньем,
Прими сей дар, один во власти он моей.
Коль буду милости достоин я твоей,
И сердце, и душа, наполняясь восхищеньем,
Немолчно будут петь моих блаженство дней.

(1792) [№ 15]

II

Сирот несчастливых судьбину облегчать,
Трудиться в том, чтобы счастливых умножить,
Различные дары соединять природны,
Охотно ободрять художества свободны,
Густой невежеством мрак разнять умом своим,
А к свету истины идти путем прямым,
На всякий день творить дела богоугодны,
О, если хочешь знать, душа в ком такова,
Возьми ты труд прочесть начальные слова.

(1803) [№ 16]

III

Кто храбр и мужеством, и тверд своей душой,
Не именем одним, но действием герой,
Являет с разумом познания соединенны,
Заслуги подарил отечеству отменны,
Попрал врагов, у них похитя крепкий град,
Открыл тем россам путь и до стамбульских врат,
То сделал, что всегда толь трудным почитали,
Единым мужеством крепчайши стены пали,
Мечи, огни, отпор низверг рукой своей,
Какого счастья герой достоин сей?
И кто он есть таков, когда узнать хотите,
Начальные слова стихов моих сложите.

(1788) [№ 17]

А. Г.

Акrostих

Блаженным свет того достойно нарицает,
 Любовь ко ближнему кто чистую являет
 И очи мысленны кой ко Творцу возвел,
 Желает ближний чтоб всегда во счастье цвел;
 Наружных кой притворств, обманов избегает,
 Едину искренность с добротою лобзает,
 Мужается всегда пороки победить,
 Уму старается во всем покорен быть,
 Полезным мысль свою ученьем озаряет,
 О тайнах естества все споры презирает,
 Молчание везде глубокое хранит,
 Обидимых всегда покров и твердый щит,
 Горит любовью к себе, другим и Богу
 И отверзает тем ко счастью дорогу.

(1793) [№ 18]

Г. Н. ГОРОДЧАНИНОВ (1772—1850)

Акrostихи к творениям бессмертного российского стихотворца

Се труд того, кому для русских муз блаженства
 Творец все даровал в науках совершенства,
 А ныне оно на свете больше нет,
 Того, которого нарек великим свет.
 С отличными ума он сотворен дарами
 К составу громких од, и многими трудами
 Отечеству собой в науках сделал честь;
 И праведно его бессмертным счесть.
 Спуститесь в облаках невидимо, Невтоны,
 Оставьте гордые систем своих законы,
 Внемлите гласу вы российского творца!
 Едва ли не достиг он вашего венца?
 Толь в свете громкие дивитесь поэты,
 На громкого воззрев певца Елисаветы!
 И слава римских муз при Августе, Марон,
 Краса латини всей, Марк Тулий Цицерон,
 Московского сего пиита уважайте!
 Из всех он ближе к вам, себя вы в нем узнайте.
 Хоть древня Греция умов есть редких мать,
 Афины Росския ее мнят превышать:
 И россу уж даны во всех градах Афины,
 Любительницы муз, рукой Екатерины.
 О ты, преславный наш в учености ирой,
 Виновником сего что ум высокий твой;
 А оным знания полезные рожденны,
 С добром отечества и с славой сопряженны,
 Имели сильную причину побудить
 Любителей наук их благо расширить.
 И так внушением премудрыя Паллады
 Едемски возросли наукам вертограды,
 Великий наш пиит, за тем, что остроты
 И к знаниям склонности пример был россов ты!
 Читая мы твои божественны творенья,
 Лишь удивляемся, не видя им сравненья.
 О, если б тот певец стихи твои прочел,

Меж греков и троян кроваву брань кой пел,
 Он Петриаде бы достойно удивился,
 На свете, — он бы рек, — другой Омир родился!
 О славных ежели твоих делах судить,
 Собранию надлежит Омиров древних быть;
 Описывать твоей учености иройство,
 Велико онья иметь потребно свойство.

(1794) [№ 19]

П. И. ЧЕЛИЩЕВ

Благотворный мой избавитель

Душою сострадаю,
 Мою зря горьку часть
 И в черную напасть
 Терзающую вникаю,
 Реченье истины направил
 И кротку божеству представил
 Изъять меня из хляби алчна вещества.

Прими ж души моей благодаренье,
 Разжженных чувств и сердца рвенье,
 О, дар, избраннейший для благ!
 Когда торжествовал мой враг,
 Остря свой взор, скрыпя клыками,
 Фатальный ков обрывши рвами,
 Из их когтей чтоб исхитить,
 Единой лъзя было орлице,
 Великой той душе — Фелице
 Извлечь и жребий тяжкий облегчить,
 Чертог не ты ль тогда отверз мне божества?

Ты стал! И алчность устыдилась,
 Рок хряснул вдруг, и буря укротилась.
 О, смертных друг! будь в век благословен!
 Щастлив тобой, но я не удивлен:
 Извлечь из зуб, то пусть-таки понятно,
 Но вот алтынным что душонкам необъятно!
 Стенящий вопль тебя мой огорчил.
 Когда в отчаяньи я рвался и ругался,
 Изящный муж! одним ты мною занимался
 И благостью кощунство ты казнил.

(1794) [№ 20]

А. ПРОТОПОПОВ

Письмо к Г...

Едина бедственной сей жизни есть отрада
 Питать грядущего свой дух надеждой града
 И сердце к оному свое располагать,
 Спокойством совести все зло превозмогать.
 Кто ж может сей излить бальзам души чудесный?
 О, Откровение! о, велий дар небесный!
 Покой на полных дух мой тайнами лугах:
 Устал он, мещущись и зол, и бед в волнах!
 Почтенный муж, кого я здесь не именую,
 А сердцем, как любовь и долг велит, чествую!

В словах твоих когда утечи я искал,
 Любовь к священному писанию внимал:
 Уста твои хвалу ему всегда вещают.

Псалмы Давидовы и дух и мысль пленяют
 Речений важностью и слога красотой,
 Отрадою в бедах и таинств высотой.
 Творениям сам Бог издатель есть толиким!
 Осмелясь я мужам последовать великим,
 Преложшим на стихи Божественны Псалмы,
 Оставившим пример, да подражаем мы,
 Похожи на мои взяв песни приключенья,
 От скорби я всевал, Господня ждый спасенья.
 Возьми под свой покров со мною сей прелог,
 А слабость ту прости, что в нем не красен слог.

(1797) [№ 22]

Е. С. УРУСОВА (1747—?)

Акростиш

Видишь: в поле распустились
 Ароматные цветы;
 Рощи, травки оживились,
 Веет ветерок в кусты.
 Ах! Смотри, как над рекою
 Роза блещет красотой,
 Аромат дает она,
 Распешренная весна
 Есть красот изображенье:
 Зри свое уподобленье,
 Ах, подобна розе ты;
 Не поблекла, не увяла.
 Осень, осень не настала;
 Видны юности черты, —
 Ангел есть ты красоты.

(1790-е годы) [№ 58]

Я. ПОХВИСНЕВ

Акростихи е. и. в. Александру Первому...

Миров Содетеля небесный видим дар:
 Астреин Россам век — на троне Александр!
 Фелицей мудрою сажденны райски крины
 Узрим расцветшими: се — дух Екатерины!
 Сошедый с выпсренних обителей небес,
 Ангелом россос сим для общих благ воскрес!
 Из глубины сердец к всевидящему ныне
 Лик гласов радостных во градах и в пустыне,
 Отвсяду слышимый, так в горние парит.
 Всяк росс отца себе в монархе ныне зрит.
 Аммонов сын почтен Великим был войною,

Лик ангельский в тебе и милость с тишиною
 Есть качества, кои того великость тмят.
 Тобой несчастных сонм из бедства их изъят.
 Авроры ныне свет во мраки озаряет, —

Благотворящий царь темницы растворяет,
 Лишенных вольности зрим облегченный рок,
 Абыльных милостей лиет со трона ток.
 Грядущи времена Россию восхищают:
 О, коль великого монарха обещают!
 Премудрых прав держась Екатерины, он
 Отсель подданным свят видеть дает закон.
 Ликуйте россы днесь под сению державы
 У милосердного царя, храняща правы,
 Чтоб подданных к себе усердьем возбудить,
 Не гневом — кротостью развратных убедить.
 О, Боже! преклони твой слух к мольбам гласящих,
 Царствия мирного, всех вкупе благ просящих
 Астреин век златой восстановившу нам.
 Россия! — обратись к блаженным временам!
 Се царствует тобой небесный Гений мира!
 Того Орфеева едва ль достойна лира
 Великодушия, щедроты, кротость петь.
 О, музы! дайте мне душевным чувством зреть
 Величество Петра и дух Екатерины.
 Александр! видимо вмещает те едины.
 Тобой оживлены велики тени их,
 Избранный Богом царь для подданных твоих.
 Блаженство россиян днесь видим процветает!
 От трона твоего луч милостей блистает.
 Горя усердием все подданны к тебе,
 От истинных сердец всевышнего судьбе
 Приносят должную дань, стекаясь в Божьи храмы,
 От благодарных чувств мольбы и фимиамы:
 Да веки царствует ко благу россиян
 Отец Отечества, щедротой Бога дан! —
 Благополучна будь, Россия, повсечасно.
 Небесну счастью ты в веке сем причастна.
 О, ты, что с выпренных повсюду, Боже, зришь,
 Миров вселенной тьму един благотворишь!
 Услыши с высоты, себе в предвечну славу
 Мирوليюбивого царя продли державу.
 О, россы верные! ваш долг сего желать,
 Небесного прося ему то ниспослать.
 А ты, добротами светлей кой диадимы,
 Рукою вышнего во всем путеводимый,
 Хотящий царствовать Минерве русской вслед!
 Умножи славу той и гром ее побед!

(1801) [№ 25]

ЛОДЫГИН

Станс на поэзию

Десница вышняго, сотворшая благая
 Елико в мире сем пространном око зрит,
 Работу дивную свою окончеваая,
 Желая смертного бессмертным учинить,
 Архангелам свой дар Божественный вручила,
 Внушив, чтоб песнями владыку прославлять
 И чтобы сей талант достойному отдать.
 Но на кого ж тот жребий пал? — на Гавриила!

(Начало 1800-х годов) [№ 59]

И. А. КОВАНЬКО (1773 или 1774—1830)

Акrostих

Амур, разрозненный с Психеей лютым роком,
 Не мог утешиться в отчаяньи жестоком;
 Но если б встретился, прекрасная, с тобой,
 Ах вот, — вскричал бы он, — *супруга предо мной!*

(1802) [№ 26]

АНОНИМНОЕ

Акrostих нового рода

Britannique
 Orgueill
 Napoleon
 Avant
 Pen,
 Aura
 Réprimé,
 Tes
 Excès.

(1802) [№ 28]

Г. С. САЛТЫКОВ (1777—1814)

Акrostих

Доброт изящностью она сердцам любезна,
 А прелестями ума — она умы пленит.
 Шед истины путем — Отечеству полезна,
 Ко благу общему всегда душой горит.
 Афинянки прямой, иль древней римлянки
 В ней каждый твердый дух патриотизма зрит,
 А верностью к царю — в ней сердце россиянки.

(1804) [№ 29]

М. Н. МАКАРОВ (1789—1847)

Экспромт кн. Л*** А*** Тр***
(Трубецкой)

Любовь дала тебе искусство.
 И Сашеньку когда пенить,
 Зачем его винить?
 А одну тебя любить — ему дано то чувство.

(1804) [№30]

АНОНИМНОЕ

Acrostische

В любви надеждою питаюсь.
 А, ах! жизнь она лишь мне дает!
 Рок, кем я в жизни препираюсь,
 Вещает смерть — нить парка рвет.
 А если мило, нежно взглянет —

Разрушит смерть, жизнь восставит,
Ад в рай в душе преобразит.

(1804) [№ 31]

АНОНИМНОЕ

Acrostiche—Enigme

Ах, в свете нет тебя жестокосердей, злее!
Маленок ты, но твой ужасен смертным вред;
У смертных и богов ты держишь тьму побед,
Разишь — и тут тебя на свете нет милее.

(1804) [№ 32]

П. И. ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ

Акrostих: Августа 30 дня 1804 года

Афины в прежни дни величием сияли:
Любовь к отечеству, науки там цвели.
Едва ль российские страны не выше стали,
Когда таких, как ты, сынов произвели.
Столица древняя, тобою предводима,
Астреин вкусит век от подвигов твоих,
Не будет близ тебя ни лезть, ни подлость зрима,
Достойных ободрит, найдет граждан прямых.
Решишь ты прения в святилищах Фемиды,
Блистая правдою и твердою душой,
Единые в делах своих имеешь виды:
Ко благу общему всем путь открыть прямой.
Ложь, козни, хитрости исчезнут с их толпою.
Егидой истины и чести покровен,
Шум злобной клеветы замолкнет пред тобою,
Оставишь памятник до позднейших времен,
В потомстве будешь ты от всех благословлен.

(1804) [№ 34]

Г. Р. ДЕРЖАВИН (1743—1816)

Акrostих безъимянному без Р

Буду я петь тебя, как и пел,
Отче благий! как звать, не умею;
Гусльми души звенеть, как звенел,
Алфой начав, омегой немею.

(1805) [№ 35]

Акrostих и загадка

Родясь от пламени, на небо возвышаюсь,
Оттуда на землю водою ниспущаюсь;
С земли меня влечет светлейший князь к звездам,
А без меня тоска смертельная цветам.

(1805) [№ 36]

АНОНИМНОЕ

Акrostих к портрету Омира, сочиненный на заданные слова
в полустишии и рифмы

Он славы взял *венец*, не лья кровей *потоки*,
Мечтательств *образец*, пермесские пил *токи*;
И быв царем *сердец*, героям дав *уроки*,
Разнес земли в *конец* свои бессмертны *строки*.

(1805) [№ 37]

АНОНИМНОЕ

Акrostих

Чело свое подъемля гордо,
Един всем льстится обладать,
Летит, не кроясь от Норда,
Он хочет Солнцем управлять.
Все для себя возможным числит:
Езда ничто под облака?
Как хочет, так всегда и мыслит,
Забыв, что жизнь его кратка.

(1805) [№ 38]

АНОНИМНОЕ

Акrostих

М-иллионами владея,
О-бщий строит наш покой;
Н-ет тебя для нас милее,
А-нгел кроткий, дорогой!
Р-ай ты всюду насаждаешь,
Х-рам к блаженству отверзаешь.

(1805) [№ 39]

АНОНИМНОЕ

Портрет: Акrostих

Весела, мила, любезна,
Ангел точно красотой,
Розе нежностью подобна,
Взор сердца пронзает твой,
А душой — птенец невинный,
Разум в младости твой дивный.
А... что сердце? — нежное.

(1806) [№ 40]

Н. ИВАНОВ

Акrostих

Могу ли, на тебя смотря, и не прельститься?
Ах, нет! Никак нельзя — нельзя, чтоб не любить.
Тогда, когда уже я сердца мог лишиться!..
Решился — мне не жаль, пусть так тому и быть.
Если б мог искать в улыбке скромной

(Найдется, может быть, для бедной души томной),
Ах, сколько б я тогда обязан был судьбе!..

(1806) [№ 41]

А. С. КОЗЛЯНИНОВ (1777—1831)

Акrostих

Гонитель злобы и коварства,
А добрых и невинных щит.
Велик душой, муж без лукавства,
Река времен тебя почитит.
Ирой за правду, друг Фемиды,
Любить врагов, прощать обиды
Единая твоя есть месть.
России сын любимый, верный,
Отечества, царя столп твердый,
Монарха, россов слава, честь;
Анакреонт тобой, Гораций
Не вновь ли родилися в свет!
Олимпа боги с хором граций
Венок сплели тебе, Поэт.
И кто с таким из смертных даром,
Чувствительностью полн и жаром
Умел изобразить Творца?
Духов небесных сонм сшед в храмы,
Егда ты пел, жгли фимиамы.
России Матерь и Отца,
Железный кои век прогнали,
Астреин водворив златой,
Воспел! И песня эхом стала
И истиной их дел святой.
Не льстец, я пел тебя хвалою,
Усердием горел дух мой.

(1806) [№ 62]

Г. Р. ДЕРЖАВИН

Афины и Александр

Монарх как юный сей, подняв меч, шел в Персиду,
О, как Афины тут участие брали в нем,
Сквозь зуб браня его, а радовались с виду!
Как победителем и сильным царств царем
В словах его, в пирах провозглашали миру,
А мнили, что ему тем делали сатиру!
 Безмерная хвала
 Есть то же, что хула.

(1806) [№ 42]

Истинное мнение Афин об Александре Великом

Монарх как юный сей, подняв меч, шел в Персиду,
О, как Афины тут участие брали в нем,
Сквозь зуб браня его, а радовались с виду!
Как победителем и сильным царств царем
В словах его, в пирах провозглашали миру,
А мнили, что ему тем делали сатиру!
Подобно так рабы господ боготворят,

Округ их ползают, а за очи бранят.
 Хотя ж и кукиши и карманах поставляют,
 Однако ж им в лицо курят, благоухают,
 Желают в час и зол, но тут же служат им.
 А так мы видим сплошь не то, на что глядим.

(1806) [№ 42]

В. А. ОЗЕРОВ (1769—1816)

Акrostих

Назло природы всей родившийся дракон,
 Аячии в стенах ехидной был вскормлен;
 Пожрал уже тьму жертв, но, тем еще не сытый,
 Оскаля челюсти, зубов ряд ядовитый,
 Летит Российские страны опустошить;
 Европу всю готов во гроб преобратить.
 Отмщеньем зверскому неистовству такому,
 Народы, шествуйте вослед Петрову дому!
 Бог в громы облачен: пред ним падет злодей!
 Орды голодные, прочь с северных полей!
 Надменному врагу близка уже кончина;
 Алчбы его теперь открыта всем личина.
 Пора, народы, нам отринуть бледный страх,
 Аттилу истребить и мир обрести в домах!
 Росс меч уже извлек и в битвах восклицает:
 «Того защитник Бог, кто веру защищает».

(1807) [№ 43]

А. С. КОЗЛЯНИНОВ

Акrostих

Дугой златою над холмами
 Едва царь звезд явил чело,
 Разгнал туманы все толпами,
 Жилище смертных рассвело!
 А я молился Трисвятому:
 Великого Поэта дому
 И именинице чтоб дал
 Надежд всех исполненье,
 Обилие, покой, веселье
 И здравый век бы протекал.

(1807) [№ 44]

П. И. ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ

Акrostих

Бог браней чудом непонятым
 Атланта нам явил в боях,
 Гремевшего на поле ратном,
 Рождавшего в противных страхах.
 Афины, римляне и греки
 Таких за счастье почли бы увенчать;
 И будет имя то в потомстве жить во веки.
 О имени таком когда ты хочешь знать,
 Начальные слова ты должен прочитать.

(1810) [№ 45]

Н. Д. ИВАНЧИН-ПИСАРЕВ (1790—1849)

Акrostих

Нерона злобнее, Калигулы гнуснее,
 Аттилу лютостью, коварством превзошел;
 Пил кровь, ругался всем, что в мире есть святее,
 Ограбив свой народ, чужими завладел.
 Лия коварства яд, союзы расторгая,
 Европу в дику степь хотел преобразить;
 Отличен зверством был, в веках блистать мечтая:
 Но что всего странней — мнил Россов покорить!..

(1812) [№ 46]

А. ЧЕРНИКОВ

На случай изданного приказа храбрым российским войскам
 главнокомандующим Кутузовым-Смоленским
 при выступлении за границы

Кто сей бессмертный вождь великие державы?
 Увенчанный творцом, достигший вечной славы,
 Течет в величии, как мирный гений в брань,
 У крова хищника свою простерши длань,
 Забыв постыдные его все злодеянья;
 Он воинам речет: к несчастным состраданье!
 Вот русского вождя достойное деянье!

(1813) [№ 47]

АНОНИМНОЕ

Герою-благотворителю в день его рождения акrostих

Имею счастье быть тобой благотворим,
 Великий муж, герой для милости толиких,
 (А ты ни от кого быть не желаешь чтим).
 Надеюсь, безо льсти и без похвал великих
 Усердие мое за благо примешь ты.
 Великий по душе, по чувствам добрым, нежным
 Любить стараешься людей без красоты,
 А если кто в беду впал роком злым, мятежным,
 Душа твоя летит к пособиям скорым там
 И силится извлечь из рва несчастий лютых,
 Мир водворить, где он отогнан, и сердцам
 И чувствам возвратить приятные минуты.
 Речешь — и слушаться как праведника должно.
 О, если б мне сейчас с тобой быть можно!
 Всю душу излил бы тебе, друг человеков!
 И тщился б подражать незлобию страстей,
 Честь, слава и покой которым в веки веков
 Уделом верным суть, — не груды мзды, честей.
 Люби так завсегда людей, великий муж,
 Озлобленных судьбой, влекущих иго бедствий:
 По сем на небесах надейся вечных благ.
 Уст искренних прими желанья без лести
 Хотящих успевать Тебе в благих делах
 И счастья на земле, и прочного покоя, —
 Нельзя, служа в войне, быть ратнику без боя.
 Ужель не воин Ты великий христианства?

(1814) [№ 48]

И. З. ВОСЛЕНСКИЙ (1780—90-е годы—после 1815)

Его высокопревосходительству, благодетелю человечества
в день его тезоименитства акростих

Итак, настал твой день, Великий человек!
 Великий! — похвалы едва ль я сим изрек!
 Ах! мне ль твои дела вещать на слабой лире,
 Надеясь обречь хвалу достойну в мире?
 Увы! — похвал мирских тебе ли в плен идти,
 В которых зрима смесь с притворной правдой лести!
 Любовью всегда Христовою водиму,
 Ах! можно ль суетой быть в мире победиму!
 Друг человечества! — бессмертный света сын!
 Искатель Истины! — ты неба гражданин!
 Мирское все презрев — поправ — повергнув долу —
 И повинуюся Всесильного глаголу,
 Рукою щедрою даришь всем блага Ты;
 Отца в тебе нашли несчастны сироты.
 Вдовиц потоки слез рукой Твоей отерты,
 Избавили от бед Твои невинных персты.
 Чтить Бога — чтить Царя — для счастья ближних жить —
 Ужели тут не все, дабы Господним быть?
 Любви Твоей сыны — как бы сыны орлины
 О! если бы стеклись вокруг Тебя, единый!
 При взоре б, полном слез, на кроткого отца
 У них взыграли бы веселием сердца!
 Христовой радостью твой дух бы вспламенился,
 И самый ангел твой сей сцене б удивился!
 Но что ж в восторге мне изречь осталось тут?
 Увы!.. грешат, Тебя которые не чтут!!!

(1814) [№ 49]

А. ТУТОЛМИН

Акростихи

I

Месть и смерть врагу на сей земле святой.
 О, Боже! Подкрепи россиян среди боев,
 Сошли небесный огонь в защиту наших воев,
 Каким ты охранял народ избранный твой.
 Великий! Ты сотрешь кичливый галлов рог,
 А мы воскликнем все: Российский дивен Бог.

II

Мне зрится некий дух. На высоте паря
 И хладный север весь лучами озаря,
 Ликуйте, — он гласит, — российский племена,
 Отмстить врага за вас настали времена.
 Российского царя Защитник в бранях я,
 А вы, собравшись все, едина как семья,
 Дружины братские поставьте в ратном поле,
 Отдайте за напасть напастью еще боле,
 Войдите в Славы храм как россы вы прямые
 И возвратите тем дни прежние, златые,
 Чтобы и сам злодей желал быть в вашей доле.

III

Коварный, злобный враг губить Россию мнил,
 На силу смертных он надежду положил:
 Явил Бессмертный нам, что мы его сыны,
 Зияла смерть на нас, теперь мы спасены!
 Гречи повсюду, глас российской вечной славы,
 От севера на юг наполни все державы,
 Лети и возвещай россиян подвиг дивный!
 Едину мысль граждан и промысл Бога сильный!
 Не было нам путей к спасенью никаких,
 И враг уже посягнул во храмах святых,
 Щитая, что пред ним Россия покоренна,
 Есть Бог на небесах — Москва освобожденна,
 Враги трепещут все, исчезла сила их.
 Кому зеленый лавр при старости цветет,
 Ура пред кем летит средь ужасов в военных,
 Того во Славы храм всесильный Бог ведет,
 Удел его — разить врагов иноплеменных.
 Защитник россиян в сердцах их будет жить,
 Отечество его потщится наградить:
 Во славе, в торжестве пусть век его течет,
 Се грозный судия, создатель мира дивный,
 Мужеством сынов России наградил:
 От лютого врага, чрез промысл очевидный
 Любезну родину, как милое дитя,
 Единым в бедствиях спасает грозным словом.
 Надежда россиян в несчастии суровом
 Свершилась: и злодей исчез перед тобой,
 Как вихрем разнесен бывает прах земной.
 Идет во храм Творца хвалу ему воздать
 И храброго вождя навеки прославлять.

(1814) [№ 50—52]

Акростиhi на Аглаю

1

Ах! Что со мной и кем я стал,
 Гордиться можно ли всегда быть равнодушным?
 Любви взгляд — героя дух упал,
 А сердце ей навек соделалось послушным,
 Я истину сего собою испытал.

2

Амур, встревоженный разлукою с тобой,
 Грозил переломать и стрелы и колчан,
 Любовь уехала, что станется со мной?
 Ах! Без души моей, как будто истукан,
 Я буду в мире жить с несносною тоской!

(1814) [№ 53—54]

Е... А... З...: ЕЛЕНА

Есть верно женщины прекраснее тебя,
 Любезней же найдешь ты в свете ни одной.
 Есть также и сердца без чувства пред тобой.
 Не можно зреть тебя, свободы не губя,
 А ты бесчувственна, поработив меня!

(1814) [№ 55]

Графине А... А... О... Ч...

Ангельской души ты образ нам являешь,
 Несчетные в себе вмещаешь доброты:
 Не всех ли в мире сем собою восхищаешь?
 А все оттенками небесной простоты!

(1814) [№ 56]

Г. Р. ДЕРЖАВИН

Русский акростиш в честь князя Кутузова

Когда в виду ты всей вселенны
 Наполеона посрамил,
 Языки одолел сгущенны,
 Защитником полсвета был;
 Когда тебе судьбы превечны
 Ум дали — троны царств сберечь,
 Трофеи заслужить сердечны,
 Усилить Александров меч;
 Злодеев истребить враждебных
 Обрести бессмертный лавр побед,
 В вратах Европы растворенных
 Смыть кровью злобы дерзкий след;
 Москву освободить погранну,
 Отечество спасти от зол,
 Лезть дале путь пресечь тирану,
 Един основывать престол, —
 Не умолчит потомств глагол!
 Се мать твоя, Россия, — зри:
 Ко гробу руки простирает,
 Ожившая тобой, рыдает,
 И плачут о тебе цари!

(1815) [№ 57]

© С. В. Березкина

«ОНА ПО-РУССКИ ПЛОХО ЗНАЛА...»

(К ПОРТРЕТУ О. С. ПАВЛИЩЕВОЙ)

Воспоминания Ольги Сергеевны Павлищевой (1797—1868), урожденной Пушкиной, о детстве ее брата были написаны в 1851 году. Большую часть сведений из них в ближайшие годы обнародовали в своих работах П. И. Бартнев и П. В. Анненков. С отсылкой к их работам воспоминания Павлищевой продолжали жить в пушкиноведении многие десятилетия, пока, наконец, вновь найденная их рукопись не была в полном объеме напечатана М. А. Цявловским, снабдившим свою публикацию обширной статьей, освещающей историю документа, и комментарием.¹ Воспоминания Павлищевой заслуженно пользуются репутацией ценнейшего источника сведений о детстве А. С. Пушкина. По сравнению с воспоминаниями Л. С. Пушкина, изобилующими ошибками памяти мемуариста, они достаточно точны: современные издате-

¹ Летописи Гос. Литературного музея / Под ред. В. Д. Бонч-Бруевича. М., 1936. Кн. 1: Пушкин / Ред. М. Цявловский. С. 443—464.

ли мемуаров Павлицевой отмечают в них лишь две неточности.² Несмотря на это, Цявловский, публикуя воспоминания сестры поэта, не удержался от резких слов в ее адрес: «И то, что Ольга Сергеевна не удосужилась сама записать свои воспоминания о брате и сделал это муж с ее слов, и то, что просьбу Бартенева сообщить что-нибудь дополнительно она оставила без ответа, и то, что она не сохранила ни писем к ней Пушкина, ни даже посвященного ей стихотворения (имеется в виду послание «К сестре», 1814. — С. Б.), — все это говорит о большом равнодушии к памяти поэта».³ Какие-то из этих упреков, несомненно, справедливы, но не все. Позиция Павлицевой требует защиты в той части, где ее упрекают в том, что она якобы «не удосужилась сама записать» воспоминания о поэте. Почему же она передала это мужу? Попробуем в этом разобраться.

В автографе воспоминания предваряются пометой Н. И. Павлицева, в которой говорится, что они «составлены» 26 октября 1851 года в Петербурге. Может быть, слово «составлены» указывает здесь на контаминацию, осуществленную Павлицевым в опоре на разновременные рассказы своей жены? Едва ли. В случае с воспоминаниями Павлицевой уместно вспомнить о забытом *новым русским* языком значении слова «составлять», т. е. писать, создавать что-либо (ныне в словарях русского языка оно фигурирует с пометой «устар.»).⁴ Например, Н. А. Добролюбов писал о Пушкине, что он еще в детстве «начал... составлять французские стишки».⁵ Для Пушкина это значение слова было вполне актуальным. Так, в его «Истории села Горюхина» (1830) о герое сообщалось, что он «приучился выражаться правильно, приятно и свободно», «составляя... повести»,⁶ а о Байроне в статье «(О драмах Байрона)» (1827) — что он столкнулся с особыми художественными трудностями, «когда... стал составлять свою трагедию».⁷ Видимо, и в случае с воспоминаниями сестры поэта слово «составлены» употреблено Павлицевым именно в этом значении: «написаны», «созданы».

Полученной в результате усилий мужа работой Павлицева осталась вполне удовлетворена. «Все, что я знаю и помню о детстве брата, внесено в эту тетрадь» — так передавал разговор с ней С. А. Соболевский в письме к Павлицеву от 6 декабря 1854 года.⁸ И еще один отзыв Павлицевой об этой работе (из ее письма к Бартеневу, 1854 год): Николай Иванович «единственно для господина Анненкова составил из слов ее краткое начертание о детстве покойного брата».⁹ Можно, таким образом, заключить, что в воспоминаниях Павлицевой не было ни одного факта или его интерпретации, с которыми бы она не была согласна.

Однако почему же Павлицева не записала воспоминания своей рукой? Цявловский писал по этому поводу: «Очевидно не надеясь на свои литературные силы, Ольга Сергеевна... обратилась к помощи своего мужа».¹⁰ Это утверждение следует уточнить: в отношении создания Павлицевой воспоминаний речь должна вестись не о надеждах «на свои литературные силы», а о полном их отсутствии, потому что сестра поэта сама написать их не могла. Вернее, Павлицева могла бы это осуществить, но только на французском языке, поскольку она плохо владела русским. Пуш-

² См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Вступ. ст. В. Э. Вацура. Подг. текста, сост. и прим. В. Э. Вацура, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой, Я. Л. Левкович и др. М., 1985. Т. 1. С. 477.

³ Летописи Гос. Литературного музея. Кн. 1. С. 449.

⁴ Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М.; Л., 1963. Т. 14. С. 376; Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1961. Т. 4. С. 295—296.

⁵ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1961. Т. 1. С. 289—290 (статья «А. С. Пушкин», 1858).

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. [М.; Л.]: Изд. АН СССР, 1938. Т. VIII. С. 132.

⁷ Там же. Т. XI. С. 51.

⁸ Летописи Гос. Литературного музея. Кн. 1. С. 443.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

кин ничего не преувеличивал, когда писал в «Евгении Онегине» о героине, девушке из типичной дворянской семьи своего времени:

Она по-русски плохо знала,
Журналов наших не читала,
И выражалась с трудом
На языке своем родном.¹¹

Исследователи, изучавшие автографы Павлицевой на русском языке, выражали неизменное удивление их видом. Так, Цявловский писал о копии стихотворения «К сестре», записанной Павлицевой (кстати, это основной источник текста стихотворения): «В списке почти нет знаков препинания; много описок и ошибок, одно слово не дописано, стихи 47, 108 и 109 пропущены и вписаны, кажется, рукой Льва Сергеевича Пушкина... Стихов 117—120 нет в копии и явно недостает скольких-то стихов между 12 и 13 стихами. Вот в каком безобразном виде записала Ольга Сергеевна посвященное ей Пушкиным стихотворение!»¹² Резким и безусловно незаслуженным высказыванием, поскольку иначе писать по-русски она и не умела, Цявловский закончил описание копии Павлицевой. Н. М. Сперанская, переводчица ее французских писем к родителям и мужу, особо отметила «нелитературность» русского языка Павлицевой. По-русски ею были написаны в этих письмах лишь отдельные фразы, и они резко контрастируют по стилю с ее изысканным французским языком. Сперанская по этому поводу пишет: «„Нелитературность“ русского языка Ольги Сергеевны ярко сказывается не только в стиле, но и в грамотности. Последнее неудивительно: несколько раз она пишет о своем отношении к отечественной словесности и о том, что она очень мало читает по-русски».¹³

Весьма показательны в плане владения русским языком сообщения Павлицевой о неизданных стихотворениях брата. Говоря о его французских стихах, пусть даже и написанных поэтом до поступления в Лицей, Павлицева приводит их от первого слова до последнего во вполне удовлетворительном связном виде. Положение меняется, когда речь заходит о стихах Пушкина на русском языке. Поразительная картина: сестра великого русского поэта не может привести ни одного из них *в полном объеме*... Знакомство с ее копией послания «К сестре» именно поэту вывело из равновесия пушкиниста-текстолога: Павлицева не была безразлична к памяти своего брата — она просто плохо помнила его русские стихи, хотя эта особенность ее памяти явно не касалась обстоятельств его детства и юности.

Помимо «долицейских» стихотворений, в воспоминаниях Павлицевой сообщалось еще об одном неизданном стихотворении Пушкина. Она вспоминала о поездке Пушкиных в Михайловское 1817 года: «Не прежде, как в 1817 году, по выходе Александра Сергеевича из Лицея, родители его, жившие в Петербурге, впервые отправились туда вместе с ним на лето; поездка, которая осталась памятною в его стихах:

Есть в России город Луга
Петербургского округа — *и т. д.*»¹⁴

Полностью стихотворение не было приведено в воспоминаниях Павлицевой, вероятно, по уже известной нам причине.

Полный текст стихотворения привел в 1854 году Бартенев, к тому времени уже познакомившийся с воспоминаниями Павлицевой и предпринявший со своей сто-

¹¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. VI. С. 63.

¹² Летописи Гос. Литературного музея. Кн. 1. С. 450. См. описание этого автографа: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 587.

¹³ Семейные бумаги Пушкиных-Ганнибалов. Т. 2: Письма О. С. Павлицевой к мужу и отцу. 1831—1837 / Пер. и подг. текста А. Андрус и Н. Сперанской. Комм. А. Востриковой и Е. Пермякова. СПб., 1994. С. 10.

¹⁴ Летописи Гос. Литературного музея. Кн. 1. С. 451.

роны усилия по его разысканию. Он писал о поездке Пушкиных в Михайловское в 1817 году: «...отправились Пушкины на лето 1817 года всею семьею. Они ехали по большой дороге на город Лугу, о чем вспоминал Александр Сергеевич к кому-то в письме, в котором, вероятно, описывал это путешествие и от которого сохранились в памяти одного из друзей его следующие забавные стихи:

Есть в России город Луга
 Петербургского округа;
 Хуже не было б сего
 Городишки на примете,
 Если б не было не свете
 Новоржева моего». ¹⁵

Письмо Пушкина, о котором говорит Бартенева, не сохранилось, его адресат неизвестен. К сообщению о нем приходится отнестись с большой долей осторожности. Возможно, что в бартеновской статье был приведен своего рода комментарий стихотворения, данный ему Соболевским. Он был адресатом пушкинского письма от 9 ноября 1826 года, рассказывавшего о поездке поэта из Москвы в Новгород; часть этого письма приводится в собрании сочинений Пушкина как стихотворение (Из письма к Соболевскому) («У Гальяни иль Кольони...») — это «itinéraire», т. е. маршрут путешествия поэта в стихах. Письмо к Соболевскому могло послужить основой для характеристики «дорожного» экспромта Пушкина, приведенной в статье Бартенева.

По своим художественным особенностям стихотворение «Есть в России город Луга...» несколько выделяется из ряда других стихотворений Пушкина 1817 года. Впрочем, эту стилистическую оригинальность текста не следует преувеличивать, поскольку легкая «разговорная» интонация этого дорожного экспромта имеет соответствие в таких лицейских стихах Пушкина, как «Портрет», «И останешься с вопросом...», «Надпись на стене больницы». «Стихотворение „Есть в России город Луга“, — пишет И. С. Чистова, — стилистически и эмоционально не укладывается в контекст лирики 1817 года, но вполне естественно читается в ряду более поздних стихотворений Пушкина. Уже первое из стихотворений „михайловского периода“, озаглавленное „Из письма к Вульффу“, по своему типу ближе комментируемому экспромту, чем любое из стихотворений 1817 года». ¹⁶

Видимо, именно этими соображениями руководствовались дореволюционные издатели сочинений Пушкина, отнесшиеся к публикации Бартенева весьма критически и, вопреки его утверждению, дававшие стихотворению датировки вне 1817 года: 1824, ¹⁷ 1818, ¹⁸ 1818 или 1819 годы. ¹⁹ Обзор мнений о времени написания «Есть в России город Луга...» дал В. Е. Якушкин, указавший на ошибочность иной, нежели 1817 год, датировки стихотворения ²⁰ (эта точка зрения была принята впоследствии во всех изданиях сочинений поэта). Публикация в 1936 году воспоминаний о Пушкине Павлицевой подтвердила правильность сообщения Бартенева. Это позволило Цявловскому в коммента-

¹⁵ Бартенева П. И. Александр Сергеевич Пушкин: Материалы для его биографии. Глава 3-я (1817—1820) // Московские ведомости. Литературный отдел. 1855. 26 ноября. № 142. Перепечатано: Бартенева П. И. О Пушкине: Страницы жизни поэта. Воспоминания современников / Изд. подг. А. М. Гордин. М., 1992. С. 104—105.

¹⁶ Чистова И. С. «Есть в России город Луга» (к вопросу о датировке) // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1987. Вып. 21. С. 82.

¹⁷ Пушкин А. С. Сочинения / Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1857. Т. 7. С. 90 (стихотворение напечатано под заглавием «Из письма»).

¹⁸ Впервые: Пушкин А. С. Сочинения / Под ред. Г. Н. Геннади. СПб., 1859. Т. 1. С. 196 (под тем же заглавием).

¹⁹ Пушкин А. С. Сочинения и письма / Под ред. П. О. Морозова. СПб.: Просвещение, 1905. Т. 7. Дополнения. С. LVII.

²⁰ Пушкин А. С. Сочинения. СПб.: Изд. Имп. Академии наук, 1905. Т. 2. Примечания. С. 58—59.

рии Большого академического собрания сочинений Пушкина остановиться на датировке «13 (?) — 18 (?) июля 1817 года» (ближайшие дни после приезда поэта в Михайловское).²¹ Попытка ее пересмотра была предпринята И. С. Чистовой в цитированной выше статье «„Есть в России город Луга“ (к вопросу о датировке)»,²² где была предложена максимально расширенная датировка экспромта, выводящая его за пределы сообщений Павлицевой и Бартенева, — 1826—1834 годы.²³ Особого внимания заслуживает замечание автора статьи о том, что в стихотворении «Есть в России город Луга...» «заключительная строка *Новоржева моего* предполагает достаточно близкое знакомство поэта с этим городом, невозможное в момент первого путешествия в Михайловское».²⁴ И. С. Чистова справедливо указала на то, что, по-видимому, именно это соображение заставляло дореволюционных издателей «сдвигать» датировку стихотворения к более поздним (после 1817 года) поездкам Пушкина в Михайловское. Однако, во-первых, отношение к Новоржеву как к «своему» (а это был ближайший к Михайловскому уездный город) Пушкин мог воспринять от родных, прекрасно знакомых с этим городом. Во-вторых, нельзя исключить, что стихотворение было написано на обратной дороге в августе 1817 года, после уже состоявшегося в июле личного знакомства Пушкина как с Лугой, так и Новоржевом. Это соображение предполагает расширение — по сравнению с комментарием Цявловского — датировки произведения в готовящемся академическом издании Пушкина, которая, по-видимому, должна охватывать время всей поездки поэта, начиная с момента его первого приезда в Новоржев и кончая возвращением в Петербург (июль (не ранее 11-го)—август (не позднее 26-го) 1817 года). В-третьих, слово «моего», как это часто бывает в «домашней поэзии», может и не нести на себе полновесной смысловой нагрузки, поскольку стоит в положении «под рифмой». Например, было бы неправильным видеть в пушкинском экспромте 1829 года «*Когда стройна и светлока...*» сообщение о том, что А. П. Керн развелась с мужем «в день Ильи пророка». Содержательная сторона стихотворения была обусловлена в первую очередь подбором рифм, заимствованных Пушкиным из стихотворения А. И. Подолинского «Портрет» (1829), которое он успешно пародировал в наброске «*Когда стройна и светлока...*»

Сомнения, вызванные сообщением Павлицевой о стихотворении «Есть в России город Луга...», едва ли имеют основание в отношении содержащихся в нем фактов. Можно быть уверенными, что Павлицева не выпустила бы из своего дома воспоминаний, в которых какие-то сведения в изложении ее мужа не соответствовали тому, что она помнила из биографии брата. В 1817 году она единственный раз проделала с ним путь до Михайловского (и обратно). В 1819 году Пушкин один приехал к семье, которая проводила лето в Михайловском. Один он оттуда вскоре и уехал. Написание в эту поездку каких-либо юмористических экспромтов маловероятно, поскольку через несколько дней после приезда поэта в Михайловском умер, не дожив до двух лет, его брат Платон. Остается загадкой, от кого Бартенев узнал полный текст «Есть в России город Луга...» Сама Павлицева едва ли могла припомнить его, поскольку русские стихи плохо укладывались в ее памяти. Отсюда и основная проблема истории этого стихотворения, связанная не с датировкой, а с составом его текста. Не случайно Н. В. Измайлов называл стихотворение «Есть в России город Луга...» «дубиальной» эпиграммой.²⁵

²¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. II. С. 1023.

²² Чистова И. С. Указ. соч. С. 81—83.

²³ Следует отметить, что в 1826 году Пушкин в Луге не был, поскольку его поездки осенью и зимой этого года были связаны не с «Петербургским округом», а с Москвой. Между тем именно к 1826 году стихотворение отнесено в издании: Пушкин А. С. Полн. собр. художеств. произв. / Сост. и подг. текста С. В. Денисенко, Н. Л. Дмитриевой, Т. В. Евдокимовой, С. Б. Федотовой. Ред. С. А. Фомичев. СПб.; М., 1999. С. 650.

²⁴ Чистова И. С. Указ. соч. С. 81.

²⁵ Пушкин. Итоги и проблемы изучения / Коллект. монография под ред. Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха. М.; Л., 1966. С. 592.

ОППОЗИЦИЯ «СВОЕ» / «ЧУЖОЕ» В РАССКАЗЕ Н. С. ЛЕСКОВА «НА КРАЮ СВЕТА»

В произведениях Лескова оппозиция «своего» / «чужого» выступает как категория мифологического и средневекового типа мышления, для которого характерно деление пространства на «свое» и «чужое», а населяющих его существ — на «своих» и «чужих». ¹ «Чужими» средневековому сознанию представляются прежде всего носители другой культуры, иноземцы.

В рассказах и повестях Лескова, изображающих столкновение, противоборство героя-русского с героем-иностраницем или героем-инородцем («Очарованный странник», «Железная воля», «Кольванский муж», «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе» и другие), оппозиция «свое» / «чужое» обнаруживается на различных уровнях организации текста. Прежде всего иноземец как «чужой» воспринимается рассказчиком. Отношение к человеку иной культуры как к «чужому» предполагает приписывание ему отрицательных качеств в соответствии с противопоставлением «свое» (хорошее) / «чужое» (плохое). «Чужой» вызывает негативные ассоциации, «чужое» пространство кажется опасным, враждебным и представляется царством смерти. При этом все «чужое» воспринимается недифференцированно, без различия оттенков и этнокультурных особенностей, ² все иностранцы наделяются одинаковыми отрицательными качествами, поэтому в восприятии рассказчиков англичане напоминают немцев и даже татар.

С другой стороны, оппозиция «свое» / «чужое» характерна и для авторского видения мира, что выражается в композиции произведения, в выборе заглавия и значимых цитат, эксплицирующих оппозицию «свое» / «чужое». Так, в рассказе «На краю света» Лесков вводит цитату из сочинения Кирилла Туровского, указывающую на одну из центральных тем произведения — столкновение «своего» и «чужого»: Кирилл Туровский «завещал „не токмо за свои молитися, но и за чужия, и не за единыя христианы, но и за иноверныя...”». ³ Анализу проявления в рассказе категории «своего» / «чужого» и связанных с нею художественных особенностей и будет посвящен настоящий разбор.

Рассказчик-архиерей описывает свою встречу с одним из жителей Восточной Сибири. Туземец, с которым путешествует архиерей, воспринимается им как «чужой», т. е. как существо опасное и враждебное, к которому нужно относиться с недоверием. «Дикарь», в представлении рассказчика, стремится его обмануть, бросить: «...первая мысль, которая мне пришла в эту пору, была та, что мой дикарь очнулся ранее меня и улизнул один, а меня бросил» (V, 494—495). В ранней редакции рас-

¹ *Леву-Строс К.* Первобытное мышление. М., 1994. С. 185, 224; *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1995. С. 270; *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода («Свое» и «чужое» в истории русской культуры) // Труды по знаковым системам. XV. Тарту, 1982. С. 110—121.

² Ю. Лотман отмечал, например, что для античной культуры все другие народы представлялись единым целым, которое получило название «варваров»: «Античность конструирует себе „варваров” (...) При этом безразлично, что эти „варвары”, во-первых, могли обладать культурой значительно более древней и, во-вторых, конечно, не представляли единого целого, образуя культурную гамму от высочайших цивилизаций древности до племен, находящихся на весьма примитивной стадии развития. Тем не менее античная цивилизация могла осознать себя как культурное целое, только сконструировав этот якобы единый „варварский” мир, основным признаком которого было отсутствие общего языка с античной культурой» (*Лотман Ю. М.* О семиосфере // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 15—16).

³ *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1957. Т. V. С. 512. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

сказа архиереем трижды приходит в голову мысль о том, что самоед собирается его убить: «„Лихая беда“ — думаю, и все опять мне в голову лезет пустая мысль, что это он меня нарочно завез не знать куда и убить хочет. „Знает он, — думаю себе, — что я архиерей, и, верно, пришла ему злая мысль: стукнет меня орстелем по маковке да скинет с саней, а самого поминай как звали“. Так этого и жду, и таю в себе эту мысль...» (V, 557). Истолкование действий «чужих» как агрессивных проявлений обычно для средневекового сознания. В других произведениях Лескова рассказчики также видят в «чужих» стремление заманить их в ловушку. В «Левше» «англичане (...) к приезду государеву выдумали разные хитрости, чтобы его чужестранностью пленить и от русских отвлечь» (VII, 26), но и самого Левшу они безуспешно пытаются «пленить», сбить, чтобы он на их жизнь прельстился» (VII, 52).

«Чужой» не воспринимается как полноценный человек и ассоциируется с неодушевленным предметом. Ивану Флягину татарин Савакирей напоминает овощ: «...голова бритая, словно точеная, и круглая, будто молодой кочешок крепенький, а *рожа* (курсив мой. — Н.З.) как морковь красная, и весь он будто огородинка какая здоровая и свежая» (IV, 426). Туземец кажется архиереем похожим на обмылок: «...*рожа* (курсив мой. — Н.З.) обмылком — ничего не выражает; в гляделках, которые стыд глазами назвать, — ни в одном ни искры душевного света; самые звуки слов, выходящие из его гортани, какие-то мертвые...» (V, 489). Речь архиерея напоминает речь Ивана Флягина, а его оценки — оценки архаичного типа сознания, для которого характерно негативное отношение к «чужому».

Особым для рассказчиков Лескова оказывается «чужое» пространство. Они говорят о чувстве смерти, тоски, сумасшествия в этом царстве мертвых. «Человеку там — погибель» (IV, 435), — говорит Иван Флягин, вспоминая о «тоске» и «одурении» на «солончаках»: «Одурение от этого блеску даже хуже, чем от ковыля делается, и не знаешь тогда, где себя, в какой части света числить, то есть жив ты или умер и в безнадежном аду за грехи мучишься» (IV, 434). О тех же ощущениях у «чужих» говорит Иван Сипачев («...этого снести невозможно» — VIII, 404, «ад и смерть» — VIII, 430) и Левша («...я желаю скорее в родное место, потому что иначе я могу род помешательства достать» — VII, 54). Подобные же чувства вызывает природа Сибири у архиерея в рассказе «На краю света». Он видит здесь лишь «грустное однообразие картин, которые (...) производят такое скучное впечатление, что даже говорить не хочется...» (V, 482). Страна, в которой живет «дикарь», — такое пространство, страшнее которого, с точки зрения рассказчика, никто, и даже сам «дикарь», не может себе ничего представить: «...нет у него («дикаря» — Н.З.) такого места, которое могло бы произвести ужас в сравнении с страшным местом его всегдашнего обитания...» (V, 489). Во время бурана появляется и упоминание ада: «Я не знаю, может ли быть страшнее в аду...» (V, 490).

Архиерей в рассказе учит языки инородцев — тунгусский и якутский (V, 466). Однако из его рассуждений можно понять, что он учит один язык — «дикарский» (V, 468). Этому языку он дает характеристику как единому целому (V, 468), не различая внутри него два отдельно существующих языка, которые могли иметь черты сходства и даже иметь одинаково звучащие слова (на «дикарский» язык, говорит архиерей, слова «Пресвятая Дева» переводятся как «*шочмо Абя*» — V, 468), но все-таки не были одним и тем же языком. Впрочем, тунгусский (эвенкийский) и якутский языки имеют, очевидно, больше черт различия, чем сходства, поскольку не являются близкородственными: якутский относится к тюркским языкам, а эвенкийский — к тунгусо-маньчжурским. Герой Лескова не вглядывается пристально в «туземцев», он воспринимает их не как целое, состоящее из отличающихся друг от друга частей, но как нечто нерасчлененное, недифференцированное, т. е. так, как воспринимают «чужое». Поэтому тунгусский язык — это то же, что якутский, т. е. «дикарский». Такое отношение к инородцам вновь напоминает героя «Очарованного странника», который, встретив в степи «чувашина», говорит ему: «Как же ты сме-

ешь на Николая Чудотворца не надеяться и ему, русскому, всего двугривенный, а своей *мордовской* Керемети поганой целого бычка!» (курсив мой. — *Н. З.*; IV, 446). При таком невнимании к особенностям культуры «чужого» народа их этноним свободно заменяется этнонимом их соседей.

«Чужими» оказываются Сибирь и ее жители не только для героя, но и для автора, что проявляется при сравнении текста Лескова с произведениями, которые послужили источниками фактических сведений для рассказа.

Реальным прототипом рассказчика в «На краю света» был, по утверждению Лескова, архиепископ Ярославский Нил (Исакович). В работе над рассказом Лесков воспользовался сочинениями Нила, о чем свидетельствуют заимствования из них в тексте «На краю света». Частично они отмечены (V, примечания), многие же из них не откомментированы. Так, например, характеристика языческой богини Дзол-Дзаягачи у Лескова («Дзол-Дзаягачи у шаманистов такая богиня, дарующая детей и пекущаяся будто бы о счастья и здоровье тех, которые у нее вымолены» (V, 484)) — измененная цитата из исследования Нила о буддизме: «Дзол дзаягачи — богиня, дарующая детей и пекущаяся о их счастья и здоровье».⁴ Оттуда же взяты некоторые экзотизмы, например «таилга» — жертва.⁵ В тексте встречаются заимствования и из второго сочинения Нила, посвященного его поездке по Сибири.⁶

Однако можно отметить и такие фрагменты сочинений Нила, которые, вопреки возможным ожиданиям, оказались не использованными Лесковым. За достоверными этнографическими сведениями о жителях Сибири, где Лесков никогда не был, он мог бы обратиться к той части «Путевых записок» Нила, где даются характеристики сибирских инородцев. В описании Нила народы Сибири резко отличаются друг от друга чертами характера и бытовыми привычками. Тунгусы-кочевники добывают «пропитание луком или ружьем». «Тунгус благопокорен, честен, гостеприимен и, будучи всегда и везде странником и пришлецом, смотрит на все оком того бесстрастия, которое одно лишь ставит человека превыше всех превратностей судьбы. Такой или подобный быт (...) не дает ли права сказать, что для них не миновался еще золотой век».⁷ Совсем по-другому описывает Нил характерные качества и быт якутов, которые, питаясь сосновой корой, совершают «лесоистребительный подвиг».⁸ Якуты-земледельцы напоминают Нилу бессмысленных животных: «На хозяйство же якутское нельзя смотреть без жалости. Оно заключается в грязной юрте, без всяких принадлежностей, обуславливающих человеческий быт (...) не моясь и не умываясь, не употребляя белья, а наготу прикрывая только кожаными, часто стародавними и изопрелыми одеждами, и валяясь на гноище вместе со скотами, — якут не только уподобляется скотам бессмысленным, но часто ставит себя ниже их».⁹ В другом случае Нил сравнивает вотяков и черемисов: «Народ этот (вотяки. — *Н. З.*) в одежде опрятен, хозяйлив, трудолюбив, и потому сыт и доволен. Простота жизни его и доверенность к другим так велики, что дома и кладовые оставляются незапертыми (...) Вотяки лицом белы, светловолосы, и вообще показывают в себе финское племя. Тогда как в Черемисе проявляется отродие черкесское или татарское и дух истинно демонский».¹⁰

Герой-туземец в рассказе Лескова не похож ни на тунгуса, ни на якута, ни на вотяка в отдельности, но соединяет в себе свойства разных сибирских инородцев. Подобно тунгусам, он наделен бесстрашием, подобно якутам, он крайне нечисто-

⁴ *Нил (Исакович)*. Буддизм, рассматриваемый в отношении к последователям его, обитающим в Сибири. СПб., 1858. С. 230.

