

Русская литература

3

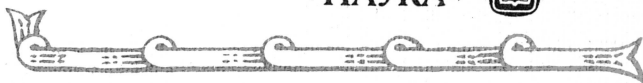
2004

Русская литература

3

2004

Санкт-Петербург
«НАУКА»



Русская литература

№ 3

Историко-литературный журнал

2004

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Феликс Раскольников (США). Историческая правда и поэтический вымысел в произведениях Пушкина	3
Б. С. Дыханова. «Пейзаж и жанр» лесковских «Полунощников»: живопись с натуры или герменевтика образов?	16
Н. Ю. Грякалова. Война на Востоке и кризис европейских ценностей (евро-азиатский маршрут Максимилиана Волошина)	29
Чживон Ча (Республика Корея). Эстетическая позиция А. Блока и полемика 1910 года о кризисе символизма	40
Роберт Берд (США), Евгения Иванова. Был ли виновен Бальмонт?	55
А. В. Злочевская. Драматургия русского зарубежья первой волны в контексте литературного процесса XX века	86

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

В. Д. Рак. Пушкинский черновой набросок «[Вдали тех пропастей глубоких]...»	110
И. П. Щерблякин. К трактовке аллегорий символично-философской повести Лермонтова «Штосс»	120
М. В. Курмаев. К вопросу о тарханской библиотеке Е. А. Арсеньевой	127
А. Ю. Балакин. О дате первого приезда И. А. Гончарова в Петербург	132
Б. В. Мельгунов. Некрасов на «повороте к правде» (лето 1845 года)	134
Г. В. Старостина. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и статья Ф. И. Буслаева «Повесть о Горе и Злочасти, как Горе-Злочасти довело молодца во иноческий чин» (средневековые жанры в структуре романа)	143

С. А. Шульц. «Игрок» Достоевского и «Манон Леско» Прево (аспект исторической поэтики)	160
О. В. Евдокимова. К восприятию романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» (заметки)	164
Из неизданной книги Ф. Д. Батюшкова «Около талантов». «Две встречи с А. П. Чеховым» (публикация П. Р. Заборова)	169
А. А. Левицкий (США), Т. В. Мисникович. «Злополучная мысль» или «мудрая простота»? (к творческой истории книги Федора Сологуба «Свирель. Русские бергереты»)	175
В. А. Черкасов. «Виноград созрел...» (И. Анненский в оценке В. Ходасевича)	188
В. А. Туниманов. Литература русского городка на Сене («В большом и радостном Париже...»)	198
Ли Су Ён (Республика Корея). Спор эстетики и политики (полемика 1920—1930-х годов вокруг «Конармии» и «Одесских рассказов» И. Бабеля)	211
П. Е. Побережкина (Украина). Анна Ахматова и Александр Пушкин: сороковые годы	220

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Д. М. Буланин. Корпус древнерусских эпистолярных памятников на немецком языке	225
Р. Ю. Данилевский. Немецкий «Пушкинский сборник»	233
Н. Н. Мостовская. Новые научные труды о И. С. Тургеневе	235
Д. В. Токарев. Сборник статей в честь Мишеля Кадо	238
А. О. Дёмин. От Улисса до... (материалы международных конференций по исследованию мотива путешествия в мировом искусстве: Империя, 2000—2002)	241

ХРОНИКА

В. Н. Запелалов. Международная научная конференция «Академик А. И. Солженицын. К 85-летию со дня рождения»	248
--	-----

Журнал издается под руководством
Отделения историко-филологических наук РАН

Главный редактор *Н. Н. СКАТОВ*

Редакционная коллегия:

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

Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4.
Телефон/факс 328-16-01

Рукописи не рецензируются и не возвращаются авторам

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРАВДА И ПОЭТИЧЕСКИЙ ВЫМЫСЕЛ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПУШКИНА

Общеизвестно, что Пушкин проявлял очень большой интерес к истории. Он думал и о философии истории, и об истории Европы, и, конечно, об истории России. Среди его произведений на историческую тему стихотворения и поэмы, драмы, повести и романы, исторические работы и заметки. О причинах обращения Пушкина к истории, о его историко-философских воззрениях, о его оценках различных исторических событий и исторических деятелей написано много исследований. Я вижу свою задачу в том, чтобы попытаться выяснить, насколько произведения Пушкина соответствуют исторической правде, где и почему он отступал от нее, какое значение он придавал вымыслу и в каких целях он к нему прибегал.

Пушкин всегда настаивал на том, что, обращаясь к истории, он строго соблюдал верность исторической истине. И действительно, все его произведения, связанные с исторической тематикой, основаны на разнообразных документальных источниках (иногда достоверных, иногда не очень), а подчас и на устных свидетельствах современников тех событий и исторических лиц, о которых Пушкин собирался писать. Однако если в своих исторических исследованиях («История Петра» и «История Пугачева») он скрупулезно придерживался исторических фактов, хотя, конечно, отбирал из источников лишь то, что считал важным, то в художественных произведениях он нередко отступал от исторической правды, а при существовании различных версий отдавал предпочтение той, которая казалась ему наиболее психологически правдоподобной, и даже обращался к народным легендам. Во всех этих случаях, оставаясь в основном верным историческим фактам, Пушкин в то же время манипулировал ими в соответствии со своими творческими замыслами.

* * *

Одним из отступлений Пушкина от строгой исторической правды является «Полтава», в которой он ради моральной дискредитации Мазепы и романтической интриги отчасти искажил реальные факты, хотя в основном им следовал. Дело даже не в том, что, хотя настоящее имя героини было Матрена, или по-украински Мотря, он назвал ее Марией (правда, указав в Примечаниях ее подлинное имя), потому что Матрена и тем более Мотря звучало уж слишком простонародно (вспомним, что в «Онегине» Пушкин извинялся даже за то, что назвал свою героиню Татьяной) и никак не шло романтической героине. Гораздо важнее другое. Мазепа, будучи уже стариком, действительно влюбился в младшую дочь своего старого друга и свою крестницу.

Судя по тому, что пишут историки, это была его единственная глубокая и страстная любовь (Мазепа не любил свою жену, которая умерла за два года до событий, описанных в «Полтаве»). Совершенно случайно сохранилось 12 писем Мазепы к Мотре. Написанные после того, как они навсегда расстались, эти на редкость трогательные письма красноречиво говорят о том, как на удивление нежно и пылко старый гетман любил свою крестную дочь и каким горем была для него невозможность соединиться с ней. Мазепа действительно часто бывал в доме Кочубеев, дарил Мотре дорогие подарки и сделал ей предложение, которое было отвергнуто ее родителями. Но он ее не соблазнял, она сама страстно влюбилась в него и после одной из бурных ссор с матерью бежала к нему (Пушкин не очень ясно описывает этот эпизод). Не желая порочить репутацию девушки и понимая, что он не может на ней жениться против воли родителей и вопреки категорическому запрету церкви, Мазепа немедленно отправил ее домой, не воспользовавшись ее любовью к себе. Что произошло после этой драмы, никто не знает (некоторые историки утверждают, что она по своей или по родительской воле ушла в монастырь), но точно известно, что она не жила в доме Мазепы, не была его любовницей, не пыталась присутствовать при казни отца, которая произошла через четыре года после этих событий, и не сходила с ума. Поэтому судьба Марии, описанная в «Полтаве», является не чем иным, как романическим вымыслом Пушкина, так же как образ молодого казака, влюбленного в Марию, ее разговоры с Мазепой и его признание в заговоре против Петра, мольбы матери о помощи, бегство Марии из дома Мазепы и ее сумасшествие.

Другой пример — «Арап Петра Великого». На основе разнообразных источников Пушкин в этом незаконченном романе великолепно передал атмосферу Петровского царствования, но в обрисовке главного героя — Абрама/Ибрагима он во многом отступил от исторических фактов. Во-первых, он значительно преувеличил роль Ибрагима при дворе Петра,¹ назвав его «тайным секретарем» великого императора, несмотря на то что на самом деле юный «арап» был всего лишь его денщиком. Петр действительно заметил его способности и послал учиться за границу, но Ибрагим никогда не был его доверенным лицом. Во-вторых, согласно Набокову, во Франции «он (Ибрагим) жил в постоянной и позорной нужде»,² что, кстати, подтверждает и сам Пушкин в «Истории Петра», приводя цитату из письма Петра графу Головкину от 17 октября 1722 года.³ Никаких сведений о том, что Ибрагим был принят в высшем обществе, дружил с Вольтером и имел роман с графиней Леонорой Д., которая родила от него черного ребенка, во французских мемуарах Набоков не обнаружил. В-третьих, личная жизнь Ибрагима в России сложилась совсем не так, как ее описал Пушкин. О его сватовстве к русской боярышне, а тем более о его женитьбе на ней и о том, что она родила ему белого ребенка, ничего не известно. Зато известно, что уже после смерти Петра, в 1731 году, он женился на дочери греческого капитана Евдокии Диопер (так что сватать его Петр никак не мог). Обнаружив ее неверность, он в следующем году соорудил у себя дома камеру пыток и истязал свою

¹ В. Листов выстраивает довольно произвольную концепцию, утверждая, что Пушкин подсознательно соотносил Ибрагима с библейским Иосифом и, более того, отождествлял себя в этом плане со своим предком. Признавая, что Пушкин «мифологизировал биографию Ганнибала», он пишет: «Если Николай — новый Петр, то ничто не мешает Пушкину сознавать себя новым Ганнибалом. Советником. Сподвижником. Тайным секретарем. Помощником державных вдохновенный» (Листов В. С. Новое о Пушкине. М., 2000. С. 54).

² Набоков В. В. Пушкин и Ганнибал: версия комментатора // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1999. С. 35.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1979. Т. IX. С. 300. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

жену, а потом упрятал ее в тюрьму на пять лет, что никак не соответствует образу Ибрагима в пушкинском романе. В 1736 году он развелся и женился вторично на своей любовнице шведско-немецкого происхождения Христине Регине Шеберг. Их третий сын Осип стал дедом Пушкина. И наконец, в четвертых, Ибрагим как личность был вовсе не таким, каким он изображен в «Арапе Петра Великого». Он действительно был довольно образованным человеком (из Франции он привез 69 книг, среди которых были не только книги по фортификации, но и произведения Фонтенеля, Расина и Корнеля); он был хорошим военным инженером и дослужился до чина генерал-аншефа. Но, как пишет Набоков, он «был человек угрюмый, раболепный, взбалмошный, робкий, тщеславный и жестокий; военным инженером он, может, и был хорошим, но в человеческом смысле был полным ничтожеством, ничем не отличавшимся от типичных русских карьеристов своего времени».⁴ Даже если сделать скидку на известную желчность и подчас несправедливость Набокова, следует признать, что нарисованный им портрет Ибрагима не столь привлекателен, как тот, который нарисовал Пушкин.⁵

Марк Альтшуллер замечает, что Пушкин приукрасил не только Ибрагима, но и своих предков по отцовской линии. Так, например, в «Борисе Годунове» Гаврила Пушкин изображен чуть ли не главным сподвижником Самозванца (именно ему принадлежит знаменитое высказывание о «мнении народном» как движущей силе истории), хотя в действительности его роль была гораздо более скромной. То же самое относится и к личности деда Пушкина по отцовской линии Льва Александровича, которого Пушкин в «Table-Talk» изображает как приверженца Петра III, посаженного на два года в крепость Екатериной II, хотя на самом деле Льва Александровича вообще не было в Петербурге во время переворота. Он, правда, некоторое время был под домашним арестом, но не за свою верность свергнутому монарху, а за избиение одного иностранца. Между тем Пушкин принял нужную ему версию и повторил ее несколько раз (в «Опровержении на критику», «Начале автобиографии» и в «Моей родословной»), ссылаясь на книги Рюльера и Кастера, хотя в них речь идет не о Льве Александровиче, а о других Пушкиных.⁶

Иногда Пушкин обращался к фактам и событиям, относительно которых в науке существовали (и подчас до сих пор существуют) различные версии. В таких случаях он выбирал ту, которую считал наиболее правдоподобной или соответствующей его замыслам, хотя бы она и не была строго доказана.

Именно это имело место в случае с «Моцартом и Сальери». Пушкин поверил широко распространенным слухам о том, что виновником смерти Моцарта был Антонио Сальери (1750—1825), который будто бы из зависти от-

⁴ Набоков В. В. Указ. соч. С. 40.

⁵ Заслуживают серьезного внимания соображения Д. Благого, который указывает на драму Ганнибала, полагая, что и она, и отрицательные черты его характера были связаны с тем, что он был «арапом». «Драма „черного“ Ганнибала, — пишет исследователь, — тщательно им самим скрываемая, не была замечена ни одним из его многочисленных биографов (...) Постоянное сознание себя отщепенцем — „негодным уродом“, „гадом“, как он себя называет в письме к Меншикову, (...)» дает ключ ко многому в его характере» (*Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 270. См. также с. 248—254, 266—270, 685—686).

⁶ См.: *Альтшуллер М.* Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб., 1996. Как известно, идеализация предков была связана у Пушкина не только с личными причинами, но и с нападкамии Булгарина и других журналистов-«демократов», а также с его идеями исторической преемственности и роли «старого» дворянства в истории России. О предках Пушкина см. комментарии в кн.: *Благой Д. Д.* Указ. соч.; *Эйдельман Н.* Пушкин. История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984.

правил своего великого современника, в чем он и признался незадолго до своей смерти. Современный биограф Сальери Фолькмар Браунберенс пишет, что слухи об отравлении Моцарта появились вскоре после его смерти, но уже тогда подвергались серьезным сомнениям. Что касается признания Сальери, то оно, по-видимому, было вызвано его депрессивным состоянием, граничившим с безумием, из-за чего он был помещен в Венскую психиатрическую больницу. Браунберенс ссылается на свидетельство Игнаца Мошеле-са, который был едва ли не последним, кто видел Сальери перед его смертью, и который рассказал, что Сальери, узнав о порочащих его слухах, категорически отрицал свою вину. Браунберенс допускает возможность того, что, хотя Сальери был выдающимся для своего времени композитором и педагогом (среди его учеников были Бетховен, Шуберт и Лист) и занимал высокое положение в музыкальном мире Парижа и Вены, он мог признавать превосходство Моцарта и испытывать к нему зависть, но решительно отвергает слухи об отравлении.⁷ Известно, что и в России не все верили в виновность Сальери: так, Катенин указывал Пушкину на отсутствие убедительных доказательств преступления Сальери и на то, что недопустимо порочить репутацию человека на основании сомнительных слухов. Тем не менее Пушкин настаивал на своей версии, о чем свидетельствует его короткая заметка «О Сальери» (1832).⁸

Другой пример — стихотворение «Герой», в котором отправным пунктом пушкинских размышлений является посещение Наполеоном чумного госпиталя в Яффе во время его «египетской кампании». В мемуарной литературе о Наполеоне рассказывалось, что для того, чтобы показать пример личного мужества и подбодрить свою измученную армию, Наполеон не только посетил госпиталь, в котором лежали больные чумой солдаты, но и пожал руку одному из них. Однако в 1829 году появилась новая книга мемуаров, автором которой якобы был личный секретарь Наполеона де Бурьенн. В этой книге утверждалось, что, хотя Наполеон действительно посетил этот госпиталь, он никому не пожимал руки; более того, он распорядился отравить больных солдат, поскольку у него не было возможности их эвакуировать.⁹ В своем стихотворении Пушкин представляет обе версии: первой придерживается Поэт, вторую разделяет его Друг, «строгий историк», который видит в героической версии не что иное, как «мечты поэта». Хотя стихотворение написано в форме диалога, очевидно, что точка зрения Поэта (т. е. легенда), даже если это «возвышающий обман», ближе Пушкину, чем «низкие истины» историка: монологи Поэта в стихотворении занимают значительно больше места, чем короткие вопросы и реплики Друга, который подвергает сомнению романтическую легенду о Наполеоне, а финальная реплика и точная дата создания стихотворения, указывающая на приезд Николая I в «холерную» Москву, как полагают исследователи, подтверждают правоту Поэта.

И наконец, «Борис Годунов». Если в «Моцарте и Сальери» и «Герое» Пушкин полагался на слухи и мемуары современников, то в «Годунове» он опирался на «Историю Государства Российского» крупнейшего историка того времени Карамзина. Вслед за ним Пушкин в своей трагедии исходил из

⁷ Braunbehrens Volkmar. Maligned Master: The Real Story of Antonio Salieri. New York, 1992. P. 1—11.

⁸ В настоящее время Сальери полностью реабилитирован и его произведения, подвергавшиеся остракизму на протяжении многих лет, снова исполняются музыкантами разных стран. О полемике по поводу виновности Сальери см.: *Благой Д. Д.* Указ. соч. С. 610—614, 702.

⁹ О фактической основе «Героя» см.: *Благой Д. Д.* Указ. соч. С. 503; *Evdokimova Svetlana.* Pushkin's Historical Imagination. New Haven & London, Yale University Press, 1999. P. 114—115, 250.

убеждения, что Борис Годунов был виновен в убийстве царевича Димитрия. Современная историческая наука не разделяет этого мнения. Один из видных российских специалистов по истории XVI—XVII веков Р. Г. Скрынников утверждает, что версия о виновности Бориса была сначала создана семейством Нагих, к которому принадлежала последняя жена Ивана Грозного и мать Димитрия, а потом использована Василием Шуйским в его политических интересах. Однако и при жизни Пушкина не все историки верили в правильность вердикта Карамзина. В частности, такие сомнения высказывал М. Погодин,¹⁰ с которым Пушкин вступил по этому поводу в полемику в 1829 году. Судя по его заметкам на полях статьи Погодина «Об участии Годунова в убиении царевича Димитрия», Пушкин и в это время придерживался мнения Карамзина о виновности Годунова и решительно отвергал аргументы Погодина.

Из сказанного выше следует, что, хотя Пушкин в своих художественных произведениях на историческую тему использовал разнообразные источники, он очень часто предпочитал строгим эмпирическим фактам легенды. Как справедливо замечает В. Листов, «когда того требовала логика сочинения, Пушкин без колебаний отступал от „низких истин“ строго документальной истории».¹¹ Такую тенденцию можно обнаружить не только в произведениях, о которых шла речь выше, но и в «Капитанской дочке», «Песнях о Стеньке Разине» и др.

* * *

Почему Пушкин прибегал к вымыслу? Отчасти это можно объяснить, особенно когда речь идет о пушкинской прозе, необыкновенной популярностью исторических романов Вальтера Скотта. «В наше время, — писал Пушкин, имея их в виду, — под словом *роман* разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» (VII, 72). Рецензируя роман Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», он отмечал как важнейшие его достоинства живость и занимательность, а также мастерство автора в изображении характеров и то, что «романическое происшествие без насилия входит в раму обширнейшего происшествия исторического» (там же). Нельзя забывать о том, что ситуация на российском книжном рынке в начале 1830-х годов существенно изменилась по сравнению с 1820-ми годами: круг читателей значительно расширился, их социальный состав за счет образованных представителей среднего класса стал во многом иным. Новый читатель видел в литературе средство «просвещенного» *развлечения* и высоко ценил то, что было сильной стороной романов Вальтера Скотта, — увлекательность сюжета и живость характеров в сочетании с доступной специалисту исторической информацией. Пушкин, который к этому времени обзавелся семьей, не мог не считаться с этой ситуацией, поскольку его доход почти полностью зависел от литературных гонораров. Наслаждаясь сам как читатель романами «шотландского чародея», он перенимал многие его приемы, как и приемы романтической литературы вообще (использование вымысла ради изображения истории «домашним образом» и усиления драматизма, острый, захватывающий сюжет, создание ярких выразительных

¹⁰ Именно Погодин, профессиональный историк новой школы, с которым Пушкин часто беседовал в конце 1820-х—начале 1830-х годов на исторические темы, был, по предположению И. Тойбина, прототипом «историка строгого» в пушкинском «Герое». См.: Тойбин И. Проблема историзма в творчестве Пушкина 1830-х годов // Вопросы литературы. 1966. № 4. С. 99.

¹¹ Листов В. С. Указ. соч. С. 303.

характеров), стремясь удовлетворить запросы читающей и покупающей книги публики.

Это, однако, вряд ли было единственной и тем более главной причиной, побуждавшей Пушкина широко прибегать к вымыслу. Как художник он следовал принципу Аристотеля, который в «Поэтике» указывал на принципиальную разницу между историком и поэтом. Согласно Аристотелю, первый пишет о том, что *было*, а второй — о том, что *могло быть*, вследствие чего поэзия имеет более универсальное, философское значение. Так как художественная литература базируется на вымысле, а историческая наука — на эмпирических фактах, историческая правда отличается от поэтической. Иначе говоря, у поэта и у историка разные цели. Цель поэта, в отличие от ученого, — *мифологизация* истории в соответствии с его художественным замыслом и восприятием жизни, а исторические факты для него — отправная точка и материал, т. е. средство, но не цель. Достаточно сопоставить исторические и художественные произведения Пушкина на одну и ту же тему: «Историю Пугачева» и «Капитанскую дочку», «Историю Петра» и «Арапа Петра Великого» и поэтические произведения о Петре, чтобы ясно увидеть эти различия. Их блестяще показала Марина Цветаева, сравнив «Историю Пугачева» и «Капитанскую дочку», а Светлана Евдокимова в своей монографии сделала из этого сопоставления важные теоретические выводы.

Анализируя стихотворение Пушкина «Герой», она, как и до нее Д. Благой, указывает на то, что, хотя в нем поэтическая («возвышающий обман») и историческая («низкие истины») правды противостоят друг другу, было бы неверно полностью отождествлять позицию автора с позицией Поэта-романтика или с позицией Друга-реалиста. Но, в отличие от Благого, она полагает, что эти правды у Пушкина сосуществуют и дополняют друг друга, являясь двумя ипостасями единой истины, подобно тому как это происходит между частицей и волной в квантовой физике. Евдокимова справедливо замечает, что проблема «двух правд», поставленная Пушкиным в «Герое», уходит корнями в различия между религиозным (вера) и научно-позитивистским (знание) мировосприятием.¹² Из этого она заключает, что пушкинский ответ на вопрос эпиграфа «Что есть истина?» неоднозначен: для поэта он один, для историка другой, и Пушкин является в своем творчестве то как историк, то как поэт в зависимости от своих целей, но в художественных произведениях он, судя по всему, предпочитает мифологизацию истории,¹³ видя в ней больше правды, чем в собственно исторических исследованиях.¹⁴ Не это ли он имел в виду, замечая в письме к Гнедичу в связи с его переводом «Илиады», что «история народа принадлежит поэту» (X, 100)?

В отличие от своих исторических исследований, в которых Пушкин рассказывал о *событиях* в их хронологической последовательности, в художественных произведениях он, как правило, больше всего стремился передать

¹² В конце XIX—начале XX века проблема «двух правд» легла в основу многих произведений М. Горького, в частности его пьесы «На дне».

¹³ Можно согласиться с О. С. Муравьевой, полагающей, что «позиция Поэта (...) гораздо ближе к авторской, чем позиция Друга», но, по моему, она не права, утверждая, что «его (Друга. — Ф. Р.) равнодушный скептицизм и позитивизм кажутся чуждыми пушкинскому мироощущению» (Муравьева О. С. Пушкин и Наполеон (пушкинский вариант «наполеоновской легенды») // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1991. Т. XIV. С. 26, 27). Если бы оппонентом Поэта был «равнодушный скептик», олицетворяющий «посредственность хладную», то вряд ли Пушкин назвал бы его «Другом». В этом случае мы бы имели ситуацию, представленную в стихотворении «Поэт и толпа».

¹⁴ Наиболее остро вопрос о «двух правдах» у Пушкина поставила Цветаева. В «Пушкине и Пугачеве» она убедительно показала, что в «Капитанской дочке» Пушкин идеализировал Пугачева, хотя и знал, каким он был в действительности.

дух времени через изображение характеров людей той или иной эпохи, их поступков и взаимоотношений и их языка, добиваясь при этом максимального бытового и психологического правдоподобия. Для того чтобы передать то, что романтики называли *couleur locale*, он часто обращался к мемуарам и историческим «анекдотам» (см. его «Table-Talk»), находя в них живые, конкретные детали быта и нравов времен Петра Великого и Екатерины Второй, которые нельзя было найти в работах профессиональных историков. Этим же можно отчасти объяснить интерес Пушкина к «Истории» Карамзина, которого он называл «первым нашим историком и последним летописцем» (VII, 94).

Но едва ли не главное значение Пушкин придавал созданию *характеров* исторических персонажей. В этом он полагался на свое воображение и интуицию в не меньшей, а подчас даже в большей степени, чем на исторические факты. В связи с этим исследователи обращают внимание на интересное противоречие. С одной стороны, в своей заметке «О Сальери» Пушкин пишет: «Завистник, который мог освистать „Дон Жуана“, мог отравить его творца» (VII, 181), а с другой — в наброске предисловия к «Борису Годунову», вопреки достоверному историческому факту, указанному Карамзиным, он отказывается верить в то, что Самозванец изнасиловал дочь Бориса Ксению. «Что касается меня, — пишет он, — я вменяю себе в священную обязанность ему (этому обвинению. — Ф. Р.) не верить» (VII, 520, оригинал по-французски). «В этом суждении (о вине Сальери. — Ф. Р.), — комментирует С. Бочаров, — целая философия творчества, оказывающая убедительной для художника глубинной возможности столь решительное доверие и предпочтение перед доказанным фактом».¹⁵ Такую же «философию творчества» Бочаров видит и в отказе Пушкина поверить в злодеяние и низость Самозванца. По этому поводу он пишет: «Казалось бы, Пушкина должен был остро привлечь такой драматический эпизод, потому что две по крайней мере подобные же истории его привлекли: это Мария и Мазепа и это Пугачев и Лизавета Харлова. Не только верил фактам в этих случаях, но увлекался их драматическими эффектами... А такому же страшному обстоятельству в случае Самозванца и Ксении отказал в доверии. Отчего? — Нам остается только догадываться. Может быть, этот факт не ложился в его идею характера Самозванца, в котором у Пушкина сильны черты моцартианского артистизма».¹⁶

А вот другой пример. В статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного рая“» Пушкин подверг резкой критике драму Гюго «Кромвель» и роман де Виньи «Сен-Мар», в которых, по его мнению, был грубо искажен образ великого английского поэта XVII века. Вряд ли Пушкин был хорошо знаком с биографией Мильтона. Он не заметил, что Мильтон не мог ни читать в парижском салоне, как об этом пишет де Виньи, отрывки из «Потерянного рая», ни размышлять о нем во дворце Кромвеля, как это показывает Гюго, потому что он начал работать над своей поэмой значительно позже. Тем не менее интуиция не обманула Пушкина, и он был совершенно прав, когда критиковал де Виньи за то, что тот заставил глубоко религиозного Мильтона «в доме непотребной женщины забавлять общество чтением стихов, написанных на языке, не известном никому из присутствующих», причем делать это «жемаясь и рисуясь», и занимать Корнеля и Декарта «пошлым и изысканным пустословием» (VII, 340). Что касается Гюго, то он, как утверждает Пушкин, изобразил Мильтона «жалким безумцем»,

¹⁵ Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 24.

¹⁶ Там же. С. 24—25.

«ничтожным пустомелей» и «старым шутом, которого все презирают» (VII, 338). «Нет, — пишет Пушкин, — не таков был Джон Мильтон, друг и сподвижник Кромвеля, суровый фанатик, строгий творец...» (там же).

Если в сюжетосложении и обрисовке *couleur locale* Пушкин следовал примеру Вальтера Скотта, то искусству изображения характеров он учился у Шекспира.¹⁷ Как об этом свидетельствуют наброски предисловия к «Борису Годунову», Пушкин в исторических источниках искал ключ к пониманию того или иного лица и на этой основе создавал свою концепцию его личности, а затем давал волю своему воображению, заботясь не столько о фактической, сколько о *психологической* достоверности. Именно это определяло его предпочтение той или иной исторической версии и отбор фактов. Степень убедительности пушкинских исторических характеров настолько велика, что мы, читая его произведения, часто забываем, что перед нами художественная литература, и воспринимаем исторические события и исторических деятелей такими, какими их изобразил он, а не такими, какими их показывает историческая наука.

* * *

Важнейшим следствием обращения Пушкина к вымыслу, подчас приводившего его к «историческим вольностям», было субъективное изображение исторических лиц. «Драматический поэт, — писал Пушкин, — не должен (...) клониться на одну сторону, жертвуя другой. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно (...) говорить в трагедии, но люди минувших дней, их умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсаживать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине» (VII, 151). Если Пушкин старался придерживаться этого принципа в своих драматических произведениях, то в прозе и поэзии он явно от него отступал, полагая, по-видимому, что у них другие законы. Это, конечно, не значит, что в них он сознательно нарушал историческую правду, но элемент субъективности в пушкинской прозе и особенно в поэзии значительно выше, чем в его драмах.

Создавая образы исторических лиц, Пушкин решительно выступал против их принижения. В известном письме к Вяземскому по поводу записок Байрона он резко критиковал «толпу», которая «в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы, — иначе» (X, 148). Пушкин понимал, что если человек стал исторической личностью, это значит, что, хотя «ничто человеческое ему не чуждо», в нем есть нечто значительное, такое, что отличает его от обыкновенных людей, и задача художника — понять и раскрыть это. Поэтому он призывал Вяземского «оставить любопытство толпе и быть заодно с гением» (там же). Следуя этому принципу, Пушкин в своих художественных произведениях, в отличие от научных исследований, «идеализировал» исторических лиц. Эта идеализация шла у него в нескольких направлениях.

Одно из них связано с развитием патриотических и великодержавных настроений, которое определило серьезные изменения в оценке Пушкиным российских государственных деятелей, в частности Екатерины II, Алексан-

¹⁷ См. его известные замечания о различиях в изображении характеров людей у Мольера и Шекспира в «Table-Talk» (VIII, 65—66).

дра I и особенно Петра I. Если в «Заметках по русской истории XVIII века» (1822) он называет Екатерину «Тартюфом в юбке и в короне» (VIII, 93) и, признавая ее достижения во внешней политике, резко критикует ее личные качества и ее внутреннюю политику, то позже он неоднократно называет ее «великой женой». Если в юности Пушкин «подсвистывал» Александру в своих эпиграммах, то в 1825 году он прощает ему «неправое гоненье» за то, что тот «взял Париж» и «основал Лицей» (II, 247), а в 1836 году называет его «нашим Агамемноном». Имея в виду победу России над наполеоновской Францией, он восклицает: «Как был велик, как был прекрасен он, / Народов друг, спаситель их свободы!» (III, 342). Как видно, негативные оценки сменяются позитивными. Это, конечно, не значит, что Пушкин «забыл» о том, что он писал раньше, — изменились его критерии, и достижения этих монархов в свете исторических судеб России стали для него важнее, чем их недостатки и слабости. Отсюда иной принцип отбора исторических фактов.¹⁸

В еще большей степени это относится к Петру Первому. Пушкин всегда им восхищался, но это не помешало ему написать в «Заметках по русской истории XVIII века» о том, что «все состояния, окованные без разбора, были равны пред его дубинкою. Все дрожало, все безмолвно повиновалось» (VIII, 90). В «Истории Петра» он неоднократно упоминает о деспотизме и жестокости Петра. Совсем по-другому выглядит Петр в «Полтаве», где он показан в момент его исторического триумфа, определившего будущее России. Для Пушкина как автора «Полтавы» он полубог, «вдохновенный свыше», «он весь как Божия гроза» (IV, 213), из всех государственных деятелей своего времени лишь он «воздвиг огромный памятник себе» (IV, 220). В изображении исторических событий начала XVIII века Пушкин в основном следует достоверным фактам, однако ради прославления Петра он или затушевывает, или опускает те эпизоды, которые могли бы хоть как-нибудь скомпрометировать «самодержавного великана». С этой же целью он прибегает к одическому стилю в духе поэзии неоклассицизма. Изображая Мазепу, Пушкин, напротив, убирает почти все, что могло бы характеризовать его с положительной стороны, так что украинский гетман предстает перед читателем как мелодраматический злодей, который «не ведает святыни», «не помнит благодати» и «не любит ничего» (IV, 187), который соблазняет невинную девушку, свою крестницу и дочь своего друга, и становится виновником ее гибели.¹⁹

Во вступлении к «Медному всаднику», где речь идет еще об одном судьбоносном деянии Петра — основании Петербурга, — Пушкин идеализирует своего любимого исторического героя еще больше, чем в «Полтаве»: здесь он называет его «властелином судьбы» и уподобляет библейскому богу-творцу, превращающему хаос в космос. Пушкин несомненно знал, каких огромных усилий и жертв стоило России строительство Петербурга, и в главной части поэмы показал, чем оно обернулось для «маленького человека», но во вступлении он утверждает, что все жертвы оправданы величием и красотой города и тем, что, построив его, Петр прорубил «окно в Европу» и сделал Россию великой державой.

¹⁸ Об отношении Пушкина к Александру I см.: *Альтшуллер М.* Между двух царей (заметки о гражданской лирике Пушкина 1826—1836 годов) // *Русская литература.* 2001. № 1. С. 11—32. Об отношении Пушкина к Екатерине II: *Сквозников В. Д.* Пушкин. Историческая мысль поэта. М., 1999. Альтшуллер тоже касается этого вопроса, но он обращает внимание только на скептические пушкинские оценки Екатерины в «Заметках по русской истории XVIII века», написанных в 1822 году, в то время как Сквозников дает гораздо более полное представление об отношении Пушкина к этой незаурядной российской императрице.

¹⁹ О тенденциозности Пушкина в изображении Петра, Мазепы и Кочубея в «Полтаве» см. мою статью: *Раскольников Ф.* «Марфа Посадница» М. Погодина и исторические взгляды Пушкина // *Русская литература.* 2003. № 1. С. 3—15.

Особо следует сказать о мотивах, побудивших Пушкина идеализировать Ибрагима Ганнибала. С. Евдокимова справедливо полагает, что Пушкин сделал его главным героем своего романа прежде всего потому, что Ибрагим как «безродный» маргинал-иностранец, делающий карьеру под покровительством Петра, мог служить отличным символом эпохи. Кроме того (и это особенно важно), он был близок Пушкину не только биографически, но и идейно как посредник между двумя культурами — европейской и русской. Будучи европейцем по образованию и опыту жизни, Ибрагим, в отличие от Корсакова, охотно усваивает русские обычаи и успешно общается и с реформаторами, и с консерваторами. Его «эклетицизм» — это и есть то, что, согласно Пушкину, выделяло Петра и его эпоху, да и вообще «формулу» русской истории и русской культуры, представляющих собой своеобразный симбиоз европейских и русских традиций и тем отличающихся от однородных культур Запада и Востока.²⁰

* * *

В творчестве Пушкина можно обнаружить и другое направление идеализации исторических лиц. Перечисляя в «Памятнике» свои заслуги перед народом, он на первом месте упомянул то, что «чувства добрые он лирой пробуждал». Это, конечно, не значит, что Пушкин занимался примитивным морализированием; напротив, он полагал, что «цель художества есть идеал, а не нравочение» (VII, 276) и что «поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем другое дело» (VII, 380 — 381). Но одним из результатов его творческого самовыражения было установление определенных этических критериев, в которых основным элементом была гуманность. Это имеет непосредственное отношение и к его произведениям на историческую тему. «Герой, будь прежде человек» (V, 451), «Оставь герою сердце... что же / Он будет без него? Тиран...» (III, 189) — исходя из этих идеалов Пушкин изображал и оценивал исторических деятелей. Их «очеловечивание» можно увидеть и в «Арапе Петра Великого», где Петр, в отличие от «Полтавы», показан «домашним образом», без возвышающих его котурнов, и особенно в произведениях, в которых главными героями являются «исторические» преступники. Так, в «Годунове» Пушкин создает психологически сложные образы царя Бориса и Самозванца, в «Моцарте и Сальери» он изображает Сальери не как элементарного завистника, а как трагическую и противоречивую личность, и даже в Мазепе, когда тот мучительно переживает судьбу своей возлюбленной Марии, он находит нечто человеческое.

Персонажем, наиболее близким к пушкинскому идеалу правителя государства, можно, пожалуй, считать Дука из «Анджело». Имея его в виду, Ю. Лотман в своей статье «Идейная структура поэмы Пушкина „Анджело“» замечает: «Пушкинская поэма — апология не справедливости, а милости, не Закона, а Человека»,²¹ а в статье «Идейная структура „Капитанской доч-

²⁰ Если рассматривать, как это делает С. Евдокимова, сватовство Ибрагима к русской боярышне как попытку соединить Европу и Россию, то не предвещает ли пушкинский план продолжения «Арапа Петра Великого» (женильба Ибрагима, измена жены и рождение белого ребенка с последующим заточением жены в монастырь) трагического разрешения темы, т. е. невозможность «симбиоза», о котором шла речь выше? Кроме того, у Пушкина Ибрагим показан как рационалист, в котором не чувствуется африканский темперамент. Он «входит» в русскую жизнь быстро, легко и свободно, не испытывая никаких психологических трудностей. Не мешала ли «идеальность» Ибрагима психологической достоверности и художественной убедительности образа и не было ли это одной из причин, почему Пушкин отказался от продолжения романа?

²¹ Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960—1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1997. С. 250.

ки» пишет: «Справедливость — следование законам — осуждает на казнь сначала Клавдио, а затем и самого Анджело, милость — спасает их (...) Тема милости становится одной из основных для позднего Пушкина».²² В связи с этим Лотман вполне обоснованно проводит параллель между Дюком, простившим Анджело, и Пугачевым, который не только из благодарности спас Гринева от виселицы, но и впоследствии, вопреки своим классовым чувствам и советам товарищей, помог Гриневу и Маше Мироновой. Такую же параллель он проводит и между Дюком и Екатериной II, которая помиловала формально виноватого Гринева. Вспоминает Лотман и «Героя», в котором Поэт восхищается Наполеоном, видя его подлинное величие не в блеске воинской славы, а в том, что он, рискуя жизнью, проявляет милосердие к своим больным чумой солдатам, а также «Пир Петра Первого», где Пушкин, в отличие от «Полтавы», восхваляет Петра не за его военные и государственные достижения, а за то, что он «с подданным мирится; / Виноватому вину / Отпуская, веселится; (...) И прощанье торжествует, / Как победу над врагом» (III, 319).

Излишне напоминать, что в своих исторических работах Пушкин показал Екатерину и Пугачева совсем иначе, чем в «Капитанской дочке», что он прекрасно знал, что Петр далеко не всегда был милосерден к своим подданным, а тем более к «виноватым». Знал он и о сомнительной достоверности эпизода в Яффе. И тем не менее в указанных выше произведениях прибегал к «обману», потому что этот «обман» был «возвышающим». Он показывал, какими он *хотел бы* видеть исторических деятелей. Пушкин мечтал, пишет Лотман, «о формах государственной жизни, основанной на подлинно человеческих отношениях»,²³ однако как реалист он не мог не понимать, что эти мечты носят утопический характер, потому что в своей деятельности политики руководствуются не этическими, а совсем другими соображениями. Правда, в конце «Героя» Друг говорит Поэту: «Утешься...», после чего следуют многозначительные дата и место написания стихотворения — 29 сентября 1830 года (день, когда Николай I посетил «холерную» Москву). По-видимому, это должно означать, что иногда, как и в случае с Наполеоном в Яффе, утопические мечты могут стать реальностью. Однако «Медный всадник», в котором даже любимый исторический герой Пушкина оборачивается бесчеловечным «кумиром на бронзовом коне», свидетельствует о том, что к середине 1830-х годов Пушкин пришел к выводу о трагической несовместимости интересов государства и личности и о том, что идеал сопряжения того и другого недостижим.

* * *

Пушкинский идеал включает в себе не только гуманность, но и поэзию, ибо, как он писал Жуковскому, «цель поэзии — поэзия» (X, 112). И он ищет и находит ее в разбойниках и авантюристах, изображая которых он отбрасывает все, что принадлежит «низким истинам», предпочитая им «возвышающий обман». Хотя в 1825 году в письме к брату Пушкин назвал «единственным поэтическим лицом русской истории» Стеньку Разина (X, 86), в наибольшей степени это определение относится к Пугачеву «Капитанской дочки». В письме к И. И. Дмитриеву (X, 411) Пушкин писал, что он не считает образ Пугачева идеализированным. Но это не значит, что Цветаева,

²² Там же. С. 223.

²³ Там же.

которая придерживалась иного мнения, была не права, потому что под идеализацией Пушкин, судя по письму, имел в виду «байронизацию», т. е. превращение русского разбойника Емельки Пугачева в благородного мятежника вроде Лары. Такой идеализации в «Капитанской дочке» действительно нет, но зато есть другая. В отличие от «Истории Пугачева», Пушкин изображает в повести Пугачева не как марионетку в руках бунтовщиков, не как низкого злодея и труса, а как необыкновенного человека, способного, несмотря на свою свирепость, на великодушие и милосердие. Еще важнее то, что Цветаева называет пугачевской «чарой», имея в виду не «очарование», а именно «чару» — нечто магическое, магнетизирующее. «Пушкин Пугачевым зачарован, — пишет она. — Ибо, конечно, Пушкин, а не Гринев, за тем застольным пиром был охвачен „диитическим ужасом”».²⁴ Секрет этой «чары», согласно Цветаевой, состоит в том, что пушкинский Пугачев, стремящийся к абсолютной (и потому недостижимой) свободе — русской «воле», является живым воплощением «свободной стихии», экзистенциального мятежа против банального и прозаического существования.