⁵ Там же. С. 237.

⁶ *Нил (Исакович)*. Путевые записки: В 2 ч. Ярославль, 1874. Переклички с этим сочинением Нила отмечены в примечаниях к рассказу в томе V собрания сочинений Н. С. Лескова.

⁷ *Нил (Исакович)*. Путевые записки. С. 182—184.

⁸ Там же. С. 279.

⁹ Там же. С. 278.

¹⁰ Там же. С. 5.

плотен, подобно вотякам, честен и доверчив. Его религиозные представления также представляют собой смешение признаков нескольких религий. Полуязычник, полубуддист, он верит и в Христа, но приносит «таилгу» и «шайтану», что открывает в нем черты мусульманина.¹¹ Вероятно, здесь автор рассказа следует «Путевым запискам» Нила, где черемисы сравниваются с черкесами. Отметим, что в своем комментарии рассказчик не упоминает об исламе, когда говорит, что сибирские инородцы «делали из всех этих вер самое странное и нелепое смешение: они молились и Христу с его апостолами, и Будде с его буддисидами да тенгеринами, и войлочным сумочкам с шаманскими ангонами...» (V, 460). В ходе развития повествования автор неосознанно прибавляет к этому характерную для кавказских горцев веру в шайтана, что позволяет отметить и в авторском сознании недифференцированное восприятие инородцев как «чужих».

Описания сибирских народов в сочинениях Нила и изображение их в рассказе «На краю света» представляют собой два разных взгляда, два разных способа оценки «другой» культуры. Как можно было увидеть, в «Путевых записках» Нила каждый народ не похож на другой, наделен резкими отличительными признаками. Племенные различия четко осознавались автором: «Не быв народом одного корня, орды резко отличались одна от другой — языком, религиею, обычаями и самыми чертами лица. Это различие видимо и донныне в Сибири, как в зеркале. Видит, говорю, наблюдатель в племенах сибирских не ветви одного древа, не детей и членов одного великого семейства, но какие-то осколки, занесенные от мест близких или дальних бурей неведомых переворотов».¹² При заимствовании этого фрагмента Лесков опускает первую часть, в которой подчеркиваются различия между народами, а оставшийся фрагмент исходного текста завершает собственным обобщением. Паства, говорит рассказчик, «не представляла отдельной ветви какой-нибудь одной из народностей, а какие-то щепы и осколки Бог весть когда и откуда сюда попавших племенных разновидностей, бедных по языку и еще более бедных по понятиям и фантазии» (V, 460). В тексте Лескова «осколки» объединяются в одно целое с одним и тем же типом языка и мышления, которые характеризуются как неполноценные, примитивные.

Бедность фантазии инородцев многократно подчеркивается в рассказе. «Об их жалком уме» (V, 487) говорит Кириах: «...их слабый ум устает следить за всякою отвлеченностию и силлогизациею, а надо им просто рассказывать о жизни и о чудесах Христа, чтобы это представлялось им как можно живообразнее и чтобы их бедной фантазии было за что цепляться» (V, 481). Архиерей видит в своем спутнике-«дикаре» существо, лишенное разума: «...чем этот мой молодец станет раздумывать, когда у него вся думалка комом смерзлась и ему ее оттаять негде» (V, 489). Однако таким оценкам, очевидно, противоречит «повесть о пятистах путешественниках», в которой, как говорит тот же рассказчик, «чувствуется весь склад и дух религиозной фантазии этого народа» (V, 480). Парадоксальный вывод буддийской легенды о том, что в горсти воды больше, чем в море, говорит уже об изощренном уме, которому доступна «всякая отвлеченность». Сам рассказчик находит, что «это совсем не глупо» (V, 481), однако далее вновь возвращается к прежним рассуждениям об «их бедной фантазии».

¹¹ Шайтан, одно из имен дьявола у мусульман, нигде в сочинениях Нила не упоминается. Он пишет о вере шаманистов в злых духов, которые «питают всегдашнюю вражду не только к людям, но и к самому небу. Их-то шаманизм боится и вменяет в живейшую обязанность укрощать злобу их жертвами и молитвами». Эти злые духи — Элье, Ада, Албин, Кульчин и Бук — имеют общее имя Читкуртов (Нил (Исакович). Буддизм... С. 66). У сибирских инородцев шайтанами назывались изображения добрых духов, предметы религиозного почитания (Прот. Ф. Токарев. Нечто о шайтанах // Енисейские епархиальные ведомости. 1884. С. 180). Лесков же употребляет это слово в значении «черт».

¹² Нил (Исакович). Путевые записки. С. 29.

Лесковский рассказчик так странно непоследователен, что в другом месте говорит о неспособности «дикарей» верить в чудо: «...строить им какую-нибудь богословскую систему или просто слово молвить о рождении без мужа, от девы, — и думать нечего: они или ничего не поймут, и это самое лучшее, а то, пожалуй, еще прямо в глаза расхохочутся» (V, 468). Однако «дикарь» из всей христианской проповеди запомнит именно рассказы о чудесах: «Как же, бачка, понял: свинью в море топил, слепому на глаза плевал — слепой видел, хлебца-рыбка народца дал...» (V, 487). Мотив же чудесного рождения известен многим религиям мира, в частности буддизму. Если инородцы в рассказе действительно буддисты, как говорит рассказчик, и им известны буддийские легенды, то они должны верить, что Гаутама Шакьямуни («Шигемуни») был зачат чудесным образом (его мать Майя увидела во сне, что ей в бок вошел белый слон) и столь же необычным образом родился — из бока матери.

Черты неправдоподобия, связанные с представлениями о «чужом», присутствуют и в изображенном автором пространстве. Сибирь в рассказе показана как неизвестное, «чужое» пространство, царство вечной зимы. Если бы здесь могло быть лето, почему архиерей выбрал для поездки самое опасное время? Архиепископ Нил, например, путешествовал летом по Лене на корабле, с архиерейским хором. Путешествие опасное, но не в той степени, как поездка зимой по безлюдной тундре, на собаках, в обществе «дикаря» — язычника. Особое качество пространства подчеркнуто автором: Лесков долго выбирал название для своего рассказа («Два проповедника», «Бог в пустыне», «Дикарь», «Три чуда», «Темняк») и остановился на сказочно-мифологическом «На краю света». Край света — неосвоенное, «чужое» и враждебное пространство, населенное чудовищами (в русских волшебных сказках на краю света живет Кашей Бессмертный).

В произведениях Лескова «чужое» пространство стремится «своих» превратить в «чужих». Каждый раз такое превращение представлено Лесковым как неизбежное. Ивана Флягина «подсчитинивают», женят на татарках, он живет по-мусульмански — многоженцем, и русские миссионеры принимают его за татарина (IV, 438); у героя рассказа «Кольванский муж» детей крестят в лютеранской церкви, и сам он «кончил свой курс немцем» (VIII, 449); православный архиерей присутствует при шаманском «молении» (V, 511) и, совершенно уподобившись инородцам, совершает грех «скверноядения» — ест сырую медвежью лапу (V, 506).¹³

Превращение «своего» в «чужого» лишь представлено Лесковым как неизбежное. В реальности же «пленник» не обязательно становился многоженцем, а своих детей считал татарами («Очарованный странник») или немцами («Кольванский муж»). И в рассказе «На краю света» «дикарь» мог найти не только «скверную» пищу, что становится очевидным при сопоставлении текста Лескова с распространенными в массовой беллетристике рассказами о чудесном спасении в сибирской тундре и о добрых язычниках.

В 1813 году газета «Северная почта» опубликовала статью «О великодушном поступке Тунгуса». Этот рассказ выбран для сопоставления с рассказом Лескова лишь по сходству сюжета (знакомство писателя именно с этим текстом маловероятно).

¹³ Об этом всеобщем «грехе» сибирских инородцев Лесков написал позже в статье «Сибирские картинки»: «Что значит „скверноядство“? Это то, если человек ест что-нибудь „скверное“, то есть „не показанное ему для употребления в пищу“. (...) В Сибири на огромных пространствах, где кочуют „народцы“, нет ни посевов, ни убойного скота, имеющего раздвоенные копыта и отрыгающего жвачку, а потому кочевники употребляют в пищу все, что можно съесть, и между прочим мясо „животных, не показанных“ по требнику, а именно: „медвежью говядину, соболей и белок“. Дикари ели эту пищу всегда, с тех пор как живут, и пока они не были окрещены (...) им и не представлялось, что это „скверно“ (...) Сибирские духовные положили очищать „скверноядущих“ дикарей особою молитвою, а за прочтение ее наложили „новый яsak“ с таксацією: 1) за ядение медвежьей говядины — одна цена, 2) за ядение лисьего и соболяго мяса — другая, и 3) за белок и иных меньших зверьков — третья» (Вестник Европы. 1893. № 4. С. 544).

Русские чиновники, говорится в статье, отправились в ноябре из Охотска к Ямской крепости для сбора подати (ясака) с инородцев. По пути «на расстоянии 350 верст находятся одни только пустые места (...) ехав сими местами во время большой стужи, простиравшейся до 32 градусов, на четырех запряженных собаками нартах, они сверх чаяния слишком долго промедлили в пути по причине глубоких снегов и беспрестанных метелей; а от сего промедления оказался у них недостаток в съестных припасах и корме для собак. (...) собаки от двух нарт перемерли, а остальные с голоду обессилели. (...) их путешествие продолжалось 18 дней. Во все время роздыхи и ночлеги имели они на открытом воздухе: вырыв в снегу яму, разводили в ямной огонь и, ложась, обкладывали себя собаками. В продолжение сего один из ямщиков умер, а прочие томились от изнеможения и голода. Страшное отчаяние овладело ими, и они с ужасом ожидали приближения неминуемой смерти».¹⁴ В рассказе Лескова отмечены те же детали: безлюдное пространство, сильный мороз и метель, выкапывание снежных ям для ночлега, путешествие на собаках, которые погибают в пути, голод, отчаяние, страх смерти. И спасение путешественников в статье напоминает многие детали рассказа Лескова: «В один из сих дней (...) приметили вдали что-то чернеющее и движущееся. С первого взгляда заключили они, что то медведь, и, тотчас зарядив ружья, приготовились по нем стрелять; но после того, рассмотрев повнимательнее, узнали едущего на олене тунгуса. (...) Как скоро узнал он о крайностях их положения, то, не распространяясь в разговорах, заколол тотчас своего оленя в пищу сим странникам и потом, взяв лыжи, удалился в горы к родовичам своим, которые кочевали тогда в 60 верстах от сего места (...) На третий день тунгус явился опять к несчастным на езжальных оленях с разными съестными припасами и таким образом спас их от предстоявшей им смерти. — Вот еще новое доказательство, что чувство сострадания и благотворения свойственно также и диким народам!».¹⁵ В рассказе Лескова появившийся вдали «дикарь» также не сразу опознается как человек, он также удаляется на лыжах к другим туземцам за помощью, и, наконец, рассказчик признает, что у диких народов есть не только «естественное чувство сострадания», но и «religio» (V, 509). Черты сходства позволяют соотнести эти два текста — и отметить отличия, к которым относится не только медвежье мясо в рассказе «На краю света» вместо мяса оленя. В газетной статье идея о том, что и язычникам доступно чувство сострадания, выражена так, что они не кажутся «чужими», а простота очевидного факта не затемняется, как в рассказе Лескова, противоречащими друг другу деталями.

Уже современная критика отметила черты неправдоподобия в новом произведении Лескова. Рецензент «Отечественных записок» заметил, что автор не указывает точно, где и когда происходили описанные события, и, вышивая «беллетристические узоры» «по канве неопределенности места и времени», «не дает ничего для подтверждения достоверности повествования своего рассказца...»¹⁶ Критик из Сибири писал о том, что изображенный в рассказе архиерей не имеет ничего общего с архиепископом Нилом: «...как ни прямо и решительно указание г. Лескова на недавно почившего архиепископа Нила как героя рассказа, все, знавшие покойного, положительно скажут, что во всем рассказе нет ни одной черты, сколько-нибудь на него похожей. Преосвященный Нил, в противоположность тому, что рассказывается о нем, когда служил в Сибири, слишком высоко смотрел на свое положение, и мы не знаем ни одного архиерея, который бы окружал себя такою толпою, как он, особенно во время своих редких поездок по епархии». И убеждения героя рассказа, говорит критик, далеки от убеждений Нила.¹⁷

¹⁴ О великодушном поступке Тунгуса // Северная почта. 1813. № 14.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Отечественные записки. 1877. № 5. С. 77.

¹⁷ С края света. Ответ г. Лескову на рассказ его «На краю света» // Прибавление к «Иркутским епархиальным ведомостям». 1877. № 11. С. 142.

Представитель какого именно сибирского народа изображен в рассказе «На краю света», определить невозможно. В авторский замысел входило изобразить инородца («дикаря») вообще, что подтверждается изменениями, внесенными Лесковым в первоначальный вариант рассказа. В первой рукописной редакции («Темняк») туземец был назван «самоедом», однако в тексте «На краю света» конкретное указание на его национальность автором последовательно устраняется. Героя, лишённого и имени, и национальности, рассказчик называет «дикарем». Вероятно, автором сознательно оставлены противоречия в изображении «дикаря»: язычник, буддист, он отчасти и мусульманин; он не может поверить в чудесное рождение Христа, хотя Будда, которому он поклоняется, родился, по легенде, как и Христос, чудесным образом; человек с неразвитым умом, он принадлежит к некой группе инородцев, которая изображена хранительницей вековой индийской мудрости. Соединение в этом герое разнородных, гетерокультурных характеристик создает в рассказе определенное напряжение, которое преодолевается не в реалистическом, а в символическом плане рассказа.

При переработке первоначального замысла в текст был введен рассказ архиерея о живописных изображениях Христа. Лесковым были отобраны восемь таких изображений; первые семь выполнены западноевропейскими художниками, последнее — русским иконописцем. Первые шесть картин и снимок со скульптуры Кауера должны иллюстрировать понимание Христа в «Тюбингене, Лондоне или Женеве» (V, 452), т. е. понимание Христа протестантскими богословами. Однако среди картин есть и связанное с католическим культом «Sacré coeur» изображение А. Лафона, картины Тициана, Гверчино. Авторы некоторых картин не называются, так как рассказчик видит в этих изображениях не индивидуальный, уникальный взгляд художника, но выражение общего «западного» взгляда на христианство. При этом не различаются не только индивидуальности художников, но и католическое и протестантское начала, не отмечаются и исторически обусловленные особенности этих картин: в один ряд включены изображения XVI—XIX веков. Такой недифференцированный подход к картинам объединяет их в одну группу по признаку принадлежности «чужой» культуре. Все семь изображений, с точки зрения рассказчика, есть изображения не Бога, но земного человека (Кауер, Гверчино), страдающего физически (Метсу) или испытывающего недостойные человеческие чувства (излишняя мягкость, граничащая с равнодушием, гадливость, презрение), или даже изображение, прямо подменяющее божественную идею идеей антихриста (Лафон). Таким образом, все семь «чужих» («западных») изображений отмечены знаком «неистинного», профанного; знаком «истинного» отмечено только русское изображение Христа.

Интерпретация изображений Христа, вводящая противопоставление «своего» и «чужого», служит «прологом» к рассказу в целом. Описание каждой из картин перекликается с отдельными эпизодами из жизни архиерея в Сибири, но отчасти и сама последовательность картин и связанных с ними мотивов совпадает с последовательностью, в которой сменяют друг друга эпизоды рассказа о Сибири. Этот символический ключ к произведению позволяет иначе представить содержание оппозиции «свое» / «чужое» в рассказе о столкновении миссионеров и «дикарей».

Лескову важны не сами изображения, а отразившийся в этих картинах взгляд «западного» человека, «западное» видение Христа и — шире — «западный» тип сознания вообще. Чтобы и читатель воспринял эти изображения как выражение типа сознания, автор часто не называет имя художника, а указывает на некоего своего «знакомое» («сановника», «дипломата»), который понимает Христа так же, как и автор картины.

Герои рассказа «На краю света» — проповедники, у них, как и у авторов картин из «пролога», есть свое понимание Христа. Сюжетное сходство между изображением на картине и эпизодами рассказа, а также словесные повторы, сближающие описания картин с описанием жизни проповедников, служат основанием для сопоставле-

ния «западного» типа сознания, который представляют картины, и типа сознания русских миссионеров.

Первая картина представляет Христа «у кладезя с женой самаритянской». Рассказчик отмечает в лице изображенного здесь Христа «излишнюю мягкость», «ему уж слишком все равно, сколько эта женщина имела мужей и что нынешний муж — ей не муж» (V, 452). Художник перенес в картину свое представление о христианстве, которое, как ему кажется, с одинаковой «мягкостью», граничащей с равнодушием, встречает всех — нравственных и безнравственных, представителей своего народа (в данном случае — евреев) и иноплеменников (здесь — самаритян). Взгляд на христианство автора картины сближается с точкой зрения капитана Б., который «радовался» появлению «чужеземных евангелических проповедников» (V, 451), Ему «все равно», из какой страны пришли эти люди и насколько они изменили истинной, с точки зрения православия, христианской вере.

Вторая картина, изображающая поцелуй Иуды, связана с образом самого архиерея. Рассказчик видит у Христа «на устах как бы гадливость (...) да ведь Иуда (...) очень мог ее вызвать у всякого (...) только, впрочем, не у Христа...» (V, 453). Картина имеет сюжетные переклички с изображением служения архиерея в Сибири. С чувством, похожим на гадливость, вспоминает архиерей сибирских дьячков: «...о Боже! — что за людей я видел! Косые, хромые, гугнявые, юродивые и даже (...) какие-то одержимые» (V, 457). Случай с возом сена вызывает у него то же чувство: «Ведь это все глупое такое, что даже противно сделается, а разделается, так, пожалуй, еще противнее станет» (V, 459). Проповедник-архиерей не скрывает подобного чувства, рассказывая и о ночлеге в тундре с «дикарем»-туземцем. Сам себя рассказчик упрекает в сходстве с Иудой, повторяя его слова (Мф., 26, 15): «„Что ми хотите дати, да аз вам предам?“ Берегись-ка, брат, как бы и ты не таков же стал?» (V, 479).

Картина Тициана представляет «коварного фарисея с динарием», на лице Христа рассказчик здесь видит «презрение» (V, 453). Фарисей, изображенный на картине, соотносится с «вражками» — сибирскими чиновниками. Губернатор, «сей христианский боярин», с чиновниками «без зазрения совести покровительствовали ламам», «открыто радели буддизму», а ламы за это их «деньгами дарят» (V, 476). В последней главе появляется и слово «фарисейский» рядом с именами государственных лиц — «гвардейского крестителя Ушакова» и «советника Ярцева», которым никто не может помешать, «пока... так сказать, мы всерьез станем заниматься верою, а не кичиться ею фарисейски, для блезира» (V, 514). В «прологе» в связи с картиной Тициана упоминался «дипломат» и «момент дипломатический», что продолжено в рассказе темой дипломатической переписки архиерея и губернатора. Презрение, которое Христос, по мысли художника, мог испытывать к фарисею, — это психологическая реакция самого автора картины, которую он приписывает Христу. И архиерей не свободен от этого чувства, когда говорит, что был готов писать в Синод, «чтобы лавры и монастыри (...) какую-нибудь сумму на взятки приказным отпустили...» (V, 476).

О скульптуре Кауера сказано немного: «...хорош, хорош! — ни слова; но мне, воля ваша, эта академическая голова напоминает гораздо менее Христа, чем Платона» (V, 453). Тема «Платона» и «академической» философии развита в рассказе спорами архиерея и отца Кириака о том, что важнее — таинство (крещение) или распространение знания. В этих спорах появляется и имя «Платон»: «Платон митрополит мудро сказал: „Владимир поспешил, а греки слукавили, — невежд ненаученных окрестили!“» (V, 467). На «свободные» рассуждения Кириака о том, что «одно водное крещение невежде к приобретению жизни вечной не служит» (V, 467), архиерей отвечает: «...отец Кириак, ведь ты еретичествуешь...» (V, 467). Возможно, «ересь» Кириака также связана с исходной темой «Платон», так как философия Платона явилась источником возникновения многих еретических течений, напри-

мер гностического дуализма с его пониманием «знания» как главного условия спасения.

Пятое изображение «ужасно»: «...какой страдалец... какой ужасный вид придал ему Метсу!.. Не понимаю, зачем он его так избил, иссек и искровянил?.. Это, право, ужасно! Опухли веки, кровь и синяки... весь дух, кажется, из него выбит, и на одно страдающее тело уж даже смотреть страшно...» (V, 453). Подобно художнику Метсу, архиерей Лескова рисует «ужасные» натуралистические картины в центральном эпизоде рассказа — поездке по сибирской тундре. Архиерей поглощен мыслями о телесных страданиях, почти не вспоминает о молитве и сам о себе говорит лишь как о страдающем теле: «...вы лучше поймете весь этот ужас из того, что я не думал ни о чем, кроме того, что я голоден, что мне хочется не есть в человеческом смысле, а жрать, как голодному волку (...) Есть, что-нибудь есть! — нечистое, гадкое, лишь бы есть! — вот все, что я понимал, отчаянно водя вокруг себя полными нестерпимой муки глазами» (V, 498).

Шестое изображение Христа связано с проповедью иезуитов, которая кажется рассказчику самой опасной, так как вместо Христа может прийти «кто другой» (V, 454). Центральный персонаж в рассказе, для которого, как для иезуитов, цель оправдывает средства, — это «успешный зырянин» Петр, крестивший «с водочкой» (V, 512). Подобно художнику, изобразившему успокаивающе-приятную картинку, этот проповедник видел «истинное христианство» во внешнем блеске церковной утвари, и сам был «большебородый, словоохотливый и, что называется, весь до дна масляный» (V, 512). Отец Кириак предупреждает, что «сей коварный строитель» «Христа в его же церкви да его же кровью затопит» (V, 477).

Седьмое изображение Христа нравится архиерею больше других: «...я (...) предпочел бы вот эту жидоватую главу Гверчино, хотя и она говорит мне только о добром и восторженном раввине, которого (...) можно было любить и с удовольствием слушать...» (V, 454). Тема «восторженного раввина» развивается далее в образе Кириака. Кириак стремится учить, просвещать. Рассказчик многократно повторяет и эпитет «добрый» из «пролога», говоря о Кириаке: «*Добрый* народ у костей *доброго* старца возлюбил и понял Бога, сотворившего сего *добряка*...» (V, 515—516. Курсив мой. — Н.З.). Восторженность проявляется и в рассказах Кириака о «чудесах», бывших с ним в детстве, и в его отношении к неудачам миссионеров: «Ты вот глядишь, как дело идет, да сердисься, а я все радуюсь. (...) тому, что все добро зело. (...) Я думаю так, владыко, что мы все на один пир идем» (V, 472). Его «простое» (V, 472—473) понимание христианства и «дерзкая» предсмертная молитва, в которой он повторяет слова Иакова (Бытие 32, 26), вызывают сложную оценку рассказчика: «У нас ведь это все *in sancta simplicitate семейно* со Христом делается. Понимаем мы Его или нет, об этом толкуйте как знаете, но а что мы живем с Ним запросто — это-то уж очень кажется неоспоримо» (V, 512). В этом «живем с Ним запросто» звучит упрек и сожаление; не случайно также здесь употреблено латинское выражение, которым характеризуют человека, наивного до глупости.¹⁸

Таким образом, все семь «западных» изображений связаны с образами миссионеров — архиерея, Кириака и зырянина, — а также чиновников и капитана Б., выступающего сторонником евангелической проповеди. Сближаясь в сознании читателя с картинами, представляющими «чужой», «западный» мир, сами миссионеры занимают позицию «чужих», опасного, подавляющего начала.¹⁹ Проповедуемое этими миссионе-

¹⁸ Об амбивалентном отношении Лескова к типу восторженного мечтателя см.: Столярова И. В. Внерассудочные формы внутренней жизни человека в творчестве Н. С. Лескова // Юбилейная Международная конференция по гуманитарным наукам, посвященная 70-летию Орловского государственного университета. Материалы. Вып. 1: Н. С. Лесков. Орел, 2001. С. 11—18.

¹⁹ Подобное отношение к православным священникам в Сибири будет выражено и в статье Лескова «Сибирские картинки», где служители церкви предстанут стремящимися к обогащению фарисеями, жестоко притесняющими инородцев.

рами учение изображено в рассказе Лескова как учение «западного» христианства. Так, образцами религиозной проповеди архиерей считает сочинения западных богословов Массильона, Бурдалу и Эккартсгаузена (V, 489), а объяснение «дикарем» смысла таинства покаяния, который инородцы усвоили от миссионеров, напоминает пародийное изложение идей протестантизма. Крещеный человек, считают «дикари», может грешить сколько угодно — ему простятся любые грехи. «Крещеный сворует, попу скажет, а поп его, бачка, простит...», — объясняет «дикарь». ²⁰ По его мнению, лучше оставаться некрещеным, но жить по совести: «...у кого украл, тому назад принеси и простить проси; человек простит и Бог простит» (V, 486). ²¹

Странное отношение автора «На краю света» к религиозным вопросам было отмечено первыми рецензентами. Один из них писал об отсутствии «„света и логики” в рассказе Лескова, возникшем вследствие той особенной спутанности понятий, которые составляют наиболее выдающуюся черту, характеризующую этого писателя». ²² Другой критик назвал толкование таинства покаяния в рассказе Лескова «возмутительным вымыслом», но предложил отнести это, как и рассказ о «крещении за других», «просто к поэтическим вольностям». ²³ «Поэтические вольности» и «спутанность понятий» проявляются еще более в том, какие ассоциативные связи имеет в рассказе описание «дикаря».

Кроме отмеченных выше черт принадлежности к нескольким культурным традициям, образ «дикаря» через систему словесных повторов соотносится с древнерусским иконописцем, автором последнего из упоминающихся в «прологе» изображений Христа. В лике Христа здесь «есть выражение, но нет страстей», рассказчик называет древнерусского художника «*простодушным*» и заключает, что мастерство иконописцев «осталось их *тайной*, которая умерла вместе с ними и с их отверженным искусством» (V, 455. Курсив мой. — Н.З.). Подобные характеристики рассказчик использует и для описания «дикаря». Лишь по отношению к нему употребляется в рассказе слово «бесстрастный»: произношение его «бесстрастное» (V, 489), у него «бесстрастное лицо» (V, 496), «неизменное бесстрастное равнодушие не покидало его ни на минуту», рука его «твердая, но бесстрастная» (V, 496), оставшись без собак, он «с тем же бесстрастием смотрел себе на ноги» (V, 498), он «тихо и бесстрастно возвращается» (V, 499). Если в отдельных случаях слово «бесстрастный» в речи рассказчика может быть истолковано как «лишенный разума и эмоций», то в целом, несомненно, «бесстрастие» дикаря связано с состоянием человека другой исторической эпохи — человека, для которого не прошел «золотой век», как писал архиепископ Нил в «Путевых записках». Подобно «*простодушному* мастеру» из Древней Руси, «дикарь», «как дитя, *простою душою* открывает» архиерею «во вред себе свои заветные *тайны*» (V, 489). Как под влиянием «фряжского», т. е. иноземного, письма в XVII веке было утрачено подлинное искусство православных мастеров, ²⁴ так с вторжением миссионеров с их западными «отвлеченными истинами» обрекаются на гибель «дикари». «Где ему (...) искать отвлеченных истин, и что ему в них? — рассуждает рассказчик. — Ему надо вымирать со всем родом своим, как вымерли ацтеки, вымирают индейцы... Ужасный закон!» (V, 489).

«Дикарь» в рассказе ассоциативно связан и с самим Христом. Кириак так рассказывает о Христе: «Христос (...) Сам уже на что велик чудотворец, а и то слепому жиду прежде поплевал на глаза, а потом открыл их; а эти ведь еще слепее жиды. (...) Пусть

²⁰ Ср. рассуждения о покаянии одного из идеологов протестантизма и их сатирическое пародирование Т. Мором (см.: *Гринблатт С. Формирование «я» в эпоху Ренессанса // Новое литературное обозрение. 1998. № 35. С. 49.*

²¹ Сомнение «дикаря» в том, что отпущение грехов священником допустимо, — это сомнение самого Лескова (см. его более позднее письмо Л. Веселитской от 27 января 1893 года).

²² Отечественные записки. 1877. № 5. С. 78.

²³ С края света. Ответ г. Лескову... С. 144.

²⁴ Об этом Лесков писал в статье «О русской иконописи» (X, 182).

за краек его ризочки держатся (...) а Он их Сам к Себе *уволочет*» (V, 474). В момент своей смерти Кириак, как говорит рассказчик, «точно *поволокся* за Христовою ризою и улетел» (V, 512). «Дикарь» в рассказе не только таким же способом открывает глаза архиерею (V, 490), но и спасает его, как Христос в мечте Кириака. Последнее, что сообщает архиерей о «дикаре», ассоциируется, благодаря повтору слова, с действием Христа: «...дикарь подладил под меня принесенные им лыжи, вырубил мне шест, всунул в руки и научил, как его держать; потом подпоясал меня веревкою, взял ее за конец и *поволок* за собою» (V, 510. Курсив мой. — Н.З.).

Таким образом, «дикарь» в рассказе «На краю света» подобен древнерусскому человеку — он знает истинного Христа, носит Его образ в себе и в своих действиях, и в символическом плане рассказа туземец — носитель сознания древнерусского человека. Представление о том, что инородцы, принимающие крещение в XIX веке, подобны древнерусским людям, было достаточно распространенным в публицистике того времени. Такое сопоставление встречается, например, у П. В. Знаменского,²⁵ сочинения которого были известны Лескову и о которых он высоко отзывался.²⁶ Однако сопоставление «дикаря» с древнерусским человеком в рассказе Лескова существенно отличается от того, что описано Знаменским: древнерусское сознание и вера человека Древней Руси представлены в «прологе» рассказа как идеал, к которому стремится рассказчик.

Путешествующий по Сибири архиерей в поисках истинного понимания Христа мысленно перемещается в пространстве и времени. Собственное время рассказчика — XVIII век: он говорит о людях этого века (Арсении Мациевиче, Канюшкевиче, Голицыне, Чебышеве) как их современник. И упоминавший выше критик из Сибири относил действие рассказа к XVIII веку; при архиепископе Ниле, отмечал он, уже не было массовых крещений инородцев: «Масса же их крестилась еще в прошлом и начале настоящего столетия».²⁷ Из XVIII века, отмеченного знаком «иностранныго», архиерей совершает путешествие к «дикарям», полуязычникам, полухристианам, в Древнюю Русь, в XII век.

Изменение пространства и времени в рассказе происходит с перемещением архиерея и «дикаря» из сибирской тундры в «лес», где, по законам сказочной поэтики, возможны «чудесные» превращения. Отпущенные собаки напоминают рассказчику коней, «как в сказке об Илье Муромце» (V, 498). В его сознании неожиданно проясняется буквальное, утраченное (древнерусское) значение слов и выражений («опешить», «наострить лыжи»), в «дикаре» он видит «очарованного могучего сказочного богатыря» (V, 508). Открыв в «дикаре» «чистый, высокий дух», православный архиерей впервые в рассказе произносит подлинную молитву (V, 508—510). Во время этой молитвы изменяется пространство — оно больше не напоминает ад, а характеризуется рассказчиком цитатой из «Энеиды» Вергилия. «Здесь над полями высок эфир, и светом багряным / Солнце сияет свое, и свои загораются звезды» (V, 510) — так Вергилий описывал место, где обитают души умерших благочестивых героев. Если две ночи назад архиерей и его проводник зарывались глубоко в снег и покрывались с головой оленьими шкурами, чтобы не умереть от мороза в сибирской тундре, то теперь рассказчик благословил «дикаря» и, «покрыв его мерзлую голову своею полою, спал с ним рядом так, как бы спал, обнявшись с пустынным ангелом» (V, 510).

Называемые далее в рассказе древнерусские имена придают возникшему в рассказе новому пространству черты пространства Древней Руси. Потребность поста-

²⁵ Знаменский П. Из Казани. Религиозное состояние черемис Космодемьянского уезда // Православное обозрение. 1866. Т. 21. № 12. С. 149.

²⁶ См. письмо к С. Н. Шубинскому от 23 апреля 1880 года. (Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова: В 2 т. Т. 2. М., 1984. С. 188).

²⁷ С края света. Ответ г. Лескову... С. 142.

вить на могиле проповедника огромный дубовый крест возникает у архиерея с учетом мнения «галицкого князя Владимирко, вменявшего ни во что целование креста малого...» (V, 516). В представлениях проповедника-зырянина о внешнем блеске православия рассказчику открывается сходство с пониманием «истинного христианства» князем Андреем Боголюбским (V, 514). Предсмертная молитва Кириака оказывается молитвой Кирилла Туровского (V, 512). Рассказчик, таким образом, начинает видеть мир глазами древнерусского человека.

Оппозиция «свое» / «чужое» действует в рассказе «На краю света» как источник возникновения поэтических ассоциаций и трансформаций. Два исходных противопоставления «свое» (древнерусское) / «чужое» (западное) и «свое» (русское) / «чужое» («дикарское») взаимодействуют в ходе развития рассказа. «Свои» (православные проповедники) превращаются в «чужих» (западных), а «дикарь», описанный как представитель многих культур, приобретает возможность дальнейшего смыслового расширения — и на символическом уровне рассказа становится подобным человеку Древней Руси, т. е. «своим». И наконец, в финале, «чужое» (связанное с православными миссионерами) становится «своим» (древнерусским). Архиерей и его слушатели приблизились к «тайне» древнерусского сознания и древнерусской веры и в этом, возможно, есть то «чудесное событие» (V, 456), о котором рассказывает архиерей Лескова.

ИЗ НЕИЗДАННОЙ КНИГИ Ф. Д. БАТЮШКОВА «ОКОЛО ТАЛАНТОВ» «ВЛАДИМИР СЕРГЕЕВИЧ СОЛОВЬЕВ»

(ПУБЛИКАЦИЯ © П. Р. ЗАБОРОВА)

Над книгой «Около талантов» Федор Дмитриевич Батюшков (1857—1920), видный ученый, литератор и театральный деятель, трудился на протяжении последнего десятилетия своей жизни, но с наибольшей интенсивностью — в предреволюционное время: в новых условиях издание ее стало весьма проблематичным, да и материальные трудности, с которыми теперь столкнулся этот еще недавно вполне благополучный человек, не слишком способствовали такой работе.

Вскоре после смерти Батюшкова архив его был передан в Пушкинский Дом, и там рукопись книги пролежала более сорока лет, ни у кого не вызвав интереса. Лишь в 1960-х годах к ней обратился П. П. Ширмаков, опубликовавший два ее фрагмента — «Вечер у Л. Н. Толстого» и «Стихийный талант (А. И. Куприн)». Следующая же публикация — «В семье Майковых» — появилась только в 2000 году.¹

Герой очерка, публикуемого ниже, Владимир Сергеевич Соловьев (1852—1900) — одна из самых крупных и самобытных фигур в истории русской общественной мысли и культуры второй половины XIX века, философ, критик, публицист и поэт. Знакомство с ним Батюшкова продолжалось двадцать лет, но встречались они нечасто, а переписывались и того реже. Так или иначе, но в настоящую дружбу это знакомство не переросло. Тем не менее, по крайней мере для Батюшкова, общение это было всегда желанным: мощь интеллекта и необычайное обаяние Соловьева каждый раз производили сильнейшее впечатление на этого столь непохожего на него человека, в то время всецело поглощенного филологическими штудиями и пе-

¹ Русская литература. 2000. № 3. С. 177—193. Здесь же сообщаются основные сведения о Батюшкове и этой его книге.

дагогической деятельностью под руководством своего великого учителя Александра Веселовского.²

При жизни Соловьева Батюшков о нем, кажется, публично не высказывался; зато в дальнейшем делал это, не считая отдельных упоминаний, дважды — в иностранном докладе, прочитанном на Высших Женских курсах 10 сентября 1900 года, в сороковой день безвременной кончины мыслителя, и в сравнительно короткой речи, произнесенной на вечере Литературного фонда в зале Тенишевского училища 14 декабря 1910 года по случаю ее десятой годовщины. Доклад был затем превращен в статью, включенную во вторую часть сборника «Критические очерки и заметки о современниках» (1902),³ речь увидела свет в петербургской газете «Речь».⁴

Не претендуя ни в том, ни в другом случае на подробное освещение и тем более глубокий анализ вклада Соловьева в русскую философию, литературу и общественную мысль, Батюшков в своих выступлениях сумел все же охарактеризовать этот вклад в целом, а главное — обозначить место Соловьева в умственном движении его времени и мастерски запечатлеть его образ. «Сильная индивидуальность, в какой бы форме ни выразилась ее духовная деятельность, не может пройти бесследно в жизни: сочувствие или несочувствие основным идеям и методам не так существенны, как именно тот след, который оставил в вас выдающийся человек, силою своей личности, даже независимо от специальной оценки его заслуг в той или другой области знания и мысли. И пока человек еще жив, вы можете с ним спорить, не соглашаться или даже сожалеть о том, что он не всегда стоит на высоте наших ожиданий; после его смерти остается одно существенным — чем он был для вас, что дал, какое значение для вас имел. Владимир Сергеевич Соловьев, несомненно, был такою выдающеюся индивидуальностью; он шел впереди целого поколения. (...) Сложная и загадочная натура, он привлекал своими выдающимися дарованиями, умом, необыкновенной восприимчивостью, редкой сердечностью и искренностью в отношениях» — так начиналась, например, указанная статья. Приведем и не менее яркие ее заключительные строки, в которых идет речь о Соловьеве-поэте: «Владеет прекрасно стихом, правильным не в банальном смысле, а с точки зрения даже несколько повышенной нормы, обладая способностью мыслить образно и найти при случае характерный эпитет или картинное сравнение, наделенный несомненным чувством красоты и пониманием формы, Соловьев мало развил свой поэтический талант. „Созвучья“ его оказались немногосложны. Тем не менее они все же пролились и откликаются в нас своеобразной мелодией. Они значительны и в том отношении, что в своих стихах Соловьев не раз оставался больше и полнее самим собой, чем в некоторых статьях; хотя бы и в его стихотворениях попадались такие пьесы, написанные под впечатлением минуты, о которых мы не желали бы вспоминать, оставляя их загадками, — большинство их все же служит рельефным выражением сложной психической жизни человека, богато одаренного природой, с сильной, энергичной душой, человека, искреннего до боли душевной и наделенного чрезвычайной интенсивностью чувства. И если в своем „Оправдании добра“ и „Духовных основах жизни“ он постоянно возвращается к мысли о смерти и непрочности всего земного, если под конец жизни он мрачно взглянул на судьбы человечества, то именно как поэт он оставил нам иной завет, который мы удержим в памяти:

Смерть и время царят на земле, —
Ты владыками их не зови;

² В данной связи см.: *Веселовский Александр*. Избр. труды и письма. СПб., 1999. С. 285—330.

³ *Батюшков Ф. Д.* Критические очерки и заметки о современниках. СПб., 1902. Ч. 2. С. 249—271.

⁴ Речь. 1910. 15(28) дек. № 344. С. 3.

Все, кружась, исчезает во мгле:
Неподвижно лишь солнце любви».

Показательно, что той же цитатой из стихотворения «Бедный друг, утомил тебя путь»⁵ Батюшков завершил и свою речь 1910 года, в которой с глубокой убежденностью говорил об исключительной роли Соловьева в «европейской жизни», причем начиналась она такими словами: «Три имени выдвинула последняя четверть XIX века, три „властителя дум“ поколений с 80-х годов поныне, три величавых образа возвышаются над всем, что создала наша и европейская культура в современной жизни — это Толстой, Ницше и Владимир Соловьев».

Работая над очерком о Соловьеве для своей книги, Батюшков считал эту речь наиболее подходящим дополнением к вновь написанному разделу и с этой целью слегка ее отредактировал. Удивляться подобному решению не приходится: хотел того Батюшков или не хотел, но раздел этот оказался по преимуществу мемуарным, Соловьев же, по его мнению, заслуживал большего. Тем не менее выполнять эту авторскую волю показалось нам нецелесообразным: перепечатка пусть и малоодушного, но уже изданного текста на страницах научного журнала, на наш взгляд, едва ли допустима.

Очерк Ф. Д. Батюшкова «Владимир Сергеевич Соловьев» печатается по автографу: ИРЛИ, ф. 20, № 15780, л. 42—57 (там находится и правленная машинопись речи). Орфография его, в основном, модернизирована; явные опiski и иные мелкие погрешности устранены; сокращенное написание слов (в первую очередь фамилий, имен и отчеств) везде заменено полным.

Владимир Сергеевич Соловьев

Соловьев как личность одновременно привлекал к себе и отпугивал иконописной загадочностью своего облика, некоторыми странностями и неожиданностями. Раньше чем встретиться с ним, я прочел только «Критику отвлеченных начал»,¹ которая странно очаровала меня. К «Кризису позитивизма»² я отнесся недоверчиво, скорее перелистал, чем прочел, не хотел читать, вероятно, потому, что, окончивая университет, был полон необыкновенной веры в положительные науки и сам собирался посвятить себя деятельности в направлении позитивного знания.³ Таково было настроение молодежи в ту пору. Однако наступали признаки и некоторого перелома мирозерцания, сказавшегося позднее. Интуиция и мистика меня не пугали, как «шестидесятников», а интересовали. Соловьев стал во главе нового течения мысли.

Я теперь затруднился бы передать сущность того впечатления, которое на меня произвела «Критика отвлеченных начал». Скорее всего это походило на то высокое и в то же время неясное впечатление, которое производит строгое музыкальное произведение. Помню, что я что-то написал по поводу этой книги, читал другим, но листы эти давно затеряны. Ни лекций Соловьева, ни других его статей я не знал. Но «Критика отвлеченных начал» открыла мне что-то важное и хорошее, которое я не совсем еще переработал в себе, тем не менее страшно заинтересовался и личностью автора.

Знакомство произошло просто и неожиданно, вначале несколько разочаровав. Это было в сезон 1880—1881 г. Мой дядя К-ль как-то повел меня в приемный день к гр. С. А. Толстой, вдове Алексея Константиновича Толстого,⁴ с которым он был товарищем по полку.⁵ Она жила тогда на Милльонной, в роскошной квартире, со-

⁵ Стихотворение это датируется 18 сентября 1887 года; орфография и пунктуация Батюшкова несколько отличаются от принятых в изданиях поэтических произведений Соловьева (см., например: *Соловьев Владимир*. 1) Стихотворения. М., 1891. С. 25; 2) Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 79).

хранив неприкосновенной обстановку кабинета мужа. Алексея Толстого как поэта я любил и с удовольствием принял приглашение пойти к его вдове. У самой Софьи Андреевны, при всей ее некрасивости уже пожилой женщины, была бездна обаяния, удивительно ласковая приветливость и умение сразу расположить к себе. Общество у нее собиралось довольно пестрое. В числе постоянных посетителей были тогдашние друзья — Вл. С. Соловьев и кн. Цертелев.⁶ Соловьева я только видел. Он сидел в центре кружка, но молчал, и только его удивительная голова — с длинными волосами, слегка волнистыми, глубокие и огромные глаза — невольно привлекали внимание. Разговаривал со мной Цертелев, возбудив вопросы поэтической техники; помню, он жаловался на трудность передачи по-русски некоторых выражений, обычных в немецком языке. Он почему-то очень настойчиво остановился на немецком слове *Fräulein*, не находя ему соответствия в русском; других посетителей не помню, кроме — в ту пору — маленького контрольного чиновника Соловьева, который умел писать весьма виртуозные мишюрки в стиле средневековых рукописей. С. А. Толстая очень восхищалась его рисунками и всем расхваливала их автора. Этот Соловьев со временем стал начальником Главного управления по делам печати. Много лет спустя мне пришлось с ним опять встретиться. Он сперва отнесся ко мне, как к старому знакомому, и хотел поддержать добрые отношения, но это оказалось невозможным в силу принципиальной розни... и я, так же как и многие другие, ощутил гнет этого «мишюркиста» в роли Цербера против свободы слова.⁷

Я вспоминаю только место, где впервые увидел Соловьева. Это почти не было знакомством. В «салоне» гр. Софьи Андреевны я только промелькнул два-три раза и потом с ней встретился уже при совсем иной обстановке, в бедно обставленной меблированной комнате, в неизвестности чем и как жить после допущенных ею «неосторожностей», как тогда говорили, с предоставленной ей арендой... Но Владимира Сергеевича Соловьева я увидел во весь рост в тот вечер, когда он прочел свою знаменитую лекцию в зале Кредитного общества, после 1-го марта. У меня сохранился конспект его лекции, напечатанной потом в «Былом». Я всю ночь не спал после этой лекции. И тогда же я пришел к некоторым выводам о том, что для меня приемлемо в учении Соловьева и что остается для меня закрытой книгой.⁸ Мы все думали тогда, что после этой лекции Соловьеву запрещено было продолжать чтение лекций. Только из книги Радлова я узнал, что запрещения не было и что Соловьев сам подал в отставку.⁹ Сделал он это, по-видимому, из чувства «корректности». Но нам он казался тогда героем, вроде тех первоначальных христиан, которые умышленно шли на всенародное исповедание своей веры, чтобы принять за нее венец мученика. В сущности, никакого «мученичества» не произошло. За меньшее людей ссылали, заключали в темницы, подвергали арестам. Как будто в Соловьеве власти щадили отчасти «своего» человека. Вывод, что если царь не помилует цареубийц, то он будет не на высоте своего призвания, приводил к логическому заключению, что в случае, если это произойдет, мы должны отстраниться от царя. Это и было сказано, но этого не случилось, и Соловьев первый сам не отстранился. Еще меньше основания было отстраняться тем, которые не возлагали таких надежд на царя и не видели в нем воплощения божественного начала. Своим выступлением Соловьев положил крест на некоторые славянофильские мечты, т. е. попросту похоронил их. Может быть, это было нужно, даже являлось исторической необходимостью, хотя и произошло невольно. Он не пострадал из-за своего исповедания веры, и вера не утвердилась, а рухнула. Для Соловьева это могло быть и трагическим моментом, с которого началось его обращение. Можно было уже не мечтать о самодержце — блюстителе вечных божественных законов во исправление земных законов, а стремиться к улучшению земных законов, которые должны были служить рамкой управления и для представителя верховной власти, другими словами, от утопии идеального самодержавия перейти к земным думам о реальной конституции. Я не знаю, конечно, ощутил ли сам Соловьев этот вывод после прочитанной им лекции, но я

вынес впечатление точно похорон утопического славянофильства по отношению к пророчествам верховной власти и еще более уверовал в «реальную конституцию». ¹⁰

Это было предостережением и по отношению к «мистике» как методу мышления. Однако представим себе, что было бы иное, т. е. что Александр III действительно отменил бы смертную казнь и даже не дожидаясь подсказки Соловьева (Ламанский Владимир Иванович¹¹ ставил в укор Соловьеву, что он как бы перебил инициативу у царя, который сам должен был решить отмену казни, отмену, в которую и он безусловно верил). Какое бы это было торжество для славянофильской идеи и как духовно упрочилось бы у нас понятие самодержавия: за отменой крепостного права, рабства падшего «по манию царя»,¹² отмена смертной казни тоже во имя абсолютного начала! Если бы это произошло, я думаю, что сам в ту пору сделался бы поборником самодержавия... Но вышло иное, и, вероятно, так и должно было быть. Я думаю, что и Соловьев потом действительно «отстранился» и что для него понятие о царской власти утратило прежнее значение. Несколько лет спустя, уже при ином царствовании (в конце 90-х годов), Владимир Сергеевич как-то зашел ко мне во время завтрака и застал случайно собравшуюся довольно пеструю компанию, в которой, между прочим, были и два офицера. Соловьев неожиданно пустил несколько рискованную фразу о сомнительном уме одного из «правящих», т. е. Николая II. Я бы не обратил на это внимания, но Владимир Сергеевич как-то вдруг странно замолчал и до конца завтрака казался каким-то рассеяннo-обеспокоенным. Его невозможно было втянуть в разговор. Как только встали изo стола, он отвел меня в сторону и сказал: «Я поступил очень невежливо и бесстыдно, это меня мучает, пожалуйста, передайте сидевшему около меня офицеру, вашему приятелю, что я хочу извиниться перед ним». «Но в своих мнениях все свободны», — возразил я. — «Нет, нет, я не должен был этого при нем говорить. Нужно прежде всего беречь чувства других, особенно когда они связаны присягой». Владимир Сергеевич подошел к офицеру и в самых корректных выражениях извинился за свои необдуманные слова. Потом он сразу повеселел, стал шутить, цитировал стихи, словом, вел себя вполне непринужденно и, уходя, сказал: «У вас весело, буду чаще заглядывать». Я вспомнил значение, которое он придавал «стыду» в этике,¹³ и не мог не оценить удивительной деликатности человека, который называет отсутствием стыда выражение мнения, противного чувству другого человека, по существу, быть может, с ним и согласного. Вежество Соловьева исходило из сердечной чуткости. Это сообщало ему особое обаяние. А все-таки сам он в ту пору, очевидно, вполне «отстранился» от славянофильских «грёз» и очень отрицательно относился к господствовавшему режиму.¹⁴

Появления его были в большинстве неожиданны и в самое необычное время. Раз он явился в первом часу ночи, когда потребовал, чтобы всех разбудили, и особенно заинтересовался одним студентом-бродягой, неким Орловым, которого я случайно приютил, так как у нас была свободная комната, а у этого субъекта, обратившегося ко мне за помощью, не было пристанища. Оказалось, что Владимир Сергеевич знал его отца в Москве. Студент действительно был своеобразный: очень образованный, очень способный, прекрасный переводчик и прозой и стихами (некоторые и его стихотворения были напечатаны в журналах; мне удалось поместить некоторые его оригинальные стихотворения, а также пристроить в издание Гейне в русском переводе), он страдал непреодолимым стремлением к бродяжничеству и то отправлялся в пешеходные странствия по России (без гроша денег), то, даже оставаясь в Петербурге, утрачивал порядочный заработок и скитался по каким-то трущобам; случалось, ночевал и на улице. Он как раз ко мне пришел накануне, уже с неделю скитаясь по улицам, зарабатывая гроши «физическим трудом», т. е. качая воду — то в банях, то на пожарах. Отмечу кстати, что приучить его к оседлой жизни не удалось, и вскоре я совсем потерял его из виду.¹⁵ Соловьев вызвал его, поговорил, но, узнав об его увлечении Толстым, насупился. Немного погодя он вдруг вставил анекдот:

«Знаете, в последний раз, как я был у Льва Николаевича, он мне все расхваливал „Распятие“ Ге и показывал фотографии с картины: „Да вы понимаете ли, Владимир Сергеевич, значение этой картины?“ — „Отлично понимаю, Лев Николаевич, и по фотографии видно: вот Христос, который не воскреснет!..“ Немного помолчав, Владимир Сергеевич прибавил: «Я не люблю работы Ге». Мысль о Богочеловеке его никогда не покидала.¹⁶

В другой раз Владимир Сергеевич заехал рано утром и объявил, что принес мне стихотворения, переводные с греческого и с немецкого, одного молодого ученого, которого он считает очень способным и подающим большие надежды, поэтому ему хотелось скорее об нем рассказать и рекомендовать его. Речь шла о Вячеславе Ивановиче Иванове, только что тогда приехавшем из Берлина. Я сделал несколько возражений против применения античных метров к русскому языку — не чувствуется напевности ритма; это размеры для глаза, не для слуха.¹⁷ «Может быть, вы правы, — сказал Владимир Сергеевич, — но вот два стихотворения в принятых размерах — их надо напечатать (я в ту пору редактировал русский отдел журнала «Космополис»)». Два стихотворения я взял,¹⁸ спросив, не даст ли Владимир Сергеевич какое-нибудь свое стихотворение. Я сказал ему, что люблю его серьезную поэзию. «Разве? — спросил, улыбнувшись, Владимир Сергеевич. — Ну, о моих стихах не стоит говорить. Я вам дам статью, которая, знаю, вам понравится, — о философии Конта. Я давно чувствую как бы обязанность высказаться о ней не так, как в молодые годы. Я тогда не досказал.¹⁹ Прочту сперва в Философском обществе, если разрешат. Вы ничего не имеете против?» «Я уверен, что мой теперешний разбор Конта вам понравится», — повторил Владимир Сергеевич, улыбаясь. «Мне почти все нравится, что вы пишете», — ответил я. «Почти, — рассмеялся Владимир Сергеевич, — ну, да оставим, а все-таки я ваш сотрудник по журналу и слово сдержу». Действительно сдержал, и статья о Конте появилась в двух номерах «Космополиса».²⁰ Еще небольшой, но характерный штрих в связи с напечатанием этих статей. Владимир Сергеевич почти всегда нуждался в деньгах, широко раздавая. Он присылал не раз за авансами по мелочам больше для раздачи разным приятелям (одно письмо ко мне по-английски Владимира Сергеевича по такому поводу напечатано в собрании Радлова).²¹ Когда подошло дело к окончательной расплате, оставалось выдать немного, и я спросил Владимира Сергеевича, не хочет ли он получить повышенный гонорар за честь, оказанную им молодому журналу. «Ни за что, — ответил Соловьев. — Получаю по таксе „Вестника Европы“ и не хочу никакой сверхтаксы. Ведь ваш издатель еще не имеет доходов с предприятия? Не хочу обижать его».²² Он сам подсчитал все взятое по мелочам и удовольствовался небольшим остатком, как бы конфузясь, что он и это берет.

Однажды он предложил прочесть доклад в Неофилологическом обществе.²³ «Я — плохой филолог, — говорил Владимир Сергеевич, — поэтому пускай меня в Обществе прожучат». — «Зато филологи — плохие философы», — ответил я и заговорил о разнице методов, причем это был почти единственный раз, когда я решился сказать Владимиру Сергеевичу, что мне особенно нравится в его постановке вопросов и что мне представляется недостатком «историзма», который так властно теперь вторгся и во все вопросы поэзии, искусства, эстетики. Я напомнил ему одну его фразу в которой-то из его статей: «Если на вопрос — что такое Венера Милосская, вам ответят, что она произошла от каменной бабы, то этим еще ничего не сказано».²⁴ «Да, да, — подхватил Владимир Сергеевич, — но второй вопрос непременно должен быть — откуда? Сперва — *что*, потом — *откуда*. Историки не решают *что* по существу, они только ищут *откуда*». В другой раз Владимир Сергеевич высказал мне одно свое житейски-психологическое наблюдение. «Вы, кажется, разошлись с NN», — спросил он. «А что? Почему вы меня об этом спрашиваете?» — «Я хотел вам сказать, что в жизни часто бывает, почти всегда, за чрезмерным увлечением резкий переход настроения в обратную сторону. Я это знаю, испытал. Потом сгла-

дится. Впрочем, я это только так вам говорю». Вполне верное наблюдение. Когда слишком близко подходишь к человеку, привлеченный некоторыми его чертами, которые особенно понравились и заинтересовали, то потом почти неизбежно следует перемена настроения, и нужно уметь побороть в себе противоположные чувства, возбуждающие отпор, тогда как раньше все преувеличенно привлекало.

Владимир Сергеевич как бы искал встреч с людьми другого направления, чем он. На одном банкете (в память Герцена),²⁵ на который он приехал, заранее заявив, что не выступит ни с какой речью, он вдруг обратился ко мне: «Пожалуйста, познакомьте меня с Вл. Г. Короленком,²⁶ после обеда. Вы не забудете?» После обеда он снова подошел ко мне: «Вы предупредили Короленка?» — «Да разве это нужно для Владимира Сергеевича Соловьева? Вам и называть себя не нужно». Но все-таки он настоял на «официальном» представлении. Беседа их была очень непродолжительна, но Владимир Сергеевич снова повторил мне потом, что хорошо бы поговорить с Короленком. Через некоторое время они свиделись у баронессы Варвары Ивановны Икскуль.²⁷ Короленко, не видя, на чем они могли бы сойтись с Соловьевым, хотя я горячо доказывал, что есть немало данных для сближения и что Владимир Сергеевич во всяком случае — гениальная натура, предупредил меня, что он рано уйдет, и взял слово, что поддержу его, когда он будет прощаться с хозяйкой, и вместе с ним мы пойдем к Анненским.²⁸ Соловьев, промолчавший почти весь вечер, тоже встал, вышел вместе с нами и на улице, несколько задержав меня, сказал: «А я к вам!» — «Теперь? Но я обещал пойти с Владимиром Галактионовичем к Анненским». — «Ну, в другой раз». Несмотря на широкое гостеприимство Н. Ф. Анненского, я не решился взять на себя привести Соловьева в 12-м часу ночи без предупреждения. Соловьев прошелся со мной до конца улицы. «До другого раза», — повторил он.

Через неделю мы опять встретились в том же доме, но просидели дольше, часов до 2-х ночи. При выходе Владимир Сергеевич сказал: «Ну, теперь вы со мною поедете?» — «Куда?» — «Хоть на поплавок».²⁹ Дело было весною. Поехали, но ресторан на поплавке оказался уже закрыт. «Не махнуть ли к цыганам», — спросил Владимир Сергеевич. «Да ведь уже светло, какие цыгане при дневном освещении». — «Да, вы правы. Куда же ехать?» У меня с собой было немного денег, и я все более недоумевал необыкновенной предприимчивости Владимира Сергеевича. «Пройдемте немного по набережной», — предложил я. Я отвел речь о каких-нибудь ночных похождениях, не представляя себе даже, как это можно «кутить» с таким человеком, как Владимир Сергеевич, который и в этот вечер не проявил большой словоохотливости и по временам как-то загадочно и по виду беспричинно вдруг смеялся широким раскатистым смехом. Я перестал понимать его, вяло поддерживал разговор, и вскоре мы разошлись. «Когда вы высыпаетесь Владимир Сергеевич?» — шутя спросил я его. «Это не интересно, а впрочем, конечно, нужно иногда поспать».

Для него не существовали никакие будничные распределения дня. Однажды я зашел к нему в гостиницу, где он временно жил («У меня есть своя квартира, — говорил Владимир Сергеевич, — но я особенно рад ей лишь потому, что она пригодилась моим друзьям, а сам переехал в гостиницу и очень доволен»³⁰), утром, между 10—11, по делу, и застал его с одним журналистом; на столе раскупоренная бутылка шампанского. «Как вы кстати приехали», — встретил он меня. — «Вот вам бокал шампанского!» — «Но...», — начал я. «Без всяких „но“». Нам весело! На другом столе лежали в беспорядке рукописи и корректурные гранки. Из разговора выяснилось, что Владимир Сергеевич проработал всю ночь, прилег на какие-нибудь полтора-два часа, когда пришел к нему журналист, с которым вместо утреннего кофе они стали пить шампанское. Потребностей тела Владимир Сергеевич не признавал никаких, подвергал себя постоянным встряскам, глубоко презирая свое тело. В этом смысле аскетизм его, который он исповедовал по убеждению, был суровый,

но своеобразный, и аскетизм без целомудрия. Может быть, это отсутствие целомудрия было отместкой плоти за полное пренебрежение ею. Не могу сказать, чтобы такое состояние отвечало вполне ожиданиям от вдохновенного автора «Оправдания добра», великолепной книги, которая внушала самое высокое представление об этических качествах ее автора. Эти качества, несомненно, были присущи Соловьеву, но на него надо было смотреть с некоторого отдаления и в сношениях с людьми; порою даже циничный в своих шутках, он «афишировал» полное пренебрежение к нравственным качествам своих случайных приятелей. Упомянутый журналист, человек сомнительной порядочности, считал себя другом Владимира Сергеевича, был с ним на «ты», и Соловьев с ним усердно целовался, как с закадычным приятелем, заверяя в своих лучших чувствах. Я скоро ушел, не зарывшись «веселостью» обоим приятелей. Душевной близости к Соловьеву я не ощутил, но в отношениях с ним ясно проступали, наряду с причудами его эмпирического характера, признаки истинного величия духа. Главным образом в том смысле, как выразился Метерлинк: «La grandeur de l'homme se mesure à celle des mystères qu'il cultive ou devant lesquels il s'arrête». ³¹

¹ Докторская диссертация Соловьева, защищенная в 1880 году в Петербургском университете.

² Магистерская диссертация Соловьева (полное название — «Кризис западной философии. Против позитивизма»), защищенная в 1874 году в Петербургском университете.

³ Батюшков окончил Историко-филологический факультет Петербургского университета в феврале 1881 года.

⁴ С. А. Толстая (урожд. Бахметева, в первом браке Миллер, 1824—1895) официально стала женой гр. Алексея Константиновича Толстого в 1863 году. По отзывам всех мемуаристов, она отличалась выдающимся умом, владела множеством иностранных языков, была необычайно начитанной, обладала превосходным эстетическим вкусом. Все они отмечали также ее редкое обаяние, отзывчивость и сердечность. Среди посетителей ее салона был Ф. М. Достоевский, высоко ценивший дружеское расположение к себе его хозяйки и самую его обстановку. Об этом вспоминали А. Г. Достоевская и ее дочь Л. Ф. Достоевская. «Поселившись (после смерти А. К. Толстого. — Л. З.) в Петербурге, — писала, в частности, эта последняя, — графиня Толстая стала принимать в своем доме всех прежних друзей своего мужа, поэтов и писателей, и попыталась завязать новые литературные знакомства. Встретив моего отца, она поспешила пригласить его к себе и была с ним очень любезна. Отец обедал у нее, ходил на ее вечера, согласился прочесть в ее салоне несколько глав из „Братьев Карамазовых“ до их публикации. Вскоре у него вошло в привычку заходить к графине Толстой во время своих прогулок, чтоб обменяться новостями дня. (...) Всегда одетая в черное, с вдовьей вуалью на седых волосах, совсем просто причесанная, графиня пыталась пленять лишь умом и любезным обхождением. Она очень редко выходила и к четырем часам всегда была уже дома, всегда готовая предложить обычную чашку чаю. Графиня была очень образованна, много читала на всех европейских языках и часто обращала внимание моего отца на какую-нибудь интересную статью, появившуюся в Европе. (...) Вежливый и любезный тон, царивший в салоне графини, приятно отличал его от тривиальности других литературных салонов» (Л. Ф. Достоевская об отце (Впервые переведенные главы воспоминаний) / Публ. С. В. Белова; Пер. с нем. Е. С. Кибардиной // Лит. наследство. 1973. Т. 86. С. 303—305).

⁵ По всей вероятности, имеется в виду граф Владимир Петрович Клейнмихель (1839—1882), хотя в Стрелковом полку (затем батальоне) Императорской фамилии они с А. К. Толстым служили в разное время: Толстой — в 1855—1861 годах, Клейнмихель — в 1876—1879.

⁶ Цертелев Дмитрий Николаевич, князь (1852—1911) — философ, поэт, переводчик (с немецкого и английского языков); близкий друг Соловьева со времени поступления его в Пятую московскую гимназию (1866). Племянник С. А. Толстой, горячий почитатель А. К. Толстого, он был для них обоих человеком, близким душевно и духовно. Именно Цертелев, уже после смерти Толстого, ввел Соловьева в дом его вдовы, отношения с которой сыграли исключительно важную роль в жизни Соловьева еще и потому, что он в течение многих лет был влюблен в ее замужнюю племянницу С. П. Хитрово.

⁷ Соловьев Михаил Петрович (1841—1901) — в 1896—1900 годах был начальником Главного управления по делам печати. Человек жесткий, суровый и крайне раздражительный, он, отмечал И. И. Ясинский, «сумел возбудить против себя всю пишущую братию». Так, например, отнеслся к нему В. Г. Короленко, называвший его «сумасшедшим» (см.: *Короленко Владимир. Дневник. 1898—1903. Полтава, 1928. С. 44, 183, 301*). Однако по свидетельству того же Ясинского, «под этой ледяной корой» была скрыта «какая-то страстная любовь к литературе, к искусству, к науке», он «обладал удивительной памятью и умением образно говорить», увлекал-

ся Византией и Италией и мог подолгу беседовать на эти темы, писал и сам — «несколько сухо, хотя всегда дельно», да и как цензор подчас «обнаруживал и самые добрые чувства» (Ежемесячные сочинения. Лит. журнал И. Ясинского. 1901. Т. 4. № 2. С. 163—166).

⁸ Батюшков имеет в виду знаменитую публичную лекцию, прочитанную Соловьевым в зале Кредитного общества 28 марта 1881 года, т. е. в день окончания в особом присутствии Сената судебного процесса над главными участниками убийства Александра II. Эту свою вторую лекцию «о ходе просвещения в нынешнем столетии» (первая состоялась двумя днями ранее, всего их предполагалось три), озаглавленную «Критика современного просвещения», Соловьев, вопреки данному властям обещанию не касаться «современных вопросов», завершил обращенным к Александру III призывом оправдать цареубийц, что вызвало бурную и по преимуществу сочувственную реакцию многочисленной аудитории. Этот заключительный фрагмент тогда же получил распространение в виде листовок, напечатанных на гектографе; целиком же лекция в свое время издана не была и, поскольку автограф ее не обнаружен, доступна нам лишь в изложениях слушателей, опубликованных П. Е. Щеголевым (Былое. 1906. № 3. С. 48—55; 1918. № 4—5 (32—33). С. 331—332) и Н. В. Котрелевым (Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 39—42, 646—651). «Конспект» Батюшкова, которым он, несомненно, пользовался, воссоздавая этот эпизод, сохранился в его архиве (№ 15695. 8 л.). В действительности это нечто вроде обширной дневниковой записи, сделанной в два приема — непосредственно после лекции и затем спустя два дня, своеобразная исповедь либерально настроенного молодого интеллигента, «ищущего пути». Поскольку запись эта в печати не известна, приводим ее далее, следуя обозначенным выше эдидиционным принципам, полностью, несмотря на чрезмерный для комментария объем:

28-го марта 1881 года.

Второй раз — я узнаю Соловьева — второй раз я потрясен им до глубины души; я точно слышу ответ на самые смутные, самые затаенные вопросы; точно он ведаёт все мое внутреннее мирозерцание, мои сомнения и колебания; точно нашел я полное, искреннее, правдивое до боли выражение тех мыслей, тех чувств, в которых ясного ответа я не сознавал, не решал сознать. Недодуманное, недосказанное поставлено им ребром; следуя за ним, выходишь из спокойного состояния умствования, чтобы вступить на путь решительный, на путь сознания и исповедования своих убеждений. Дилемма его не допускает более колебаний. В первый раз то было при чтении «Критики отвлеченных начал». Переворот, произведенный во мне знакомством с этой книгой, еще не успел улечься. Я только частью высказался — впереди еще осталась работа. Того повторять не буду — о другом теперь не стану касаться. Главное вот в чем: я отказался от Бога, я с трудом допускал в себе надежду на духовное существование помимо плотского, допускал как чувство враждебное разуму, но которого по слабости не мог еще вполне побороть. Я считал разум и веру враждебными друг другу; веру — за чувство, не достойное человека мыслящего, за пелену, скрывающую голую истину от несовершенного глаза, за тормоз всякого развития. В этом мне пришлось разубедиться. Вера лежит в основе нашего мышления, — вера, просветленная разумом, примиренная с опытом, есть необходимое условие достижения истины. Но не традиционное богословие дает нам эту истину — ибо в нем она противоречит разуму, и не в одних положительных науках заключается она — ибо в неполноте их заключается неправда; не в отвлеченном умствовании метафизики — ибо она идет вразрез с опытом и знанием, в одностороннем развитии одних только мыслительных способностей человека. Истина полная, абсолютная, единственно возможная истина должна представиться таковой и нашему разуму, раз он у нас есть, и нашим чувствам, и нашему телесному существу, потому что раз мы живем в материи, мы не имеем права отвергать ее притязаний. Вера имеет место в ограниченности нашего мышления. Вера, лежащая в основе нашего существа, вера, из которой выходит первая посылка всякого мирозерцания, — вера как основа нашего существования, а не *cogito, ergo sum*, — дает нам только смутное чувство инстинктивного стремления, объект веры должен быть выведен в свет сознания путем разума и знания.

Второе мое знакомство — сегодня вечером на публичной лекции. Соловьев выступил сегодня не просто философом, теоретиком — он поднял знамя своей веры и исповедовал ее всенародно. В речи прямой, правдивой до героизма, он не побоялся досказать то, что думали многие, чего никто не решался высказать. «Он себя похорошил», — сказал Бестужев (Константин Николаевич Бестужев-Рюмин (1829—1897) — историк, публицист и общественный деятель, профессор Петербургского университета, академик. — П. З.) Может быть, с практической точки зрения, может быть, его обвинять в несвоевременности, в бестактности, может быть, результаты его смелого поступка выйдут плачевными и для него и для других, — но он поднял знамя истины, он взял на себя крест и, рискуя собой за свои убеждения, пробудил искру смелости, искру прямоты и в других, в которых голос безобразного и открытого признания своей веры, своей истины заглупался густым слоем соображений — тактичности, уместности, своевременности своего признания и пр. и пр. — за всем этим голос этот, который зовем голосом совести, только изредка чуть-чуть лепетал, если не умолкал совсем. Вот смысл этой речи:

На глазах истории совершается выделение личности в самостоятельное, обособленное существование от народа. В крайнем развитии своем личность, перейдя через периоды мистициз-

ма, гуманизма, доходит до последней ступени — нигилизма. Эта грань, представляющая крайний предел возможного развития личности — в который она ставит самое себя центром всего — в то же время приводит и к раскрытию всей ложности этой исключительности. Обособленная от народа личность не может существовать; но там, где ей приходится сознаться в своем бессилии, там, где она утрачивает почву для дальнейшего прогрессивного движения, — там народная жизнь представляет залог и опору будущего развития. Те положительные начала, которых индивидуум тщетно ищет в себе, замкнувшись в своей обособленности, существуют в народной вере, в народной жизни. И во-первых, личность, ища истину только в себе, должна была отказаться от Бога — и она имела право сделать это. Бог катехизиса, Бог традиционного богословия является слишком ограждающим притязания личности, чтобы она могла признать его. Притом полной истины он не мог представить. Но ум имеет свои пределы. Он сам собой не может воссоздать полной истины. Стремление к абсолютному не может быть исчерпнуто содержанием созданным; да оно и незачем — потому что это абсолютное содержание существует вне нас; оно больше нас и вмещает нас в себе. И то, чего не могла найти личность в своей обособленности, находится в живой вере народной. Народ верит в Бога, и его вера есть вера живая! То не догматический Бог традиционного богословия, то не холодный, отвлеченный Бог метафизики — то Бог живой, в прямой непосредственной связи с миром. Все мы в Боге, и Бог в нас. Если в разрозненности и хаосе — грех, то добро во всеединстве, в любви, в гармонии. И этот Бог и есть всеединство и любовь; Бог во вселенной, но вместе с тем он больше вселенной. Эта вера прямо противоположна тому выводу, к которому приводит нигилизм; мир как случайное механическое сцепление, машина без машиниста; мир, возникший случайно, живущий по случайным законам, долженствующий окончиться по случаю же. В вере народной — мир есть живой организм. Далее: народ верит в душу мира, верит, что между Богом и миром существует тесная связь и общение, что Бог общается миру — и эта вера в понятии народном выразилась в идее Богородицы. Это не та Богородица, которую личность, начиная с протестантизма, стала отвергать; это не та дева-мать, которая когда-то жила, когда-то страдала. В вере народной Богородица есть душа мира, вечно живая, вечно общающаяся и воплощающая Бога в мире.

Наконец, следуя логически по принятому пути, личность утратила веру и в самое себя, в возможность абсолютного существования личности. Но и эта вера живет в народе, и идея абсолютной личности воплотилась в Христе. Опять-таки народ не мирится с тем догматом, что Христос спустился на землю в известное время и в известное же время поднялся на небо — он верит, что Христос возможен и в теперешнее время, возможен во все времена. Он верит не в историческую личность, а в идею абсолютной личности, которая возможна, которая должна стать действительной. Но, ставя выше всего закон божественный, народ, пока все люди не стали христианами, а все женщины — богородицами, признает закон человеческий, мирится со строем государства. Неделю тому назад (Бестужевым) (вставлено позднее. — П. З.) с той же кафедры был дан красноречивый очерк того представления царя-самодержца, которого образ живет в народе. Это представление было вполне верно очерчено, с ним нам остается только согласиться; но за всем этим одно осталось недосказанным. Царь для народа не есть только блюститель законов; это не есть только одна более или менее удобная форма правления — Государь более того, — он является носителем идеи народной; он должен быть защитником и хранителем народной веры; он должен быть ответчиком перед высшим нравственным и божественным законом и отстаивать его там, где мирские законы противоречат ему. Тот идеал нравственного совершенства, каким мыслит народ царя, почему считает его особу священной, стоит высоко. Чтобы оправдать свои притязания на всеобщую любовь и доверие к нему, царь должен подняться до высоты своего призвания! Он должен понять ту ответственность, которую берет на себя. То, что составляет предмет живой веры народной, должно стать его верой. Голос божественного закона должен указывать ему путь действий — тогда он имеет за собой всю нашу любовь, все наше доверие.

В настоящую минуту совершается важное событие, в котором Государь может оправдать то доверие, которое мы возлагаем на него. Суд разбирает дело об злодейском убийстве отца нашего Государя. В этот самый час произносится над ним приговор — и приговор этот, по всей вероятности, смертная казнь. Государь — как водитель народа, как христианин, носящий в себе ту божественную идею, которая составляет предмет живой веры народной, — может и должен простить их!.. Он должен отменить это наказание, которое идет вразрез с высшим нравственным законом. Христос сказал — не убей. Никакие предлоги, никакие соображения не могут оправдать смертной казни. Еще как самозащита, как оборона при нападении убийство может быть извинено, но холодное, обдуманное убийство над человеком беззащитным, по заранее решенному приговору — это убийство, называемое смертной казнью, не имеет себе оправдания. Повинуясь высшему закону, царь должен нарушать закон людской. Тогда он действительно встанет на ту высоту нравственного совершенства, каким мыслит его народ. Если он этого не сделает, нам останется только отстраниться... Смертная казнь есть зло, противоречащее закону любви, а мы должны помнить, что у нас один только Бог, и это Бог любви. Никакие сделки тут невозможны, никакие оправдательные соображения не сделают возможным факт, который по самой идее своей не может быть допущен по закону Божьему и по закону нравственному.

30-го марта 1881 г.

Прошло два дня с той лекции — и только теперь могу я хладнокровнее отнестись к той страшной дилемме, которую выставил Соловьев, только теперь могу я себе вполне откровенно признать — да, в данную минуту я не могу пойти за ним; как бы ни решил царь — я не имею права отстраняться, потому что я не имел к нему той полной веры, не возложил на него тех надежд, не окружил тем ореолом святости его особу, которые одни дают право так прямо ставить вопрос. Для меня царь — человек, и той нравственной высоты я не мнил в нем. Соловьев остался верен себе, своему чувству, но сам народ вряд ли так идеален, каким он его представляет; и с другой стороны, в народном представлении особа царя, независимость его личности, остается всегда священной. Дурной царь есть Божья кара; мы смиренно должны переносить его немилости. Пример — Грозный. Следовательно, с этой точки зрения, Соловьев был неправ, принимаясь судить царя. Не от лица народа говорил он, а от лица человека, ставшего на высокую ступень умственную и нравственную, человека, который заявляет требования немалые, ибо он знает, что на слепую покорность он идти не может, но вместе с тем знает и то, что и со своей стороны он сознательно отвечает за свои действия, что он может выполнить, в свою очередь, те требования, которые падают на него! Я сейчас про себя проследил весь тот путь, по которому должен был пройти Соловьев, чтобы сделать тот вывод, который он высказал публично. Еще раз повторяю — себе он остался вполне верен. Его процесс мышления мне вполне ясен — я не стану следить за ним. Результаты лекции, особенно яркое сочувствие ей таких лиц, которые всего дальше стоят от понимания теорий Соловьева, достаточно показывают его практическую ошибку в публичном исповедании своих убеждений. Но, с другой стороны, является вопрос, который Соловьев поставил в начале первой своей лекции: мы прошли через двухсотлетнюю школу; мы выделились и обособились от народа, живя на его счет для того, чтобы набраться просвещения. Теперь дальнейшее существование врознь стало невозможным — пора дать ответ народу: чему же мы научились; какие плоды нашего просвещения; пора уяснить себе этот вопрос, пока сам народ не потребует у нас ответа, а тогда обдумывать его будет поздно. И вот мы сознали, что в обособленной, индивидуальной жизни нам дальше следовать нельзя; что в крайнем развитии нигилизма мы нашли самоуничтожение индивидуализма и ищем в слиянии с народом той почвы, которую мы утратили, обособившись в эгоистическом существовании.

Попробую уяснить себе, в чем может состоять наше слияние с народом. Наша задача, заключил Соловьев, вывести путем просвещения на путь сознания те положительные начала, которые живут в народе в смутном инстинкте. И во-первых, поскольку вера народная есть наша вера? Следуя логически за развитием личного начала, мы пришли к признанию прав разума. Традиционное богословие ограждало эти права — личность порвала эти ограждения. В своей односторонности ум зашел за разум и привел нас в безысходное положение всеотрицания. Из этой бездны спасает нас то положительное начало веры, которое мы находим в народе, с которым мы можем слиться. Но объект нашей веры и веры народной не тождественны. Бог народа заслоен массой поверий, смешивается с разными преданиями, с разными суевериями. Религия народная разнообразна до бесконечности — нам нужно охватить общий принцип веры русского народа. Но и этот общий принцип живет в народе только в форме смутного инстинкта — правда, эта религия не есть религия катехизиса и богословия, ибо ни той, ни другого народ не знает. Став людьми просвещения, мы не можем довольствоваться этим инстинктом.

⁹ Соловьеву было лишь сделано «внушение за неуместные суждения» и предложено было «воздержаться» от публичных чтений (Былое. 1918. № 4—5 (32—33). С. 336). В Ученом комитете Министерства народного просвещения он оставался до 11 ноября 1881 года, когда было удовлетворено его прошение об отставке «по расстроенному здоровью», а университетское преподавание продолжал до весны следующего года (см.: Радлов Э. Л. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. СПб., 1913. С. 17—18).

¹⁰ Речь идет об «истинных», или «московских», или «старых» славянофилах с их упованиями на «живой союз» власти и народа, «народное» самодержавие и т. п. См.: Цимбаев Н. И. Славянофильство. Из истории русской общественно-политической мысли XIX века. М., 1986. Ср. в кн. Ю. Янковского «Патриархально-дворянская утопия. Страница русской общественно-литературной мысли 1840—1850-х годов» (М., 1981. С. 245): «Положив в основу дифференциации общества национальные и религиозно-нравственные принципы, славянофилы сконструировали некую наджизненную, утопическую социальную модель».

¹¹ В. И. Ламанский (1833—1914) — профессор славянской филологии Петербургского университета (1865—1899), с 1900 года — академик; критик, публицист, общественный деятель; видный представитель славянофильского движения.

¹² Реминисценция из стихотворения А. С. Пушкина «Деревня» (1819).

¹³ Мысль эта подробно развивается в главном труде Соловьева по вопросам этики «Оправдание добра. Нравственная философия» (СПб., 1897. Гл. I). Кратко она сформулирована у того же Радлова (с. 135): «Истинный корень нравственности, как думает Вл. Соловьев, состоит в стыде; из этого корня вырастает совесть и вся нравственность, следовательно, и жалость, и благоговение».

¹⁴ Имеется в виду усиление во второй половине 1880-х годов критического отношения Соловьева к современной российской действительности — общественному и государственному

устройству, положению крестьянства, национальной политике и т. д., что проявилось во многих его публицистических сочинениях, таких, например, как «Национальный вопрос в России» (Вып. 1. 1883—1888; Вып. 2. 1888—1891), «Народная беда и общественная помощь» (1891), «Наш грех и наша обязанность» (1891), «Мнимые и действительные меры к подъему народного благосостояния» (1892) и других.

¹⁵ Орлов Константин Владимирович — поэт и переводчик, изредка выступавший в печати с конца 1890-х до начала 1910-х годов. Как явствует из его письма к Батюшкову от 1 января 1899 года, он в течение некоторого времени учился на Романо-германском отделении Петербургского университета, но вынужден был оставить занятия из-за «нищеты», в которой оказалась его семья. «...Нельзя, не имею я права быть в университете, не имею права отдавать ему ни сотой доли того времени, которое все целиком должно быть употреблено на то, чтобы хотя несколько улучшить материальное положение семьи. Не могу я терпеть, чтобы она жила милостыней, — аргументировал он свое решение и далее смущенно добавлял: — Я как бы обманываю Ваше доверие. Вы помогли мне найти работу, сами давали мне работу, хлопотали за меня, помогли, наконец, мне деньгами, поддерживали меня нравственно, относились ко мне с незаслуженной добротой и снисходительностью. (...) Я чувствую свою вину перед Вами, простите меня, дорогой Федор Дмитриевич» (ИРЛИ. Ф. 20. № 15182). Батюшков опубликовал одно стихотворение Орлова — «Прельстившись дымным очагом...» (Cosmopolis. 1898. Т. XII. № 11. Р. 121); его перевод трагедии «Вильям Ратклиф» вошел в Собрание сочинений Г. Гейне, издававшееся в 1898—1902 годах под редакцией П. И. Вейнберга.

¹⁶ «Распятие» Н. Н. Ге (1831—1894) завершил в начале 1894 года, после почти десятилетней мучительной работы. Картина эта, как и другие его полотна последних лет, создавался под сильнейшим воздействием Л. Н. Толстого, последователем которого Ге стал еще в середине 1870-х годов. С «Распятием» Толстой ознакомился 12 или 13 февраля 1894 года в Москве и, по свидетельству самого художника, а также присутствовавшего при этом П. И. Бирюкова, был глубоко потрясен увиденным (см.: Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка / Сост. В. В. Стасов. М., 1904. С. 388; Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. 1891—1910. М., 1960. С. 122—123). Для Соловьева «пределный» реализм «Распятия» (по определению Стасова, «изображение этой страшной трагедии во всем ее несогласном и неприбранном ужасе») был совершенно непримлем: ср. в заключительных «Чтениях о Богочеловечестве» его утверждение, что «в Христе все немощное и земное поглощено в воскресении духовного тела» (Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 161). Впрочем, поскольку его последнее посещение Толстого состоялось 1 января 1892 года, на показанных ему photographиях с картины мог быть воспроизведен лишь один из ее предварительных вариантов.

¹⁷ В. И. Иванов (1866—1949) уехал за границу после окончания 2-го курса Историко-филологического факультета Московского университета (1886) и оставался там вплоть до 1905 года, но на протяжении этого времени неоднократно появлялся в России. В один из таких его приездов, осенью 1895 года, он познакомился с Соловьевым, который отнесся с сочувствием к его поэтическим опытам и предложил ему свою поддержку. Вопрос о «применении античных метров к русскому языку» возник здесь, по всей вероятности, в связи с переводом Первой пифийской оды Пиндара, в котором Иванов попытался «приблизиться к музыкальной стихии древности» (ода была напечатана: Журнал Министерства народного просвещения. 1899. Ч. 324. Июль—август. Отдел классической филологии. С. 48—56).

¹⁸ В действительности Батюшков опубликовал лишь одно стихотворение Иванова — «Тризна Диониса» (Cosmopolis. 1898. Т. XII. № 11. С. 93—94).

¹⁹ Речь шла о «приложении» к книге «Кризис западной философии. Против позитивистов» — «Теория Огюста Конта о трех фазисах в умственном развитии человечества».

²⁰ Статья Соловьева «Идея человечества у Августа Конта», в основе которой лежал доклад, прочитанный им 7 марта 1898 года в публичном собрании Философского общества при Петербургском университете, была напечатана в журнале «Cosmopolis» за 1898 год (т. XII). Первая ее часть увидела свет в № 4 (с. 60—73), вторая — в № 12 (с. 179—187), причем, как явствует из письма Соловьева к Батюшкову из Москвы (с почтовым штампом 20 ноября 1898) первоначально он намеревался ее усовершенствовать, но «не нашел ни времени, ни формы для радикальной переделки». «К тому же, — пояснял он далее, — в напечатанной ее половине осталась форма действительной речи, произнесенной в Философском обществе. Сохраняя ту же форму и для конца, было бы трудно, да, пожалуй, и неблагоприятно писать что-нибудь другое, а не то, что в самом деле говорил» (Письма Владимира Сергеевича Соловьева / Под ред. Э. Л. Радлова. СПб., 1911. Т. III. С. 13; ср. автограф: ИРЛИ. Ф. 20. № 15218. Л. 6).

²¹ Письма Владимира Сергеевича Соловьева. Т. III. С. 11; редакторская дата — 1898. Автограф: ИРЛИ. Ф. 20. 15218. Л. 11; там же (л. 9) —писка В. И. Иванова в получении шести рублей «за счет В. С. Соловьева».

²² Издателем журнала был в это время А. Ф. Цинзерлинг.

²³ Под таким названием объединение филологов, специалистов в области истории западноевропейских языков и литератур, существовало при Петербургском университете с 1889 года, возникло же оно в самом конце 1884-го как Романо-германское отделение Филологического

общества. Инициатором его создания и председателем был вплоть до своей кончины академик А. Н. Веселовский, а Батюшков в течение первых двенадцати лет являлся его секретарем.

²⁴ Батюшков кратко излагает фрагмент статьи Соловьева «Красота в природе» (1889). Ср. полный текст: «Вопрос о том, что есть известный предмет, — никогда не совпадает с вопросом: из чего или откуда произошел этот предмет? Вопрос о происхождении эстетических чувств принадлежит к области биологии и психофизиологии; но этим нисколько не решается и даже не затрагивается эстетический вопрос о том, что есть красота. В порядке генетическом так называемые „каменные бабы“, несомненно, предшествуют греческим статуям. Но неужели указание на эти безобразные произведения поможет нам уразуметь эстетическую сущность Венеры Милосской?» (Соловьев В. С. Собр. соч. 2-е изд. СПб., [б. г.] Т. V. С. 37).

²⁵ Банкет литераторов и общественных деятелей по случаю тридцатилетней годовщины со дня смерти А. И. Герцена состоялся 9 января 1900 года. Председательствовал П. И. Вейнберг, выступали Н. П. Карабчевский, Н. Ф. Анненский, В. А. Мякотин, В. Д. Спасович, П. Б. Струве и другие; в вечере приняла также участие В. Ф. Комиссаржевская.

²⁶ Батюшков высоко ценил творчество В. Г. Короленко и относился к нему с огромным уважением и симпатией. Ему посвящено множество статей Батюшкова и книга «В. Г. Короленко как человек и писатель», вышедшая уже после смерти автора, в 1922 году.

²⁷ В. И. Икскуль фон Гильденбандт (урожденная Лутковская, в первом браке Глинка-Маврина), баронесса (1850—1928) — литератор и общественный деятель, хозяйка известного петербургского салона.

²⁸ Анненские — Николай Федорович (1843—1912), публицист, экономист, статистик, общественный деятель, с конца 1894 года один из редакторов журнала «Русское богатство»; и его жена Анна Никитична (урожденная Ткачева, 1840—1915), детская писательница и переводчица.

²⁹ Имеется в виду один из петербургских ресторанов на пристанях Финляндского и Шлиссельбургского пароходств.

³⁰ По свидетельству К. К. Случевского, это было в 1898 году; квартира находилась на Фурштатской улице, причем «обстановка в трех комнатах квартиры была самая примитивная» (см.: Радлов Э. Л. Указ. соч. С. 33).

³¹ Цитата из книги Мориса Метерлинка «Смерть», гл. 1, § X (см., например: *Mæterlinck Maurice. La Mort. Paris, 1913. P. 29*). Перевод: «Величие человека определяется величиим тайн, в которые он проникает или постигнуть которые не пытается».

© М. Д. Эльзон

НОВОНАЙДЕННОЕ ПИСЬМО Г. Е. ЗИНОВЬЕВА М. ГОРЬКОМУ

Переписка М. Горького с Г. Е. Зиновьевым была впервые опубликована в пятом выпуске серии «М. Горький. Материалы и исследования».¹ Она содержит девять писем М. Горького к Г. Е. Зиновьеву и восемь — Г. Е. Зиновьева к М. Горькому за 1919—1920, 1923, 1928 и 1935 годы и, разумеется, не является полной (по легко объяснимым причинам).

Девятое письмо Г. Е. Зиновьева *найденно* мною в Рукописном отделе Публичной библиотеки в личном фонде историка русской литературы Владимира Владимировича Буша (1888—1934), с 1931 года состоявшего в должностях заместителя директора и учебного секретаря Института литературы Академии наук СССР (Пушкинского Дома). *Найдено*, потому что в описи фонда В. В. Буша оно значится как письмо к неизвестному.

Дорогой А. М.

Здесь Лансбюри. Завтра в 9 утра уезжает. Хорошо бы Вам с ним повидаться. Не можете ли сегодня заехать в «Асторию» часов в 9. Я бы с ним приехал к Вам, но я все хвораю. А хочется Вас повидать.

Сердечный привет.

Г. Зиновьев²

¹ М. Горький. Неизданная переписка с Богдановым, Лениным, Сталиным, Зиновьевым, Каменевым, Короленко. М., 1998. С. 193—227 (2-е изд., стереотип., 2000).

² *Зиновьев Г. Е. Письмо неустановленному лицу («А. М.»). 1919—1920 гг. // РНБ. Ф. 117. № 268.*

Прокомментировать письмо позволяет карандашная датировка над обращением: «[1920]».

Кому и о ком мог писать в этом году Председатель Совнаркома Петроградской Трудовой Коммуны? Кто это — А. М., к которому он мог обратиться «Дорогой»? Разумеется, А. М. Ремизов и А. М. Редько исключены. Первая фраза допускает предположение об А. М. Коллонтай, но она — «Дорогая». Естественно обратиться к переписке и «Летописи жизни и творчества» М. Горького. Содержание письма потребовало также обращения к литературе о В. И. Ленине — как мемуарной, так и справочной.

В июне 1920 года в одном из лондонских издательств вышла книга одного из лидеров лейбористской партии (в 1931—1935 годах ее председателя), *издателя* «The Daily Herald» (в 1912—1922 годах) Джорджа Ленсбери «Что я видел в России»,³ содержащая подробный отчет о поездке в феврале 1920 года в Россию и проникнутая симпатией к «стране большевиков» («Месс Менд» М. С. Шагинян). Об общении с Г. Е. Зиновьевым Д. Ленсбери («Лансбюри» — калькированная передача фамилии) писал в главе «Ленин и другие лидеры».⁴ День рождения Д. Ленсбери отметил посещением Кремля и спектакля в Малой опере «Борис Годунов». По данным биографической хроники, 21 февраля 1920 года Ленин принимает *редактора* (!) лондонской газеты «The Daily Herald» лейбориста Д. Ленсбери; беседует о международном положении, о рабочем движении в Англии, обещает статью об отношении Советского государства к религии.⁵ Обещание осталось невыполненным... «Очень благодарен Вам и Вашим коллегам, — писал по возвращении Д. Ленсбери В. И. Ленину, — за помощь, оказанную мне в моих попытках понять вашу революцию».⁶ Пятнадцать лет спустя Д. Ленсбери посвятил Ленину специальную главу в книге «Оглянуться назад — и вперед».⁷

Описывая свое пребывание в Петрограде, Д. Ленсбери сообщил, что он «остановился в гостинице „Астория” с видом на Исаакиевский собор».⁸ Состоялась ли его встреча с М. Горьким?

Судя по воспоминаниям, Д. Ленсбери приехал в Петроград из Финляндии в начале февраля и отбыл из Москвы в Лондон, куда вернулся 19 марта 1920 года. 15 февраля 1920 года М. Горький выступил с воспоминаниями о Л. Толстом на вечере в Большом зале Московской консерватории и до 27 февраля вернулся в Петроград.⁹ По свидетельству Д. Ленсбери, в зале находилось 2—3 тысячи слушателей.¹⁰ 28 февраля Д. Ленсбери выехал из Москвы в Петроград и уже в марте виделся с Г. Е. Зиновьевым.¹¹

Поскольку в книге Д. Ленсбери сведения о личной встрече с М. Горьким отсутствуют, надо полагать, она не состоялась, что подтверждает и отсутствие имени лейбористского лидера в горьковской хронике.

Трудно сказать, как это письмо оказалось в архиве В. В. Буша.

Существенно другое: переписка М. Горького пополнилась еще одним документом.

³ *Lansbury George. What I saw in Russia. London, 1920. 180 p.*

⁴ *Ibid. P. 39.*

⁵ Владимир Ильич Ленин: Биографическая хроника: Т. 8. Ноябрь 1919—Июнь 1920. М., 1977. С. 314—315. См. также репертуар московских театров (Правда. 1920. 21 февр.).

⁶ Цит. по: *Ленин В. И. Полн. собр. соч. (5-е изд.). М., 1965. Т. 51. С. 412.*

⁷ *Lansbury G. Looking backwards — and forwards. London, 1935; Воспоминания о В. И. Ленине: Т. 5: Воспоминания зарубежных современников. М., 1969. С. 255—258 (впервые: Новое время. 1963. № 16. С. 9—10; название книги передано буквально: «Взгляд в прошлое и будущее»).* При повторном приезде (1926 год) Д. Ленсбери посетил Мавзолей (см.: Большая Советская Энциклопедия. 1938. Т. 36. Стлб. 575—576).

⁸ *Lansbury George. What I saw in Russia. P. 134.*

⁹ Летопись жизни и творчества А. М. Горького. Вып. III. М., 1959. С. 160—162.

¹⁰ *Lansbury George. What I saw in Russia. P. 141—142.*

¹¹ *Ibid. P. 156, 158.*

© Е. А. Романова

**СОФИЯ ПАРНОК И ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ:
К ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКИХ ПЕРЕКЛИЧЕК**

(НА МАТЕРИАЛЕ СТАТЬИ С. Я. ПАРНОК «ХОДАСЕВИЧ»)

Статья «Ходасевич», принадлежащая перу Софии Яковлевны Парнок, поэта, переводчика, литературного критика, чье творчество было высоко оценено такими ее современниками, как М. Волошин, А. Герцык, А. Ахматова, В. Ходасевич, при жизни автора не увидела свет. Только в 1990 году она была опубликована в одном из западных изданий,¹ спустя некоторое время — в московском журнале «De visu»,² но до сих пор, на наш взгляд, остается недооцененной и фактически малоизученной.

Написанная в декабре 1922 года, за несколько лет до первых попыток эмигрантской печати дать общую оценку творчества Вл. Ходасевича, статья Парнок во многом предвосхитила ключевые положения и выводы, прозвучавшие позднее в работах ведущих литературных критиков русского зарубежья. По существу, она явилась первой итоговой статьей о поэте, первым шагом в осмыслении его творческой судьбы.

Одним из живейших импульсов к разговору о Ходасевиче послужила для Парнок его знаменитая пушкинская речь «Колеблемый треножник», впервые прозвучавшая 14 февраля 1921 года на вечере памяти Пушкина в Петербурге. Парнок на вечере не присутствовала, так как в то время находилась еще в Крыму. Очевидно, с «Колеблемым треножником» она познакомилась уже по возвращении в Москву, в его печатном варианте.³

О том, какое впечатление произвела речь Ходасевича на современников, можно судить по воспоминаниям и откликам тех лет в печати.⁴ Взяв на себя ответственность целого поколения, выступив его рупором, Ходасевич выразил в слове то, что на сломе двух эпох должно было «ощутиться многими, как жгучая тоска, как нечто жуткое» и болезненное, словно «раскрытая рана». Надвигающиеся сумерки культуры, неизбежные в той пустоте, которая образовалась «между вчерашним и будущим» России, поэт связывал с грядущим «затмением пушкинского солнца», ибо, как писал Ходасевич, «той непосредственной близости, той задушевной нежности, с какой любили Пушкина мы, грядущие поколения знать не будут. Этого счастья им не будет дано».⁵

Разговор о Ходасевиче Парнок начинает почти с невозможного: с головокружительно высокой трагической ноты, венчающей его «Колеблемый треножник», с «врезавшейся в сердце» последней фразы о судьбе поколения: «И наше желание сделать день смерти Пушкина днем всенародного празднования, отчасти, мне думается, подсказано тем же предчувствием: это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке».⁶ Оттолкнувшись от острого и пронзительного «мы» Ходасевича, Парнок дает в статье развернутую характеристику своему поколению, определяет его «родовые особенности»: «Мы — последний цвет, распутившийся под солнцем Пушкина, последние, на ком еще играет

¹ Ходасевич В. Собр. соч. / Под ред. Дж. Мальмстада и Р. Хьюза. Ann Arbor, 1990. Т. 2. С. 477—484.

² Парнок С. Я. Статья. Письма. Стихи // De visu. 1994. № 5—6.

³ Вестник литературы. 1921. № 4—5; Пушкин. Достоевский. Сб. Пг., 1921.

⁴ На пушкинскую речь Ходасевича откликнулись М. Шагинян, Ю. Айхенвальд, Д. Святополк-Мирский, Б. Эйхенбаум, П. Бицилли.

⁵ Ходасевич В. Колеблемый треножник // Пушкин. Достоевский. С. 44.

⁶ Когда в 1927 году в своей статье «Бесы» Ходасевич вновь обратился к «Колеблемому треножнику», в качестве квинтэссенции своей тогдашней речи он привел те же заключительные слова (см. коммент. Дж. Мальмстада, с. 521).

его прощальный луч, последние хранители высокой, ныне отживающей традиции». Основу этой традиции Парнок видит в восприятии поэзии как «духовного подвига». «Идея лиры в пушкинском, т(о) е(сть) сакраментальном смысле» представляется ей отличительной чертой поколения, с которым «отмирает (...) не поэзия, как художественное творчество, а пушкинский период ее».

Роль и значение Ходасевича среди своих современников Парнок ставит в прямую связь с заключительными строками его «Колблемого треножника»: «Чтобы не забыть нам, что именем Пушкина нам надлежит аукаться в последний неминуемый час, — живет среди нас Ходасевич. Так, думается мне, будет оценено историком литературы положение Ходасевича среди нас».

Чуть меньше двух календарных лет отделяет статью Парнок от пушкинской речи Ходасевича. Срок с исторической точки зрения — бесконечно малый. Но для русской поэзии и русской культуры эти годы исполнены особого, трагического смысла. Смерть Блока и гибель Гумилева стали символами конца эпохи, началом безвременья и помрачения культуры. И не случайно, на наш взгляд, появление именно этих двух имен на страницах статьи «Ходасевич». Вживание в трагедию «последнего часа» не могло в сознании Парнок не вызвать образы поэтов-современников, в чьих судьбах отразилась судьба целого поколения.

В отличие от Николая Гумилева, уход которого отозвался в статье в силу ряда причин лишь полунамеком, Александр Блок появляется в тексте в одном из узловых моментов, в точке максимального смыслового и интонационного напряжения. Выстраивая линию преемственности в русской поэзии, Парнок ведет ее от Пушкина к Ходасевичу через Блока. «И теперь, когда умолк голос, повторявший нам завет Пушкина о том, что художественное творчество не самоцель, а только средство, что стихи пишутся лишь для того, „чтобы по бледным заревам искусства узнали жизни гибельный пожар“, — когда умер Пушкин наших дней — Блок, (...) накануне полного затмения пушкинского солнца, нам, растерявшимся в одиночестве, (...) нужен оклик: имя живого, находящегося среди нас, в тех же, в каких мы живем, трудных днях творящего свое дело поэта».

Статей о Блоке в литературно-критическом наследии Парнок мы не знаем. Чуть ли не единственное о нем упоминание сохранилось в одной из ее ранних рецензий на Антологию издательства «Мусагет», где среди прочего читаем: «Из стихотворцев новой школы любовную внимательность к творческому облику поэта, несмотря на многие несовершенства, внушают единственно — Блок и Сологуб».⁷ На фоне общего сурового вердикта, выносимого начинающим критиком: «Палитра современной поэзии скудна, и краски ее заемны», — оценка Блока и Сологуба как поэтов, достойных внимания, нам представляется симптоматичной. Но все же в 1911 году Парнок была еще слишком далека от признания Блока поэтом своего поколения. Иное имя в середине 10-х годов представлялось ей символом послепушкинской эпохи в русской поэзии. «Пушкин и Бальмонт: ни с чьими именами, кроме этих двух, не ассоциируются периоды в русской поэзии. Завершился первый круг ее истории, центром которого был Пушкин, и центром второго круга явился Бальмонт», — писал критик Андрей Полянин⁸ накануне первой мировой войны.⁹ К 1922 году, насколько мы можем судить по статье «Ходасевич», Парнок пересматривает и переосмысляет свои позиции, иначе расставляет акценты в общей картине русской поэзии. Певцом поколения, «Пушкиным наших дней», символом и голосом эпохи становится для поэтессы в это время Александр Блок.

Нечто подобное, как отмечают исследователи, примерно в тот же период происходило и в сознании Ходасевича. «Когда в 20-е годы он заново стал выстраивать

⁷ Всеобщий ежемесячник. 1911. Октябрь.

⁸ Андрей Полянин — псевдоним С. Я. Парнок — литературного критика.

⁹ Северные записки. 1914. № 2. С. 180.

литературную панораму начала века, она развернулась по-иному: сместились соотношения и пропорции, самый центр ее переместился и, минуя, обтекая фигуру Брюсова, сфокусировался на Александре Блоке. В нем Ходасевич узнал поэта своей эпохи (...) в его стихах нашел „последнюю правду” о времени.¹⁰ Таким образом, почти одновременно Парнок и Ходасевич приходят к осознанию значения Блока для русской поэзии и шире — русской культуры. В словах Ходасевича, произнесенных уже в эмиграции: «У нас только два поэта: Пушкин и Блок. Только с ними связана судьба России»,¹¹ — мы видим ту же линию преемственности, что и в статье Парнок декабря 1922 года. Так странным образом продолжилась переключка двух поэтов, разделенных к тому времени верстами и границами.

Уход Блока обернулся для поколения страшной пустотой, ощущением оставленности и беззащитности, которое Парнок выразила строкой Тютчева: «...и мы в борьбе с природой целой покинуты на нас самих». «Растерявшимся в одиночестве, еще не находящим и — мало того! — не ищущим друг друга» современникам был нужен тот, кто после Блока принял бы пушкинскую «тяжелую лиру», взял на себя духовное лидерство и ответственность целого поколения. Им, по мнению Парнок, мог и должен был стать Ходасевич. Именно в нем она увидела «в трудных днях творящего свое дело поэта (...), перед лицом „нового младого племени” не усомнившегося в завещанной (...) Пушкиным священной тяжести лиры». Для Ходасевича Парнок еще не знает определения: слишком живо и непосредственно ее ощущение первооткрывателя. Как всякое определение, оно появится позже. «Нашим Блоком» назовет Ходасевича русская эмиграция.

Слава «Ариона эмиграции», хранителя и продолжателя пушкинской традиции прочно закрепилась за Ходасевичем к концу 20-х годов, после выхода «Собрания стихов» (1927). Однако следует иметь в виду, что приверженность поэзии Ходасевича традиционализму и классицизму сама по себе отнюдь не может считаться открытием эмигрантской критики. «Отрадную преемственность, родную связь с великим прошлым» (А. Журин),¹² «пассеистические настроения и образы» (В. Гальский),¹³ «родство с пушкинской школой» (В. Брюсов)¹⁴ отмечали в молодом поэте рецензенты, начиная с выхода его второго стихотворного сборника «Счастливый домик» (1914). Стихи Ходасевича напоминали современникам то «антологическую манеру Батюшкова и молодого Пушкина» (Б. Садовской),¹⁵ то «светлый мир Пушкина и Фета» (Г. Чулков),¹⁶ то одновременно «знакомые жесты поэзии Баратынского, Тютчева, Пушкина» (А. Белый).¹⁷ Позднее высказывание В. Набокова о Ходасевиче: «крупнейший поэт нашего времени, литературный потомок Пушкина по тютчевской линии»¹⁸ — только доводит до кристалла формулы то, что в отношении Ходасевича к тому времени давно уже стало общим местом. Гораздо важнее здесь другое, а именно — *исключительность* положения Ходасевича возле Пушкина, о которой в 1927 году писал В. Вейдле: «Как Ходасевич связан с Пушкиным, так он не связан ни с каким другим русским поэтом, и так с Пушкиным не связан никакой другой русский поэт».¹⁹ Подобная избранность, поднимающая на высоты, где воздух разрежен до предела, определила его место не только в истории своего литературного поколения, но и в истории русской поэзии вообще. Именно *исключительность*

¹⁰ Бочаров С. Комментарии // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1996. Т. 1. С. 536.

¹¹ Ходасевич В. Собр. соч. Т. 1. С. 537.

¹² Новая жизнь. 1914. № 8. С. 151.