Такую же идеализацию можно увидеть и в «Песнях о Стеньке Разине». В первой из них он показан как жестокий убийца «персидской царевны», во второй — как бандит, торгующий награбленным в Персии «товаром», в третьей прямо назван «лихим разбойником» и «разгульным буяном». Можно понять Бенкендорфа, писавшего Пушкину: «„Песни о Стеньке Разине”, при всем поэтическом своем достоинстве, по содержанию своему неприличны к напечатанию. Сверх того церковь проклинает Разина, равно как и Пугачева».²⁵ Конечно, Пушкин мог бы возразить, что его «Песни» — это стилизация, что народные формы языка и стиха передают отношение к Разину не поэта, а народа, который видел в нем не бандита, а героя (точно так же Пушкин позже мог сказать, что симпатия к Пугачеву принадлежит Гриневу, а не автору повести). Читатель, однако, ничуть не обманывается насчет отношения поэта к Разину, потому что он (Пушкин) делает все, чтобы опозитивировать своего героя. Действительно, в первом стихотворении речь идет вовсе не о вульгарном убийстве невинной персидской княжны, а о языческом жертвоприношении матери-Волге в знак сыновней благодарности и о пренебрежении женской красотой во имя высшего идеала. Во втором стихотворении — диалоге Разина с жадным и мелочным астраханским воеводой — Пушкин показывает другой аспект поэтического в знаменитом атамане — его пренебрежение богатством. В третьей «песне» — монологе «погодушки», призывающей Разина «погулять по морю по синему», — раскрывается родство «разбойника лихого» с бурей (нельзя не вспомнить в связи с этим соотнесение Пугачева с бураном в степи в «Капитанской дочке»). Таким образом, триптих о Разине как бы предвзряет роман о Пугачеве: в нем Пушкин тоже поэтизирует дух мятежа против общепринятых ценностей, но, в отличие от «Капитанской дочки», делает это не на основе вымысла, а на основе народной легенды.²⁶ Используя слова Цветаевой, можно сказать, что «Песни о Стеньке Разине», как и «Капитанская дочка», — это «рипост лирика на архив».²⁷ В образах Пугачева и Разина подобная мифологизация историче-

²⁴ Цветаева Марина. Пушкин и Пугачев // Цветаева Марина. Избр. проза: В 2 т. Нью-Йорк, 1979. Т. II. С. 287.

²⁵ Цит. по: Лаврецькая В. Произведения А. С. Пушкина на тему русской истории. М., 1962. С. 120.

²⁶ О фольклорных и других источниках «Песен о Стеньке Разине» и о том, как Пушкин по-своему истолковал их, см.: Фомичев С. А. Лирические циклы // Фомичев С. А. Служенье муз. О лирике Пушкина. СПб., 2001. С. 75—105.

²⁷ Цветаева Марина. Избр. проза: В 2 т. Т. II. С. 298.

ских лиц выражается наиболее явственно, но они вовсе не исключение. Не что похожее можно увидеть в изображении и Самозванца, с головой бросившегося в дерзкую, преступную, но вместе с тем безумно увлекательную авантюру, и удалого разбойника Кирджали, и Клеопатры, превращающей проституцию в религиозное служение, и Петрония с его эпикурейским отношением к жизни и стоическим к смерти.

Таким образом, в своих произведениях на историческую тему Пушкин использовал не только разные жанры и стили, но и разные методологии. Поскольку в нем жили и поэт, и «историк строгий», ему приходилось выбирать между исследовательским и художественным методами, между скрупулезным следованием эмпирическим фактам и поэтическим вымыслом. Он оценивал исторических лиц с трех разных точек зрения: историко-государственной, этической и «поэтической», причем оценки у него менялись и бывали противоречивыми — отчасти потому, что Пушкин сам менялся, отчасти потому, что эти лица нередко соответствовали одним критериям и не соответствовали другим, и то, что было приоритетом для Пушкина — историка и «государственника», часто не было приоритетом для Пушкина — поэта и человека. Но как поэт он тяготел к «возвышающему обману», жертвуя, когда он считал это необходимым, «низкими истинами», ибо видел в таком «обмане» высшую правду, призванную приблизить читателя к идеалу, будь то идеал политический, нравственный или эстетический.

**«ПЕЙЗАЖ И ЖАНР»
ЛЕСКОВСКИХ «ПОЛУНОЩНИКОВ»:
ЖИВОПИСЬ С НАТУРЫ ИЛИ
ГЕРМЕНЕВТИКА ОБРАЗОВ?**

Позднего Лескова долго воспринимали как писателя, вернувшегося к «социабельности», преодолевшего наконец свою отъединенность от передовых демократических кругов и создавшего острозлободневные и сатирические произведения. «Фотографичность» лесковского изображения реальности в этих произведениях, казалось, теперь стала еще нагляднее, так как чудачков, оригиналов, самородков здесь почти вытесняют «продукты» социальных обстоятельств. Заметив какую-то неправильность («коварство») лесковской сатиры, позднейшие исследователи предпочитали особенно не вдаваться в это противоречие, в сущности признавая, что в Лескове-художнике в конце концов побеждает идеолог и публицист.

Однако одноплановы ли прочно связанные с реальностью факта, с живой повседневностью колоритные жанровые зарисовки Лескова, такие, например, как «Грабеж», «Полунощники», «Зимний день», «Загон»? И могли «волшебник слова», достигнувший вершин творческой зрелости, отказаться от своих прежних художественных открытий, изменить природе своего таланта? Вопросы эти далеко не праздные, без их разрешения наше представление о законах творческой эволюции одного из самых сложных для аналитического освоения писателей XIX века остается приблизительным, неполным, а «эссенциозность» стиля этих поздних произведений — всего лишь искусной «игрой словом». Сегодня в лесковедении появляются плодотворные концепции, осмысляющие лесковскую поэтику как герменевтически полноценную (см., например, последние работы Майоровой, монографию О. В. Евдокимовой и др.).

На наш взгляд, тайна словесной живописи и «неправильность» лесковской «сатиры» действительно связаны с образной трансформацией внеэстетического жизненного материала, с виртуозной символизацией факта в системе художественного целого, с особой содержательностью стилевой игры — всем тем, что открывается исследователю в поздних лесковских шедеврах, не уступающих в художественности «Очарованному страннику» или «Запечатленному ангелу». Весомым аргументом в пользу единства и целостности писательского пути могут служить «Полунощники» с их вопиюще наглядными фактографичностью, злободневностью и критицизмом. Современники Лескова, отмечая абсолютную «зеркальность» изображения фактов реальности, «антиперковность» и сатиричность этой повести, казалось, имели на это все основания. Эти фактографичность и злободневность лесковского письма проявляются в узнавании реалий эпохи (вплоть до характернейших мелочей), времени и места изображаемых событий, центрального персонажа. О явном скептицизме по отношению к «кронштадтскому чудотворцу»

свидетельствует рукописная пролическая заметка Лескова «Протопоп Иван Сергеев (Кронштадтский) в трех редакциях» и его личная переписка с Л. Н. Толстым и Б. М. Бубновым.

Фактографичность изображаемого тщательно поддерживается: топография улиц и множество «проходных» деталей (вроде упоминания о «меховом магазине на линии») воссоздают петербургский топос; фабульные ситуации, хронологически и топографически связанные с «известным духовным лицом», прямо указывают на Иоанна Кронштадтского. Самоочевидно и назначение «совершенно частного дома». Его «комнатки» ничем не отличаются от дешевых гостиничных номеров (недаром оба понятия фигурируют в тексте как синонимичные), фотографические портреты на стенах не имеют отношения к частной жизни хозяев, а клетки с птицами и комнатные цветы в горшках здесь являются деталями гостиничного, а не домашнего интерьера.

Такая «прозрачность» сюжета, хронотопа и персонажей, их полное соответствие «натуре» не вызвали никаких сомнений и у позднейших исследователей. Упреки (в «искусственности», «деланности» языка лесковских героев) относились лишь ко второй, «жанровой», части повествования. Первая же («пейзаж») казалась эстетически нейтральной, адекватной изображаемой реальности, лишенной какой бы то ни было иносказательности, вполне очерковой. В абсолютном тождестве внеэстетического факта и его словесного воплощения были уверены и посвятившие «Полуночникам» несколько страниц вступительной статьи к лесковскому одиннадцатитомнику П. П. Громов и Б. М. Эйхенбаум. Комментируя подзаголовок повести, они впрямую соотносят затекстовую реальность и художественный образ: «„Пейзаж“, в рамках которого появляется „вероучитель“, — *кронштадтская гостиница* (здесь и далее курсив мой. — Б.Д.). (...) „Жанр“ — это рассказ о приезде „вероучителя“ в *Петербург*. (...) *Иоанн Кронштадтский* здесь дается как одно из вершинных, наиболее законченных проявлений той мерзости, о которой повествует *Марья Мартыновна*».¹

Однако ни одна из этих исследовательских посылок, самоочевидных для ученых, не находит прямого подтверждения в самом тексте. «Вероучитель» так и останется безымянным: это «известное духовное лицо», «здесьшний» (то ли «просто высокопреподобие», то ли «высокооберпреподобие»). Город, куда прибывает повествователь и другие «ожидатели», ни разу не поименован, в его описании нет никаких особых примет. Ни разу не встречается и топоним Петербург, где и происходят все фабульные события и откуда прибывают почти все персонажи и сам повествователь. Наконец, место пребывания, «*Ажидация*», по словам последнего, это «не отель и не *гостиница*, а оно совершенно частного дом».²

Однако предупреждение повествователя о «необыкновенности» своего временного пристанища не случайно и подтверждается не только наличием там предметов, более приличествующих не гостинице и частному жилищу, а культовому помещению — церкви или часовне («большая образница», «аналой с крестом и книгой в епитрахили», «зеленая кружка для доброхотных подаваний», «поминальные книжки», «лампадные масло и ладан»). Герменевтические указатели лесковской стилистики помогают увидеть в этих противоречиях свою оправданность, а в совокупности разнохарактерных деталей — художественный смысл и системность.

¹ Громов П. П., Эйхенбаум Б. М. Н. С. Лесков: очерк творчества // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1956. Т. 1. С. LIV—LV.

² Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 9. С. 117. Далее ссылки на этот том в тексте.

На двусмысленность курьезного словечка «Ажидация» «как названия учреждения, где ожидают», и «как самого действия ожидания» специально указано в авторском примечании. Единственность такого комментария в тексте, буквально перенасыщенном подобными курьезными «эссенциями», предполагает особую эстетическую содержательность, ключевое значение «дешифруемого» понятия. Чего «ждут» прибывшие в необыкновенный дом и что объединяет «ождателей»?

Подспудный художественный смысл лесковского идиолекта обнаруживается при учете фонетически близких ему словоформ. Торговый термин «ажю» означал «переплату, наддачу при промене одного рода монеты на другой; промен, лаж; разницу в цене между доброю и худою, или нужною, по торговым обстоятельствам, и ненужною монетою».³ Близкое ему понятие «ажютаж» (от лат. *aggio* и фр. *agiotage* — буквально «биржевая игра») относилось не только к торговым оборотам с ценными бумагами (скупке, продаже, ростовщическим операциям), но имело еще одно значение — «возбуждение, борьба интересов», а также «чрезвычайный потребительский спрос, не зависящий от реальной ценности товара».

Эти дополнительные значения тем существеннее, что прямую оценочность «своего» слова повествователь корректирует оценками народной молвы, более глубоко проникающей в суть явления, не зависящей только от внешних фактов, не подчиняющейся законам рациональной логики и основанной на интуиции, практическом опыте и здравом смысле. «Чужая речь», отмеченная кавычками внутри обрамления к собственно сказовой части, представляет собой другой полюс авторской репрезентативности: наблюдения и выводы повествователя, продублированные гласом народа, помогают распознать особое назначение «Ажидации».

Казалось бы, не предполагая никакой знаковости подробности облика находят свое курьезное соответствие в сохранившемся описании одного из первых *Домов Божиих*. «Чрезмерная» детализация «пейзажа» оказывается эстетически оправдана этим парадоксальным параллелизмом с исходной архетипической моделью — *Иерусалимским храмом*, некогда построенным Соломоном и имевшим длительную историю своего существования.⁴ Об этом свидетельствуют совпадения, своей системностью отрицающие их случайность.

Отношения дам-распорядительниц с «привалившей публикой», жесткой ритуальностью и нормативностью напоминающие воинский или религиозный устав, своеобразно «калькируют» *ритуал очищения по закону*, которому в царствование Зоровавеля для получения доступа во Двор народа подвергались не только паломники, но и все евреи. («Выбирать помещений здесь в Ажидации. — Б. Д.) не принято, а равно не принято претендовать на их относительные неудобства» (с. 117), и потому перед тем, как разместить прибывших в «номера», их сортируют на «серых ождателей» и «верхнюю публику»). Широкие коридоры *первого и второго этажей Ажидации* оказываются идентичны назначению *внешнего и внутреннего дворов* перед Святой святых *Иерусалимского храма*. В первый мог войти каждый из верующих (ср.: в нижний коридор Ажидации «входят все прямо с подворья»); располагавшийся *немного выше* второй двор предназначался только для священников (ср.: в «Полунощниках» верхним коридором пользуется только «аристократия необыкновенного дома»). *Номера* для ождателей ничем

³ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. I. С. 6—7.

⁴ См.: Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия / Труд и издание Архимандрита Никифора. М., 1891. С. 753.

не отличаются от *комнаток с одним окном* специального здания для паломников, примыкавшего к Иерусалимскому храму. Функции храмовых хозяйственных помещений, где хранились ценности, утварь и продовольствие, в Ажидации отчасти выполняют «*маленький желтый шкаф*» наверху и специальное хранилище «*всего, что нужно к служению*», внизу.

Подобные «отражения» есть и в описании других деталей интерьера обоих «домов». «Кедровые стены Святилища и Святого святых и кипарисовый пол», украшенные «резными изображениями херувимов, цветов и плодов»,⁵ в Иерусалимском храме имеют свое осколочное, обытовленное подобие в комнатных цветах, в розовых букетиках орнамента *напольного* коврика перед аналоем, в цветной кайме ковровой дорожки в верхнем коридоре Ажидации. Певчие же птицы в клетках, деталь лесковского описания, косвенно напоминают вольных птиц, для отпугивания которых кровлю Иерусалимского храма при Ироде Великом оснастили золотыми спицами.

В один образный ряд с золотыми чеканными семисвечниками, днем и ночью горевшими в Святилище иудейского храма, попадают и «неугасимые лампы» в коридорах Ажидации, и подлежащие *обязательному* гашению лампы в номерах «ожидателей». «Худенькие оконные занавески», «расщипанные посередине», в комнатах первого этажа лесковского «необыкновенного дома» и «ситцевые драпировки» в номерах ожидателей на втором напоминают о *великолепных занавесах* на золотых кольцах, *отделявших* в Иерусалиме Святая святых от Святилища и притвора. А в «золотом венце беленого оклада» богородничей иконы есть отблеск ослепительного сияния храмовой золотой утвари.

Даже смесь *неприятных запахов* — *кислого* («гороховой начинки», «грибного и рыбного») внизу и *прогорклого* (от вьезшегося в доски комодов рыбьего жира) наверху — неявно пародирует *благовония из разных ароматических масел*, традиционно приготавливаемых в иудейских храмах. Все эти совпадения не могут быть случайными и безразличными к глубинной содержательности художественного изображения; обретающие в затекстовом смысловом поле рефлекторную способность предметные реалии лесковского «пейзажа» трансформируются в парадоксальный образ «нового Иерусалима»: некогда изгнанные из храма Христом торговцы жертвенными животными и менялы вернулись и на развалинах прежнего святилища соорудили другое, по образу и духу своему (недаром в лесковском тексте есть специальное уточнение о приспособленности Ажидации «ко вкусам и надобностям „ожидателей“»), прежних богов заменив кумирами, которым поклоняются все торгующие, — идолами наживы. Тайнственные источники дохода и сам товар, приносящий этот доход, раскрываются лишь при учете постепенно открывающегося метафизического пространства. В «Ажидации» торгуют вовсе не «святостью», как полагали П. П. Громов и Б. М. Эйхенбаум, а самой *возможностью* исполнения желаний «ожидателей».

Меркантилизмом пронизаны все чаяния и аборигенов «необыкновенного дома», и прибывающих сюда «паломников». Мальчик, с маниакальной сосредоточенностью переклеивающий марки с конвертов в толстую тетрадь, уверен, что «за это... в *Ерусалиме* бутылъ масла и цыбик чаю дают» (с. 169). Лишенный привычного ореола духовности и святости, знаковый для верующих город здесь низводится до «торговой Мекки», где можно выгодно обменять «ничто» на нечто, имеющее рыночную стоимость.

Столь же «чудесные» свойства молва приписывает и самой Ажидации. «Ангел мой!.. здесь умолить можно все; здешнее место — все равно, что *гора*

⁵ Там же.

Фавор...» (с. 217), — уверяет Аичку Марья Мартыновна. Название святой горы, где по преданию в присутствии трех святителей состоялся акт божественного Преображения Иисуса Христа, десакрализируется не только *лже-свидетельством* рассказчицы (в отличие от Петра, Иакова и Иоанна, лишь *наслышанной* о «чуде»), но и игрой слов. Вне библейского контекста одноименное слово «фавор» означает благосклонность, расположение или покровительство влиятельных лиц и прямо указывает на тех, в чьих «руках», как утверждают «ожидатели», «вся сила».

Сотворению новых кумиров способствует в эпоху первоначального накопления капитала в России сама жизненная практика (а не идеология или воображение), потому что буржуазные отношения превратили в товар сами деньги и денежные бумаги. Тысячи людей разорялись в банковских спекуляциях, но *возможность* мгновенного, фантастического обогащения существовала для каждого и непосвященными в тонкости и законы биржевой игры воспринималась как нечто мистически непостижимое. «Легкие» деньги, возникающие из «ничего» барыши порождали жажду чуда и суетную готовность к авантюрам, расшатывали патриархальные устои, способствовали безотчетности и легкости преступления всех запретов, ажиотажному спросу на некое «тайное» знание новых «жрецов» и слепому доверию к «чудотворцам». Устройство и назначение «Ажидации», по Лескову, в той же мере знаменует пришествие буржуазной эпохи, как «подземельные банки», «стрижка пупонов» или «падеж бумаг».

О причастности «риндательши» к таинству исполнения желаний и владении возможностью «доставлять особые душевные утешения тем, кто их разумно ищет при *ее посредстве*», повествователь явно узнает с чужих слов. Упоминается и о скрытности по поводу «ее кассы», и опять-таки таинственности приходящих в нее средств. Все это косвенно намекает на принадлежность хозяйк Ажидации к узкому кругу посвященных, на их «жреческую роль». Об этом же свидетельствует и сопряженность двух «владычных образов», о которых дважды упоминается в «пейзаже»: с иконописностью внешнего облика «риндательши» и «ключницы». Замечательный «изограф слова» Лесков в «Полунощниках» как бы забывает о своем удивительном даре пластического изображения, отсылая читателя к так называемому лицевому подлиннику, по которому живописать владычицу полагалось *в летах* и с особым умиротворенным выражением.⁶ Именно каноническим чертам богородничного облика и соответствует солидность и внешнее благочестие, «начертанные» на ликах хозяйк Ажидации «различными пошибами» (по словам повествователя, «лик „риндательши” ударяет в сухой византийский стиль, а ключницы с дугообразными бровями принадлежит итальянской школе»).

Стилевой прием сродни способу распознавания «адописной» иконы в «Запечатленном ангеле» («...колушнул ногтем, а с уголка слой письма так и отскочил, и под ним на грунту чертик с хвостиком на личинах нарисован!»). Солидность и благочестие оказываются маской. В сочетании с книжной («начертаны», «лики», «школы», «стиль») просторечная лексика («пошибами», «ударяет») отрицает подлинность «*ликов*» обеих дам-учредительниц, обнаруживая за первым слоем адаписной иконы отвратительные личины.

Не менее существенна и неявная многозначность понятий «риндательша» и «ключница». Звуковое тождество первого из них слову «арендаторша» семантически не реализуется: Ажидацию не арендуют, а владеют ею.

⁶ Филетов В. В. Словарь изографа. М., 2000. С. 27.

«Эссенциозность» этого загадочного словечка обнаруживается в диалектных соответствиях. По Далю, глагол «ринуть» («реять») означал «отталкивать, падать, стремиться»,⁷ «риндой» же в североолонецких говорах называлась «частая сеть невода».⁸ Было и еще одно диалектное слово — «арендарка»: так у южных славян называли владелиц шинков. Эти параллели в их символической знаковости особым образом синтезируют подтекстовые значения. Согласно Евангелию, Иисус Христос, увидав двух братьев, рыбаков Симона (Петра) и Андрея, закидывавших сети в море, сказал им: «Идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков» (Матф. 4:19).

По закону лесковских «перевертышей», библейские архетипы высвечивают дьявольскую суть темной «эзотерической» энергии владелиц Ажидации, улавливающих в искусно расставленные сети «человеков», обуреваемых дьявольскими искушениями.

В архетипическом контексте статус каждой из дам, их властные полномочия и иерархическое положение относительно остальных аборигенов «необыкновенного дома» своеобразно иллюстрируются каноническим иконописным изображением апостола Петра. *Ключи* в его руках — знак врученной ему Богом дисциплинарной власти над Церковью, тогда как ключи от Царства Божия принадлежат самому Богу. Сходное распределение административных ролей у «риндательши» и «ключницы»: «...в особе ключницы сосредоточена большая экономическая сила и исполнительная полицейская власть, сила же нравственная и политическая находятся в руках самой „риндательши“». Обращает на себя внимание двукратное повторение слова «сила», функционирующего как эхо молвы: «*Вся сила* в их руках».

Библейская символика использует и образ *паучьей сети*, трактуя его как «наглядное выражение тщетной надежды и предприятий нечестивых людей». Подтекстовые аллюзии утверждают отнюдь не комическую суть ядовитых и смертоносных всходов, порождаемых корыстолюбием. Превращение людей в диких зверей, в отвратительных гадов (вроде «тарантула» и «его ехидны») — такова правда о «преображениях», совершающихся на местной «горе Фавор», где *товаром* становится не только эфемерная возможность исполнения самых «темных» эгоистических устремлений, но и встречная готовность ожидателей к мошенничеству, доносителству, даже преступлению (намек рассказчицы, что строптивного возлюбленного Аички можно «под полотно положить», или уверенность старичка-«тарантула» в своей «надобности»).

Из «пейзажной» части не случайно изымается главное сюжетное лицо, которое все исследователи «Полуночников» считают виновником клубящейся вокруг него «мерзости»: повествователь (с. 217). Подобное обстоятельство в лесковском художественном построении не менее знаменательно, чем нарочитая безымянность и отсутствие портретных характеристик главного персонажа не только в «пейзаже» (о внешности запечатленного на фотографических портретах «духовного лица» не сказано ни слова), но и в «жанре». Передавая свое впечатление от облика «здесьнего» («Простой-препростой, а лицо выдающееся»), от конкретных уточнений рассказчица уклоняется («„Чем же его лицо выдающееся?..“ — „Вот завтра сама увидишь...“») (с. 183).

Таким образом, «известное духовное лицо» как личность в лесковском тексте умалывается, лишается индивидуальности, остается за скобками повествования, и причина вовсе не в боязни цензурных запретов, а в оригиналь-

⁷ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. С. 95.

⁸ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1971. Т. III. С. 484.

ности авторского художественного решения, в системном характере эстетической оценочности. Самого «закрытого» персонажа «играет» окружение, о котором тот даже не подозревает. «Известное духовное лицо» дистанцировано от всех других персонажей. В частности, близость дам-учредительниц к «чудотворцу» в тексте ничем не подтверждается. Это не более чем миф, тщательно поддерживаемый аборигенами Ажидации и воспринимаемый «толпучкой» как непреложный факт. Прямые контакты «известного духовного лица» с «ожидателями» происходят вне стен Ажидации — около Андреевского собора, на улицах Петербурга или в домах обывателей, а в роли проповедника он выступает лишь один раз — у Степеневых. Поэтому так важны эпизодические образы, возникающие в рассказе Марьи Мартыновны о ее охоте за «первым благословением». Именно тогда читатель знакомится с группой персонажей, во время «большой ажидации» организующей и направляющей уличное действо.

О так называемых «басомпьерах» рассказчица впервые узнает от извозчика, доставившего ее в «здесьнее место» и для успеха задуманного предприятия советующего обратиться к «певцу», который «все делает аккордом». Иносказательный характер намека подчеркнут первой частью лексической контаминации («басом»), как бы связанной с певческим термином, определяющим силу и тембр мужского голоса, тогда как вторая часть («пьеры») напоминает об амплуа комического неудачника в уличных театральные представлениях. Есть и еще один близкий по звучанию термин — «берсальеры» (от лат. bersaglio — мишень): так назывались стрелковые части итальянской пехоты. Эта причудливая игра разными смысловыми пластами обретает свое знаковое воплощение в фабульных ситуациях лесковского повествования. «Большая ажидация» косвенно уподобляется сражению за первое («самое выдающееся») «благословение здесьнего»: от слаженности и точности взаимодействия «басомпьеров» зависит доход самих «промыслителей». Именно они, будучи *передовым отрядом* «толпучки», определяют, к кому из «ожидателей» отправится «здесьний» («если им дать, они к той карете так его и подсунут, а не дашь — станут отодвигать»).

Таким образом, соборное пространство функционирует и как своеобразная театральная площадка, где время от времени разыгрывается один и тот же спектакль, в котором роли давно распределены и сам «провидец» выступает в амплуа «пьеро». Эскортируемое «подлокотниками» («они у него постоянно при локте») «духовное лицо» так и остается в неведении по поводу навязанной ему *марионеточной роли* и истинного смысла совершающегося вокруг него и от его имени. Искренняя вера в свою высокую посредническую миссию («...я чудес не творю, но если чудо нужно, то всегда чудеса были, и есть, и будут»), личное бескорыстие («...а деньги сметет этак, как видно, что они ему ничего не стоящие, и равнодушно в карман спускает и не считает, потому что он ведь из них ничего себе не берет») не отменяют духовной слепоты пастыря, не замечающего связи между своим миссионерством и поведением «толпучки».

В разговоре с матерью Клавдинька пронизательно вменяет ему в вину искушение, в которое он ввергает свою паству: «...какое значение на себя взять: какая роль!.. Люди видят его и теряют смысл... бегут и дают друг друга, как звери, и просят: *денег... денег!!* Не ужасно ли это?» (с. 202).

Общность между иерархом и «толпучкой» возникает на основе превратного восприятия христианской нормы. Чтający «букву» христианского учения духовный пастырь искажает его суть, не признавая за личностью права на духовный поиск и свободу выбора. Лесковский персонаж готов согласиться с самыми изуверскими способами искоренения инакомыслия:

«...счастье ваше, — говорит он Клавдиньке, — что вы живете в наше слабое время, а то вам пришлось покоптиться в костре». А она отвечает: „И вы бы меня, может быть, проводили?“ И сама улыбнулась, и он улыбнулся...» (с. 195). Иезуитская нетерпимость духовного лица противоречит учению Христа о терпимости и любви и почти буквально совпадает с желанием Аички таких, как Клавдинька и «интересный мужчина», «на сковородку бы их босыми ножками да пожаривать» (с. 211).

«Что за изверги христианства! Что за свинская невоспитанность!» (с. 176) — повторяет помощник пристава, будучи не в силах воспрепятствовать натиску «толпучки». Само словосочетание «изверги христианства», характеризую бесовскую одержимость, «жестокость и лютость» собравшихся, косвенно указывает и на стихийное, неосознаваемое ими отпадение от православия. Неукоснительно соблюдающие обрядность «изверги христианства», так же как и пастырь, нимало не сомневаются в своей принадлежности к православию и приверженности христианскому учению («Он меня ужасно оскорбил... — жалуется Аичка, — он сказал, что я не христианка, что со мною христианину жить нельзя и нельзя детей в христианстве воспитывать...〈...〉 Да, я ему это и сказала: „Я говею и сообщаюсь, а вы никогда... Кто же из нас — христианин?“» — с. 216).

Крайнее обытовление религиозного учения, с одной стороны, и мертвый догматизм — с другой, усугубляют путаницу понятий, возникающую при распаде патриархальности. Чувство дома, семейного очага вытесняется языческой разнузданностью, беспредельной терпимостью к греху. Однако так ли уж нова изображаемая автором социальная ситуация? Ключевой для понимания художественной концепции повести вопрос проясняют реминисцентные образы, неоднократно возникающие в бытовом диалоге и обогащающие герменевтику текста.

Метафизический план созируется в «жанровой» части повествования конфликтными отношениями между первичными значениями употребляемых персонажами слов, возникающими словоформами и символикой контекста. Проецируя современность на сущностные стереотипы библейской истории, автор ищет и находит общие точки между своими персонажами и мифологическими героями. И всякий раз убеждается, что новизна современного существования иллюзорна, кажущаяся.

Домашнее прозвище «мать-переносица» парадоксальным образом сближает лесковскую героиню с одной из жен-мироносиц Марией Магдалиной, после изгнания из нее семи бесов служившей Христу и первой увидевшей его воскресшим. Имя Мария в его древнееврейском значении намекает на потенциальную возможность *превознесения и возвышения*, а отчество (Марьяновна) указывает на «воинственность». Повествуя о своей *горькой* (еще одно значение этого имени) судьбе, рассказчица сообщает, что «двум *Пентефриям* досталась», объединяя в антропониме имена двух библейских персонажей — Потифера, царедворца египетского фараона, жена которого пыталась соблазнить юного Иосифа, и одноименного жреца, дочь которого была отдана Иосифу в жены, — с просторечным «пентюх» (одно из значений, согласно В. Далю, — «болван, который только ест да спит»). Трагикомическая общность судьбы лесковской героини и библейского Иосифа Прекрасного проявляется в том, что некогда совершенное братьями предательство через тысячелетие как бы отзывается в жизненных перипетиях рассказчицы обратными соответствиями: ее продает богатому откупщику-греку собственная мать, которая из пятитысячного приданого две тысячи «отшибла» в пользу другой дочери («Мы, говорит, тебя воспитывали и кормили. Надо теперь и о младшей сестре подумать» — с. 124). Но и сама

жертва предательства ничем не лучше «родных» в своей готовности к лжи, мздоимству, предательству, умножая счет зла.

Вездесущность библейских архетипов в лесковском повествовании проявляется и в вероломной краже у Марьи Мартыновны «первого благословения», напоминая о преступлении Исава, хитростью лишившего своего брата-близнеца Иакова преимуществ первородства, и в образе «картонного» Моисея, предводителя «бургонских рож», и в Иудином грехе Марьи Мартыновны, оболгавшей Клавдиньку и получившей тридцать рублей за молчание... В этих подобию как бы рефлекторно отражаются и множатся поступки, некогда совершенные библейскими персонажами. За хаосом современного быта, мозаикой пустяков, абсурдом понятий у автора «Полунощников» обнаруживаются общие для человеческой истории закономерности подъема и упадка цивилизации в их причинно-следственной связи.

Типологические черты, роднящие настоящее с праисторическим прошлым, проявляются в топонимике реминисцентных образов, эстетически мотивирующих минус-прием, связанный с отсутствием подразумеваемых в повествовании топонимов Кронштадта и Петербурга. В реплике Николая Ивановича Степенева, уподобляющего «Корифеям посланию» письмо-приглашение «здесьнему», возникает образ *Коринфа*. Перепутавший коринфян с корифеями Николай Иванович имеет в виду послания апостола Павла членам учрежденной им в Коринфе общины, в которых он обвинил коринфян в отступлениях от христианской нормы, возвращении к иудейским традициям, развратном поведении и разделении на секты.

Комическая подмена одного понятия (коринфяне) другим («корифеи», по Далю, в просторечном употреблении означающим «коновод, большак в каком-нибудь деле, обществе, товариществе») кардинально меняет исходные архетипические отношения адресанта и адресата. Письмо к «здесьнему» («корифею», «большаку», главе предприятия) — обратная курьезная проекция «Послания Коринфянам». Адресованное «апостолу» «новыми коринфянами», оно инициировано *снизу* и его цель не имеет ничего общего с высокой сутью апостольской полемики Павла. Состряпанное в «меховом магазине на линии» приглашение «чудотворцу» — часть домашней интриги («политический компот»), затеянной рассказчицей против ее главного «врага» — истинной христианки Клавдиньки, для которой и готовится «полезная назидация». Эти «случайные связи» в лесковском тексте множатся, образуя все новые смысловые зоны, интегрированные в затекстовое метафизическое пространство.

Город, являющийся местом церковного служения «известного духовного лица» и местоположением Ажидации, вполне сопоставим с Коринфом: и тот и другой являлись морскими воротами (первый соединял Западную Европу с Россией, страной евразийской, второй — Европу с Передней Азией). «Обилие портерных, кабаков»; «испытые тени какой-то бродяжной рвани»; «множество снующих по тротуарам женщин известной жалкой профессии» (с. 125) — скупые детали лесковского «пейзажа», характерные для любого портового закоулка мира, ассоциируются не с Коринфом эпохи расцвета и могущества (славившегося не только крайней развращенностью жителей, безнравственностью которых обратилась в притчу, но и великолепием архитектуры, садами, богатством), а с его современным состоянием. По свидетельству путешественника-европейца, в начале XIX века уже ничего, кроме древних развалин, не напоминает о былом великолепии Коринфа. Нелогичная на первый взгляд деталь в лесковском описании портового города — «группа солдат», а не матросов — находит свое объяснение: путешественник отметил, что основным населением превратившегося в заштатный горо-

дишко Коринфа были *солдаты*.⁹ В лесковском «пейзаже» указана и главная причина упадка городов: божественное равновесие жизни нарушается *переизбытком греховности их жителей*.

В развитие авторской художественной идеи в метафизическое пространство лесковского повествования включаются образы и других грешных библейских городов. Два «Послания коринфянам» — не единственное письменное обращение апостола Павла. Известно его «Послание к Римлянам» по случаю разногласий, имевших место между римскими христианами из иудеев и язычниками. Будучи столицей Римской империи и средоточием всей европейской цивилизации, Рим по своему безбожью и развращенности не уступал Содому и Гоморре (по преданию, именно в Риме апостол Павел принял свою мученическую смерть). Урбаноним «Рим» прямо присутствует в заключительной части обрамления к «жанру»: повествователь иронически отождествляет «здесьнее место», ставшее центром притяжения паломников-«ожидателей», с папским Римом («...уехал из Рима, не выдав самого папы» — с. 217).

Этот «третий Рим» нерасторжимо связан у автора «Полуночников» с образом еще одного знакового библейского города, сводящего все локусы внефабульного художественного хронотопа благодаря наличию других реминисцентных образов. Так, в репликах Николая Ивановича дважды возникает числовой аналог, соответствующий буквенному составу древнееврейского слова «зверь». Утомленный «трехволнениями», этот лесковский персонаж готов в поисках покоя «к самому черту в ад уехать», «нужно только на антихристов извозчика попасть, у которого *шестьсот шестьдесят шестой номер*, — тот знает дорогу к черту» (с. 139). Движимый чувствами, трагикомически напоминающими ощущения автора «Божественной комедии» в путешествии по загробному миру, в поисках духовной гармонии начавшего с ада, лесковский персонаж на роль своего «Вергилия» определяет Марью Мартьянову: «Уйдем, Переносица, со мною потихоньку из дома и найдем *шестьсот шестьдесят шестой номер* и поедем к дьяволу! Что нам еще здесь с людьми оставаться! Поверь, все люди подлецы! Надоели они!» (с. 139). Именно как дьявольское наваждение эти подневольные походы с сумасбродным «бабеляром» по злачным местам большого города воспринимает и сама Марья Мартьянова.

Художественная имплицитность возникающих параллелей обусловлена их типологизирующей функцией. В Откровении Иоанна Богослова, вскользь упоминаемом Марьей Мартьяновой, на звере восседает блудница, в образе которой Рим и Вавилон отождествляются друг с другом как города, предавшиеся антихристу. История расцвета, упадка и полного исчезновения последнего с лица земли (греко-латинское наименование «Вавилон» означало «ворота богов») трактуется в Библии как возмездие Бога, вознамерившегося рассеять и обратить в рабство племя Хамово, затеявшее строительство Вавилонской башни.

Имя этого непочтительного сына ветхозаветного патриарха Ноя возникает в диалоге Николая Ивановича с золовками. Узревший на собственной постели женскую комнатную туфлю, Николай Иванович вопрошает: «„У-е-ля хам? У-е-ля хам?“ Золовки ему отвечают: „Что ты, батюшка! Что ты!.. Какой Хам?“ А он даже трясется от злости и отвечает: „Хам — значит женщина!“ Маргарита Михайловна его перекрестила и говорит: „Какая женщина?“ — „Которая мне гадость сделала“» (с. 204). Графика текста выявляет глубину содержательности этого «виртуального» недоразумения и его анекдотизм. «У-е-ля хам» — комическая трансформация французской фразы «Où est la femme?» («Где

⁹ См.: Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия. С. 409.

женщина?»). Уловившие в ней единственное знакомое слово «Хам», собеседницы превратно понимают объяснения Николая Ивановича, подозревая помярчение ума (недаром — «Маргарита Михайловна его перекрестила»).

Демонстрируемое автором «разноязычие» (и как его следствие «диалог глухих») не только симптом болезни разобщения, утраты взаимопонимания даже между близкими людьми, но и знак божественного недовольства. Как известно, «смешав» языки строителей Вавилонской башни (буквальное значение слова «вавилон» — смешение), Господь тем самым вынудил прекратить их безумное предприятие: целые народы не смогли больше общаться и разошлись по разным странам.

Функциональная значимость подобной игры языковыми недоразумениями в «Полунощниках» чрезвычайна. Лесковские контаминации становятся здесь языковой эмблемой разногласия, хаоса, подмены понятий и эстетическим «инструментом» смысловоявления на уровне персонажам недоступном. Хамство, утверждающее свое всеисие среди людей, отказавшихся от Бога и не заметивших своего отступничества, достигает, по Лескову, критической «отметки»: тотальное озверение людей чревато наступлением *тьмы* бытия, или *конца света*.

С точки зрения автора «Полунощников» история движется не линейно, а поступательно, попадая в некогда проторенные человечеством колеи, и русская современность оказывается особым образом вписана в мировой исторический процесс. Недаром в «новом Вавилоне», обиталище лесковских героев, в неопикуемой пестроте смешаны все типажи многовековой цивилизации. Достаточно вспомнить «мускатеров», в наименовании которых соединяются понятия «мускат» (сорт вина), «мушкеты» (стрелковое оружие) и «мушкетеры» (образы которых у Дюма неотделимы от воинских подвигов, кутежей и любовных страстей), «кукотов и кукоток» (неповторимая смесь кошачьего сладострастия и кокетства, напоминание о том, что в храмах Вавилона культивировалась проституция — и не только женская), «голованеров» (причудливое объединение морского термина «гальванер», «гондолеров», «главарей» и «уголовников»), чтобы убедиться в том, что все, о чем свидетельствует очевидица, уже было в развитии человечества. Поведение слов обнажает то, о чем не помышляют произносящие их персонажи. Принадлежащие быту, они ничего не знают о своей исторической зависимости и о движении истории вспять. Может ли, однако, низменный, разлагающийся быт подчинить или целиком уничтожить бытие?

Проекция одного плана (буржуазная современность) на другой (архетипический), их сложнейшее диалектическое взаимодействие позволяют автору ответить и на этот вопрос. Лескову не свойственно эсхатологическое восприятие истории. Образная оппозиция *света* и *тьмы* в лесковском повествовании трактуется в связи с мифологической символикой. В Библии тьма — синоним невежества и знак власти злых духов, в праславянской мифологии полночь — время наивысшего могущества всякой нечисти. Название повести и ее эпиграф указывают не только на время рассказывания о событиях (в полночь), но и на метафизическую суть рассказанного. Свидетельство тому — авторский анахронизм: началу лета, разгару петербургских белых ночей («Уехать из города *на лето* было еще рано, и мне посоветовали сделать непродолжительную прогулку...») противоречат «испытые тени какой-то бродяжной рвани», которые вкупе с полной бескрасочностью описания создают у читателя ощущение давящего мрака.

Однако «тьма над бездной», упоминаемая в библейской Книге Бытия, была, как известно, в *начале творения*. Автор «Полунощников» видит спасение от общественного и духовного раскола не в возвращении к патриар-

хальному прошлому, не в философском осмыслении настоящего и не в социально-утопических доктринах, обращенных в будущее. Внешние социальные перемены, по Лескову, не могут способствовать преодолению зла. Все надежды писателя — на зарождение нового *внутри* существующего, на возникновение светоносных начал среди *крошечной тьмы*. Зло может быть побеждено только изнутри, там, где оно укоренилось, — *в душе человека*. Выход к свету — на пути личного духовного подвижничества немногих праведников, причастных к чуду обновления мира (а без них, по народным поверьям, «города не стоят»).