¹³ Свободный журнал. 1914. Ноябрь. С. 135.

¹⁴ Брюсов В. Год русской поэзии // Русская мысль. 1914. № 7. С. 20.

¹⁵ Северные записки. 1914. № 3. С. 190.

¹⁶ Современник. 1914. № 7. С. 122.

¹⁷ Белый А. Тяжелая Лири и русская лирика // Современные записки. 1923. Кн. XV. С. 378.

¹⁸ Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996. С. 407.

¹⁹ Вейдле В. Поэзия Ходасевича // Русская литература. 1989. № 2. С. 149.

«кровного родства» с Пушкиным позволила Ходасевичу в глазах современников стать тем объединяющим центром, который «накануне полного затмения пушкинского солнца» так нужен был его «растерявшимся в одиночестве» сверстникам. Певца поколения, каким до этого был Александр Блок, увидела в Ходасевиче русская эмиграция конца 20-х годов.

Вейдле в статье 1927 года писал о стихах, принадлежащих истинной поэзии: «...не стихи, какие могут писать мастера и ученики, главари школ и составители манифестов, а другие, способные сделаться тем, чем сделались в свое время для нас стихи Блока, чем стали или должны были стать с тех пор стихи Ходасевича».²⁰ «Равных этим стихам русская поэзия после Блока не создала и должно быть не скоро создаст. Будем рады, что в них, сквозь них, наша поэзия еще с нами. Да, в России, после Блока, Ходасевич наш поэт...».²¹ Определенную преемственность в русской поэзии по линии Пушкин — Блок — Ходасевич усматривал и Д. Мережковский, писавший: «Бог нам послал певца Ариона в наш обуреваемый челн. Кажется, после Александра Блока, никто не говорил таких вещей слов о русской революции, как Ходасевич».²² Знаменателен в этой связи диалог, состоявшийся в 1937 году между Вяч. Ивановым и Д. Мережковским. На вопрос Мережковского: «А кто, по-вашему, у нас теперь после Блока подлинный русский поэт, просто поэт?», последовал лаконичный ответ: «Ходасевич».²³

Задача, которую ставила перед собой Парнок при написании статьи, не вменялась ни в узкие рамки литературной рецензии, ни в привычный стиль критико-библиографического жанра. Задуманное эпическое полотно требовало иных способов воплощения. Рассуждения о художественных особенностях, техническом мастерстве и владении языковыми средствами выразительности, обыкновенно составляющие неотъемлемую часть литературно-критического анализа, для Парнок в данном случае не представляли интереса и были вынесены ею за скобку. Отказ от традиционного художественно-эстетического подхода позволил сместить акценты и сосредоточить внимание на духовном содержании поэзии, в нем, как в зеркале, наблюдая процесс внутреннего становления и роста поэта.

Близкую точку отсчета в разговоре о Ходасевиче пятью годами позже взяла за основу Зинаида Гиппиус, один из признанных метров русской литературной критики начала века.²⁴ Характер своей статьи с присущей ей точностью она определила как «не слишком стихотворный подход к стихам», относя себя к тем «редким», кому «приходит в голову, что стихи, кроме всего прочего, еще ключ (<...> к сердцу и душе человека». Отказавшись «разрывать живую ткань», отделять «стихи от Ходасевича и Ходасевича от его стихов», Гиппиус избрала тот же путь, что и Парнок: «говорить о них и о нем, о стихах и Ходасевиче — вместе». Как и Парнок, она увидела в поэзии Ходасевича прежде всего трагедию души, «ключ к двери самой потаенной», «ключ, кажется, единственный». Стихи истинного поэта, по Гиппиус, есть «приподнятое покрывало с лица человека в его цельности, в жизненной его трагедии», прибежище «дикого» и «таинственного» «Я», которое — «не душа, не сердце, не мысль и не тело», но их «скрепа, их — „вместе“». Подобно Парнок, в стихах Ходасевича она ищет не «ряд прекрасных поэтических произведений», а возможность «приоткрыть дверь» в тайники человеческого духа, «кое-что схватить, кое о чем догадаться», при этом, быть может, — «кое в чем ошибиться». Помимо общего подхода к стихам, авторов объединяет отношение к слову, именно — к слову поэтическому. Парнок видит в нем «священное средство освобожде-

²⁰ Там же. С. 147—148.

²¹ Там же. С. 160.

²² Мережковский Д. Захолустье // Возрождение. 1928. 26 янв.

²³ Возрождение. 1939. 16 июня. Цит. по: Ходасевич В. Собр. соч. Т. 1. С. 34.

²⁴ Крайний А. Знак // Возрождение. 1927. 15 дек.

ния», Гиппиус — путь к спасению : «Порою „сказать себя“ — это почти спасти себя» — пишет она.²⁵

При всей несхожести конкретных выводов и положений статей З. Гиппиус и С. Парнок, в их восприятии поэзии как «страшного и благодетельного дара» (З. Г.), как «духовного подвига» (С. П.) явственно слышится голос тех, кому, по словам Парнок, «на долю выпало печальное счастье быть *последними в роде*».

Вряд ли имя поэтессы и критика Софии Парнок на сегодняшний день по известности может соперничать с именами литературных корифеев русского зарубежья. Но то, что именно ей принадлежит честь «открытия» Ходасевича, открытия его как поэта целого поколения, призванного после Блока хранить священную тяжесть пушкинской лиры, представляется нам бесспорным и глубоко символичным. С полным правом Парнок могла сказать о себе: «Мне радостно, что мне довелось назвать это имя».

Статья о Ходасевиче в контексте литературного наследия Парнок являет собой завершение одного из наиболее ярких и плодотворных этапов ее собственной творческой биографии. Проведенный сопоставительный анализ дошедших до нас текстов 1922 года позволяет говорить о некоторых общих тенденциях и настроениях, свойственных творчеству поэтессы времен написания «Лозы».²⁶

Высочайший духовный прорыв первых месяцев московской жизни (с момента возвращения в конце декабря 1921 года из Крыма) стал для Парнок одновременно периодом подведения итогов себе и времени. Не случайно образы проросшего зерна, взошедшего колоса и жатвы в стихотворных и прозаических вещах 1922 года получают максимальную степень реализации. Внутренняя потребность осмысления пройденного пути выводит Парнок в разговоре о последних поэтических сборниках современников — Ахматовой, Ходасевича, Сологуба, Липскерова — за рамки чисто литературного анализа. Обсуждение художественных достоинств и недостатков отдельных произведений сменяется размышлениями о творчестве как непрерывном процессе выкристаллизовывания души, ее роста и самоосознания.

Обращение осенью того же года к М. Волошину с просьбой написать статью о ее поэзии, судя по письмам,²⁷ было продиктовано той же насыщенной внутренней необходимостью «общей характеристики», желанием подтвердить раздумья о собственном совершающемся пути духовного роста. В этой связи статья о поэте, близком и созвучном, родство с которым Парнок утверждала, по крайней мере, с 1916 года, открывала перед ней счастливую возможность в узловых моментах его творческой биографии прозреть мытарства собственной души, от «пены элегического пессимизма», тоски и бунта до создания в себе «мира нового», «напряженного и сурового», управляемого единым законом преодоления. Говоря о Ходасевиче, она в некотором смысле говорила о себе, в чем убеждает нас последовательное рассмотрение текста в сопоставлении с некоторыми биографическими данными и творческим наследием поэтессы.

«Хронология — ключ к пониманию».²⁸ Эти слова Марины Цветаевой как нельзя лучше характеризуют специфику подхода Парнок к творчеству Ходасевича. Его поэтические сборники, составленные по тематическому принципу и подчиненные еди-

²⁵ Любопытно отметить определенную интонационную и стилистическую перекличку зачина и концовки обеих статей. Ср.: «Все мы гоголевским сумасшедшим научены, что „луна делается в Гамбурге“...» (С.П.) — «Книга стихов... Все знают, что такое стихи...» (З.Г.); «Но смерть — для всех, для „многих“ и „немногих“, а если только немногие задумываются над этим, то тем хуже для многих» (С.П.) — «Разве только барышням, жаждущим „обворожительности“, книга Ходасевича не покажется достаточно „чарующей“; ну и Бог с ними, с барышнями» (З.Г.).

²⁶ «Лоза», третий поэтический сборник Парнок, вышел весной 1923 года с подзаголовком: «Стихи 1922 года».

²⁷ Письма Парнок к Волошину // РО ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 931.

²⁸ Цветаева М. Поэт о критике // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 5. С. 276.

ному авторскому замыслу, Парнок «высвобождает» из-под обложек с тем, чтобы, восстановив хронологический порядок написания текстов, по ним, как по страницам дневника, шаг за шагом, пройти вместе с поэтом все этапы его духовной биографии. Художественно-эстетическому критерию Парнок предпочла точность археолога, факту культуры — факт духовного порядка. И здесь сказалось все то же восприятие творческого процесса как непрерывного процесса высвобождения души из «тесного платья» земных реалий. Пять основных этапов выделяет Парнок в творческой биографии Ходасевича. Условно их можно обозначить как: 1. Период «элегического пессимизма». 2. Муза-Смерть. 3. Первое возрождение. 4. «Темная волна». 5. Второе возрождение. Рассмотрим каждый из них в отдельности.

Период элегического пессимизма. Отсчет творческого пути Ходасевича-поэта Парнок начинает с его 2-го стихотворного сборника «Счастливым домик». Тексты 1908—1913 годов, входившие в этот сборник, критик относит к той поре, когда было положено «начало завоевания Божьего согласия на единственность души». «Душе отказано в счастье, иные крылья еще не проросли, она еще не может пытаться своей крылатости, только тоскою может бунтовать она, и в надсмотрщицы к ней приставлена „рожденная от опыта земного“ — мудрость». Мудрость эта — «не пленница, а полновластная хозяйка и Муза» «Счастливого домика». Она, по мнению Парнок, управляет вдохновением поэта, и «у нее есть ответы на все вопросы».

Та же Муза — мудрость «от опыта земного» — «правит бал» и в ранней лирике Парнок. Культ холодного бесстрастного разума, вступающего в противоборство с «диким танцем» жизни, мы находим в стихах двадцатилетней поэтессы. Своевольная и гордая мысль выступает в них в роли активного творческого начала. Ей ведом «дерзновенный порыв» и преображающее светоносное вдохновенье:

— Послушай, как в мечтаньи вдохновенном
Изгибы тайн своих душа вдруг обнажит.
Пусть мысль твоя в порыве дерзновенном
Дыханьем творчества их ярко озарит.²⁹

Творческую силу поэт черпает в «глухом равнодушии», в нем находит «могучий отблеск дерзновенья», смысл и цель всех «мятежных исканий»:

Есть в равнодушии глухом
Могучий отблеск дерзновенья —
Всеобнажающим умом
Умертвлено воображенье, —
И нет надежд и нет страстей...
И перед мыслью безучастной
В бесстыдной нагоде своей
Скелет когда-то гордой, властной
Царицы-жизни восстает.³⁰

Острым скальпелем хирурга мысль рассекает живую ткань бытия. «Обольщающие надежды», мечтанья и страсти рассыпаются в прах, уступая место царству всемогущего Разума, напоминающему царство Снежной королевы. С ледяных высот «уединенного презренья» глядит мысль окрест себя:

И мысль на все взирает строго,
И жизнь ей кажется смешной
И беспощадно-односложной...³¹

²⁹ Стих. «Послушай, как в мечтаньи вдохновенном...» (из письма к Волькенштейну от 7 окт. 1905 года) (цит. по архиву С. В. Поляковой).

³⁰ Стих. «Есть в равнодушии глухом...» (из письма к В. Волькенштейну от 14 авг. 1905 года) (цит. по архиву С. В. Поляковой).

³¹ Там же.

Словно маленький Кай, поэт складывает разные затейливые фигуры из льдин. Он занят «ледяной игрой разума» из андерсеновской сказки. «Если ты сложишь это слово, ты будешь сам себе господин»,³² — как будто слышится сквозь строки ранней поэзии Парнок. Непокорная дерзкая «мысль» ее стихов смотрит на мир глазами Снежной королевы, которые «сверкали, как звезды», но в которых «не было ни теплоты, ни кротости».³³ И вот уже кажется, разум способен дать ответы на все вопросы. И мысль — венец мироздания — проникает под покров тайны, обнажает и раскрывает глубины, доселе неизведанные:

Я безмолвно уйду, и опять созерцаю
Непонятное в жизни начну обнажать...³⁴

Но в 1922 году Парнок уже знает, что эти ответы «встают не из развороченных недр отчаяния, а только накапливают пеной элегического пессимизма». Усталость от жизни еще не прожитой, исчерпанность всех еще не пройденных путей объединяют раннюю лирику Парнок и Ходасевича. «Застарело-элегические настроения» их стихов питает бесстрастная Муза-мудрость «от опыта земного», в «зрячести» которой «еще нет сомнения». Размышляя в одном из стихотворений этого времени о «странном поединке», «данном жизнью», Парнок сравнивает свое существование с «чуткой тишиной уж скошенных полей». Все как будто изведено, испытано, пройдено, а вместе с тем, по прихоти судьбы, — это только лишь начало пути:

Печальные глаза так глубоко открыты:
Пред ними жизнь стоит, как кубок неиспытый,
Но уж они пьяны от всех страстей и мук...³⁵

Мрачные настроения: горечь, тоска, разочарование — верные спутники юной музы поэта. «Пеной элегического пессимизма» «накапливают» в текстах характерные определения. «Недоумение» в стихах этого времени — непременно *угрюмое*, «трепет» — *унылый*, «жажда» — *роковая*, «раздумье» — *больное*, «черты» — *бездыханные* и даже «краски» — *отравленные*. Жизнь представляется поэту «сплетением минут изменчивых», где «нет истинных страстей, нет вдохновений, // Нет слов, звучащих будто в первый раз!».³⁶ «От „слишком пылких бредней” в сердце остался „едкий пепел”», — пишет Парнок, определяя доминанту настроений «Счастливого домика». Но разве не об этом же говорит и ее собственная ранняя лирика?

Муза-Смерть. Тема смерти, уже в 1911 году прошедшая мимо окон «Счастливого домика», с 1915 года, по мнению Парнок, становится лейтмотивом творчества Ходасевича: «В период 1915—1916 года почти все стихи Ходасевича — вариации этой темы, в различных ритмах и темпах, в различных тональностях, в различных гармониях, с различными, тончайшими, всегда пронзительными неожиданностями инструментовки». Смерть, написанная с заглавной буквы, видится Парнок огромной «роковой тенью», преграждающей путь поэту. Она «заслоняет сверкнувшие перед ним дали», «переполняет мир», вызывая в читателе «темное волнение сочувствия». Она становится «новой Музой» поэта, вдохновительницей его творчества и доминантой сознания.

Тема смерти, определившая тональность поэзии Ходасевича 1915—1916 годов, во многом связана с фактами его личной биографии. Лето 1916 года, как известно, прошло для поэта под знаком смерти. Сначала самоубийство его близкого друга Самуила Киссина, которое Ходасевич пережил как личную трагедию, затем — соб-

³² Андерсен Г. Х. Снежная королева // Сказки и истории. М., 1977. Т. 1. С. 322.

³³ Там же. С. 298.

³⁴ Стих. «Я хочу мою душу дарить дерзновенно...» (из письма к В. Волькенштейну от 23 июня 1906 года) (цит. по архиву С. В. Поляковой).

³⁵ «Отрывок» // Вестник Европы. 1910. № 4.

³⁶ «Современность» // Образование. 1908. № 3.

ственная тяжелая болезнь, усугубившая и без того мрачные настроения. В творчество Парнок всевластная Муза-Смерть также вошла из реального биографического контекста.

Кончина отца в 1912 году послужила одной из причин глубокого душевного кризиса, последовавшего в жизни поэтессы за относительно благополучным периодом «элегического пессимизма». О том, какое влияние имело это трагическое событие на формирование мировоззрения и мировосприятия поэтессы тех лет, можно судить по ее письмам к Л. Я. Гуревич января 1913 года: «За время нашей разлуки, почти незаметно для меня, но, очевидно, со строгой постепенностью, переродилось мое сознание, и все, прежде нужное, стало ненужным. Несмотря на то, что я почти никогда не могу поймать себя на мысли о смерти отца, я думаю, что сознание основной бесцельности, даже не сознание, а ощущение, вызвано именно этой смертью. С отцом я была очень далека, т(ак) ч(то) смерть его была для меня не смертью кого-то любимого, а смертью, как таковой. И это зрелище я увидела впервые. Я не понимаю его, и не поняла даже тогда, когда видела весь процесс, но ощущение уничтожения минутами доходит до такой остроты, до такой ясности, что все другие чувства затемняются им».³⁷

Для Парнок в это время мыслью о смерти пронизано каждое мгновение. Тлен и прах, бесцельность и тщета видятся ей во всем. Она живет ужасом небытия, как другие живут любовью или верой. Одержимость одной-единственной мыслью, мыслью о смерти, приводит Парнок фактически к отрицанию жизни: «Избавительница, или насильница, — смерть для нас — сознание неминуемого конца, и чем отчетливее это сознание, тем бесцельнее кажется жизнь. Если смерть благостная разрушительница тяжестей жизни, то к чему же жизнь, к чему *стремление*? Все наше существование ничто иное как времяпрепровождение?».³⁸

Отголоском мрачных настроений и переживаний 1912 года стала подборка стихотворений Парнок, появившаяся в февральском номере «Северных записок» за 1913 год. Два стихотворения из этой подборки посвящены теме смерти. В качестве эпиграфа к одному из текстов Парнок ставит строку Сологуба: «Я воскрешенья не хочу», тем самым отсылая читателя к одноименному стихотворению, заканчивающемуся словами: «Я погашу мои светила, // Я затворю уста мои, // И в несказанном бытии // Навек забуду все, что было».³⁹ Подобные настроения, очевидно, были близки Парнок в это время. Забвение, похожее на сон без сновидений, чудится ей в смерти. Могила, по мысли поэтессы, «постельным лоном» навсегда укрывает не только тело, но и душу: «Утиши шаги беспечные, // Ты, кто мимо шел, спеша. // Вспомни: здесь на веки вечные // Убаюкана душа» (15).⁴⁰

Парнок, сама пройдя испытание Смертью, не могла не почувствовать ее «роковой тени», нависшей над Ходасевичем летом 1916 года. В стихотворении, посланном поэту в конце июня 1916 года, Парнок впервые на поэтическом уровне утверждает кровное и «тайное» родство со своим лирическим «братом»: «Пахнет по саду розой чайной, // Говорю — никому, так, в закат: // „У меня есть на свете тайный, // Родства не сознавший брат”» (103А). «На счастье», т. е. на жизнь и будущее возрождение, Парнок протягивает руку Ходасевичу, стремясь поддержать и ободрить его в трудный момент: «Владислав Ходасевич! Вот вам // На счастье моя рука». Вероятно, в «смертельных мыслях» поэта, о которых ему было «трудно и лениво» писать, но о которых очень хотелось поговорить при личной встрече,⁴¹ Парнок услышала отго-

³⁷ Из письма к Л. Гуревич от 4 янв. 1913 года // РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 165. Л. 57.

³⁸ Из письма к Л. Гуревич от 16 янв. 1913 года // Там же. Л. 59—60.

³⁹ Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1978. С. 244. (Библиотека поэта. Большая серия.)

⁴⁰ Здесь и далее стихи Парнок цитируются по изд.: Парнок С. Собр. стихотв. СПб.: Инапресс, 1998. В скобках указывается порядковый номер стихотворения.

⁴¹ См. письмо Ходасевича к Парнок от 22 июля 1916 года (Ходасевич В. Собр. соч. Т. 4. С. 405).

лоски своих недавних переживаний, увидела путь, близкий своему творческому пути, угадала будущие переключки и внутреннюю глубинную соотношенность.

Говоря о поэзии Ходасевича 1915—1916 годов, поэтесса отмечает, что на фоне «блистательно развивающейся» темы смерти «голос жизни» звучит «слабо, прощально, только отзвуком, недоумением (...). Нет надежды, чтобы этот голос окреп, исполнился светом, вступил в поединок с темой смерти и победил ее». То же самое можно было бы сказать и о стихах самой Парнок, относящихся к 1913 году. В них чувство растерянности и одиночества, боли и тоски, оставленности и пустоты звучит постоянным рефреном: «Да, я одна. В час расставания // Сиротство ты душе предрек. // Одна, как в первый день создания // Во всей вселенной человек!» (44). Смирение от безнадежности, от «сознания ничтожества своей воли» рождается в душе вместе с простой и горькой истиной: «Тот прав, чьи глаза глубоки и бесстрашны, // Чьи руки не знают восторгов борьбы, // Кто к тайнствам жизни людской непричастный, // Проходит, ничьей не разрушив судьбы». ⁴² В мире, который сам, подобно человеку, «одинок и брошен», даже любовь теряет свою притягательность и силу: «И вдруг открылось нам, что наш союз невесел, // Что расцветает он, бессилие тая». ⁴³

Сонет, опубликованный в «Русской мысли» в декабре 1914 года, представляет своего рода итог и квинтэссенцию душевных переживаний Парнок 1912—1913 годов. В нем «сознание неминуемого конца», ужас тлена и недоверие к жизни, то «самое важное, главное, — то, о чем почти невозможно говорить», ⁴⁴ нашло свое поэтическое выражение:

О, если смерть хоть раз тебе свой лик являла,
О, если на устах, подобных розе алой,
Следил ты синева убийственную тень,

Скажи, — не думал ли ты в безысходной боли:
«Не ночь страшна, не смерть, а страшен жизни день...
Стремиться ли ко дну иль в высь, — не все равно ли?» ⁴⁵

В своем первом сборнике «Стихотворения», вышедшем в 1916 году, Парнок объединяет стихи, связанные с темой смерти, в особый раздел. Стремление выделить эту тему даже на структурном уровне говорит о ее особом месте в сознании автора того времени. «Безмерный час тоски земной» стал для поэтессы ее Гефсиманским садом, над которым уже всходило новое «тайное светило».

Отсвет этого «тайного светила», противостоящего силе смерти, Парнок увидела в стихах Ходасевича 1917 года. Дыханием этого же огня ожила и ее поэзия после испытания Смертью. Внутренним светом души, идущей непреложным путем роста — «путем зерна», — было побеждено «горькое предсмертье».

Первое возрождение. 1916—1920 годы, как пишет Парнок, стали для Ходасевича временем обретения души, которая наконец «выстрадала себя». Жизнь души победила смерть тела, и душа «закипает религиозным упоением». Презрение сменяется смирением, восторг переполняет душу, и «маленькие боги» «Счастливого домика» «навек уступают место Тому Единственному Хранителю, чье имя во все века мыслилось (...) начертанным большой буквой». Приведенные из статьи цитаты дают нам представление о том мощном религиозном пафосе, который Парнок вкладывала в понимание наступившего для Ходасевича творческого подъема. «Чудесное божеское начало», открывшееся поэту «во всем вокруг», виделось ей основанием духовного перерождения. Нечто подобное мы обнаружим и в биографии самой Парнок, если обратимся к ее творчеству 1914—1917 годов.

⁴² «От жизни Создателем дух мой отринут...» // Северные записки. 1913. № 2.

⁴³ «Мы не заметили, как сумрак начудесил...» // Русская мысль. 1913. № 5.

⁴⁴ Из письма к Л. Гуревич от 16 янв. 1913 года.

⁴⁵ «Не все равно ли мне, ко дну влачиться, в высь ли?» // Русская мысль. 1914. № 12.

Новые, неожиданно полнзвучные и светлые мотивы вливаются в ее творчество с весны 1914 года, времени заграничного путешествия.

Как и Ходасевич, «смотря в себя», Парнок открывает в сердце «всех цветов зацветающих корни», прислушиваясь к «тайной жизни во всем разлитой», переживает единение со вселенной, где «всех венчает единый венец: // Надо всем, что живет, океан расстилается горний» (8).

Радостное приятие божьего мира, согласие с землей и небом, переполняющий душу восторг бытия — вот те мотивы, которые с весны 1914 года в стихах поэтессы начинают звучать все отчетливее. Детскими, широко распахнутыми глазами глядит обновленная душа окрест, «беспечальные» грезы грезятся ей, «даль младенчески ясна», и земля открывается словно впервые:

Как светел сегодня свет!
Как живы ручьи живые!
Сегодня весна впервые,
И миру несколько лет!

(11)

Любовно и трепетно внимает сердце всем проявлениям жизни: «птичьему посвисту», колокольному звону, деревцу, журчанью ручья, все объемлет собой, во всем приветствует божий лик. Так, должно быть, и Ходасевич приветствовал в своих стихах столяра, и в его работе низко кланялся «всей земле и небу».

В минуты просветленности и религиозного подъема жизнь уже не кажется поэтессе «роковым поединком»: «И ужели в согласи всего не созвучно биенье сердец, // И не сон — состязание воль?» (8). Самоутверждение уступает место смирению: «И злу всех дней моих скажу я тихо „да“» (42). Отдавшись потоку бытия, приняв в себя Бога и божью любовь, душа отказывается от борьбы с самой собой: «Веслами воду не вспенивай: // Воли не надо, — зачем!» (4). Словно бесполезный скарб, автор оставляет за спиной когда-то верой и правдой служившее ему «своеволье»: «Там, у покинутых пристаней, // Ключья не наших ли воль? // Бедная, выплачь и выстони // Первых отчаяний боль...» (4).

Как и в творчестве Ходасевича, в стихах Парнок периода «религиозного упоения» «жизнь души» побеждает «смерть тела». Мучительные воспоминания, недавно еще владевшие сознанием, отступают. Реальные события вчерашнего дня переходят в разряд призрачных видений:

Был час — или не был? — В часовенке гроб,
Спокойствием облагороженный лоб, —
Как странно далек он!

(20)

Смерть разжимает свое кольцо, не в силах противостоять очарованию жизни. И вот уже: «Засыпало память осенней листвой...». И не верится ни в смерть, ни в уничтожение, когда: «О радости ветер лепечет и твой // Развеянный локон...» (20).

Религиозное мировоззрение, вера в божественную мудрость и воскресение постепенно меняют отношение Парнок к смерти. Примиренность с уходом, приятие последнего мига слышатся в концовке одного из стихотворений уже в 1915 году: «И в этой прелести покоя // Пример высокий я постиг: // Да, также мудро и легко я // Переживу последний миг».⁴⁶ Стихотворение 1917 года «Никнет цветик на тонком стебле...» представляет собой вершинную точку поэтического раскрытия данной темы в рамках периода «славословия». Мысль о смерти больше не вызывает в душе ни ужаса, ни отчаянья, ни «глухих рыданий»; разве только — сожаление и грусть

⁴⁶ «Едва забылилась густая...» // Северные записки. 1915. № 1.

о милых сердцу «земных приметах». «Ласковые лепестки», «пламень» заката, «расплесканный по небу», «одинокий курган», затерянный где-то в степи, — все кажется исполненным особенного щемящего чувства неповторимости каждого прожитого мгновенья. Прощаясь с возлюбленной, поэт завещает ей радость жизни и полноту бытия: «О, любимая, все, что любила я // И покину на этой земле, // Долюби за меня, моя милая...» (142). В лучах божьей любви преображается сознание, и сердце, принявшее в себя Бога, побеждает смерть: «Розовеют в заре купола, // Над Москвой разлетаются голуби. // О, любимая, больше всего люби // Повечерние колокола!» (142).

Победа души над смертью тела приводит Ходасевича, по мысли Парнок, к сознанию того, что «союз его души именно с его телом не беззаконен, хранит высшей волей». «Ходасевичу открывается „Божье согласие“ на его жизнь». «Божье согласие» на жизнь открывается и Софии Парнок. В ее стихах 1914—1915 годов земная любовь во многом теряет свои «роковые» черты, становясь частью Любви Вселенской, одной из граней мироздания, животворящим и созидающим началом. Адресат многих лирических стихотворений поэтессы этого времени — Марина Цветаева. Именно с ней в 1914—1915 годах были связаны надежды и чаяния Парнок на духовное возрождение.

Заклучая любовный союз, поэт на сей раз заключает союз с самой Жизнью. В стихи и судьбу вместе с возлюбленной врываються «ветры всех дорог» и «буревых побережий». Жизненная сила, присущая ей, вызывает у поэта чувство почти священного восторга. Ее руки — «королевских рук щедрей», кудри — «пепел и огонь», душа — неистовство всех страстей. Героиня оказывается соприродной всем стихиям одновременно. Рисуя ее образ, Парнок порой отступает в восхищении, не находя достойных красок: так блистательна и хороша она, эта «соименница моря», затмевающая все и всех вокруг. Не случайно Парнок сравнивает возлюбленную с солнцем. Она становится для поэта источником жизни. В земной любви, освещенной и пронизанной лучами божественной благодати, Парнок открывает для себя все ту же полноту бытия, радость и гармонию тварного мира.

Когда летом 1915 года ужас смерти опять накатывает волной, Парнок обращается в стихах с мольбой к возлюбленной: «Ах, от смерти моей уведи меня, // Ты, чьи руки загорели и свежи, // Ты, что мимо прошла, раззадоря!» (9). Никогда более в поэзии Парнок героиня не будет наделена подобными полномочиями. «Незрячие» глаза икон, «тихие плачи», которыми полнится церковь, запах «ладана, масла и воска» — все говорит поэту о смерти и тлении. Даже у юных смиренных кулачок «окоченелый» и «жесткий». «Тают свечи» в храме, вместе с ними тает жизнь. Единственной силой, которая могла бы противостоять этому «горькому предсмертью», оказывается возлюбленная, в «отчаянном имени» которой — голос морской стихии, здесь — стихии жизни.

Тенденции к разрушению, казалось бы, нерушимой религиозной «идиллии» «первого возрождения» исподволь зарождались в глубинах осознающей и постигающей себя души. В стихах 1916 года зрели новые мотивы и новые настроения.

Темная волна. После необычайного религиозного подъема предшествующих лет в жизни Ходасевича наступает, как пишет Парнок, период «беззвездного мрака», «когда опять нет неба, исчезает мера истинности» и «злое сердце» «улавливает только звуки „злойной жизни человечей“». Причину совершившейся драмы Парнок видит в преждевременном взрослении души, не способной противостоять «еще слишком полнокровному» телу. Анализ стихотворных текстов поэтессы 1916—1922 годов дает нам основания утверждать, что в данном случае, говоря о Ходасевиче, она в равной степени говорила о себе, и о себе, может быть, даже в большей степени.

Вслед за периодом «славословия» предшествующих лет, когда, казалось бы, была найдена мера истинности и религиозное утверждение достигло «последней

своей полноты», в поэзию Парнок пришло время «темной волны». И чем интенсивнее и упоительнее было в прошлом переживание мистического восторга бытия, тем стремительнее и глубже разверзалась под ногами бездна и сгущался мрак.

Как своего рода творческий отчет после более чем четырехлетнего отсутствия в литературной жизни Москвы должно было быть воспринято выступление Парнок в январе 1922 года на одном из вечеров в салоне Е. Ф. Никитиной. Тем более удивительным кажется решение поэтессы представить крымский период своего творчества циклом «Темная волна». Состоявший из восьми разновременных стихотворений 1915—1919 годов, этот цикл лишь в малой степени мог дать представление об уровне поэтического мастерства, достигнутого автором к 1922 году. К тому же тексты, составившие стихотворную подборку, в большинстве своем были уже опубликованы.

Причина, по которой Парнок на одном из первых своих публичных чтений по возвращении в Москву останавливает выбор на стихах цыганского ряда, отнюдь не лучших своих стихах к тому времени, вероятно, заключается все в том же «не слишком стихотворном подходе» к поэзии, который мы наблюдаем в литературной критике Парнок в 1922 году. Накануне «Лозы» и нового творческого подъема, очевидно, у поэтессы возникает потребность осмыслить пройденный отрезок пути, подвести итог одному из периодов своей творческой биографии. Цикл «Темная волна» стал в некотором смысле самохарактеристикой автора, говорящего о себе времен Крыма.

Стихотворения цикла объединены образом роковой женщины, цыганки, «музы разгула», чьи волосы пахнут «костром и ветром» диких степных кочевий. С восхищением всматривается автор в своих героинь, постигая древнее грозное начало, бушующее в их «смуглой душе». Очарованная «черным ангелом», Парнок не в силах противостоять той стихийной силе, которая захлестывает ее цыганским неистовством страстей: «Томи, терзай, цыганский голос, // И песней до смерти запой, — // Не надо, чтоб душа боролась // Сама с собой!» (140). Поэтесса сама оказывается причастной к этой неукротимой огненной стихии, опьяняющей чувства и разум. Родство по крови Парнок утверждает с таинственной певицей, чья рука, подобно раненой птице, бьется в струнах: «Ах, разве этот ангел черный // Нам, бесприютным, — не сестра?» (140). Притяжение к темным клокочущим безднам мироздания и собственной души облекается у Парнок в традиционные цыганские мотивы, поскольку именно с цыганами чаще всего ассоциируется необузданная дикая страсть. Природа этой страсти волнует Парнок. Но чем глубже погружается она в стихию, тем менее выраженной становится «условно-бутафорская» символика ее стихов.

В стихотворении «О, чудный час, когда душа вольна...» (137) героиня, «раскаленным одичалым голосом» выводящая «песню в дребезге гитар», не названа даже цыганкой, хотя ее волос «черен», а рука — «не по-женски страстная». Но сжимает она отнюдь не гриф, а «выгиб семиструнной лиры», и в небе над ее головой зашли не звезды, а Плеяды. Пожалуй, только степь, в которой «взор — свободен», осталась от цыганского пейзажа. Но и она в сочетании с морем, «сирым парусом» и «скудным цветом» превращается в универсальное пространство души. Расширение расового и временного диапазона приближает поэта к истокам стихийного страшно-го начала бытия в его первоначальном виде. Цыганские страсти — лишь одна из одежд этого начала. Образ вскипающей в душе «темной волны» не только дал заглавие циклу стихов, но и определил один из основных мотивов лирики Парнок крымского периода.

Душа отдается с упоением мировому хаосу, вступая в него через «томный жар» земных страстей. Чувственная сторона бытия открывает поэту свои «огнекипящие» глубины. Над головой смыкается «темный круг», мир переполняется тьмой, и душу охватывает чувство отчаянья: «В ночь такую надежнее петли, // Яды жгучей, быстрее курки. // Я не знаю — мне зарыдать ли, запеть ли // От моей неизбежной тоски...» (144). Период «беззвездного мрака», когда «опять нет неба», и «исчезает

мера истинности», приходит в судьбу и стихи Парнок вместе с «темной волной» страстей. Измученная душа кличет гибель, готовая к последнему непоправимому шагу: «Господи! Я не довольно ль жила? // Берег обрывист. Вода тяжела. // Стынут свинцовые отсветы. // Господи!» (116). Совершающуюся трагедию Парнок осознает как трагедию души, рвущейся из оков бытия. Это она требует от поэта: «Терзай, иссуши мою сладость, // Очисти огнем» (115). Нестерпимая боль пронзает сердце оттого, что «тело хмельно, но душа не хмельна, // Хоть и не мало хмельного вина // Было со многими распито» (116).

Тема души, «свершившей свой подвиг прежде тела», увиденная Парнок в творчестве поэтического собрата, является одной из центральных тем и ее стихов времен «Лозы». Мотив «злого сердца», которое «не только „искушает“ „Психеи чистые мечты“, но зачастую побеждает ее», явственно звучит в таких стихотворениях, как: «Тень от ветряка», «Еще не дух, почти не плоть», «Как воздух прян», «И вот — по мановенью мага», «Не внял тоске моей Господь», «На самое лютое солнце». На древнем киммерийском берегу в душе Парнок происходила борьба с «расплавленной тьмой» и «знойным пленом» собственной плоти, она входила в стихи, наполняя их доселе невиданным, почти непереносимым трагизмом.

Авторским свидетельством, представляющим попытку осмысления пройденного пути, является стихотворение «Еще не дух, почти не плоть» из сборника «Лоза». В нем на поэтическом уровне запечатлен не только характер, но и строгая последовательность внутренних метаморфоз души, первый головокружительный взлет и первое мучительное падение.

О, темный, темный, темный путь,
Зачем так темен ты и долог?
О, приоткрывшийся чуть-чуть,
Чтоб снова запахнутья, полог!

Себя до Бога донести,
Чтоб снова в ночь упасть, как камень,
И ждать, покуда до кости
Тебя прожжет ленивый пламень!

(91)

Сопоставление приведенного стихотворного отрывка с текстом статьи о Ходасевиче напрашивается само. Параллель очевидна. Момент, когда душа впервые пробудилась и осознала себя, Парнок и по отношению к себе, и по отношению к Ходасевичу прежде всего связывала с наступившим религиозным прозрением («Себя до Бога донести»). Последовавшая затем полоса мрака и отчаяния («запахнувшийся полог») как в стихотворении, так и в статье восходит к общему основанию: борьбе духа и плоти. Камень — тяжесть, плотность, вес, — как максимально сгущенное проявление материального мира, становится олицетворением тела, обреченного на медленный мучительный процесс перерождения, в котором дух, «восставший из пепла», обретает истинную вечную свободу последнего знания. Финальные строки стихотворения подводят нас к заключительной части статьи, где цитированием самых пронзительных стихотворений «Тяжелой лиры» Парнок пытается, практически отказавшись от комментариев, выразить невыразимое, дать ключ, оставить знак, передать и рассказать словами то, для чего нет слов.

Второе возрождение. Рождение духа знаменует новый этап в творчестве Ходасевича. «Отчего же это безумное смятение? (...) Откуда эта нестерпимая боль?» — задается вопросом Парнок и отвечает цитатой из Ходасевича: «Прорезываться начал дух, // Как зуб из-под припухших десен» (с. 214).⁴⁷ Единый закон духа, «единая

⁴⁷ Здесь и далее стихи Ходасевича цитируются по изд.: Ходасевич В. Собр. соч. Т. 1, с указанием страницы.

грозная заповедь»: стремление вырваться за все и всяческие пределы, руководит поэтом в его новом возрождении: «Перешагни, перескочи, // Перелети, пере- что хочешь — // Но вырвись» (с. 216). Поэзия Ходасевича живет в «Тяжелой лире» напряженным внутренним борением. Трагедия, ею движущая, — трагедия «подневольного сердца», неудержимо стремящегося к развоплощению: «Замри — или умри отсюда, // В давно забытое родись» (с. 238).

Отталкивание от действительности и невозможность ее окончательного преодоления доведены в стихах Ходасевича тех лет до предельной заостренности. Чувством безысходной тоски и жаждой освобождения пронизаны многие строки «Тяжелой лиры»: «Вон ты прозрачную, но прочную плеву // Не прободать крылом остроуголь- лиры, // Не выпорхнуть туда, за синеву, // Ни птичьим крылышком, ни сердцем под- невольным» (с.215). «Но уже в 1921 году, — как пишет Парнок, — Ходасевичу открывается, что спасение придет не в стихийном акте, а в страшном индивидуаль- ном процессе:

Пока вся кровь не выступит из пор,
Пока не выплачешь земные очи,
Не станешь духом».

Тем, чем для Ходасевича стала «Тяжелая лира», для Софии Парнок стала «Лоза». Название книги восходит к стихотворению, ее открывающему, где образ растущей лозы выступает в качестве синонима духовного восхождения: «Там роди- на моя, где восходил мой дух, // Как в том солончаке лоза...» (77). Заглавие сборни- ка определило его основную коллизию: трудный, мучительный процесс рождения духа — главная тема стихов «Лозы». Теми же «страстными путями», что и Хода- севич, идет Парнок в эти годы. Тот же «страшный индивидуальный процесс» рас- крывается перед нами в ее стихах: «Испепелится сердце, // Из пепла встанет дух. // Молюсь всем страстотерпцам, // Чтоб пламень не потух» (100).

Легкой безмятежной радости отрешения ни Парнок, ни Ходасевичу не было дано. Не воспаряя, но прорываясь, они шли к вершинам духовного преображения. «Я пою и гибну. И ты, и никто уже не вернет меня. Я зову с собой — *погибать*», — писал Ходасевич жене в феврале 1922 года.⁴⁸ Жаждой самосожжения охвачена в стихах «Лозы» и муза Парнок: «Но чертог скудельный — прочен он, // И не ружнуть ему до срока. // Разъедай же его, червоточина, // Дожигай его, огонь высокий!» (88).

«Грозной заповедью» духа для Парнок, как и для Ходасевича, становится стрем- ление вырваться из «пламенного круга», из «плена знойного» «к вечной воле»: «Благовещенье! Так завещано: // Всем крылатым из плена — вылет. // И твои встре- пенутся, всплещутся, // Голубь мой, в поднебесье крылья» (88). Душе, измученной земными страстями, снится освобождение: «Но снится мне, с глухого дна // Идет струенье голубое, // И возношусь я, — и одна — // Лицом к лицу перед Тобою» (94).

Характеристику наступивших в творческом сознании Ходасевича перемен Пар- нок дает предельно лаконично: «...из мира, „державшегося года“, Ходасевич создает тот мир, который уже *навсегда* будет его миром — „мир новый“, „напряженный и суровый“... <...>. Над этим „напряженным и суровым“ миром возносится новое, так же *навсегда* пересозданное небо, — населенное не „ангелами пернатými“, а „страш- ными братьями“ — духами». Вот и все, что сказано о «новом мире» и «новом небе» поэта. Постигать суть совершившихся перемен критик предоставляет читателю са- мостоятельно, отсылая его к стихам Ходасевича. Ни один из рассмотренных в статье этапов не изобилует таким количеством цитат, как последний. Ни в одном из них комментариев не сжат до степени конспекта. Парнок практически умолкает, едва коснувшись сокровенного, предоставляя говорить о нем поэзии. Однако мы все же

⁴⁸ Из письма В. Ходасевича к жене от 3 февраля 1922 года // *Ходасевич В. Собр. соч.* Т. 4. С. 441.

попробуем продолжить тот путь, каким шла поэтесса в осмыслении творчества своего лирического собрата.

Новый, «напряженный и суровый» мир, возникший из стихотворения «На тускнеющие шпили» (с. 231), по признанию самого поэта, был создан после погружения его в «Божьи бездны»: «Это сам я в год минувший, // В Божьи бездны соскользнувший, // Пересоздал навсегда // Мир, державшийся года». Ужас и «беззвездный мрак» периода «темной волны» Ходасевич переосмысляет теперь как время «Божьих бездн», которые суждено было пройти душе. Тьма становится для поэта принадлежностью Бога наравне со светом, и бездна получает определение «Божьей». Путь Ходасевича лежит отныне в самого себя, в себе он постигает неизведанные глубины: «Закрой глаза и падай, падай, // Как навзничь — в самого себя» (с. 238); «И, закатив глаза под веки, // Движенье крови затая, // Вдохни минувший сумрак некий, // Утробный сумрак бытия» (с. 238). Душа уходит в «давно забытое», вдыхает «сумрак бытия» и в свете нового откровения смотрит на мир: «И с обновленною отрадой, // Как бы мираж в пустыне сей, // Увидишь флаги над эстрадой, // Услышишь трубы трубачей» (с. 238).

«Минувший сумрак» бытия в крымский период открывает для себя и София Парнок. Годы, проведенные в Судаче, стали для нее временем обретения и постижения своей души. Вживание в античные и библейские темы, увлечение Востоком, разработка древних сюжетов открыли перед поэтессой новые горизонты. Киммерийская земля обучила ее «тайновидчеству», о котором писала Марина Цветаева: «Тайновидчество поэта есть прежде всего очевидчество: внутренним оком — всех времен. Очевидец всех времен есть тайновидец».⁴⁹ За годы, проведенные в Крыму, благодаря интенсивной внутренней работе, «открылился слух» поэта, и «дар тайнослышанья тяжелый» вошел в сердце.

И Парнок и Ходасевич становятся теперь адептами нового сокровенного знания. Мудрыми глазами змеи смотрит Ходасевич на мир. Поэту ведомо то, что неведомо простым смертным: «Я много вижу, много знаю, // Моя седеет голова, // И звездный ход я примечаю, // И слышу, как растет трава»; «И каждый вам неслышный шепот, // И каждый вам незримый свет // Обогащают смутный опыт // Психеи, падающей в бред» (с. 212). Так же «примечает», так же много видит и слышит Парнок: «Ветер, неявный другим, сердце ее шевелит» (68). В состоянии творчества ей дается иная мера понимания: «И знаю, кем придушен // Глубокий голос мой» (97), «Я знаю, я знаю, зачем он, // Кто внемлет в надземной дали // Сквозь эту трубу световую // Тоске океанной земли!..» (135).

В лучах нового откровения мир кажется Ходасевичу горошиной. Правда инобытия пересиливает правду земли. Свет и тьма, представляющие в человеческом сознании две стороны бытия, в сознании поэта сливаются в единое неразрывное целое, составляющее основу мироздания: «Имей глаза — сквозь день увидишь ночь» (с. 215). «Глядя в упор», Ходасевич видит, «как брызжет свет, не застилая ночи» (с. 215). Вне земных законов этический критерий теряет смысл, превращается в игрушку для неразумных детей. И потому «здесь, на горошине земли, будь или ангел, или демон» (с. 205) — просит автор входящего в свой дом.

Парнок к «Божьим безднам» приобщается через музыку, двойственная природа которой рождает в поэте «ужас блаженства» и ощущается как «нестерпимая полнота». Душа, подобно сумасшедшему дому, просыпается под воздействием магического чар звучащей мелодии. Звуки расколдовывают, высвобождают из заточенья темных духов, и вот уже в «громомоклокующей тьме встает, // Взлетает, сшибается, скачет, ползет, // Кипит звуковая нежить...» (135), все сметая на своем пути: «Не твоя ль, тюремщик неумный, // На шесте у входа голова?...» (136). Музыка обнаруживает

⁴⁹ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. С. 195.

свой «темный дух», соприродный мировому хаосу: «О, твой страшный дух, о дух твой темный, // Музыка! Разрыв-трава!» (136). В ней — смешение света и тьмы, добра и зла. Она возникла, когда «Бог еще не создал мир наш слезный», и древность ее — древность рыдающего «во тьме над бездной» органа.

Новое, «навсегда пересозданное небо» Ходасевича, возносящееся над «напряженным и суровым» миром, — не каноническое небо. Вместо «ангелов пернатых» периода «религиозного упоения» его населяют «страшные братья» — духи. Пространство, в которое устремлена душа, поэт не может назвать ни адом, ни раем. Родное для души жилище древнее условных человеческих делений: «И не понять мне бедным слухом // И косным не постичь умом, // Каким она там будет духом, // В каком раю, в аду каком» (с. 230).

Небо «Лозы» так же далеко от традиций православного канона, как и небо «Тяжелой лиры». Посмертие в эти годы представляется Парнок лежащим вне понятий добра и зла: «Усталою походкой // В иное бытие // От доброго и злого // Ты перешел навек» (112). Небесная иерархия крымских стихов, пронизанных античным духом, порой гораздо больше напоминает греческий пантеон, нежели христианские представления о Боге: «А там, над нами, Самый Строгий // Стараются нахмурить бровь, // Но сам он и меньшие боги, — // Все в нашу влюблены любовь» (106). Одновременное присутствие в сознании нескольких культурных пластов, совмещение различных духовных традиций, создавало в поэзии Парнок уникальные сочетания. Так, например, своеобразное представление о рае мы находим в одном из стихотворений «Лозы». Благословенный край, небесные острова блаженных, куда стремится в мечте душа, оказывается пространством без определенных координат: «А где-то прохладные реки» (93). В сочетании тишины, прохлады, горного пейзажа разворачивается особое пространство неведомой райской страны, не вписывающейся ни в одну богословскую концепцию. Ниспадающий водный поток создает ощущение горной кручи, высоты и одновременно головокружительного падения: «И вечная прялка Прохлады // Бесшумно с дремучего кряжа // Сучит водопадную нить». Рай стихотворения оказывается не местом блаженства для избранных и не наградой праведным, а страной далекой от моральных и этических критериев, где «нет ни проклятых, ни милых, // И небо над всеми одно». На стыке античности и христианства возникает ни на что не похожий рай, рай Поэта, в котором «каждое слово навеки, // И дивнопевучее в жилах // Небесное бродит вино». И даже традиционные «лампады» в конце стихотворения, как будто направляющие сознание в привычное православное русло, не перекрывают всех «странностей» созданной картины.

«Родное древнее жилище» души, по представлениям Ходасевича, соединяет рай и ад, свет и тьму. Но и сама душа несет на себе печать своей далекой родины. Потому и глядит изгнанница «бесстрашными очами» «в тысячелетия свои», оттого и «страшным братьям заявляет равенство гордое свое». Причастность души мировому хаосу, ее соприродность темным стихийным силам открывает в себе и София Парнок. «Родимой тьмой» называет она тот «дивный ужас», который пробуждает в ней музыка. Минуты духовного просветления сменяются состоянием «запойной неизбывной тоски», застилающей мраком все вокруг: «Но есть часы: стакан налью // Вином до края — и не полон, // И хлеб мой добела солю, // А он губам моим не солон» (91). Темная неуправляемая сила временами встает с «самого глухого дна» души, и нет сил ей противиться: «Из кельи прямо // На шабаш ведьм // Влечешь, упрямая, // Меня, Судьба» (124).

Мужественно принимает душа новое знание. Ей не надо, как пишет Ходасевич, «ни утешений, ни усад». Она «глядит бесстрашными очами» на мир, переставший быть пасхальной открыткой. В стихах Парнок мы находим ту же решительность и твердость: «А я без слез, упрямо // Гляжу на жизнь мою» (97). Обретенное откровение о себе и мире у Ходасевича выводит дух за пределы земли, на планетарный уровень: «Я сам над собой вырастаю, // Над мертвым встаю бытием, // Стопами в

подземное пламя, // В текущие звезды челом» (с. 242). Подземное пламя, в которое упирается ногами поэт, из которого он вырастает как дерево, соединяя собой «Божьи бездны», той же природы, что и «родимая тьма» стихов Парнок, возносящая лозу духа к трудным вершинам самопостижения.

В финальных строках статьи, завершая разговор о Ходасевиче, Парнок возвращается к пушкинской идее лиры, тем самым как бы обрамляя текст, придавая ему формальную цельность и смысловую законченность: «Он (Ходасевич. — Е. Р.) знает, что лира вручается поэту не для „звучных бряцаний“, что лира должна быть *тяжелой*, ибо лира — символ „высокого жребия“, масонский знак братства *высшего духовного подвига*».

* * *

О том, каких усилий стоила Парнок одна из ее лучших статей, мы узнаем из письма к Е. Герцкык от 26 января 1923 года: «Мне пришлось отрабатывать аванс, взятый у „Шиповника“, — писала статью о Ходасевиче, — как я выжимала ее из себя, с какой мукой, — знаю только я».⁵⁰ Примерно с сентября 1922 года после необычайного творческого и духовного подъема в жизни Парнок наступает время глубокого внутреннего кризиса. В том же письме к Е. Герцкык она пишет: «Вот уже 2½ месяца как и физически и духовно — я вне себя. Физически — все время хвораю (...). Душевное же состояние не могу лучше определить, как тютчевской строкой „Пройдет ли обморок *духовный*“. Мне кажется, что он никогда не пройдет. Я ничего не вижу, не слышу (даже музыка не доходит до меня) — со дня твоего отъезда не написала ни одной строчки стихов».⁵¹ В состоянии тяжелой депрессии, на спаде физических и душевных сил Парнок все же садится за статью о Ходасевиче. Что побуждает ее к тому? Взятый у «Шиповника» аванс? Или все та же изначальная вера в слово, которое «сильнее всего»?

В заключительной части статьи, в одном и том же абзаце, Парнок дважды употребляет наречие «навсегда», причем оба раза выделяет его курсивом: «...мир, который уже *навсегда* будет его миром» и «над этим (...) миром возносится (...) так же *навсегда* пересозданное небо». Очевидно, для Парнок по тем или иным причинам было важно подчеркнуть необратимость происходящих в творчестве Ходасевича процессов. Но, насколько мы знаем, к этому времени ее собственное «второе возрождение» закончилось, и мрак, еще более страшный, чем «темная волна», сомкнулся над ее головой. Почему же с таким упорством утверждает она невозможность подобных перемен в отношении поэта-современника? Может быть, именно потому, что слишком хорошо их предвидит?

К сакральной магической силе слова прибегает Парнок, желая уберечь своего «тайного брата» от разверзающейся под ногами бездны. Поэтесса совершает отчаянную попытку остановить словом то, что *внесловесно* и *дословесно*: она пытается заклясть и изменить судьбу. Но странная необъяснимая ниточка, связывавшая судьбы двух поэтов, пересилила творческую волю. За «Тяжелой лирой» в творчестве Ходасевича последовала «Европейская ночь», книга безнадежного отчаяния, где «злая жизнь» приобретает для поэта черты безысходности.⁵²

Тревога за будущее близкого человека, с которым поэтессе «связывали несколько лет безоблачной дружбы», желание предотвратить грядущую катастрофу, развеять чары трагических «совпадений», казалось бы, должны были подтолкнуть Парнок к

⁵⁰ De visu. С. 14.

⁵¹ Там же. С. 13—14.

⁵² О творческих перекличках Парнок и Ходасевича см. предисловие С. Поляковой в кн.: Парнок С. Собр. стихотв. С. 58—63.