Персонажи, испытывающие насущную потребность в вере или бессознательную жажду лада с самими собой, есть и в «Полунощниках». Это и «бессчетный доктор» Ферштет, и его родственник, жених Клавдиньки, это и «интересный мужчина», которого так и не удается соблазнить Аичке. Это и Николай Иванович, чьей репутации «бабеляра» — гуляки и бабника, склонного к плотским утехам, непостижимым образом противоречит глубокое чувство к «Крутильде», напоминая о трагической любви средневекового философа, богослова и поэта Абелияра к Элоизе. Подлинность чувств, детская непосредственность и природная доброта всегда служат у Лескова-художника залогом сохранности бытийных начал и возможности духовного прозрения для любого человека. Образ пустыни в Библии связан с исходом иудеев из Египта и землю Обетованной, к границам которой после сорокалетних странствий Моисей привел свой народ, а также с искушением, которому подвергся в Иорданской пустыне Иисус Христос. Грешный Николай Иванович с его апокрифическими представлениями о катехизисе тоже способен однажды впасть в искреннее раскаяние: «...идет и сам впереди себя руками водит и бармутит: „Дорогу, дорогу... идет глас выпивающий... уготовьте путь ему в пустыне... о господи!“» (с. 174). Творческая сила добра, исходящая хотя бы от одной личности, способна преобразить тех, кто услышит глас, вопиющий из глубины собственного сердца.

Но подлинно светоносной силой наделен в повести только образ Клавдиньки, само имя которой в переводе с греческого означает «хромая» (т. е. не такая, как все). Созидательное и спасительное значение женского начала в «Полунощниках» подчеркнуто увлечением Клавдиньки скульптурой. Глина, служащая материалом для ее поделок, в мифологии разных народов олицетворяет землю вообще, а в библейском тексте упоминается как исходный материал для сотворения человека («Мы глина, — говорит пророк Исайя, объясняя всецелую зависимость человека от Бога, — а ты образователь наш, и все мы дело руки твоей»).

Общая схема истории Клавдиньки у Лескова соответствует основным стадиям процесса инициации мифологических героев, способствующего возобновлению духовной энергии мира. Будучи единственной и любимой дочерью, наследницей огромного купеческого состояния, Клавдинька отказывается от предписанной ей социальной роли («... она обо всем образе жизни людей стала иначе думать, и все она начала желать чего-то особенного, чего невозможно и что всех огорчает»), от владения излишним («...начала не надевать на себя ни золотых украшений, ни дорогих нарядов»), тем самым разрушая границы, отделяющие ее от тех, на ком «и самых простейших одежд нет» (с. 142). Самостоятельно избравшая путь смирения и презрешая угрозы и соблазны, Клавдинька принимает без малейших жалоб даже несправедливое наказание («А та — хлоп ее фигуру на пол и начала ее каблуками топтать. <...> Клавдинька-то так и ахнула... <...> ...стала просить только: „Мамочка! Пожалейте себя! Это ужасно, ведь вы женщина! Вы никогда еще такой не были!“» — с. 187—188).

Благородство и самопожертвование Клавдиньки как бы возвращает миру устойчивость и гармонию: Николай Иванович прощает блудного сына, одобряет его женитьбу на обещанной женщине и признает внебрачного ребенка своим внуком. Мать Клавдиньки соглашается на просьбу дочери оплатить все векселя Николая Ивановича и избавляет его от тюрьмы («...и дом продали, а сами стали жить круглый год на фабрике. Так и теперь все круглый год живут в этой щели, и Клавдиньке это очень нравится» — с. 209).

Истинное, непоказное, деятельное православие для автора служило единственным путем к примирению всех со всеми, единственным средством просветления, преодоления пропасти непонимания, разноязыкости. Рассказ современной «Шахерезады» в конечном итоге обогащает его благим знанием и пробуждает надежду на спасение. Вот почему трагикомические сцены современной Лескову «человеческой комедии» завершаются катарсисом, утверждающим торжество света и начал жизни: с *рассветом* повествователь, удрученный ночными химерами и на какое-то время «забывший», что «благодать пребывает там, где преизбыточествует грех», испытывает душевное просветление.

Недаром заключительные слова повествователя исполнены социального оптимизма: «Я как будто побогател впечатлениями, — и теперь, когда мне случается возвращаться ночью по купеческим улицам и видеть теплящиеся в их домах *разноцветные лампы*, я уже не воображаю себе там одних бесстыжих притворщиц или робких и безнадежных плакс „темного царства“, а мне сдается, будто там уже дышит *бодрый дух Клавдиньки, дающий ресурс к жизни во всяком положении, в котором высшей воле угодно усовершенствовать в борьбе со тьмою все рожденное от света*» (с. 217).

Кажущаяся «фактографичность» и «зеркальность» этой поздней лесковской повести, своеобразно воскрешающей знакомые читателю образы (Марья Мартыновна явно напоминает «воительницу», а неуемный «бабелляр» своей непомерностью — богатыря-дьякона из «Соборян»), на поверку оказывается первым слоем многоаспектного художественного изображения. Поэтика и художественные принципы «Полунощников» сродни античной синкрисе, когда каждая деталь изображения имеет смысл только как элемент общей картины. Судя по итогам нашего анализа, Лесков не только не останавливается в своем художественном развитии, но новыми эстетическими открытиями предвещает появление русского модерна. Непосредственное высказывание, чуждое какой-либо идеологичности, имеющее бытовое значение, обнаруживает у этого писателя неисчерпаемые возможности смыслопорождения. Символизируясь в эстетическом контексте, «слово-факт» превращается в «слово-эссенцию», способное преодолеть преграду между видимостью жизненных явлений и их неявной сущностью.

Позднее лесковское творчество оказывается столь же чуждым одноплановости сатирического письма, как и написанные ранее его признанные шедевры. А это значит, что Лесков-художник так и остался в русской литературе явлением, к которому неприменимы общие мерки. Поэтому пристальное внимание к его стилистике и неоднократное возвращение к, казалось бы, уже изученным произведениям в высшей степени актуально и плодотворно.

ВОЙНА НА ВОСТОКЕ И КРИЗИС ЕВРОПЕЙСКИХ ЦЕННОСТЕЙ (ЕВРО-АЗИАТСКИЙ МАРШРУТ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА)

Ляоян, Шахэ, Мукден, Цусима... Звучащие чуждо для русского слуха географические названия обозначали болезненные точки исторической памяти и уязвленного национального самосознания современников Русско-японской войны. «Там ласточкой реет / Старая боль», — скажет Анна Ахматова строками поэмы «Путем всяя земли» через тридцать пять лет после гибели «Варяга», «Петропавловска» и капитуляции Порт-Артура. Колониальный инцидент («маленькая победоносная война»)¹ на восточной окраине обширной империи превратился в трагедию настоящей войны с огромными человеческими потерями и национальным унижением. Она, кроме того, стала не только революционизирующим обществом фактором, но и важнейшим событием ментального плана. Эта «ужасная война», «несчастливая и постыдная», как определял ее С. Ю. Витте в своих воспоминаниях уже *post factum*, подорвала чувство «географического империализма», не говоря уже о дискредитации популистского национализма. Сместилась шкала приоритетов на оси Запад—Восток, Европа—Азия и была подвергнута переоценке — сознательной и бессознательной — позиция европоцентризма в самом широком спектре: от интеллектуальных конструктов («ориентализм», «экзотизм» и пр.) и культурно-психологических предпочтений до бытового поведения.

Сложившаяся ситуацию, а также настроения в русском обществе убедительно иллюстрирует мемуарное свидетельство художника и искусствоведа А. Н. Бенуа. Объекты нескрываемой иронии этого европейца-интеллектуала, в том числе направленной и на самого себя, — культурные стереотипы «европейского» восприятия Японии, конструируемый в соответствии с ними «образ врага», а также военная риторика колониального дискурса: «Новый 1904 год начался фортиссимо — с грохота внезапно начавшейся войны с японцами. (...) Это была первая *настоящая* война, в которую была втянута Россия после 1878 г., но за *совершенно настоящую* ее никто вначале не считал, а почти все отнесли к ней с удивительным легкомыслием — как к какой-то пустяшной авантюре, из которой Россия не может не выйти победительницей. Подумайте. Эти нахалы япошки, макаки желтомордые, и вдруг полезли на такую машину, как необъятное государство Российское с его более чем стомилионным населением. У меня и у многих зародилось даже тогда подобие жалости к этим „неосторожным безумцам“. Ведь их разобьют в два счета, ведь от них ничего не останется, а если война перекинется к ним на острова, то прощай все их чудесное искусство, вся их прелест-

¹ Слова одного из сторонников эскалации конфликта на Дальнем Востоке, министра внутренних дел фон Плеве: «Чтобы удержать революцию, нам нужна маленькая победоносная война» (Витте С. Ю. Воспоминания. М., 1960. Т. 2. С. 291).

ная культура, которая мне и друзьям особенно полюбилась за последние годы. Полюбилась она настолько, что многие из нас обзавелись коллекцией японских эстампов, а Хокусаи, Хиросиге, Куниоси, Утамаро стали нашими любимцами. (...) Недолго, однако, пребывало русское общество в неведении настоящей силы нового, презренного врага. (...) И вот, постепенно положение стало меняться, а после гибели „Петропавловска” и битв при Ляояне и Мукдене, после ряда отходов „на заранее укрепленные позиции” — японцы „макаки” перестали быть смешными, русское общество вспомнило о воинском духе и воинских доблестях этой „страны самураев” и поняло, что надо дать *достойный отпор*. (...) Война становилась в некотором смысле „популярной”, перестала быть каким-то „колониальным недоразумением”.²

С позиций современной концепции «ментальной картографии», изучающей формы репрезентации окружающего пространства в сознании человека, можно сказать, что Русско-японская война изменила прежде всего ранее существовавшие ментальные границы по отношению к «Востоку» как конструктору европейского колониального дискурса. И если, вслед за Дж. Б. Харли, исследующим соотношение между картографированием пространства и осуществлением власти, считать, что «карты являются языком исключительно власти»,³ то можно сделать определенный вывод: Дальний Восток и Маньчжурия к началу войны оказались областью иллюзорной власти российского императора уже потому, что отсутствовали адекватные карты местности, на которой развернулись военные действия. Этот факт можно рассматривать не только как подтверждение кризиса системы самодержавного бюрократического аппарата, но и как следствие убежденности большинства русского командования в собственном превосходстве — не только военном, но и культурном, цивилизованном, расовом. Этот же факт был отмечен, в частности, французским журналистом Людовиком Нодо. Анализируя объективные причины поражения русских «в неведомых горах» Маньчжурии, он указывал не только на характер «современной войны», продемонстрированной японцами («борьба ума, хитрости, сообразительности и проникновения»), их владение местным наречием, применяемые обманные тактики, недоступность информации, но также на отсутствие у русских аутентичных географических карт. Использование японцами особенностей природного ландшафта, не знакомого русским, создавало иллюзию таинственного всеприсутствия врага («оптический обман», «кошмар», «война невидимая, (...) вся раздробленная, расчлененная, бесформенная, скрытая, раскиданная, лишенная единства...»). В корреспонденции «Карта, которую нужно было приготовить» Нодо рисовал следующую картину: «Если бы, после моего десятимесячного пребывания в Маньчжурии, меня спросили, чем объясняю я главным образом тот успех, который японцы одержали над русскими, то я бы ответил: „Японцы знали, а русские не знали”. Об этой стране, которую японцы многие годы изучали с величайшим старанием и в которой они в совершенстве узнали горные цепи, направления рек, времена

² *Бенуа Александр*. Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1990. Кн. 4. Гл. 48. С. 396, 397. Ср. приводимое С. Ю. Витте свидетельство: «В первое время обыкновенное выражение его (Николая II) в резолюциях было, «эти макаки». Затем это название начали употреблять так называемые патристические газеты, которые в сущности содержались на казенные деньги» (*Витте С. Ю.* Указ. соч. Т. 2. С. 292). См. также воспоминания В. Н. Коковцева, на начало войны занимавшего пост министра финансов, «Из моего прошлого. Воспоминания 1903—1919 гг.» (М., 1992. Кн. 1).

³ *Harley J. B.* Maps, Knowledge and Power // *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments* / Ed. by Cosgrove D., Daniels St. Cambridge, 1988. P. 301 (цит. по: *Шенк Фрительф Бенъямин*. Ментальные карты: Конструирование географического пространства в Европе от эпохи Просвещения до наших дней // Новое литературное обозрение. 2001. № 6 (52). С. 44).

года, степень культурности, средства; в которой они старательно исследовали все ее физические особенности и все естественные отличия с такою же подробностью, как их родные острова; об этой стране большая часть русских, явившихся сюда воевать, абсолютно ничего не знала (...) и в ослеплении собственным могуществом не придавала никакого значения силам противника. (...) Множество раз, справившись по неверным картам, русские генералы и полковники ошибались в определении вершин различных гор и признавали недоступными такие, откуда внезапно появлялась японская пехота, а еще чаще даже горная артиллерия».⁴

Несоответствие между реальностью и сконструированными представлениями о ней (образы врага и чужого пространства), незнание местности, т. е. утрата *места* (топоса), сеяли панику и страх перед противником, демонизируя его. Говоря современным языком, возник кризис идентификации: утрата своего «я», потеря власти над пространством и, следовательно, над ситуацией. Именно в этом смысле следует понимать слова французского журналиста о том, что «японская армия взяла Ляоян с помощью кошмара» (корреспонденция «Кошмар»). «Могущественный», гипнотический эффект влияния японцев на русских он квалифицировал как характерный психологический феномен войны в Маньчжурии.

«Кошмарная война» оказалась тем *реальным*, которое радикально изменило конфигурацию *воображаемого* и актуализировало значение *аффекта* (тематизация страха, ужаса, безумия, сферы иррационального и бессознательного) и его фигурацию. Возникает целая «литература аффекта», образцом и хрестоматийным примером которой может служить рассказ Л. Андреева «Красный смех». Метафора, давшая заглавие рассказу, была понята, в частности Андреем Белым, как «гримаса ужаса» современной войны и наступающего торжества Хаоса.⁵ Заметим, кстати, что в своей интерпретации он апеллирует к корреспонденции Л. Нодо и его характеристикам войны с Японией как *невидимой, фантазматической, таинственной* и т. д.⁶ Этого достаточно, чтобы актуализировать историческую мифологию В. С. Соловьева (см. об этом ниже): аналитика реальности подменяется мифологемами, появляется еще одна «фигура аффекта» — «призрак красного дракона, несущегося на нас с Востока».⁷ Апокалиптические настроения — «Лик безумия, сходящий в мир» — в этот период оформляются у писателя в фантазме «желтой опасности». Весьма показательна экспрессивность стихотворения

⁴ *Нодо Людовик*. Они не знали... (Ils ne savaient pas...). Письма военного корреспондента газеты «Le Journal» о русской армии в кампанию 1904 г. / Пер. с франц. Н. Л. М., 1905. С. 8, 9. Брошюра была издана как бесплатное приложение к № 4 газеты «Русское дело». Характерно, что рефрен «они не знали» звучал и в книге очерков Г. Белорецкого «Без идеи. (Из рассказов о войне)» (1906); весьма показательны названия ее разделов: «Без идеи», «Без настроения», «В чужом пиру», «Химеры».

⁵ Ср. ироническую оценку рассказа Андреева, данную В. В. Вересаевым, служившим военным врачом на театре военных действий: «Мы читали „Красный смех“ под Мукденом, под гром орудий и взрывы снарядов и — смеялись. Настолько неверен основной тон рассказа: упущена из виду самая страшная и самая спасительная особенность человека — способность *ко всему* привыкать. „Красный смех“ — произведение большого художника-неврастеника, больно и страстно переживавшего войну через газетную корреспонденцию о ней» (*Вересаев В. В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1985. Т. 3. С. 384).

⁶ *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 410 (статья «Апокалипсис в русской поэзии», 1905).

⁷ Там же. Об актуализации и трансформации дихотомии «Запад—Восток» в русском символизме в связи с Русско-японской войной и о неоднозначном ее решении у Андрея Белого и Ф. Сологуба, в том числе и в связи с «буддистскими настроениями» последнего, см.: *Григорьева Е.* Федор Сологуб в мифе Андрея Белого // Блоковский сборник. Вып. XV. Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX—XX вв. Тарту, 2000. С. 120—131.

«Японец, возьми», сюжет которого демонстративно спроецирован на «Панмонголизм» (1894) Соловьева и представлен как его реализация во времени.

Муха жужукает в ухо, Пыльная площадь — пуста... В пригород, тукнувший глухо, Желтая ступит пята.	В блеск восходящего солнца, Став под окошко тюрьмы, Желтая рожа японца Выступит скоро из тьмы.
Крик погибающих братьев Встанет в пустой балалай, Лай наступающих ратей Слышишь ли, царь Николай?	Тухни, — помойная яма! Рухни, — российский народ! Скоро уж маршал Ояма С музыкой в город войдет. ⁸

В эту новую литературную конфигурацию попадает и роман Белого «Петербург», который можно рассматривать как аффективно-дискурсивную реакцию на Русско-японскую войну. Здесь концепт «желтая опасность»,⁹ последовательно проведенный на разных уровнях текста, превращается в один из базовых концептов повествования.

Для символистов-«соловьевцев» война стала точкой встречи с миром и усилила трудный процесс самоидентификации, в том числе — освобождения от мистифицированных книжных абстракций. Трагические события, подобные гибели броненосца «Петропавловск», унесшей жизни 650 человек, переживались, например А. Блоком, в сложной духовной работе открытия себя-иного. Его ответ (7 апреля 1904 года) Андрею Белому на письмо (около 28 марта 1904 года), исполненное чувства метафизической тревоги («страшной опасности»), фиксирует аффективную реакцию на происходящее, а следовательно, границу изменения: «Я не добросил молота — но небесный свод *сам* расколосил. И я вижу, как с одного конца ныряет и расплзается муравейник *положим* расплющенных сжатым воздухом в каютах, сваренных заживо в нижних этажах, закрученных неостановленной машиной (меня «Петропавловск» совсем поразил), — а с другой — нашей воли, свободы, просторов. И так везде — расколосность, фальшивая для себя самого двуличность, за которую я бы отомстил, если б был титаном, а теперь только *загложу* ее. — Как видишь, я пишу несвязно. Я окончательно потерял последнюю веру в возможность точности в окончательном».¹⁰

Мы оставляем в стороне обширную литературу социального критицизма и реалистического психологизма, порожденную войной, а также литературу «человеческого документа»: рассказы, очерки, повести, дневниковые и путевые записки В. Вересаева, А. Куприна, Н. Гарина, В. Короленко, В. Немировича-Данченко, А. Новикова-Прибоя и многих других писателей разной степени таланта и известности, непосредственных участников военных действий, очевидцев или просто современников событий на Дальнем Востоке. Отметим только, что массив литературы, почти не тронутый современным научным дискурсом, требует актуального анализа и реинтерпретации.¹¹

⁸ Белый Андрей. Собр. соч. Стихотворения и поэмы. М., 1994. С. 424. Ср. у Соловьева: «О, Русь! Забудь былую славу: / Орел двуглавый сокрушен, / И желтым детям на забаву / Даны клочки твоих знамен».

⁹ «Желтая опасность» — название книги (1901) французского экономиста Э. Тери.

¹⁰ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка: 1903—1919. М., 2001. С. 138.

¹¹ Из советских работ, выдержанных в соответствующем официальном дискурсе, укажем на довольно обстоятельный обзор П. С. Выходцева «Русско-японская война в литературе эпохи первой русской революции» в академическом сборнике, приуроченном к полувековому юбилею революции 1905 года (Революция 1905 года и русская литература / Под ред. В. А. Десницкого и К. Д. Муратовой. М.; Л., 1956. С. 280—320).

* * *

Максимилиан Волошин, назвав себя «путником по вселенным», не однажды прочерчивал траекторию своего пути как поэта, художника, мыслителя, человека. «Автобиография» 1925 года, составленная «по семилетьям» (нас будет интересовать «4-е семилетье», обозначенное как «Годы странствий (1898—1905)»), заметка «О себе», «маленькая поэма» «Четверть века (1900—1925)» представляют своего рода карты, фиксирующие *маршруты* (передвижения, реальные и ментальные) и *становления* — точки интенсивности, аффекта, смещения.¹² Такой «аффективной точкой» стал для Волошина 1900-й год, «стык двух столетий», оцененный им как «год духовного рождения». Встречен он был в степях и пустынях Средней Азии. Здесь Волошин работал (после исключения из университета и запрещения жить в университетских городах) в изыскательской партии по строительству железной дороги Ташкент—Оренбург («водил караваны верблюдов»). Значимость этого времени-места в акте индивидуации он определял двумя факторами. Во-первых, эффектом культурно-географического «смещения»: переживанием нового пространства в его удаленности от европейской цивилизации, в его уникальной самобытности и в его древнейших арийских пластах — праисточках молодой «варварской» Европы. Во-вторых, духовно-интеллектуальным: знакомством с ключевыми для эпохи произведениями — «По ту сторону добра и зла» Ф. Ницше и «Тремя разговорами о войне, прогрессе и конце всемирной истории» с приложением «Краткой повести об антихристе» Вл. С. Соловьева. Будущее апокалиптическое столкновение Европы и Азии казалось Соловьеву неизбежным. Страх перед агрессией антихристианского мира получил конфигурацию в мифологемах и идеологемах «враг с Востока», «дракон», «панмонголизм», «конец всемирной истории». Они, в свою очередь, не только стали опорными концептами в построении «картины мира» у его духовных последователей — русских символистов (особенно Андрея Белого, А. Блока, С. Соловьева), но и на долгие годы фундировали мифологизированные представления об Азии и Дальнем Востоке в сознании современников.¹³ В предсмертном письме «По поводу последних событий» философ оценил антиколониальное восстание ихэчуаней в Китае как реальное подтверждение своих предчувствий грядущей «мировой катастрофы».

В восприятии Волошина радикальная критика европейской культуры, морали и религии христианства, а также европейского *everyman*'а («доброе европейца»), осуществленная Ницше, наложилась на пророчества Соловьева, понятые отнюдь не в апологетическом смысле. Напротив, они утвердили его в крепнущем осознании проблемы культурно-исторической относительности. «Кто же прав из нас? Кто ближе к идеалу — мы ли, которые ставим в основу своей культуры бесконечное увеличение потребностей, или они, которые стараются уменьшить их до самого неизбежного? А ведь здесь, в этой основе, все различие и вся будущая и прошедшая история».¹⁴ При этом размышления Волошина о «переломе» в истории человечества, о наступлении «нового периода», актуализированные как реальными событиями,¹⁵ так и

¹² См.: *Делез Жиль*. Критика и клиника. Пб., 2002. С. 87—95 (глава 9).

¹³ Подробнее см.: *Лосев Лев*. Поэтические трансформации азиатского мифа // *Russian Studies* (Seoul). 2000. Vol. 10. N 2. P. 17—20.

¹⁴ Письма М. А. Волошина к А. М. Петровой / Предисл., публ. и прим. В. П. Купченко // Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. Вып. I. СПб., 1991. С. 118 (письмо от 11 декабря 1900 года).

¹⁵ Волошин внимательно следил за событиями в Китае, откровенно симпатизируя ихэчуаням и страстно негодуя по поводу действий объединенных сил европейских государств во главе с

местоположением — пребыванием в «сердце Азии», ставили под сомнение идеологические конструкции Соловьева и его откровенное неприятие иных, неевропейских и не иудео-христианских религиозных и культурных миров. Здесь на перекрестках древнейших путей, где слои времени и пространства образуют иные, более глубокие, чем в Европе, складки и рельефы («свертки путей»), «мысль невольно приобретала объективность, широту и бесстрастность».¹⁶ Итогом стало обретение «возможности взглянуть на всю европейскую культуру ретроспективно — с высоты азийских плоскогорий и произвести переоценку культурных ценностей».¹⁷

Пустыня не стала для Волошина пустыней, хотя тематизация наложения пространственного и духовного опыта присутствует в его рефлексии: «...пустыня мне много сказала, но далеко все-таки не так много, как могла бы, потому что я был не один в пустыне. Моя „пустыня“ еще впереди».¹⁸ Азия обожгла поэта, запечатлевшись в опыте тела («И от пространств пламени ступни») и дав рост органической образности последующего творчества (ср. в поэме «Четверть века»: «Я, преклонившись, ощущал рукой / Наши утробные корни и связи, / Вросшие в самые недра земли. / Я ощутил на ладони биенье / И напряженье артерий и вен — / Неперекрученную пуповину / Древней Праматери рас и богов»)¹⁹ Смещение в пространстве позволило по-новому увидеть конфигурацию Европы на карте, подчеркнув ее естественную органичность и вместе с тем периферийность по отношению к Азии: «...кактус Европы / На окоеме Азийских пустынь» («Четверть века»). Впервые этот образ появится в статье «М. С. Сарьян», в которой анализ, удивительно глубокий по степени проникновения в природу и суть творчества армянского художника, строится на декларативном отталкивании от «ориентализма» романтического искусства: «Европа, как чужеродное растение, выросла на огромном теле Азии. Она всегда питалась ее соками. Если вернуть полушарие Старого Света, Европа представляется зеленым и сочным кактусом, выросшим на безмерных каменистых пустынях Азии. Все жизненные токи — религию и искусство — она пила от ее избытка».²⁰

Следующий маршрут Волошина — из «пустыни» на Запад, в Париж, — лишь часть намеченного «пути», в котором паломничество на Восток — кульминационный поворотный момент, после которого должно следовать окончательное возвращение на родину. Волошин был духовно инициирован стремлением «познать всю европейскую культуру в ее первоисточнике и затем, отбросив все „европейское“ и оставив только человеческое, идти учиться к другим цивилизациям, „искать истины“ в Индию, в Китай. Да, и идти не в качестве путешественника, а пилигримом, пешком, с мешком за спиной, стараясь проникнуть в дух незнакомой сущности. Когда это будет сде-

германским императором Вильгельмом, которые, заметим, вызвали поэтический энтузиазм Соловьева — стихотворение «Дракон», аллегорию последней битвы христианского Запада и варварского Востока, конфигурированных соответственно в образах дракона и рыцаря-крестоносца. Колониальная тема — сфера актуального интереса Волошина, он — непримиримый противник колониальной политики по отношению к «вне-европейским народам». См. его письма к А. М. Петровой от 7 (20) июля и 11 декабря 1900 года (Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. Вып. I. С. 113, 117—118).

¹⁶ Письмо к А. М. Петровой от 11 декабря 1900 года (Там же. С. 118).

¹⁷ *Волошин Максимилиан*. Автобиография [«по семилетьям»] // Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990. С. 30.

¹⁸ Письмо к А. М. Петровой от 12 февраля 1901 года (Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. Вып. I. С. 126).

¹⁹ *Волошин Максимилиан*. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995. С. 361. (Серия «Библиотека поэта»).

²⁰ *Волошин Максимилиан*. Лики творчества. Л., 1988. С. 302. (Серия «Литературные памятники»).

лано, тогда уж действительно нужно будет на сорок дней в пустыню, а после того в Россию, окончательно и навсегда».²¹

Пребывание в Париже, занятия в школе живописи, новые знакомства, странствия «по странам, музеям, библиотекам» лишь на время оттесняют намеченные планы. Знакомство с хамбо-ламой Агшваном Доржиевым вновь актуализирует тему Востока, на этот раз Дальнего. Уже в письмах 1902 года упоминаются «буддийский монастырь» на Байкале, Япония, а в декабре он делится с другом мыслями о кругосветном путешествии, настойчиво акцентируя тему обретения «вне-европейской точки опоры»: «Япония мне даст вне-европейскую точку для искусства, Китай — для государства, Индия — для философии».²² Волошин запасается рекомендательными письмами в адрес хамбо-ламы Восточной Сибири, в Иркутск и Владивосток, на дружеских шаржах он уже предстает в образе тибетского мудреца, а в ретроспективной записи (1931 года) итогом года назовет «решение ехать на Восток».

1903 год проходит между Петербургом, Москвой, Крымом и Парижем, он отмечен знакомством с русскими символистами и вхождением в литературную жизнь. «Япония отложена по разным причинам».²³ Теперь он — парижский корреспондент символистских «Весов», начавших выходить с 1904 года в Москве под редакцией В. Я. Брюсова, информатор о художественной жизни Франции и заинтересованный пропагандист ее культуры. Первый номер журнала открывался его статьей «Скелет живописи», что свидетельствовало о ее программном характере. Здесь тема японского искусства как основного источника обновления современной европейской живописи была выведена на уровень художественного манифеста.

Волошин причислял себя к категории «интеллектюэлей», подчеркнуто противопоставляя ее касте «интеллигенции». «Intellectuel — это человек, имеющий свой взгляд на мир и на явления культуры и взявший себе право стать в стороне от ходовых политических делений и общественных шаблонов».²⁴ Обозначенная им позиция отчетливо проявилась в неожиданной и казавшейся даже эпатажной реакции на начавшуюся 27 января (9 февраля) 1904 года войну с Японией. Его письма этого периода из Парижа свидетельствуют о радикальных «прояпонских», а точнее, антиевропейских настроениях, в основе которых не только «недовольство культурой» как их доминирующий фон, но и неприятие господствующего дискурса — милитаристского, колониального, европоцентристского — и сопротивление ему. В то же время зависимость от эсхатологизма Соловьева очевидна,²⁵ особенно в письме к Брюсову.

«Я всей душой на стороне японцев. И жду от этой войны начала общего обновления Европы».²⁶ «Европа уже три столетия замкнулась в китайских стенах своей цивилизации. Пусть теперь мудрый и познавший Восток ска-

²¹ Письмо к А. М. Петровой от 12 февраля 1901 года (Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. Вып. I. С. 126).

²² Письмо к А. М. Пешковскому от 2 (15) декабря 1902 года. Цит. по: *Купченко В. Труды и дни Максимилиана Волошина: Летопись жизни и творчества. 1877—1906.* СПб., 2002. С. 104.

²³ Письмо к А. И. Косоротову от 1-й пол. декабря (?) 1903 года. Цит. по: *Купченко В. Труды и дни Максимилиана Волошина...* С. 113.

²⁴ Цит. по: Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. Вып. I. С. 182.

²⁵ К «Трем разговорам» Соловьева Волошин вновь вернется в рецензии на утопический роман А. Франса «На белом камне» (1905), со- и противопоставляя позиции по отношению к Европе и Азии «славянского пророка» и «утонченного скептика латинской расы» уже в свете современных событий. Рецензия опубликована не была, возможно, из-за своего реферативного характера. См. недавнюю публикацию, осуществленную П. Р. Заборовым: Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. Вып. II. СПб., 1999. С. 81—101.

²⁶ Письмо к А. М. Петровой от 25 февраля (10 марта) 1904 года (Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. Вып. I. С. 165).

жет свое властное слово». ²⁷ «Война... Как это отзывается в России? Здесь впечатление полного разгрома России. Флот, в сущности, уничтожен. Ожидание с минуты на минуту вступления Англии в борьбу. Неужели мы будем так счастливы, что доживем до момента, когда культурный Восток обновит Европу? Общее ожидание всеокушающего всеевропейского взрыва. Первые признаки смерти». ²⁸

Позиция Брюсова в этом эпистолярном диалоге продиктована его «географическим патриотизмом» и обличает в нем сторонника геополитической экспансии России на берега Тихого океана. На нервные, аффектированные вопросы Волошина он отвечал с присущим ему здравым смыслом и с истинно имперским монументальным спокойствием (характерна «фигура» внеаффективного тела, не отвечающего на болевые сигналы): «Вы себе представляете дело трагически: ничуть не бывало. Во-первых — с точки зрения истории — это вовсе не война Азии с Европой, Востока с Западом, а только что война японского „императорского“ правительства с русским „императорским“ правительством. То и другое воплощает идеи „европеизма“, в сущности глубоко чуждые России и истинной Японии. Нелепы японские „маркизы“, но не менее нелепы и русские „графы“. Во-вторых — с московской точки зрения — войны вовсе нет. Мы ее не ощущаем. Как не ощущает левая рука нашего тела, если мы уколем большой палец правой ноги. Россия истинно „велика“. {...} Что до исхода войны — он несомненен. Япония будет раздавлена страшной тяжестью России, которая катится к Великому Океану по столь же непобедимым космическим законам, как лавина катится вниз, в долину. И эту „всемирную судьбу России не запрудят“ даже такие тупоумцы, как Алексеев-Наместник». ²⁹

В редактировавшемся Брюсовым журнале при всем стремлении к эстетизму и декларируемой «независимости» от политики (культурное сознание начала XX века еще полагало, что это возможно) пространство *символического* конфигурировалось колониальным «ориенталистским» дискурсом. Под обложками, в оформлении которых были использованы классические японские акварели, и на страницах, воспроизводящих виньетки из японской «Азбуки стилей», помещались откровенно расистские высказывания в защиту «европейской цивилизации» против «желтой опасности» со стороны «низшей расы» «ученых обезьян», удел которых — «раскрашивать веера» (особенно показательны рефераты выступлений Реми де Гурмона в «Mercure de France»), ³⁰ рецензировались книги, оправдывавшие геополитические стратегии «великих европейских держав» (например, книга Р. Пинона «Борьба за Великий океан», отрецензированная Брюсовым), ³¹ утверждавшие превосходство европейского мышления над «безличным направлением ума» японцев (рецензия опять-таки Брюсова на русский перевод книги В. Астона «История японской литературы»). ³² Европейцы начала века оставались заложниками дискурса «господина» и «раба» и в большинстве своем приверженцами романтического «ориентализма», который Волошин считал «симптомом омертвения» европейского искусства и европеизма как такового.

²⁷ Письмо к М. В. Сабашниковой. Цит. по: Купченко В. Жизнь Максимилиана Волошина. Документальное повествование. СПб., 2000. С. 49.

²⁸ Переписка [В. Я. Брюсова] с М. А. Волошиным / Вступ. ст., публ. и комм. К. М. Азадовского и А. В. Лаврова // Лит. наследство. 1994. Т. 98. Кн. 2. С. 306.

²⁹ Там же. С. 309—311. См. также примечания к письму, уточняющие позицию Брюсова.

³⁰ Весы. 1904. № 4. С. 82—83; № 11. С. 64—66.

³¹ Там же. № 6. С. 63—64.

³² Там же. № 9. С. 68—70.

го. И на этом психологическом фоне Волошин поражает и покоряет нестандартностью мышления и открытостью многообразию мира.

Русско-японская война оказалась для Волошина той реальностью, которая заполнила его воображаемое, стала точкой аффекта, интенсивности, становления. 5 (8) сентября 1904 года он уже пишет М. В. Сабашниковой о том, что война «медленно захватывает душу», и концептивно излагает основные идеи будущей статьи «Магия творчества. О реализме русской литературы» (первоначальное заглавие «Макбет зарезал сон» было изменено Брюсовым при публикации статьи в «Весах»).³³ «Свершилось... Наступают минуты возмездия. Это действительность мстит за то, что ее считали слишком простой, слишком понятной! Будничная действительность такая смиренная, такая ручная оцетинилась багряным зверем, стала комком остервенелого пламени, фантастичнее сна, причудливее сказки, страшнее кошмара...»³⁴

Волошин переносит свою интерпретацию отношений реального и символического из области истории в сферу воображаемого, предлагая по существу новый модус чтения проблемы «литература и действительность», показывая их взаимообратимость. Разразившаяся война — это кошмар, фантазм, т. е. точка предельной интенсивности, ибо в ней «переступлена грань реального и возможного». Но это и месть действительности за «смерть мечты». Согласно концепции Волошина, «эпохи ужасов и зверств», т. е. «эпохи аффекта», «всегда следуют за эпохами упадка фантазии, бессилия мечты». Ибо воображение экстаического художника (гения), беря на себя фигурацию аффектов, препятствует их осуществлению в действительности. Террор Французской революции наступил после господства просветительского рационализма, Парижская коммуна — после торжества натурализма, и наоборот, революция 1848 года оказалась бескровной, ибо романтизм, дав свободу воображению, предотвратил «возможные ужасы». Теперь Россия расплачивается за слепоту реализма, пренебрегшего мечтой о «нездешнем»: «Может, долготу периоду реализма в литературе мы обязаны тем, что все эти ужасы, которым место в фантастическом рассказе, пробили свое русло в реальной жизни? Символисты пришли слишком поздно и не смогли мечтой исчерпать страшного будущего».

Тематизация и фигурация различных видов аффекта — революционного террора, казни, жертвоприношения,³⁵ устойчивый интерес к категории «ужасного», анализ его репрезентаций в искусстве, а также его массивных форм — феномена «жажды ужасного», театра и литературы ужасов³⁶ — след, оставленный войной в воображении Волошина, касание мира, которое превратилось в событие творчества.

Кроме того, современная война была осмыслена Волошиным в своей невиданной до того разрушительной силе, как «эволюция насильственной смерти», достигающая той точки, когда смерть «становится невидимой». Человеческое тело при этом подвергается мгновенному и бесследному исчезновению. Современники увидели «новый лик смерти» и приобрели новый

³³ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 107. Л. 14 об.—15 об.

³⁴ Веса. 1904. № 11. С. 2. Далее статья цитируется без отсылок.

³⁵ Об этих темах в творчестве Волошина см.: Грякалова Н. Ю. Революция в образах (М. А. Волошин и А. В. Амфитеатров в 1905—1906 гг.) // Литература и история. СПб., 1997. Вып. 2. С. 251—262.

³⁶ См. статьи и лекции Волошина «О смысле катастрофы, постигшей картину Репина», «О художественной ценности пострадавшей картины Репина» (Волошин М. О Репине. М., 1913), «Жестокость в жизни и ужасы в искусстве» (Неизданные лекции М. Волошина / Предисл., публ. и прим. А. В. Лаврова // Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. Вып. II. С. 61—84). См. также ряд аспектов, затронутых в статье: Власенко А. И. Категория «ужасного» в эстетике М. А. Волошина // Христианство и русская литература. СПб., 1999. С. 331—338.

экзистенциальный опыт. И новое знание о теле. Этим рубежом стала Русско-японская война.

«Для нашего тела стало возможным быть развеянным в воздухе в одно мгновение ока тончайшею и невидимой пылью. Я помню совершенно точно тот момент, когда значение этой новой смерти было постигнуто. Это было при первых известиях о битвах под Порт-Артуром. В телеграммах была подробность о смерти офицера, который взрывом был бесследно развеян в воздухе, и от него осталась лишь правая рука, продолжавшая держать рулевое колесо. Воображение было потрясено; даже больше — было потрясено не воображение, а сознание тела, сознание формы».³⁷

Статья «Демоны разрушения и закона» (1908) — подступ к теме, которая будет развита в поэме «Путями Каина» (1922—1923) и обозначена подзаголовком «Трагедия материальной культуры». Европейская цивилизация с господством в ней логического, рационального начала, развитием техники и науки, безграничными претензиями индивидуума и утратой чувственной интуиции идет к саморазрушению, будучи культурой по преимуществу *материальной*. Такова трагическая судьба «детей Каина». Своей историософской поэме Волошин придавал итоговое значение, видя в ней завершение последовательного движения по намеченному маршруту — по пути «переоценки европейских культурных ценностей», которая была им начата в 1900 году в Туркестанской пустыне. «В ней, мне кажется, удастся сконцентрировать все мои культурно-исторические и социальные взгляды, как они у меня сложились за 20 лет жизни на Западе и как они выявились в плавленном огне русской Революции. (...) у меня, по крайней мере, будет завершенная формулировка моего отношения к современной культуре, к человеку и, поэтому, к политике», — писал он В. В. Вересаеву 14 апреля 1922 года.³⁸

Систему своих историософских взглядов, как и свою трагическую антроподицею Волошин завершал в Коктебеле — в том месте, куда он вернулся после двадцатилетних странствий и которое стало конечной точкой его путешествия. Географический миф, созданный Волошиным вокруг древней Киммерии — *восточной* области Крыма, в отличие от Тавриды, его *западной* части, подкрепленный архаизирующей этимологией, был продолжением опыта конфигурации реального и воображаемого пространства в категориях Запада и Востока. Он сам указал и место своего последнего упокоения — вершину горной гряды Кучук-Енишары, открытую водным пространствам Великого Понта.

Поселившись, почти безвыездно, на границе ойкумены, на одном из отрожков «европейского кактуса», отказавшись от комфорта цивилизации и навязанных ею социальных условий, в том числе заработной платы,³⁹ Волошин в своем акте жизнетворчества осуществил дзэнский принцип «ваби». В слове терминов японской культуры «ваби» означает «бедность». «Быть бедным, то есть не зависеть от мирских вещей — богатства, власти, репутации — и в то же время чувствовать присутствие некоего внутреннего неопределимого сокровища, находясь вне времени, вне какого-либо об-

³⁷ Волошин Максимилиан. Лики творчества. С. 172.

³⁸ Цит. по: Волошин Максимилиан. Стихотворения и поэмы. С. 637 (прим. В. П. Купченко).

³⁹ «Согласно моему принципу, что корень всех социальных зол лежит в институте заработной платы, — все, что я произвожу, я раздаю безвозмездно. Свой дом я превратил в приют для писателей и художников, а в литературе и в живописи это выходит само собой, потому что все равно никто не платит» (Волошин Максимилиан. Автобиография [«по семилетьям»] // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 34).

щественного положения, — вот что составляет сущность ваби».⁴⁰ Его акварели киммерийских пейзажей, выполненные в японской технике «экономной кисти», стали его художественным дневником и, по собственному признанию, результатом «художественной самодисциплины» и сознательного ухода от европейского канона. «В методе подхода к природе, изучения и передачи ее я стою на точке зрения классических японцев (Хокусаи, Утамаро), по которым я в свое время подробно и тщательно работал в Париже в Националь[альной] Библиотеке, где в Галерее эстампов имеется громадная коллекция японской печатной книги — Теодора Дерюи. Там [у меня] на многое открылись глаза, например на изображение растений. Там, где европейские художники искали пышных декораций масс листвы (...), японец (...) изображает все дефекты (...), оставленные жизнью на живом организме дерева, на котором жизнь отмечает каждое отжитое мгновение».⁴¹

История жизни человека, так же как и история места, уподобляется Волошиным карте, которую можно назвать картой аффективности, или *становления*: «Новая морщина у глаза, новая складка в углах губ, новая прядь седины в волосах, шрам на коре дерева, годичное кольцо в разрезе ствола, стертая ступень на крыльце, выбитый камень в стене дома, водомоина на скате холма, выветрившийся зубец скалы на гряде гор — все это письма времени, знаки ранящих мгновений. Из этих знаков складывается индивидуальное лицо человека, предмета, местности, страны. Везде есть свиток, который можно развернуть и прочесть в нем историю жизни».⁴²

⁴⁰ Судзуки Д. Т. Основы дзэн-буддизма (главы из книги) // Реверс. Философско-религиозный и литературный альманах. СПб., 1992. Вып. I. С. 109.

⁴¹ Волошин Максимилиан. О себе // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 44. Заметка была написана в 1930 году для каталога выставки его акварелей «Жоктебель» (выставка не состоялась).

⁴² Волошин Максимилиан. Лики творчества. С. 312 (статья «Константин Богаевский», 1912).

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ А. БЛОКА И ПОЛЕМИКА 1910 ГОДА О КРИЗИСЕ СИМВОЛИЗМА

Вопрос об эстетической позиции А. Блока в период дискуссий о кризисе символизма во всей его целостности в настоящее время исследован недостаточно. В то же время эта позиция весьма существенна для понимания эволюции его эстетических принципов, которые складываются в единую систему, хотя сам поэт неоднократно подчеркивал свою дистанцированность от «литературных теорий». Именно в этот период, совпавший с обсуждением вопроса о путях развития символизма и возможностях преодоления его кризиса, зарождаются основные черты эстетических взглядов «зрелого» Блока, отразившиеся в лирике «третьего тома».

Данная работа посвящена подробному рассмотрению эстетической позиции Блока, выраженной в его дневниковых записях, письмах, ряде художественных текстов и прежде всего в статье «О современном состоянии русского символизма».

Эстетический смысл полемики о кризисе символизма в творчестве А. Блока

1910 год стал годом очередной «переоценки ценностей» не только для Блока, но и для всей истории русского символизма и развития литературы в целом. Под сомнение оказалось поставленным само существование символизма как ведущего литературного направления эпохи. Ответу на вопрос, «есть ли еще символизм»,¹ были посвящены два доклада Вяч. Иванова и написанная на их основе статья «Заветы символизма».²

Выступления Вяч. Иванова открыто обозначили кризис символизма, сделав его актуальным фактом литературной жизни, хотя уже ранее заявили о себе новые, антисимволистские тенденции и постепенно происходила перегруппировка литературных сил. Блок, подчеркивая своевременность дискуссии, отмечал, что именно в этот период «явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма».³ И в

¹ Из переписки А. Блока с Вяч. Ивановым / Публ. Н. В. Котрелева // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1982. Т. 41. № 2. С. 170.

² Вяч. Иванов выступил по данному поводу дважды: 17 марта 1910 года в «Обществе свободной эстетики» в Москве и 26 марта — в «Обществе ревнителей художественного слова» при редакции петербургского журнала «Аполлон». Содержание доклада Иванова и дискуссию вокруг него подробно и широко освещает статья О. А. Кузнецовой «Дискуссия о состоянии русского символизма в „Обществе ревнителей художественного слова“» (Русская литература. 1990. № 1. С. 200—207).

³ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. III. С. 296. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими).

этой связи справедливым представляется замечание О. А. Кузнецовой о том, что выступление Вяч. Иванова породило «размежевание „старших” и „младших” символистов», а дискуссии вокруг него стали «толчком для обоснования новой поэтической школой (чуть позже получившей название акмеистической) своей теоретической платформы».⁴

Соглашаясь с замечанием исследовательницы, нельзя, однако, не отметить, что размежеваются не только «старшие» и «младшие» символисты, но и «младшие» — между собой.⁵ Бурная полемика по поводу кризиса символизма не могла не коснуться самых крупных представителей этой школы, в том числе и Блока, хотя он сначала и отказался от прямого участия в дискуссии.⁶ Однако, определив более четко свое отношение к проблеме, он 8 апреля 1910 года выступил с докладом «О современном состоянии русского символизма».

В это время Блок переживает период, который Ю. К. Герасимов назвал «пестрой полосой», одним из «искривлений» пути поэта.⁷ Обостренное осознание возрастающих противоречий между искусством и жизнью, эти внутренние кризисные переживания поэта, как замечает В. И. Голицына, совпали во времени с дискуссией о «кризисе школы символизма и попытках предотвратить окончательный ее распад».⁸

Как представляется, в основе отказа Блока от теургического искусства лежало его несогласие с «антиискусством», к которому в конечном счете сводилось сверх-искусство / мифотворчество Вяч. Иванова.

Блок уловил тенденцию к отрицанию самостоятельного статуса искусства в мифотворческой концепции Иванова. Согласно ей, художественный знак постоянно возвращается к своему архетипу, идеальное же состояние искусства — совершенное совпадение означающего и означаемого в художественном знаке.⁹ Блок осознавал утопичность «ритуального мышления», в частности в вопросе соотношения реальной и эстетической действительности, предполагающем совпадение «слова» и «дела», т. е. высказывания и обозначаемого им действия.¹⁰

⁴ Кузнецова О. А. Указ. соч. С. 200.

⁵ При этом обращает на себя внимание тот факт, что позиции эти также вырабатывались под воздействием мыслей Иванова, ведущего теоретика символизма. Это отметил Ю. К. Герасимов: «...Иванов пытался возродить угасавшее движение. В его глубоких статьях несомненно была сила убедительности, если в 1910 г. Блок после доклада Иванова „Заветы символизма” выступил как его союзник с содокладом „О современном состоянии русского символизма”. Однако обновленная Ивановым концепция символизма как обществено-религиозного искусства лишь обострила кризис течения, встретив решительные возражения „изнутри”. Так, Брюсов утверждал, что „символизм хотел быть и всегда был только искусством”...» (Герасимов Ю. К. *Драматургия символизма // История русской драматургии. Вторая половина XIX — начало XX века (до 1917 г.)*. Л., 1987. С. 593—594).

⁶ 25 марта 1910 года Вяч. Иванов открытой пригласил Блока в «Академию» на свой доклад о современном состоянии символизма, но Блок уклонился от участия, сославшись на то, что ему «мистически необходимо слышать „Зигфрида”», и, хотя ему «ясно уже, что говорить», он «затрудняется еще в формулировке». Подробнее см.: Блок А. А. *Письма к Вяч. Иванову (1907—1916)* / Публ. Е. Л. Белькинд // *Блоковский сборник*. Вып. II. Тарту, 1972. С. 376, 381.

⁷ Герасимов Ю. К. *Вопросы театра и драматургии в критике А. Блока*. Л., 1963. С. 187—188.

⁸ Голицына В. И. *К вопросу об эстетических взглядах А. Блока // Вопросы русской литературы XX века и зарубежной литературы*. Л., 1966. С. 121.

⁹ См. об этом: Смирнов И. П. *Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И. П. Смысл как таковой*. СПб., 2001. С. 70—81.

¹⁰ Утопической теории символистского жизнотворчества посвящено специальное исследование: *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism* / Ed. by I. Paperno and J. D. Grossman. Stanford, California, 1994; особенно: *Paperno I. The meaning of Art: Symbolist Theories*. P. 13—23.

Позиция Блока противостоит прежде всего утопической идее о замещении жизни искусством, которая в дальнейшем — через русский авангард — станет основой тоталитарного искусства, по сути обреченного на самоупразднение.¹¹ Точка зрения Блока в этот период основывается на защите искусства от миражей «сверх-искусства». При этом он сознательно избегает каких-либо претензий на теоретизирование и логических формулировок. Для него существует только «хорошее и плохое, искусство и не искусство» (VIII, 344). И. П. Смирнов определяет позицию Блока как «отрицание всяческой системности».¹² Утверждая, что такие возможности были заложены еще в недрах раннего символизма — в его исходной предпосылке, Блок шел по пути к достижению «действительной связи» (VII, 117) сущности мира и его феноменов.

Выступления Вяч. Иванова и позиция А. Блока: сверх-искусство vs. искусство

Фиксируя свои впечатления и одновременно комментируя выступление Иванова в записи от 26 марта 1910 года,¹³ Блок не очень подробно, но четко поясняет свои расхождения в эстетической позиции с существующей символистской школой.¹⁴ Отмеченные Блоком моменты касались существенных, критических пунктов мифотворчества Иванова. Вместе с тем он уже намечает те тезисы, которые получают дальнейшее развитие в разных статьях, в том числе в статье «О современном состоянии русского символизма», и будут художественно реализованы на уровне устойчивых тем и мотивов.

Наибольшие возражения Блока вызвал тезис Иванова о теургическом искусстве, т. е. искусстве, отвечающем задачам «синтетического» этапа символизма. Суть отказа Блока от признания теургии — в сомнении в его возможностях как идеальной формы искусства: «...будет ли *искусством* то желаемое (истинная теургия, миф)» (ЗК, 169).

Именно в мифотворчестве, по мнению Иванова, возможность обновления символизма. Наиболее адекватным жанром в этой перспективе оказывается мистерия, которая у Иванова предстает как радикальный вариант жизнестроительного искусства: она призвана заменить высшей, эстетической действительностью реальную. Вяч. Иванов, как представитель мифопоэтического символизма, задавая искусству внеположные ему задачи, в конечном счете задачи религиозные, дошел до предела в решении изначальной цели символического искусства, постоянно стремившегося превзойти самое себя, претендуя на большее, чем просто эстетическая действительность. Мистерия, объявленная высшей формой символизма, была особого типа «зиждательством», прямо направленным на преобра-

¹¹ См.: Вислова А. В. «Серебряный век» как театр: феномен театральности в культуре рубежа XIX—XX вв. М., 2000.

¹² Смирнов И. П. Указ. соч. С. 91.

¹³ Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 167—170. Далее ссылки на данное издание даются в тексте в скобках с сокращением ЗК и указанием страницы.

¹⁴ Из записей выясняется, что Блок был недоволен своей статьей «О современном состоянии русского символизма», но он ощущал ее важность и осознавал, что поставленные в ней вопросы могут служить ориентирами для дальнейшего творчества. Блок сначала считал, что он «запутался и изолгался» и его доклад был «плохой и словесный» (Письмо к матери от 12 апреля 1909 года — Блок А. Письма к родным. Л., 1929. Т. II. С. 71). Он еще «не ясно сознавал и свою статью», но после публикации в журнале «Аполлон» доклад прозвучал для него «неожиданно важно» (Письмо к А. Л. Скалдину от 17 октября 1910 года — VIII, 315).

зование жизни. Таким образом, в последней фазе самоопределения символизм все дальше уходит за эстетические границы.¹⁵

Подобная концепция разрушает важнейшую основу искусства — его семиотичность. Такие черты мистерии, как соборность, дионисийское начало, экстаз (катарсис), хор и т. п., условием своего воздействия предполагают «ритуальное мышление», определяющее отношение зрителей/участников к сценическому событию. В основе ивановской идеи мистерии лежит литургия, в которой не существует разрыва между творящим субъектом и зрителем по отношению к развертывающемуся эстетическому событию, между означающим и означаемым. Это миф, в котором «слово» становится «делом». Но искусство, которое по сути предполагает изначальное противоречие художественного знака — разрыв между знаком и стоящим за ним предметом, и отделение объекта от субъекта по отношению к эстетическому событию, не может не вступать в противоречие с условиями мистерии. Понятия, введенные Ивановым для того, чтобы построить форму искусства, позволяющую вернуть утраченное всеединство, подразумевали ритуализацию эстетического действия, разрушение семиотичности эстетических знаков и впоследствии свелись к «квазиискусству», близкому религиозным феноменам. Таким образом, даже если бы «ритуальное мышление» в мистерии Иванова могло достигнуть «всеединства» в жизни, оно с неизбежностью принесло бы в жертву самое искусство.

Блок осознал это превращение искусства в миф. В театре, где сценическое действие становится реальным событием, — не эстетической, не творимой, а *реальной действительностью*, а маска — *реальным лицом*, искусство больше не может быть искусством. Теория Иванова отражает его мысль о соответствии явлений предметного мира их скрытой сущности, которая может быть обнаружена в мистериальном действе. Проект «мистерии» Иванова, стремящийся соединить явления и сущность, — предел символистского мировосприятия, «гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительность внешнюю (realia), и того, что оно провидит во внешнем как внутреннюю и высшую действительность (realiora), означенование соответствий и соотношений между явлением... и его умопостигаемую или мистически прозреваемую сущностью».¹⁶

Но зрелище, осуществляющее переход сценического действия в реальное событие, отвечает не эстетическим нормам, а нормам религиозного действия, театр-мистерия «внеположен эстетике». Конечные цели «мистерии», заданные Ивановым, призывают искусство к такой его внутренней перестройке, которая, будь она возможна, несомненно привела бы к появлению принципиально отличного от искусства феномена. В этом отношении важным представляется высказывание Д. Философова, указавшего Вяч. Иванову на то, что без религии мистика к соборности привести не может и что предлагаемый им театр «может быть лишь продуктом, следствием религиозной жизни людей».¹⁷ Это не художественное творчество, а некий религи-

¹⁵ По Иванову, энергия мистерии должна быть направлена не только к обогащению нашего сознания новым образом красоты, но прежде всего к тому, чтобы «стать активным фактором нашей духовной жизни, произвести в ней некоторое внутреннее событие» (Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия // Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909. С. 202), «преобразование всего душевного склада», что является первым и единственным условием «просветления лика земного» (Иванов Вяч. Ницше и Дионис // Там же. С. 11). Важнейшие составляющие теории Иванова выявлены и рассмотрены Л. Силард в статьях «К проблеме „теургического постулата“», «Заметки к учению Вяч. Иванова о катарсисе» (Силард Лена. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002).

¹⁶ Белый А. На перевале // Кризис культуры. Пг., 1920. С. 134—135.

¹⁷ Философов Д. Мистический анархизм // Философов Д. В. Слова и жизнь. СПб., 1909. С. 122.

озный феномен, и он, составляя основной предмет напряженных идейно-философских исканий и незавершенных теоретических построений символизма на последней — мифотворческой и теургической — фазе его развития, по выражению А. В. Богданова, «замкнул круг, по которому вращалась символистская эстетическая мысль».¹⁸

Теория мистерии полностью обнаруживает религиозный характер символизма Иванова. «Попытки развить художественное творчество до творческого отношения к жизни, преобразовать искусство в новый тип культуры, а его произведения — в духовные „ценности“, способные собственной силой изменить формы самой жизни, социальные отношения, — замечает А. В. Богданов, — поставили в итоге искусству внеположные ему цели и разрушили эстетику как таковую».¹⁹ Идеи Иванова «исчерпали художественный потенциал символизма».²⁰

Блок уже в 1906 году отрицал идею слияния искусства с религией. Он пишет: «Относительно „религиозного искусства“: его нет иначе, как только переходная форма. Истинное искусство в своих стремлениях не совпадает с религией».²¹ Отказывается Блок и от «двух бездн» Мережковского, и от многих других метафизических постулатов. «Не могу принять двух бездн — бога и дьявола, двух путей добра — „две нити вместе свиты“ (мистика, схоластика, диалектика, метафизика, богословие), ни теории познания (Белый), ни иронии (интеллигентский мистический анархизм), ни „всех гаваней“ (декадентство)».²²

Утверждение Блока о «практической цели» и задачах искусства может, на поверхностный взгляд, показаться согласием с религиозными задачами, поставленными Ивановым. Как и другие тезисы в заочной дискуссии Блока с Ивановым, оно связано с его собственной эстетической темой — темой «общественности в искусстве» и с вопросом о «Прекрасном».

Тема соотношения искусства и жизни постепенно приобретает доминирующее положение, начиная со «Стихов о Прекрасной Даме»: «..., Стихи о Прекрасной Даме» — уже этика, уже общественность. Поэзия — только часть целого. Личность *выше* художника. Этим утверждается уже все дальнейшее. Символизм вторгся в то, что казалось ему не свойственно — не только в искусство» (ЗК, 168). Блок никогда не отрицал внехудожественных задач искусства. Он даже подчеркивает тезис Иванова о задачах искусства, лежащих вне его собственной сферы: «Символизм — есть воспоминание поэзии о ее первоначальных целях и задачах... а именно — ПРАКТИЧЕСКИХ. Искусство — практическая цель! Поэзия практична и была первоначально практичной. И все искусства» (ЗК, 169). Но слова Блока о практических целях искусства отнюдь не следует понимать в ивановском смысле — как подчинение искусства религии и обоснование претензий на то, чтобы быть «больше, чем эстетическая деятельность».²³

Речь идет о неотделимой, «внутри находящейся» нравственности искусства, к идее которой Блок был устремлен в период «общественности» второй половины 1900-х годов. Хорошо известно, что тема «Прекрасного», которая является сквозной эстетической темой в творчестве Блока, к этому времени выражается у поэта не в требовании активного, прямого действия

¹⁸ Богданов А. В. Самокритика символизма (Из истории проблемы соотношения идеи и образа) // Контекст-1984: литературно-теоретические исследования. М., 1986. С. 191.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Блок А. А. Записные книжки. Л., 1930. С. 55.

²² Там же.

²³ См.: Жирмунский В. М. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919.

искусства, а в признании глубокой, внутренне свойственной искусству этичности.

Важно отметить, что подобное представление о «Прекрасном» как слиянии красоты и пользы являет собой новое художественное начало в эстетике Блока. Оно основывается на онтологическом оправдании искусства. К 1910-м годам Блок приходит к окончательному убеждению, что только «Прекрасное» может называться искусством.

Следующий пункт размышлений — вопрос о судьбе искусства. Стремление «стать живым и практическим» связано именно с онтологическим оправданием художественного слова: «Начинается период кризиса и Страшного суда. Или Слово станет красивым и бездушным (или внутренне анархичным) — или станет живым и *практическим*» (ЗК, 169).

Один из полемических пунктов этой записи — вопрос о *подвиге художника*, который непосредственно соотнесен с общей проблематикой символизма, в первую очередь с проблемой, обозначенной понятием «воплощение». Не менее важный момент — несогласие Блока с тезисом об «избранности» поэта (художника): «...нам не совладать с этим желанным (не свершить подвига), а с ним совладает *НАРОД*. ...только художник может ли совладать с *подвигом*» (ЗК, 170).

Блок использует термин Иванова «подвиг», но переосмысливает его, придавая ему иной эстетический смысл. Блок отказывается от трактовки тезиса о подвиге художника в намеченной Ивановым теургической перспективе и, во-первых, применяет понятие подвига не в формальном смысле (как обозначение одной из форм эстетической деятельности), а в «духовном»; во-вторых, способность к «подвигу» он считает атрибутом «народа», просто-го человека.

Эта идея прямо соединяется с концепцией «художника-человека» и трагическим образом художника, характерным для творчества Блока после 1907—1908 годов, она же определяет решение кардинального для символизма вопроса — вопроса о воплощении искусства.

В соответствии с коренной предпосылкой символистского жизнетворчества о воплощении творящего субъекта,²⁴ подвиг художника представляет собой главное условие дионисийского действия в концепции Иванова, в которой, по сути дела, не разделяются субъект и объект, а творческий акт творящего на сцене художника должен переживаться в единомысленном сознании зрителя.

Блок сохраняет присущее символистской эстетике представление о художнике и жизнетворчестве, однако его лирическому герою — поэту — никогда не удается осуществить желаемый жизнетворческий акт — совершить подвиг в дионисийском действе. Напротив, его лирический герой беспомощен и наивен в столкновении с жизнью. Снедаемый душевной тоской, которая является не только следствием холодности Прекрасной Дамы, но и ощущаемых им противоречий жизни, его герой мучительно пытается разобраться в себе, в жизни, в своем назначении. Образ поэта становится объектом «романтической иронии» автора: «поэт» терпит неудачу, падает (устремлен «вниз»), не может определить своего места в жизни, он слаб и растерян и страдает от сознания своего бессилия.²⁵

²⁴ См.: *Paperno I. Op. cit.*

²⁵ Такой герой особенно характерен для драматургии Блока, причем можно проследить связь между авторскими метаописаниями и тематикой драмы. Подобная ретроспекция образа поэта прослеживается во всех драмах Блока. Идея о поэте-теурге подвергается ироническому переосмыслению (в образе Арлекина) уже в первой драме «Балаганчик», разоблачающей мнимость и иллюзорность мира символистского искусства. Во всех остальных драмах — в «Короле

Если учесть, что ранее «подвиг» мыслился Блоком как задача, пусть и неосуществимая, исключительно «избранного человека» — «поэта»,²⁶ то смысловая переакцентировка понятия и явная демократизация его носителя («народ») свидетельствовали о принципиальном изменении в эстетической позиции Блока. Идея «подвига», воплощенного в жизни обыкновенного, простого человека, с одной стороны, приводит к разрыванию темы «человека», которая осуществляется в творчестве Блока позднего периода (см.: VII, 79).²⁷ С другой стороны, вручение прерогативы «подвига» народу связано с идеей трагического образа «человека-художника» (III, 269) — образа, которым сам поэт определяет фазу своей судьбы — верность служению Музе.

Следующий пункт разногласий между Вяч. Ивановым и Блоком — проблема «большого стиля». Обосновывая возможность преодоления кризиса символизма в мифотворчестве, Иванов выдвинул концепцию «большого стиля», в которой критерием художественной ценности становится принцип соответствия «канону». Считая последующую историю всех форм сознания и духовного самоопределения историей потерь и «выветривания» религиозной истины из их первоисточника, Иванов, по-видимому, пытался создать некие формы «большого искусства», подобные «Фаусту» Гете, которые могли бы стать частью «большого всенародного искусства».²⁸ В этой перспективе наиболее действенными, с его точки зрения, оказывались «объективные» жанры трагедии и эпоса, которые он и призывал осваивать в первую очередь.²⁹

Для Блока решение проблемы кризиса искусства было лишено формо-творческого пафоса. Как уже говорилось выше, Блок понял тот религиозный смысл, который заключал в себе декларируемый Ивановым «большой стиль» «в противоположность „маленькому стилю“ символизма», и, отметив, что «большой стиль... — уже миф (для Иванова)» (ЗК, 169), усматривал в его тотализирующем характере угрозу искусству. В создании «большого стиля», в котором, по Иванову, могло бы возродиться потерянное единство

на площади» и выделившемся из нее диалоге «О любви, поэзии и государственной службе», в «Незнакомке», «Песне Судьбы» — поэт также оказывается несостоятелен в столкновениях с реальной жизнью, ему не хватает способности воплощать слова в жизнь, т. е. способности к житнетворчеству. «Песня Судьбы», написанная с позиций «общественности», — это, по сути, драма, в которой в образе поэта-«избранного» выражены в самых «откровенных» формах побуждение художника к непосредственному вторжению в жизнь и одновременно разочарование в этом.

²⁶ Т. М. Родина замечает, что у Блока в период драмы «Песня Судьбы» еще сохраняется утопическая вера в искусство и роль художника. См.: *Родина Т. М.* Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 193. Но уже в «Песне Судьбы» наблюдается начало изменения в понимании Блоком роли художника (упрек Фаины Герману за его «высокую» отчужденность от жизни). Идея Блока о «человечном» начале в художнике и о подвиге не избранного вождя-теурга, а одинокой личности, стремящейся к единению с жизнью, указывает на расставание с «демиургической» концепцией подвига.

²⁷ См.: *Герасимов Ю. К.* Указ. соч. С. 198—199; *Миц З. Г.* «Страшный мир» и «Возмездие» // *Миц З. Г.* Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 180—206.

²⁸ Вяч. Иванов противопоставлял два взаимно противоположных типа культуры — примитивную культуру и культуру критическую. В соответствии с этим искусство может быть разделено на два типа искусства — «большое искусство» и «малое искусство». При этом если «большое искусство» представляет собой искусство мифотворческое, а поэт — «орган народного самосознания», то «малое искусство» является «поэтическим молчанием», потерявшим «общение противоположных полюсов единого творчества — художника и народа». По мнению Иванова, кризис современного искусства наступил из-за того, что из первоначально единой в своем экстатическом состоянии общины священнодействующих (представителей искусства) выделились «малые искусства» и в результате потерялось «соборное начало». Стремясь к возвращению «соборной правды» сверхличного сознания, Иванов верил в то, что к ней приведет обновление некоторых жанров «большого искусства». Эти идеи выражены в ряде статей: «Поэт и чернь», «Копье Афины», «О русской идее», «Эстетическая норма театра» и др.

²⁹ *Иванов Вяч.* Заветы символизма // *Аполлон.* 1910. № 8.

искусства и жизни, Блок не видел возможностей преодоления кризиса. Он замечал и противоречие между «внешним» — формальным — каноном и каноном «внутренним»: «Полное образование — знать свой канон, внешний канон — омертвит, уничтожит (внутренний) канон...» (ЗК, 169).

Свою позицию по отношению к концепции Иванова Блок еще резче выразил в последовавшем вскоре докладе «О современном состоянии русского символизма».

«О современном состоянии русского символизма»

В период, когда младшее поколение символистов столкнулось с роковым разладом между конструируемой утопией и жизнью, в том числе и реальными законами функционирования искусства, Блок находит выход из мистического тупика именно за счет трагического осознания неслиянности и нераздельности жизни и искусства.³⁰ Его статья «О современном состоянии русского символизма» демонстрирует этот творческий порыв.

Мысли, высказанные в докладе, противоречивы, особенно в отношении символизма. Следует ли оценивать их как свидетельство возврата Блока к символизму, его новое единение с символистской школой? Блок ясно говорит об отказе от реализма и утверждает веру в истинность символизма: «Символистом можно только родиться; отсюда все то внешнее и вульгарное мракобесие, которому предаются так называемые „реалисты“, изо всех сил старающиеся стать символистами. Старания эти настолько же понятны, насколько жалки. Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя. Оттого писатели даже с большими талантами не могут ничего поделать с искусством, если они не крещены „огнем и духом“ символизма» (V, 432—433).

Эта новая фаза «сближения» внутренне обусловлена. Основой для понимания доклада Блока должна служить его собственная оценка положения символизма в данный период. Речь идет не об объединении с программой Иванова, а о некоей внутренней блоковской константе — «*постоянном*», о неизменных для него ценностях. В письме к Белому он пытается представить картину истории символизма, в том числе и собственного прошлого: «...там (в статье «О современном состоянии русского символизма». — Ч. Ч.) я говорю холодно, жестко (и к самому себе), прямолинейно, без тени психологии: „Вот что произошло со мной, в частности, и по моему наблюдению, также и с теми, о ком я могу сказать «мы, символисты»» (VIII, 316). Поясная свои расхождения с концепцией «теургического символизма», Блок отстаивал правоту своей собственной позиции: «Я остаюсь самим собой, тем, что был всегда, т. е. статья не *есть* покаяние, отречение от своей *породы*... Я сам, неизменный, и *никогда не противоречивший себе*» (там же).

Как верно заметил Л. К. Долгополов, кризис символизма проистекал из его отдаленности от действительности. Требование «исхода „вовне“» «объективно должно было привести к реконструкции самой системы эстетических воззрений».³¹ Суть этого вопроса состоит в связи лирического «я» поэта с окружающим его «внешним миром».³² Вполне уместно предположить, что Блок рассматривал этот вопрос с точки зрения связи искусства и жизни.

³⁰ См.: Эйхенбаум Б. М. Судьба Блока // Об Александре Блоке. Пг., 1921. С. 224.

³¹ Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX веков. Л., 1964. С. 68.

³² Там же.

Блок утверждает символизм как искусство, а не как существующую и имеющую свою историю «символистскую школу». Несмотря на все попытки «возрождения» символизма, заявления о его вступлении в новую фазу — «синтетическую», стало очевидно, что уже к 1911 году символизм как ведущее литературное направление исчерпал себя.³³

«Возвращение в символизм» отнюдь не означает, что Блок был готов соединиться с тем утопическим, претендующим на «преобразование» жизни теургическим искусством, которое в данный момент стремилась утвердить символистская школа в лице Иванова. Имеется в виду попытка Блока вернуться к изначально присущей символистской эстетике задаче обнаружения «соответствий» между явлением и его идеальной сущностью, чтобы найти «действительную связь между временным и вневременным» (VII, 117). И в этом смысле можно говорить о том, что представления Блока о символизме есть признание «истинного символизма».³⁴

Это утверждение лежит в основе сюжета, развернутого в анализируемой статье. Чтобы выйти из ада искусства «антитезы», поэт должен вернуться к воспоминаниям о «тезе», юности и первой любви. Опорой, позволяющей пережить «чудовищный и блистательный Ад» — искусство, являются воспоминания о «Святыне Муз», «золотом мече», «Прекрасной Даме». Трагедия поэтов-символистов, их грех перед искусством и жизнью в том, что они покинули «Святыню Муз», «реальную данность», «которая дает смысл жизни, миру и искусству», преданную уже во время «тезы» тем, что они «поверили в созданный нами призрак „антитезы“ больше, чем в реальную данность „тезы“» (V, 434). Тот «золотой меч», которым возможно было пронизывать «пурпур лиловых миров» и открывать «иные миры», навсегда остался в периоде «тезы»: «...в тезе <...> дан прежде всего золотой меч» (там же). Из синих призраков антитезы, магических кругов ада-искусства выводит поэта «руководительная мечта о Той, которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель» (V, 433). Его неизменная перспектива, его «постоянное»

³³ Распад символистской школы и ее плеяды В. К. Мочульский кратко описывает так: «В 1910 году глава московских символистов В. Брюсов торжественно отрекся от символической школы. В 1912 году Блок называл ее „несуществующей“ и говорил о вырождении. Главный теоретик символизма Белый со времени прекращения „Весов“ уходит с поля битвы и погружается в теософию. Из блестящей плеяды символистов во всеоружии остается один В. Иванов, но учение его — не литературная теория, а религиозная проповедь. Символическая школа распадается» (*Мочульский В. Александр Блок. Андрей Белый. В. Брюсов. М., 1997. С. 185—186*). О распаде символизма, парадоксальным образом ускоренном докладом Вяч. Иванова, стремившегося обновить его, пишет в своем исследовании О. А. Кузнецова. По ее мнению, доклад Иванова и дискуссия вокруг него являются «исходным пунктом дальнейшего размежевания литературных сил, в 1910 году еще собранных вокруг символизма». Постулаты доклада и полемика по этому поводу, по всей вероятности, «способствовали оттачиванию его аргументации, выработке более точных определений и отмежеванию от близких, но в то же время чуждых эстетических принципов: кларизма М. Кузмина, парнасизма Гумилева, а также от „аморфной“ поэзии Городецкого». Еще более интересно то, что для Гумилева и Городецкого выступление по поводу доклада Иванова «было пробным шагом в их борьбе с символизмом за новую поэтическую школу». «В акмеистических манифестах 1913 года они выступают не столько против символизма вообще, сколько против эстетических принципов, обоснованных Вяч. Ивановым». В связи с этим обращает на себя внимание позиция С. К. Маковского. Вначале он принципиально отвергал идеологию Вяч. Иванова и «неявно» поддерживал круг Гумилева, но позднее в своих воспоминаниях «На Парнасе „Серебряного века“» он заметил, что «свою поэтику Гумилев не определял положительными признаками» и она формировалась лишь как «его несогласие с Ивановым» (*Кузнецова О. А. Указ. соч. С. 207*).

³⁴ «Истинному символизму, — постулирует Вяч. Иванов, — свойственнее изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь отзвука... Истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней» (*Иванов Вяч. Мысли о символизме // Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916. С. 158*).

состоит в том, что «есть неистребимое в душе — там, где она младенец», в «неложном обетовании», которое «в первой юности нам было дано», в «заре той первой любви» (V, 435).

Под этим обращением к первой любви Блок имеет в виду восстановление прекрасного, высокого идеала, который лишился своей абсолютности под воздействием сомнений и иронии антитезы и разрушился. Но оно не означает простого и непосредственного возвращения к «тезе». «Второе крещение» жизнью, нисхождение на грешную землю привело поэта к идее о том, что высокое теперь может быть найдено только в личинах низкой жизни, во множественных Альдонсах, чьи земные лица сами являются метаморфозами лика «Прекрасной Дамы».

Анализ «антитезы» представляет собой главную часть статьи. Здесь говорится о разрушительном следствии эстетизации жизни — о «демонизме» и обреченности искусства на гибель. Если Иванов в докладе, явившемся переломной точкой литературной полемики того времени, пытался найти возможности обновления символизма в мифотворчестве, т. е. в объединении искусства и жизни, Блок именно в этом их смешении видит «антитезу», находит причину возникшего кризиса. В отношении поэта к современному состоянию символизма проявляется прежде всего обостренное сознание того трагического тупика, который становится результатом смешения искусства и жизни: «...мы находимся как бы в безмерном океане жизни и искусства, уже вдали от берега» (V, 425), жизнь «отныне стала искусством» (V, 430).

Блок осознал кризис программы жизнетворчества в тот момент, когда символизм вручил художнику всемогущественную власть теургии: «...ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире. Твори, что хочешь, ибо *этот мир принадлежит тебе*» (V, 426). Он показывает, что теургия не рождает высшую действительность, а является только созданием замкнутого искусственного мира: «Начинается чудо одинокого преобразования» (V, 428), и в самом ожидании тезы скрывается уже «антитеза»: «Вся картина переживаний изменяется существенно, начинается „антитеза“, „изменение облика“, которое предчувствовалось уже в самом начале „тезы“» (там же).

В теургическом смысле искусство рассматривается как «метабытие», как «параллельная» действительность, даже более значимая, чем реальность.³⁵ Но, характеризуя его через антитезу, Блок тем самым разоблачает его: это — не высшая действительность, а «безжизненный обман». Золотой мир теургии оказывается призраком: «Миры, которые были пронизаны его золотым светом, теряют пурпурный оттенок; как сквозь прорванную плотину, врывается сине-лиловый мировой сумрак» (V, 428). В этой эстетизации Блок уловил ее мертвенность: «...в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз» (V, 429).

Блоковская критика (и самокритика) эстетизации, ставшая итогом «антитезы»,³⁶ в этой статье выражается в самой острой форме. Блок вынужден

³⁵ Вислова А. В. Указ. соч. С. 54.

³⁶ Отрицательное отношение Блока к «эстетическому» — просто «красивому», характеризующему период «антитезы», окрашивало его размышления и ранее, до 1910 года. В 1908 году в статье «Генрих Ибсен» он писал о демоничности эстетического в искусстве: «Душа всякого художника полна демонов. Тем они и ужасны, что все пленительны и красивы» (V, 316); «Я знаю, и знаю не один, всю эстетическую ценность этих двойственных переживаний. И в них есть свой восторг, ибо ничто в этом мире не избавлено от душевной, грозовой дымки восторга и во все может влюбиться душа. Но эстетика — не жизнь, и если первая венчает изменника, уничтожающего любимое, то вторая беспощадно карает его и бьет бичом Судьбы, лишает его силы, связывает ему руки и „ведет его туда, куда он не хочет“, — дальше от берега, в глубь речного затона» (V, 260—261).

признать, что теперь этот яркий, пестрый мир искусства, созданный в соответствии с программой теургического жизнетворчества, уже не владеет тем «золотым мечом», который пронзит хаотичные явления и покажет *иной* мир, а прежнее художественное творчество — сфера безжизненных иллюзий: «В лиловом сумраке нахлынувших миров уже все полно соответствий, хотя их законы совершенно иные, чем прежде, потому что нет уже золотого меча. <...> Переживающий все это — уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых «двойниками»). <...> В каждый момент он скрывает, при помощи таких заговоров, какую-нибудь часть души от себя самого. Благодаря этой сети обманов, <...> он умеет сделать своим орудием каждого из демонов, связать контрактом каждого из двойников; <...> Все это бросает господин их в горнило своего *художественного творчества* и наконец, при помощи заклинаний, добывает искомое — себе самому на диво и на потеху; искомое — красавица кукла» (там же).

О кризисе, порожденном панэстетизмом, писал не только Блок. А. Белый в культуре эстетизма видел знаки кризиса искусства: «Эстетическая культура — прообраз трагической маски, из-под которой на одного взглянут очи жизни, на другого — черные очи смерти».³⁷ В последнем противоречии заложено новое противоречие символистского жизнетворчества — упразднение реальной действительности. Здесь не сливаются искусство и жизнь, а обостряется их разрыв, поскольку «современное искусство» стало «кощунством перед жизнью» (ЗК, 132).

Итак, в смещении жизни и искусства Блок видит первопричину упадка современного искусства. По его мысли, жизнетворчество через эстетизацию жизни привело не к созданию высшей действительности, а к игре двойников, к рождению балагана безжизненных кукол. Тогда, когда «жизнь стала искусством», торжественная мистерия упала до балагана изумительных, но картонных кукол, а мир искусства, в котором должно осуществиться действие жизнетворчества, уменьшился до размеров личного, «анатомического» театра художника: «Итак, свершилось: мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим „анатомическим театром“, или *балаганом*, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами (esse homo!)» (V, 429—430).

Блок вынужден был признать, что «чудо одинокого преображения» — не «венец антитезы», не Прекрасная Дама, не светлая, высшая жизнь, а Незнакомка, нечто демоническое и безжизненное, которое не принадлежит ни искусству, ни жизни: «Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страховыми перьями на шляпе. Это — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. <...> Созданное таким способом — заклинательной волей художника и помощью многих мелких демонов, которые у всякого художника находятся в услужении, — не имеет ни начала, ни конца; оно не живое, не мертвое» (V, 430). И следовательно, свобода, данная ему как «богу таинственного мира» (V, 426), оказалась заклинанием искусства. О трагическом тупике, который породила всемогущая творческая сила, заданная «тезой», Блок пишет: «Я стою перед созданием своего искусства и не знаю, что делать и с собственной жизнью, которая отныне стала искусством, ибо со мной рядом *живет* мое создание — не живое, не мертвое, синий призрак. <...> все — призрак» (V, 430—431).

Для выхода из этой тупиковой «антитезы», для оправдания бытия «тех миров» Блок предлагает обращение к реальности: «Реальность, описанная мною, — единственная, которая для меня дает смысл жизни, миру и искус-

³⁷ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 215.

ству» (V, 432). Считая, что его стихи суть «только подробное и последовательное описание» содержания этой статьи, поэт вновь подчеркивает, что он никогда не уходил от поисков связи искусства и реальности. Подтверждение этому — в его стихах: «Чтобы по бледным заревам искусства // Узнали жизни гибельный пожар!» (III, 27).

Утверждение о реальности как единственном выходе из замкнутого круга видений волшебного мира антитезы является решительным шагом к воплощению новых принципов в поэзии. Оно является еще и утверждением о «втором крещении», т. е. крещении жизнью.³⁸

Проследивая пути развития символистской поэзии и говоря о распаде метафорического языка периода кризиса символизма, Б. М. Энгельгардт замечал, что задачу «духовного преобразования действительности» выполнить не удалось, потому что эти «символически постигаемые явления» не достигли «отблеска вечного на самых убогих и серых явлениях обыденного бытия», а складывались в «призрачный мир видений», «замкнутый круг субъективных впечатлений являющегося».³⁹ Вывод Блока о тупиковом положении современного искусства — результат осознания им трагедии творчества, которому не удалось охватить мир явлений реальной действительности. «Его тоска была прежде всего творческим алканием новых художественных воплощений».⁴⁰ Теперь Блоку необходимо оправдание самого бытия искусства, возвращение той «объективности, по которой его можно было бы признать за непосредственное отражение данности».⁴¹

Искусство умирает тогда, когда оно разрывает со своим вечным «ты», своим собеседником — жизнью. В утверждении о реальности заложено творческое осознание Блоком необходимости диалога «своего» с «не-своим», непрестанного устремления к столкновению мира «я» с мирами «не-я».

В самокритичных словах Блока о замещении жизни искусством, о «балагане» заложена мысль о противоречивости соотношения жизни и искусства — их нераздельности и неслиянности, которая считается переломным моментом на пути к новым достижениям 1910-х годов в творческой эволюции Блока.