естественному решению: послать статью Ходасевичу. Однако до сих пор этот факт не находил подтверждения в работах исследователей. Обнаруженная нами в архиве С. В. Поляковой неизвестная копия машинописи статьи «Ходасевич» с авторской правкой, присланная Н. Берберовой из архива Йельского университета в 1974 году по просьбе исследовательницы,⁵³ позволяет предположить, что Парнок все же послала статью и она была, вероятнее всего, известна Ходасевичу. Но тогда сходство в концовке статьи Парнок и в некрологе, посвященном Ходасевичем ее памяти, которое отмечала Е. В. Коркина,⁵⁴ а еще ранее — С. В. Полякова,⁵⁵ возможно, не просто совпадение, но сознательный акт друга и «брата», принявшего и утвердившего родство силой *последнего* слова.

Переключку судеб двух поэтов-современников венчает символический финал. Парнок в последние месяцы жизни осуществила то, о чем мечтал когда-то Ходасевич. Пережив почти одновременно с ним творческий кризис около 1929 года, в начале 1932 года Парнок вновь обретает поэтический голос, какого муза ее до сих пор еще не знала. В преддверии смерти ей был дан небывалый творческий взлет, вылившийся в стихи веденеевского цикла. Последнее неоконченное четверостишие, занесенное в тетрадь рукой Н. Е. Веденеевой, было написано за несколько дней до смерти. Именно так мечтал уйти из жизни Ходасевич, писавший: «О, если б мой предсмертный стон // Облечь в отчетливую оду!» (с. 249). Парнок исполнила заветное желание своего «тайного брата». Она ушла на взлете. Ей было дано это счастье.

⁵³ В письме Н. Берберовой от 27 сентября 1974 года, прилагаемом к ксерокопиям нескольких стихотворений и статьи «Ходасевич» и адресованном С. В. Поляковой, значится: «Посылаемое — это все, что имеется в архиве касательно Парнок. Ее письма (как и мои письма) пропали, видимо, когда немцы разгромили квартиру в Париже в 1943 году» (архив С. В. Поляковой).

⁵⁴ См.: De visu. С. 4.

⁵⁵ Пометки на полях ксерокопии машинописи статьи «Ходасевич» (архив С. В. Поляковой).

Б. К. ЗАЙЦЕВ. ДВЕ РЕЦЕНЗИИ

(ПУБЛИКАЦИЯ И ПРИМЕЧАНИЯ © А. В. ЯРКОВОЙ)

В наследии Б. Зайцева важное место занимают произведения в жанре рецензии. Большая их часть (свыше двадцати) создана в зарубежный период жизни писателя, в 1920—1960-е годы. Рецензии — ценный источник сведений о творческом процессе и мировоззрении Б. Зайцева. Они дают представление о круге чтения писателя, содержат оценки конкретных литературных явлений и литературного процесса в целом, а также общественно-исторических событий.

В последние годы некоторые рецензии Б. Зайцева были переизданы,¹ однако часть произведений, опубликованных в 1920—1940-е годы в периодике русского зарубежья, остается неизвестной широкому читателю. В их числе — две рецензии 1924 года, посвященные итальянской теме.

Интерес Б. Зайцева к Италии был устойчивым.² До революции писатель четырежды посещал эту страну (в 1904, 1907, 1908 и 1910—1911 годах), изучал ее искусство, работал над комментированным переводом Данте.³ Образ Италии воссоздан во многих художественных произведениях Б. Зайцева. В годы гражданской войны писатель был в числе основателей «Итальянского общества»,⁴ а в первые годы эмиграции издал цикл очерков «Италия» (1923) и написал две рецензии на вышедшие почти одновременно книги об итальянской культуре.

Первая из них — «Возрождение» Ж. А. Гобино.⁵ Граф Жозеф Артур де Гобино (1816—1882) — французский дипломат, социолог, филолог и писатель. Его дипло-

матическая служба проходила в Европе, Азии, Латинской Америке и сочеталась с научной деятельностью. Гобино — автор работ по социологии («Опыты о неравенстве человеческих рас»; 1853—1855), истории Востока («История Персии»; 1869), художественных произведений (роман «Плеяды»; 1874, «Азиатские новеллы»; 1876 и др.). Последние годы его жизни прошли в Италии, которой посвящено лучшее художественное произведение Гобино — «Возрождение. Исторические сцены» (1877). Первый русский перевод этой книги вышел в Москве в 1913 году,⁶ второй — в Берлине в 1924 году. В 1920-е годы в России появилось несколько сборников новелл Гобино,⁷ позже его произведения на русском языке не издавались.

Б. Зайцев, интересовавшийся историей и культурой Италии, мог познакомиться с книгой «Век Возрождения» еще в 1913 году: на такую мысль наводят некоторые образные переклички между произведением Гобино и рассказом Б. Зайцева «Рафаэль» (1919). В 1924 году Б. Зайцев взглянул на книгу французского писателя по-новому: его привлек ее романтический пафос, отвечавший духу грозного послереволюционного времени. Поэтому рецензия включила не только характеристику и оценку произведения Гобино, но и размышления рецензента о противостоянии сиюминутных интересов истории («преступной свалки») и подлинных духовных ценностей — искусства, религии.

Еще сильнее публицистическое начало проявилось в рецензии на книгу П. П. Муратова «Образы Италии». Этот отзыв имеет очень личный характер, перерастает в исповедь-размышление рецензента о собственной судьбе и судьбе всего поколения, к которому принадлежали и Б. Зайцев, и автор книги.

Павел Павлович Муратов (1881—1950) — искусствовед, писатель, литературный и художественный критик и переводчик — был близким другом Б. Зайцева. Они дважды вместе путешествовали по Италии (в 1908 и зимой 1910—1911 годов), вместе стояли у истоков «Studio Italiano», а в 1923 году, уже живя за границей, вместе посетили Рим по приглашению итальянского ученого-слависта Э. Ло Гатто, где читали лекции о русском искусстве.⁸ Именно П. Муратов вдохновил Б. Зайцева на комментированный перевод «Ада» Данте. В 1923 году П. Муратов выступил рецензентом книги Б. Зайцева «Италия»,⁹ а в 1924 году Б. Зайцев, в свою очередь, откликнулся на переиздание книги П. Муратова.¹⁰

Отмеченная выше публицистичность рецензии сказалась на оценке «Образов Италии». Восхищаясь эрудицией, артистизмом и художественным вкусом автора, Б. Зайцев тем не менее проводит мысль о несовременности книги П. Муратова, так как литература эпохи исторических потрясений требует героического характера и «ориентации на подвиг». Позже, когда миновали исторические катастрофы и поиски «героя» утратили острую актуальность, Б. Зайцев дал безоговорочно высокую оценку произведению П. Муратова. В мемуарном очерке о нем (1950) Б. Зайцев писал: «Успех „Образов“ был большой, непререкаемый. В русской литературе нет ничего им равного по артистичности переживания Италии, по познаниям и изяществу исполнения. Идут эти книги в тон и с той полосой русского духовного развития, когда культура наша, в некоем недолгом „ренессансе“ или „серебряном веке“, выходила из провинциализма конца XIX столетия к краткому, трагическому цветению начала XX».¹¹

Предлагаемые рецензии объединяет время написания, общность тематики и жанровое сходство. Это развернутые рецензии-статьи, в которых содержится не только оценка книг, но затрагиваются более общие вопросы, касающиеся истории и литературы. Рецензии расширяют представление о взглядах Б. Зайцева как на итальянскую культуру, так и на современный писателю литературный процесс.

¹ См.: Зайцев Б. К. 1) Н. А. Тэффи. Городок // Литература русского зарубежья: Антология: В 6 т. М., 1991. Т. 2: 1926—1930. С. 509; 2) «Иисус Неизвестный» // Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 5 т. М., 1999. Т. 6 (доп.). С. 334—337; 3) История русской души // Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 5 т. М., 2000. Т. 7 (доп.). С. 349—353; 4) Константин Леонтьев; Ив. Бунин. Солнечный удар; В. Корчем-

ный. Человек с геранием; Н. А. Тэффи. Авантюрный роман; Дни (Ахматова); Дни (О Камю и Вейдле) // Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 5 т. М., 2000. Т. 9 (доп.). С. 91—96, 104, 129—130, 394—397, 430—433.

² Значение Италии в жизни и творчестве Б. Зайцева исследуется в ряде научных работ. См.: *Апри (Глушкова) Н. Б.* Италия в творчестве Б. К. Зайцева // Проблемы изучения жизни и творчества Б. К. Зайцева. Вып. 3. Калуга, 2001. С. 167—174; *Комолова Н. П.* Италия в судьбе и творчестве Б. Зайцева. М., 1998; *Ло Гатто Э.* Мои встречи с Россией. М., 1992; *Романович А.* Италия в жизни и творчестве Б. К. Зайцева // Русская литература. 1999. № 4. С. 54—67. Однако публикуемые рецензии Б. Зайцева остаются вне поля зрения этих исследователей.

³ Б. Зайцев перевел первую часть поэмы «Божественная комедия» ритмической прозой (первое полное изд.: *Данте Алигьери.* Божественная комедия. Ад. Перевод Б. Зайцева. Париж, 1961) и написал биографический очерк «Данте и его поэма» (впервые вышел отдельным изданием в Москве в 1922 году).

⁴ Общество итальянской культуры (Studio Italiano) было создано в Москве в апреле 1918 года и просуществовало до 1922 года. Его основателями были Б. А. Грифцов, А. К. Дживелегов, Б. К. Зайцев, П. П. Муратов, М. А. Осоргин.

⁵ См.: Возрождение. Исторические сцены графа Гобино, перев. с фр. А. Даманской. Берлин, 1924.

⁶ См.: *Гобино.* Век Возрождения. Исторические сцены. Перев. Н. Горбова. М., 1913.

⁷ См.: *Гобино А.* 1) Кандагарские любовники. Пер. И. Мандельштам. Пг., 1923; 2) Великий чародей. Пер. Р. Ивнева. М.; Л., 1926; 3) Влюбленные из Кандагара. [Пер. Р. Ивнева]. М.; Л., 1926.

⁸ См. об этом: *Комолова Н. П.* Б. Зайцев и П. Муратов // Проблемы изучения жизни и творчества Б. К. Зайцева. Вып. 3. Калуга, 2001. С. 283—294.

⁹ См.: Современные записки. 1923. Кн. 15. С. 401—403.

¹⁰ Первое издание книги П. Муратова «Образы Италии» в двух томах вышло в Москве в 1911—1912 годах, второе издание (также в 2 т.) появилось в 1912—1913 годах, в 1917 году вышел первый том третьего издания. В Берлине в 1924 году вышло четвертое издание, дополненное третьим томом.

¹¹ *Зайцев Б. К.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 6. С. 215—216.

Италия и Гобино¹

У графа Гобино, как и у всякого, своя судьба. Если взглянуть на жизнь его, она пестра, бурна, печальна, интересна. Он занимался и литературой, и дипломатией, писал новеллы и романы, изучал историю, восточные языки, был секретарем Токвиля,² жил в Париже и Стокгольме, Франкфурте, Афинах, Персии, Бразилии. Бывал и беден, и богат. Прожил на свете долго (1816—82 гг.), дружил в семидесятих годах в Риме с Вагнером³ и умер одиноким стариком в Турине на трамвае. Многое видал — за исключением славы. А по смерти получил славу огромную. Немцы создали ее за «Неравенство человеческих рас»⁴ — книгу, им польстившую. Французы же упорно отвергали. Но теперь приняли чрезвычайно. Это «имя». Номера журналов посвящаются ему, литературные газеты пишут о нем и печатают портреты, переиздаются позабытые его писания. В Германии есть «Общество Гобино». Во Франции немало гобинистов. Среди его поклонников имена Ренана,⁵ Леона Блуа,⁶ Поля Бурже,⁷ из молодых и модных — Поля Морана.⁸ Его литературную судьбу сравнивали уже со Стендалевой.⁹ Стендаля, впрочем, сами же французы и открыли. А с Гобино встречался Анатолий Франс,¹⁰ даже не подозревая, что «почтенный дипломат» — тоже писатель.

Есть и в России некоторая судьба Гобино: «Неравенство рас» в русскую литературу не вошло, «Возрождение» же переведено дважды: до войны Горбовым, большим знатоком и любителем «настоящей» литературы, а сейчас известной писательницей А. Даманской.¹¹ (Изд-во «Нева», Берлин, 1924 г.).

В пониженной нашей культуре «Возрождение» очень приятно, а для друзей Италии, особой, прочной русской партии литературной — и подавно. У нас то, что об Италии, всегда найдет читателя, поклонника. Но книга и вообще крупна и замечательна.

Не знаю, хорошо ли знал Гобино Италию. Враги нередко упрекали его в «дилетантстве». Все-таки, он прожил несколько последних своих лет в Риме. Ренессанс

дошел к нему из воздуха и книг. Стареющий, непризнанный, с немалой горечью прожитой жизни, он написал «сцены» свои — драматические, бытовые, философские — не только без усталости, но страстно, с воодушевлением. Сам Ренессанс им взят под углом героического. Книга разделилась на пять частей, по героям: Савонарола,¹² Цезарь Борджиа,¹³ Юлий II,¹⁴ Лев X,¹⁵ Микель Анджело.¹⁶ Она охватывает жизнь Италии с 1492 по 1560 г.¹⁷ Пять героев — пять осей, вокруг которых вертится все. Италия входит в книгу молодой, со страстными порывами, со светлой живописью, яркими и доморощенными государями, демократиями, художниками, с только появившимися «варварами» (французами) — с надеждами на грандиозное. Выходит «одоленная» испанцами и Карлом,¹⁸ смутная, усталая, готовая на три столетия погрузиться в ничто. Мечты Савонаролы не сбылись: вместо христианской демократии, царства Божия на земле — восстание ослабевших и выродившихся Медичи. Ошибся и Макиавелли.¹⁹ Вместо «Государя»²⁰ объединителя, национального героя, чужой король Карл берет и разграбляет Рим, играет папами, приканчивает вольности Флоренции.

Книга написана небольшими сценами. Но это не театр. Папы, императоры, короли, герцоги, кондотьеры, живописцы, гуманисты, кардиналы, горожане, дипломаты, купцы, крестьяне, герцогини и маркизы — никто, кажется, не обойден. Трудно ждать, чтоб на пространстве одного тома удалось автору написать десятки своих фигур. Бесконечно трудно индивидуализировать язык. Критики, к Гобино нерасположенные, упрекали «Возрождение» в том, что все там говорят одинаково: за всех старается создатель. Отчасти это верно. Все же в книге есть большое чувство жизни. В общем это очень убедительно, правдиво. Особенно в бытовых, народных сценах. Безжалостно «вскрывает» человека — подлость его, глупость и свирепость. Гобино был аристократом по рождению и духу. Как и Флобер,²¹ ненавидел середину, серость и мещанство. Ядовито написал «суд глупца» (монахов и церковного старосты) над куполом Корреджио.²² Народ, несущий на руках Савонаролу, а потом его же предающий и лягающий — везде тут Гобино резок и скорбен. Он, понятно, устремлен к «героям». Это романтизм и пафос его. Гобино романтик настоящий. К счастью, без мишуры, сентиментальности, позерства.

Его герои: Савонарола — действительность религиозная, Цезарь Борджиа — воля и сила «для меня», Юлий II — мощь и действие «для идеи» (могущество церкви), Микель Анджело — творчество. «Сила» во всех, кем движется Ренессанс. Но для чего же нужен Лев X? Пухлый старик, гастроном, охотник, коллекционер, барин, папа... Это пятый «герой» — написан он, однако же, много бледнее. Даже в части, ему отведенной, Микель Анджело его заслоняет.

Савонаролу вряд ли Гобино любил. Савонарола очень уж неблагодарен. Как при жизни не мог надолго прельстить, так и после смерти, отношение к нему будто бы с сожалением, усмешкой: захотел Флоренцию ренессансных времен сделать благодетельной! Такого отношения Савонарола не заслуживает. Но у него роль тяжелая. И скучные ханжи ему напортили.

Для некоего культа «ницшеанского» (Гобино старше Ницше!)²³ — Цезарь Борджиа подходящ. «Пока я дышу, мир принадлежит мне. Пока я живу, он еще в моей власти». Очень эффектно. Гобино останавливается, рисует. Конечно, Цезарь выигранный персонаж. Не без театральной «демоничности». При ближайшем с ним знакомстве (не по Гобино) — величина не крупная, раздутая историей и баснями. В конце же концов, хотя и казался он Макиавелли обликом «государя» спасителя, объединителя Италии, но в этом у мессере Никколо было домашнее, флорентийская, с Борго Сан Никколо точка зрения. В действительности Цезарь — несколько убийств, мелких войн, да знаменитая западня кондотьерам в Синигалии. А соединением жестокости с утонченностью трудно было удивить в то время.

Гораздо ярче Юлий II. Он, как и Микель Анджело, любимец автора. Да и написан, вероятно, лучше всех. Ни слов его, ни дел ни с кем не спутаешь.

«Наглец, тупица, дурень: как ты смеешь оскорблять моего художника!» (обращено к епископу). «А ты, Микель Анджело, подойди сюда! Ближе! На колени стань! Приложись к кольцу рыбака! Не сердись! Принимайся за работу».

«Этого и не будет. Я, я их разгромлю, я передую и растопчу моих врагов. Можешь быть уверен. Дай мне пить!»

«Меня снедают желания сверх сил человеческих».

«Времени нам отпущено мало, и надо торопиться. Надо быстро наметать план действий, и без отсрочек, без колебаний их осуществлять... Будем же работать не покладая рук».

Юлий II всего хотел: страну очистить, утвердить церковь, Рим перестроить, вообще создать иной мир: и это — в старости, став папой. Его фигура колоссальна — могла бы быть на фреске Сикстинской.²⁴ И жизнь переплелась с жизнью Микель Анджело: это роман, особенный, со ссорами и примирениями. Как Микель Анджело, Юлий II не осуществил и доли замыслов. От этого он меньше, разумеется, не стал. Единственное «меньше» то, что действовать приходится в болоте: дипломатия и политика, игра, обманы, весь тот горький фон, который выписал Гобино язвительно и остро. Все, борющиеся тут, сваливаются, рано или поздно, в яму. Не видно в этой книге оптимизма к **человеческим делам**: насилие и подкуп, кровь, грабеж, дым всех иллюзий, преступление на преступлении. Что же выше этого? Довольно ясно сказано: искусство, творчество, религия.

Вот почему Гобино любит Микель Анджело. Надо сказать, что иногда влагает ему слишком уж «литературные слова». Вряд ли вообще художник скажет: «Можно творить... дух свободен. Какое счастье!.. Раскрывается неподвижное, каменное сердце мрамора, жизнью наливается тело... Белый, холодный камень уж трепещет под резцом»... — это литератор говорит, а не тот, кто работает. Кто знает свое дело, никогда не скажет: «творю», «творить», «каменное сердце мрамора» — это театр. Но у писателей есть штамп для художников. Не избежал его и Гобино.

В общем же Микель Анджело у него хорош. Резко выделяется — фигурой сумрачной, загадочной и одинокой. Чуть не один он — непродан, неподвластен сладостным очарованиям, беден, горд, непримирим — и незапятнан. Жизнь — труд сверхъестественный. Он говорит о Юлии II-м: «Его влекло только великое, он признавал лишь мощь» — именно про себя сказал. Его труд и его мощь — художество. В сущности, он в этой книге господин, ибо прообраз Творца в виде чистейшем, смысл и оправдание преступной свалки. Долгая жизнь углубила, просветлила его, как просветляет мудреца, святого. Есть замечательная сцена в конце книги — Микель Анджело, старик, и давняя его подруга — Виттория Колонна.²⁵

Микель Анджело. Я скоро уйду из мира, да! Внутренняя мощь бродит по мне и разбивает истлевшую кору дерева, завязь рвется из плена облегающей ее ткани, созревшее зерно должно, наконец, выйти из сгоревшей оболочки. Я достаточно пожил на земле и прошу Господа призвать меня к себе.

Виттория. Вы устали жить?

Микель Анджело. Напротив, жажду жизни. Я хотел бы лишь отбросить далеко от настоящей сущности моей эти связующие узы плоти.

Я жажду созерцать вблизи то, что лишь прозреваю духом. Если здесь, на земле, я что-то уловил, если я сумел воплотить в образы часть того, что я постиг, то неужели не смогу достигнуть большего, когда бесплодные, голые скалы вокруг рухнут? Нет. Я не смерть предчувствую, я предвкушаю жизнь — лишь тень которой можем мы здесь видеть, но которая откроется мне скоро.

Савонарола пробовал утвердить некоторое «по ту сторону» — это не удалось ему, он как-то слишком жесток и не-обаятелен. Микель Анджело проходит весь свой путь с этим девизом. Он в Ренессансе, может быть, самый «сверх-ренессансный» облик. Считается, что Ренессанс — обоготворение человека. Индивидуализм ограниченный. Микель Анджело — доказательство, что Ренессанс очень сложен, в

схему не укладывается. Есть у него главная линия, «идея». Но есть и существа, переросшие его.

К ним принадлежит и Рафаэль²⁶ — у Гобино, как и вообще, нередко — недооцененный. Рафаэль слишком скромно говорит о себе у Гобино, что «собирал со всех». Выходит, будто это нежный и приятный эклектик. Более права влюбленная в него Беатриче д'Эсте²⁷: «в этой боготворимой голове царит и ярко играет только свет». «Злу заказано было приближаться к тебе». Рафаэль вырос в воздухе Ренессанса и напитан им, но захватил чего-то и из высшей сферы: золотой свет, музыка, гармония и высшая легкость высочайших его творений («Disputa», «Парнас», «Афинская школа»),²⁸ весь его «блаженный» и «орфический» образ, загадочный приход с ранним удалением из мира, — все говорит за то, что это был залетный гость, дух, на минуту заглянувший в жизнь — с улыбкою, в торжестве света. Гобино мог с гораздо большим правом, чем заурядного Льва Х, сделать его пятым героем «Возрождения». Но и в том виде, как написан, Рафаэль представитель «наджитейского»: творчества, искусства. Микель Анджело тоже понимал это.

Вот Микель Анджело работает у себя в мастерской, с лампочкой на голове — собственного изобретения. Поздняя ночь. Он устал, голоден. Вбегает ученик Мини. «Рафаэль умирает». Микель Анджело всегда не любил его, завидовал и сердился. Теперь сразу выбегает, в дождь и темноту, на улицу. Наталкивается на группу офицеров, слуг, солдат, факельщиков — быстро проносят носилки с папой — он был у Рафаэля.

Микель Анджело. Рафаэль?

Голос из толпы. Рафаэль умер. У Италии остался один Микель Анджело.

Микель Анджело опускается на каменную скамью. Толпа, факелы — удалились. Дождя нет. Луна в дальнем небе.

Микель Анджело. Я остаюсь один.

Тут, при луне и в одиночестве, он понял, как напрасно не любил, завидовал, как одиноко одному.

Ибо в свирепой и кровавой жизни — разумеется, как раз Рафаэль был его союзником.

Очень любовно, тонко написал Гобино сцену между герцогиней Марией Борджиа (мужа которой убил Цезарь),²⁹ шестнадцатилетней Изабеллой, дочерью ее, и монахом. Изабелла кротко говорит об отходе от мира (в монастырь). Мать, подавленная ужасом всех преступлений, «вытирает слезы».

— Мы будем молиться за этого несчастного (Цезаря) «и раздадим щедрые милостыни во имя его».

Монах доминиканец утешает их.

— Бури, которые сеют деяния человеческие, так мимолетны, и что остается после них? Вечная красота жизни! И этого сияния никакие силы сатанинские погасить не могут. Вы обе, одна со скорбным отречением, другая просветленно-чуждая ему, обе вы равным шагом идете в вечное царство добра и истины.

Так философствует монах, и философия его, как будто, близка авторской.

Нетрудно думать, что она явилась, укрепилась у Гобино в Италии. Рим, стольким давший утешение и укрепление, просветил и старческие его годы. Сблизил с гигантскими тенями прошлого. Ясней дал чувствовать высокое и вечное за трагедией, беснующейся в мире, — пусть это будет творчество великого художника или молитвы скромных женщин. И в этом — книга очень современна.

Рим и Италия открыли Гобино свои блаженные дары — за долгую жизнь, мало понятую и несправедливо одинокую. Он написал книгу блестящую.

Забыл в ней свои годы. Кровь и нервы, жизнь и дух бьют в «Возрождении» неистощимо, сцены, образы и положения сменяются непрерывно, и над всем этим хаосом войн, насилий, интриг, наслаждений, честолюбий, звуков, цветов, красок, выстрелов, любвей, хоров, дуэтов, как Дух Божий над рождающейся твердью, носится великое, идущее за жизнь Творчество: Микель Анджело.

¹ Данная рецензия была опубликована в газете «Дни» (1924. 2 ноября (№ 606). С. 7, 9). «Дни» — ежедневная (до 1928) газета, выходившая в Берлине (1922—1925), затем в Париже (1925—1928). Редактором литературного отдела был М. Осоргин. Б. Зайцев сотрудничал в газете с 1922 по 1927 год.

² Алексис Шарль Анри Клерель де Токвиль (1805—1859) — французский государственный деятель и писатель, автор книг «Демократия в Америке» (1835—1840), «Старый порядок и революция» (1856), воспоминаний.

³ Рихард Вагнер (1813—1883) познакомился с «Опытами о неравенстве человеческих рас» весной 1881 года. В том же году Гобино провел несколько недель на его вилле в Байрете. Идеи Гобино оказались отчасти близки Вагнеру, а расхождения во взглядах нашли отражение в статье Р. Вагнера «Язычество и христианство». Публикация статьи послужила началом популяризации идей Гобино, в результате чего в Германии возникло «Общество Гобино».

⁴ В своем главном социологическом труде «Опыты о неравенстве человеческих рас» Гобино сформулировал идею об упадке человеческих рас в результате их смешения и преимуществе белой (арийской) расы.

⁵ Жозеф Эрнест Ренан (1813—1892) — французский писатель, автор «Истории происхождения христианства», переведенной на многие языки и популярной в России в начале XX века.

⁶ Леон Блуа (1846—1917) — французский католический писатель.

⁷ Поль Шарль Жозеф Бурже (1852—1935) — французский писатель, автор сборников «Очерки современной психологии» и «Новые очерки современной психологии» (1883—1885), в которых созданы психологические портреты писателей (Бодлера, Флобера, Стендаля, Тургенева и др.), и многочисленных романов.

⁸ Поль Моран (1888—1976) — французский писатель и дипломат. Автор стихов, новелл, политических памфлетов.

⁹ Стендаль (наст. имя Анри Бейль; 1783—1842).

¹⁰ Анатоль Франс (наст. имя Анатоль Франсуа Тибо; 1844—1922).

¹¹ Августа Филипповна Даманская (1885—1959) — писательница, переводчица. После революции жила в эмиграции.

¹² Джироламо Савонарола (1452—1498) — итальянский религиозный деятель, обличитель пороков общества и папской церкви. Был отлучен от церкви и казнен по приговору приората.

¹³ Цезарь (Чезаре) Борджиа (Борджа) (ок. 1475—1507) — правитель Романьи, сын римского папы Александра VI, с которым создавал в Средней Италии государство с абсолютной властью.

¹⁴ Юлий II (1441—1513) — папа римский (с 1503 года), духовный монарх, ведущий активную политику по расширению своих владений и изгнанию иноземцев. Ради укрепления церкви поощрял искусство, украшал Рим, призвал ко двору выдающихся художников и архитекторов Браманте, Микеланджело и Рафаэля.

¹⁵ Лев X Медичи (1475—1521) — папа римский (с 1513 года), фактически управлявший Флоренцией. Будучи эгоистичным и развращенным человеком, Лев X проявил себя и как щедрый меценат, восстановивший римский университет, приглашавший ко двору ученых и артистов.

¹⁶ Микель Анджеоло (в современной орфографии Микеланджело) Буонаротти (1475—1564).

¹⁷ Первый переводчик книги Н. Горбов писал в предисловии к ней: «То умственное движение, которое традиционно называется Эпохой Возрождения, выразилось в Италии наиболее ярко в XV и XVI веках, причем в первую половину во главе его стояла Флоренция, во вторую — Рим. Граф Гобино в своей оригинальной книге рисует, однако, картину лишь второго, римского Возрождения, когда в итальянском обществе уже прошел первый энтузиазм чистого юношеского увлечения сокровищами древнего мира, и его место заняло самодовольное и часто весьма мало идеальное наслаждение этими сокровищами» (*Горбов Н. От переводчика // Гобино. Век Возрождения. Исторические сцены. М., 1913. С. V.*)

¹⁸ Имеется в виду Карл V (1500—1558) — император Священной Римской империи и король Испании, из династии Габсбургов, ведущий войны за право владеть Италией и борющийся с протестантами. После заключения на Аугсбургском сейме в 1555 году религиозного мира, признававшего права протестантов, Карл отрекся от испанской короны и от императорского престола и поселился в испанском монастыре св. Юста. Этот эпизод вдохновил Б. Зайцева на создание рассказа «Карл V» (1922).

¹⁹ Никколо Макиавелли (1469—1527) — политический писатель и государственный деятель. С 1498 года занимал высокие государственные посты, после возвращения к власти Медичи был выслан в деревню, где писал художественные и политические произведения. Впоследствии вернулся на государственную должность, но лишился ее в результате заговора и больше не играл политической роли.

²⁰ «Государь» (1532) — политическое сочинение Н. Макиавелли, в котором создан образ государя, подобного Цезарю Борджиа, утверждавшего свою единоличную власть, не гнушаясь никакими средствами.

²¹ Густав Флобер (1821—1880) — один из любимых писателей Б. Зайцева, сделавшего перевод пьесы «Искушение Святого Антония» (Сб. Знание. 1907. Кн. XVI) и новеллы «Простое сердце» (Лит.-худож. альманах «Шиповник». 1910. Кн. 12).

²² Корреджио (Корреджо) (собств. Антонио Аллегри; ок. 1499 — ок. 1534) — итальянский живописец эпохи Высокого Возрождения, создал росписи монастыря и нескольких соборов в Парме.

²³ Фридрих Ницше (1844—1900).

²⁴ Сикстинская капелла в Ватикане расписана Микеланджело.

²⁵ Виттория Колонна, маркиза Пескара (1490—1547) — поэтесса, обменивалась стихотворными посланиями с Леонардо да Винчи; Микеланджело создал для нее ряд живописных произведений.

²⁶ Рафаэль (собств. Рафаэлло Санти (Санцио); 1483—1520). Его творчество было воспринято Б. Зайцевым как идеальное воплощение меры, гармонии, наряду с творчеством Моцарта и Пушкина (см. об этом: *Зайцев Б. Три кометы // Русская мысль. Париж, 1962. 19 мая (№ 1840). С. 7*). Образ художника создан писателем в рассказе «Рафаэль» (1919).

²⁷ Беатриче д'Эсте (1473—1497) — жена Людовика Моро миланского, по рождению принадлежавшая к одной из древнейших княжеских фамилий Италии. Славилась образованностью и практическим умом, интересовалась политикой и имела влияние на мужа. Не менее известна ее сестра Изабелла, покровительница наук и искусств.

²⁸ Перечислены фрески Рафаэля в парадных залах Ватиканского дворца, представляющие различные области человеческой деятельности: богословие («Disputa»), философию («Афинская школа»), поэзию («Парнас»).

²⁹ Цезарь Борджиа коварно убил своего старшего брата Джованни, папского полковника и хоругвеносца церкви, после чего стал главой рода.

П. П. Муратов. Образы Италии¹

Три тома книги Муратова хорошо изданы Гржебиным.² Вернее — переизданы. Первые два вышли давно, до войны. Третий же — впервые.

Третий заключает всю «итальянскую эпопею». Он написан позже, внутренне, однако, примыкает плечом к первым двум. Лишь в заключительной его главе новый звук врывается в спокойное повествование. Дело происходит в Венеции, с которой и начинал автор. «Уже пробежали газетчики по плитам широкой Рива, возвещая убийство Эрцгерцога.³ Разноплеменные посетители Флориана и Квадри уже обменялись взглядами, в которых вспыхнули первые искры вражды грядущих страшных лет. Предчувствия овладели многими. В эти последние тихие дни Европы Венеция, полная вечной задумчивости, являлась иным, чтобы пригрезиться потом в предсмертные минуты и в годы страданий». Началась война. Все три тома — жатва мирных лет с благословенных равнин, долин, гор, городов Италии. Написавший встретился однажды с нею и не мог уже расстаться. Он и умереть в ней хочет — «увидеть снова тихий блеск венецианской лагуны и в круге ее горизонта заключить свои дни». Венеция и Флоренция, города Тосканы, Рим, Лациум, Неаполь и Сицилия, Умбрия, Милан и север и опять Венеция, вот круг, очерченный им. Не торопясь обходит он любимую страну. Старается запомнить, взять и выпить все прекрасное Италии. Картины, фрески, здания и улицы, пейзажи, люди, вина, книги, — и особенно картины, фрески. Более всего осталась живопись. Однако, это не «история искусства». «Образы Италии» — книга некоторых посвящений в «категорию Италии», поклонение живой душе страны, вне связи с временем. Для автора все живо, во что вложено прекрасное. Было ли это пятьсот, или тысячу лет назад, или сейчас светит в нехитром слове крестынина, улыбки итальянской девушки, пустынности аббатства Мизерикордия, вечности Кампаньи римской — безразлично. Написавший хочет жить очарованиями земли — лучшею из земель — Италией, и передать это читателю.

Он достигает своей цели. Книга его «заразительна». Она серьезна и изящна, обнаруживает острый глаз и верный вкус, артистичность, и большую эрудицию. Как все человеческое — не совсем ровна. Лучше всего удалась, кажется мне: Венеция, Рим, Умбрия. Исключение в «Умбрии» — лишь Ассизи. Думаю, неудача с Ассизи — не случайная. Но об этом ниже. Вообще же более радует то, что совсем свое, от своего глаза, не от литературы. Книга же над автором очень довлеет. В этом и культура, но и ослабление впечатления. Иной раз и подумаешь: пускай бы меньше

был начитан. Выше писание его и там, где проще: а надо признать, что вообще маниеризм ему не чужд.

Книга выросла в довоенную эпоху — очень прочный и хороший памятник ей. Она вообще останется в литературе нашей, а в литературе об Италии займет и лучшее место. Памятник же эпохи — ее душа: романтика и эстетизм, элегия, мечта «северного человека» о блаженном крае. Это Россия, мы, литературное движение, вкусы, просвещенность и духовная направленность того времени. Нетрудно видеть, что родились «Образы Италии» в полосу русского лиризма, романтизма: 1902—1914 гг. Те, кому сейчас сорок, за сорок, узнают в ней молодость свою. Мир принимался тогда сбоку, с берега. Каковы судьбы его, что есть политика, общественность, путь нашей родины — этим мало занимались. Есть скучная и бездарная жизнь, которой чужды мы — ну, Бог с ней, зато есть и светлый рай — Италия.

Как только можно — едем. Дышим, радуемся и любимся, «горе имеем сердца», вернувшись же, в Москве мечтаем, вспоминаем о ней, раскладываем планы ее городов, географические карты, читаем Ариосто,⁴ Гоцци⁵ и Гольдони,⁶ Патера⁷ и Вернон Ли,⁸ переводим Данте⁹ и только о том думаем, как вновь туда попасть. Ибо Италия для нас — праздник и расцвет сердца. Книга посвящена мне. Подзаголовок «в воспоминанье о счастливых днях».¹⁰ И это верно. Из нас не один, тогда, на вопрос о лучших днях ответил бы: дни в Италии — этот ответ не отменен и ныне. Ибо жизнь «вообще» груба, бесцветна и пошла. Мы в ней не действовали. Вряд ли с кем-то были заодно, и с кем-то враждовали, что-то утверждали. Искусство утверждали, разумеется, но мало знали жизнь. В каком-то смысле были белоручками.

Тот вечер на широкой Рива, когда «пробежали газетчики, возвещая убийство Эрцгерцога», был вечером новой, открывшейся эпохи. Она все изменила. Жизнь отомстила за себя. Заставила узнать свою полынь, свирепость, зверским ликом поглядела. Нет больше огороженных садов и парков, где мы жили. Нет — и не надо. Мы не охаем, в меланхолии не впадаем. Стали старше, крепче, закаленнее. Прекрасному, понятно, не изменим никогда. Психологию же перестраиваем. А вернее, перестраивается она сама.

Насколько близок сейчас пафос «Образов Италии»? Хороша мирная, полуязыческая религия этой книги. «Земля плодородна, водяные мельницы на Клитумне не оскудевают полным и веским зерном. Просторные чердаки ферм едва вмещают весенние сборы овощей и осенние сборы плодов. Широко открытые в летние дни подвалы далеко распространяют веселящий запах деревенского вина. Умбрийская деревня живет полно; по белым дорогам все время медленно скрипят телеги, запряженные шелковисто-белыми волами, пыльные ослы везут в город вино, масло или последний сбор плодов, и около них тяжело ступают важные крестьяне, несущие достоинство тысячелетнего труда». Идиллия, нимфы, сатиры, художники, прелесть тона, ритм линии, жизнь как цветение (поэзия), улыбка на эротику и Казанову,¹¹ вздох над Венецией и маскою венецианской, некоторая боязнь Франциска Ассизского¹² — все это в наши дни встретилось с волной грозного, мирового, дьяволического и божественного. Иные звуки — грохота и ада, ворвались. Их перекричать нельзя, да и не надо. Тихий голос всегда нужен, чтоб не забывали об обратном, антарктическом полюсе. Но и сам тихий голос, противостоящий крику рвущейся затопить машины, крику разнуздавшихся хотений хамства и продажности — голос полюса иного должен тоже как-то и обостриться.

Эстетизма недостает сейчас. Он слишком мягок, тепел. В худшем случае — тяготеет к снобизму, и тогда совсем не на высоте громадных задач, ныне выдвинутых. Героя и святого нет в «Образех Италии». У Стендаля был герой итальянский.¹³ Стендалевский «кондотьер» груб, неприемлем для Муратова. Ярость и сила кватро-ченто, мрачные нравы и трагедии чинквеченто тоже не в его тонах. Муратов очень обстоятельно, сочувственно описывает Казанову. Но Казанова, и «век маски», и Венеция XVIII-го века — сейчас слишком бледны. Для времени трагического очень

уж **малозначительно**. И не случайно, что не удалось Ассизи: в «Образях Италии» нет св. Франциска, есть несколько слов о нем, откуда видно, что Франциск пугает, слишком он «обязывает». Муратов как бы опасается «высоких температур», и в этом близок он язычеству, эпикурейству.

Лишь ориентация на **подвиг** может дать силу, крепость человеку современному, противостоящему материи бунтующей, лезущей на Вавилонское столпотворение. Религия нашего времени не может быть теплой и необязательной. Ей не нужны громкие слова и громкий голос, но **огонь** — необходим. Пусть тихий, но огонь.

— «Книга написана не нынче, не вчера...» Вот это верно. И потому «Образы Италии» отличная книга, порожденная своей эпохой, нашей молодостью. Говоря о ней, скорее говоришь о себе — об ушедших годах и ушедших чувствах. То, что было в них хорошего, останется. И ни от молодости, ни от Италии не станешь отрекаться. Перечитывая, проверяешь себя, и виднее перемены, что пришли с годами. С автором мы вместе вздохнем «о счастливых днях», Италии вечно-прекрасной мы поклонимся всегда, всегда мы будем благодарны ей за «светлые виденья» нашей юности, и как всегда, помимо всяческой борьбы и столкновений, кризисов и катастроф, — по человечеству, в «домашнем» углу сердца мы зажжем свечу перед ее иконой.

А затем двинемся своей дорогой — во мраке и чащобе «новой ночи».

¹ Рецензия была опубликована в журнале «Современные записки» (1924. Кн. 22. С. 444—447). «Современные записки» — ежемесячный общественно-политический и литературный журнал, выходил в Париже с 1920 по 1940 год. Б. Зайцев сотрудничал в нем с 1923 по 1940 год.

² Зиновий Исаевич Гржебин (1877—1929). В его издательстве в Берлине были напечатаны многие книги Б. Зайцева, в том числе собрание его сочинений.

³ Имеется в виду убийство наследника австрийского престола Франца-Фердинанда, послужившее поводом к началу первой мировой войны.

⁴ Лудовико Ариосто (1474—1533).

⁵ Карло Гоцци (1720—1806).

⁶ Карло Гольдони (1707—1793).

⁷ Уолтер Патер (Пейтер) (1839—1894) — английский писатель и критик, автор очерков о художниках и поэтах итальянского Возрождения, вошедших в книгу «Очерки по истории Ренессанса» (1873; русский перевод вышел в 1912 году под названием «Ренессанс»). П. Муратов перевел произведения этого писателя, см.: *Патер У.* Воображаемые портреты. Ребенок в доме. Пер. П. Муратова. 2-е изд., испр. М., 1916.

⁸ Вернон Ли (наст. имя Вайолет Пейджет; 1856—1935) — английская писательница, автор ряда книг об Италии. См., например: *Вернон Ли.* Италия. Вып. I-II. Пер. Е. Урениус / Под ред. и с предисл. П. Муратова. М., 1916.

⁹ Данте Алигьери (1265—1321).

¹⁰ В первом издании посвящение было кратким: «В.К.З.» (Б. К. Зайцеву). Реплика «Посвящается Борису Константиновичу Зайцеву в воспоминание о счастливых днях» появилась в четвертом издании «Образов Италии».

¹¹ Джованни Джакомо Казанова (1725—1798). В русском переводе «Мемуары» Казановы вышли в 1887 году в сокращенном варианте.

¹² Франциск Ассизский (наст. имя — Джованни Бернардоне; ок. 1182—1226) — итальянский религиозный деятель, создатель монашеского ордена францисканцев. Канонизирован католической церковью в 1228 году.

¹³ Имеются в виду герои «Итальянских хроник» (1837—1839) Стендаля. В основе этого произведения — истории знатных итальянских фамилий, почерпнутые писателем из старинных рукописей. Кондотьер — в XIV—XV веках предводитель наемной дружины.

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ АРХЕТИП В ИСКУССТВЕ И В ЖИЗНИ

(ВСЕВОЛОД ИВАНОВ И ВАРЛАМ ШАЛАМОВ)

Речь пойдет о трансформации заинтересовавшего нас мифологического архетипа в рассказах «Полынья» Всеволода Иванова (1926) и «Утка» (из цикла «Артист лопаты») Варлама Шаламова (1964). Рассказы эти сближены не только потому, что в них содержится один и тот же образ птицы (у Вс. Иванова — селезень, у Шаламова — утка-нырок), но и потому, что они строятся по одной композиционной схеме и варьируют одну сюжетную ситуацию — охоту человека на водоплавающую птицу.

Подобный мотив имеет вековые традиции, генетически он восходит к первобытным временам и отразился в мифах. Позднее этот мифологический архетип стал устойчивым в волшебных сказках. Так, например, в сказке «Волшебница и золотая утка» говорится о превращении человека в птицу, как результате чародейства, и о том, что из этого произошло:

«...Между тем та царица, как обратила ее волшебница в золотую утку, полетела от бани куда глаза глядят.

Устала, села на реку отдохнуть и плавает по ней. А мимо этой реки шли царские охотники, и увидали они, что плавает утка вся золотая, зарядили ружья, выстрелили — не убили (...) сколько ни стреляли, никак не могли ее убить. Лишь только выстрелят, она поднимается кверху из воды, пролетят пули, снова сядет на воду».¹

В усеченном варианте эта ситуация отражена и в сказке «Белая уточка»: «„Эге!“ — подумал князь и закричал: „Поймайте мне белую уточку!“ Бросились все, а белая уточка летает и никому не дается...»²

Волшебная сказка знает и другие образные модификации птицы (чаще всего упоминаются горлица и голубка) и вариативные интерпретации сцен охоты (традиционный символ любовных отношений, см., например, сказки «Три царства — медное, серебряное и золотое»,³ «Морской царь и Василиса Премудрая»⁴). Но для анализируемых рассказов Вс.Иванова и Шаламова важна не любовная коллизия, а именно ситуация охоты, причем неудачной, модель которой обнажена в шуточной присказке с антитетичным названием «Удачная охота»: «Один охотник пошел на охоту. Шел, шел, видит: на утке море; он камнем бросил, да не добросил, попал, да мимо! Утка вспорхнула, море полетело...»⁵

Именно подобный фабульный вариант является основой рассказов Вс. Иванова «Полынья» и Шаламова «Утка».

В рассказе Вс. Иванова повествуется о деревенском «озорнике» Богдане, который зимой шел в соседнюю деревню на вечерку и на полпути увидел полынью, а в ней плавающего селезня. И дальше повторилась архетипическая ситуация — человек стал ловить птицу: «Богдан, весь потный, увязая в снегу по пояс, бежал с одного берега на другой и все не мог отыскать такого места, с которого он мог бы попасть в селезня».⁶

Аналогичные действия предпринимает и герой Шаламова:

«Утка плавала в полынье. Человек побежал, ругаясь и бросая камнями в утку, и утка нырнула и появилась в первой полынье.

¹ Сказки. Кн. 1 // Б-ка русского фольклора. М., 1988. С. 356.

² Там же. С. 354.

³ Там же. С. 424.

⁴ Там же. С. 429—430.

⁵ Там же. Кн. 3. С. 540.

⁶ Иванов Вс. Повести и рассказы / Сост. Т. Ивановой. М., 1987. С. 279. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

Так они бегали — человек и утка, пока не стемнело». ⁷

У Вс. Иванова миф помогает выявить исконные и вечные психобиологические мотивации поведения человека (рассказ «Полынья» вошел в сборник 1927 года «Тайное тайных», в котором проблема психологии героев стояла на первом месте). Л. А. Гладковская объясняет подобное литературное пристрастие Вс. Иванова следующими обстоятельствами: «Герои „Тайного тайных“ становятся интересны художнику тогда, когда оказываются лишены внутреннего покоя, равновесия, когда в их душу вошло какое-то тоскливое, тяжелое чувство, для них самих непонятное, необъяснимое, непостижимое. Причем внимание писателя привлекает (...) психология „примитивного“ человека, в первую очередь из крестьянской среды. Это человек, жизнь которого в большей степени подчинена физическим импульсам, чем духовному началу». ⁸

Л. А. Гладковская (как, впрочем, и сам писатель) исходит в данном случае из традиционной схемы: физиологическое является низшим началом по отношению к высокому, духовному. Но XX век поставил жесточайший эксперимент в России, и в этом эксперименте духовное и биологическое поменялись местами, ибо в антимире всеобщего ГУЛАГа духовному просто не было приюта и на первое место выходили именно физиологические побуждения, но и они зачастую были далеки от природных. В рассказе «Афинские ночи» Шаламов, вспоминая о четырех основных (по Томасу Морю) чувствах, доставляющих человеку блаженство, пишет:

«На первое место Мор поставил голод — удовлетворение съеденной пищей; второе по силе чувство — половое; третье — мочеиспускание; четвертое — дефекация.

Именно этих главных четырех удовольствий мы были лишены в лагере» (кн. 2, с. 383).

Общеизвестно широкое обращение к мифу писателей XX столетия. По словам И. Сиротинской, и Шаламов «очень серьезно относился к мифам, к сказкам, считал, что в них запечатлены какие-то вечные модели отношений между людьми». ⁹ Эти вечные модели человеческих отношений проверялись ГУЛАГом, и рассказы Шаламова (в том числе и «Утка») показывают их возвращение вспять, в первобытность.

Поймка птицы в рассказе «Утка» не связана с традиционно-фольклорной любовной коллизией. Герой рассказа хочет поймать нырка даже не для того, чтобы удовлетворить позывы вечно голодного желудка, а для того, чтобы отдать птицу десятнику, «и тогда десятник вычеркнет человека из зловещего списка, который составлялся ночью» (кн. 1, с. 378).

Итак, посмотрим, как работает архетип охоты на птицу в русской прозе 20-х и 60-х годов.

Рассказ Вс. Иванова «Полынья», по верному определению Е. А. Краснощековой, экспериментальный. «Ситуация в „Полынье“, — пишет исследовательница, — явно сконструирована: бесконечная, снежная дорога, на ней одинокий человек, странная полынья — неподвижный, влекущий в себя омут, и чудо-селезень — очеловеченная птица из разряда вещей». ¹⁰

Е. А. Краснощекова не анализирует «Полынью» с точки зрения мифопоэтики, но в ее перечне смысловых образов рассказа выстраивается интересный мифологический ряд: «снежная дорога», «одинокий человек», «странная полынья-омут», «чудо-селезень — очеловеченная птица из разряда вещей».

Сборник «Тайное тайных», в состав которого входит «Полынья», ставит своей целью анализ подсознательного. И заглянуть в эту область человеческого бытия

⁷ Шаламов В. Т. Колымские рассказы. М., 1992. Кн. 1. С. 378. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

⁸ Гладковская Л. А. Всеволод Иванов. Очерк жизни и творчества. М., 1972. С. 74.

⁹ Сиротинская И. Долгие-долгие годы бесед // Шаламовский сборник. Вып. 1. Вологда, 1994. С. 129.

¹⁰ Краснощекова Е. А. Художественный мир Всеволода Иванова. М., 1980. С. 155.

помогают Иванову мифы, потому что они, по определению К. Г. Юнга, есть «в первую очередь психические явления, выражающие глубинную суть души».¹¹

Богдан, герой рассказа Вс. Иванова, человек с неразвитым самосознанием, в нем живут и побуждают к действиям два основных, по З. Фрейду, инстинкта: половой и инстинкт разрушения. Богдан ходил на вечерки, водил, как и все деревенские парни, девок в недостроенный мельничный сруб. Но, как констатирует писатель, он «за последний год» «очень изменился», «в голову приходили тягучие мысли о смерти» (с. 276). И из двух инстинктов восторжествовал инстинкт разрушения: «В деревне его стали бояться и хвалили только за то, что он дерется не ножом, а постоянно палкой» (там же). В душе Богдана добро и зло поменялись местами, драки в деревне стали позитивной нормой поведения. Вс. Иванов в «Тайное тайных» (и в «Полынье» тоже) показывает разрушение в деревенском социуме культурных традиций, в результате чего традиционные посиделки превращаются в разгульные встречи деревенской молодежи, завершающим этапом которых становится вождение девок в мельничный сруб, а ритуальные масленичные кулачные забавы трансформируются в элементарный мордобой.

«Был конец масленой, деревня много дней уже пила, дралась и, путаясь в огромных сугробах, орала озорные песни» (там же). Сюжетное время рассказа Вс. Иванова — Прощеное воскресенье. Завязкой сюжета становится событие, произошедшее с Богданом накануне, в «золовкины посиделки», когда герой рассказа «разогнал вечерку, выбил в избе окна и даже ударил любимого своего друга Степку Бережнова. Ударил в ухо, в кровь, а Степка парень был гордый, удара не простит, — думал утром Богдан (это в Прощеный день-то! — Э. М.): теперь или Степку придется зарезать, или Степка зарежет его» (там же). Как видим, мысль о прощении не пришла к Богдану (как, очевидно, и к Степке тоже), а ведь по древней традиции, пишет С. В. Максимов, «приближение поста отражается и на душевных настроениях крестьян, пробуждая у них мысль о покаянии и полном примирении с близкими».¹² Впрочем, как грустно констатировал тот же С. В. Максимов, в конце XIX—начале XX века «этот прекрасный, полный христианского смирения, обычай стал понемногу вымирать».¹³

Богдан живет в мире, в котором начисто стерты чувства жалости и сострадания к ближнему, даже родная мать «не понимала его» (с. 277). Упоминание о забытом деревней Прощеном дне в рассказе Вс. Иванова встречается в самом начале, в последующем же тексте оно исчезнет, а на смену ему придут настоячивые упоминания о временах года, вернее, о стыке времен — зимы и весны. Символика здесь нескрываемая — борьба зимы и весны отражает борьбу добра со злом в душе героя, а дорога в соседнее село, которая привела его к полынье, есть символ постижения добра. Не случайно, изображая дорогу, по которой идет Богдан, Вс. Иванов пишет, что она, «словно утомившись прямо бежать по снеговине, начинала вилять и в лесок брела, как пьяная» (с. 278). Данное описание дороги напоминает инициационные варианты, известные по волшебным сказкам. Например: «Долго ли, коротко ли блуждала красная девица по белому свету, наконец зашла в частый дремучий лес: из-за высоких деревьев чуть-чуть небо видно» («Волшебное зеркальце»¹⁴). Лес в мифологических текстах является формулой умирания (в сказке «Наливное яблочко — золотое блюдечко» читаем: «Пришли сестры в дремучий лес, взяли и убили ее. Убили Танюшу, зарыли под одним деревом...»¹⁵) и воскресения (в той же сказке: «Приехал

¹¹ Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. 1988. № 1. С. 135.

¹² Максимов С. В. Крестная сила (Нечистая, неведомая и крестная сила): В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 371.

¹³ Там же.

¹⁴ Сказки. Кн. 2. С. 108.

¹⁵ Там же. Кн. 1. С. 349.

отец домой, брызнул водой на дочь мертвую — она встала»¹⁶). По К. Г. Юнгу, лес и лесные страхи «символизируют опасные аспекты бессознательного», «сокрытие разума». ¹⁷ Для рассказа Вс. Иванова важен и тот и другой мифологический аспект, ибо борьба между жизнью и смертью приведет Богдана к перерождению и просветлению. Правда, надо сказать, что писатель не будет воссоздавать сказочную схему, и лес у него заменится полынней, мимо которой герою не пройти, потому что «по ту сторону полыньи увидел Богдан большого сизоголового селезня» (там же). Полынья и селезень, как знаки зла и добра, смерти и жизни, материализуют всю психологическую сумятицу, происходившую в душе Богдана.

По К. Г. Юнгу, вода является «чаще всего встречающимся символом бессознательного»,¹⁸ и Богдан никак не может осознать причину своего странно-рокового кружения вокруг полыньи, во время которого «езде под ногами обрушивались глыбы рыхлого снега, и вода открывалась ему» (с. 281). К. Г. Юнг, разъясняя архетип воды, пишет, что «вода — (...) жизненный символ пребывающей во тьме души. (...) Видимо, нужно вступить на ведущий всегда вниз путь вод, чтобы поднять наверх клад, драгоценное наследие отцов». ¹⁹ Так же как и лес, вода является дуалистическим знаком: с одной стороны, это «источник жизни и средство магического очищения»,²⁰ а с другой — вода связана с представлениями об «опасном „чужом“ пространстве, принадлежащем потусторонним силам». ²¹ С этим содержанием связана и символика рассказа Вс. Иванова. Богдан вначале видит полынью, в которой «вода была неподвижна, смарагдово-зеленая»²² по краям, а снег, окружавший полынью, казался необычайно рыхлым, злым» (с. 278), затем, в пургу, «темная вода полыньи открылась у его ног» (с. 280). По «Соннику» Г. Х. Миллера, «если вода мутная, вы будете в опасности и уныние займет место радости». ²³ По тому же «Соннику» — охота на уток есть знак резких перемен в жизни,²⁴ а по народному календарю, внезапное появление птиц на воде предвещает непогоду.²⁵ Все это и произойдет в природном ареале рассказа и в пространстве души его героя.

Вс. Иванов, предвидя недоуменный вопрос читателя о несезонном появлении селезня, отделяется неопределенностью: «Кому дано знать, как он попал, когда он попал на эту полынью?» (с. 278). В самом деле, объяснить появление селезня в тексте рассказа Вс. Иванова можно только сюжетно-мифологической необходимостью, а не соображениями «правды жизни». И чтобы у читателя не было других предположений, писатель быстро переводит изображение селезня в символический аспект: «Селезень в проруби чем-то напомнил ему (Богдану. — Э. М.) венчик, что надевают на лоб покойнику» (с. 281). А вслед за этим изображением и полынья трансформируется в знак смерти: «Она лежала такая же неподвижная и темная, как и раньше, так же нехотя принимая в себя снега. Не колышась, плыла она спокойно

¹⁶ Там же. С. 351.

¹⁷ Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994. С. 239.

¹⁸ Юнг К. Г. Указ. соч. С. 140.

¹⁹ Там же. С. 139—140.

²⁰ Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 96.

²¹ Там же. С. 97.

²² Эпитет «смарагдово-зеленая» — дань литературной красивости, ибо «смарагд» то же, что и «изумруд», так что получается вроде детской тавтологии «масло масляное». Но если отбросить подобные суждения и обратить внимание на цветовую символику, то здесь есть над чем подумать: доминирующие цвета в рассказе — «белый» (снега Иванов называет «фарфоровыми») и «черный» (ночь, полынья). «Смарагдово-зеленый» цвет появится при первом описании полыньи, а в конце рассказа кровь окрасит снег (Богдан отрубил замерзшие пальцы). Зеленый цвет — промежуточный между холодными и теплыми, по цветовой символике он связан со смертью (см.: Керлот Х. Э. Словарь символов. С. 551).

²³ Миллер Густавус Хиндман. Сонник или что происходит во сне. СПб., 1993. С. 80.

²⁴ Там же. С. 360.

²⁵ Грушко Елена, Медведев Юрий. Словарь русских суеверий, заклинаний, примет и поверий. Нижний Новгород, 1995. С. 388.

среди этих взбесившихся снегов, плыла настолько неподвижно, что даже не отражала ничего, как глаз мертвого» (там же). В том, что Богдан увидел в селезень венчик покойника, нет ничего странного; как замечает А. А. Коринфский в книге «Народная Русь», «сама смерть представлялась иногда суеверному воображению имеющею птичий лик». ²⁶ Подобные совмещения облика птицы и смерти могли произойти благодаря древним толкованиям функций уток: ²⁷ они помогали солнцу совершать ночной путь по водам подземного мира. ²⁸ Этот солярный смысл отражается и в изображенной Вс. Ивановым картине солнечного утра после ночной метели как символу весенней победы не только в природе, но и в душе героя: «Тихий плеск послышался рядом — это селезень нырнул в полынью. Но он вскоре вынырнул, точно ему жалко было оставлять тепло и солнце, взглянул изумленно на человека и с громким криком уверенно и быстро поднялся вверх, пролетел над леском и понесся на холм, навстречу весеннему ветру» (с. 284).

В структуре рассказа важны оппозиции верха и низа, берега и воды, правого и левого, дня и ночи, весны и зимы.

Богдан идет на вечерку в Данилово. «Лесок-ельничек (...) поднимался на холм бодрый, веселый, словно бы с пенъем. За холмом — поляна, а с краю ее — Данилово» (с. 278). Взбирание на холм, пишет Д. К. Зеленин, есть «магический символ господства над воздушным царством». ²⁹ Взобраться на холм Богдану не удалось, ибо «перед самым леском текла речка, занесенная пухлым снегом, убродная, словно стянула она со всей равнины на себя снега, будто нужно ей было прятать что-то драгоценное» (там же). Речка (вода) становится в рассказе Вс. Иванова емким символом смерти, концентрированным обозначением которого является полынья, «громкая, как большой двор», ее неожиданно увидел Богдан «влево от столбиков» занесенного снегом «мостика» (там же). Общеизвестно, что в славянских языках левая сторона оценивается как несчастливая. ³⁰ Почувствовав угрозу смерти, Богдан попытался уйти от полыньи, «кинулся вперед, — вдруг темная вода полыньи открылась у его ног» (с. 280). Герой снова пробует выбраться на дорогу, но «сразу же спутался (...) и вот снова перед ним полынья» (с. 281). После многих безуспешных попыток уйти от нее Богдан осознает, что «куда бы он ни кидался, как бы ни бежал по сугробам, — везде под ногами обрушивались глыбы рыхлого снега, и вода открывалась ему» (там же).

«Погружение в глубины всегда предшествует подъему», — пишет К. Г. Юнг. ³¹ Вот и герой Вс. Иванова в определенный момент «вдруг почувствовал, что катиться в полынью не так страшно» (с. 283). С этого момента и стали происходить с Богданом не осознаваемые им перерождения, и селезень показался ему неким вещим знаком, «виденьем перед смертью» (там же). Архетипические символы, по К. Г. Юнгу, это «корреляты инстинктов (...) Через архетип инстинкт воспринимает самого себя». ³² Пытаясь убить селезня, Богдан в конечном результате, на уровне интуиции, поймет, что не зло управляет миром, а добро. Вначале, когда селезень ночью во время пурги прибьется к нему, ища защиту, «огромная злость потрясла Богдана, он сунул руку за пазуху к ножу, но тут грудь его наполнилась каким-то кипящим теплом, тепло это хлынуло по рукам. (...) Небывалая доброта овладела

²⁶ Коринфский А. А. Народная Русь. Смоленск, 1995. С. 507.

²⁷ Утка — один из элементов в цепевидной смерти Кошца. А по народным представлениям, «Кошцей был одним из образов Смерти, которую изображали обычно в виде скелета» (Новичкова Т. А. Русский демонологический словарь. СПб., 1995. С. 275).

²⁸ Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. М., 1988. С. 504.

²⁹ Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 390.

³⁰ Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974. С. 269.

³¹ Юнг К. Г. Указ. соч. С. 140.

³² Руткевич А. М. К. Г. Юнг об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы филологии. 1988. № 1. С. 128.

всем Богданом» (там же). Новое состояние героя было связано и с новым пониманием смерти: к полынью его приводит боязнь за собственную жизнь (он бежал от Степкиного ножа), домой вернет новое осознание жизненного предназначения. Богдану «было непонятно, как он мог бояться своего села (...) как он мог думать о смерти, бежать куда-то, кого-то зря, точно свою смерть, бить... Он не знал еще, что будет делать теперь, но веселая уверенность наполняла его все крепче и крепче» (с. 284).

Знаком перерождения Богдана стала «неумелая улыбка» на его лице, непонятная ни самому герою, ни его матери. Улыбка соседствует с кровью (Богдан обрубил обмороженные пальцы на своей руке), ласковый голос сына соседствует со слезами матери, но, как бы там ни было, перерождение героя свершилось, а вместе с ним пришла и уверенность:

«— Теперь удача мне во всем, работать ли, еще что, а коли со Степкой резаться, — обязательно ему конец, мамка» (там же).

В финальной сцене рассказа появилась последняя мифологема: обрубание пальцев. В волшебных сказках по ним отличали истинных героев от ложных. Отрубленные пальцы свидетельствовали о том, что герои прошли испытание смертью и вернулись к людям, чтобы и их приобщить к новым нравственным ценностям. Подобная художественная модель реализована и в рассказе Вс. Иванова. В целом же рассказ «Полынья» оказывается развернутой иллюстрацией тезиса, заявленного в эпиграфе: «Жизнь, как слово, — слаще и горче всего» (с. 276). В этой диалектической сентенции спрессованы две проблемы: реальности и ее художественного воплощения. «Сладости и горечь» жизни постигает герой рассказа, а «муки творчества» — его автор. Мифологическая фабула и мифологические архетипы проецировались им на современность и выявляли некий «вечный» стереотип, дошедший до нас в классическом фольклоре: добро побеждает зло. Эта идейная формула была подхвачена классической литературой и спекулятивно распространилась в искусстве XX века, как и неомиф о том, что «красота спасет мир». Вс. Иванов в этом плане тоже был мифотворцем и достойным наследником указанных традиций.

Жизнь Варлама Шаламова — человека и писателя опровергала сентенцию Вс. Иванова, что «жизнь, как и слово, — слаще и горче всего». Бесчеловечный эксперимент, поставленный сталинской системой, обнаружил иллюзорность гуманистических идей, воспетых классиками. Шаламов считал, что теоретиком гуманизма был Белинский, а практиком — Лев Толстой. «Критик и писатель, — рассуждал Шаламов, — приучили поколения писателей и читателей русских к мысли, что главное для писателя — это жизненное учительство, обучение добру, самоотверженная борьба против зла».³³ Но XX век показал, что идея «добро побеждает зло» — ложная идея. «Как только я слышу слово „добро“, я беру шапку и ухожу», — говорил писатель.³⁴

Рассуждая же об эстетических принципах «новой прозы», создателем которой и был Шаламов, писатель отмечал, что «в новой прозе — после Хиросимы, после самообслуживания в Освенциме и Серпантинной на Колыме, после войн и революций — все дидактическое отвергается. Искусство лишено права на проповедь. Никто никого учить не может, не имеет права учить».³⁵ Отвергает Шаламов и классический постулат: искусство отражает жизнь.

«Отражать жизнь? — спрашивал Шаламов и отвечал на поставленный вопрос: — Я ничего отражать не хочу, не имею права говорить за кого-то (кроме мертвецов колымских, может быть). Я хочу высказаться о некоторых закономерностях человеческого поведения в некоторых обстоятельствах не затем, чтобы чему-то кого-то

³³ Вопросы литературы. 1989. № 5. С. 232.

³⁴ Там же. С. 233.

³⁵ Там же. С. 241.

научить. Отнюдь. Но я думаю, что каждый, кто читает мои рассказы, поймет всю тщету литературных усилий старых литературных людей и схем». ³⁶

В самом деле, на примере рассказа Шаламова «Утка» можно увидеть, как архетипические схемы корректируются, и весьма сильно, той кошмарной реальностью, в которой нет места гуманизму и таким нравственным категориям, как совесть, любовь к ближнему, добро. А новое содержание требовало и новой формы. «Писатель должен, — утверждал Шаламов, — уступить место документу и сам быть документальным. Это — веление века. (...) Проза будущего — это проза бывалых людей, а тратить время на выдуманные сложности, на сочиненные судьбы для иллюстрации толстовских идей — просто грешно. Тут все ложь, фальшь». ³⁷

Итак, каковы требования к литературной форме «новой прозы» предъявляет Шаламов? Писатель не оставил развернутых обоснований новых эстетических принципов, тем не менее отдельные его рассуждения сохранились в эпистолярной форме. В 1991 году первую попытку обобщения теоретических высказываний Шаламова делает М. Золотоносов. ³⁸ Однако до полного выявления эстетических позиций писателя еще далеко. Концептуально же, на уровне схемы, это выглядит так.

По Шаламову, литературная форма напрямую связана со взглядами писателя на человека. Горьковская концепция («Человек — это звучит гордо»), привитая советской литературе и насаждаемая в школах, не выдержала испытания. В XX веке, рассуждал Шаламов, «человек становится марионеткой „биологии“ и социальных сил, играющих им. То есть упрощается жизнь — упрощается и литературная форма. Нет финалов с моральями — нельзя учить; нет героев и героики. Все бессмысленно и ничем не кончается. (...) Жизнь просто длится». ³⁹

Одним из основных эстетических приемов у Шаламова является лаконизм: лаконизм фразы и всего текста, отсутствие психологических описаний, констатация места действия минимальна, сообщения о поступках персонажей беспристрастны и эмоционально нейтральны.

В «Воспоминаниях (о Колыме)» Шаламов записывает: «„Писатели“ с удручающей настойчивостью начинают своих героев психологией, далекой от действительности, гораздо более усложненной. В человеке гораздо больше животного, чем кажется нам. Он много примитивнее, чем нам кажется. И даже в тех случаях, когда он образован, он использует это оружие для защиты своих примитивных чувств». ⁴⁰ Таким образом, по Шаламову, корень зла находится в самом человеке, в не изжитых им биологических инстинктах, которые не очень-то далеко увели его от животного мира. Особенно наглядно это продемонстрировал лагерный быт.

В рассказе Шаламова «Утка» единоборство на равных ведут обессиленный человек и обессиленная птица. Экспозиция рассказа графически четкая, без изобразительных тропов: «Горный ручей был уже схвачен льдом, а на перекатах ручья уже вовсе не было. Ручей вымерзал с перекатов, и через месяц от летней, грозной, гремящей воды не оставалось ничего, даже лед был вытоптан, измельчен, раздавлен копытами, шинами, валенками. Но ручей был еще жив, вода в нем дышала — белый пар поднимался над полыньями, над проталинами» (кн. 1, с. 377).

Ср. с аналогичным описанием у Вс. Иванова: «С легким хрустом скользили его (Богдана. — Э. М.) каблуки по ледку дороги: хруст льда был рыхлый, весенний, и рыхлые шелковисто-белые облака были в огромном небе. Конец снеговины был занят легким синеватым ледком. (...) Лесок-ельничек был весь в снегу, в искрах, в фарфоровом блеске...» (с. 278) и т. д., 30 строк описания (у Шаламова — всего 7).

³⁶ Там же. С. 233.

³⁷ Там же.

³⁸ Золотоносов Михаил. Последствия Шаламова // Шаламовский сборник. Вып. 1. С. 176—182.

³⁹ Там же. С. 179.

⁴⁰ Там же. С. 37.

Принцип экономии словесного материала у Шаламова наглядно выразителен (по сравнению с аналогичным рассказом Вс. Иванова): если «Полынья» состоит из 394 строк типографского набора, то «Утка» содержит только 100.

Избранный Шаламовым лаконизм изложения приводит к отсутствию всяких ложных (с точки зрения писателя) красот: выражения типа «шелковистобелые облака», «фарфоровый блеск», «смагрово-зеленая вода» и проч. недопустимы в его прозе. Отсутствие же пространных описаний природы было связано, очевидно, еще и с тем, что Шаламов (по наблюдениям И. Сиротинской) «не любил природу. Было какое-то глазное, рассудочное общение с ней».⁴¹ И это тоже — трагический опыт Колымы, потому что любить природу можно только тогда, когда ощущаешь себя частью ее, чувствуешь «свою связь с небом и землей»,⁴² а Колыма не давала этого ощущения. Зэки и по земле передвигались, смотря себе под ноги. Самым страшным временем года для колымчан была зима; для них она являлась не мифологическим символом смерти, а реальной ее угрозой: «ручей вымерзал с перекатов», «утка умирает в полынье, человек в бараке». Но даже эта медленная смерть осознается героем рассказа «Утка» как вариант жизни, и птицу он ловит для того, чтобы продлить ее. Он хотел «отнести эту утку в подарок десятнику, и тогда десятник вычеркнет человека из зловещего списка, который составлялся ночью. Об этом списке знал весь барак, и человек старался не думать о невозможном, о недопустимом, как бы избавиться от этапа, как бы остаться здесь, на этой командировке. Здешний голод можно было еще терпеть, а человек никогда не искал лучшего от хорошего» (кн. 1, с. 378).

Охота на птицу изображена у Шаламова прямо противоположно аналогичному описанию в «Полынье» Вс. Иванова, у которого герой полон сил, да и «селезень, словно смеясь над смущенно остановившимся человеком, весело поныривая, плыл вдоль полыньи» (с. 278). У Шаламова же с самого начала человек изображен смертельно усталым, а «обессилевшая утка-нырок» не «приводнилась», «не села», а «шлепнулась в воду» (кн. 1, с. 377). И далее Шаламов констатирует: «У нее не было сил летать. Стопудовая тяжесть крыльев гнула ее к земле, но на воде она нашла опору, спасенье — вода на полыньях показалась ей живой рекой»⁴³ (там же).

Человек и птица у Шаламова уравниваются не только по физическим возможностям, но и по надежде на спасение: утке «вода на полыньях показалась (...) живой рекой», человек же «увидел утку давно и следил за ней с тайной надеждой, и вот надежда сбылась — утка опустилась на лед». Утке простительно было надеяться на спасение, но опытному зэку неппростительно: уж кто-кто, а он на собственном опыте и примере других колымчан должен был знать, насколько эфемерны надежды в лагерном быту. Рассказ Шаламова — одна из иллюстраций этого опыта.

Смертельный поединок человека и птицы оборвала ночь, и «была пора возвращаться в барак с неудачной охоты, случайной охоты. Человек пожалел, что потратил силы на это безумное преследование» (кн. 1, с. 378). Но оказывается, пожалел не только герой рассказа, чья надежда на освобождение от этапного списка не сбылась. Пожалел и десятник, «он тоже видел утку, видел охоту мертвеца за умирающей уткой» (кн. 1, с. 379) и тоже строил свои планы, как он преподнесет утку прорабу и тот «мог вычеркнуть десятника из списка — не того работягу, который поймал утку, а его, десятника»⁴⁴ (кн. 1, с. 379). Строил свои планы и прораб относительно поимки утки. «В окно он тоже видел начало охоты. Если утку поймают —

⁴¹ Там же. С. 140.

⁴² Там же.

⁴³ Здесь, возможно, у Шаламова невольно возникла метафорическая параллель с мифологической оппозицией живой и мертвой воды.

⁴⁴ В рассказе «Жульническая кровь» Шаламов говорит, что подношения десятнику было обычным делом в лагерях, «десятник сам ждал взятки. Это был его постоянный и значительный доход» (кн. 2, с. 22).

плотник сделает клетку, и прораб отвезет утку большому начальнику, вернее его жене, Агнии Петровне. И будущее прораба обеспечено» (там же).

Цепевидная композиция рассказа Шаламова выявляет еще один архетип поведения людей: как только люди отрываются от реальности, каждый раз это оборачивается неудачей. В обобщенной форме этот архетип зафиксирован в бытовой сказке «Мужик и заяц»: «Бедный мужик, идучи по чистому полю, увидел под кустом зайца, обрадовался и говорит: „Вот когда заживу домком-то! Возьму этого зайца, убью плетью да продам за четыре алтына, да на те деньги куплю свинушку...”»⁴⁵ Фантазия героя сказки разыгралась настолько, что он поверил в нее, на радостях крикнул, «да так-то громко крикнул мужик, что заяц испугался и убежал, а дом со всем богатством, с женой и детьми пропал!»⁴⁶

Крах иллюзий фиксирует и финал рассказа Шаламова, но не смех вызывает он, а горькие раздумья над непреодолимостью судьбы: «...утка осталась умирать в полынье. И все пошло так, как будто утка и не залетала в эти края» (там же).

В рассказе «Утка» Шаламов очищает миф от дидактики, но сохраняет формулу мифа, заставляя его работать с новым подтекстом. Суть же мифологического архетипа, увиденного писателем в суровой реальности, заключается в том, что люди XX века в отличие от своих предшественников сознательно убивали свое будущее. В космогонических мифах птицы чаще всего осознавались демиургами,⁴⁷ из снесенных ими яиц рождались жизнь и мир в целом.⁴⁸ У Шаламова же — «утка осталась умирать в полынье».

Казалось бы, все колымские рассказы Шаламова (и рассказ «Утка» тоже) беспроблемны, трагичны, иллюзии относительно победы добра над злом развеваны. Но, как верно отмечает В. Есипов, при всей трагичности его философия одновременно и «целительна: не может не пережить катарсиса человек, глубоко прочувствовавший произведения Шаламова».⁴⁹ И в этом истинный смысл творчества писателя: отрицая ложногуманистические традиции русского классического и советского искусства, Шаламов возвращался к вечным (но пока что недостижимым) ценностям взаимопонимания и сострадания.

⁴⁵ Сказки. Кн. 3. С. 377—378.

⁴⁶ Там же. С. 378.

⁴⁷ См. реализацию подобного мифологического архетипа в повести Ч. Айтматова «Пегий Пес, бегущий краем моря».

⁴⁸ Более подробно об этом см.: *Шахнович М. И.* Мифы о сотворении мира. М., 1969. С. 18—23.

⁴⁹ *Есипов Валерий.* «Вы будете гордостью России...» // Шаламов Варлам. Четвертая Вологда. Вологда, 1994. С. 4.

© К. С. Корконосенко

МИГЕЛЬ ДЕ УНАМУНО — ЧИТАТЕЛЬ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Личная библиотека испанского писателя, философа и общественного деятеля Мигеля де Унамуно (1864—1936) хранится в его Доме-музее в Саламанке, где Унамуно прожил большую часть жизни. Дон Мигель был страстным библиофилом и одним из самых эрудированных людей своей эпохи; библиотеку он собирал всю жизнь и, судя по пометам на полях, активно пользовался своими книгами, возвращался к уже прочитанным произведениям.

Во время работы в Доме-музее автор настоящей публикации составил список принадлежавших Унамуно книг русских авторов и книг о России (см. Приложение к наст. статье).

Читательские текстовые пометы Унамуну не очень разнообразны. Обычно писатель указывал на последней странице книги номера страниц, на которых он отчеркнул чем-то заинтересовавшие его отрывки; иногда в книгах на иностранных языках (обычно на английском и немецком) Унамуну записывал переводы трудных слов на испанский. Реже — на последней странице книги или на полях — встречаются короткие замечания полемического или разъясняющего характера. Все пометы сделаны карандашом, обычно простым, реже — красным. Больше всего помет осталось на страницах произведений Достоевского.

В самом общем виде отчеркивания Унамуну на полях книг русских авторов и книг о России можно разделить на три категории.

1. Отчеркнуты замечания о России и русском национальном характере, а также суждения русских о Европе и европейцах. Например: «Ненавижу я эту Америку уж теперь! И хоть будь они там все до единого машинисты необъятные какие, али что — черт с ними, не мои они люди, не моей души! Россию люблю, Алексей, русского Бога люблю, хоть я сам и подлец!»¹

2. Отчеркнуты парадоксальные, необычные с точки зрения Унамуну суждения о человеческой природе, Боге, бессмертии души, общественном устройстве и т. д. Например: «Разумеется, я не пробью такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но я и не примирюсь с ней потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило».²

3. Отчеркнуты упоминания исторических и литературных персонажей, интересовавших самого Унамуну, а также цитаты из известных ему книг. Например: «Ревность! „Отелло не ревнив, он доверчив“, — заметил Пушкин, и уже одно это замечание свидетельствует о необычайной глубине ума нашего великого поэта».³

Судя по количеству и разнообразию книг русских авторов и книг о России, сохранившихся в личной библиотеке писателя, а также по многочисленности его читательских помет, с уверенностью можно утверждать, что интерес Унамуну к России был постоянным и устойчивым. Этот интерес нашел отражение и в произведениях, написанных самим Унамуну. Вопрос о влиянии русской литературы на творчество Унамуну привлекал внимание многих исследователей и в нашей стране, и за рубежом.⁴ Задача настоящей статьи — показать, что в некоторых случаях книги русских авторов и книги о России служили непосредственным источником, материалом, которым Унамуну пользовался, создавая свои произведения, т. е. интерес Унамуну-читателя к русской литературе был напрямую связан с его собственным творчеством.

В сочинениях Унамуну сравнительно немного специально маркированных цитат из русских авторов. В эссе 1915 года «Идея и поступок» и «Эгоизм Толстого» писа-

¹ *Dostoiewski F. Obras completas. Madrid, 1927. T. 4: Los hermanos Karamazov. P. 1225.* Для удобства восприятия цитируемые тексты приводятся по-русски. Номера страниц указаны по изданиям, которыми пользовался Унамуну. Полностью текстовые пометы М. де Унамуну в книгах русских авторов готовятся к публикации в качестве приложения к нашей книге «Мигель де Унамуну и русская культура».

² *Dostoieffsky F. Letters from the Underworld. The Gentle Maiden. The Landlady. London; Toronto, 1915. P. 17.*

³ *Dostoiewski F. Obras completas. T. 3: Los hermanos Karamazov. P. 626.* Запись Унамуну на последней странице книги: «Otello».

⁴ См., например: *Oostendorp H. Th. Los puntos de semejanza entre «La guerra y la paz» de Tolstoy y «Paz en la guerra» de Unamuno // Bulletin Hispanique. 1967. T. LXIX. № 1—2. P. 85—103; Эджертон В. Достоевский и Унамуну // Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 189—195; Багно В. Э. Эмилия Пардо Басан и русская литература в Испании. Л., 1982. С. 116—123; *Aparicio Cortés E. La novela intrahistórica: presencia de Lev Tolstoi en «Paz en la guerra» de Miguel de Unamuno. Leioa, 1995; Корконосенко К. С. 1) Полифонический роман Достоевского и агонический «руман» Унамуну // Русская литература. 1999. № 4. С. 114—123; 2) «Необычный русофил» Мигель де Унамуну // Пограничные культуры между Востоком и Западом (Россия и Испания). СПб., 2001. С. 447—470.**

тель комментирует статьи о Толстом Андре Сьюареса, собранные в книгу «Живой Толстой» (1911). Эта книга есть в библиотеке Унамуно. Поскольку подчеркивания, сделанные в ней рукой Унамуно, лишь частично совпадают с отрывками, которые он цитирует в своих эссе, можно сделать вывод, что испанский писатель не только читал, но и перечитывал книгу Сьюареса о Толстом.

В одной из глав знаменитой книги «Агония христианства» Унамуно несколько раз цитирует Льва Шестова. Унамуно написал статью «Вера Паскаля» для внеочередного номера журнала «Метафизика и мораль» («Revue de Métaphysique et de la Morale», апрель-июнь, 1923), посвященного трехсотлетию со дня рождения французского мыслителя. В июне 1923 года вышло в свет отдельной книгой эссе Льва Шестова «Гефсиманская ночь (Философия Паскаля)». ⁵ В 1924 году Унамуно включил свою статью в написанную по-французски книгу «Агония христианства» как отдельную главу; при этом он дополнил написанное ранее новыми размышлениями, в частности полемическими высказываниями по поводу «Гефсиманской ночи» Шестова. ⁶

Как отреагировал Шестов на «Агонию христианства», неизвестно. ⁷ Сохранилось лишь косвенное свидетельство: Н. А. Бердяев упоминает Унамуно в эссе, посвященном памяти Шестова, своего друга и идейного противника (1938): «Парадоксальность мысли, ирония, к которой постоянно прибегал Л. Шестов в своей манере писать, мешали понимать его. Иногда его понимали как раз навыворот. Это случилось, например, с таким замечательным мыслителем, как Унамуно, который Л. Шестову очень сочувствовал». ⁸

Эссе Унамуно «Достоевский о языке» (1928) представляет собой развернутый комментарий к словам Достоевского из «Дневника писателя» (июль-август 1878 года, глава «На каком языке говорить отцу отечества?»): «Язык есть, бесспорно, форма, тело, оболочка мысли (не объясняя уже, что такое мысль), так сказать, последнее и заключительное слово органического развития. Отсюда ясно, что чем богаче тот материал, те формы для мысли, которые я усваиваю себе для их выражения, тем буду я счастливее в жизни, отчетнее и для себя и для других, понятнее себе и другим, владичнее и победительнее; тем скорее скажу себе то, что хочу сказать, тем глубже скажу это и тем глубже сам пойму то, что хотел сказать, тем буду крепче и спокойнее духом — и, уж конечно, тем буду умнее. Опять-таки: знает ли маменька, что человек хоть и может мыслить с быстротою электричества, но никогда не мыслит с такою быстротою, а все-таки несравненно медленнее, хотя и несравненно скорее, чем, например, говорит. Отчего это? Оттого, что он все-таки мыслит непременно на каком-нибудь языке. И действительно, мы можем не примечать, что мы мыслим на каком-нибудь языке, но это так, и если не мыслим словами, то есть произнося слова хотя бы мысленно, то всё же, так сказать, мыслим „стихийной основной силой того языка“, на котором предпочли мыслить, если возможно так выразиться».

В издании «Дневника писателя», принадлежавшем Унамуно, эти слова подчеркнуты. ⁹ В эссе «Достоевский о языке» испанский писатель сообщает, что специально

⁵ *Chestov L. La nuit de Géthsemani, Essai sur la philosophie de Pascal. Paris, 1923.*

⁶ См.: *Унамуно М. де. Агония христианства // Унамуно М. де. О трагическом чувстве жизни. Киев, 1996. С. 362—364. О сходстве и различии мировоззрения трех мыслителей см.: Корконосенко К. С. Между верой и неверием (Паскаль, Унамуно, Шестов: логика агонии) // Альманах «Канун»: Вып. 5 (Пограничное сознание). СПб., 1999. С. 473—501.*

⁷ Известно, впрочем, что Шестов и Унамуно были близко знакомы; об этом может свидетельствовать фраза последнего из письма к А. Гершунову (1927). Унамуно поясняет смысл употребленного им выражения «истина-справедливость» («la verdad justicia»): «В русском языке есть замечательное слово „pravda“, которое, как поведал мне мой друг Лев Шестов, обозначает одновременно и истину, и справедливость» (*Unamuno M. de. Epistolario inédito. Madrid, 1991. T. 2. P. 219*).

⁸ *Бердяев Н. А. Основная идея философии Льва Шестова // Бердяев Н. А. Собр. соч.: В 3 т. Париж, 1989. Т. 3. С. 410.*

⁹ *Dostoievski F. Journal d'un écrivain. Paris, 1927. T. 2. P. 262.*

перечитал «Дневник» и, вместо того чтобы комментировать те главы, которые наполняют его мучительной горечью, решил остановиться на рассуждениях о языке: этот отрывок «не очень оригинален по смыслу, но оригинален по форме, а ведь именно в форме заключается подлинная оригинальность».¹⁰ Унамуну оспаривает только последнее утверждение русского писателя, он пишет: «Ни ребенок, ни взрослый не выбирают язык, на котором предпочитают мыслить, так же как не выбирают и родину. И заблуждается тот, кто считает, что пока ребенок не сможет выбрать язык, на котором он хочет мыслить, нужно воздерживаться от прославления того языка, на котором он мыслит под влиянием среды и наследственности».¹¹

Специальный интерес представляют, на наш взгляд, случаи, когда Унамуну включает в ткань своих произведений мысли и наблюдения русских писателей, не раскрывая источника. Речь, разумеется, идет не о плагиате, а о творческом переосмыслении, поскольку «раскавыченные» цитаты, которые Унамуну вводит в свои тексты, всегда обретают новые смысловые оттенки и отражают оригинальное художественное и философское мировосприятие испанского писателя — такова одна из особенностей его творчества.

Мысль о совместном владении уже написанным произведением неоднократно высказывалась Унамуну и в его литературно-критических сочинениях. Так, в эссе «О чтении и толковании „Дон Кихота“» Унамуну, написавший вслед за Сервантесом «Назидательные новеллы» и «Житие Дон Кихота и Санчо», утверждает: «С того момента, как „Дон Кихот“ был напечатан и стал владением всякого, кто возьмет его в руки и прочтет, „Дон Кихот“ уже принадлежит не Сервантесу, а всем, кто его читает и чувствует».¹²

Выявить скрытые цитаты, которые появляются в произведениях Унамуну, можно с помощью книг из его личной библиотеки. Читая книгу, писатель нередко помечал заинтересовавшую его фразу, или целый абзац, или диалог, чтобы потом использовать или обыграть этот фрагмент в своем тексте. Особенно часто Унамуну пользуется этим приемом в повести «Святой Мануэль Добрый, мученик» (1931), одном из центральных своих произведений. Повесть Унамуну принято рассматривать в сопоставлении с «Легендой о Великом инквизиторе»: проблема сходства и различия образов отца Мануэля и Великого инквизитора, двух неверующих священников, любящих и потому обманывающих именем Христовым свою паству, привлекала внимание многих исследователей-компаративистов.¹³ В работах отечественных и зарубежных ученых убедительно доказывается генетическая связь «Святого Мануэля Доброго» с главами IV и V книги пятой «Братьев Карамазовых»; скрытые цитаты, которые использует в своей повести Унамуну, позволяют связать ее и с другими эпизодами «Братьев Карамазовых», и с другими произведениями Достоевского.

Так, судя по маргинальным пометам, и в английском, и в испанском издании «Братьев Карамазовых» Унамуну обратил специальное внимание на разговор старца Зосимы с госпожой Хохлаковой (глава IV книги второй). Психологические наблюдения Достоевского, которые испанский писатель подчеркнул в этой главе, впоследствии были использованы им для создания образа отца Мануэля, главная забота

¹⁰ *Unamuno M. de. De esto y de aquello. Buenos Aires, 1953. Т. 3. P. 444.*

¹¹ *Ibid. P. 446.*

¹² *Unamuno M. de. Ensayos. Madrid, 1945. Т. 1. P. 649, 651.*

¹³ См.: *Godoy G. J. Dos mártires de la fe, según Dostoyevski y Unamuno // Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno. 1970. Т. XX. P. 30—40; Lavoie C.-A. Dostoyevski et Unamuno // Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno. 1973. Т. XXIII. P. 221—228; Тертерян И. А. Испытание историей. М., 1973. С. 185—187; Mermall T. Unamuno and Dostoevsky's Grand Inquisitor // Hispania. 1978. V. 61. № 4. P. 851—859; Crone A. L. Unamuno and Dostoevsky: some thoughts on atheistic humanitarism // Hispanófila. 1978. № 64. P. 43—60. Багно В. Е. Указ. соч. С. 124—126.*

которого состояла в сохранении веры и духовного здоровья его прихожан. Сопоставим подчеркивания Унамуно с фрагментами его повести:

О госпоже Хохлаковой сказано: «...своеобразие и вечные попреки этой, по-видимому не злой, старухи, но бывшей лишь нестерпимейшею самодуркой от праздности». ¹⁴ Унамуно пишет об отце Мануэле: «Жизнь он вел деятельную, а не созерцательную и всячески избегал безделья. Когда в его присутствии приводилось известное речение насчет того, что праздность, мол, мать всех пороков, он присовокуплял: „И наихудшего из них, а именно праздномыслия“». ¹⁵

Старец Зосима говорит: «Если же я вам кажусь столь веселым, то ничем и никогда не могли вы меня столь обрадовать, как сделал такое замечание. Ибо для счастья созданы люди, и кто вполне счастлив, тот прямо достоин сказать себе: „Я выполнил завет Божий на сей земле“. Все праведные, все святые, все святые мученики были все счастливы». ¹⁶ Для отца Мануэля, неверующего священника, единственно возможным счастьем является безмятежное довольство жизнью его прихожан: «Самое главное, — говаривал он, — чтобы деревня была довольна, чтобы все люди были довольны тем, что живут на свете. Довольство жизнью главнее всего. Никто не должен желать себе смерти, покуда Бог ее не пошлет» (с. 101).

Госпожа Хохлакова просит старца указать ей способ вернуть веру (ее «до страдания» волнует мысль о будущей загробной жизни):

«— Чем, чем вернуть веру? (...)»

— ...доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно.

— Как? Чем?

— Опытном деятельной любви. Постарайтесь любить ваших ближних деятельно и неустанно». ¹⁷

В повести Унамуно деятельная любовь к ближним — одна из основных психологических характеристик отца Мануэля. Именно она спасает священника от желания покончить с собой и, по словам Анхелы, его духовной дочери, биографа и «ангела-хранителя», в конечном итоге помогает отцу Мануэлю обрести веру в воскресение плоти и жизнь после смерти. «Мой святой Мануэль и мой брат Ласаро... верили в своем неверии, ибо предметом их веры было отчаяние деятельное и смиренное» (с. 125).

Тема веры и неверия проходит сквозь весь роман «Братья Карамазовы», одно из частных ее преломлений — это ситуация, когда вера героя, всем казавшаяся неизбежной, неожиданно ставится под сомнение и герой-праведник обвиняется в безбожии. Такому испытанию Достоевский подвергает старца Зосиму — в разговоре Федора Павловича с Иваном, при котором присутствует и Алексей:

«— Да ведь он же верует в Бога.

— Ни на грош. А ты не знал? Да он всем говорит это сам, то есть не всем, а умным людям, которые приезжают. Губернатору Шульцу он прямо сказал: *credo*, да не знаю во что». ¹⁸

Последняя фраза в испанском издании «Братьев Карамазовых» подчеркнута рукой Унамуно. ¹⁹ В повести «Святой Мануэль Добрый, мученик» вопрос о вере и неверии главных героев так и не получает окончательного ответа. В конце повествования Анхела говорит: «Я верила и верую, что Господь наш, руководствуясь потаенными и священными намерениями, сам внушил им обоим веру в собственное неверие. И, быть может, в конце земного их странствия, спала повязка с их очей. А сама я — верую?» (с. 126).

¹⁴ *Dostoevsky F. The Brothers Karamazov. London, 1919. P. 7.*

¹⁵ *Унамуно М. де. Избранное: В 2 т. Л., 1981. Т. 2. С. 99.* Далее повесть «Святой Мануэль Добрый, мученик» цитируется по этому изданию с указанием в тексте номера страницы.

¹⁶ *Dostoiowski F. Obras completas. T. 1: Los hermanos Karamazov. P. 111.*

¹⁷ *Ibid. P. 112.*

¹⁸ *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 124.*

¹⁹ *См.: Dostoiowski F. Obras completas. T. 2: Los hermanos Karamazov. P. 233.*

В «Святом Мануэле Добром» ставится не только вопрос, верует ли главный герой, но и вопрос, что является предметом его веры. Об этом отца Мануэля спрашивает на исповеди Анхела. Священник пытается избежать прямого ответа, причем больше всего его смущает просьба уточнить, во что именно он верует:

«— Но вы сами, отец мой, вы-то веруете?»

Он поколебался мгновение и, овладев собою, отвечал:

— Верую!

— Но во что, отец мой, во что? Верите вы в жизнь после смерти? Верите, что, когда приходит смерть, не все в нас умирает? Верите, что все мы снова увидимся, снова будем любить друг друга в ином мире? Верите вы в жизнь после смерти?

Бедный святой рыдал.

— Прощу тебя, дочь моя, оставим это!» (с. 113).

В «Бесах» Унамуно отчеркнул на полях очень похожий фрагмент — отрывок из разговора Ставрогина с Шатовым (часть вторая, глава первая, VII):

«— ...я хотел лишь узнать: веруете вы сами в Бога или нет?»

— Я верую в Россию, я верую в ее православие... Я верую в тело Христово... Я верую, что новое пришествие совершится в России... Я верую... — залепетал в испуге Шатов.

— А в Бога? В Бога?

— Я... я буду веровать в Бога». ²⁰

Показательно, что эти два разговора о предмете веры происходят в сходной ситуации, когда вопрошающий и отвечающий вынужденно меняются местами. Духовная дочь отца Мануэля, придя на исповедь, сама начинает задавать исповеднику вопросы, отвечая на которые он не хочет лгать, но и не может отвечать правдиво. Шатов устроил Ставрогину «нетерпеливый и злобный экзамен» о его отношении к «народу-богоносцу», а когда Ставрогин в свою очередь спрашивает, верует ли Шатов, тот приходит в смущение и пытается отвечать о другом. И Шатов, и отец Мануэль истово веруют в тех, кто имеет веру: в народ, для которого бытие Бога не подлежит сомнению.

Наконец, один из монологов отца Мануэля, на наш взгляд, напрямую соотносится с главами VIII и IX части первой «Записок из подполья», в тексте которых особенно много читательских помет Унамуну — как в английском, так и во французском издании. Когда Ласаро, ученик и помощник отца Мануэля, предлагает создать при церкви католический сельскохозяйственный синдикат, священник говорит: «Социальные вопросы? Оставьте их в покое, нас они не касаются. Ну, образуется новое общество, в котором не будет ни богатых, ни бедных, в котором богатство будет распределено по справедливости и все будет принадлежать всем, — а что дальше? Тебе не кажется, что общее благоденствие лишь породит в усиленной степени отвращение к жизни?» (с. 116—117). Те же мысли высказывает и подпольный человек Достоевского; Унамуну, в частности, отметил для себя такие фрагменты: «Ведь в самом деле, ну, если вправду найдут когда-нибудь формулу всех наших хотений и капризов... так ведь тогда человек тотчас же, пожалуй, и перестанет хотеть, да еще, пожалуй, и наверно перестанет»; «Ведь, может быть, человек любит не одно благоденствие? Может быть, он ровно настолько же любит страдание? Может быть, страдание-то ему ровно настолько же и выгодно, как благоденствие?» ²¹

«Святой Мануэль Добрый, мученик» — не единственное произведение Унамуну, в котором можно обнаружить скрытые цитаты из русских авторов. Тот же прием использован в романах «Мир среди войны» (здесь главным образом цитируется Л. Толстой), «Авель Санчес», «Туман», в эссе «О трагическом чувстве жизни у людей и народов» и других произведениях. Присутствие в них скрытых цитат из русских

²⁰ Dostoïevski F. Les possédés. Paris, 1925. Vol. 2. P. 83.

²¹ Dostoïeffsky F. Letters from the Underworld. The Gentle Maiden. The Landlady. P. 32, 41.

авторов доказывається прямым сопоставлением читательских помет Унамуно с текстами его собственных произведений. Представляется, что этот прием, с одной стороны, заслуживает рассмотрения как одна из особенностей творчества Унамуно, с другой стороны, служит еще одним доказательством глубокого интереса испанского писателя к русской литературе.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Книги русских авторов

Comte Léon Tolstoï. La guerre et la paix. Roman historique traduit par une russe. Paris: Hachette et C^{ie}, 1891. T. 1—3.

Pedro Kropotkine. La conquista del pan. Madrid: Revista nueva, 1899.

Maxim Gorjkij. Mein Reisegefährte. Die Geschichte mit den Schliebhaken / Übersetzt: H. Merin und Bh. Losch. Leipzig: Philipp Reclam, [190—?].

Fedor Dostoieffsky. Letters from the Underworld. The Gentle Maiden. The Landlady / Transl. by C. J. Hogarth. London; Toronto: J. M. Dent & Sons, 1915.

Fyodor Dostoevsky. The Brothers Karamazov / Transl. by Constance Garnett. London: William Heinemann, 1919.

Fedor Dostoieffsky. The Idiot / Transl. by Eva M. Martin. London; Toronto: J. M. Dent & Sons, [191—?].

Fedor Dostoieffsky. Poor Folk. The gambler. London; Toronto: J. M. Dent & Sons, [191—?].

M. Gor'ki. Ricordi su Leone Tolstoi / Trad. di Odoardo Campa. Firenze: La Voce, 1921.

Nicolas Gogol. Les aventures de Tchitchikov, ou Les âmes mortes / Trad. de Henri Mongault. Paris: Bossard, 1925. T. 1—2.

Fiodor Dostoïevski. Les frères Karamazov / Trad. de Henri Mongault et Marc Laval. Paris: Bossard, 1925. T. 1—3.

Fiodor Dostoïevski. Les possédés / Trad. de Jean Chuzeville. Paris: Bossard, 1925. T. 1—3.

Fiodor Dostoïevski. Mémoires écrits dans un souterrain / Trad. de Henri Mongault et Marc Laval. Paris: Bossard, 1926.

L. Trotsky. Ou va l'Angleterre? / Trad. de Victor Serge. Paris: Librairie de «L'Humanité», [1926?].

Fiodor Dostoïevski. Journal d'un écrivain / Trad. de Jean Chuzeville. Paris: Bossard, 1927. T. 1—3.

Fiodor Dostoïevski. Lettres à sa femme / Trad. de W. Bienstock. Paris: Librairie Plon, 1927. T. 1—2.

Fedor Dostoïevski. Obras completas. Madrid: Publicaciones Atenea, 1927. T. 1—4: Los hermanos Karamazov / Trad. de Alfonso Nadal.

Fiodor Dostoïevski. Un joueur. Notes d'hiver sur les impressions d'été / Trad. de Henri Mongault. Paris: Bossard, 1928.

Léon Tolstoï. Guerre et paix / Trad. de J.-W. Bienstock. Paris: Librairie Stock, [1928?]. T. 1—6. [Sans le 4-me tome.].

Ivan Tourguenev. Mémoires d'un chasseur / Trad. de Henri Mongault. Paris: Bossard, 1929.

Nicolas Berdiaeff. L'esprit de Dostoïevski / Trad. de Lucienne Julien Cain. Paris: Éd. Saint Michel, 1929.

Anna Grigorievna Dostoïevskaya. Dostoïevski / Trad. André Beucler. Paris: Gallimard, 1930.

Leon Trotsky. Mi vida: Ensayo autobiográfico / Trad. del alemán de W. Rocés. Madrid: Cenit, 1930.

Leon Chestov. Pages choisies / Trad. de Boris de Schloezer. Paris: Gallimard, 1931.
Fiodor Dostoïevski. Crime et Chatiment / Trad. de Jean Chuzeville. Paris: Bossard, 1931. T. 1—2.

2. Книги о России и о русских

- Wallace M. Russia. Leipzig: Bernard Tauchnitz, 1878. T. 1—2.*
Ossip-Lourié. La filosofía de Tolstoï / Trad. de U. González Serrano. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1903.
Pérez Petit L. León Tolstoi. Basilio Yakchakof // Los modernistas. Montevideo: Dornaleche y Reyes, 1903.
Gómez Carrillo E. La Rusia actual. París: Garnier Hermanos, 1906.
Suarès A. Tolstoï vivant. Cahiers de la Quinzaine, 7^e cahier de la II serie. Paris, 1911.
Gómez Carrillo E. María Bashkirtseff. Alejandro Pouchkine // Gómez Carrillo E. Primeros estudios cosmopolitas. Madrid: Mundo Latino, 1920.
Tasin N. La revolución rusa. Madrid: Biblioteca nueva, [1920?].
Masaryk T. G. La Russia e l'Europa. Studi sulle correnti spirituali in Russia / Trad. di Ettore lo Gato. Napoli: Riccardo Riccardi, 1922. T. 1.
Astrow W. Dostojevskij und Holzapfel. München; Leipzig; Zürich: Psychokosmos — Verlag, 1927.
Ramos Pedrueza R. La estrella roja: 12 años de vida soviética. México, 1929.
Cassou J. Grandeur et infamie de Tolstoï. Paris: Bernard Grasset, 1932.
Coimbra L. A Rússia de hoje e o homem de sempre. Porto: Livraria Tavares Martins, 1935.

В Доме-музее Унамуну существует компьютерный каталог его личной библиотеки, но, как показали наши разыскания, он пока не полон. Удалось найти сведения и о других «русских» книгах, входивших в библиотеку Унамуну, но со временем утраченных:

- Dostojevskiy F. Schuld und Sühne. Leipzig: Philipp Reclam, [не позднее 1897].*
Provenzal D. Una vittima del dubbio: Leonida Andreief. Roma: Bilychnis, 1921.
Solov'ev V. Tre discorsi in memoria di F. Dostojevskij. Trad. di Ettore lo Gato. Roma: Bilychnis, [s. a.].
Álvarez del Vayo J. Rusia a los XII años. Madrid: Espasa—Calpe, 1929.

В библиотеке нет испанских журналов конца XIX—начала XX века, в которых публиковались произведения русских писателей и критические статьи о русской литературе, таких как «La España moderna» и «La lectura»,²² однако можно вполне определенно утверждать, что Унамуну читал эти журналы — хотя бы потому, что часто печатал в них свои эссе.

²² Подробнее об этом см.: *Багно В. Е.* Указ. соч. С. 88—94.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

© В. Н. Запевалов

ШОЛОХОВ В ВОСПРИЯТИИ АМЕРИКАНСКОГО СЛАВИСТА*

Рецензируемая монография принадлежит перу известного американского слависта, русского эмигранта «второй волны», ученика Г. П. Струве, профессора Принстонского университета Г. С. Ермолаева, кого по праву называют одним из самых авторитетных современных исследователей жизни и творчества М. А. Шолохова. Книга представляет собой русский перевод с английского издания, вышедшего в Принстоне в 1982 году.¹ Его осуществили Н. Т. Кузнецова (главы 1—3, 5) и В. А. Кондратенко (глава 4).

Выходу монографии предшествовали появившиеся на перестроечной волне и вызвавшие общественный резонанс статьи и рецензии Г. С. Ермолаева по проблеме авторства «Тихого Дона», которые следует рассматривать как своеобразные дополнения к главам книги.²

Русский перевод отличается от оригинала тем, что автор внес в текст поправки и добавления. Им устранены неточности в биографических сведениях о Шолохове, ранее почерпнутых в советских источниках. Они исправлены по материалам публикаций 1990-х годов. Незначительные поправки внесены и в другие главы монографии. В целом же основной корпус издания остался без изменений. Ученье все написанное о Шолохове после 1982 года означало переписать книгу заново, что не входило в задачу автора.

Напрашивается вопрос: что же побудило издательство «Академический проект» выпустить в свет книгу двадцатилетней давности?

Перед нами фундаментальное научное исследование, работе над которым автор посвятил не одно десятилетие своей жизни. В нем предложена принципиально новая концепция восприятия жизни и творчества Шолохова. Этим и определяется научная значимость и актуальность

данного исследования. В монографии обобщен уникальный материал биографического, исторического, идеологического, текстологического и стилистического плана. Г. С. Ермолаев проделал работу, которая под силу большому отделу академического института. Особую ценность в монографии представляют главы, посвященные исследованию текстологии и стилистики главных шолоховских произведений, а также исторических источников «Тихого Дона». Пристального внимания заслуживают страницы, где затронута такая важная тема, как «Шолохов и цензура».

Автор монографии сосредоточил свое внимание на пяти важнейших и наименее исследованных темах: жизнь и творчество Шолохова (глава первая); художественная философия и идеология (глава вторая); эволюция стиля и его особенности (глава третья); исторические источники «Тихого Дона» (глава четвертая); полемика по проблеме авторства (глава пятая). Последняя глава связывает сюжетно-смысловые нити исследования в единый узел. В ней автор подводит итоги своим наблюдениям.

Позиция Г. С. Ермолаева-исследователя открыто полемична по отношению к тому, что писалось о Шолохове в СССР. Не без оснований, но весьма категорично он заявляет: «Советская критическая литература о нем (Шолохове. — В. З.) превратилась в безграничное восхваление его личных, политических и художественных достоинств. В Советском Союзе, начиная с 1930-х годов, невозможна была подлинная или объективная оценка его творчества» (с. 9). Автор книги указывает на ряд объективных и субъективных факторов, способствовавших возникновению подобной ситуации вокруг Шолохова. «Значительная часть фактов, — замечает ученый, — не могла быть опубликована до и после смерти Сталина. Некоторые фактические данные периодически то опускались, то изменялись, чтобы привести биографию в соответствие с изменившейся политической ориентацией. Изучение биографии Шолохова еще более осложнялось его нежеланием пролить свет на свою жизнь, а также теми противоречивыми или спорными утверждениями, которые он имел привычку делать» (с. 17). В связи с этим Г. С. Ермолаев обращает внимание на неблизкие в жизнеописании молодого Шолохова. В качестве примера он приводит такой факт. Писатель Е. Поповкин процитировал некогда слова Шолохова, который будто бы сказал: «Нас у ма-

* *Ермолаев Герман*. Михаил Шолохов и его творчество. СПб.: Академический проект, 2000. 448 с. (Серия «Современная западная русистика». Т. 32).