Из слов самого поэта ясно, что идея размежевания искусства и жизни уже зародилась в его творческом сознании. В период «антитезы» он задумывался над дилеммой, говоря даже о «борьбе против двойственности эстетики»: «И, может быть, вся наша борьба есть *борьба за цельность жизни, против двойственности эстетики*. Это — как бы новое „разрушение эстетики“. И в этой борьбе терзает нас новое, быть может самое глубокое, противоречие: *мука о красоте*. Ведь жизнь — красота. Как бы „разрушая“ эстетику, сокрушая двойственность, не убить и красоту — жизнь, цельность, силу, могущество» (V, 261). И одновременно в нем растет стремление к слиянию искусства и действительности. Современное поэту искусство, строящееся на эстетизации жизни, с неизбежностью ведет к его отрыву от жизни. В статье «О театре» Блок ставит перед театром задачу не уводить зрителей от жизни, а будить страстное к ней отношение: «Именно в театре искусству надлежит столкнуться с самой жизнью, которая неизменно певуча, богата, разнообразна», и, с другой стороны, предостерегает от смешения

³⁸ Два года спустя Блок в дневнике еще раз подтвердил, что художник должен иметь дело с этой реальностью, уже данной в тезе: «Лучше вся жесткость цивилизации, все „безбожие“ экономической культуры, чем ужас призраков — времен отошедших; самый светлый человек может пасть мертвым пред неуязвимым призраком, но он вынесет чудовищность и ужас реальности. Реальности надо нам, страшнее мистики нет ничего на свете» (VII, 134).

³⁹ Энгельгардт Б. В пути погибший // Об Александре Блоке. С. 24, 29, 30.

⁴⁰ Там же. С. 13.

⁴¹ Там же. С. 29.

эстетики и жизни, от излишней эстетизации жизни: «Эстетика — не жизнь» (там же).

Параллельно с мыслью о несостоятельности слияния искусства и жизни в мистерии или балагане⁴² развивается мысль об их роковой нераздельности. Именно в осознании этого заключена окончательная причина расставания Блока с символистами, это определяет новый художественный шаг поэта. Идея нераздельности и неслиянности жизни и искусства непосредственно связана с образом трагического художника, о котором речь шла выше.

Блок, в отличие от Вяч. Иванова, с которым он временно объединился, искал возможности преодоления кризиса символизма вне символистской школы. Если Вяч. Иванов, призывая символистов осваивать объективные жанры трагедии и эпоса, навязывал искусству данного периода обновление через категорию соборного творчества и пытался создать такую форму житнетворчества, как драма-«мистерия», то Блок, говоря о «духовной диете», о том, что «должно учиться вновь у мира» (V, 435), стремился решить этот вопрос в онтологической плоскости. Ему было ясно, что «старый символизм окончился» (ЗК, 137). А в новом символизме, в символизме синтетического периода должны быть «размышления о живом, о том, что во времени и пространстве», должна обновляться «действительная связь между временным и вневременным» (VII, 118).

Метафоры, используемые Блоком для разъяснения своей мысли о положении искусства и художника, дают нам ключ к его миропониманию: «Искусство есть чудовищный и блистательный Ад»; «в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры» (V, 434). С утверждением, что «искусство есть Ад» (V, 433), у Блока возникает новый — дантовский — образ художника, который, как говорит сам поэт, реализован в Германе и определяет финал «Песни Судьбы»: это «только тот, у кого есть спутник, учитель и руководительная мечта о Той, которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель» (там же). Образ «художника-человека», который должен пройти ад искусства, выдержать «безумие иных миров», который остается один на «пустой равнине» только со своей душой, «опустошенной пиrom» антитезы, представлен в трагедии Германа, творца «только красивых», воплощенных слов.

В связи с концепцией «подвига художника» Блок говорил о «подвиге мужественности». При этом «подвиг художника» не имеет у него какого-либо системного смысла. Если у Вяч. Иванова он определяется ролью художника в религиозном — дионисийском — действе, у Блока «подвиг» обусловлен «мужественностью», которая обозначает духовное отношение к миру художника, находящегося на самой границе искусства и жизни. Это значит, «выдерживая ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него», «пройти по бессчетным кругам Ада» (там же). Так понимает Блок подвиг художника, необходимый для преодоления кризиса современного искусства. Считая, что этот «подвиг мужественности должен начаться с послушания» (V, 435), Блок развивал мысль о подвижничестве художника: «Мой вывод таков: путь к подвигу, которого требует наше служение, есть — прежде всего — ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета. Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе» (V, 436).

Совершенно очевидно, что к этому периоду из произведений Блока окончательно исчезает образ художника, который стоит выше других, и

⁴² Ким Х. Театральность и балаган // Russian studies. Vol. 11. № 2. Institute for Russian and East European studies, Seoul National University. Seoul, 2001. P. 37.

формируется совсем иной образ поэта, мало связанный с представлениями символистской эстетики о поэте как сверхчеловеке в ницшеанском смысле. Герой Блока уже далек от того жреца, который в состоянии «восторженного опьянения» достигает всеединства, абсолютной отрешенности от реальности. Наоборот, от него требуются соблюдение границ жизни и искусства, «пристальность взгляда» и «духовная диета». В этой связи, думается, возможно говорить о развитии в «Песне Судьбы» тезиса «быть человеком». Ивановский же демиург, который пересоздает жизнь, утверждает размежевание бытия художника и человека. «Художник, — подчеркивает Блок, — должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком» (V, 436).

На самом деле в пьесах Блока, начиная с лирических драм, разоблачается образ поэта-теурга и показано его поражение перед жизнью. Противопоставляя иллюзорности творчества объективность,⁴³ Блок доводит до предела проблему разъединения искусства с жизнью. Особенно это справедливо для «Балаганчика», где карикатурный образ поэта-демиурга превращается в образ трагического клоуна, мир искусства — в бессмыслицу, в знак, лишенный значения. Самокритика периода «антитезы» является по существу теоретической дискуссией об иллюзорности этой отрицательной эстетической деятельности. Теперь он уверенно развивает мысль о трагическом размежевании искусства и жизни. Но позиция Блока, выраженная в статье «О современном состоянии русского символизма», отнюдь не означает отрицания бытия того или другого. Она заключается в поиске истинной связи жизни и искусства, его выхода в реальность после «второго крещения» жизнью.

Ответ Мережковскому

Позицию Блока по поводу кризиса символизма дополнительно иллюстрирует его письмо к Д. С. Мережковскому (V, 442—445).

Считая, что искусство символично *sui generis*, Блок в своей направленности к обновлению символизма не пошел по пути создания какой-либо теоретической системы. Эстетическая проблематика символизма растворена в его творчестве, она превращается в художественные темы и мотивы. Последние, в свою очередь, воплощаются в сквозной метапоэтической теме всего его творчества — утверждении онтологического смысла искусства и предназначения художника. Замечания Блока о бытии художника и соотношении жизни и искусства в письме к Мережковскому, которое было написано по поводу критики им статьи Блока «О современном состоянии русского символизма»,⁴⁴ представляют собой еще одно подтверждение его эстетических позиций, изложенных в этой статье. Здесь снова звучит та же мысль о пристальности взгляда писателя-художника, которая была намечена в статье как условие преодоления кризиса искусства: «...мы, писатели, должны смотреть жизни как можно пристальнее в глаза» (V, 443). Из этого письма можно вывести новый блоковский образ художника. Здесь писатель — уже

⁴³ Для Блока уже в ранний период его творчества актуально противопоставление «певца» и «поэта». «Поэту» предназначено достижение истины, существующей как объективная данность, тогда как «певец», стихи которого «безвестны и туманны», обречен быть замкнутым в себе и неспособным выразить смысл этой реальности. Вместо постижения тайного знания, доступного избранным, поэт обязан иметь доступ к объективной истине, важной не только для лирического субъекта, но и для всего окружающего мира: «Тащитесь, траурные клячи! // Актеры, правые ремесло, // Чтобы от истины ходить // Всем стало больно и светло!» (II, 123).

⁴⁴ Мережковский Д. Балаган и трагедия // Русское слово. 1910. 14 сент.

не мистагог, не теург, не исполнитель обрядового действия — литургии, а человек, который открыт навстречу жизни и не может не быть связан с окружающим его миром. Образ «человека-художника», который должен стать последней фазой в развитии лирического героя «трилогии вочеловечения», еще только обозначается: «Мы люди, люди по преимуществу, и значит — прежде всего обязаны уловить дыхание жизни, то есть увидеть лицо и тело, почувствовать, как живет и дышит то существо, которого присутствие мы слышим около себя» (там же).

Интересно отметить здесь и новое определение назначения художника. В письме к Мережковскому Блок называл писателей выразителями не только страдания родины, но и «ее волевых импульсов» (V, 444). Может показаться, что это новое утверждение о влиянии искусства на действительность противоречит мысли поэта об опасности смешения искусства и жизни. Однако на деле оно связано с новым представлением Блока о мирах искусства, «совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него». Блок к этому периоду, с одной стороны, как следует из статьи «О современном состоянии русского символизма», призывает не смешивать жизнь и искусство, с другой — не отвергает и жизнетворчество — изначальную движущую силу символистской эстетики. Разоблачая несостоятельность теургического принципа, Блок постоянно пытался найти свой собственный путь жизнетворчества. Представления о соотношении жизни и искусства, к которым он пришел в начале 1910-х годов через опыты мистерии и балагана, дают нам возможность сделать некоторые выводы. Определение писателей как выразителей «волевых импульсов» жизни служит для Блока ориентиром в решении проблемы противоречивых отношений между реальной действительностью и искусством. Искусство должно влиять на жизнь, но влияние это осуществляется не через смешение жизни и искусства, а через «страшное влияние» искусства. Это новое понимание действенности искусства и новое определение художника свидетельствовало о новой фазе в эстетических взглядах поэта. Они будут развиты в его дальнейших размышлениях 1910-х годов.

© РОБЕРТ БЕРД (США), ЕВГЕНИЯ ИВАНОВА

БЫЛ ЛИ ВИНОВЕН БАЛЬМОНТ?

Бальмонта мог создать лишь русский народ,
а углубить, утоньшить, возвысить его душу —
только скорби всероссийского масштаба.

Георгий Гребенщиков¹

В биографиях сразу нескольких писателей, выезжавших из России в начале 1920-х годов, фигурирует версия о том, что Константин Бальмонт, отпущенный за границу с обязательством не выступать против советской власти, нарушил обещание и стал причиной запрета на их выезд. Наиболее определенные очертания эта версия приобрела в судьбе Вяч. Иванова, о чем писала его биограф О. А. Шор (Дешарт): «Весной 1920 г. несколько видных писателей получили разрешение на время выехать в Западную Европу. (...) Бальмонт уехал первым, и едва переехав границу разразился неуживливым выступлением (...). В ответ на это все остальные писатели были лишены их заграничных паспортов. Вяч. Иванов надеялся, что Швейцария и Ривьера восстановят здоровье его тяжело больной жены. Отказ был для него большим ударом. Ему обещали отправить больную в его сопровождении на юг. Вера Константиновна умерла в Москве в августе того же года».² В семье Вяч. Иванова поведение Бальмонта считалось едва ли не одной из причин гибели Веры Константиновны Шварсалон.

Тень Бальмонта реяла и над отказом на выезд Андрея Белого, который писал 17 июля 1920 года Иванову-Разумнику: «Не везет мне! Сперва зарезал Мережковский; потом *таки дали мне командировку*, а я не знал и сидел в Петрограде; и никто не уведомил меня из Москвы; *я бы мог уехать до Бальмонта!* Теперь, накануне быстрого движения дела — второй разрез: Бальмонт!»³

Горький добавил в этот список жертв еще как минимум двух человек. 29 января 1928 года он писал Ромену Роллану: «...получив разрешение на выезд за границу, он (Бальмонт. — Р. Б., Е. И.) тотчас же объявил себя врагом „коммунизма“, и, конечно, это очень плохо отозвалось на Блоке и Сологубе, которые хлопотали о разрешении выехать».⁴ Из этого письма следует,

¹ Гребенщиков Г. О здравии. Из дневника // Последние новости. 1922. 5 фев. № 555. С. 2.

² Письмо О. А. Шор к Н. В. Котрелеву цитируется по его статье «Вяч. Иванов — член Общества Любителей Российской Слоvesности» (Еuroра orientalis. 1993. № 1. Р. 327—328). Ср.: Дешарт О. Введение // Иванов В. И. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 169; Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 8.

³ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступит. статья и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 209.

⁴ М. Горький и Р. Роллан. Переписка // Архив А. М. Горького. М., 1995. Т. XV. С. 149. Ср. также: Луначарский А. В. Ответ Ромену Роллану // Вестник иностранной литературы. 1928. № 3. Подробнее о Сологубе см.: «Шипение Сологуба не прибавит ничего» (Письма писателя 1920—1921 гг.) / Публ. В. Шепелева и В. Любимова // Источник. Приложение к российскому историческому журналу «Родина». 1995. № 5. С. 66—71; Лавров А. В. Федор Сологуб и Анастасия Чеботаревская // Неизданный Федор Сологуб. Стихи. Документы. Мемуары. М., 1997.

что с невозможностью своевременно выехать из России современники связывали не только смерть Блока и Сологуба, но и самоубийство жены Сологуба — Анастасии Чеботаревской. Если эти обвинения подтвердятся, придется признать: неосмотрительность Бальмонта слишком дорого обошлась его окружению. Тяжесть этих обвинений заставляет рассмотреть их особенно внимательно.

1. Отъезд писателей в 1920 году

В начале 1920-х годов дореволюционная интеллигенция независимо от своих политических убеждений была поставлена в крайне тяжелые условия. Ее существование в России утратило экономический фундамент: при национализации банков были ликвидированы все капиталы, сбережения, пенсии, страховки и другие виды рент. К этому моменту были закрыты частные газеты и сведена к минимуму деятельность частных издательств, в итоге оказалось невозможно жить литературным трудом. Тогда же закрылись многие учебные заведения, в уцелевших же проводилась политика вытеснения дореволюционных профессоров. Экономическая реальность в не меньшей степени, чем политическая, делала невозможной жизнь при новом строе.

Многие деятели культуры, и в частности писатели, оказались вынуждены думать об отъезде за границу. Далеко не все при этом предполагали покинуть Россию навсегда, так как политическая ситуация тогда казалась достаточно неопределенной. В 1920 году через Коллегию Наркомпроса о разрешении на выезд за рубеж одновременно хлопотали, среди прочих, Андрей Белый, Михаил Гершензон, Федор Сологуб и Анастасия Чеботаревская, Василий Иванович Немирович-Данченко, Константин Бальмонт, Михаил Арцыбашев и Вяч. Иванов.

Ходатайства о выезде должны были получить одобрение трех инстанций — Наркомпроса, Наркоминдел и ВЧК. Возглавлявший Наркомпрос А. В. Луначарский, за редкими исключениями, благосклонно относился к ходатайствам, но в марте 1920 года он получил официальное письмо от заместителя Наркоминдел, в котором, в частности, указывалось, что «в случаях командирования кого-либо за границу необходимо путем сношения поставить в известность об этом Наркоминдел с приложением выписки из протокола заседания Коллегии центрального учреждения об утверждении данной командировки, причем Коллегия ручается за лояльность командированного лица в том смысле, что уезжающий не будет вредить заграничной интересам Советской Республики».⁵ Таким образом, выпускная писателей за рубеж, Наркомпрос должен был выдать поручительство в их лояльности. Луначарский подобные поручительства давал, хотя его поддержку получали далеко не все.

Прошения Вяч. Иванова проходили через инстанции успешнее, чем ходатайства других писателей, поскольку в 1918—1920 годах он занимал ряд

С. 299—300. О неосуществившемся отъезде Блока см.: «Он будет писать стихи против нас»: Правда о болезни и смерти Александра Блока (1921) / Публ. В. Шепелева и В. Любимова // Источник. Приложение к российскому историческому журналу «Родина». 1995. № 2. С. 33—45. Косвенным свидетельством того, что сам Блок не винил Бальмонта в крушении своих надежд на заграничную поездку, может служить продолжение им работы над редактированием неосуществившегося сборника «Избранных сочинений» для издательства З. И. Гржебина в 1920—1921 годах (см. об этом: *Донгаров Р. Б.* Блок — редактор Бальмонта // Блоковский сборник. Тарту, 1972. Вып. II. С. 416—423).

⁵ ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 398. Л. 3—3, об.

руководящих постов в Театральном и Литературном отделах Наркомпроса и в Государственном издательстве,⁶ был близок к О. Д. Каменевой и пользовался личной благосклонностью самого Луначарского. Поэтому разрешение на выезд он получил одним из первых. Рассматривая 11 марта 1920 года его прошение, Коллегия Наркомпроса под председательством А. В. Луначарского вынесла следующее решение: «Принимая во внимание 1) Болезненное состояние т. В. И. Иванова и его семьи, 2) серьезность предпринимаемых им работ и поручений Наркомпроса, которые он берется выполнить, а) ассигновать В. И. Иванову единовременно 50 000 р. на выезд за границу, б) установить для него командировочное жалование в 50 000 р. в месяц, сроком на полгода, в) ходатайствовать перед Наркомфином о выплате этих сумм знаками думского образца».⁷ На том же заседании постановили ассигновать Вяч. Иванову 15 000 рублей для перевозки его библиотеки в музей А. Бахрушина, после чего было записано: «Указать т. В. И. Иванову, что ни на какую дополнительную поддержку со стороны Наркомпроса он не может рассчитывать».⁸

Поначалу отъезд Иванова затягивался из-за того, что Наркомпрос не мог выдать ему конвертируемую валюту, кроме того, дополнительное разрешение требовалось для оформления на выезд семьи. 19 или 20 июня Луначарский сообщал Вяч. Иванову, что удалось получить его месячный оклад в бумагах думского образца. Но обращение во Внешторг за дополнительными средствами в конвертируемой валюте натолкнулось на отказ, что, как писал Луначарский Иванову, «ставит Вашу поездку под весьма тяжелые условия».⁹ Таким образом, до июня Вяч. Иванова задерживали чисто финансовые хлопоты, разрешение на выезд он при этом имел.

Хлопоты Бальмонта о визе шли рука об руку с хлопотами Вяч. Иванова, и он также вывозил с собой часть своей разнообразной по составу семьи. Бальмонту приходилось выдавать всяческие заверения в собственной лояльности, что он и делал. 16 марта 1920 года он даже писал Луначарскому: «Если мне будет разрешено поехать с семьей за границу, я был бы очень рад выполнить какое-нибудь поручение учено-литературного свойства или же дипломатического. Позволяю себе напомнить, что у меня есть различные связи в Париже, Лондоне, Мадриде и Варшаве, главным образом, в Париже, — и что я знаю много иностранных языков (...). Кстати. Мой очерк „Океания“, написанный 7 лет тому назад, есть точное указание, что я давнишний враг европейского империализма. Посылаю Вам, в этом письме, написанную с неделю тому назад „Песню Рабочего Молота“». ¹⁰ Стихотворение действительно вышло в дебютном номере журнала Литературного отдела Наркомпроса, и 1 мая 1920 года Бальмонт декламировал его в Доме Советов.¹¹

⁶ Подробнее о служебной карьере Вяч. Иванова в ТЕО см.: *Зубарев Л. Д.* Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послереволюционных лет // *Начало: Сб. работ молодых ученых.* М., 1998. Вып. VI. С. 184—216.

⁷ ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 318. Л. 109, об. (ср. также: Д. 320. Л. 62, об.; Д. 328. Л. 160). Подробнее о неосуществившемся отъезде Вяч. Иванова в 1920 году см.: *Берд Р.* Вяч. Иванов и советская власть // *Новое литературное обозрение.* 1999. № 40. С. 305—331.

⁸ ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 318. Л. 109, об. См. также: *Берд Р.* Указ. соч. С. 307.

⁹ Лит. наследство. 1971. Т. 80. С. 189.

¹⁰ Там же. С. 210. Об отношении Бальмонта и Луначарского см.: *Пияшев Н. А.* В. Луначарский о Бальмонте // *Русская литература.* 1966. № 1. С. 189—192.

¹¹ *Художественное слово.* Временник Литературного отдела Народного комиссариата просвещения. 1920. Кн. 1. С. 4. Стихотворение вошло в сборник «Песня рабочего молота» (М., 1922). Ср.: *Бальмонт К. Д.* Стихотворения. Л., 1969. С. 647 (Б-ка поэта. Большая сер.); письмо Бальмонта от 4 мая 1920 года (*Андреева-Бальмонт Е. А.* Воспоминания. М., 1996. С. 516).

В статье от 22 мая 1921 года «Кровавые лгуны» (см. Приложение В) Бальмонт изложил всю историю своего отъезда: «Когда (...) я встретил Луначарского в театре и напомнил ему его слова, он сказал: „Подайте мне заявление, и вы уедете за границу“. Он сказал мне также, что нужно формально обосновать мое желание. Я предложил дать для Государственного издательства три книги, которые, конечно, могут быть написаны только заграницей». Само заявление Бальмонта с просьбой о выезде, которое рассматривалось одновременно с аналогичным заявлением дирижера С. А. Кусевицкого, не сохранилось; по-видимому, командировка была разрешена ему для работы над антологиями иностранной поэзии. В запросе от Коллегии Наркомпроса, направленном в Наркоминдел по поводу Кусевицкого, сказано: «С. А. Кусевицкий командирован за границу для ознакомления с новой оперной и симфонической литературой, а также для связи с нотными издательствами и привлечения на будущий концертный сезон артистов»,¹² и там же сообщается о командировании Бальмонта.¹³

Сохранилось решение Коллегии Наркомпроса от 17 апреля 1920 года, утвердившей командировки Бальмонта и дирижера С. А. Кусевицкого «для исполнения работ, указанных в их докладных записках, и с оставлением за ними получаемого содержания».¹⁴ Относительно Бальмонта известно также, что два месяца спустя ему было выделено дополнительно 200 000 рублей для командировки.¹⁵ Все это время Бальмонт и Иванов демонстрировали свою лояльность советскому режиму, участвуя в целом ряде правительственных и агитационных мероприятий: в основном Бальмонт декламировал стихи на разного рода собраниях и митингах,¹⁶ а Иванов выступал в публичных диспутах от имени Наркомпроса.¹⁷ При этом не следует забывать, что в голодное время вся эта деятельность приносила необходимый заработок. Накануне отъезда в Ревель Бальмонт писал Е. А. Андреевой-Бальмонт: «Эти последние месяцы, только чтобы пропитаться вчетвером, а не жить впроголодь, как мы жили и как более жить уже стало нельзя, ибо силы кончились, я делал невероятные усилия и зарабатывал по 150 000 руб. в месяц».¹⁸

Были и другие, более объективные основания для командирования писателей за границу. Как Иванов, так и Бальмонт привлекались Луначарским к созданию в Италии некой «Студии славянской культуры», задуманной, по-видимому, по аналогии существующей в Москве с апреля 1918 года «Studio Italiano», в работе которой участвовали оба писателя наряду со многими другими видными деятелями русской культуры.¹⁹ По словам самого

¹² ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 319. Л. 22.

¹³ Там же. Л. 260—260, об.

¹⁴ Там же. Д. 318. Л. 172, об.

¹⁵ Там же. Д. 319. Л. 22.

¹⁶ Помимо вышеупомянутой «Песни рабочего молота», известны выступления Бальмонта перед рабочими в Иваново-Вознесенске 13 марта 1920 года (см. об этом в статье «Кровавые лгуны», Приложение В) и чтение стихов о Герцене в Большом и Малом театрах (см.: *Андреева-Бальмонт Е. А.* Воспоминания. С. 512—513). В 1920 году Бальмонт готовил к печати свой сборник «Песня рабочего молота» и выпуски «Революционной поэзии Европы и Америки» (см.: *Пияшев Н. А. В.* Луначарский о Бальмонте. С. 191—192), а также продолжал работать над сборниками неполитической лирики «Перстень» (1920) и «Тропинкой огня» (в свет не вышел).

¹⁷ См.: *Известия.* 1920. 22 июня. № 134 (981). С. 2 и 3; 24 июня. № 136 (983). С. 2; 1 июля. № 142 (989). С. 2; 3 июля. № 144 (991). С. 2; 13 июля. № 152 (999). С. 2.

¹⁸ *Андреева-Бальмонт Е. А.* Воспоминания. С. 517.

¹⁹ Подробнее об этом см.: *Rizzi D.* Lettere di Boris Jakovenko a Odoardo Campa (1921—1941) // *Archivio italo-russo. Русско-итальянский архив.* Trento, 1997. P. 397—398; *Зайцев Б.* Studio italiano // *Зайцев Б.* Далеко. М., 1991. С. 421—422; *Petracchi G.* Da San Pietroburgo a Mosca. La diplomazia italiana in Russia 1861—1941. Roma, 1993. P. 225—235. Ср. также объявление об образовании Студии от апреля 1918 года: РГБ. Ф. 109. Карт. 8. Ед. хр. 34. Л. 12—12, об.

Луначарского из письма к М. Н. Покровскому от 3 мая 1920 года, «институт этот предложен писателем Одоардо Кампа от имени группы итальянской интеллигенции и с полным благословением министра народного просвещения Торри. Т. Чичерин очень ему сочувствует, также Балабанова и Радек. Не знаю, как ответит Шейнман. Ответ его т. Гинзбург немедленно передаст Вам. Вяч. Иванова направлю тоже к Вам. Предполагалось в этот институт включить Вяч. Иванова, а если можно, то и Бальмонта. Думал принять участие в его работах и Марр».²⁰

Идея создать «Студию славянской культуры» ни к чему не привела, хотя Иванов продолжал уповать на нее и после июня 1920 года, но, несомненно, она послужила еще одним поводом для поездки писателей за границу.

Командировки Бальмонта и Иванова явно связывались друг с другом в сознании современников, их вместе провожали остающиеся в Москве товарищи по перу. Уже в середине мая и Бальмонт, и Вяч. Иванов, что называется, сидели на чемоданах, хотя и не знали, куда едут. Еще 20 мая 1920 года Бальмонт писал Е. А. Андреевой-Бальмонт: «...я не в силах разрешить вопрос: на Кавказ ли мне ехать или пытаться проехать в Италию, в Париж. Все эти слова и названия так поменялись в своем содержании».²¹ По случаю предстоящего отъезда состоялось прощальное заседание Общества Любителей Российской Словесности. Бальмонт выступил на нем с довольно смелой по тем временам речью и, среди прочего, заявил: «...я счастлив, что меня и моего старшего брата В. Иванова так дружески приветствуют. Особый отдел ВЧК задерживает наш отъезд. Но мы уедем. Мы увидим вольную Италию, где люди дышат, где, созидая, перерабатывают, а не только ломают. И в этом здании, где невзирая ни на что люди работали при температуре ниже 0 градусов, с особой силой чувствуешь, что все преходяще, что рабий лик изменится, и наука снова будет свободна, как она была свободна в самые тяжелые времена прошлой жизни России».²²

Отметим, кстати, что дух выступления Бальмонта противоречит его вышеприведенному письму к Луначарскому, написанному за два месяца до этого заседания. Подобная изменчивость взглядов и позиций способствовала распространению тех обвинений, которые рассматриваются в настоящей статье. С другой стороны, из разных источников складывается такое впечатление, что еще до отъезда Бальмонт, по-видимому, был избран в качестве некоего «гаранта лояльности» властям. Андрей Белый зафиксировал, например, следующее предупреждение Л. Б. Каменева: «Если Бальмонт обманет, то не выпустим ни одного писателя, ни одного интеллигента».²³ Зная характер этого «стихийного гения», от Бальмонта словно ждали, что он не сумеет сдержать обещание.

Вяч. Иванов был более осмотрителен. В своем слове перед собравшимися на заседании Общества Любителей Российской Словесности он не поддержал темы, которые были затронуты в выступлении Бальмонта, сказав лишь, что «...первым его душевным движением было ответить К. Д. Бальмонту строками сонета, которым он благодарил когда-то своего брата. Но

²⁰ РГАСПИ (Российский государственный архив социально-политической истории). Ф. 142. Оп. 1. Ед. хр. 498.

²¹ Андреева-Бальмонт Е. А. Воспоминания. С. 516.

²² Протокол чит. по: *Котрелев Н. В.* Вяч. Иванов — член Общества Любителей Российской Словесности. С. 332. Подробнее о позиции Бальмонта в этот период см.: *Куприяновский П. В.* 1) Был ли Бальмонт революционером? // *Откровение: Литературно-художественный альманах.* Иваново, 1997. № 4. С. 245—255; 2) К. Д. Бальмонт в 1917—1920 годах // *Филологические штудии.* Иваново, 1999. С. 104—116.

²³ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 208.

этого сонета нет со мной (...). Помню лишь, что в нем были слова: „Люблю тебя за то, что ты горишь”, а кончался он словами: „Ты по цветам найдешь дорогу к раю”». ²⁴ И далее Вяч. Иванов читал свои переводы из Эсхила и Новалиса.

Несмотря на рискованные выступления в Москве, из всех командированных Наркомпросом писателей Бальмонт выехал первым — и последним.

2. Ревель

О своем отъезде Бальмонт вспоминал год спустя: «25-го июня 1920 года я уехал через Петербург в Нарву и в Ревель. Полный круг из двенадцати месяцев. Я прожил месяц в Ревеле. Я узнал там, что Европа наших дней — не та свободная благочестивая Европа, которую я знал целую, достаточно долгую жизнь, а исполненная духа вражды, подозрений, перегородак, преград, равнодушная, бездушная пустыня, без духовной жизни, без вольного гения, который озарял бы жаждущую душу неожиданным новым светом. Я ушел из тюрьмы, уехав из Советской России и, конечно, в сравнении с тем невероятным Сатанинским царством, которое представляет из себя Россия текущих дней, Европа, начиная ее хотя бы с Эстонии, царство благословенное. Но это только на те дни, которые нужны замученному человеку, чтобы опомниться после трех лет невероятного кошмара. (...) Первый мой шаг в нынешнюю Европу был ознаменован хлопотами о визах. И если Франция тотчас же, через благую весть телеграфа, гостеприимно раскрыла мне свои двери, Англия сделала полицейское лицо и убила во мне желание ехать в эту, когда-то желанную мне страну, а малоумный немецкий консул города Ревеля, пообещав мне дать визу, в последнюю минуту чего-то испугался, нагнал мне, и когда очередной пароход отбыл в Штеттин, в нем остались четыре, незанятые, мной оплаченные койки, и в улетающем дыме этого корабля развеялись мои 20 000 эстонских марок, добытые, можно себе представить с какими трудностями. А через несколько часов после отплытия парохода один мой приятель случайно познакомил меня с находившимся тогда в Ревеле вице-президентом германского рейхстага Вильгельмом Дитманом, и этот честный добрый человек, узнав о моем злополучии, тотчас подошел к телефону, разобрал консула, сказал ему, что он слепец, не умеющий различать то, что у него перед глазами, и приказал ему тотчас же дать мне визу. Виза тотчас и была мной получена — через шесть часов по отбытии моего корабля, а следующего пришлось ждать еще две недели. Нужно было соединение двух таких имен, как Бальмонт и Дитман, чтобы произошло звездоносное ниспадение с невозможного неба того дьявольского уродца, который называется женским именем Виза».²⁵

Приезд Бальмонта и его пребывание в Ревеле почти не освещались в ревельских русскоязычных газетах. Только 7 июля газета «Народное дело» сообщала о том, что Бальмонт и Кусевицкий «прибыли 27 июня в Нарву с семьями. Разрешение на выезд из Советской России они получили при посредстве Луначарского для поездки с учебной целью в Италию. Два дня продержали их на границе и чуть не довели этим до отчаяния, но в конце концов все-таки выехали».²⁶ Парижские «Последние новости» написали о при-

²⁴ Котрелев Н. В. Вяч. Иванов — член Общества Любителей Российской Словесности. С. 333.

²⁵ Бальмонт К. Завтра. 1921. VI. 24 // Бальмонт К. Где мой дом? М., 1991. С. 11—12.

²⁶ К. Поэт Бальмонт и композитор Кусевицкий в Эстии // Народное дело. 1920. 7 июля. № 1. С. 3.

езде Бальмонта в Ревель 15 июля, причем опять ошибочно утверждали, что поэт следует в Италию.²⁷ В газетах сообщалось также, что 9—10 июля Бальмонт встречался в Ревеле с Игорем Северянином, с которым они по этому случаю обменялись стихотворными посланиями.²⁸ 30 июля, накануне отъезда из Ревеля, Бальмонт написал Северянину прощальное письмо, не содержащее политических высказываний.²⁹ Никаких упоминаний о вечерах или публичных выступлениях Бальмонта в эстонской периодике нет.³⁰ Сообщения о его деятельности сразу же по приезде в Париж также не имеют никакой политической окраски.³¹ Первые выявленные публикации Бальмонта за границей в этот период — стихотворение «Узник» (о жизни на чужбине)³² и статья о Толстом «Малое приношение».³³

Между тем уже в середине июля, когда Бальмонт еще не успел получить разрешение на въезд в Германию, другим писателям внезапно отменили уже утвержденные командировки, мотивировав это тем, что якобы он вероломно нарушил обещание и выступил с политическими заявлениями. Едва узнав о проникших в Москву слухах, Бальмонт писал 22 июля Луначарскому: «Мне сообщили, что до Вас дошло сведение, будто бы я публично выступал в Ревеле против Советской России. Свидетельствую, что это сведение есть вымысел. Ни публично, ни частным образом я ничего не говорил против Советской власти. Прежде всего, никакого публичного выступления у меня здесь не было и не будет, через неделю я уезжаю в Штеттин и оттуда в Париж. Затем, что касается интервьюеров, я с ними поступал так, как говорил Вам об этом в Москве: зная, что интервьюеры вообще неспособны правильно передавать чужие мысли, я ни одного из них не принял и ни с кем из них не разговаривал. Уезжая через неделю в Европу, я еще раз благодарю Вас за то, что Вы помогли мне осуществить эту поездку. До свидания в Москве. Преданный Вам К. Б а л ь м о н т».³⁴

Это письмо свидетельствует о том, что никаких договоренностей Бальмонт не нарушал. То же относится и к его письмам из Ревеля Е. А. Андреевой-Бальмонт, в одном из которых поэт сообщал: «Виза французская от Палеолога в ответ на мою телеграмму, посланную Пети, получилась в двухдневный срок. Я был уверен, что немецкая транзитная виза будет дана

²⁷ Последние новости. 1920. 16 июля. № 68. С. 3.

²⁸ В подзаголовке «Сонета Бальмонту» Игорь Северянин указал дату их встречи — 9—11 июля. Кроме того, он упомянул «карантин» Бальмонта, который поэты «развлекли веселую гульбою», и обратился к своему адресату со следующими словами:

Так ты воскрес. Так ты покинул склеп,
Чтоб пить вино, курить табак, есть хлеб,
Чтоб петь, творить и мыслить бесконтрольно.

Сонет датирован 11 сентября 1920 года и опубликован в сборнике Северянина «Фея Eiole» (Берлин, 1922). Никаких намеков на политические взгляды Бальмонта в этом послании нет (если исключить сравнение советской России со склепом).

²⁹ Текст этого письма см.: Северянин И. Письма к Августе Барановой. 1916—1938 / Сост., подгот. текста, введение и коммент. В. Янгфельдта и Р. Крууса. Stockholm, 1988. С. 152.

³⁰ Насколько легко могли возникнуть неверные слухи в такой обстановке, хорошо видно из заметки, опубликованной в «Последних новостях» 18 июля 1920 года (№ 71. С. 4). В частности, в ней говорилось: «Известный дирижер симфонических концертов С. Кусевицкий бежал из Москвы. Он перешел эстонскую границу у Нарвы и направляется в Англию». Впрочем, 8 августа здесь сообщалось о приезде в Ревель антрепренера Б. Е. Евелинова и известной опереточной артистки Е. В. Потопчиной, а о Бальмонте не было сказано ни слова.

³¹ См. сообщение об участии Бальмонта в детском журнале «Зеленая палочка» (Последние новости. 1920. 5 сент. № 113. С. 3).

³² Бальмонт К. Узник // Последние новости. 1920. 31 окт. № 146. С. 2 (стихотворение включено в сборник «Марев»).

³³ Бальмонт К. Малое приношение // Последние новости. 1920. 20 нояб. № 178. С. 2.

³⁴ Лит. наследство. Т. 80. С. 210.

точас, как и было обещано. В немецком консульстве солгали и визу мне не дали. Я употребил все влияния, — их было не мало, — но тщетно. Уперся консул Хенкель, которого мне хотелось назвать Henker.³⁵ Счастливым случаем свел меня с Дитманом, вице-президентом немецкого Рейхстага, только что приехавшим в Ревель. Он отнесся ко мне необычайно мило, и после телефонаты его в немецкое консульство я визу получил в 6 ч. в. 17 июля, а в 11 ч. у. того же дня мой корабль уехал в Штеттин, и я потерял 4 места,³⁶ то есть 20 000 эстонских марок, то есть 400 000 советских рублей. Следующий корабль идет 31 июля. Сегодня утром я обеспечился местами на нем. Странно, когда я стоял на пристани и Кусевицкий, с которым мы были все время вместе, посылал мне прощальный привет с палубы, его лицо было охвачено судорогой скорби, и я видел, как он жалеет меня, а я был совершенно спокоен. Сейчас мне, конечно, жаль утраченных денег, но я по-прежнему спокоен».³⁷ Это описание полностью соответствует сведениям, содержащимся в письме И. Гуковского, которое будет цитироваться далее. Последнее наводит на мысль, что в Ревеле поэт находился под наблюдением советских агентов.

В статье «Кровавые лгуны» Бальмонт вспоминал: «Луначарскому из Ревеля я написал, что я не произносил в Ревеле никакой речи против советской власти, ибо я действительно не произносил ее. Никаких слухов об этом вымышленном моем выступлении в Москве не было. Был донос одного из шпионов, о чем я в точности знал, ибо если чрезвычайка знает многое о нас, мы тоже кое-что весьма точно знаем о чрезвычайке. Некто, приехавший из Москвы в Ревель, когда я там был, сообщил мне, что из-за этого доноса не выпускают из России целый ряд писателей, уже получивших разрешение на выезд.

Естественно, не желая вредить другим, я должен был написать опровержение, которое тотчас и написал. Но сообщение о писателях было очередной ложью паучных душ.

Эти писатели и поныне сидят в той большой тюрьме, которая называется советской Россией».³⁸

Источник слуха о вероломстве Бальмонта зафиксировать не удалось. В письме А. В. Луначарского к Ленину от 22 июля 1920 года есть фраза: «Мне известно, между тем, что Вы были осведомлены Гуковским о поведении выпущенного мною за границу (<...> Бальмонта».³⁹ Однако в последующей переписке по этому вопросу сам Гуковский отрицал факт антисоветского выступления Бальмонта.

Луначарский же отнесся к слухам скептически с самого начала. 22 июля он писал Ленину: «Я до сих пор не получил еще официального ответа от Гуковского, у которого затребовал данные по поводу Бальмонта». И. Гуковскому тогда же был направлен официальный запрос, и 24 июля он сообщал Луначарскому: «Мне неизвестно ни о каких интервью, ни иных публичных выступлениях Бальмонта. Думаю, что таковых и не было, так как я не мог бы не знать о них, если бы были».⁴⁰ Таким образом, Гуковский никаких сообщений о выступлениях Бальмонта не посылал, и ссылки на него были ложными.

³⁵ Палач (нем.).

³⁶ Вместе с Бальмонтом ехали его жена Елена Цветковская, их дочь Мирра и племянница Е. А. Андреевой-Бальмонт — Анна Николаевна Иванова, в переписке выступающая под именем Нюша.

³⁷ Цит. по: Андреева-Бальмонт Е. А. Воспоминания. С. 518.

³⁸ Бальмонт К. Кровавые лгуны // Воля России. 1921. 22 мая. № 209. С. 4—5.

³⁹ Лит. наследство. Т. 80. С. 206.

⁴⁰ Там же. С. 206, 208.

Итак, невиновность Бальмонта обрела официальное подтверждение. Получив ответ Гуковского, Луначарский сделал все от него зависящее, чтобы опровергнуть слухи о выступлениях Бальмонта. В частности, он писал Ленину: «Пересылаю Вам копию с письма, посланного мне Гуковским на мой запрос о том, что Бальмонт скомпрометировал себя с советской точки зрения. Это меня взволновало, тем более, что Вы дали распоряжение (...) Особому отделу не пускать писателей и журналистов за границу. Между тем письмо Гуковского ясно свидетельствует, что кроме подозрений у него, Гуковского, решительно ничего нет против Бальмонта».⁴¹ Луначарский выступил и с публичным опровержением слухов о нелояльности Бальмонта. В «Известиях ЦИК» было помещено его письмо: «Ввиду появляющихся время от времени слухов, частью проникших даже в печать, о нарушении, якобы, Бальмонтом (поэтом) доверия Советской власти, выразившегося в разрешении ему уехать временно за границу, определенно заявляю, что никаких оснований для такого рода слухов нет и что от Бальмонта получено мною письмо с категорическим опровержением всяких таких слухов. Равным образом справки, которые я навел через наших представителей за границей, ясно свидетельствуют о совершенно корректном поведении К. Д. Бальмонта за границей».⁴² Однако, несмотря на все усилия, слухи эти широко распространились, особенно среди писателей, которым вдруг запретили отъезд. Раньше других они зафиксированы в цитированном выше письме Андрея Белого Иванову-Разумнику от 17 июля 1920 года: «Каменев сказал: „Если Бальмонт обманет, то не выпустим ни одного писателя, ни одного интеллигента“». А уже появилось, говорят, ужасное интервью: Луначарский посылает в Ревель курьера расследовать это дело; может быть, Бальмонт не повинен; если же он нарушил слово, то — *я даже не пойду в Комиссариат*, где уже имеется протокол о моей командировке».⁴³

Слухи сразу же достигли Вяч. Иванова, и в письме от 18 июля на имя Н. К. Крупской, со ссылкой на того же Гуковского, он писал: «За мою безусловную положительную лояльность поручились хорошо знающие меня товарищи Луначарский, Карахан, Каменев. Внезапно Особый Отдел ВЧК отказал мне в визе заграничного паспорта, причем полуконфиденциально объяснил А. В. Луначарскому, в ответ на его энергичский запрос и протест, что по категорическому предписанию Владимира Ильича выпуск за границу писателей и артистов прекращен до окончания войны вследствие политического поведения поэта Бальмонта в Ревеле, о чем имеется официальное телеграфическое сообщение т. Гуковского из Ревеля (...). Ужели выходки чуждого мне по всему жизнепониманию литературного коллеги должны отнять у меня последнюю надежду на спасение жены? Мне представляется это чудовищной случайностью, невероятным кошмаром. Я понимаю весь тактический смысл мероприятия, но сам являюсь случайною, неповинною и трагическою жертвой происшедшего».⁴⁴

⁴¹ Этот отрывок опущен при публикации письма в «Литературном наследстве» (Т. 80. С. 207). Письмо цитируется по копии (ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 385. Л. 336). В «Литературном наследстве» опубликован отрывок из письма Луначарского от 26 июля к Наркоминделу Г. В. Чичерину, где опять речь идет об опровержении этих слухов: «В зависимости от этого (т. е. от подтверждения или опровержения слухов о Бальмонте. — Р. Б., Е. И.) Владимир Ильич и Особотдел ставят отпуска для некоторых весьма нуждающихся в поездке за границу лиц» (Т. 80. С. 208).

⁴² Известия. 1920. 5 окт. (цит. по: Книга и революция. 1920. № 3—4. С. 101).

⁴³ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 208—209.

⁴⁴ ГАРФ. Ф. 130. Оп. 4. Ед. хр. 254. Л. 35—39. Карахан Лев Михайлович (наст. фамилия Караханян; 1889—1937) — в 1918—1920 годах был заместителем комиссара по иностранным делам; Каменев Лев Борисович (наст. фамилия Розенфельд; 1883—1936) — в 1920 году был чле-

Вероятно, к этому моменту относится эпизод, описанный Лидией Ивановой: «Когда Луначарский выхлопатывал командировки Бальмонту и Вячеславу, он попросил их дать ему лично честное слово, что они, попав за границу, хотя бы в первые один или два года не будут выступать открыто против советской власти. Он за них ручался. Они оба дали это слово. Но Бальмонт, как только выехал в Ревель, резко выступил против Советской России. В результате этого выступления командировка Вячеслава была аннулирована. Помню трагическое лицо Веры в окне поезда (она ехала в Голубое), когда она узнала эту весть. „Это смертный приговор“. Последняя ее надежда на выздоровление в Давосе рушилась. (...) Вера скончалась 8-го августа 1920 года, в клинике Московского университета. 6 августа ей минуло тридцать лет».⁴⁵

Ни Вяч. Иванов, ни тем более члены его семьи не могли этот слух тогда же проверить. Не могли они и подозревать, что Бальмонт лишь один из предлогов, действительная же причина отказа состояла в другом. Отвечая на запрос Н. К. Крупской, переславшей в ВЧК письмо Вяч. Иванова, глава Особого отдела ВЧК В. Р. Менжинский писал ей 24 июля 1920 года: «Мы полагаем, что Вячеславу Иванову нельзя дать заграничного паспорта по следующему соображению: 1. Вяч. Иванов во всех своих официальных выступлениях (в деловых заседаниях, диспутах и т. д.) старается подчеркнуть свою аполитичность и защищает всегда независимость литературы и искусства от государственной власти — в то же самое время, в своих частных беседах с людьми его лагеря, он достаточно резко высказывается противником коммунизма вообще и настоящего советского строя вообще. 2. Известно со слов самого Вяч. Иванова, что он запасся мандатом от группы профессоров или на тот случай, если та или иная страна его не впустил с советским паспортом, или для того, чтобы проехать с профессорским мандатом, таким образом себя не компрометируя перед европейским „общественным“ мнением. Кроме того, этот мандат был выдан ему с той целью, чтобы он сообщил европейскому общественному мнению о положении ученых и литераторов в Советской России. 3. Советская власть уже дважды совершила опрометчивость в выдаче паспортов высшим представителям буржуазной литературы: а) она дала возможность выехать Мережковскому, Философову и Гиппиус и вести им в Варшаве яростную антибольшевистскую кампанию; б) Бальмонт, произнесший во Дворце Искусств революционную речь, чтобы облегчить себе выдачу паспорта, по приезде в Ревель дал интервью в буржуазные газеты, в котором проявил свою бешеную ненависть к Советской власти. Тут же можно отметить, что так называемые корифеи русской буржуазной литературы почти не имеют исключения в подобном же вероломном отношении к Советской власти — укажем хотя бы на Бунина и Куприна».⁴⁶

Из этого письма следует, что Особый отдел ВЧК в своих решениях руководствовался слухами в не меньшей мере, чем остальные инстанции. Здесь есть явные неточности: никакого заграничного паспорта Мережковские и Философов не получали, они через Бобруйск и Минск добрались до Польши, нелегально перейдя границу. Слухами руководствовался Менжинский и в своих ссылках на поведение Бальмонта.

ном Коллегии ВЧК и членом Политбюро РКП(б). Письмо Иванова к Каменеву см.: *Берд Р. Указ. соч.* С. 325, прим. 39. Поручительство Каменева Иванов мог получить через его жену Ольгу Давидовну, которая возглавляла ТЕО Наркомпроса, где поэт деятельно сотрудничал. Подробнее об этом см. в указанной выше статье Л. Д. Зубарева «Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послереволюционных лет».

⁴⁵ *Иванова Л.* Воспоминания. С. 86. Отметим, что О. А. Шор ошибочно относила эти события к 1919 году (см.: *Иванов В. И.* Собр. соч. Т. 1. С. 169).

⁴⁶ ГАРФ. Ф. 130. Оп. 4. Ед. хр. 254. Л. 35—39.

Кроме того, становится ясно, что до ВЧК дошли слухи о заседании Общества Любителей Российской Словесности, где Вяч. Иванову был выдан этот самый «мандат от группы профессоров»,⁴⁷ и что там собиравшие сведения о его высказываниях о советской власти. Обратим еще раз внимание теперь уже на два момента: во-первых, на то, что в качестве источника слухов в обоих случаях выступает сообщение И. Гуковского, который в тот момент был полпредом Советской России в Эстонии, Литве и Латвии; и во-вторых, на то, что, помимо ссылки на Бальмонта, в качестве причины отказа фигурирует еще и начавшаяся тогда же война с Польшей. Действительная причина отказа была не только в Бальмонте. Особый отдел ВЧК был против выезда Вяч. Иванова сразу по многим причинам.

К моменту получения этого отказа его жена Вера Константиновна находилась уже в санатории в очень тяжелом состоянии, о чем М. О. Гершензон писал Шестову 31 июля 1920 года: «Печальные дела у Вяч[еслава] Ива[н]ова». Вера Конст[антиновна] после плеврита зимою все лихорадила, а теперь у нее скоротечная чахотка в последних градусах; с прошлой недели она лежит в клинике, и дни ее сочтены. А он еще весною получил от Наркомпроса денежную командировку за границу, и уже его паспорт заграничный был почти готов, чтобы ехать со всей семьей, но тут-то Вере Конст. и стало хуже». ⁴⁸ Таким образом, состояние здоровья Веры Константиновны также могло послужить одной из причин задержки, и едва ли в этот момент выезд был для нее возможен. Но из всей суммы этих причин память Вяч. Иванова и его близких закрепила одну — Бальмонт.

В письме Гуковского Луначарскому от 24 июля есть информация, позволяющая сделать предположение о той почве, на которой мог возникнуть слух о нелояльных высказываниях Бальмонта. Речь не идет о публичных выступлениях, но возможность устных высказываний Бальмонта письмом Гуковского не исключало: «...я считаю, что те командировки, которые стали все чаще и чаще даваться Вами разным лицам из среды нашей интеллигенции, следует по возможности сократить и давать с возможной осторожностью. Дело в том, что всякую иную визу, кроме эстонской, можно пока получить, отрекшись от близости к Советской власти или скрыв свою связь с нею. Ни французы, ни англичане, ни шведы, ни даже немцы не пускают обыкновенных русских граждан с нашими паспортами. К ним могут проникать или члены тех или иных наших делегаций, или белогвардейцы, скрывающиеся от большевиков. Нужно очень много такта и выдержки, чтобы суметь, не роняя собственного достоинства и достоинства РСФСР, убедить консула того или иного государства выдать визу при наличии большевистского паспорта. Сделать это не все умеют и поневоле, добиваясь паспорта или визы, высказывают мнения и положения очень нежелательные. Пускаются в ход старые связи и знакомства с бывшими посланниками или с нынешними министрами; считается не очень плохим с радостным вздохом сказать, что вырвался на отдых в культурную страну и т. п. Вот, чтобы всего этого не было, мне думается, следует быть поосторожнее с командировками. Бальмонта с женою я случайно видел в виде просителя визы у здешнего немецкого представителя. Он был чрезвычайно жалок, хотя ничего предосудительного не говорил, но оба они, и муж, и жена, так униженно просили, так уверяли его, что разрешение на визу получится, что мне было стыдно за них

⁴⁷ Подробнее об этом см. в статье Н. В. Котрелева «Вяч. Иванов — член Общества Любителей Российской Словесности».

⁴⁸ Гершензон М. О. Письма к Льву Шестову (1920—1925) // Минувшее: Исторический альманах. М., 1992. Вып. 6. С. 245.

и неловко пред бывшими случайно здесь же пятью немецкими товарищами, ехавшими на конгресс III Интернационала. Вот все, что я могу сказать о поведении Бальмонта здесь. Боюсь, что без меня в сношениях с теми же немецкими и другими представителями, от которых он добился визы, он не всегда был так сдержан в словах, как при мне. Французскую визу он получил по телеграфному ходатайству у своего приятеля, бывшего посла в России Палеолога». ⁴⁹

Возможно, что в процессе добывания немецкой визы Бальмонт и позволил себе какие-то вольные высказывания, и они могли стать тем зерном, из которого выросла вся последующая легенда, но даже это предположение не находит подтверждения ни в одном из источников. ⁵⁰

3. Идеологическая позиция Бальмонта

Можно отметить несколько факторов, удерживавших выпущенных за границу писателей от таких политических выступлений, в каких обвиняли Бальмонта. Во-первых, оппозиция советской власти отрезала их от России, от советских издательств и от материальной поддержки государства. Во всех документах, относящихся к принятию решения о командировании за границу по линии Наркомпроса, есть формула: «Коллегия ручается за его политическую лояльность по отношению к Советской власти». ⁵¹ Кроме того, как покажет в дальнейшем история Бальмонта, вероятно, между Луначарским и выезжавшими существовали и некоторые устные договоренности.

Во-вторых, заявленная оппозиционность могла сказаться на судьбе оставленных в России родных и близких. Например, Бальмонт получил разрешение на выезд для себя, своей спутницы жизни Елены Цветковской, их общей дочери Мирры и свояченицы — Анны Ивановой. Но в России у него оставались «заложники» — бывшая жена Екатерина и дочь Нина, о судьбе которых он все время волновался, так что для неосмотрительного поведения поэт имел тем меньше оснований. В опасности находились и другие члены его семьи: в 1920 году фамильное имение Бальмонтов подверглось конфискации, о чем брат Бальмонта Александр Дмитриевич послал протест в Совет Народных Комиссаров как раз 12 июня 1920 года. ⁵²

В-третьих, уезжавшие часто не хотели закрывать себе дорогу домой. Вероятно, в первые месяцы после отъезда из России Бальмонт допускал возможность возвращения на родину. Его сложное настроение в эти дни характеризуется письмом от 27 августа 1920 года из Парижа к С. А. Кусевицкому, с которым Бальмонт ехал из Москвы в Ревель: «Мы, увы, все в том же отеле, и в точном смысле на том же месте. Уехать пока никуда еще не удается, пребываем среди квартирных и литературных хлопот, дамы мои бодры, а я, признаюсь, уже много раз пожалел, что уехал из Москвы. У меня очень мало надежд как-нибудь устроиться с заработком, и хорошо, если к половине сентября не окажусь в средоточии всех четырех ветров горизонта. Впрочем, я не падаю духом, но невесел». ⁵³

⁴⁹ Лит. наследство. Т. 80. С. 208.

⁵⁰ Удивительно, что, несмотря на слухи о ревельских выступлениях, несмотря на его позднейшую публицистику, еще в 1922 году Государственное издательство выпустило книжку Бальмонта «Песня рабочего молота» тиражом 2000 экземпляров (см. об этом: *Бальмонт К. Д. Светлый час. Стихотворения*. М., 1992. С. 552).

⁵¹ ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 321. Л. 260—261, об.

⁵² ГАРФ. Ф. 130 (СНК). Оп. 4 (1920). Ед. хр. 609. Л. 21.

⁵³ Library of Congress (Washington D. C., USA). S. A. Koussevitzky Archive. Box 3.

Однако, несмотря на все внешние обстоятельства, побуждающие Бальмонта уклоняться от прямых высказываний, все же нельзя игнорировать его политические взгляды, в силу которых он несомненно принадлежал к духовной оппозиции советской власти. Идеологическая позиция Бальмонта в 1920 году была сложной и допускала самые разные интерпретации, но сам поэт считал ее адекватным выражением своего врожденного видения мира. Например, еще в Москве он сочинил и обнародовал «Песню рабочего молота», в которой, как и в стихотворениях «Поэт — рабочему» и «Рабочий — поэту», воспеваются универсальное значение всякого труда. Естественно, в условиях советской России подобные произведения воспринимались как восхваление труда, и в цитированном выше письме Луначарскому Бальмонт приводит «Песню рабочего молота» в доказательство своей верности советской власти. Когда же он напечатал эти стихи в эмиграции, в газете «Воля России», то П. Б. Струве справедливо оценил их как просоветские политические гимны. Это, кстати, косвенно подтверждает, что в эмиграции не придавали значения слуху об антисоветских выступлениях Бальмонта и что у него была слава скорее «просоветского» поэта.⁵⁴ Вместе с тем уже тогда, например в новогодней статье «Два голоса», Бальмонт позволяет себе рискованные выражения, лишённые политической определенности, но допускающие антисоветскую интерпретацию и предвосхищающие его открытую критику советской власти в статьях, публикуемых с апреля 1921 года: «...обычно бывает так, что, чем более обогащен праздный, тем менее он хочет думать о ком-либо и чем-либо, кроме себя. И какие бы грозные вулканы ни взрывались тут рядом, своекорыстный не способен проснуться для справедливости, великодушия и красоты.

Тогда в тысячах обиженных вырастает гнев, но за вспышкой справедливо-го гнева, вырастает слепая месть. (...)

И среди бешеных голосов слепой ярости вкрадчиво пробирается голос тех исторических лжецов, которые, во имя власти, во имя духовного и телесного пированья, хоть на час, хоть на какую-нибудь историческую минуту, манят воскресеньем в понедельник, обещают все будни превратить в праздник, и, завладевши всей колодой игральных карт, смотрят в глаза обыгранным с той медноглазой наглостью, которой отличаются шулеры во всех странах и во все времена.

В том великом вулканическом взрыве, который далеко еще не кончился и будет продолжаться, все люди являются несчастливцами участниками. Несчастных больше, но есть и счастливые проклятым счастьем нечестных игроков. К этим последним придет в свой час историческое возмездие. Но не о возмездии и не о мщении хочу я говорить и думать».⁵⁵

В статье «Трудность» (см. Приложение А) Бальмонт приводит текст, якобы исключительный им из очерка о «Песне рабочего молота», в котором он делает более откровенные выпады против советского строя. В письме Е. А. Андреевой-Бальмонт от 26 декабря 1920 года поэт позволяет себе выразить желание, «чтобы в России была преобразующая заря. Только этого хочу».⁵⁶

Нечестность и некрасивость советской действительности, неизбежность народного гнева станут лейтмотивами политических выступлений Бальмонта, но в статьях 1920 года эти темы поднимаются в общем контексте современности и могут быть отнесены как к советскому строю, так и к Западу.⁵⁷

⁵⁴ Ср.: Бальмонт К. Трудность // Воля России. 1921. 10 апр. № 174. С. 4—5 (см. Приложение А).

⁵⁵ Бальмонт К. Два голоса и больше // Воля России. 1921. 1 янв. № 92. С. 4—5.

⁵⁶ Андреева-Бальмонт Е. А. Воспоминания. С. 519.

⁵⁷ Такая же неопределенность прослеживается и во многих политических стихах Бальмонта, например в известном сатирическом стихотворении 1901 года «Маленький султан», за

Самые известные «просоветские» стихи Бальмонта, «Песня рабочего молота», позднее послужат доказательством его политического мужества, поскольку они призывают к равноправию и гуманизму.⁵⁸ Вплоть до подавления Кронштадтского мятежа, а может быть и позже, главным моментом в политической позиции Бальмонта было не его отношение к той или иной идеологии, а утверждение «Красоты» (как в эстетическом, так и в этическом смысле) в общественной сфере. Поэтому поэт неизбежно находил свои идеалы противоположными *любой* власти. Так, в свое время он склонен был преувеличивать степень своего гражданского мужества во время событий 1905 года, после которых семь лет жил в эмиграции, ссылаясь на угрозу ареста и даже казни в случае возвращения на родину. Однако, когда Бальмонт вернулся в Россию в 1913 году и подал прошение об амнистии, объявленной по случаю 300-летия Дома Романовых, Департамент полиции не нашел за ним никаких обвинений.⁵⁹ В 1917 году Бальмонт горячо поддерживал Февральскую революцию, пока она не превратилась в обыденность Временного правительства, претендующего стать государственным строем (см. стихотворение «Этим летом», приведенное в статье «Кровавые лгуны»; Приложение В). Еще 18 октября 1917 года он писал: «...скоро, верно, исполнятся твои предсказания, что совсем замолчу. Я слишком глубоко презираю все, что делается в России».⁶⁰ В вопросах политики у поэта всегда преобладали чувства презрения или восторга. В политических взглядах, как и в других делах, Бальмонт полностью доверялся своим чувствам, которые заставляли его искать волю и жалеть, что так «горько похмелье свободы».⁶¹

которое поэт подвергался репрессиям. При обыске на его квартире из предосудительного нашли только «листок, воспроизведенный на пишущей машине, с обращением к князю Леониду Дмитриевичу Вяземскому. Это как бы адрес выражения ему сочувствия по поводу известного инцидента с ним во время беспорядков 4 Марта у Казанского собора. Листок этот имеет три собственноручных подписи: К. Д. Бальмонт, Ек. Бальмонт и А. Минцлова». Текст обращения характерен для политических акций Бальмонта:

«Уважаемый

Князь Леонид Дмитриевич.

Мужественная, благородная и человеколюбивая деятельность Ваша 4-го Марта перед Казанским собором известна всей России. Мы надеемся, что Вы так же, как и мы, относите выговор, полученный Вами от Государя за эту деятельность, только к грубости и жестокости тех людей, которые обманывают его. Вы сделали доброе дело, и русское общество всегда останется Вам благодарно за него. Вы предпочли отделиться чувством негодования против грубого насилия и требованиям человеколюбия, а не условным требованиям приличия и Вашего положения, и поступок Ваш вызывает всеобщее уважение и благодарность, которые и мы выражаем этим письмом.

Подписали: К. Д. Бальмонт, Ек. Бальмонт и А. Минцлова.

С подлинным верно:

Начальник Охранного Отделения, Полковник Пирамидов» (ГАРФ. Ф. 102 (Департамент полиции, Особое отделение, 1901). Оп. 229. Л. 7).

⁵⁸ Поляков (Литовцев) С. О поэте Бальмонте // Последние новости. 1920. 10 нояб. № 169. С. 2 (см. Приложение С).

⁵⁹ «Ввиду отсутствия в делах Департамента Полиции сведений о том, чтобы Бальмонт с 1904 г. подвергался каким-либо ограничениям, объявленные в Манифесте 21 Февраля сего года Монаршем Милости к нему отнестись не могут» (ГАРФ. Ф. 102. Оп. 210. Ед. хр. 2. Ч. 34. Л. 24 (7-е делопроизводство за 1913 г.)); «о принудительной высылке Бальмонта за границу или об его эмиграции сведений не имеется» (Там же. Л. 22); «сведений о судимости дворянина Владимирской губернии Константина Дмитриева Бальмонта в делах Министерства Юстиции не имеется» (Там же. Л. 27). Единственное, о чем имелись сообщения после 1904 года, «а) что 7/20 Марта 1911 г. в Париже имел состояться литературно-музыкальный вечер в пользу «касс помощи каторжанам и политическим ссыльным», в коем должен был принять участие Бальмонт, отчество и звание которого не означено, и б) что во время проживания Бальмонта за границей в 1912 г. у него состояли в качестве гувернанток и бонн лица русско-подданные — революционного направления» (Там же. Л. 23, об.—24).

⁶⁰ Андреева-Бальмонт Е. А. Воспоминания. С. 499.

⁶¹ Письмо от 14 декабря 1917 года (Там же. С. 502).

Даже после того, как он обнаружил свое негативное отношение к советской власти, Бальмонт довольно резко отзывался о состоянии послевоенной Европы. Начало открытой борьбы против советской России не означало приятие Запада. Например, в статье «Среди чужих», напечатанной в «Воле России» 7 мая 1921 года и затрагивающей в основном положение поэта в изгнании, Бальмонт писал: «Представители честного русского творчества и свободного русского творчества систематически истребляются в современной России. Прямо и косвенно их просто-напросто там изводят. Не такими свирепыми средствами, но прямо и косвенно изводят и здесь. Коммунистическая блокада творческой мысли там, буржуазная блокада художественного творчества здесь».⁶² «Никакая революция не дает ничего, кроме того, что было бы в свой час, и в недалекий час, достигнуто и без нее, — писал он в другом очерке, опираясь на опыт жизни под властью большевиков. — А проклятия, которые всегда приводит с собой, и за собой, каждая революция, неисчислимы».⁶³ Констатируя отсутствие свободы слова и совести в России, Бальмонт так же яростно выступал против нарушений свободы слова в эмиграции.⁶⁴ Зинаида Гиппиус писала о нем в 1922 году: «Пусть скажут одни, что это плохое искусство? Не скажут. Пусть другие, которым дела нет до искусства, попробуют сказать, что это плохая политика, попытаются записать его в правые, в левые, еще куда-нибудь? Нет, его „политика“ мудрейшая из мудрых, она подсказана ему самой жизнью».⁶⁵

4. 1921 год

Как показывает дальнейшая история с выездом Вяч. Иванова, слух о Бальмонте оказался слишком удобным, и им продолжали пользоваться, невзирая на полное отсутствие каких-либо конкретных доказательств. Трудно сказать, почему совершенно бесосновательные слухи стали общим местом и в позднейшей историографии этого периода. Вероятно, они вспомнились и пригодились властям в уже совершенно другой политической обстановке.

Живучесть слухов явно беспокоила Бальмонта. Уже 12 ноября 1920 года появилось опровержение в парижских «Последних новостях» за подписью С. Полякова (Литовцева) (см. Приложение С). Здесь отсутствие антисоветских выступлений не только принимается за истину, но и служит объяснением того, почему в эмиграции Бальмонта обвиняют как раз в коммунистических симпатиях! В свою очередь 22 мая 1921 года поэт напечатал обстоятельную статью «Кровавые лгуны» (см. Приложение В), в которой дал подробный отчет о своей деятельности при советской власти и после отъезда. Эта статья послужила основой для других попыток оправдать поведение Бальмонта. 13 июля 1921 года за подписью Станицкий (псевдоним С. В. фон Штейна) в ревельской газете «Последние известия» появилась статья (см. Приложение D), в которой опровергается его вина: «Я видел Бальмонта в последний раз ровно год назад, когда, покинув советскую Россию, он проезжал через наш Ревель и задержался тут в ожидании дальнейших виз. (...) Боязливая тревога сказывалась в его речах и движениях: словно не верилось ему, что он — уже на воле, а то, что осталось за его спиной, отошло для него в область неповторимых кошмаров. Теперь он — в Па-

⁶² Бальмонт К. Среди чужих. Очерк // Воля России. 1921. 7 мая. № 197. С. 3.

⁶³ Статья Бальмонта «Где правда?» цит. по: Бальмонт К. Где мой дом? С. 14.

⁶⁴ См. письмо Бальмонта, цитируемое в заметке «В „Легучей мыши“» (Последние новости. 1921. 18 мая. № 331. С. 4).

⁶⁵ Антон Крайний. Бальмонт // Последние новости. 1922. 11 авг. № 710. С. 2.

риже, и ожесточенные обличения стали складываться вокруг его имени. Намные перья советских официозов и полуофициозов не перестают клеймить его, как лукавого обманщика. Говорят, что он ценою лжи добился для себя свободы. Ставят ему в вину, что он употребил во зло доверие советской власти, великодушно отпустившей его на запад — для изучения революционно-творчества народных масс», и т. д.⁶⁶

На самом деле, к маю 1921 года вопрос о поведении Бальмонта принял новый поворот. Вместо мифического ревельского интервью власти начали ссылаться на его «гнусную кампанию против Советской России».⁶⁷ В этих «гнусных измышлениях» он, конечно, был не один. Чаще всего имя Бальмонта соседствует с именами Куприна и Бунина.⁶⁸ Несомненно, к этому времени многое уже изменилось. Рубиконом для поэта стал Кронштадтский мятеж, после подавления которого он вдруг почувствовал себя вправе нарушить обет лояльности. В письме Кусевицкому от 26 марта 1921 года Бальмонт пишет: «Вспыхнул Кронштадт и погас. Английские изверги приветствуют русских кровопийц. В Риме черный комок воров. Несчастное русское имя. Я рву последние нити, связывающие меня с Россией, и уже отрезал себе путь возврата в Москву. Это совсем по-русски. Из проруби в прорубь. Но я бодрее, и так лучше».⁶⁹ 22 мая 1921 года он сообщал Дагмар Шаховской, что уже «несколько раз резко выступал против большевиков», имея в виду как публикацию стихов и статей, так и устные выступления на разного рода литературных мероприятиях.⁷⁰ Как явствует из статьи «Кровавые лгуны» (см. Приложение В), к маю 1921 года на Бальмонта начали сыпаться обвинения в левой печати разных стран. Однако необходимо подчеркнуть, что в этих публикациях речь идет о его выступлениях 1921 года, а слухи о ревельских интервью, кажется, уже забыты. Примечательно, что начало выступлений Бальмонта 1921 года почти совпадает со снятием запрета на писательские командировки: еще 21 или 22 марта 1921 года И. Г. Эренбург уехал в Ригу, получив разрешение лично от В. Р. Менжинского.⁷¹ Это последний раз опровергает версию о связи положения писателей, оставшихся в России, с его поведением.

Первым печатным выступлением Бальмонта, которое можно назвать не-лояльным, была публикация стихотворения «К безумной» в парижской газете «Последние новости» 20 марта 1921 года. Приведем его полный текст:

Взамен двуглавого орла
Нашла двуглавого ты змея,
Его пригрела, вознесла,
Сама всечасно холодея.

В одной змеиной голове —
Обман, в другой — горенье злобы,
Но над тобой — их, лютых, две,
И обе выдыхают гробы.

И только смерть, и только ложь
Ты обретишь в двуглавом змее

⁶⁶ Последние известия. 1921. 13 июля. № 169. С. 4.

⁶⁷ Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б)—ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917—1953. М., 1999. С. 15.

⁶⁸ Там же. С. 21.

⁶⁹ Library of Congress (Washington D. C., USA). S. A. Koussevitzky Archive. Box 3.

⁷⁰ Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Yale University. Gen MSS 315.

⁷¹ См.: Илья Эренбург: Хроника жизни и творчества. СПб., 1993. Т. 1: 1891—1923. С. 203.

И снова кровь свою прольешь,
И будешь трижды голоднее.

Когда ж безумью твоему
Придет конец в минуте тесной,
И, снова дань отдав уму,
Опять ты будешь благочестной?

Орла так буйно развенчав,
Зачем так долго терпишь змея?
Пусть двухголовый он удав,
Но ты насколько же сильнее!⁷²

Среди других стихов, публиковавшихся осенью 1920—весной 1921 года в газетах «Последние новости» и «Воля России», с некоторой натяжкой «политическим» можно назвать перевод стихотворения испанского поэта XIX века Эспронседы «Палач». ⁷³ Следующее после «К безумной» политическое стихотворение Бальмонта — «Хлеба нет», напечатанное 2 сентября 1921 года. ⁷⁴ В некоторых других стихотворениях 1921 года, вошедших затем в сборник «Марево», обнаруживаются прозрачные намеки на советскую власть, например в следующих строках из стихотворения «Забытый»:

И может быть, когда туда, где ныне
Бесчинствует пожар бесовских сил,
Смогу прийти, лишь встречу прах в пустыне,
Что вьется в ветре около могил.
И может быть, мне не дожждаться мига,
Когда бы мог хоть так прийти туда.
Приди же, Ночь, и звезд раскройся книга,
Побудь со мной, Вечерняя Звезда. ⁷⁵

Другой пример открытого выпада против советской России приходится только на июнь 1922 года.

Открытое письмо Максиму Горькому

Ты бросил камень в лик Родимого Народа.
Предательски твоя преступная рука
Слагает свой же грех на плечи мужика.
Твои приспешники подрыли камни свода.

В те дни, когда была растоптана свобода,
Ты извратителей грозы, чей путь — века,
Вознес хвалой, хоть знал, как язва глубока,
Пасть в прах пред палачом — была тебе угода.

Опричник Сатаны — твой получил венец.
От недр народных ты имеешь дар словесный,
И хлещешь тех кнутом, кто спутан в доле тесной.

⁷² Бальмонт К. К безумной // Последние новости. 1921. 20 марта. № 281. С. 2.

⁷³ Бальмонт К. Эспронседа. Палач // Последние новости. 1921. 16 фев. № 262. С. 2.

⁷⁴ Бальмонт К. Хлеба нет // Последние новости. 1921. 2 сент. № 423. С. 2.

⁷⁵ Бальмонт К. Забытый // Последние новости. 1921. 27 окт. № 470. С. 2.

Отплата добрая за дар златых колец.
 Ты переметный дух. Поступок твой — бесчестный.
 И кто в тебе сильней: слепец иль просто лжец?⁷⁶

Не исключено, что этот сонет сыграл определенную роль в обвинениях, предъявленных Горьким Бальмонту в его письме Ромену Роллану 1928 года.

Из публичных выступлений Бальмонта первым открыто антисоветским является прочитанная 23 апреля 1921 года по-французски лекция «Три года при большевиках» (или «Три года под большевистским режимом»), о которой появились заметки в газетах «Общее дело» и «Последние новости», где даются следующие тезисы докладчика: «Состояние умов во Франции и русские события. — Два различных полюса индивидуализма: свобода и рабство. — Самая мирная революция становится всепожирающим адом. — Уничтожение интеллигенции. — Ложь как система. — Белая мечта. — Факел в ночи. Мера человеческой силы, что в состоянии перенести человек. — Инквизиция наших дней. — Отъезд. — По воле ветра».⁷⁷ В этих тезисах много общего с первой выявленной нами статьей Бальмонта «Трудность» (см. Приложение А), содержащей открытые выпады против советской власти. За ней последовала целая серия антибольшевистских и антикоммунистических статей, частично включенных в сборник прозы Бальмонта «Где мой дом?», который вышел в 1924 году в Праге. Получается, что только после Кронштадтского мятежа Бальмонт сознательно и открыто выступил против советской власти, при этом он вполне отдавал себе отчет в своих действиях.

Но до этого почти целый год Бальмонт оставался верен обещаниям, и ссылки на него были только удобным предлогом, так как никто не мог проверить достоверность распространяемой большевиками информации. Если искать реальную причину, которая стояла за отказами писателям, то, скорее всего, это была война с Польшей, потому что только после заключения мира с Польшей 12 марта 1921 года возобновился их отъезд из России: как уже говорилось, в двадцатых числах марта из России выехал И. Г. Эренбург, незадолго до смерти, в конце июля, разрешение на выезд в Финляндию для лечения получил Блок, который уже не мог воспользоваться им по состоянию здоровья, в октябре того же года уехали Андрей Белый и М. Горький.⁷⁸

Однако вина с Бальмонта так никем и не была снята, а поскольку после 1921 года поэт весьма неслестно высказывался о большевиках в стихах и статьях, мнение о его вероломстве упрочилось. И независимо от реальных фактов, в сознании семьи Ивановых имя Бальмонта навсегда связалось с трагическими обстоятельствами болезни и смерти Веры Шварсалон.

⁷⁶ Бальмонт К. Открытое письмо Максиму Горькому // Последние новости. 1922. 23 июня. № 669. С. 2; с незначительной неточностью опубл.: Бальмонт К. Д. Где мой дом? С. 26. Стихотворение явилось первой репликой в споре, который разразился лишь в 1928 году. См.: Бальмонт К. Мецанин Пешков. По псевдониму: Горький // Сегодня. 1928. 1 апр. № 89. С. 4; Поляков (Литовцев) С. Ромен Роллан и Россия // Последние новости. 1928. 23 фев. № 2528. С. 2; Бальмонт К. Ромену Роллану // Последние новости. 1928. 17 марта. № 2551. С. 3.

⁷⁷ Вечер К. Бальмонта // Последние новости. 1921. 23 апр. № 310. С. 4. Информацию о других публичных выступлениях Бальмонта см.: Русская эмиграция: Хроника научной, культурной и социальной жизни во Франции. 1920—1940 / Под ред. Л. Мнухина. Париж, 1995. Т. 1: 1920—1929.

⁷⁸ См. переписку ЦК РКП(б) по этому вопросу в апреле—июле 1921 года (Власть и художественная интеллигенция. С. 14—22, 24—30).

Приложение А

ТРУДНОСТЬ⁷⁹

Иисус сказал: Не запрещайте ему...

Евангелие от Марка, гл. 9:39

В доме старинного моего друга я встретился недавно с П. Б. Струве, которого не видал очень давно. После первых слов, при таких обстоятельствах — для каждого благовоспитанного человека обязательных, Струве удостоил меня снисходительно-небрежным упреком: «А вы все еще пишете политические гимны!» Он разумел мои стихи «Песня Рабочего Молота», не так давно напечатанные в газете «Воля России». — «Политические гимны? — воскликнул я почти обиженно. — Восхваление в стихах всех ликов человеческого труда разве есть политика?» Реплики кончились, и разговор перешел на другую тему.

Этот маленький случай возбуждает во мне много мыслей, и о некоторых мне хочется сказать. Я думаю, слова мои представляют некоторый общий интерес, хотя они будут чисто личного свойства.

В «Песне Рабочего Молота», которая слишком длинна, чтоб сейчас приводить ее, есть такие строки:

Услышьте все, кто жив и молод:
Свободный труд — как изумруд.
Я в пляске, я рабочий молот,
Во мне столетия поют,
Плясал я весело и звонко,
Любил огонь вдыхать и пить,
Сковал игрушку для ребенка,
Венец, чтобы его разбить.
Я бунт, я взрыв, я тот, который
Разрушил смехом слепоту,
Пряду из зарева уборы,
Хватаю звезды налету.
Гранит высоких скал расколот,
Я ходы вырыл в глубине,
Я сердце мира, слушай молот,
Я кровь, я жизнь, будь верен мне.

Я нарочно взял не те строфы, где от Рабочего Молота я говорю: «Когда мотыги я и плуги» или «Серпы я выковал и косы». Нет, я взял несколько таких строф, которые можно заподозрить, и вопрошаю тех, кто чувствует поэзию, много ли политики в моих строках.

Я думаю, ее вовсе нет, в том смысле, как хотят люди подозрительные. Я думаю, что она есть в ином смысле, о котором скажу в конце.

Сейчас мне хочется рассказать другой маленький случай. Это было прошлую зиму в Москве. Один мой друг, поэт, имевший самые разнообразные знакомства, предупредил меня, что я на днях буду арестован чрезвычайкой. Так ему сказали осведомленные. Ну что ж, я этого ждал не раз. Я не однажды на публичных выступлениях заявлял, что Россию сейчас держат за горло кровавые руки и что никакое творчество немислимо там, где не любят работать и любят убивать. Действительно, через неделю после этого я получил повестку, приглашающую меня явиться для дачи показаний на Лубянку.

⁷⁹ Воля России. 1921. 10 апр. № 174. С. 4—5.

Слова «на Лубянку», возбуждая ощущения черного и красного цвета, звучат в ушах каждого москвича совсем особой музыкой. Но страха не было, да притом ничего страшного не произошло. Совсем напротив.

Срок мне был дан явиться до 5 часов дня, иначе в повестке было любезное обещание привезти меня. Я предпочел пойти пешком. Но так как от Арбата до Лубянки довольно далеко, а я жил на Арбате, и так как я вообще довольно [не] люблю опаздывать на представления, я пришел в чрезвычайку в 5 часов без 20-ти минут. Какой-то юноша офицерского вида, учтивости чрезвычайной, — говорю это без иронии, — сказал мне, что следовательно, товарищ Рославец (следователь женского пола, а именно жена композитора Рославца⁸⁰) уже ушла и сейчас у себя дома. Я вынул свои часы, показал на коридорные часы, показал на повестку, и сказал, что я покорнейше прошу товарища Рославец придти и допросить меня, что я пришел и второй раз приходиться не намерен. «Она здесь недалеко», — обворожительно шепнул с полным ко мне доверием юноша, и исчез. Через несколько минут он вернулся и сообщил: «Товарищ Рославец будет здесь через четверть часа». Имея всегда в кармане книгу, я сидел в коридоре и читал какого-то испанского поэта 17-го века. Мимо меня проходили чрезвычайные барышни, окончившие день своей праведной службы. Четверть часа продлилось в полчаса, и в эти полчаса я испытывал чувства изумительные. Лицо мое достаточно знакомо многим в Москве, так как я много раз выступал публично как лектор и как поэт. И вот в продолжение получаса мимо меня прошло целое множество девушек, которые сочли возможным служить в чрезвычайке, и многие из этих многих, проходя мимо меня, краснели, опускали голову, даже пытались закрыть свое лицо. Мне поистине казалось, что я не в Москве наших дней, а где-то в испанской инквизиции, и я почти суеверно ощущал книгу испанского поэта в моих руках.

Наконец около меня прошелестела судейская дама нового образца и пригласила меня в свою служебную комнату. В несколько минут дав мне почувствовать, что она отлично осведомлена о том, где когда я был, она меня спросила: «В каких отношениях вы с изданиями, с повременной печатью?» — «Вы хотите сказать — с издательствами. Еще есть в Москве два-три, и там берут иногда мои переводы. А изданий, кроме правительственных, ведь нет, в них же я не участвую». — «А в зарубежных?» — «С 1915-го года, уехав из-за границы, ничего о них не знаю». — «А в каких вы отношениях с Константинополем?» — «С Константинополем ни в каких», — сказал я, совершенно веселея. — «А с Принцевыми островами?» — прозвучало лукаво. Я откинулся на спинку стула и начал искренно хохотать. — «Много я путешествовал, дважды совершил кругосветное путешествие, но до Принцевых островов ни разу не доехал, о чем весьма жалею». — «Однако, — и голос дамы стал суров, — там в белогвардейской газете напечатаны ваши стихи, посвященные Деникину». — «Нет, к Деникину я не чувствую особого влечения и стихов ему не посвящал». — «Но они подписаны вашим именем». — «Любой товар выигрывает от марки, и кто-то захотел воспользоваться моим именем». — «А как вы относитесь к партии?» — «Вне партий». — «Какие ваши политические убеждения?» — «Абсолютное отсутствие какого-либо соприкосновения с политикой». — «Ну вот, и запишите все это», — сказала чрезвычайная дама, облегченно вздохнув, когда я отрекся от политики, и подавая мне опросный листок. «А также напишите как вы относитесь к советской власти», — добавила она голосом вовсе женственным, как будто желая знать, нахожу ли ее очаровательной или нет. Я

⁸⁰ Рославец Николай Андреевич (1881—1944) — русский и советский композитор.

написал свои ответы, и, подумав: «Постой, любезная, я тебя сейчас угощу», прибавил четким почерком: «Советскую власть считаю логическим следствием исторического процесса и в заговоры против нее не вступал». Я смотрел на лицо крючкотворной дамы, о которой знал, что она кровожадна, и, признаюсь, не без удовлетворения увидал, что, когда, читая, она дошла до последнего моего показания, в лице у нее что-то дрогнуло, и она хотела предложить дополнительный вопрос, но воздержалась.

«Вы можете идти», — сказала она.

Насмешка моя была в совершенно неуязвимой форме. Да и только ли насмешка? Разве воистину из той мути, которая была в России последние десятилетия, могло выйти что-нибудь иное, кроме той кровавой низости, которая устраивает свои сатанинские торжества сейчас? Текущая действительность показывает, что нет.