¹ *Ermolaev Herman*. Michail Sholokhov and his Art. Princeton University Press, 1982.

² См.: *Ермолаев Г.* 1) О книге Р. А. Медведева «Кто написал „Тихий Дон“» (Париж, 1975) // Вопросы литературы. 1989. № 8. С. 177—198; 2) О «Стремении „Тихого Дона“» // Русская литература. 1991. № 4. С. 34—44; 3) В «Тихом Доне» — ни капли «Донской волны» // Вопросы литературы. 1991. Вып. 1.

тери было немало. Я меньший, восьмой». Это высказывание Шолохова появилось в печати в 1965 и 1966 годах, но в 1973 году, как замечает исследователь, исчезло. Странно, но это факт.

Г. С. Ермолаев отметил и другие противоречия в жизнеописании молодого Шолохова. Так, ученый справедливо замечает, что кое-кто из писавших непомерно героизировал поведение Шолохова в плену у Махно. А такой факт, как командование Шолоховым протрядом в 270 человек, автор монографии считает вымыслом.

В 1922 году налоговый инспектор Шолохов был приговорен к расстрелу «за превышение власти». В последний момент расстрел был заменен условным сроком наказания (1 год) ввиду несовершеннолетия подсудимого. Г. С. Ермолаев подвергает сомнению описание этого драматического эпизода у В. Воронова, связывающего смертный приговор со столкновением Шолохова с казаком Дугиным, уличенным в уменьшении площади посева, справедливо подчеркивая, что трудно себе представить, что за столкновение с Дугиным Шолохов получил смертный приговор. Согласно документальным свидетельствам, на которые ссылается автор монографии, налоговый инспектор Шолохов был снят с занимаемой должности за снижение размеров облагаемой налогом посевной площади станичников в условиях высокой смертности населения от повального голода. Он был арестован и помещен в тюрьму, откуда был выпущен на поруки отца. Г. С. Ермолаев убедительно опровергает суждение М. Мезенцева о том, что отец Шолохова изменил год рождения находившегося под стражей сына с 1904-го на 1905-й. М. Мезенцев не приводит в доказательство никаких документальных свидетельств, а таким документом может быть только метрика, которая, кстати, до сих пор не обнаружена. Поэтому годом рождения Шолохова следует считать 1905-й. Он и зафиксирован во всех автобиографиях и анкетах писателя.

Г. С. Ермолаев выявил расхождения в высказываниях Шолохова относительно черт сходства между ранними рассказами и «Тихим Доном». Так, в 1955 году писатель выступил против того, чтобы «Донские рассказы» рассматривать как предысторию эпопеи, а в 1975 году сказал в интервью, что роман вырос из «Донских рассказов». Возможно, предполагает ученый, что Шолохов так прореагировал на выход книги «Стремя „Тихого Дона“».

Анализируя две версии о начале работы Шолохова над «Тихим Доном», Г. С. Ермолаев увидел некоторое противоречие. Так, согласно первой версии, Шолохов, вернувшись осенью 1925 года из Москвы на Дон, задумал написать большое произведение об участии казаков в революции — о походе Корнилова на Петроград (казаки были в составе III конного корпуса) в сентябре 1917 года. Книга должна была называться «Донщина». Однако вскоре он пришел к мысли, что рядовой читатель, не имеющий представления о донских казаках, не поймет, почему они приняли участие «в подавлении революции».

Согласно второй версии (она изложена писателем М. М. Обуховым), Шолохов намеревался написать повесть о вождах красного казачества Ф. Подтелкове и М. Кривошлыкове. Подойдя к описанию их казни, он подумал, что читатель не поймет, почему казаки-фронтовики отказались расстреливать подтелковцев. Шолохов решает написать роман, включающий описание первой мировой войны, «что сделало бы ясными причины солидарности между казаками-фронтовиками и другими фронтовиками» (с. 32). Г. С. Ермолаев считает, что вторая версия якобы противоречит утверждению Шолохова о начале работы над «Тихим Доном». На наш взгляд, здесь нет противоречия. Обе версии о начале работы над «Тихим Доном» надо воспринимать как подступы, разные фазы в вызревании единого замысла — написать большое произведение об участии казаков в революции. Логично предположить, что и повесть о Подтелкове и Кривошлыкове носила название «Донщина».

В то же время нельзя не согласиться с утверждением Г. С. Ермолаева о том, что тема солидарности между казаками-фронтовиками и неказаками-фронтовиками в «Тихом Доне» затронута лишь слегка (с. 32).

Стремясь объяснить специфику шолоховского беспощадного реализма в «Тихом Доне» (суть его — в объективном изображении противоположностей), Г. С. Ермолаев выдвинул заслуживающую самого пристального внимания гипотезу о том, что первоначальная работа писателя над тем, что должно было стать «Тихим Доном», была проделана в станицах Букановской и Каргинской, откуда осенью 1926 года Шолохов переехал в станицу Вешенскую, которая, как известно, была центром Верхнедонского восстания. Здесь жили многие оставшиеся в живых участники мятежа. В близлежащем хуторе Базки Шолохов встречался с Х. Ермолаевым, одним из прототипов Григория Мелехова. По мнению исследователя, первые три книги романа создавались «в консервативном и преимущественно антибольшевистском окружении». Специфическая атмосфера НЭПа, общение со своим тестем П. Я. Громославским, а также чтение белоэмигрантской литературы, как считает Г. С. Ермолаев, «ослабили былую преданность Шолохова большевистскому режиму» (с. 33). Один из веских аргументов, выдвигаемых автором книги в пользу своей версии, состоит в том, что если бы Шолохов вступил в партию не в 1930, а в 1925 году, то пафос романа был бы иным. Что же касается работы писателя над 4-й книгой «Тихого Дона» (она, по мнению Г. С. Ермолаева, в основном была завершена в декабре 1934 года), то в то время убеждения молодого коммуниста «еще не были достаточно сильными, чтобы одержать верх над менталитетом автора трех предыдущих книг» (с. 33).

Предположения Г. С. Ермолаева не лишены оснований, равно как и выдвигаемые им в поддержку гипотезы аргументы (многочисленные критические отзывы на две первые книги

«Тихого Дона», высказывания самого Шолохова), однако сама гипотеза требует, на наш взгляд, большей доказательности.

Автор монографии подчеркивает, что главными недостатками первых двух книг романа критика считала идеализацию «старого казачьего быта», изображение представителей белого стана как героев, движимых благородными чувствами, беспристрастное изображение Шолоховым борьбы против контрреволюции, а также неудачную попытку автора выявить механизм классовой борьбы на Дону.

В создавшейся обстановке Шолохову ничего не оставалось, как оправдываться и объяснять свои «идеологические промахи» «влиянием мелкобуржуазной среды». Г. С. Ермолаев справедливо замечает, что «объективность „Тихого Дона“ слабо служила оправданию красного террора, распространению официальной трактовки гражданской войны», когда в стране начинала развертываться кампания по ликвидации кулачества как класса. Вот почему на долгое время роман и его беспартийный автор «стали мишенью злобной политической атаки» (с. 38).

Автор книги подробно останавливается на драматических событиях весны 1929 года, когда Шолохова обвинили в плагиате, а осенью того же года — в аполитичности, в пособничестве кулакам и уплате налогов за своего тестя, бывшего атамана станицы Букановской.

Освещая этот эпизод в биографии Шолохова, Г. С. Ермолаев почему-то обошел вниманием важный момент: чрезвычайные обстоятельства, способствовавшие вступлению писателя в партию. Судя по всему, Шолохов вынужден был пойти на компромисс. Когда над ним ступились тучи, он обратился с письмом к А. Фадееву и потребовал немедленного расследования дела комиссией, заявив: «После этой муры я подаю в Вешенскую ячейку заявление о вступлении в партию». ³ В ноябре 1930 года, после расследования дела, Шолохов стал кандидатом, а два года спустя — полноправным членом Коммунистической партии. Если бы писатель не сделал этого решительного и ответственного шага, то неизвестно, как бы сложилась его дальнейшая судьба.

Приостановка с печатанием 3-й книги «Тихого Дона» не помешала Шолохову начать работу над романом о коллективизации, о котором до сих пор не утихают споры: что это — сталинский заказ или собственная творческая инициатива писателя? Г. С. Ермолаев первым заговорил о том, что роман оказался «некоей костью, брошенной советскому режиму, чтобы спасти „Тихий Дон“» (с. 49). ⁴ Иными словами, ученый

дал понять, что Шолохов в этом произведении пошел на компромисс. Отдавая должное творческой смелости Шолохова, Г. С. Ермолаев замечает, что в книге ярко воссоздана драма пяти месяцев коллективизации, однако взятая в целом «1-я книга дает официальную интерпретацию событий, высшей точкой которых является влечение в ткань повествования статьи Сталина „Головокружение от успехов“», которая осуждала перегибы и создавала впечатление, что будто у крестьянина есть выбор между частной и общественной формами хозяйствования. В то же время Г. С. Ермолаев признает, что Шолохов достаточно справедлив, чтобы дать слово тем, кто не согласен со статьей. Трезвую оценку ей, как известно, дает Половцев, называя статью «гнусным обманом и маневром», а также Макар Нагульнов, говорящий о принудительной коллективизации и считающий, что власть лишает крестьянина выбора. Ему ничего не остается, как вступать в колхоз. Автор книги напрасно упрекает Шолохова в том, что эта «щепетильная сцена не получает дальнейшего развития в романе» (с. 155). Вряд ли в условиях жесточайшей политической цензуры Шолохов мог сказать больше.

Объективно первая книга «Поднятой целины» явилась своеобразным щитом, прикрывшим третью книгу «Тихого Дона», и была объявлена критиками образцом «социалистического реализма». Критика акцентировала внимание на тех сценах в книге, которые выступали яркой иллюстрацией «генеральной линии» партии. С определенной исторической дистанции книга воспринимается иначе. ⁵ Думается, роман хотя формально и отвечал изображению «генеральной линии», тем не менее он правдиво доносил многие драматические подробности эпохи «великого перелома». Шолохову удалось рельефно показать опорную силу коллективизации — «бедняцкий актив», выступающий в книге сборищем люмпенов. Главные герои у Шолохова — несчастливы и неудачники в жизни.

Нельзя согласиться с Г. С. Ермолаевым, что в «Поднятой целине» нет полнокровных образов типа Григория Мелехова и Акиньи, что Лушка — своего рода вариант Дарьи Мелеховой. Герои Шолохова взяты из жизни и несут на себе печать трагического времени. Чего стоит Макар Нагульнов, этот фанатик мировой революции, — подлинное художественное открытие Шолохова. Что же касается замечания Г. С. Ермолаева относительно идеализации некоторых образов во второй книге «Поднятой целины» (например, Нестеренко), то оно имеет под собой основания.

Важное место в монографии отведено теме «Шолохов и Сталин». Ученый прав, отмечая особое отношение писателя к диктатору. Ведь

³ Гуря В. В., Абрамов Ф. А. М. Шолохов. Семинарий. Л., 1962. С. 175.

⁴ Эта мысль Г. С. Ермолаева была подхвачена и своеобразно интерпретирована С. Н. Семановым и другими критиками и публицистами разной идейно-политической ориентации. См.: Семанов С. Н. О некоторых обстоятельствах публикации «Тихого Дона» // Новый мир. 1988. № 9. С. 265—269; Радзиховский Л. Шолохов и власть // Неделя. 1990. № 4. С. 12.

⁵ См., например: Дворяшин Ю. А. Поднятая целина в романе Шолохова? // Литература в школе. 1990. № 2. С. 30—48; Коновалова И. Михаил Шолохов как зеркало русской коллективизации // Огонек. 1990. № 25. С. 26—29.

не кто иной, как Сталин в 1932—1933 годах помог тогда рисковавшему жизнью Шолохову спасти от голода десятки тысяч тружеников Дона, удовлетворив его просьбу о выделении региону зерна. В 1938 году Сталин, санкционировавший действия НКВД против Шолохова, был «единственным человеком, который мог спасти и спас писателю жизнь» (с. 62). Описывая встречу в Кремле, Г. С. Ермолаев проводит интересную историческую параллель, замечая, что диктатор произвел на Шолохова самое благоприятное впечатление, которое сходно с впечатлением, некогда произведенным Николаем I на Пушкина.

Рассматривая жизнь и творчество Шолохова в эволюции, на фоне важнейших событий политической истории страны, акцентируя внимание на тех моментах, которые оказали влияние на писателя, автор монографии выстраивает следующую концепцию его пути. Путь Шолохова от «Тихого Дона» к незавершенному роману «Они сражались за Родину» отмечен снижением художественной ценности его произведений и объема заключенной в них объективной социально-исторической информации. Причины явного снижения, по мнению Г. С. Ермолаева, имеют как личный, так и внешний характер. Главные из них — односторонняя приверженность писателя к партийной идеологии, а также чистки 30-х годов, которые сломили Шолохова морально и психологически, изменив его личность (здесь Г. С. Ермолаев солидаризировался с Р. Медведевым), и привели к творческому упадку. В ответ на возрастающее давление писатель подчинил себя политическому диктату времени, взяв на себя роль знаменосца социалистического реализма. У него якобы не было иной альтернативы, как приукрашивать советскую действительность. Снижение художественного уровня его произведений находится в прямой пропорциональной зависимости от пропагандистской функции. Такая позиция привела писателя к созданию идеализированных героев (Давыдов, Нестеренко, Александр Михайлович). Общий упадок качества шолоховских вещей после «Тихого Дона» Г. С. Ермолаев объясняет отчасти истощением творческого дара художника, отмечая, что он так насытил свою эпопею художественными образами, что ему трудно было не повторяться.

Думается, никто не станет оспаривать очевидный факт известного снижения художественного уровня произведений Шолохова в сравнении с «Тихим Доном», но это не упадок, — так сложился вектор его творческой судьбы. Шолохов не был партийным догматиком и не был жертвой партийной опеки. Он был в полном смысле слова государственным, всегда оказывал непримиримое гражданское и художественное сопротивление (будь то нелицеприятная критика братьев-писателей, или большие проблемы нашей бесхозяйственности, или двойные стандарты отечественного диссидентства), иногда шел на компромисс. Его сближение со Сталиным открыло путь к публикации 1-й книги

«Поднятой целины», 3-й и 4-й книг «Тихого Дона». Сближение с Хрущевым побудило писателя снова взяться за роман «Они сражались за Родину», внести существенные коррективы в его план, расширить рамки повествования о великой войне, ввести в роман тему Сталина, жестоких предвоенных его репрессий, обескровивших армию в канун войны. Однако такой поворот к отечественной истории встретил открытое непонимание у руководства, прежде всего у Брежнева. Пришедший в отчаяние Шолохов посчитал необходимым уничтожить написанное. Уничтоженным в свое время оказался и незавершенный очерк о бесхозяйственном освоении казахстанской целины.

Речь должна идти не об упадке, а о драме выдающегося художника, жившего в эпоху тоталитаризма и вынужденного искать компромиссы. К осмыслению этой драмы писателя, оказавшегося в послевоенные годы вешенским пленником, нас в какой-то мере приближают слова М. П. Шолоховой, жены художника, которая не без горечи заметила: «А вообще-то он трагическая фигура, о чем, может быть, напишут, когда его не станет... После войны от него только и ждали, когда, дескать, будет очередное великое произведение. Но ведь он понимал, что уже не может так писать, как при создании „Тихого Дона“. Рассказывал, дописав на рассвете последнюю страницу романа, почувствовал страшную тоску, опустошенность, как при разлуке с самыми близкими людьми. На „Тихом Доне“, первой части „Поднятой целины“ он сгорел. Естественно, страдал, мучился, хотя и старался не подавать виду».⁶

Г. С. Ермолаев решительно неправ, заявляя, что рассказ «Судьба человека» являл собой «сплав человеческой драмы и пропаганды» (с. 75), что Шолохов «не сделал ни малейшего намека на беспрецедентную трагедию сотен тысяч людей» (с. 168). Создававшийся в полемике с литературой «потерянного поколения» (Олдингтон, Ремарк и др.), рассказ рассматривался Шолоховым как подступ к большому разговору о большой войне. Шолохов своим рассказом, который, кстати, нельзя рассматривать вне общественно-литературного контекста времени, привлек внимание к оборотной стороне Победы — участи вчерашних победителей. Писатель в немалой степени способствовал тому, чтобы снять позорное сталинское клеймо «изменника родины» с тех, кто когда-то побывал в фашистском плену.

Между тем нельзя не принять во внимание ряд существенных замечаний Г. С. Ермолаева относительно того, что «Шолохов создал для Соколова наименее криминальные обстоятельства»: он был взят в плен безоружным; после окончания войны не был обвинен в шпионаже в пользу немцев и не помещен в фильтрационный лагерь (с. 168). Несмотря на то что рассказ появился в год XX съезда, Шолохов, на наш взгляд,

⁶ Шаповалов Анатолий. Трещина, расколовшая Дон, прошла по сердцу Михаила Шолохова // Российская газета. 1994. 19 февр.

объективно, ввиду жесткой политической цензуры, не мог коснуться указанных обстоятельств. Однако окончательный ответ на вопрос о полноте изображения «криминальных обстоятельств» может дать сверка текста рассказа с рукописью, местонахождение которой до сих пор неизвестно.

Немало страниц в монографии Г. С. Ермолаева посвящено теме «Шолохов и цензура». До него этой темы никто не касался. Ученый установил, например, что 4-я книга «Тихого Дона» в основном была завершена в декабре 1934 года, а подготовлена к печати в 1938 году. В октябре 1936 года Шолохов смог заявить о завершении 4-й книги «Тихого Дона» и о своем намерении сдать ее через два месяца в издательство, потому что все еще шлифует книгу и собирает дополнительные материалы для финала. 31 декабря 1937 года корреспондент «Известий» И. Экслер (частый гость в Вешенской) сообщил в статье: «После двенадцатилетнего труда закончен „Тихий Дон“ (...) последние страницы четвертой книги романа лежат на круглом столе в маленькой комнатке шолоховского дома». Если 7-я часть романа печаталась в журнале «Новый мир» без перерыва (ноябрь 1937—март 1938), то 8-я часть оказалась задержанной на два года. Г. С. Ермолаев обратил внимание на то, что при перепечатке статьи И. Экслера ее автор (или цензура) сняли начальное предложение статьи в «Известиях» от 31 декабря 1937 года и сфальсифицировали слова Шолохова. В этой статье слова писателя, сказанные им в 1936 году, звучат так: «Могу сообщить вам, что четвертая книга „Тихого Дона“ наконец-то закончена». В 1940 году в воспоминаниях И. Экслера эта фраза выглядела иначе: «Четвертая книга „Тихого Дона“ еще не готова». Г. С. Ермолаев обоснованно заключает, что, вероятно, цензоры хотели таким образом скрыть роль Сталина в задержке 4-й книги «Тихого Дона». Автор монографии ссылается на важное свидетельство — рассказ сотрудника отдела агитации и пропаганды Ростовского обкома партии в изложении профессора РГУ М. А. Полторацкой. В 1938 году Шолохов был вызван к Сталину, который заявил: «Измените конец романа и покажите, кто такой Григорий — красный казак или белогвардейская сволочь» (с. 57). Как бы там ни было, Шолохов завершил «Тихий Дон» как задумывал. Однако как четвертая книга была пропущена в печать, остается загадкой. Г. С. Ермолаев склонен считать, что Шолохову удалось в какой-то момент убедить Сталина не коверкать финал.

Важное замечание ученый высказал по поводу текстологии 3-й книги «Тихого Дона». Когда редколлегия «Октября» отказалась возобновить публикацию книги о Верхнедонском восстании, Шолохову удалось издать 13 глав романа в течение лета 1930 года в журналах «Красная новь», «Огонек», «На подъеме», «Тридцать дней» и в небольшой брошюре «Девятнадцатая година (1919 год)». Именно эти публикации оказались бесценным материалом для изучения текстологии «Тихого Дона», по-

скольку содержат отрывки, которые в последующих изданиях снимались или подвергались существенной редактуре.

Г. С. Ермолаев установил, что на протяжении многих лет цензура работала над произведениями Шолохова в двух направлениях — политическом и пуританском. Большинство политических правок обусловлено стремлением цензоров и редакторов высветить большевистский лагерь в выгодном свете. Пуританская же цензура устраняла то, что могло идти вразрез с моральным и этическим воспитанием молодежи (устранялись вульгаризмы, ненормативная лексика). Чтобы получить представление о первоначальном тексте «Тихого Дона», 2-ю книгу романа следует читать в издании 1933 года, а 4-ю книгу — в изданиях до 1945 года. Ни одно издание 3-й книги «Тихого Дона» не является, как замечает Г. С. Ермолаев, удовлетворительным. Ее издания 1933, 1935 и 1936 годов — наиболее полные и превосходят в этом плане журнальный вариант 1932 года. Количество невосстановленных политических правок, сделанных в «Тихом Доне» в период с 1928-го по 1980-е годы, по подсчетам автора монографии, превышает 250. Объем их колеблется от одного слова до нескольких страниц. Г. С. Ермолаев отметил, что 2-я книга «Тихого Дона» стала главной жертвой политической цензуры. Сильно искажены сцены, где изображены Илья Бунчук и Анна Погудко.

Пристального внимания в книге заслуживают страницы, посвященные исследованию главных составляющих художественной философии Шолохова. Г. С. Ермолаев правомерно отстаивает мысль о том, что писатель придерживался воззрений о незыблемости всеобщего бытия и невозможности предсказания хода человеческой жизни. В понимании Шолохова человек есть в большей степени венец природы, нежели социальной, экономической и политической Среды. В широком смысле его жизнь, будучи составной частью природы, «живется на любви, продолжении рода и непрерывном самовозобновлении жизни». Именно эти силы лежат в основе жизни.

В «Тихом Доне» проводится параллель между жизнью природы и жизнью человека. Исследователь прав, подчеркивая, что вера Шолохова в единство человека и природы составляет главную причину насыщенности романа аналогиями, соотносящими поступки человека и его внутренние переживания с миром природы, хотя ей неведома сложность духовной и эмоциональной жизни человека.

Интересны суждения автора книги о мотивной структуре шолоховских произведений. Так, он замечает: если кто хочет узнать взгляд Шолохова на жизнь, пусть он отправляется к могилам героев. Именно там, по мнению Г. С. Ермолаева, писатель выходит за рамки своих идеологических ограничений и возвышает свое искусство до универсальности, развертывая тему жизни и смерти в человеческом ключе.

Г. С. Ермолаев не обошел вниманием вопрос о трагедии Григория Мелехова, отметив

противоречивость высказываний Шолохова о своем герое. Автор книги считает, что содержание высказываний писателя зависело от политического климата времени. С этим утверждением трудно не согласиться. Трагическая ситуация, в которой Григорий оказывается в финале романа, — это результат неудач его сближения с большевиками, «носителями истинной правды». Именно так и интерпретирована трагедия Григория Мелехова в советских источниках. Истолкователи, как справедливо и не без иронии замечает Г. С. Ермолаев, различаются по распределению доли «вины» между теми, кто ответствен за трагедию Григория: одни возлагают вину всецело или частично на героя, другие склонны видеть ее в ошибках местных руководителей. Правомерен вывод ученого о том, что в подобных трактовках следует видеть примитивную политизацию, в то время как трагической виной героя была не политическая ориентация, а истинная любовь его к Аксинье.

Автор книги проделал кропотливую работу по изучению стилистической правки «Тихого Дона», в частности по изучению правки диалектизмов, подавляющее большинство которых до 1953 года было заменено литературными формами и не было восстановлено. Заметным изменениям подверглись фонетические и морфологические диалектизмы в речи персонажей. На месте таких часто употребляющихся слов, как «ишо», «ить», «хучь», «энтот», «ажник», «придет» и иногда «зараз», появились литературные формы. Восстановление диалектизмов, изъятых из текста в 1953 году, началось с издания 1955 года.

Г. С. Ермолаев пришел к важному заключению, изучая стилистическую правку шолоховских романов: степень участия писателя в редактировании своих произведений остается невыясненной. Если бы он читал корректуру многократно и внимательно, то, без сомнения, обнаружил бы несоответствия. Согласно подсчетам Г. С. Ермолаева, «Поднятая целина» сохранила в пропорциональном отношении больше диалектизмов, чем «Тихий Дон». На протяжении ряда лет роман растерял сотни диалектизмов, чем была заметно обеднена его лексическая ткань. Редакторское внедрение в казачью речь чужеродных слов и форм не могло не нанести ущерба ее самобытности и привлекательности.

Особой заслугой Г. С. Ермолаева следует считать исследование сравнений в шолоховских произведениях. Эволюция стиля писателя проиллюстрирована в книге многочисленными примерами употребления сравнений. Ученый ограничился четырьмя основными категориями, каждая из которых соответствует одной из четырех сфер жизни: человек, животные, природа и предметы. Каждая категория состоит из четырех основных групп, показывающих количественное соотношение между значением и образами, представляющими каждую из четырех категорий. Автор сравнивает «Тихий Дон» с «Войной и миром» Толстого, произведениями советской литературы 20-х годов («Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Конармия» И. Бабеля,

«Зависть» Ю. Олеши, «Цемент» Ф. Гладкова, «Пирующая весна» А. Веселого), а также с «Доктором Живаго» Б. Пастернака.

Как установил Г. С. Ермолаев (результаты классифицированы в таблицах), «Тихий Дон» содержит втрое больше сравнений, чем «Война и мир». Частота их употребления в пропорциональном отношении примерно такая же, как и в других произведениях советской литературы. Исследователь убедительно доказывает, что «Тихий Дон» принадлежит к основному потоку советской литературы раннего периода, которая отмечена тяготением к орнаментальному стилю.

Г. С. Ермолаев подсчитал, что в «Тихом Доне» около четырехсот сравнений, относящихся к категории «человек—животное». Эта группа — вторая по величине в романе. Любимым образом Шолохова в группе «человек—животное» является лошадь, второе место занимает собака.

Шолоховские предметные сравнения (их выявлено в романе около 35) отражают одну из главных черт его таланта — необычайную восприимчивость к звукам. Это качество проявилось в сравнениях, касающихся широкого диапазона звуков, производимых стрельбой.

Научным открытием Г. С. Ермолаева следует считать выявление главной стилиевой особенности «Тихого Дона» — наличие высокого процента сравнений, выраженных творительным падежом, и самого низкого процента сравнений, образованных с помощью союза «как». Использование творительного падежа в тропах — один из самых главных стилистических показателей различия между дореволюционной русской прозой и советской прозой 20-х годов. Преобладание сравнений в творительном падеже в «Тихом Доне» отражает общую тенденцию к орнаментальной прозе и стилистическому экспериментированию 1920-х годов, когда многие писатели ощущали настойчивое желание создать новый тип литературы, созвучной атмосфере революционного периода. Это открытие Г. С. Ермолаева — весомый аргумент в пользу Шолохова при обсуждении проблемы авторства «Тихого Дона».

Следует указать на три типа выделенных сравнений: глагол, управляющий творительным падежом, относится в буквальном смысле как к значению, так и к образу («Краухой желтого сотового меда лежало песчаное взгорье»). В сравнениях второго типа глагол употреблен в буквальном смысле с одной частью сравнения и в переносном — с другой («Тек патоккой свашенькин журчливый голосок»). Третий тип — это когда глагол употреблен в переносном смысле по отношению как к значению, так и к образу («Впереди рассыпной радугой цвели бабы завески»). Последние два типа сравнений можно считать метафорой, в которой дополнительные потенции глаголов использованы до предела, создавая такой вид образности, который не знала классическая литература (с. 230).

Характеризуя место Шолохова-стилиста в русской литературе, Г. С. Ермолаев не без осно-

ваний настаивает на том, что он в большей степени новатор, чем традиционалист. Не случайно такому тонкому стилисту, как Бунин, шолоховский язык показался вычурным.

В четвертой главе монографии исследован вопрос о характере использования Шолоховым устных и печатных источников в структуре «Тихого Дона».

Если в первой книге романа заимствования из печатных исторических источников ограничиваются информацией о больших военных операциях (их подчас очень трудно определить), то во второй книге писатель широко привлекает такого рода информацию. Г. С. Ермолаев справедливо заметил, что некоторые источники использованы в романе (18-я глава 2-й книги) небрежно. Так, Шолохов ошибочно указал, что после Корнилова Верховным главнокомандующим был назначен генерал Алексеев, хотя в действительности Алексеев отказался от этого поста, и Корнилова сменил Керенский.

Г. С. Ермолаев выявил ошибки, допущенные Шолоховым из-за поспешности в 20-й главе. Говоря об исторических источниках, использованных в 4-й части, Г. С. Ермолаев отметил, что все они принадлежат перу белоэмигрантов и дают более объективную картину белого движения, чем советские источники. Он называет те из них, которые выходили в Советской России в 1920-е годы (книга «Мятеж Корнилова. Из белых мемуаров», включающая в себя отрывки из «Очерков русской Смуты» А. Деникина и статью П. Краснова «На внутреннем фронте»).

Выразительным примером того, как мемуарный источник художественно преобразился Шолоховым, является вторая часть 18-й главы во 2-й книге романа. Опираясь на неопубликованное письмо генерала Попова с его комментариями по поводу описания Шолоховым его визита в станицу Ольгинскую, Г. С. Ермолаев сумел выделить несколько фраз и пассажей, которые писатель добавил к документальной основе. Описание этого эпизода в «Тихом Доне» начинается словами: «Утром 13-го Попов, сопровождаемый своим начальником штаба, полковником Сидориним, и несколькими казачьими офицерами, прискакал в Ольгинскую». В письме Попова значится: «Шолохов эту поездку выдумал без тени правды. Во-первых, я в один и тот же день ездил два раза: в первый раз один, а во второй взял с собой полковника Сидорина, моего начальника штаба. Ездил и один, и с Сидориним на санях без конвоя» (с. 292).

Рассматривая источники, использованные Шолоховым в 3-й книге для написания сцен, связанных с Верхнедонским восстанием, ученый пришел к выводу, что, вероятно, основополагающими были устные источники. В то же время автор книги указал на ряд печатных исторических источников (мемуары П. Краснова «Все великое Войско Донское» и др.).

Следует обратить внимание на ценные наблюдения Г. С. Ермолаева, касающиеся заимствований из П. Краснова, где Шолохов строго придерживался хронологии событий по старо-

му стилю. Однако такая практика использования документа вступала в противоречие с использованием нового стиля во 2-й книге романа. Это противоречие было усугублено редакторским вмешательством в 1953 году. Все даты, замечает Г. С. Ермолаев, относящиеся к «красновскому периоду», были переведены на новый стиль. Новый стиль введен редакторами в отрывках, где рассказывается об отношениях П. Краснова с немцами. В то же время старый стиль сохранен в главах, где описывается деятельность Круга Спасения Дона и визит в Новочеркасск Второй Союзнической миссии. Этот хронологический разрыв не устранен во многих изданиях.

Г. С. Ермолаев подробно анализирует цензурные изъятия в романе, касающиеся исторических моментов. Так, книгу Л. Троцкого «Как вооружалась революция» Шолохов использовал в связи с изображением Верхнедонского восстания. Он переписал из нее два документа — статью «Восстание в тылу» и приказ по экспедиционному войскам от 25 мая 1919 года. Хотя эти два документа написаны Троцким, ключом к их пониманию является ремарка Кудинова о том, что статья появилась «в газете по названию „В пути“ от двенадцатого месяца». Как установил Г. С. Ермолаев, этого ключа в большинстве изданий «Тихого Дона» нет.

Ценные замечания Г. С. Ермолаевых высказаны по поводу хронологии Верхнедонского восстания. Беспорядочная датировка, к сожалению, продолжает существовать по настоящее время. Автор монографии обратил внимание на множество ошибок фактического характера, которые произошли из-за излишнего доверия Шолохова к памяти очевидцев.

Г. С. Ермолаев справедливо полагает, что политический климат в стране способствовал тому, что Шолохов в 4-й книге романа избегал использования белоэмигрантских источников. Возможно, поэтому и изображение польской кампании получилось смазанным (служба Григория в Первой Конной армии).

Исследуя характер использования Шолоховым исторических источников, Г. С. Ермолаев приходит к важному выводу: предназначение исторического материала в романе преимущественно информативное. Шолохову важно было познакомить читателя с событиями, повлиявшими на жизнь его героев. Писатель «не был на ты с историческими материалами» и имел трудности с их художественной обработкой. Это обстоятельство в известной мере объясняет случаи обширных заимствований, когда Шолохов почти без каких-либо изменений (слово в слово!) переписывал большие фрагменты текста из источников, нередко повторяя ошибки и совершая новые.

Нельзя не согласиться с выводом Г. С. Ермолаева о том, что широкое использование Шолоховым печатных исторических материалов во 2-й и 3-й книгах «Тихого Дона» предоставляет читателю полезную информацию и помогает автору воссоздать правдивую картину белого движения. Наконец, оно оказывается очень

важным при изучении дискуссионного вопроса об авторстве романа.

В пятой главе исследования Г. С. Ермолаев касается вопроса о плагиате, рассматривая две книги — «Стремя „Тихого Дона“» Д.* (И. Н. Медведевой-Томашевской) и «Загадки творческой биографии Шолохова» Р. А. Медведева. Ученый убедительно опровергает аргументы Д.* и Р. Медведева, пытавшихся доказать, что автором «Тихого Дона» был донской писатель Ф. Д. Крюков, погибший в годы гражданской войны. Шолохову они отводили роль соавтора-редактора, исковеркавшего текст.

Г. С. Ермолаев показал, что текстуальный анализ, который лежит в основе выводов Д.*, зачастую необщителен, противоречив или доказуемо ошибочен. Его главный аргумент об «авторе» и «соавторе» не выдерживает критики. Д.* любит выскидывать непоследовательность, противоречия и пробелы, созданные якобы соавторским вмешательством в подлинный текст. Исследователь выявил ряд грубейших ошибок Д.*, касающихся истории и географии Области Войска Донского и содержания «Тихого Дона». Эти ошибки (например, причисление Бунчука к «иногородним» и мешанам; утверждение о том, что Григорий Мелехов не хотел брать пленных, и т. п.) приводили к заведомо ошибочным выводам.

Г. С. Ермолаев на убедительных примерах доказал, что главная слабость Д.* — сугубо гипотетический подход к предмету изучения. Очень сильно выглядит аргументация Г. С. Ермолаева, выдвинутая против вопросов-тезисов А. И. Солженицына.

Автор монографии подробно анализирует доводы Р. А. Медведева и приводит ряд убедительных аргументов биографического и стилистического характера, позволяющих исключить Ф. Д. Крюкова из числа возможных авторов эпопеи. Ф. Д. Крюков не знал места действия романа (топонимика связана с теми станицами и хуторами, где было Верхнедонское восстание); не располагал временем, достаточным для

написания 3-й и 4-й книг романа; большинство исторических источников, использованных в «Тихом Доне», вышли после его смерти; он не мог допустить множество грамматических, синтаксических и фактических ошибок в тексте.

Окончательный вывод Г. С. Ермолаева таков: «Тихий Дон» написан молодым, полуобразованным донским писателем, испытавшим явное влияние орнаментальной советской прозы 20-х годов. Поэтому, пока нет убедительных доказательств плагиата (а их действительно нет — ни прямых, ни косвенных), Шолохова «надлежит считать единственным автором „Тихого Дона“».

В заключение обратим внимание на допущенные ошибки и упущения.

В монографии автор не дал ответа на очень важный и принципиальный вопрос: чем можно объяснить приверженность Шолохова-атеиста к народно-православному календарю и народно-православной точке зрения на события?

Следует назвать некоторые фактические ошибки. В станице Вешенской в 1920-е годы выходила газета «Известия Верхнедонского окружка», а не «Известия». Отец Ф. Д. Крюкова не продавал землю, чтобы «внести плату за своего сына» (с. 327). В Историко-филологическом институте Крюков был казеннокоштным студентом.

Замеченные неточности несущественны. Можно только порадоваться, что монография Г. С. Ермолаева в русском переводе выходит в канун 100-летнего юбилея М. А. Шолохова, когда российскими учеными начата подготовка академического собрания сочинений писателя, факсимильного издания черновых рукописей «Тихого Дона», словаря языка писателя, Шолоховской энциклопедии. Без учета результатов масштабной исследовательской деятельности Г. С. Ермолаева, отраженной в рецензируемой монографии, тексты научных комментариев к готовящимся изданиям будут выглядеть обедненными.

© *Е. В. Балдина*

ПОСВЯЩЕНО ГОГОЛЮ*

(НОВОЕ УКРАИНСКОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ)

В течение полутора столетий в отечественной историко-литературной науке (минуя современные геополитические границы) был создан фундаментальный корпус исследований о жизни и творчестве Н. В. Гоголя. Однако

вплоть до конца XX века на территории бывшего СССР, а также за его пределами не появилось практически ни одного специального периодического издания по проблемам гоголеведения (исключение составляют лишь материалы научных конференций, например Гоголевских чтений в Полтаве). В связи с этим нельзя не приветствовать инициативы Всеукраинского Гоголевского научно-методического центра (существующего при Нежинском государственном педагогическом университете имени Николая

* Гоголезнавчі студії (Гоголеведческие штудии). Вып. 1. Ніжин, 1996. 63 с.; Вып. 2 — 1997. 138 с.; Вып. 3 — 1998. 80 с.; Вып. 4 — 1999. 213 с.; Вып. 5 — 2000. 243 с.; Вып. 6 — 2000. 60 с.; Вып. 7 — 2001. 183 с.

Гоголя), начавшего в 1996 году выпуск ежегодных «Гоголеведческих штудий».

В первый сборник вошли статьи, не регламентированные заданной проблематикой. Последующие же стали ближе к заявленной теме: второй выпуск посвящен позднему периоду жизни и творчества писателя, в четвертый включены исследования по проблеме «Гоголь и христианство», в пятом представлены работы по различным аспектам изучения «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода». Тема седьмого выпуска — экзистенциальные проблемы в творчестве Гоголя. Третий и шестой представляют собой библиографические указатели по гоголевской литературе.

В семи выпусках издания в достаточной мере отражена картина современного гоголеведения, которая, помимо внимания к неизученным или малоизученным вопросам, во многом определяется появившейся в СССР уже к концу 1980-х годов возможностью «непредвзятого прочтения» (по выражению Ю. Барабаша) гоголевских сочинений. Эта возможность неизбежно ставит задачу переосмысления многих подходов как к биографии, так и к поэтике произведений Гоголя. Многие исследования поэтому носят ретроспективный характер. С другой стороны, в них безусловно учитываются достижения гоголеведения последних десятилетий, в том числе текстологические. Среди последних стоит отметить девятитомное Собрание сочинений Н. В. Гоголя (М.: Русская книга, 1994), подготовленное В. А. Воропаевым и И. А. Виноградовым, где в научный оборот впервые введено множество ранее не опубликованных текстов (примечательно, что все больше ссылок в работах современных гоголеведов встречается именно на это издание).

Одним из ориентиров современных исследований является тесная связь гоголевского творчества с христианской традицией. Попытки рассмотрения произведений Гоголя в свете христианского мирозерцания предпринимались еще современниками писателя. В отечественном литературоведении эти изыскания продолжались вплоть до 1917 года, а затем в силу известных причин оказались прерванными на семь десятилетий. После революции исследования в данном направлении велись лишь за пределами России (это были работы авторов русского зарубежья). В настоящее время в регионах бывшего СССР названная область науки о Гоголе активно возрождается. По замечанию П. В. Михеда, «формируется особая „отрасль“ гоголеведения, которая обещает пересмотреть устоявшиеся и привычные представления не только о Гоголе, но и о путях развития русского эстетического сознания» (Вып. 1. С. 38).

Становится очевидным, что невозможно понять закономерностей жизни и творчества Гоголя без изучения духовных устремлений писателя и вне контекста русской православной культуры. Публикации в «Гоголеведческих штудиях» свидетельствуют о значимости указанных тенденций. Это относится в первую очередь к работам, в которых затрагиваются вопро-

сы биографии Гоголя, не имеющие и на сегодняшний день удовлетворительного решения. Из подобных исследований необходимо отметить статьи В. А. Воропаева, где на основании обширного документального материала предлагаются, в соотнесенности с христианской традицией (основополагающей в духовной эволюции Гоголя), убедительные трактовки как отдельных фактов последнего десятилетия жизни писателя, в том числе предсмертной болезни, сожжения рукописей и кончины, — в статье «Отчего умер Гоголь» (Вып. 2), так и ключевых аспектов творческого пути Гоголя в целом (статьи «Поздний Гоголь: новые аспекты изучения» (Вып. 4), «Нет другой двери... Евангелие в жизни Гоголя» (Вып. 5)). Концепция ученого, рассматривающего эволюцию Гоголя-художника как единое целое, разделяется, однако, не всеми. Одним из дискуссионных моментов (в связи с проблемой периодизации гоголевского творчества) является поиск рубежа, с которого начинается «поворот» от «Ревизора» и первого тома «Мертвых душ» к «Выбранным местам из переписки с друзьями» (или указание на отсутствие такой границы). Этот аспект нашел отражение в полемических высказываниях П. В. Михеда («Гоголь на путях к новой эстетике слова» (Вып. 1)), И. А. Виноградова («Гоголь и Белинский: к истории полемики» (Вып. 4)) и др. Тем не менее все исследователи единодушно признают, что в позднем творчестве Гоголя очевиден поиск новой эстетики и новых художественных форм. С. Абрамович в «Заметках об изучении писательской позиции позднего Гоголя» (Вып. 2) отмечает связь поздних произведений писателя со староукраинской барочной прозой, а также рассматривает жанровые поиски Гоголя в контексте современной ему отечественной литературы. Внимания заслуживают статьи П. В. Михеда «Гоголь на путях к новой эстетике слова» (Вып. 1) и «Способы сакрализации художественного слова в „Выбранных местах из переписки с друзьями“ Н. В. Гоголя (заметки к новой эстетике писателя)» (Вып. 2). Несмотря на ряд высказанных автором спорных — по нашему мнению — положений (например, утверждение о том, что «интерес Гоголя к православию, церкви был скорее эстетическим, нежели религиозным» (Вып. 1. С. 43)), названные работы содержат интересные и оригинальные наблюдения над поэтикой поздних сочинений Гоголя. Определяя «Выбранные места...» как изложение «комплекса идей, которые должны были составить идейный центр следующих частей „Мертвых душ“», исследователь указывает на экспериментальный характер книги, которая должна была дать возможность «увидеть реакцию читателей на поиск оптимальной художественной формы» (Вып. 1. С. 41). Другим важнейшим фактором в формировании новой эстетики Гоголя, по мнению Михеда, является предпринятая в последней книге Гоголя «грандиозная попытка возродить учительную литературную традицию, соединив ее с новейшими романтическими веяниями, с могучим лирическим началом романтизма» (Вып. 2. С. 54).

Центральный принцип эстетики слова, воплощенный в «Выбранных местах...» (а также в «Авторской исповеди»), определяется исследователем как «сакрализация слова, сакрализация повествования» (Вып. 2. С. 54): «Эстетическим центром книги становится человеческая и писательская судьба самого автора. Актуализация содержания проповедующих истин покоится на авторитетности слова писателя, отважившегося проповедовать... Изначально формируется атмосфера сакральности, замкнутая на самом писателе» (Вып. 2. С. 55—56). На формирование писательской манеры «позднего» Гоголя, по мнению Михеда, заметное влияние оказали личность и творчество популярного в Европе итальянского мыслителя Сильвио Пеллико, на что обратил внимание князь П. А. Вяземский в статье «Языков — Гоголь» (1847). Типологические параллели между сочинениями Пеллико и Гоголя анализируются Михедом в работе «Из лоно скорби к утешению... (Сильвио Пеллико в творческой судьбе Н. В. Гоголя)» (Вып. 1). В аспекте жанровой типологии интерес представляет статья М. Янушкевич «Авторская позиция предсмертного слова в „Выбранных местах из переписки с друзьями“ Гоголя и „Нравственных письмах Луцилию“ Сенеки как основа своеобразия „предельного“ жанра» (Вып. 7). Отмеченные в перечисленных исследованиях особенности поэтики «Выбранных мест...» выводят к проблеме восприятия книги современниками Гоголя. На страницах «Гоголевских студий» эта проблема в той или иной степени затрагивается во многих работах. Одному из наиболее сложных аспектов, требующих ретроспективного изучения, посвящена статья И. А. Виноградова «Гоголь и Белинский: к истории полемики» (Вып. 4). Продолжая традиции дореволюционного литературоведения, автор обращается к истокам противостояния писателя и критика, намечившегося задолго до 1847 года и вызванного прежде всего идеологическими причинами. Вообще в оценке «Выбранных мест...» современниками Гоголя именно мировоззренческая сторона книги была основным объектом обсуждения, тогда как новизна поэтических форм осталась почти незамеченной. Едва ли не единственным исключением в полемике о собственно поэтической стороне «Переписки» был вопрос о ее связи с предшествующим творчеством Гоголя, и очень немногие ответили на него утвердительно. Поэтика «Выбранных мест...» и других поздних сочинений Гоголя, а также их генетические связи внутри как собственно гоголевского творчества, так и в русской литературе в целом и по сей день остаются малоизученными. Однако в последнее время все больше исследователей обращаются к этим проблемам. Назовем некоторые публикации в «Гоголевских студиях». Мотивы страха и любви как определяющие основную тональность «Выбранных мест...» исследуются в статье А. Ковальчука «Любов — порятунок від страху (стратегія пошуку шляхів порятунку суспільства у «Вибраних місцях...» М. Гоголя)» — «Лю-

бовь — спасение от страха (стратегия поисков путей спасения общества в «Выбранных местах...» Н. Гоголя)» (Вып. 1) (перевод этого и следующих названий с украинского языка мой. — Е. Б.). В работе М. Новиковой и И. Шама «Символика позднего Гоголя» (Вып. 2) авторы прослеживают связь между ранними и поздними произведениями Гоголя на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Размышлений о Божественной Литургии».

В статье В. Томачинского «К вопросу о своеобразии стиля „Выбранных мест из переписки с друзьями“ Н. В. Гоголя» (Вып. 4) стилистическая специфика книги определяется как попытка соединения церковнославянской и «живой простонародной» языковых стихий, что имело место и в более ранних гоголевских сочинениях. С. Шульц в работе «Гоголь: от драматургии к „Размышлениям о Божественной Литургии“ (аспект исторической поэтики)» (Вып. 4) приходит к выводу, что «взаимоналожение жанрово-мотивных структур комедии и „Размышлений...“ обнаруживает их глубинное родство и вместе с тем содержащиеся в них новые, подчас неожиданные художественно-метафизические смыслы» (Вып. 4. С. 113—114). Исследование В. Скуратовского, озаглавленное строкой из стихотворения Ф. И. Тютчева — «На пороге как бы двойного бытия (из наблюдений над мирами Гоголя)» (Вып. 2), — представляет собой собрание объединенных общей темой эссе, высветляющих разные грани гоголевского «двомирия», которое заключается в изображении «равной силы картин света и тьмы», «абсолютной человеческой полноты и абсолютного человеческого вакуума», чем, по мнению автора, характеризуется все творчество Гоголя. На религиозную окраску как отличительную черту художественного мышления Гоголя и на значимость христианских мотивов, заметную уже в первых повестях, указывает В. Малапура в статье «Синтез языческих и христианских мотивов в „Вечерах на хуторе близ Диканьки“ Гоголя» (Вып. 5).

Новые условия для гоголевских исследований, предполагающие отсутствие отошедших в прошлое идеологических запретов, потребовали переосмысления многих толкований не только позднего творчества Гоголя, но и раннего. Направленность публикаций ретроспективного плана в «Гоголевских студиях» различна: от обращения к масштабным категориям до разработки проблем сугубо частного характера. К первым можно отнести статьи В. Звизначковского «К проблеме художественного метода Гоголя» (Вып. 2), Д. Наливайко «Первинні образи в творчості Гоголя» — «Первообразы в творчестве Гоголя» (Вып. 1), П. Михеда «Основні напрямки вивчення творчості Гоголя: підсумки і перспективи» — «Основные направления изучения творчества Гоголя: итоги и перспективы» (Вып. 5). Среди исследований второго типа на страницах «Студий» представлены работы И. Виноградова «„Тарас Бульба“ и отношение Н. В. Гоголя к католицизму (к изучению вопроса)» (Вып. 2) и «Повесть

Н. В. Гоголя „Вий“: к истории замысла и его интерпретации» (Вып. 5), в которых на основании широкого круга источников раскрывается религиозно-дидактический смысл анализируемых произведений.

Значительная часть публикаций в рецензируемом издании посвящена разнообразным и нередко неожиданным аспектам поэтики, открывающим новые и оригинальные возможности прочтения гоголевских произведений, в том числе хрестоматийных. В статье В. Воропаева «Горьким словом моим посмеюсь» (о духовном смысле комедии Н. В. Гоголя «Ревизор») (Вып. 1) подтекст «Ревизора» рассматривается в свете евангельской традиции, что особенно убедительно в трактовках эпиграфа и немой сцены — символической картины Страшного суда. Тема духовного возмездия — «страшной мести» (в христианском миропонимании) — исследуется и в работах Ю. Барабаша «„Страшна помста“: релігійно-етичний вимір (фрагменти)» — «„Страшна месть“: релігійно-етичний аспект (фрагменти)» (Вып. 4) и «„Страшна помста“: релігійно-етичний аспект — II («Тарас Бульба»)» (Вып. 5) (имеется в виду мотив «страшной мести» в «Тарасе Бульбе». — Е. В.). Повесть «Страшная месть» представлена также еще в двух ракурсах: в соотношении с мифологической космогонией в статье Н. Полищук «„Страшна помста“ М. Гоголя: спроба відчитання міфологічного тексту» — «„Страшная месть“ Н. Гоголя: опыт прочтения мифологического текста» (Вып. 5) и с мотивами «мрака» в статье С. Абрамовича «Макабристика в повісті М. Гоголя „Страшна помста“» (Вып. 5). Интересные наблюдения над трехкомпонентной организацией сюжетной, образной и стилистической структуры повести «Вий» сделаны в работе Н. Арват «О тричности в повісті Н. В. Гоголя „Вий“» (Вып. 5). Оригинальный объект исследования избран в статьях В. Кривоноса «Собачья тема в „Тарасе Бульбе“ Гоголя» (Вып. 5), С. Абрамовича «Такой нехороший народ, что ему надо на самую голову наплевать?» (польский и еврейский мир в «Тарасе Бульбе»)» (Вып. 4), Н. Хомука «Архитектоника лабиринта в поэме Н. В. Гоголя „Мертвые души“» (Вып. 7), а также в статье С. Шульца «Миф о художнике в контексте нарративной двуплановости повести „Вий“» (Вып. 5). Евангельские реминисценции в художественных произведениях Гоголя анализируются в работах В. Кривоноса «„Петербургские повести“ Н. В. Гоголя и евангельская топика» (Вып. 4), А. Ковальчука «Гоголь — „русский Христос“? (текст поэмы «Мертвые души» как средство самоидентификации автора)» — «Гоголь — „русский Христос“? (текст поэмы «Мертвые души» как средство самоидентификации автора)» (Вып. 4), В. Денисова «Метафора храма в художественной прозе Н. В. Гоголя» (Вып. 4).

Компаративистские исследования — еще одно из направлений гоголеведения, представленное в «Студиях». Особый интерес у литературоведов вызывает проблема генетических и ментальных связей Гоголя с украинской куль-

турой, и прежде всего с украинской литературной традицией. Этой проблематике посвящены статьи В. Скуратовского «Гоголь у становленні новоукраїнської літератури» — «Гоголь в становленні новоукраїнської літератури» (Вып. 1), Ю. Барабаша «Бінарна опозиція „батьківщина—чужина“ в Гоголя і Шевченка» — «Бинарна опозиція „родина—чужбина“ у Гоголя і Шевченка» (Вып. 2), Ю. Луцкого «На хуторі біля Диканьки» — «На хуторі близ Диканьки» (Вып. 5), Е. Исаенко «Уваги до дискусії П. Куліша і М. Максимовича про українські повісті Миколи Гоголя» — «Вокруг дискуссии П. Кулиша и М. Максимовича об украинских повестях Николая Гоголя» (Вып. 5). Исторический и этнопсихологический аспекты темы «Гоголь и Украина» затронуты в работах В. Денисова «Изображение казачества в раннем творчестве Н. В. Гоголя и его „Взгляд на составление Малороссии“ (о замысле поэтической истории народа)» (Вып. 5, 7) и А. Ковальчука «Авторська сповідь М. Гоголя (своєрідність бачення світу «українською людиною»)» — «Авторская исповедь Н. Гоголя (своеобразие видения мира «украинским человеком»)» (Вып. 2) и «Страх як проблема українського буття (гоголівська проєкція)» — «Страх как проблема украинского бытия (гоголевская проекция)» (Вып. 5, 7).

Среди исследованных сопоставительного плана стоит отметить те, в которых гоголевское творчество рассматривается в контексте русской литературной традиции. Сопоставления проводятся и на уровне отдельных сюжетно-образных компонентов, как в работе А. Фаустова «Заколдованное место у Гоголя и Пушкина (несколько замечаний)» (Вып. 5), и на уровне более масштабных типологических обобщений, сделанных в статьях Л. Остапенко и П. Михеда «Две веки пророческого слова в русской литературе: Гоголь и Достоевский» (Вып. 4) и в статье Е. Анненковой «Две книги переходного десятилетия («Сумерки» Е. А. Баратынского и «Выбранные места из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя)» (Вып. 4). Один из путей осмысления гоголевских традиций в XX веке представлен в работе Ю. Хоменко «Гоголь и Твардовский (из опыта интерпретации)» (Вып. 1).

Трудно представить современное гоголеведение без лингвостилистических исследований. В «Студиях» собственно лингвистическим интерпретациям посвящены статья Н. Арват «Художественно-изобразительная роль ритма в повести Н. В. Гоголя „Тарас Бульба“» (Вып. 1) и в значительной степени «лингвистическая» статья В. Томачинского «К вопросу о своеобразии стиля „Выбранных мест из переписки с друзьями“ Н. В. Гоголя» (Вып. 4). Отдельные аспекты анализа языка и стиля гоголевских произведений присутствуют и в упомянутых работах В. Кривоноса («Собачья тема в „Тарасе Бульбе“ Гоголя»), Ю. Барабаша («Бинарна опозиція „батьківщина—чужина“ в Гоголя і Шевченка»), Н. Арват («О тричности в повісті Н. В. Гоголя „Вий“»).

К безусловным достоинствам издания стоит отнести библиографические публикации. Начиная со второго выпуска в «Гоголеведческих студиях» появляются рубрики «Рецензии» (в четвертом, пятом и седьмом — «Обзоры, рецензии») и «Библиография». Последний раздел во втором, четвертом, пятом и седьмом выпусках подготовлен Л. Гранатович (библиография произведений Гоголя и литературы о нем, вышедших на Украине с 1995 года) и В. Воропаевым (произведения Гоголя и литература о нем на русском языке с 1995 года). Третий и шестой выпуски представляют собой библиографические указатели, включающие соответственно каталог гоголевских библиографий (начиная с 1853 года; составители Л. Гранатович, Е. Ми-

хальский, П. Михед) и работы современных нежинских гоголеведов (с 1979 года). Отметим также «Список авторефератов диссертаций, посвященных творчеству Н. В. Гоголя (1945—2000)» (Вып. 7), составленный В. Воропаевым.

Нет сомнений, что сборники доказали свою необходимость. Отрадно, что уже в первых выпусках начали публиковаться работы не только известных гоголеведов, но и труды молодых ученых, выступивших с весьма значительными по мысли и методу исследованиями. У «Гоголеведческих студий» есть хорошая перспектива: возможность регулярного издания, а также увеличение от выпуска к выпуску числа публикаций.

ХРОНИКА

НАУЧНОЕ ЗАСЕДАНИЕ, ПОСВЯЩЕННОЕ ПАМЯТИ Л. А. И Р. П. ДМИТРИЕВЫХ

17 октября 2001 года в Отделе древнерусской литературы ИРЛИ РАН состоялось научное заседание, посвященное памяти Льва Александровича и Руфины Петровны Дмитриевых.

Открывая заседание, исполняющий обязанности заведующего Отделом, доктор филол. наук О. В. Творогов подчеркнул большой научный вклад Дмитриевых в изучение древнерусской литературы. Лев Александрович был правой рукой Дмитрия Сергеевича Лихачева во всех его начинаниях. Он непременно участвовал в многочисленных изданиях «Слова о полку Игореве» как составитель, редактор, переводчик и комментатор. Именно Льву Александровичу приходилось отвечать на письма о «Слове», постоянно приходившие в Отдел. На него легла и основная тяжесть по составлению и редактированию серии «Памятники литературы Древней Руси», причем свои редакторские обязанности ученый выполнял с необычайной тщательностью, совместно с авторами дорабатывая переводы и комментарии. Хорошо известен вклад Льва Александровича в решение проблемы атрибуции «Слова». Наконец, Л. А. Дмитриев являлся авторитетнейшим знатоком древнерусской агиографии. Руфина Петровна Дмитриева была любимой ученицей Д. С. Лихачева, который высоко ценил ее талант текстолога. Не случайно во время споров о древности «Слова» именно на ее работы по текстологии «Задонщины» опирались сторонники аутентичности памятника. Руфина Петровна вырастила целую плеяду ученых-древников, успешно работающих ныне как в Петербурге, так и в других городах России. Она была инициатором создания серии «Книжные центры Древней Руси», поэтому ее памяти посвящен один из только что вышедших томов данной серии — «Книжные центры Древней Руси: Соловецкий монастырь» (СПб., 2001). Это зримое продолжение научной жизни Руфины Петровны, так же как продолжением агиографических исследований Льва Александровича является работа Отдела над КATALOGом древнерусских житий. Память о замечательных ученых — супругах Дмитриевых — навсегда останется в среде отечественных древников.

После вступительного слова О. В. Творогов предложил вниманию слушателей доклад на тему «Древнерусская книжность XI—XIV веков. Каталог памятников». В нем докладчик обосновал необходимость составления указанного Каталога и охарактеризовал его принципы. Каталог в тематических разделах (Библие-

ские книги, Богослужбные книги, Патристика, Жития и патерики и др.) будет включать сведения о всех оригинальных и переводных произведениях древнерусской книжности, сохранившихся в рукописях указанного периода. Особое внимание в Каталоге уделено сборникам: все входящие в них памятники будут охарактеризованы более подробно, чем это позволяет Сводный каталог рукописей: в частности, в ряде случаев будут приводиться сведения о более поздних списках тех же произведений, их исследованиях и изданиях, что облегчит идентификацию памятников и позволит лучше представить историю их текста. В Каталоге будут помещены библиографические дополнения к Сводному каталогу рукописей XI—XIV веков, уточнены и дополнены сведения «Предварительного списка славяно-русских рукописей XI—XIV веков, хранящихся в СССР».

Канд. филол. наук М. В. Рождественская (СПбГУ) сделала доклад на тему «Новгородская берестяная грамота №10: „апокрифическая загадка“?». Прежде всего М. В. Рождественская отметила, что новгородская тема занимала важное место в научном творчестве Л. А. Дмитриева: его исследования по агиографии новгородских святых считаются образцовыми и активно используются и сейчас. М. В. Рождественская обратилась к тексту новгородской берестяной грамоты № 10, найденной на Неревском раскопе в Новгороде в 1952 году и впервые опубликованной М. Н. Тихомировым и А. В. Арциховским в 1953 году. Грамота стратиграфически датируется третьей четвертью XIV века (по уточненным данным П. Г. Гайдукова). Текст, написанный на берестяной чашечке или сосуде, скорее всего солонке, является «апокрифической загадкой» (по словам В. П. Адриановой-Перетц, приведенные в первом издании). Это фрагмент о потоке, Ное, ковчеге, голубе и масляной ветви из апокрифического компилятивного вопросно-ответного сочинения «Беседа трех святителей», известного в южно- и восточнославянской письменности с XIII века. Русские списки «Беседы», содержащие текст, отразившийся в надписи, датируются не ранее XVI века, что позволило Н. А. Мещерскому в 1958 году определить грамоту как «самый старый список приведенной загадки» и как несомненно литературный текст. В своем выступлении М. В. Рождественская попыталась ответить на вопрос, имеет ли непосредственное отношение «апокрифическая загадка» о Ное, потоке и ковчеге к функции того предмета, на

котором написан текст. Учитывая семантику хлеба как Божьего слова, Божьего учения, докладчица проанализировала текст надписи в широком культурно-историческом контексте.

Следующие два доклада были посвящены предмету одного из основных исследований Р. П. Дмитриевой — «Повести о Петре и Февронии».

В докладе «„Повесть о Петре и Февронии“ и праздник Ивана Купалы» профессор, доктор филол. наук Н. С. Демкова (СПбГУ) затронула проблему концептуального авторского замысла, которым, с ее точки зрения, руководство ваялся Ермолай-Еразм при написании этого произведения. «Повесть» представляет собой текст, тесно связанный с традициями агиографии. Однако она создавалась не только как житие новых русских чудотворцев, причисленных к лику святых на соборе 1547 года, но и как повесть, обладающая элементами притчи: ее сложный сюжет, опирающийся на народные поверья и новеллистическую структуру (это было блестяще исследовано Р. П. Дмитриевой), должен утверждать такие основополагающие нравственные ценности христианства, как осознание равенства людей, верность долгу, смирение, кротость, целомудрие, непреложность брачной заповеди. И в этом отношении «Повесть о Петре и Февронии» может рассматриваться как яркий антипод принципам купальских языческих оргий, с которыми русская церковь активно боролась в эпоху Ермолая-Еразма в первой половине XVI века (см. послания властям Псковского игумена Памфила, грамоты русских митрополитов и др.). Этот подход Н. С. Демкова обосновала анализом отдельных эпизодов «Повести» (например, рассмотрен эпизод с искушением Февронии на судне и те эпизоды, в которых Ермолай-Еразм переосмысливает в духе христианской нравственности элементы купальской обрядности).

Доктор филол. наук С. А. Фомичев (ИРЛИ) прочел доклад, посвященный связям «Повести о Петре и Февронии» с новой русской литературой. В самом начале выступления он заявил о своем несогласии с Н. С. Демковой в понимании основной идеи этого произведения. По мнению докладчика, текст «Повести» не вошел в Четьи-Минеи митрополита Макария именно из-за явных следов языческих верований (способ лечения Февронией князя, борьба Петра со змием и др.). Между тем текст, просуществовав только в рукописной традиции до середины XVII века, оказал несомненное влияние на русскую литературу. Так, например, сюжет о борьбе князя со змием, вполне вероятно, мог быть литературным источником для описания дьявола в поэмах «Гавриилиада» А. С. Пушкина и «Демон» М. Ю. Лермонтова. А. М. Ремизов в своей переработке легенды стремился проникнуть в ее древнейшую языческую первооснову. Мотив свадьбы-похорон, сильный в древнерусском тексте, отражился в стихотворениях А. С. Пушкина, А. Галича, финале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». По мнению докладчика, «Повесть о Петре и Февронии» вводит в

русскую литературу проблему двоеверия. Анализируя рассказ И. А. Бунина «Чистый понедельник», С. А. Фомичев пришел к выводу, что мимолетное упоминание в нем «Повести» многое определяет в художественной концепции писателя. Он также подчеркнул, что Ермолай-Еразм впервые в нашей литературе отдал моральное превосходство женскому образу, что поистине стало откровением для русской литературы Золотого и Серебряного веков.

После доклада С. А. Фомичева был объявлен получасовой перерыв, во время которого участники и гости заседания могли познакомиться с выставкой фотографий из личного архива семьи Дмитриевых. По окончании перерыва вниманию слушателей были предложены еще три доклада.

Вновь упомянув о заслугах Л. А. Дмитриева в изучении русской агиографии, канд. филол. наук И. А. Лобакова (ИРЛИ) прочитала доклад «К вопросу о типах повествователя в русской агиографии конца XVI—начала XVII века». Жития святых — прежде всего произведения литературы. Это делает, по мнению докладчицы, закономерным вопрос об образе повествователя в них. И. А. Лобакова выделила три основных типа повествователя, которые формировались в течение долгого времени и приобрели законченность именно на рубеже XVI—XVII веков. Первый из них — тип повествователя-собираателя, представленный, например, в Житии Александра Ошевенского, — к концу XVI века приобретает черты доверенного лица. Во втором типе — повествователя-ученика — И. А. Лобакова выделила две разновидности: этикетно-риторическую и личностную. Если в первом случае художественный образ автора часто совпадает с образом повествователя-собираателя (Житие Александра Свирского), то для второго характерна включенность повествователя в сюжет (Житие Ирины Ростовского). Наконец, последний тип, выделенный в выступлении, — повествователь как литературный прием — И. А. Лобакова связала со вторичной драматизацией текста и ориентацией на лирическое начало. Этот тип отразился в кольчевской редакции Жития митрополита Филиппа.

Канд. филол. наук Н. В. Савельева (ИРЛИ) сделала сообщение на тему «Особенности описания территориальных собраний». Оно было посвящено проблеме обработки и описания рукописных собраний, созданных за последние 60 лет в различных археографических центрах России. Н. В. Савельева отметила, что такие описания должны быть описаниями исследовательского типа, так как они являются источником изучения книжной культуры определенных районов, предоставляют уникальную возможность одновременного описания и исследования составляющих собрания материалов. В связи с этим особое внимание в докладе было уделено задачам атрибуции текстов в рукописях и установлению происхождения тех или иных текстов, бытовавших на определенной территории. На конкретных примерах были показаны пути определения старопечатных изда-

ний, отрывки из которых в большом количестве попадали в крестьянские рукописные сборники XVII—XX веков, а также лубочных изданий, широко распространенных в народной среде и служивших протографами для крестьянских рукописных списков. Докладчица указала на необходимость обработки этих материалов именно сейчас, когда сохранились еще в памяти «археографические легенды» рукописей, которые могут способствовать восстановлению истории бытования этих рукописей в определенной книжно-рукописной традиции.

Завершил заседание доклад канд. филол. наук С. А. Семячко (ИРЛИ) на тему «Тверской агиограф архимандрит Макарий». Доклад познакомил собравшихся с интересной личностью богослова, педагога и литератора XVIII века архимандрита Желтикова монастыря Макария. В своем сообщении исследовательница указала на ошибку «Энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона, пишущего о Макарии-агиографе и Макарии-архимандрите как о двух разных людях. Хотя агиографические труды этого

автора, например Житие Михаила Ярославича Тверского, могут быть включены в историю древнерусской литературы, Макарий являлся прежде всего человеком эпохи барокко. В обоснование этого тезиса С. А. Семячко предложила слушателям выдержки из Дневника архимандрита Макария, найденного ею в Государственном архиве Тверской области. Дневник за 1764—1765 годы является, по мнению докладчицы, автографом и знакомит нас с биографией этого интересного человека, его педагогической, богословской, церковной деятельностью, прекрасно отражает систему его литературных взглядов. С. А. Семячко посетовала на то, что со временем уважительное отношение к трудам архимандрита Макария сменилось неоправданной иронией. Представленный же ею Дневник позволяет прикоснуться к жизни этого удивительного человека.

В заключение было высказано пожелание, чтобы заседания, посвященные памяти Л. А. и Р. П. Дмитриевых, стали традиционными.

© А. Е. Смирнова

XII ПЛАТОНОВСКИЙ СЕМИНАР «ТВОРЧЕСТВО А. ПЛАТОНОВА: ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ, ЖАНРОВАЯ ЭВОЛЮЦИЯ»

Семинар, проходивший 17—18 октября 2001 года, открыл вступительным словом зам. директора ИРЛИ, зав. Отделом новейшей русской литературы, доктор филол. наук В. П. Муромский. Петербургский Платоновский семинар, сказал он, выдержал испытание временем: двенадцать лет его непрерывной работы говорят сами за себя. Результаты деятельности семинара воплощаются в конкретные издания, книги. За последние годы вышли подготовленные в Пушкинском Доме два сборника из серии «Творчество А. Платонова. Исследования и материалы», а также давно ожидаемое академическое издание «Котлована» (СПб.: Наука, 2000). Это первый опыт текстологически выверенного издания одного из наиболее значительных произведений Платонова. На основании всех имеющихся источников воспроизведен подлинный текст повести и тем самым заложена основа для ее последующей публикации в соответствующем томе научного собрания сочинений Платонова. В ближайшие годы предстоит аналогичная работа над «Чевенгуром». Говоря о ситуации в платоноведении, В. П. Муромский отметил, что, хотя библиография трудов о Платонове насчитывает уже свыше двух тысяч наименований, он по-прежнему остается самым неразгаданным писателем советского периода. Не может не тревожить следующий факт: литература о Платонове заметно прирастает, но сам писатель не становится менее трудным для восприятия, если иметь в виду его крупные произ-

ведения. В связи с этим В. П. Муромский обратился к участникам семинара с вопросом: достаточно ли усилий мы прилагаем к тому, чтобы приблизить Платонова к читателю, не усложняя и без того сложный объект исследования, а делать его более понятным, доступным, ничего не упрощая? Открыть Платонова не только для узкого академического круга, но и для более широкого читателя, изучать особенности читательского восприятия платоновских текстов, чтобы лучше понимать и объяснять самого их создателя, — одна из задач литературной науки, диктуемая самой жизнью.

М. А. Дмитриевская (Калининград) в докладе «Персонажи „георгиевского ряда“ у Платонова в историко-культурной перспективе» поставила целью показать, как имена платоновских персонажей связаны с сюжетами его произведений. М. А. Дмитриевская рассмотрела имена «Георгий», «Егорий», «Егор», а также часто смешиваемое с ними в народном сознании имя «Григорий» и отчества от них. В произведениях Платонова подобные антропонимы достаточно частотны (используются для номинации по крайней мере 15 персонажей). Они особым образом семантизированы благодаря своей соотнесенности с историко-культурным контекстом. В первую очередь речь идет о культах св. Георгия Победоносца и Егория Храброго, герой которых приобретает черты змебордца. «Георгии» у Платонова часто связаны с теми или иными моментами змебордческого мифа,

обнаруживающегося как напрямую — «представленностью» змея или его травестировано сниженного двойника червя, — так и в отдельных признаках-атрибутах (молния, камни, копьё, освобождение вод). В образах «Георгиев» Платонов часто подчеркивает «аспект победы» (ср.: «Великий человек Григорий Хромов»), однако в целом ряде случаев платоновский Георгий оказывается неспособен к реализации главного своего качества — быть спасителем. Так проявляется исторический пессимизм писателя.

Д. Крамп (Гамбург) посвятила свое выступление «Образу вождя в творчестве А. Платонова». Исследовательница проследила эволюцию платоновского героя, претендующего на это звание, на материале «Рассказа о многих интересных вещах» и романа «Чевенгур».

Н. А. Бочарова (Санкт-Петербург) выступила с докладом «Апокалиптическая тема в сборнике Андрея Платонова „Голубая глубина“ и в произведениях поэтов Пролеткульта», подготовленным в соавторстве с К. А. Барштом (Санкт-Петербург). Революционная направленность пролеткультовской поэзии, сказала Н. А. Бочарова, ее агитационная и просветительская функции во многом обусловили использование ее создателями мифологической картины мира, ориентированной на библейскую схему творения. Этот вывод можно отнести и к творчеству Платонова. Однако при одинаковом наборе знаков, оформляющих смысловой центр темы Апокалипсиса (Старый мир, Новый мир, смерть-рождение, пролетариат, молот, тишина, Вселенная, вечность) в стихотворениях поэтов Пролеткульта и в поэтической книге А. Платонова «Голубая глубина», наблюдается принципиальное различие в содержании. Апокалиптическая картина уничтожения Старого мира в Пролеткульте есть описание классового социального переворота и установления господства Пролетариата. Цель платоновского Апокалипсиса — энергетическая гармония человека и Вселенной через качественное преобразование вещества и самого человека. Социализм Платонова представляет собой пространственно-временную конструкцию, которая характеризуется бесконечностью пространства и отсутствием физического линейного времени.

Т. А. Никонова (Воронеж) прочитала доклад «„Новое“ и „старое“ в художественном мире А. Платонова». Докладчица сосредоточила внимание на расхождении Платонова с наиболее агрессивными сторонниками официальной линии развития общества — рапповцами, которые были по сути главными оппонентами писателя. В статье «Питомник нового человека» (1926), напомнила Т. А. Никонова, А. Платонов дает развернутую формулу развития мира и человека. Исходное понятие в ней — революция (катастрофа), уничтожившая начальную гармонию «изумрудного мира», где существовали в разумном круговороте и дополняли друг друга естественностью своих отношений природа, человек и машина. Всемирная катастрофа, разрушив «изумрудную звезду», оставила

единственную опору мира — человека, который сохранил способность к творению, к борьбе с тем, что после катастрофы стало жизнью. Этот человек не гармоничен («тварь эпохи бедствий»), как и мир вокруг. Возвращение прежней гармонии «изумрудного мира», а не создание его по неведомым чертежам, есть цель «нового» человека, идущего на смену «старому» — но не как его могильщик, а именно как смена. «Старый» человек, по мысли героя платоновской статьи, «будет выключен из жизни — он превзошел все страдания, но износился и больше негоден. Его арена — история — свернулась навсегда». Естественно-трагическая смена отжившего старого новым лежит в основе платоновской метафоры развития послереволюционного мира.

Сообщение С. А. Ипатовой (Санкт-Петербург) «„...Далеко человеку до ульянца-муравья“: „Чевенгур“ (дополнения к комментарии)» содержало анализ концептов муравья и муравейника, использование которых Платоновым носит устойчивый характер. Этот образ, введенный в самое начало романа «Чевенгур», является, по мнению докладчицы, сюжетобразующим и как цитата восходит к «Зимним заметкам о легких впечатлениях» Достоевского. В творчестве Достоевского, отношение Платонова к которому не было однозначным, образ муравейника является константным и используется исключительно в применении к «идеальному» обществу социалистов — с отрицательной коннотацией. С. А. Ипатова высказала предположение, что для Платонова предметом концептуального осмысления становится не только эта цитата из Достоевского, но и неизбежно извлекаемые ею рассуждения Н. Г. Чернышевского («Лессинг, его время, его жизнь и деятельность»), в которых муравейник представлялся идеальной общностью, где каждый занят полезной деятельностью, и на этом основании противопоставлялся человеческому обществу. Как известно, основным аспектом полемики Достоевского с Чернышевским была тема утраты нравственности в братстве «хрустального дворца», «ужасного окончательного устройства» общества наподобие «гигантского муравейника», исключающего братскую любовь и метафизическое начало. Роман «Чевенгур», заключила С. А. Ипатова, сюжетно, эмпирически испытывает гипотезы Чернышевского и Достоевского.

М. Моссур (Краков) в докладе «Платоновский „народ“ в польских переводах» попыталась ответить на вопрос, что обычно польские исследователи подразумевают под словом «народ» у А. Платонова и как это слово переводится на польский язык. Переводчик, сказала М. Моссур, прежде чем начать работу с любым из платоновских текстов, должен создать особый «толковый словарь платоновского языка», который даст ему возможность подыскивать более точные эквиваленты и решать, в каком из значений выступает слово в данный момент и каким иноязычным вариантом можно его заменить, не противореча писателю. Однако так про-

исходит далеко не всегда, что, в частности, подтверждает и судьба платоновского слова «народ» в польских переводах. Например, для слова «джан» («народ джан») в подавляющем большинстве случаев переводчики используют «naród», которое далеко не всегда точно передает его подлинное значение. «Народ» и «naród» лишь на первый взгляд кажутся синонимами: сегодня слово «naród» большинство поляков понимает в том значении, которое имеет в русском языке понятие «нация», а в английском «nation». Более подходящим было бы в целом ряде случаев слово «lud». Иногда слово «народ» вообще неоправданно исключается из перевода. Так было с известным «без меня народ неполный». Эта крылатая фраза передана с помощью не совсем понятного сочетания слов, которое в обратном переводе выглядит как «без меня нет комплекта (нет полного состава)». Если переводчик не видит всей эмоциональной нагрузки слова, всех скрытых и недосказанных значений, сказала в заключение М. Моссур, вряд ли он должен вообще переводить Платонова.

В выступлении Л. В. Лукьяновой (Луга) «Картина мира у Л. Н. Толстого и А. Платонова (на материале одноименных рассказов «Корова»)» были сопоставлены художественные принципы творчества Толстого периода 1872—1875 годов, определяющиеся новым миропониманием писателя, «народным» взглядом на жизнь, с «открытием действительности» в рассказе А. Платонова. С точки зрения Л. В. Лукьяновой, сопутствующие художественно-эстетическому постижению мира размышления Платонова о специфике и сущности художественного творчества в своих исходных установках аналогичны толстовским. Анализ произведения Л. Н. Толстого убеждает в его корреляционных связях с фольклорными текстами (волшебные сказки «Крошечка-Хаврошечка», «Буренушка»). Рассказ А. Платонова «Корова», и прежде всего главный образ произведения, также связан со славянской народной традицией, ее обрядовым комплексом. Несмотря на это, платоновская универсальная открытая система мировосприятия объективно противостоит трезво-практической, оптимистической позиции Толстого, отраженной в закрытой системе его рассказа-были.

А. А. Дырдин (Ульяновск) в докладе «Философия истории в ранних стихах и публицистике А. Платонова» рассмотрел историософские поиски писателя на фоне христианской культурно-религиозной традиции. Христианство, подчеркнул А. А. Дырдин, выдвигает в качестве основы исторического учения оппозицию двух царств (царство Божие—царство человеческое). Начало истории связано с грехопадением; ее окончание определяет факт явления Христа. По Платонову, считает исследователь, история мира совершается в трех периодах. Первый — создание вселенной. Следом наступает момент «начала» истории с попытками человека понять «немую вечность». За мировым движением призваны наблюдать три существа: «Бог безмолвный, Сатана подземный, Кто-то

Третий» («На корабле»). Платонов видит провиденциальный смысл исторического процесса, связывая его с пришествием Спасителя. В статье «Да святится имя твое» (1920) он описал Боговоплощение как переломный момент истории человечества: «Христос, сильнейший из людей земли», останавливает «бешеный поток времени», символизируя тем самым «конец истории». Историософская концепция Платонова, выраженная в символической форме, сопоставима с христианской философией истории, хотя внешне он не приемлет ее конфессиональную логику. Это своеобразие проявилось в ранней поэзии, которая совмещает послышки христианской веры со свободой народно-религиозной мысли. Во взглядах Платонова на историю преобладает социальная сторона; сказывается увлечение религиозным фольклором.

Выступление Л. В. Червяковой (Саратов) называлось «Концепция истории в творчестве А. Платонова». Философия истории, отметила Л. В. Червякова, — одно из важнейших направлений русской философской мысли XX века. Интерес к проблемам философии истории свойствен и А. Платонову, который трактовал историю как «творчество блага ради истины», «творчество истины». Размышления писателя, по мнению исследовательницы, оказываются близки идеям Н. Бердяева, рассматривавшего историю («Смысл истории») как свободное духовное творчество. Близость между Платоновым и Бердяевым обнаруживается в понимании исторического как присутствия вечного во времени, позволяющего человеку осознать собственную принадлежность к мировым бытийным процессам. Ощущение своей причастности к истории проявляется в платоновских героях как осознание «главной жизни», которую необходимо осуществить. История реализуется не столько во внешних фактах действительности, сколько в человеке, стремящемся выйти за рамки своего ограниченного существования и познать свою роль в истории человечества и мира. Приобщение к истории происходит прежде всего через «сердечное сочувствие» людям.

В своем докладе «Концепт „stepь“ в романе А. Платонова „Чевенгур“: историософский аспект» О. А. Бердникова (Воронеж) выявила «пространственную константу» романа А. Платонова. В «Чевенгуре», подчеркнула О. А. Бердникова, выстраивается особый «stepный» сюжет, раскрывающий этапы поисков Копенкиным и Двановым социализма и завершающийся попыткой обретения обетованной земли коммунизма. Возникающие в романе традиционные оппозиции «stepь—лес», «stepь—дом», «stepь—город» по принципу «кочевье—оседлость» неожиданно и нетрадиционно снимаются в самочинно и рационально сконструированном городе Чевенгуре. Концепт «stepь-кочевье» имеет в романе три основные смысловые характеристики: «кочевье» как завоевание, исторически приобретает азиатские черты и осмысленное в литературной традиции как привитое русской душе нигилистически-разрушительное начало; «кочевье» как движение, как

исторический «степной путь» (А. Блок) России; «кочевье» как странничество, поиск истины тоскующими героями романа. Амбивалентность концепта «степь» более всего раскрывается в «модели» чевенгурской коммуны: сам город оказывается порождением степи в трех ее смысловых дефинициях и в конечном итоге оказывается завоеван «врагом» как фантомным порождением степи, всегда чреватой кочевым нашествием. «Степной путь» России осмыслен А. Платоновым в историософском ключе как «тупик», своеобразный выход из которого обретается только в личностном аспекте.

А. Л. Семенова (Великий Новгород) посвятила свое выступление циклу рассказов «Из генерального сочинения», опубликованных в сборнике 1927 года «Епифанские шлюзы». В этих рассказах, по мнению исследовательницы, — квинтэссенция духовных исканий автора. Можно предположить, что рассказы цикла — отрывки какого-то «всеобщего сочинения», а главные герои платоновских рассказов — сочинители. В героях нет того, что изначально объединяло бы их между собой, однако речь идет об одном, «генеральном сочинении». В разнообразии характеров, пестроте ситуаций скрыто синтезирующее начало. Цикл показывает жизнь во всем ее разнообразии, в ее противоречиях, контрастах и притяжениях; тексты, составляющие его, — фрагменты жизни, которая и есть «генеральное сочинение», «сочиняемое» людьми. В этом кроется секрет «прелести сущей жизни». Рассказчик же, как и его автор, — собиратель опыта, носитель «душевной доброты человека от понимания мира», мира, в котором «все видимое и невидимое, как вода сквозь грунт, стекает в сердце тайным ходом и орошает жизнь».

В. С. Федоров (Санкт-Петербург) выступил с докладом «Третья форма сокровенного как ключ к историософии, поэтике и языку Андрея Платонова». Все герои Платонова, сказал докладчик, занимаются познанием «вещества мироздания», истины жизни, ибо это и есть их самое настоящее, самое главное дело. Открытие «вещества мироздания» приводит писателя к пониманию более глубокой «сокровенности», чем сокровенность природы, к своеобразной историософии «сокровенности», к ее, по словам писателя, человеческой, «третьей форме». Вопреки рассуждениям А. Бергсона об «идеях» Платона, именно эти «идеи» оказались близки «третьей форме» сокровенного Платонова. Историософская проблематика писателя, подкрепляемая многоуровневой семантикой и поэтикой, проявилась, по словам докладчика, и в явлении двойственности, заявившей о себе на трех смысловых уровнях. Во-первых, на уровне глобальной дихотомии Бытия, во-вторых, на уровне «двухстороннего действия» человека и, в-третьих, как показатель личности, раздваивающейся между теургическим началом, стремящимся создать «иную вселенную», и началом уставшей души, доверяющей свое будущее «младой» жизни. В. С. Федоров коснулся далее проблемы «немотности», которая, по его сло-

вам, относится ко второй форме «сокровенности», соединенной с одухотворением — живой связью единого Бытия. Фантастический мир произведений Платонова, наполненный не только вещественным, природным, но и вселенским антропоморфизмом и выраженный поэтическими приемами «немотства», редуцтивной текста, числовой и прочей символикой, связан с изображением особого состояния бытия и человеческой жизни, когда, по Апокалипсису, «времени уже не будет» и все изменится «вдруг, во мгновение ока, при последней трубе». Внутренний план содержания историософии Платонова экзистенциально, этически и эстетически неразрывен с внешним планом ее выражения. Внутреннему плану рождения нового совершенного человека, мысль которого должна быть равной самому миру, соответствовала и звездная космогония писателя, которая вместе с историософией помогает понять, почему не только Феодосий с Афона («Масло розы»), но и трансвестийский, переходящий герой Платонова (Михаил Коваль—Михаил Кирпичников—Иван Колпиков), отправляющийся за эликсиром бессмертия, терпит фиаско, о чем, по мнению В. С. Федорова, ясно говорит сам писатель, указывая на то, что он житель то «безотцовского», то «Гробовского уезда». В заключение докладчик сказал, что основной конфликт, который Платонов стремился преодолеть, был связан с всеобщей «разорванностью» бытия, с разъединяющими силами хаоса, с отъединенностью человека от жизни Универсума. «Роковым силам» энтропии художник пытался противопоставить объединяющий, спасающий космос эмпатии, одухотворения, всеобщей связи живой Вселенной.

Н. Г. Полтавцева (Москва) в докладе «Платонов и историософия: жанровые стратегии» поставила целый ряд вопросов: что такое историософия? тождественно ли это понятие понятию «философия истории»? была ли у Платонова оригинальная историософия? с какими историософскими моделями, если судить по его текстам, он был знаком? что именно и по каким причинам он использовал из известных ему моделей? как реинтерпретировались Платоновым необходимые ему модели и концепты? можно ли говорить о динамике этого процесса вообще и динамике историософских представлений писателя в частности? Докладчица рассматривала эти вопросы в основном на примере творчества А. П. Платонова 30-х годов, на окружающих повесть «Джан» материалах (очерк «Горячая Арктика», план сценария «Карагез», записные книжки, литературно-критические статьи 30-х годов). Н. Г. Полтавцева, кажется, впервые затронула проблему использования А. П. Платоновым в своей среднеазиатской прозе концепции Хомякова.

М. Ю. Михеев (Москва) назвал свое выступление «„Народ“ и „история“ в довоенных произведениях Платонова: „неорганизованная масса“ + „беспорядочный навал событий“?». Контексты основных платоновских довоенных произведений показывают, что под «народом»

писатель большей частью понимает некий «недифференцированный» остаток прочих людей; это слово обозначает действительно «первых встречных», человеческий сор, деклассированные элементы общества — тех, кто живет на опушках провинциальных городов, занят неизвестно чем и поэтому всегда пригоден для экспериментов, производимых над ними властью. «История», по Платонову, не что иное, как чудовищная нелепица самых противоречивых событий, не укладывающихся ни в какую закономерность, не подвластных ничьему предвидению и предсказанию, т. е., следуя определению самого же Платонова, «свободная вещь». Платоновскому *народу* противопоставлены «личность», «организованная масса», «класс», «государство», а понятию «история» противостоят «отточенная», или «генеральная», линия, «пятителный план»... В то же время «народ» — это и некое «сельскохозяйственное», даже агротехническое понятие, из парадигмы «при-род- / до-род (не-до-род) / за-род- / у-род-иться» — то, что «бог дал», что собралось вместе, как урожай, что выросло, вызрело или народилось в данных (всегда бедных у Платонова) климатических условиях. Платонову интересна судьба именно того народа, который был посеян в каменистую, неплодородную почву, помещен в нечеловеческие условия. Писатель по-своему обыгрывает евангельскую притчу о сеятеле.

В выступлении Н. О. Егоровой (Луга) «„Ветер-хлебопашец“ и „Путешествие из Петербурга в Москву“ (роль устойчивых мотивов в развитии сюжета)» была предпринята попытка проследить сюжетное и стилистическое сходство в развертывании архетипического мотива пути, который является главным в этих произведениях. В центре внимания докладчицы оказался эпизод встречи с пахарем, рассматриваемый как некая характерная для русской литературы наджанровая сюжетная константа.

И. А. Спиридонова (Петрозаводск) посвятила свое выступление «Мещанской теме в творчестве Платонова 1930-х годов». Интерес Платонова к маленькому человеку «из обихода революции» прослеживается с 1920-х годов. На протяжении всего творчества Платонова «мещанин» и «мастер» — характеристики не разных, а, как правило, одних и тех же героев. Однако если в ранних произведениях в центре внимания автора удерживался герой-аскет, который «без памяти о домашнем счастье строил необходимое будущее», то в поздних его взгляд обращен к семейному человеку. Здесь-то, по мысли И. А. Спиридоновой, и развернулась полемика писателя с официальной идеологией. Время декларировало создание общества-семьи с вождем-отцом во главе, где идеологическое единство должно было заменить родственные

связи. При этом самому древнему институту семьи в социализме отводилась более чем скромная роль. Платонов же придает семье исключительное значение в деле сохранения и продолжения жизни, в деле воспитания личности, в наследовании культурных традиций. Свое понимание «героя времени» Платонов предложил в рассказе «Среди животных и растений» («Жизнь в семействе»). Революционное время, отметила И. А. Спиридонова, отреклось от прошлого, 30-е годы обращается к традиции народной жизни и находит в ней ценный опыт, которым хочет обогатить, «оздоровить» социализм. Эти мысли прозвучат в статьях Платонова о «Детстве Багрова-внука» Аксакова и о Пушкине.

Е. И. Колесникова (Санкт-Петербург) в докладе «А. Платонов об эволюции (по материалам рукописей)» рассмотрела целый ряд платоновских текстов («Неизвестный цветок», «Земля», «Добрый Тит»). Она обратила внимание на то, что для Платонова, помимо дарвинистского набора принципов, концепт эволюции вмещал в себя целый комплекс иных идей, где материально-биологическое тесно соседствовало с нравственно-этическим. Эволюционная идея проявляется практически на протяжении всего творчества писателя, временами актуализируясь на композиционном уровне как самостоятельная тема или проблема, временами уходя в скрытую, базисную область, лежащую в основе художественного мира Платонова.

В. Ю. Вьюгин (Санкт-Петербург) в докладе «Платонов—Проп—народ (фольклор как лексикон)» подчеркнул необходимость дифференцированного подхода к параллелям, выявляющимся при сравнении литературного произведения с фольклорными текстами. Что берется писателем действительно от народной культуры, что входит в его произведения опосредованно (благодаря «интеллектуальной» рефлексии и совокупности представлений о народе, бытующих в ту или иную эпоху), насколько возможно вообще провести подобное разграничение, — учитывая данный ряд вопросов, докладчик попытался выявить разницу между подходом Платонова к фольклору в творчестве 20-х годов (на материале «Чевенгура») и в позднем (на материале переложений русских народных сказок). По мнению исследователя, в обоих случаях писатель использовал фольклор как своеобразный фонд, подобный языковому. Из него Платонов черпал образы и символы, создавая особый код, служащий более точному выражению и одновременно сокрытию авторской позиции. В частности, В. Ю. Вьюгин подробно рассмотрел несколько случаев «внедрения» народных примет в текст «Чевенгура».

НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ И РЕЦЕНЗИЯ В XX ВЕКЕ. КОНЦЕПЦИИ И ПОЭТИКА»

25—26 сентября 2001 года на факультете журналистики Санкт-Петербургского государственного университета состоялась вторая научная конференция «Русский литературный портрет и рецензия в XX веке. Концепции и поэтика», организованная кафедрой истории журналистики. На пяти заседаниях конференции выступили исследователи из университетов Барнаула, Иванова, Москвы, Орехово-Зуева, Санкт-Петербурга, Тамбова, Германии, а также ученые Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук. Конференция началась с приветственного слова заместителя декана факультета журналистики канд. социолог. наук И. Н. Блохина, напомнившего, что еще в начале 1998 года, когда была первая конференция, факультет журналистики открыл свои двери всем, кто углубленно изучает теорию и практику критических жанров в связи с развитием русской литературы и журналистики. Затем доктор филол. наук Г. Н. Петров (СПбГУ) выступил с докладом «Портрет писателя на современном телеэкране».

Доктор филол. наук Т. Г. Иванова (ИРЛИ) прочитала доклад «Великий князь Константин Константинович как рецензент». Она отметила, что многочисленные его рецензии, написанные в рамках работы Комиссии по присуждению Пушкинской премии, до сих пор остаются невостребованными специалистами по Серебряному веку. Несмотря на весьма субъективные взгляды К. К. Романова на литературные процессы начала XX века, эти рецензии, как показала докладчица, являются интересными документами своего времени. Они сохраняют для истории имена поэтов второго и третьего ряда, а также дают важную информацию о процессе присуждения Пушкинской премии.

В докладе доктора филол. наук В. И. Конькова (СПбГУ) «Литературный портрет как художественный образ» были охарактеризованы приемы портретирования в «Силуэтах русских писателей» Ю. И. Айхенвальда.

Выступление литературного критика В. Л. Топорова (Союз писателей Санкт-Петербурга) «Некомплиментарный портрет писателя» было сосредоточено вокруг следующих тезисов.

1) Работа уличных портретистов как аналог литературного портрета комплиментарного. Два критерия: комплиментарность (стремящаяся к бесконечности) и необходимость сходства как ограничитель.

2) Преобладание в критике комплиментарных портретов — искренних и неискренних. Личные, групповые, клановые привязки. Желание портретиста не осложнять себе жизнь: все варятся в одном котле.

3) Сатирический (фельетонный) портрет как противоположность комплиментарному. Редкое, в том числе и функционально редкое,

обоюдострое оружие. Принципиальная критика и сведение личных счетов.

4) *Некомплиментарный* портрет — он же взвешенный. Понимание трагической природы творчества, пропасти между замыслом и осуществлением, между общим вектором развития творческой личности и конкретными результатами труда. Некомплиментарный портрет в предисловии: контрастная, провоцирующая подводка к творчеству. Некомплиментарный портрет в аналитической, обзорной или словарной статье воспринимается на преобладающе комплиментарном фоне как *избирательно* негативный. Реакция портретируемого на некомплиментарный портрет зачастую еще более болезненная, чем на сатирический. Реакция читателя — доверие без злорадства.

В докладе канд. филол. наук Т. М. Вахитовой (ИРЛИ) «„Горизонты ожидания“ в литературных портретах Леонида Леонова («Слово о Толстом»)» был рассмотрен термин рецептивной эстетики «горизонты ожидания», который обозначает отношения читателя и автора. Идеальные их взаимоотношения осуществляются лишь тогда, когда текст сначала вызывает у читателя знакомые ассоциации, а потом шаг за шагом они разрушаются. Эта стратегия была продемонстрирована на примере статьи Леонова о Толстом, которая внешне построена как торжественная речь в духе социалистического канона. Соблюдая общепринятые, знаковые формулы и ритуальные риторические фигуры, сначала в завуалированном, а потом в вызывающе обнаженном виде, Леонов постепенно вводит читателя в смысловое поле своих главных размышлений — народные рассказы Толстого, его вероучение, обрушивая на читателя сложную интерпретационную систему духовных исканий русского гения. В заключительной части статьи, уже на новом уровне осмысления облика Толстого, Леонов оправдывает ожидания читателей, говоря о прелести толстовских образов и сцен, выполненных на «границах мастерства».

После перерыва работа конференции продолжалась в двух секциях: «Портрет писателя глазами критика» и «Портрет писателя в восприятии лирика».

Заседание первой секции открылось докладом аспиранта Е. Г. Тарана (МГУ) «Иванов-Разумник о Блоке и Белом (жанровые особенности литературного портрета в книге «Вершины. А. Блок. А. Белый. Пг., 1923»)».

В докладе канд. филол. наук Н. Ю. Желтовой (Тамбов) «Портрето-образы в литературной критике Е. И. Замятина» был доказан тезис: «У Замятина от классической внешней описательной характеристики осталась только форма, а техника его изображения на словесном полотне в корне отлична от традиционной: это антипортрет, основной частью которого является портрето-образ, динамично синтезирующий внеш-

нее и внутреннее в человеке в нескольких укрупненных лейтмотивных деталях». Заключая, Н. Ю. Желтова подчеркнула, что литературно-критические портреты А. Блока, А. Белого, М. Горького, Ф. Сологуба вставлены у Замятина в раму национального колорита и национальной выразительности.

Канд. филол. наук А. О. Тихомирова (Моск. пед. ун-т) в докладе «Мемуарный очерк А. Куприна» показала, что Куприну было важно разгадать скрытую от глаз тайную сущность личности. Вместе с тем, размышляя о писателе, о его методе, Куприн осмыслил и перспективы развития литературы.

Канд. филол. наук Н. В. Сорокина (Тамбов) в докладе «А. Воронский о С. Есенине и Л. Леонове: особенности поэтики литературных портретов» в результате сопоставительного анализа портретов и эволюции этого жанра в творчестве критика пришла к выводу, что у Воронского портрет стал синтетическим жанром, способным вмещать в себя элементы других видовых образований.

Канд. филол. наук В. А. Бодров (Орехово-Зуево) в докладе «Литературные портреты Е. И. Замятина в Русском зарубежье 40—50-х гг.» сообщил об основных этапах появления в печати литературно-критических текстов Замятина (в частности, в журнале «Новоселье»).

На заседании второй секции сначала был заслушан доклад аспирантки А. В. Черкасовой (МГУ) «Литературный портрет в критике И. Анненского». Были проанализированы приемы, которые использовал Анненский для создания литературно-критического портрета. Их своеобразие, по мнению докладчицы, определяется тем, что критик «реконструировал» «личный мир» художника, внутреннее «Я», для определения которого он ввел понятие «душа поэта».

В докладе канд. филол. наук У. Шольц (ун-т им. Э. М. Арндта, Германия) «Портреты русских символистов (А. Блок, З. Гиппиус, Д. Мережковский) в дневниках М. М. Пришвина» внимание было уделено пришвинской манере создания портретов русских символистов, с которыми он встречался после приезда в Петербург в 1904 году. Речь в докладе шла не столько о бытовых деталях личного знакомства, сколько о функции портрета в эстетических и исторических размышлениях писателя, размышлениях его о собственном месте в литературе. Понять специфические, как и общепсихологические, особенности пришвинского писательского портрета, говорила У. Шольц, помогает сопоставление его с высказываниями и рецензиями русских символистов о Пришвине. Особенно интересной в этой связи, по мнению докладчицы, является манера рецензирования З. Гиппиус. В докладе был также затронут вопрос о портрете как в теоретическом, так и историко-литературном контексте Серебряного века.

Доклад Л. Н. Ивановой (ИРЛИ) «Вячеслав Иванов. Литературный портрет Т. Л. Сухотиной-Толстой (незавершенные варианты)» был построен на материалах Римского архива Вяч.

Иванова. Рассказывая о дружеских отношениях между поэтом и дочерью Льва Толстого, особенно укрепившихся в Риме (1930—1940-е годы), Л. Н. Иванова остановилась на их творческом сотрудничестве. Когда в 1946 году Татьяна Львовна ознакомила поэта со своим Дневником, который вела с 14 лет, Иванов стал настаивать на его издании, предложил написать предисловие. Завершенный текст этого предисловия, представляющий собой блестящий литературный портрет дочери великого писателя, к сожалению, не вошел в первые издания «Дневника» (1950—1953) и опубликован в виде статьи уже после смерти автора («Новый журнал». 1953. Кн. 32). В Римском архиве Вяч. Иванова сохранился белой автограф и машинописная копия изданного «Предисловия», а также неопубликованные фрагменты первоначального варианта. Именно с этими страницами, важными для биографии Т. Л. Сухотиной-Толстой и для творчества Вяч. Иванова, Л. Н. Иванова ознакомила собравшихся.

Поэтике литературно-критического и художественного портретирования были посвящены доклады канд. филол. наук Н. С. Цветовой (СПбГУ) «Мемуарный очерк В. Ходасевича о М. Горьком. Черты поэтики» и канд. филол. наук В. В. Десятова «Портрет тезки (В. В. Набоков о В. В. Маяковском)» (Барнаул).

Во второй день конференции был заслушан доклад канд. филол. наук Е. С. Сониной (СПбГУ) «Рецензия в петербургской газете конца XIX в.». Были описаны различные варианты бытования этого жанра (в частности, внутри газетного фельетона) и некоторые рецензентские типы (например, «рецензенты-бутербродники»), сохранившиеся и в XX веке.

Канд. филол. наук Е. И. Орлова (МГУ) в докладе «О рецензиях Николая Владимировича Недоброво» охарактеризовала важнейшие приемы его рецензентской практики: внимательное и бережное отношение к молодым поэтам (например, к А. Скалдину), понимание книги стихов как целого, стремление ввести новые понятия («единство личности автора»).

В докладе доктора филол. наук М. В. Михайловой (МГУ) «Жанр рецензии в критической прозе А. Блока» говорилось об основных этапах рецензентской деятельности Блока (1903—1911 и после 1917 года), были показаны различные модификации этого жанра (отзывы о «Собрании стихов» К. Бальмонта и его «Литургии красоты», о «Второй, драматической симфонии» А. Белого и др.) и своеобразие поэтики его «лирических рецензий».

К текстам этого же поэта-критика обратился и канд. филол. наук М. Ф. Пьяных (СПбГУ) в докладе «Поэзия И. Бунина в рецензиях А. Блока», анализируя их в тесной связи с индивидуальными особенностями художественного мировосприятия рецензента. По мнению докладчицы, почти все, что Бунин видел реалистически, без мистицизма, Блок воспринимал по-своему — мистически и символически, при этом не отрицая значимости и ценности бунинского отражения действительности.

Специфике рецензирования в Серебряном веке были также посвящены доклады соискателя В. Н. Климчуковой (Моск. пед. ун-т) «Рецензии Н. Гумилева о поэзии А. Блока: принципы отбора и анализа художественного текста», аспирантки Н. Н. Климовой (МГУ) «Личность и творчество Артура Шницлера в русских рецензиях начала XX в.», аспирантки Н. А. Хлопцовой (Моск. пед. ун-т) «Автобиографическая проза М. Горького в рецензиях Д. Мережковского».

В докладе доктора филол. наук В. В. Перхина (СПбГУ) «Короткая рецензия в творчестве Д. П. Святополк-Мирского» говорилось о том, что критик воспринял культуру символистской рецензии, в частности В. Я. Брюсова, и своеобразно претворил ее в 1920-е годы в отзывах о прозе А. Белого, Б. Пастернака, К. Федина, а также в рамках поэтических обзоров 1930-х годов, сделавших его авторитетнейшим московским критиком.

В докладе канд. филол. наук О. Л. Фетисенко (ИРЛИ) «Автобиографизм литературных рецензий Г. В. Адамовича» был охарактеризован «непрямой биографизм» его отзывов, в частности использование автобиографических микрофрагментов.

Доктор филол. наук С. И. Кормилов (МГУ) в докладе «Жанры рецензии и статьи-рецензии в литературной критике М. А. Щеглова» проанализировал работы названных жанров, опубликованные за три года литературной деятельности лучшим, по мнению докладчика, критиком 1950-х годов. Подчеркивались естественность стиля Щеглова, его умение высказывать небанальные мысли даже на материале в целом весьма слабой литературы первого послевоенного десятилетия. Отмечались глубокие литературоведческие суждения, особенно о Блоке и Есенине, не потерявшие своей значимости. Рецензия «Корабли Александра Грина», говорил С. И. Кормилов, стала первым в советской критике эссе после 20-х годов. Было предложено, ввиду неустоявшейся терминологии, разграничивать жанры статьи-рецензии и рецензии-статьи по тяготению соответственно к статьям или к рецензиям.

Канд. филол. наук А. В. Яркова (Ленинградский гос. обл. пед. ун-т) в докладе «Жанр рецензии в творчестве Б. К. Зайцева» говорила об этапах его рецензентской деятельности, начиная с дореволюционного времени и по 1950-е годы включительно. Последней рецензией Зайцева, отметила докладчица, был отзыв о поэме А. Ахматовой «Реквием» в 1963 году. Наиболее активный этап — 1924—1932 годы. Основное время А. В. Яркова отвела рассмотрению поэтики рецензий Зайцева: отталкиваясь от традиционного жанрового канона, он создавал лирические эссе, становившиеся то рецензиями, то пор-

третами. Были также намечены перспективы дальнейшего исследования рецензий Зайцева: поиск неизвестных рецензий, подробное комментирование, включение в литературно-критический контекст.

В последних докладах речь шла о рецензиях конца XX века. Канд. филол. наук А. А. Митрофанова (СПбГУ) обрисовала основные особенности литературно-критических рецензий В. Г. Распутина. Канд. филол. наук А. Н. Тепляшина (СПбГУ) рассмотрела позитивные и негативные тенденции театрального рецензирования в современной петербургской газете.

Доктор филол. наук С. Л. Страшнов (Иваново) представил доклад «Функции рецензионного жанра в современных „толстых“ журналах», в котором остановился на практике «Нового мира» и «Знамени». По мнению докладчика, в условиях возросшей конкуренции (с качественной газетой и Интернетом) данная жанровая модификация берет на себя прежде всего посредническую, просветительскую функцию. Журнальные рецензии, во-первых, сосредоточены на выявлении силовых линий литературного процесса, а во-вторых, осуществляют включение собственно эстетических явлений в социально-философский контекст эпохи. Так рецензионный жанр по-своему содействует процессу самосохранения и самоорганизации интеллигенции, которым более всего озабочены, считает С. Л. Страшнов, современные «толстые» журналы.

Прозвучавшие на второй научной конференции доклады о проблемах изучения концепций и поэтики литературно-критического портрета и рецензии показали сложную картину развития этих жанров в XX веке: расцвет в первой трети, преемственное развитие в последующие десятилетия, осложненное кризисными явлениями в послевоенные годы и в последнее десятилетие XX века. Миссия науки заключается, в частности, в том, чтобы способствовать преодолению кризисов, в том числе в современном литературно-художественном и литературно-критическом процессе. Поэтому участники конференции (М. В. Михайлова, С. И. Кормилов и др.) не только констатировали тревожное ослабление внимания нашей науки к исследованию литературной критики XX века, но и подчеркнули значение инициативы факультета журналистики СПбГУ как центра по проведению научного обсуждения актуальных проблем истории, теории и практики литературно-художественной критики.

27 сентября для участников конференции были проведены экскурсии в Рукописный отдел и Литературный музей Института русской литературы (Пушкинский Дом), а также по залам западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа.

Технический редактор *Е. Г. Коленова*
Корректоры *Н. И. Журавлева, Ф. Я. Петрова и Н. А. Тюрин*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г. Подписано к печати 24.04.2002.
Формат 70×100¹/₁₆. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 21.5.
Уч.-изд. л. 26.2. Тираж 1222 экз. Тип. зак. № 193. С 86

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1
main@nauka.nw.ru

Санкт-Петербургская типография «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12