Я сказал в своем заявлении точную правду. Я не добавил только, что, на мой взгляд, логическое следствие исторического процесса в недалеком будущем приведет к тому, что или отдельные самоотверженные герои истребят таких извергов, как создатели Чека, или их сметет волна народного гнева и народного суда, медленно приходящего, но неизбежного в своем приходе. Я не добавил также, почему я не вступал в заговоры против советской власти. Да просто потому, что в этих заговорах я видел покушение с негодными средствами. В частности, когда Деникин был у Орла и его со дня на день ждали в Москве и около Москвы, один человек, которого я любил и уважал, сообщил мне, что все готово для переворота и предложил мне, от имени лиц, которые должны совершать переворот, написать манифест к обществу и к народу. Столь велика была путаница. Уже один тот факт, что с таким предложением обращались ко мне, совершенно не способному ни к каким политическим выступлениям, показал мне, что готовившийся заговор был детский заговор, к сожалению, со страшными последствиями. Я знал, кроме того, что несет с собой Деникин. Я не стал писать манифеста и умолял моего друга не губить себя зря, ибо не пришел еще час. Все совершилось неуклонно. Хищные звери более зорки, чем те существа, которыми они питаются. Заговор был сорван. Тот друг, о котором я говорю, был схвачен в числе других. Лишь через полгода, после всяческих расспросов, я узнал, что его пытали и в конце концов предательски застрелили в кровавых недрах чрезвычайки, в ночь под Новый год, так как на другой день коммунистические власти опубликовали подложную грамоту об отмене расстрелов, и всю ночь на Лубянке был пьяный праздник истребления заключенных.

Какую роль в злодеяниях мнимо-рабочего правительства играют рабочие? Кронштадт показал и слепым: они жертвы обмана, попавшие в западню. Как лично я отношусь к понятию «рабочий»? Люблю работу, люблю труд во всех его ликах. Звездочет и плотник, кузнец и поэт, пахарь и зодчий равно работники. Я с детства видел деревню. Я с детства видел фабричные города. Я знаю, о чем я говорю, когда говорю: «Все лики труда благословляю».

Когда я посылал в «Волю России» стихи и очерк под названием «Песня Рабочего Молота» я вынул из рукописи одну страницу, при перечтении показавшуюся мне слишком личной. Считаю уместным теперь привести ее:

«Не рабочие сделали то, что после тридцати лет действительно трудовой жизни я лишен всего, на что мне давала бы право такая долгая честная работа. И если я не с рабочими, в этом, быть может, не моя вина, но также и не их. Будет иной час. Будет иная жизнь».

И если семь месяцев я томлюсь в Париже, где русская жизнь показала мне, что я ей ни за чем не нужен, — и если я в этом элегантном городе про-

должаю ходить в том же рваном платье, в котором я ходил в теперешней растерзанной Москве, — что в том. Мне дано опуститься в глубокий колодец и выйти из него, зачерпнув звонкими ведрами той освежающей серебряной влаги, без которой не может жить никакая живая душа.

Около года тому назад, 22-го февраля, в той Москве, где я сумел остаться свободным среди общего рабства, я тяжело захворал, потому что полюбил. Когда я начал поправляться было, не напевы мести и не слова гнева возникли во мне, а „Песня Рабочего Молота”. Я хочу, чтобы те, которые прочтут ее, знали, что она родилась из глубины, как отзвук целой жизни. Не приказательность неимущих воспеваю я, а всем зазывом души зову к тому, чтобы совсем не было неимущих. Человек богаче, нежели он сам о себе думает. И если человеческий дух захочет, все будут богаты, вся жизнь будет счастьем».

Возвращаясь к тому, с чего я начал, замечу политическому мудрецу, налагающему на меня запрет в мягкой форме, как деспотия налагает его в форме крайней, что, если русское слово «политика» взято с греческого «политике», что значит «искусство управлять государством», в сфере рассуждения есть более общее понятие, выражающееся словом «политейя», последний смысл которого есть «государство», а первый — «гражданство, право гражданства». Народ, создавший эти слова, не только не отказывал поэтам в праве гражданства, но настойчиво требовал от них, чтобы они были гражданами. Насколько мало современные политические мудрецы проникновенны в искусстве управлять государством, показали, с яркостью адских огней, все последние годы. Итак, да будет мне, поэту, дозволено в этих вопросах учиться не у политических мудрецов, а хотя бы у Алкивиада или Эсхила, или у Константина Багрянородного. А впрочем, могу взять ближе. Автор «Кузнечика-Музыканта», светлый поэт Яков Полонский обмолвился однажды стихами, которые я запомнил, когда мне было лет 16. Если память мне не изменила, они гласят:

Писатель, если только он
Есть нерв великого народа,
Не может быть не потрясен,
Когда поражена свобода.

Писатель, если только он
Волна, а океан Россия,
Не может быть не возмущен,
Когда возмущена стихия.⁸¹

К. Бальмонт

Приложение В

КРОВАВЫЕ ЛГУНЫ⁸²

Моя добрая приятельница, по роду своих занятий читающая чуть не все газеты Земного Шара, показала мне № 13 пражской большевистской газ. «Правда». Сам я, после отъезда за границу, подобной нечисти никогда не читаю. Я знаю, что каждое слово большевика, каждое утверждение коммуни-

⁸¹ Стихотворение Я. П. Полонского «В альбом К. Ш...» (1864).

⁸² Воля России. 1921. 22 мая. № 209. С. 4—5.

ста нужно понимать наоборот. Если коммунист издает газету «Правда», читай: «Ложь». После трех лет в советской России, где я пробыл со дня большевистского захвата власти до конца июня 1920-го года, и где мы не читали никаких иных газет, кроме большевистских, ибо никаких иных не позволяли печатать, я знаю цену большевистским словам, говоримым и печатаемым под охраной чрезвычайки. В них ложь похожа на истину, а истина похожа на ложь. В этом номере 13-м «Правды» есть заметка, которую я воспроизвожу целиком, и пользуюсь случаем сказать несколько слов начистоту о советских заправилах, их заграничных шпионах и еще кое о чем. Вот эта заметка, воспроизводимая мною целиком.

«Бальмонт-Хамелеон». — «Кмен», чешский литературный еженедельник,⁸³ пишет о Бальмонте по поводу его противосоветских выступлений в связи с кронштадтским мятежом между прочим следующее: «Хамелеонство Бальмонта поразительно. Перед революцией он — любимец салонов, потерявший последние крохи художественного бунтарства, — читал лекции барышням о женской психологии, о любви и поцелуях всех времен и народов. Неудивительно, что революция, когда она началась, мало ему нравилась: он злословил о „большевистских” погромах, писал, что Россию уж больше не любит. Но когда советская власть укрепилась, он весьма неожиданно переменял свои взгляды, сознался в своих ошибках, приветствовал новую „звездную эпоху”, наступившую в России. В то же время он всеми силами старался получить заграничный паспорт, предложил Луначарскому, что будет во Франции и Италии собирать „революционный фольклор”, получил на это от комиссариата народного просвещения 200.000 царских рублей, говорил о своих горячих симпатиях к советской власти, пока не попал, наконец, в Париж. Писал также стихи с неопределенными намеками, Луначарскому послал письмо, опубликованное в „Известиях”, что все московские слухи о его противобольшевистских выступлениях выдуманы. Однако слухи эти были лишь преждевременны. Достаточно было нескольких сообщений о предполагаемом кризисе советской власти, и Бальмонт быстро отбросил маску, ликовал и кричал: „Долой!..” Что-то он теперь напишет комиссариату народного просвещения».

Вот умелой рукой, испытанной в Охранке, приготовленная и предназначенная для определенного действия смесь. Ни одного утверждения этой заметки я не оставляю без подробного и самого чистосердечного разъяснения.

Здесь что ни слово, то ложь или подтасованная истина. Перед революцией я не был любимцем салонов, а был любимым поэтом и лектором всех тех русских городов, куда я приезжал, а я совершил несколько поездок от Москвы через всю Россию до Тифлиса, Кутаиса и Баку, и от Петербурга через всю Сибирь до Владивостока. Читал я не о поцелуях всех времен и народов, я не так уж опытен в этой науке, — а о вопросах мировой литературы и мировой культуры. Слушали меня и барышни, — конечно не типа советских барышень, — и еще больше студенты и интеллигентные труженики, и офицеры, и солдаты, и рабочие. Когда же разразилась мартовская революция, с первых дней встретившая ряд моих поэтических приветствий, я неоднократно выступал, как поэт и лектор, перед аудиторией, сплошь состоявшей то из одних фабричных рабочих, то из одних солдат. Перед подобной аудиторией за все трехлетие большевизма мне не довелось выступать ни разу. Коммунистические комиссары, из боязни моего свободного слова, коего я никогда не утрачивал, ни разу не допустили меня до солдат и рабочих, и

⁸³ «Кмен» — чешский литературный еженедельник, выходил с 1917 по 1922 год под редакцией Ф. Кс. Шалда и С. К. Ноймана.

в этом, как в иных своих посягновениях и злодеяниях, они были куда прижимистее, чем царские губернаторы.

Революция в Москве началась первого марта 1917 года. Уже второго марта в газете «Утро России» были напечатаны мои вольные строки, они печатались и впредь, «Единение», «Слава Народу», «Слава Солдатам» и ряд других. Мой революционный гимн «Свободная Россия» был положен на музыку Гречаниновым и распевался революционными солдатами и рабочими достаточно часто везде. Мой гимн «Слава Народу» был положен на музыку весьма известным в Петербурге Коутсом.⁸⁴ «Вольный Стих», написанный 13 марта в Иваново-Вознесенске, куда я был приглашен читать перед рабочими, встретил такое отношение, что рабочие немедленно попросили меня дать им эти стихи, и они были напечатаны в местной рабочей газете.⁸⁵

Мое увлечение революцией длилось еще тогда, когда мутные волны разбойничьего и предательского большевизма начали захлестывать освободительное движение и совершенно извратили его. Оно кончилось 30-го июля, когда я в Пятигорске написал строки «Этим летом».

Не собрал я этим летом Божьей жатвы,
Не писал благовествующих стихов,
Видел низость, суесловье, лживость клятвы,
Миллионы обезумевших рабов.

Не дышал я этим летом духом луга,
Ни единого не встретил я цветка,
Видел руку, что заносит брат на друга.
Знал, что радость, хоть близка, но далека.

Не узнал я этим летом поцелуя,
Слышал только тот позорный поцелуй,
Что предатели предателям, ликуя,
Раздавали столько, сколько в море струй.

Этим летом — униженье нашей воли,
Этим летом — расточенье наших сил,
Этим летом — я один в пустынной доле,
Этим летом — я Россию разлюбил.

Только совершенно неумный или совершенно злостный человек может увидеть в этих стихах что-нибудь иное, кроме вопля измученного сердца, которое мучается именно любовью, терзается тем, что любимая, единственно-любимая, вечно-любимая, поступает не так, как ей свойственно, и искажает свой лик. Только слепой или сознательно-злостный человек может понимать такой возглас в букве, а не в духе его.

В московских свободных газетах, пока они издавались, и во время многочисленных публичных выступлений, в Москве и в провинциальных городах, я всегда говорил, и говорил весьма резко, против большевиков и против режима крови и насилия, — как до большевистского переворота, так и после него. Бессовестная клевета и сознательная ложь газетного сыщика, будто я изменил свой взгляд на насилие большевиков, когда они укрепились. Никогда и нигде я не восхвалял большевиков. Я говорил неоднократно, не опасаясь ничего за свои слова, что большевики — захватчики, что они дес-

⁸⁴ Вероятно, имеется в виду дирижер Мариинского театра Альберт Коутс.

⁸⁵ См.: *Бальмонт К. Д.* Вольный стих // Бальмонт К. Д. Стихотворения. С. 431.

поты, что никакая достойная творческая работа не мыслима там, где нет свободы слова и где господствует система сыска и террора.

В Политехническом музее, в Москве, при многочисленной публике, когда Троцкий только еще грозился убийствами, я сказал, что в достойном обществе такого негодая истребили бы немедленно за одну только угрозу основать правление на убийстве. Аудитория покрыла мою речь рукоплесканиями, — и только. Это было в начале большевизма. Но подобные же слова о кровавых руках, держащих Россию за горло, и о лживости того коммунизма, который содержит в тепле и холе своих ставленников и не дает дров для библиотеки Московского университета, где самоотверженные работники мысли в точности умирали и умирают от холода, — эти слова говорил я в последнюю свою зиму в Москве, в 1920 г. Почему меня ни разу не схватили за такие слова? Пусть сыщик спросит об этом своих господ. Я знаю от лиц, весьма ознакомленных со всем тем, что делается в чрезвычайке, что вопрос о необходимости меня расстрелять ставился, но был отвергнут. Так как я вне партий, меня сочли безответственным, во-первых, — и у меня даже среди коммунистических комиссаров достаточно поклонников, ценящих мой талант и мой стих, во-вторых. Быть может, также расстрел человека, которого знает не только вся грамотная Россия, а также знают в Европе, в Америке и в Японии, был бы достаточно вредным для большевиков фактом.

Относительно хлопот о заграничном паспорте и о пресловутых 200.000 рублей — скажу следующее. При царе я не хлопотал о заграничном паспорте, когда хотел поехать во Францию или Испанию. Я просто подавал заявление в доме генерал-губернатора и через несколько дней получал паспорт. В советской России на усилия уехать было истреблено целые полгода. Те разбойники, которые сейчас заседают в Кремле и в других, воровски захваченных, московских домах, давно обратили все русское население в рабов и восстановили крепостное право с прикреплением к данному месту. Вырваться из советской России за границу — чудо, и это чудо со мною совершилось, а равно и с моими близкими, которые умирали от холода и голода, и которых мне удалось спасти от смерти.

Я задумал бежать из России еще осенью 1919-го года. Через друзей, — не коммунистов, — я получил возможность поехать в Туркестан, откуда хотел бежать в Персию, и затем в Англию. Мой близкий друг и мой издатель, начавший печатание полного собрания моих сочинений, В. В. Пашуканис, обещал мне дать необходимые деньги, и они у него были наготове, я должен был взять их, когда поездка должна была из предположения превратиться в действительность. Случайно, в доме у поэта Рукавишникова, я встретился с Луначарским. Когда, во время самого обыкновенного разговора, Луначарский узнал, что я, любящий путешествовать, собираюсь куда-нибудь на юг, может быть на Кавказ, может быть в Туркестан, он сказал мне: «Зачем вам ехать в Туркестан. Еще два-три месяца, и мы заключим союз с Англией. Тогда каждый, кто хочет, может свободно ехать за границу». Тогда же он сообщил, что внутренняя политика советского правительства совершенно меняется, что террор осужден, и будут возвращены все гражданские свободы. В течение этих обетованных месяцев Пашуканис был арестован, его пытали в чрезвычайке, обвиняя в сношениях с Деникиным, его расстреляли, чекисты после его убиения захватили все его вещи, захватили, конечно, и мои деньги, захватили, кроме того, и тысячи экземпляров моей книги «Будем как Солнце», которые этими убийцами были проданы в свою пользу. Я узнал обо всем этом, подробно, лишь весной, ибо коммунисты скрывали тогда свои злодеяния, заигрывая с Англией и одновременно притворяясь, что интеллигенции будут возвращены человеческие права. Когда, через несколько меся-

цев после упомянутого разговора, я встретил Луначарского в театре и напомнил ему его слова, он сказал: «Подайте мне заявление, и вы уедете за границу». Он сказал мне также, что нужно формально обосновать мое желание. Я предложил дать для Государственного издательства три книги, которые, конечно, могут быть написаны только заграницей. А именно «Народная песня Северной и Южной Европы». 2. «Революционная поэзия Европы и Америки». 3. «Лики рабочего и изображения труда в памятниках мирового искусства, от Египта до наших дней». Два выпуска «Революционной поэзии» я приготовил и отдал еще в Москве: избранные стихи Уитмана и избранные стихи Шелли. 200.000 рублей, т. е. 200 грошей, я получил, но не очень убежден, что эти деньги принадлежат Луначарскому или вообще советскому правительству. Они представляют из себя лишь малую долю тех денег, которые у меня украли большевики, лишив меня результатов моей тридцатилетней литературной работы и лишив моих близких всего их достоинства.

Деньги эти играли весьма малую роль в моем выезде за границу. Я их отдал достойным, дорогим мне лицам, которые были ограблены большевиками. Чтобы иметь возможность уехать, я должен был продать знаменитому Гржебину десять своих томов за 250.000 рублей (т. е. сто франков), продать свою библиотеку, продать все, что у меня еще оставалось ценного.

Луначарскому из Ревеля я написал, что я не произносил в Ревеле никакой речи против советской власти, ибо я действительно не произносил ее. Никаких *слухов* об этом вымышленном моем выступлении в Москве не было. Был *донос* одного из шпионов, о чем я в точности знал, ибо, если чрезвычайка знает многое о нас, мы тоже кое-что весьма точно знаем о чрезвычайке. Некто, приехавший из Москвы в Ревель, когда я там был, сообщил мне, что из-за этого доноса не выпускают из России целый ряд писателей, уже получивших разрешение на выезд.

Естественно, не желая вредить другим, я должен был написать опровержение, которое тотчас и написал. Но сообщение о писателях было очередной ложью паучьих душ.

Эти писатели и поныне сидят в той большой тюрьме, которая называется советской Россией.

Целые полгода в Париже я безумно надеялся, что, может быть, в палатах проснется совесть, и не все есть ложь в словах о том, что большевики решили отказаться от террора. События показали, что палачи не могут измениться. Полгода я каждый день мечтал вернуться в Россию. Довольно. Судьба больше всяких большевиков, и они будут разметаны, и гораздо скорее, чем они предполагают. Тогда честным людям можно будет и нужно будет вернуться в Россию.

Луначарскому как человеку, за одно благое душевное движение, и двум-трем другим лицам, сумевшим заставить чрезвычайку выпустить меня из разбойничьего стана, я искренно признателен, и никак не могу не чувствовать признательности, хотя знаю все их коварство и иезуитскую ложь. С Луначарским как комиссаром и с кем бы то ни было из коммунистов у меня ничего нет общего. Коммунизм я ненавижу, коммунистов считаю врагами всего человеческого, всего честного, всего достойного.

К. Бальмонт

Приложение С

О ПОЭТЕ БАЛЬМОНТЕ⁸⁶

К. Д. Бальмонт совершил серьезное преступление: нарушил церемониал бегства из советской России. Вместо того, чтобы бежать из Москвы тайно, странником пробираться через леса и долины Финляндии, на границе случайно пасть от пули пьяного красноармейца или финна, — он четыре месяца упорно добивался разрешения на выезд с семьей, получил его и прибыл в Париж неподстреленным.

Прибыв в Париж, Бальмонт продолжал обнаруживать преступные наклонности. Вместо того, чтобы с поезда отправиться в две-три русские газеты, потребовать пера и чернил и передать всем «тайны» Москвы — о том, например, что в Москве существует чрезвычайка, что там господствует жестокий террор и тому подобные, почти никому не известные вещи, — он постарался найти недорогой отель и лег спать после очень утомительной дороги.

За преступлением последовало наказание. Когда Луначарский в московской газете опроверг слухи о том, что Бальмонт ведет за границей агитацию против советской власти, все сказали «ага!». Сказали многозначительно. Бальмонт в переписке с Луначарским. Ну, конечно, большевик!

Бальмонт питает чрезмерное отвращение к газетной полемике. Друзья убедили его, однако, разъяснить публично, откуда и по какому поводу он писал Луначарскому. Он это сделал. Письмо написано им из Ревеля под влиянием и в интересах нескольких русских писателей, оставшихся в Москве и тоскливо ожидающих такого же разрешения на выезд из России. Бальмонту сообщили, что красные жандармы противятся выезду этих писателей на том основании, что Бальмонт, не успев перейти границу, в Ревеле, на большом митинге, выступил против советской власти. Бальмонту передали негодование против него литературных пленников Москвы: сам вырвался, а нас губит... Желая помочь московским писателям, Бальмонт написал Луначарскому простое сообщение, что слухи эти неверны.

Какой-то французский прокурор сказал:

«Дайте мне любые несколько фраз, написанные любим человеком, я найду в них материал для обвинения и смертного приговора».

(Надо будет справиться у М. Алданова, как звали этого прокурора, на какой улице он жил.)

Бальмонт, по неопытности в искусстве сочинения писем в редакцию, написал в своем письме в редакцию парижской газеты несколько фраз, которые опытному газетному полемисту могли дать блестящую тему для громкого фельетона. Так, он писал, что «все, что совершается в России так сложно и так перепутано». Фраза воистину многогранная. Она и верна, и не верна, ясна и туманна. Кроме того, Бальмонт намекнул на то, что многое из того, что делается в «культурной» Европе, ему также глубоко противно...

Ясно было, что Бальмонт больше всего не хотел в своем ответе усердствовать и подлаживаться под тон установленного образца за номером таким-то...

Это подало основание одному публицисту спросить:

— Что сложно? Массовые расстрелы? Что перепутано? Систематический грабеж, разгон учредительного собрания, уничтожение всех свобод, военные экспедиции для умирения крестьян?

⁸⁶ Последние новости. 1920. 10 нояб. № 169. С. 3.

Нельзя отрицать, что вопрос поставлен остро и ловко. К сожалению, слишком остро и слишком ловко. Автор пишет о своем «преклонении перед поэтом». И в то же время позволяет себе ставить ему вопрос:

— А не сочувствуете ли вы, милостивый государь, расстрелам невинных людей? грабежу? порке крестьян?

Но в фельетоне есть мысль правильная.

«Русское общество вправе требовать отчета у Бальмонта (как и у всякого другого гражданина) об его отношении к преступному большевизму». По этому поводу я считаю долгом сообщить, что мне от достоверных лиц известно о поведении Бальмонта в Москве.

Бальмонт не приспособлялся ни одной минуты к советской власти. Не писал в большевистских изданиях, не служил, не продавал Пролеткульту своих произведений. Бедствовал безмерно. Жил со своей семьей в голоде и холоде. Средства его составлялись из доходов от частных лекций на литературные темы. Некоторые друзья иногда приносили ему куски сахара и щепотки чаю. Ему угрожала смерть от голода. Но и тогда он отклонил предложение советской власти о покупке у него его книг. Пока друзья не настояли и чуть не принудили его несколько книг продать. А ведь продажа сочинений Пролеткульту считалась в Москве в литературной среде совершенно нормальным делом. Да и как могло быть иначе, если это было единственным спасением от голодной смерти? Бальмонт один из немногих писателей, которые отказались присутствовать на «патриотической» демонстрации при начале польской войны. Бальмонт имел мужество на литературных митингах для рабочих в Москве читать такие, например, стихи:

Не я ли шел на плаху за тебя?
 В тюрьму, в изгнание уходил, не я ли?
 Но сто дорог легко пройдешь, любя.
 Кто хочет жертвы, не бежит печали.
 Я ждал и жаждал вольности твоей.
 Мне грезился вселенский праздник братства.
 Такой поток ласкающих лучей,
 Что не возникнет даже тень злорадства.
 И час пришел, чтоб творчество начать.
 Чтоб счастье *всех* удвоить и утроить.
 Так для чего ж *кровавая печать*
 На том дворце, который хочешь строить?

(Песня рабочего [молота])

Это читалось русским рабочим, не в Париже, не в Латинском квартале под охраной французской власти, а в Москве, под боком у чрезвычайки. И если вы знаете манеру Бальмонта читать, вы знаете, сколько в этих строфах было вызова и смелости.

Еще один случай. На литературной лекции кто-то, по заведенному в Москве обычаю, подает Бальмонту вопросную записку: отчего он не издает своих произведений? Ответ: не хочу. Ряд восклицаний в вызывающем тоне: почему? Ответ: не могу печатать у тех, у кого руки в крови.

Так вел себя Бальмонт в Москве, где раз в чрезвычайкае обсуждался вопрос об его расстреле. Не было большинства голосов. Его спасла репутация поэта, которому многое-де прощается... Смею думать, что после такого поведения в Москве, Бальмонт вправе ответить вопрошающим:

— Оставьте меня, пожалуйста, в покое. Я знаю, что вы храбры. Считайте меня трусом.

С. Поляков (Литовцев)

Приложение D

О БАЛЬМОНТЕ⁸⁷

Я видел Бальмонта в последний раз ровно год тому назад, когда, покинув советскую Россию, он проезжал через наш Ревель и задержался тут в ожидании дальнейших виз.

Большой перерыв был перед этим в наших встречах — и я невольно сравнивал того Бальмонта, которого знал прежде, с тем, которого видел перед собою теперь.

Печать тягостной измученности лежала на его лице, и весь он казался еще во власти темных и скорбных переживаний, уже покинутых в стране бесправья и зла, но сполна еще не избытых им.

И здесь, где все мы, несмотря на близость роковой границы, привыкли дышать свободно и говорить, не боясь, все, что думаем, он чувствовал себя, по-видимому, далеко не спокойно.

Боязливая тревога сказывалась в его речах и движениях: словно не верилось ему, что он — уже на воле, а то, что осталось за его спиною, отошло для него в область неповторимых кошмаров...

Теперь он — в Париже, и ожесточенные обличения стали складываться вокруг его имени. Наемные перья советских официозов и полуофициозов не перестают клеймить его, как лукавого обманщика.

Говорят, что он ценою лжи добился для себя свободы. Ставят ему в вину, что он употребил во зло доверие советской власти, великодушно отпустившей его на Запад, — для изучения революционного творчества народных масс.

А вероломный Бальмонт не думает — ни выполнять заданный ему в совдепии урок, ни возвращаться из милостиво разрешенной ему командировки.

С достоинством и спокойно отвечал Бальмонт на все эти упреки. Но в них стоит вдуматься, чтобы лишний раз прочувствовать прелесть советской этики — чисто каннибальского пошиба.

Поэт Бальмонт, все существо которого протестует против советовластия, разорившего его родину и каждый день убивающего ее мощный, творческий дух в малейших его проявлениях, обязан свято держать свое слово, данное насильникам-комиссарам и чрезвычайкам.

Но эти же принципы нравственного поведения отнюдь не являются руководящими для советской власти и ее агентов.

Убивать парламентаров, расстреливать из пулеметов беззащитных женщин и детей, казнить голодною смертью десятки тысяч ни в чем не повинных людей, — все это, конечно, по мнению «товарищей-большевиков», — ничто в сравнении с нарушением обещания Бальмонта вернуться в коммунистический эдем Ленина, Бухарина и Троцкого.

Жутко становится при мысли об одной возможности высказывать подобные суждения.

⁸⁷ Станицкий [С. В. фон Штейн] О Бальмонте // Последние известия. 1921. 13 июля. № 169. С. 4.

Вопрос о нравственном праве в связи с уходом Бальмонта из советской России под предлогом литературной командировки представляется для меня в совершенно иной плоскости, нежели для коммунистических его обвинителей.

Я спрашиваю: имел ли Бальмонт право не использовать представившейся ему возможности уйти без оглядки за границу.

И на это я сам себе отвечаю: нет, он не имел на это права.

Для заурядного человека уход из советской России равносителен перемене звериных условий существования на человеческие — и только.

Для Бальмонта — царя современных русских поэтов — переселение на Запад открывало возможность дальнейшего творчества во славу русской литературы, на радость тем, кто не утратил способности стремиться душою навстречу солнечным лучам его вдохновенной поэзии.

Каждый из нас принадлежит самому себе, Бальмонт — себе, но еще в большей степени своей несчастной родине, и нити, связующие ее с вещим духом гениального поэта, не утратятся никогда...

Не сам ли он сказал:

Но за чертой мечты — мой помысел единый
Ведет мой дух назад, к моим родным полям.
И сколько бы пространств, какая бы стихия
Ни развернула мне, в огне или в воде, —
Плывя, я возглашу единый клич: «Россия!»
Горя, я пропою: «Люблю тебя — везде!»

Маленькая книжечка, присланная заказной бандеролью из Парижа, пробудила во мне отрывочные мысли о Бальмонте, который за последние месяцы снова выпрямляется во весь свой исполинский рост.

Этот миниатюрный сборник, изданный парижской фирмой И. Поволоцкого, называется «Светлый час».⁸⁸ Он — как бы хрестоматия из произведений Бальмонта, составленная заботливой рукой самого поэта.

Такие сборники издавались им и в прежнее время. Особенным распространением пользовалась книжка «Звенья», заключавшая в себя лучшие произведения Бальмонта, начиная с первых шагов его в литературной деятельности до 1914 года.⁸⁹

Помнится, при ревельской встрече я спросил поэта о судьбе этого издания.

«Оно разошлось давным-давно, и его более нет в продаже», — сказал Бальмонт и на мое пожелание повторить его ответил, что теперь не думает делать это.

Однако потребность в настольной книге избранных стихотворений Бальмонта, по-видимому, была настолько велика, что поэту пришлось уступить.

И вновь проходят перед нами сверкающей вереницей вдохновенные переживания, с которыми мы, русские читатели, так сроднились, что они стали уже собственными нашими.

Поэт, постигший и чарующую прелесть родного языка («Я — изысканность русской медлительной речи...»), и грустное обаяние далекой родины («Есть в русской природе усталая нежность...»), снова говорит с нами.

⁸⁸ Бальмонт К. Светлый час. Избранные стихи. Париж, 1921.

⁸⁹ Имеется в виду составленный Бальмонтом сборник собственных избранных стихов «Звенья. Избранные стихи. 1890—1912» (М., 1913).

И какую созвучною печалью откликается сердце на его проникновенные стихи о покинутой нами «стране, которая молчит»:

Страна, которая молчит, вся в белом-белом,
Как новобрачная, одетая в покров,
Что будет тронут им, любующимся, смелым,
Несущим солнечность горячих лепестков.

Страна, которая всех дольше знает зиму
И гулкую тюрьму сцепляющего льда,
Где нет конца огням и тающему дыму,
Где долгий разговор ведет с звездой звезда.

Страна, которая за празднествами мая,
Чуть лето глянет ей, спешит сказать: «Я сплю», —
Страна великая, несчастная, родная,
Которую, как мать, жалею и люблю.

Станицкий

ДРАМАТУРГИЯ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА XX ВЕКА

Драматургическое наследие русских писателей-эмигрантов гораздо менее известно, чем их прозаическое и поэтическое творчество. Однако забвение этого пласта нашей литературы, очевидно, несправедливо.

Несмотря на сравнительно ограниченные возможности, театральная жизнь эмиграции была весьма интенсивной и разнообразной. Представления с успехом шли на подмостках русских театров в Париже, Берлине, Праге, Харбине, Таллине и др. Ставились спектакли по пьесам не только эмигрантских, но и советских драматургов, в частности М. Булгакова и Ю. Олеши.

Дань драматическому искусству отдали и А. Т. Аверченко, и М. А. Алданов, и М. П. Арцыбашев, и Н. Н. Берберова, и В. В. Набоков-Сирин, и И. Д. Сургучёв и др. Интересное развитие получило в эмиграции и творчество М. Горького-драматурга. Здесь им были написаны такие известные пьесы, как «Егор Булычев и другие», «Достигаев и другие», а также вторая редакция «Вассы Железновой». Свообразны созданные в эмиграции драматургические опыты М. И. Цветаевой (трагедии «Ариадна» и «Федра») и И. Эренбурга (мистерия «Золотое сердце» и трагедия «Ветер»).

Драматургия русской эмиграции первой волны представляет собой явление по-своему уникальное в контексте европейского литературного процесса XX века. Задача нашей статьи — исследование этого оригинального эстетического феномена в его самобытной целостности, а вместе с тем и в корреляции с основными тенденциями развития западноевропейского, в отдельных случаях и советского театра.

Жанровый спектр драматургии первой волны многообразен. Широкое распространение получила *историческая* драма («Аввакум» и «Василий Буслаев» А. В. Амфитеатрова, «На кресте величия. (Смерть Л. Н. Толстого)» В. Ф. Булгакова, «Сцены из жизни Спинозы» Н. П. Гронского, «Смерть Кая Гракха» Н. Минского, драма в стихах «Три царя» Н. А. Оцуца, трагедия «Марк Антоний» С. Л. Рафаловича и др.). В историческом прошлом русские авторы часто искали ответы на вопросы современной жизни.

Символистская драма в новой литературной ситуации трансформировалась в *мистерии* — жанр, оказавшийся наиболее привлекательным для поэтов («Беатриче» В. Л. Корвин-Пиотровского, мистерии в стихах Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, «Кого ищешь?» Н. Минского и др.). Сравнительно редкий — жанр психологической драмы («Маленькая девочка» Н. Берберовой). Образцы жанрового синтеза героико-патриотической драмы со шпионским детективом — в пьесах «Человек из СССР» В. Сирина и «Борис и Глеб» А. Ренникова.

Но доминировала на подмостках русских театров в эмиграции комедия. И это имеет свои глубинные истоки в самом русском культурном сознании:

как ни парадоксально, но именно «страдальческая» русская литература, ценящая во всем мире за серьезность и философичность, дала своему читателю столько великих комических гениев, сколько ни одна другая. К разгадке этого парадокса ближе всех подошел в свое время Ф. М. Достоевский. «...В подкладке сатиры всегда должна быть трагедия, — записал он однажды. — Трагедия и сатира — две сестры и идут рядом и имя им обеим, вместе взятым: *правда*».¹ Трагикомическое видение мира организует одну из доминантных генетических линий нашей литературы: Гоголь—Салтыков-Щедрин—Достоевский—Набоков.²

Преобладание *комического* начала и общих *трагикомический* пафос — важная, хотя отчасти и неожиданная особенность творчества писателей-эмигрантов. В драматической ситуации «вселенского рассеяния» эта черта нашего национального мироощущения приобрела новые смысл и форму. Это «grimаса „человека, который смеется” и смехом этим защищается (...), — объяснял Дон-Аминадо. — Keep smiling! — говорят невозмутимые англичане. И кто его знает, может, они и правы. „Старайтесь улыбаться”. Семейтесь. Благо есть над чем».³ Ведь смех, «что тербит сердце и называется юмором висельников, весьма созвучным эпохе»,⁴ часто помогает человеку выжить.

«Смех висельников» имеет, разумеется, не только оптимистический, но и иной, трагический аспект. Эпоха катастроф, радикальных перемен и кровавых преобразований в жизни всей России наложила отпечаток на мироощущение отдельной личности. Смех на грани разрушительного безумия А. Блок считал едва ли не отличительной чертой времени. Он писал о губительном воздействии всепроникающей иронии на современного человека и самое искусство: «Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью, незнакомой телесным и духовным врачам. Эта болезнь — сродни душевным недугам и может быть названа „иронией” (...). Я знаю людей, которые готовы задохнуться от смеха, сообщая, что умирает их мать, что они погибают с голоду, что изменила невеста (...). Я хочу потрясти его за плечи, схватить за руки, чтобы он перестал смеяться над тем, что ему дороже жизни, — и не могу. Самого меня ломает бес смеха; и меня самого уже нет. Нас обоих нет. Каждый из нас — только смех, оба мы — только нагло хохочущие рты (...). Какая же жизнь, какое творчество, какое дело может возникнуть среди людей, больных „иронией”, древней болезнью, все более и более заразной?»⁵

И все же, вопреки убеждению А. Блока, в драматургии русского зарубежья не только жизнеутверждающий смех, но и умонастроение скепсиса, переходящего в цинизм, оказались продуктивными.

Диапазон комического здесь чрезвычайно широк: от веселого, мягкого юмора (миниатюры Н. Я. Агнивцева и П. П. Потемкина, комические драмы «Линия Брунгильды» М. Алданова и «Реки Вавилонские» И. Д. Сургучёва) и более жесткого, обличительного смеха (сатирические комедии «Флирт Розенберга» А. Аверченко, «Беженцы всех стран» А. М. Ренникова, «Лабардан» В. И. Горянского (Иванова), «Событие» В. Сирина и др.) до беспощад-

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1982. Т. 24. С. 305.

² Об этом см.: Биццлли П. М. Возрождение аллегории // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000. С. 221; Берберова Н. Набоков и его «Лолита» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 289; Геллер Л. Художник в зоне мрака: «Bend Sinister» Набокова // Там же. С. 583.

³ Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути. М., 2000. С. 209, 274.

⁴ Там же. С. 189.

⁵ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 345—347.

ной, пронизанной злым сарказмом политической сатиры с элементами гротеска («Шаги Немезиды» Н. Н. Евреинова, «Изобретение Вальса» В. Сирина) и мистического трагического фарса («Дьявол» М. Арцыбашева).

Русский театр в эмиграции существовал не только эмпирически — значительным явлением культурной жизни зарубежья стала система Н. Евреинова (1879—1953).⁶ По сути своей это антитеза теории К. С. Станиславского:⁷ в противоположность Станиславскому, который исходил из реалистического понимания театра как *правдоподобного* представления, Н. Евреинов стремился максимально реализовать *игровую*, условную его природу. «Театральный инстинкт на биологическом уровне» изначально присущ человеку, считал творец «парадоксального театра».

Новаторство Н. Евреинова — драматурга и режиссера — проявилось по преимуществу в формальной сфере, ибо «форма служит содержанием предмета», как написал он в своем неоконченном труде «Откровение искусства».⁸ В этом смысле Н. Евреинова можно считать одним «из немногих представителей драматургии авангарда в России, если воспринимать последний как бунт, взрывающий содержание через новую форму».⁹

В эмиграции драматург осуществлял оригинальные сценические постановки главным образом на подмостках «Летучей мыши» в Париже. Его собственные пьесы («Самое главное: для кого комедия, а для кого и драма», «Корабль праведников», «Театр вечной войны», «Шаги Немезиды», «Чему нет имени, или Бедной девочке снилось», «Партбилет коммуниста» и др.) с успехом шли на сценах европейских театров и Нью-Йорка.

Работы о театре, в которых Н. Евреинов сформулировал свою теорию «театрализации жизни», а также исследования истории театрального искусства, его древних истоков: «Введение в монодраму», «Театр для себя», «Театр как таковой», «Происхождение драмы», «Первобытная драма германцев», «Азazel и Дионис» и др., — все это написано еще в России. Но теория Н. Евреинова, непосредственно или косвенно, существенно повлияла на драматургию эмиграции. Поэтому изложению этой концепции по праву принадлежит место в рамках рассказа о театральном искусстве русского зарубежья.

Основополагающее значение имела метафора «Мир — Театр». Причем, по точному замечанию А. Томашевского, у Н. Евреинова эта метафора предполагает не «гармоничное взаимопроникновение стихий театра и жизни, характерное для высокого Возрождения», а «более позднее прочтение диалектики их взаимоотношений, приобретающих антагонистический смысл».¹⁰ Единственный способ преодолеть данную антиномичность, по убеждению Н. Евреинова, «отеатрализовать жизнь».¹¹ Тогда, «раз в искусстве *форма станет содержанием*, мы обратим уродливую внешность жизни в невиданную и неслыханную красоту».¹²

«Вечная маска Арлекина» в жизни и на сцене — вот творческое *сredo* Н. Евреинова. Истоки его *гаерства* и *шутовства* современники видели в

⁶ См.: Томашевский А. 1) Лицедей, сыгравший самого себя // Театральная жизнь. 1989. № 22; 2) Заметки о драматургии Н. Евреинова // Современная драматургия. 1990. № 6; *Ан. Чжиген* Заметки о ранней драматургии Н. Н. Евреинова // Русская литература. 2000. № 1 и др.

⁷ В 1912 году Н. Евреинов поставил на сцене «Кривого зеркала» сцену из «Ревизора» в четырех вариантах, один из которых пародировал режиссерскую манеру Станиславского.

⁸ Цит. по: Томашевский А. Лицедей, сыгравший самого себя. С. 26.

⁹ Томашевский А. Заметки о драматургии Н. Евреинова. С. 211.

¹⁰ Там же. С. 209.

¹¹ Евреинов Н. Н. Театр как таковой: (Обоснование театральнойности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни). М., 1923. С. 29.

¹² Там же. С. 28.

настроении предельной разочарованности в жизни, в ее ценностях и самой значимости, свойственной самой эпохе. Спасение от действительности Н. Евреинов находил в театральном ее преображении. «Смысл жизни для ребенка — игра. Смысл жизни для дикаря — тоже игра, — писал он. — Знаем ли мы другой смысл жизни для нас, неверующих, разочарованных не только в значении ценностей этических и научных, но и в самом скептицизме!.. Мы можем только рассказывать друг другу сказки. Смешить, пугать или восторгать выдуманными нами личинами. Обращать силу, знание, любовь и ненависть в некое сценическое представление, где все хорошо, все зрелищно, полно интриги, красиво, музыкально и отвлекает нас от входных дверей, за которыми нет больше театра, нет сказки, нет мира нашей воли, непрестанно играющей, потому что ей играется».¹³

«Отеатралить жизнь» — значит стереть грань между искусством и жизнью. Отсюда эксперименты с «четвертой стеной», цель которых — уничтожить разделяющую функцию рампы: «Надо сделать так, чтобы видимая, она стала как бы невидимой, существующая как бы несуществующей. И раз режиссер добьется иллюзорностью образов главного действующего слияния с его „я” „я” зрителя, то последний, как бы очутившись на сцене, т. е. на месте действия, потеряет из виду рампу, — она останется позади, т. е. уничтожится».¹⁴

Так в финале пьесы «Шаги Немезиды» («Я другой такой страны не знаю...») о жизни советской партийной элиты и политических процессах 1936—1938 годов у Н. Евреинова возникает грандиозная метафора: жизнь советского общества — дьявольский театр. «Вглядитесь только, — говорит в своем обличительном и саморазоблачительном монологе уже обреченный Ягода, — что сейчас происходит на *подмостках* России! — все власть имущие действуют *под псевдонимами*, словно в *театре*, ходят в *масках*, потайными ходами, *притворяются* верноподданными ее величества Партии и пресмыкаются перед ее вождями, которых норовят стащить за ногу и сбросить в подвалы Лубянки. Всюду одна лишь *комедия*: — комедия служения народу. Комедия обожания вождей! Комедия суда и принесения повинной! Комедия, наконец, смертной казни! Какая-то беспардонная *игра в театр* или кровавая *мелодрама*, какие сочинялись в прежние времена на потеху черни! — Вот что такое наше теперешнее житье-бытье. Одни играют роли „благородных отцов народа”, другие доносчиков-предателей, третьи „роковых женщин”, четвертые „палачей”! (показывая на себя). И все это несуразное *представление* дается с серьезным видом, словно невесть какое остроумное „ревью”!

Прок. Вышин. (с кривой улыбкой): И за *чей* счет?

Ежов: За счет несчастного народа, который тратит на такое „зрелище” последние гроши.

Ягода: (усмехаясь): Ну, что ж! — Не даром же ломаться пред народом, который терпит подобные зрелища!»¹⁵

Эстетика театральности реализует себя и на уровне мистико-религиозного «подводного течения» пьесы, где и совершаются ее главные события. Ведущую роль играет тема неотвратимого *возмездия*, воплощенная в символическом образе *шагов Немезиды*. Этот мотив введен эффектным сценическим приемом: слова диктора из радиоприемника звучат как приговор

¹³ Там же. С. 56—57.

¹⁴ Евреинов Н. Н. Введение в монодраму. СПб., 1909. С. 28.

¹⁵ Евреинов Н. Н. Шаги Немезиды («Я другой такой страны не знаю...») // Возрождение. 1955. № 46. С. 49—50. (Курсив мой. — А. З.).

«свыше». «Богиня возмездия — Немезида — не терпит у нас волокиты, какая допускается в судебных делах буржуазного Запада. Немезиде стало невтерпех... Это значит: скоро, очень скоро будут сведены все счета с явными и тайными врагами нашего многострадального отечества... Немезиде невтерпех. Мы уже слышим энергичную поступь ее приближающихся шагов».¹⁶ В этот момент ложь советской пропаганды на мгновение стала гласом справедливого возмездия. Этот прием — предвестие брехтовской поэтики «очуждения» (хотя в целом поэтика театра Н. Евреинова, тяготеющего к «монодраме», противоположна брехтовской).

Эксперименты с «четвертой стеной» привели Н. Евреинова к созданию сценической модели «театра в театре», которая заключала в зародыше *метатеатр* XX века.¹⁷ Так конфликт между устрашающей действительностью и миром фантазии художника породил новую модель, оказавшуюся в перспективе развития мировой драматургии весьма продуктивной.

Стихия театральности доминирует в лучших образцах драматургии русского зарубежья, таких как «Реки Вавилонские» И. Сургучёва, «Линия Брунгильды» М. Алданова, «Дьявол» М. Арцыбашева, «Лабардан» В. Горянского, «Событие» В. Сирина и, конечно же, пьесы самого Н. Евреинова. Художественная ткань этих произведений пронизана реминисцентными мотивами и образами из творений античных авторов, В. Шекспира, Н. В. Гоголя, А. П. Чехова, М. Горького и др. Образы персонажей часто «подсвечены» тем или иным прообразом из классической драматургии или предстают как аллегорическая маска. Спонтанно возникают сценки с шутовским переодеванием, то и дело мелькает по ходу действия бутафорский реквизит и т. д. Так реализует себя тезис «театр в жизни».

Отчетливо ощутимо влияние режиссерской системы Н. Евреинова в пьесах В. Сирина. И это понятно: ведь краеугольный камень эстетики Н. Евреинова — формула «Мир как Театр» изначально близка мироощущению Набокова-художника. Развернутая метафора «жизнь человеческая — художественное произведение» лежит в основе его поэтики. Правда, в статье «Трагедия трагедии» (1941), отвергая поэтику «очуждения» Б. Брехта (которую он определил как *заигрывание* «со зрителем посредством хора»¹⁸), Набоков писал, что *основной и фундаментальный принцип*, «на котором основывается сценическая драма (...), состоит в следующем: мы знаем о существовании персонажей на сцене, но не в силах воздействовать на их чувства; они не знают о нас, но могут на нас влиять — совершенное по своей сути разграничение, стирание которого ведет к распаду самой структуры драмы».¹⁹ Так что в вопросе о «четвертой стене» Набоков, судя по всему, был скорее традиционен.

В целом феномен русского театра в эмиграции возник на пересечении традиционного и экспериментального, новаторского. В лучших образцах драматургии эмиграции старые формы на наших глазах словно умирают, преображаясь в некое качественно новое эстетическое целое, прорастая в искусство будущего.

Особенно отчетливо эта тенденция проявляет себя в пьесах о современности. Здесь одна из ведущих тем — жизнь и судьбы русских за границей. Причем, вопреки распространенному (особенно в советской критике) мне-

¹⁶ Там же. С. 29. (Курсив мой. — А. З.).

¹⁷ Об этом см.: Pearson T. Evreinov and Pirandello: Twin Apostles of Theatricality // Theatre Research International. 1987. Vol. XII. N 2; Томашевский А. Заметки о драматургии Н. Евреинова и др.

¹⁸ Набоков В. В. Трагедия трагедии // Набоков о Набокове и прочем. М., 2002. С. 459.

¹⁹ Там же.

нию о преобладающем настрое безысходного пессимизма в творчестве эмигрантов, произведения наших писателей часто выражали стремление преодолеть настроение отчаяния и начать жизнь в новых условиях (ср. рассказ Н. Тэффи «Ностальгия»).

Одна из знаменательных в этом отношении — опубликованная в 1922 году пьеса И. Сургучёва «Реки Вавилонские», которая с успехом шла на сцене Русского камерного театра в Праге.

В жанровом отношении пьеса представляет собой соединение бытовой и этико-философской драмы. Аналогичный жанровый синтез создал в свое время М. Горький в пьесе «На дне». Не случайно художественная ткань драмы И. Сургучёва пронизана разнообразными цитациями из М. Горького,²⁰ а роль реминисцентного сигнала выполняет реплика одного из персонажей: «Явите Божескую милость. Подайте типу Максима Горького» (с. 258). Реминисцентная ориентация пьесы на идеологическую драму М. Горького очень важна: так же как «На дне» — это отнюдь не бытовая драма из жизни русских босняков, отбросов общества до революции, а философская драма, в центре которой идеологический спор о Человеке, так и «Реки Вавилонские» — не картины из нищенского быта русских эмигрантов после революции, а историко-философская драма с религиозным подтекстом о судьбе русских в изгнании.

Главные события пьесы свершаются на уровне ее «подводного течения», организуемого переплетением и взаимодействием нескольких доминантных символических тем и мотивов.

Главная из них — судьба русской эмиграции — осмыслена в библейских образах, заданных названием произведения: персонажи — уцелевшие после катастрофы разноплеменные обитатели «ковчега», которых «Бог выгнал (...) из рая» (с. 266). И так же как после крушения Вавилонской башни, здесь «Бог (...) смешал языки (...) Все стили смешались» (с. 256—257). Своей кульминации этот мотив достигает в монологе Художника, обращенном к иностранцу, Англичанину: «И теперь вы просите, чтобы мы спели вам наши национальные песни? Не споем. Знаете? Как евреи на реках вавилонских? Они развесили на вербах замолкшие лютни свои и отвечали: „Како воспоим песнь Господню на земле чужой?“ Нет, гордый бритт, (...) петь наши национальные песни мы теперь не будем... мы подождем...» (с. 274).

Подсвеченная цитатой из Псалма 136, трагическое звучание приобретает одна из ведущих тем в пьесе — о судьбе России. По преимуществу она существует в форме *воспоминаний* и таким образом предстает как *прошлое*. Доминантный в изображении России мотив *воспоминание о прошлом как сон* в финальной сцене сплетается с мотивом *уныния*. И тогда окончательно формируется мотив *воспоминание—сновидение—смерть*. Здесь словно сбывается известное пророчество Достоевского о «русских за границей» в романе «Идиот»: «И все это, и вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, все это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия... помяните мое слово, сами увидите!»²¹

Трагически просветленной кульминации тема России достигает в гимне Земле Русской из «Повести временных лет», который звучит из уст бывшего монаха Киево-Печерской лавры: «О светло-прекрасная и красно-прекрасная земля русская!» (с. 266). После этой высшей точки просветленного трагизма в действии пьесы наступает перелом. Словно из-под спуда безысходности

²⁰ См.: Сургучёв И. Д. Реки Вавилонские // Литература русского зарубежья. М., 1990. Т. 1. Кн. 1. С. 260, 265, 270, 274, 278, 282. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

²¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. С. 510.

у И. Сургучёва начинают вполне отчетливо пробиваться ростки оптимизма, связанного с мыслью о том, что истина отнюдь не в том, чтобы предаваться тоске по *прошлому*, а в том, чтобы начать жить в *настоящем*.

О грядущем обновлении говорит один из персонажей: «20-й прославит мысль человеческую. Кант, Гегель, Шопенгауэр, Декарт, Фауст, царь Соломон, Библия, „Илиада“, „Божественная комедия“ — все это скоро покажется эскизами, подмалевками к тому, что скажет век 20-й. Этот век создаст новую религию, новую нравственность, и где-нибудь уже теперь, в каком-нибудь Тироле, или на Гималаях, или в Кордильерах, Альпах или Апеннинах, но непременно в горах, где ясно и близко небо, где четки звезды и чист воздух, — архангел Гавриил уже подает лилию новой деве Марии» (с. 284). Не случайно в финальной сцене библейские мотивы сменяются темой грядущей *синтетической* религии (очевидно, в духе всемирной религии Н. Рериха), когда две молитвы — буддийского монаха и православного русского Эргардта — соединятся в одно.

Идеологический, историко-философский конфликт между *прошлым* и *настоящим* составляет внутренний проблемный узел пьесы. Сперва все более оформляется отношение к России *прошлого*, весьма далекое от традиционных, идеализированно ностальгических воспоминаний о гуляниях на Крещение, об обедах и различных увеселениях. Звучат очень серьезные и неліцеприятные обвинения в адрес всех бывших сословий — и купечества, и дворянства, и чиновничества, и церкви, и самого царя. И тогда рождается очень важный вывод, как бы завершающий этап рассуждений о судьбе России: «А я, господа, думаю, что все, что сейчас в России случилось, — все ей на превеликую пользу пойдет. Правильно все случилось, по заслугам! (...) Оно, господа, если руку на сердце положить, то большевики, конечно, мразь, — но они много правильного сотворили... Много!» (с. 265). Вывод жесткий и даже жестокий, но, как и всякая правда, он уже несет в себе надежду на возможность возрождения и будущей жизни. Значит, вместо того чтобы продолжать жить воспоминаниями о якобы незапятнанном прошлом, необходимо начать жить в *настоящем*, взглянув на это прошлое в «бинокль, в обратные стекла» (с. 280).

Так сделала героиня, которая нашла свою настоящую любовь и счастье «здесь и сейчас», на своем мизерном пространстве *за занавеской*, где помещаются лишь «кровать из носилок, приделанных к стене, и маленький ящик в виде столика» (с. 260). Знаменательно, что это вновь обретенное счастье отнюдь не подается в пьесе как измена или предательство, как нечто грязное и порочное. Да, Нина Александровна стала «другая», и это правильно. Теперь она «заведует» хозяйственной жизнью лагеря, решает споры и конфликты между его обитателями, и все относится к ней с благоговейным уважением. Она спасает себя и помогает спастись другим. И своему бывшему мужу, Эргардту, она советует тоже взглянуть на их прошлое счастье «в обратные стекла» и найти новую любовь и новую жизнь.

Эргардт не смог отказаться от прошлого и покончил с собой. Но у И. Сургучёва и самоубийство героя — это не конец жизни, а момент ее обновления, перехода в другое качество. Не случайно в его предсмертном письме, обращении к Богу, говорится (в духе буддийской реинкарнации): «Прими же дух Твой, который ты вселил в меня, и вдохни его в нового человека, и покажи ему, как Ты показал мне, дали Твои, широты Твои, святости Твои. И не казни его любовью земною...» (с. 289).

Оптимистический пафос пьесы выражен в ее временных координатах: после событий первых двух действий, проникнутых настроением безысходной ностальгии, наступает кульминация — в светлый праздник *Рождест-*

ва — и, наконец, развязка — на берегу моря *Весной*. В финале оптимистически разрешается мотив *ветра* — один из ведущих образных мотивов «подводного течения», символизирующий *перемены*: в первой сцене вскользь звучит замечание, что *ветра* давно нет, но красный закат предвещает его, затем, в третьей сцене, говорится, что он вот-вот начнется, а в финале, после долгих ожиданий, он, наконец, подул со всей силой.

В целом пафос пьесы И. Сургучёва трагикомичен: несмотря на драматические перипетии сюжета, заканчивающиеся самоубийством героя, стихия комического доминирует. Доброжелательный юмор часто смягчает и разряжает напряженный драматизм ситуаций. Именно взаимоуравновешивающая гармония *комического* и *трагического* создает настроение «осторожно-оптимизма» и надежды на будущее.

В пьесе М. Алданова «Линия Брунгильды» (1937) акценты трагикомического парадоксальным образом переставлены: стихия *комического* здесь не уравновешивает *трагическое*, а всецело преобладает над драматическим напряжением происходящего (нет буквально ни одной «серьезной» сцены, ни одного эпизода, не подсвеченных авторской иронией), при этом, однако, общее настроение пессимистично. Комизм — на поверхности, в ситуациях и репликах персонажей, часто фарсовых, анекдотичных, зато «подводное течение» окрашено в мрачно-роковые тона.

В построении пьесы реализован принцип, намеченный Чеховым: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни».²² У М. Алданова на уровне «подводного течения» творится история, совершается мировая катастрофа, в то время как люди, не зная и не понимая этого, продолжают жить обыденными заботами, интересами повседневной жизни, своими чувствами и желаниями. Люди легкомысленны — история неумолима.

Свойственный автору исторический взгляд на жизнь реализует себя в известном композиционном приеме «ретроспективного взгляда» на событие. Так, основное действие разворачивается в 1918 году на пограничном пункте, отделяющем Советскую Россию от занятой немцами Украины, через который бегут герои, группа артистов, спасаясь от голода и «чрезвычайки». А в Эпilogue, спустя почти двадцать лет, оставшиеся в живых случайно встречаются в ресторанчике, где героиня и ее теперешний муж выступают с эстрады. И если тогда верилось, что вот еще немного — и самое страшное окажется позади, начнется нормальная жизнь и «будет когда-нибудь весело вспоминать»²³ обо всех сегодняшних ужасах, то спустя 18 лет ясно, что все сложилось совсем не так. И та роковая ночь была, быть может, самой счастливой в их жизни. Во всяком случае, в финале все с грустью соглашаются: «Хорошее было время».²⁴

Ключевое значение в контексте нравственно-исторической проблематики пьесы М. Алданова имеет аллегорический образ, взятый из древнегерманского эпоса о Нибелунгах (как и у И. Сургучёва — из Библии). «В тетралогии Вагнера, — рассказывает немецкий офицер Фон-Рехов, — бог Вотан окружил стеной, неприступной стеной огня, свою виновную, но любимую дочь Брунгильду».²⁵ Этот образ имеет двойное значение: «линия Брунгильды» — линия неприступной обороны, построенная немцами на границе Со-

²² Чехов А. П. Полн. собр.: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1983. Т. 12. С. 316.

²³ Алданов М. А. Линия Брунгильды // Современная драматургия. 1991. № 1. С. 214.

²⁴ Там же. С. 239.

²⁵ Там же. С. 223.

ветской России и Украины, и аллегорическая «линия», проходящая в душе каждого человека. Последнее значение особенно важно, оно формирует нравственный проблемный узел пьесы: «У каждого свой рок. И своя линия Брунгильды (...) В душе у каждого порядочного человека должна быть линия Брунгильды: то, чего он не уступит, не отдаст, не продаст ни за что, никогда, никому (...) Это подлинная правда человека».²⁶ Сегодня, в эпоху кровавых исторических катастроф, «линия Брунгильды» подвергается жестокому испытанию — и в душе каждого отдельного человека, и в жизни общества. «Сейчас идет страшная война, — говорит герой своей любимой, — идет страшная революция, гибнут великие империи, рушатся целые миры! В России тиф, скоро будет холера, чума. Совершенно неизвестно, сколько нам осталось жить... мне в особенности (...) А вы рассуждаете, как рассуждала ваша бабушка, вы в 1918 году живете моралью тихого, спокойного времени».²⁷ И все, как мы видим у М. Алданова, рушится. Как большевики прорвали «линию Брунгильды» на германском фронте («ее прорвать совершенно невозможно», уверял Фон-Рехов), так рухнули представления о морали и долге в сознании и душах людей. Хорошо это или плохо? Поначалу весело, в итоге печально. Но главное заключается в том, что это неизбежно.

В сущности, такую же деструктуризацию в ситуации гражданской войны всех казавшихся незыблемыми отношений и привязанностей, иерархии подчинения, понятий о должном и невозможном показал М. Булгаков в «Днях Турбиных».

Если у И. Сургучёва и М. Алданова жизнь русской эмиграции изображена по преимуществу в красках доброжелательного юмора, хотя порой и с трагическим оттенком, то в пьесе В. Горянского «Лабардан» (1935—1940) эта тема решена в духе сатирического гротеска.

Комедия В. Горянского — пример талантливой актуализации гоголевского «Ревизора». Пародирование (понимаемое в широком смысле — как свободная вариация на чужие темы) Гоголя организовано по принципу «наплыва» художественной реальности гоголевской комедии на событийную ткань новой пьесы.

Ключевое значение имеет эпиграф, взятый из «Развязки „Ревизора“»: «Не с Хлестаковым, а с настоящим Ревизором оглянем себя!»²⁸ В соответствии с этим нравственно-учительным указанием Гоголя совершается радикальная перестройка структуры пьесы: Хлестакова, снабдив деньгами, отправляют заниматься его любимым занятием — играть в карты, а его место занимает настоящий Ревизор, который является для того, чтобы «обследовать эмиграцию и определить достойных возвращения на родину».²⁹ Результаты этого обследования, разумеется, крайне неутешительны. Все здесь совершенно как у Гоголя: хищения, взаимное доноительство, небрежение своими обязанностями и т. д. — с некоторыми существенными поправками на современность.

Гротесковой аллегорией этого безобразного в своем «безмыслии», самодовольстве и самоуспокоенности плотоядного образа жизни (точнее, вымирания) становится *лабардан* — фантазмагорический мутант скромной рыбки трески, которой потчевали у Гоголя Хлестакова, и огромной, во всю длину стола, рыбыны, знаменитого осетра, «произведения природы», от которого Собакевич «в четверть часа с небольшим» оставил «всего один

²⁶ Там же. С. 224.

²⁷ Там же. С. 218.

²⁸ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1977. Т. 4. С. 369.

²⁹ Горянский В. И. Лабардан // Возрождение. 1959. № 94. С. 67.

хвост».³⁰ Символическая кульминация этой аллегорической темы — страшноватая финальная сцена. Собравшиеся за великолепно сервированным столом гоголевские герои поют гимн *лабардану*: «Этот жирный Лабардан нам судьбой в награду дан».³¹ А затем происходит нечто вроде языческого обряда «поедания своего бога»:

«Тяпкин-Ляпкин: Религиозная закуска! Рыба, говорят, христианской эмблемой почитается.

Хлопов: Вот мы эту эмблему — вилочкой!

Шпекин: А нельзя ли мне на эмблему соуску? (Все одобрительно смеются)».³²

Финал пьесы — фантастический, как и у Гоголя: возникает видение Последнего Суда. Ревизор зажигает символический свет, который обнаруживает истину: будущего возвращения на родину удостоиваются все те, кто искренне «друг в друге любил Россию»,³³ бедные и несчастные русские эмигранты, отлученные от *лабардана*, но не мыслящие себя вне России. Это и дочка Городничего, Марья Антоновна, которая хотя и плохо уже говорит по-русски, но хранит в душе память о Пушкине и мечтает о возвращении на родину, а также ее возлюбленный — молодой Художник. А затем звучит окончательный приговор *ненасытным пожирателям лабардана*: «Вам даруется бессмертие в презрении и позоре. Обретайтесь в скуке ваших низменных вожделений, неразрывно связанные между собой и вечно повторяющие свою недостойную жизнь. Да будет она вашим Адом».³⁴

Оформление финала принадлежит к числу замечательных сценических находок В. Горянского: «Справа и слева на заднем плане появляются гоголевские жандармы. Они растягивают занавес на задней стене, обнаружив как бы обложку книги, на которой написано „Ревизор”. В книге небольшая дверь, куда направляется и входит Хлестаков с неразлучным Осипом. За ними униженно и согбенно следуют: Земляника, Хлопов, Тяпкин-Ляпкин, Шпекин, Бобчинский и Добчинский. Последним Сквозник-Дмухановский, влекущий за собой Анну Андреевну».³⁵

Эта сцена очевидно перекликается с финалом сатирической комедии В. Маяковского «Баня», где Фосфорическая женщина из будущего (аналог Ревизора³⁶) забирает с собой в счастливое коммунистическое завтра простых людей, тех, кто сегодня ходил в просителях, а за бортом, в настоящем, оставляет как раз «вождей», всех тех, кто мнил себя властителями судеб.

Гоголевские образы обретают в пьесе В. Горянского качественно новое звучание благодаря функционированию в современной художественной системе.

Предельного мистико-религиозного обобщения достигает осмысление современности в знаменитом трагическом фарсе М. Арцыбашева «Дьявол» (Варшава, 1925). Мир здесь предстает как грандиозный дьявольский театр, в котором участвует множество аллегорических масок (1-й, 2-й и 3-й Социалисты, Дама, Писатель, Поэт, 1-й, 2-й и 3-й члены Комитета, Рыцарь, Монах, Маркиз, Маркиза, Философ, Астролог и др.).

Текст «Дьявола» представляет собой сложное сплетение разнообразных аллюзий, цитаций и парафраз из мировой литературы. Но реминисцентный

³⁰ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. С. 143, 144.

³¹ Горянский В. И. Указ. соч. № 95. С. 82.

³² Там же.

³³ Там же. С. 89.

³⁴ Там же. С. 89—90.

³⁵ Там же. С. 90.

³⁶ Манн Ю. В. Драматургия Гоголя // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. С. 431.

ключ к пьесе — легенда о докторе Фаусте (по преимуществу в интерпретации Гете). Сквозь призму этого вечного сюжета автор показывает зрителю прошлое, настоящее и будущее человечества.

Интертекстуальная организация произведения призвана создать историко-культурную перспективу. Тем самым достигается эффект глобальности в решении поставленных вечных вопросов. Свое разочарование в русском обществе, в русском народе писатель переносит на все человечество и самое мироздание.³⁷

По «ветхой канве» легенды о Фаусте М. Арцыбашев пишет собственную версию сюжета — так, чтобы была очевидна «связь со злобой наших дней». ³⁸ Спор за душу человека ведется здесь не между Богом и Дьяволом, а между Дьяволом и одной из, хотя и главной, ипостасей Бога — Духом любви. Тем самым проблематике задан нетрадиционный ракурс. Дух любви верит, что в конце концов «проснется дух любви в косматых их сердцах, / И род людской очнется...» (с. 141). Дьявол же, естественно, убежден в обратном: «Зло царствует над миром / Единым вечным властелином... голоса любви не слышал я нигде, / И, кажется, он смолк навеки на земле» (с. 141).

Но сквозь этот космический спор уже в Прологе просматривается его злободневный аспект. Дух любви выражает оптимистическую версию перспектив исторического развития современного мира. Причем стилистика его монолога вызывает у зрителя аллюзию на риторику современных политических деятелей левого толка. Так в подтексте возникает вопрос: не присутствуем ли мы сегодня, в эпоху грандиозных социалистических революционных преобразований, при осуществлении и торжестве вековой светлой мечты человечества о царстве братства, свободы и любви? Соответственно преобразуется и фигура Фауста: он теперь — вождь революционной борьбы за равенство, братство и свободу.

Изменен также сам предмет договора между Фаустом и Дьяволом. У М. Арцыбашева Фауст *слеп*, причем не в конце пьесы (как то было у Гете), а как раз в начале. Дух любви указывает на этого человека, который, несмотря на страшный недуг и полное одиночество, предательство друзей и женщин, продолжает верить в добро и торжество истины. Дьявол же считает, что именно от *слепоты* его любовь к людям, вера в благородство и величие человека. Если с глаз Фауста снять пелену, он, постигнув истинную суть жизни и людей, откажется от своих высоких идеалов, от стремления найти истину. Тогда Фауст сам придет к Дьяволу «с проклятьем на устах, / Отвергнув эту жизнь, все растоптав во прах, / Забвенья смертного, как воздуха, алкая...» (с. 153). Гетевский мотив несостоявшегося *самоубийства* Фауста становится *обрамляющим* и ключевым. Если вначале герой протягивает руку к яду, не в силах далее переносить личных страданий, но тогда, все еще веря в жизнь и в человека, он так и не решается на самоубийство, то в финале он выпивает яд сознательно, страстно желая уйти из жизни и произнеся роковые слова договора: «Забвенья смертного, как воздуха, алкая...» (с. 209). К самоубийству Фауста приводит разочарование в самом мироопорядке: «Здесь пустота и ложь, а там... а там темно!» (с. 209).

Изменена (в сравнении с традиционной) и функция Дьявола: он не просто предоставляет герою все блага жизни — он обнаруживает настоящую

³⁷ Ср.: *Skrunda W. Michal Arcybaszew o utraconych zlodzeniach Fausta («Diabeł», tragifarsa werszem) // Studia Rossica III. Literatura rosyjska na emigracji. Współcześni pisarze rosyjscy w Polsce. Frazologia i frazeografia. Warszawa, 1996; Розинская О. В. Русская литературная эмиграция в Польше (1920—1930-е годы). Дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. С. 103—108.*

³⁸ *Арцыбашев М. П. Дьявол: Трагический фарс в 4-х действиях // Драматург. 1994, № 4. С. 139.* Далее ссылки на это издание даются в тексте.

сущность людей и совершающихся событий, скрытую от поверхностно-восторженного взгляда *наивного слепца*. Безобразным оборотнем оказываются в конце концов и революционная борьба за счастье человечества, и роль в ней Фауста, который искренне верил в ее светлые идеалы и цели.

Явившиеся к Фаусту три члена Комитета (очевидна аллюзия на трех первых правителей Советской России: Ленина, Троцкого и Каменева) доказывают ему, что речь идет отнюдь не о том, чтобы даровать народу *мир, братство и любовь*, а совсем о другом — о бесконечной и яростной борьбе за власть, а единственное средство ее достижения — «террор! / Систематический, кровавый, без пощады!» (с. 200).

Фауста, который не принял столь кощунственного извращения святого дела революции, объявляют врагом и собираются арестовать. От этой участи его спасает только заступничество Дьявола. И тогда выясняется самое страшное: Дьявол, о какой-либо причастности которого к победе революции Фауст и мысли не мог допустить, оказывается настоящим ее главой, вождем и вдохновителем. Причем остальных членов Комитета это ничуть не смущает:

Что ж, ежели служить он будет нам примерно,
Тем лучше!.. Мы бежим от предрассудка уз
И даже с Дьяволом готовы на союз,
Когда потребует святое наше дело!

(с. 201)

Это можно считать ответом А. Блоку, который, как известно, в финале «Двенадцати» во главе отряда красноармейцев поставил Христа «с кровавым флагом». М. Арцыбашев словно говорит: революция в России — это отнюдь не осуществление вековой светлой мечты человечества о наступлении царства любви, добра и справедливости, обещанного Христом, напротив, революция есть дело Дьявола, а *Исус* «с кровавым флагом» — не что иное, как дьявольский оборотень.

В финале оправдывается прозвучавшее в Прологе предсказание Дьявола: «мировой пожар» социалистических революций, охвативший современный мир, — не более чем очередное повторение тезиса: «Вы будете, как боги!» (с. 141), — тезиса, которым дьявол от века искушал человека.

Но Зло торжествует в пьесе М. Арцыбашева не только в сфере общественной жизни — оно побеждает везде и всюду. Не только нежная, любящая и кроткая Маргарита оказывается похотливой самкой; в людях вообще неизменно побеждает низменное начало — похоть, разврат, продажность, насилие, властолюбие и ложь. Все возвышенное и прекрасное — лишь лицемерие и гнусный обман. Не случайно в сцене *Маскарада* (аналог «Вальпургиевой ночи») гимн современной цивилизации из уст ученого, Астролога («В мире нет сильнее власти, / Как мечта об общем счастье» — с. 186), звучит перифразой знаменитой арии Мефистофеля из оперы Ш. Гуно «Фауст». Если древний Мефистофель пел гимн злату, то представитель современной науки — культуре и цивилизации.

Поле битвы остается за Дьяволом. Вся жизнь человеческая — «дикий фарс». Столь глобально мрачного финала в решении проблем космического миропорядка мировая литература еще не знала.

Этот философский итог находит символическое воплощение в эффектном цветомузыкальном решении: в Прологе рядом с сиянием *одинокой звезды* и *тихой нежной музыкой*, которые окружают Духа любви, возникает *глухой, как бы подземный рокот* и *красный свет*, сопутствующие Дьяволу;

затем на протяжении действия свет звезды несколько раз побеждает, прогоняя красный свет, но в финальной ремарке автора сказано: «Закрыв лицо руками, медленно удаляется Дух любви, опускаясь во тьму. Красный свет озаряет фигуру Дьявола, который стоит, хищно простирая руки над миром и гордо подняв безобразную голову» (с. 211).

Осмыслив в мистико-философском ключе жизнь современного мира, автор приходит к выводу крайне пессимистическому: именно современный момент в развитии общества стал поворотным в истории человечества. Однако после кульминации, вместо чаемого людьми торжества светлых идеалов, наступила окончательная победа, причем на сакральном, трансцендентном уровне и в масштабе всего мироздания, мирового Зла над мировым Добром. В извечной борьбе Бога с Дьяволом окончательно и в глобальном масштабе победил последний.

Особенно сильны экспериментальные тенденции, коррелирующие с новациями западноевропейской драматургии, в сочинениях В. Сирина и Н. Берберовой. Жизнь современного человека осмыслена здесь с принципиально новых художественных позиций.

«И языковые эффекты, и национальная психология в наше время, — писала Н. Берберова, — как для автора, так и для читателя, *не поддерживаемые ничем другим*, перестали быть необходимостью. За последние 20–30 лет в западной литературе, вернее — на верхах ее, нет больше „французских“, „английских“ или „американских“ романов. То, что выходит в свет лучшего, становится интернациональным».³⁹ В пьесах В. Сирина и Н. Берберовой сформировался специфический межвненациональный и межвременной литературный хронотоп, что знаменовало собой рождение интернационального типа культурологического и собственно художественного мышления. Место действия здесь — *один из городов Европы* (столица — у Н. Берберовой, провинциальный — у Набокова), время — *наши дни*. «Русские писатели, — сказал постановщик «События» Ю. Анненков, — разучились писать незлободневно для театра. Сирин пробил брешь. Его пьеса, при замене собственных имен, может быть сыграна в любой стране и на любом языке с равным успехом».⁴⁰

Этот новый для искусства принцип сотворения художественного текста возник в русской литературе благодаря особой культурологической ситуации, в которой оказалась эмиграция первой волны. В то же время генезис его восходит к нашей изящной словесности XIX века. «Всемирная отзывчивость» (Достоевский) русского гения, его уникальная способность к перевоплощению в инациональное сознание изначально присущи русской культуре. В ситуации «вселенского рассеяния» носителей русского культурного сознания и их ассимиляции в различных инациональных средах эта специфическая черта нашего мышления и мироощущования обрела новое качество — мультинациональной и мультиязычной, а затем межъязычной модели мира, которая получила продуктивное развитие в мировой литературе XX века.

Все драматургическое наследие В. Набокова принадлежит к европейскому, русскоязычному периоду его творчества. В. Сирин сочинил 9 пьес (5 из них — стихотворные драмы). И хотя драматургия писателя не стала равновеликой его прозе, эта ветвь его творческого дара не только дополняет прозу, но представляет собой вполне самоценный феномен. Особенно интересны

³⁹ Берберова Н. Курсив мой: Автобиография. М., 1996. С. 372.

⁴⁰ Анненков Ю. «Событие» — пьеса В. Сирина // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000. С. 165.

пьесы зрелого периода — как с точки зрения проблематики, так и с точки зрения оригинальности художественных решений. «Две последние пьесы Набокова, — отмечает Ив. Толстой, — стали логическим творческим завершением его художественной эволюции. Они являют нам его писательскую вселенную в своем крайнем выражении».⁴¹

Пьесы «Событие» и «Изобретение Вальса» воплотили по преимуществу сатирическое мировидение писателя. Набокову, однако, чуждо традиционное понимание юмора и сатиры как сатиры общественно-социальной или сатиры нравов. В книге «Николай Гоголь» он сформулировал особое, а именно иррационально-трансцендентное понимание самой природы комического. О творчестве Гоголя Набоков писал, что оно рождает «ощущение чего-то смехотворного и в то же время нездешнего, постоянно таящегося где-то рядом, и тут уместно вспомнить, что разница между комической стороной вещей и их космической стороной зависит от одной свистящей согласной».⁴² В этом афоризме — ключ к набоковскому пониманию тайны смеха.

Стихия смеха и в самом деле заключает в себе великую тайну, по существу это феномен трансцендентный. И гротесково-сатирическое видение мира настоящего художника всеобъемлюще, ведь оно проникает в духовно-мистический подтекст жизни. Сатирика отличает особый угол зрения: он видит уродливые сбои, искажения духовного идеала, которые и определяют нарушения нравственной нормы в «жизни действительной».

«Событие» вызвало бурную полемику и оценки самые разноречивые, но в итоге, по практически единогласному мнению публики и критики, стало ярким событием (без обыгрывания этого каламбура обошелся редкий рецензент) в театральной жизни русской эмиграции. Причем успех пьесы, по оценке В. Ходасевича, был «успех доброкачественный, ибо основан не на беспроигрышном угождении обычным вкусам, а на попытке театра разрешить некую художественную задачу».⁴³ Постановка пьесы и в самом деле оказалась первой и весьма удачной попыткой уйти от традиционной реалистической манеры, создать спектакль с совершенно новыми приемами игры и режиссуры.

Поэтика «События» — экспериментальный эстетический феномен, и не случайно упоминание в тексте имени Станиславского⁴⁴ — это сигнал оттаивания от классической традиции.

Сюжет пьесы прост и парадоксален одновременно. Художник Трощейкин и его жена Любовь живут в небольшом провинциальном городке. Более пяти лет назад произошел драматический инцидент: Барбашин, бывший возлюбленный Любви, которому она отказала, решив выйти замуж за Трощейкина, в припадке ревности ворвался в дом Трощейкина, стрелял и легко ранил обоих молодоженов. Когда его арестовывали, он выкрикнул: «Погодите, вернусь и добыю вас обоих!» (с. 116). Барбашина присудили к семи годам тюрьмы. Супружеская жизнь Трощейкиных оказалась явно неудачной. Ребенок умер, Любовь завела любовника (Ревшин), которого так же не любит и презирает, как и мужа. И вот за примерное поведение Барбашина освободили на полтора года раньше, он неожиданно для всех возвращается в родной город. С этого и начинается действие. Все в ужасе ждут, что он исполнит свою угрозу. Все действие пьесы — фактически в истерической суете вокруг этого ожидаемого «события». Но в финале случайно (из слов одного

⁴¹ Толстой Ив. Набоков и его театральное наследие // Набоков В. В. Пьесы. М., 1990: С. 29.

⁴² Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 505.

⁴³ Ходасевич В. «Событие» В. Сирина в Русском театре // Классик без ретуши... С. 170.

⁴⁴ Набоков В. В. Пьесы. С. 133. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

из опоздавших гостей) все узнают, что Барбашин несколько часов назад навсегда покинул город и уехал за границу. Звучит все разрешающая последняя фраза пьесы: «Некто Барбашин Леонид Викторович. Странно было его встретить и тотчас опять проводить... Просил кланяться общим знакомым, но вы его, вероятно, не знаете» (с. 168). То, что казалось герою-вестнику ничего не значащим, производит, как в гоголевском «Ревизоре», эффект разорвавшейся бомбы, удара молнии, ослепительной вспышки.

В основе «События», как видим, лежит «миражная интрига», унаследованная от «Ревизора» (эта параллель была отмечена сразу практически всеми критиками). Но В. Сирин пошел дальше Гоголя: его «миражная интрига» своеобразно реализует один из неосуществленных замыслов Чехова о пьесе *в отсутствие героя*⁴⁵ и в то же время предвосхищает «драму абсурда», в частности «В ожидании Годо» С. Беккета.

У В. Сирина ожидаемое «событие» обернулось антисобытием, ибо ничего не случилось. На самом деле, впрочем, все оказывается гораздо сложнее.

В рамках семейно-бытовой пьесы В. Сирин решает здесь главную для него проблему — *творчество* и «*потусторонность*».⁴⁶

Главный герой — художник Тропцойкин. Сейчас он пишет ради заработка портреты состоятельных заказчиков. Сам понимая, что это халтура, он придумывает такой компромиссный (на самом деле отдающий подлостью) выход из положения: это «метод двойного портрета», когда своего клиента он пишет «сразу в двух видах — (...) как он того хотел, а на другом холсте, как хотел того я» (с. 108). Иными словами, один портрет льстивый, другой карикатурный. Причем последний вариант, *побочный продукт*, и есть «настоящее», из чего когда-нибудь составитя целая выставка.

Но живет в воображении героя и великий замысел: «Написать такую *штуку*, — вот представь себе... Этой стены как бы нет, а темный провал... и как бы, значит, публика в туманном театре, ряды, ряды... сидят и смотрят на меня. Причем все это лица людей, которых я знаю или прежде знал и которые теперь смотрят на мою жизнь. Кто с любопытством, кто с досадой, кто с удовольствием. А тот с завистью, а эта с сожалением. Вот так сидят передо мной — такие бледновато-чудные в полутьме. Тут и мои покойные родители, и старые враги, и этот твой тип с револьвером, и друзья детства, конечно, и женщины... — все» (с. 106—107). Это видение настоящего искусства. И тут впервые и весьма своеобразно вступает тема «*потусторонности*»: этот мини-монолог художник произносит, выйдя на авансцену, как бы за пределами земной, материальной реальности.

И несмотря на рутину жизни, герой продолжает верить в свое высокое предназначение и будущую славу. Правда, образ этого будущего несколько комичен: «Ничего, ничего, когда-нибудь мои картины заставят людей почесать затылки, только я этого не увижу» (с. 125). А пока художник ждет своего часа.

И вот судьба посылает ему испытание, а вместе с тем и возможность, отбросив суету обыденного, изменить свою жизнь и осуществить высокое предназначение настоящего художника. Предоставляется возможность из разбросанности сотворить нечто целостное — «событие». Ведь в жизни ху-

⁴⁵ Чехов поделился со мной планом пьесы без героя, — вспоминал А. Л. Вишневский. — Пьеса должна была быть в четырех действиях. В течение трех действий героя ждут, о нем говорят. Он то едет, то не едет. А в четвертом действии, когда все уже приготовлено для встречи, приходит телеграмма о том, что он умер» (см.: Чехов А. Л. Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 13. С. 349). Речь идет о типологической корреляции в развитии творческой мысли обоих писателей, так как, был ли знаком чеховский замысел Набокову, мы не знаем.

⁴⁶ См.: Набокова Вера. Предисловие // Набоков В. Стихи. Ardis: Ann Arbor, 1979. С. 3; Александров В. Е. Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.

дожника его творчество и личная судьба нераздельны. Как писал Достоевский, «жизнь есть тоже художественное произведение самого Творца, в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения»,⁴⁷ а потому «жизнь — целое искусство, жить — значит сделать художественное произведение из самого себя».⁴⁸ И для Набокова жизнь художника есть прекрасное произведение искусства, в котором он видит и замысел Создателя, и свою роль любимого героя (см. «Другие берега»).

Событие, если бы оно произошло, могло и должно было бы всех «здорово встряхнуть и многое осветить» (с. 151). Кульминационный момент пьесы — когда во время чтения тещей Трощейкина ее очередного графоманского опуса все персонажи застывают в неподвижных позах, а сцена отодвигается «немного вглубь», спускается «прозрачная ткань или средний занавес, на котором вся их группировка <...> нарисована с точным повторением поз», а «Трощейкин и Любовь быстро выходят вперед на авансцену» (с. 145). Это решающий выход в «потусторонность». Они «одни на этой узкой освещенной сцене». Позади — «театральная ветошь всей нашей жизни, замерзшие маски второстепенной комедии, а спереди глубина и глаза, глаза, глаза, глядящие на нас, ждущие нашей гибели...» (с. 146). Повторяется и одновременно проясняется художественный замысел героя: настоящий художник живет в ином, не материальном измерении, оставив за плечами всю «театральную ветошь» обыденности и всех «крапленых призраков», претендующих на звание людей, но от которых «нельзя ждать ни спасения, ни сочувствия» (с. 145), — он живет в предстоянии вечности. И вот в этом ином измерении «потусторонности» происходит чудо — взаимопонимание между героями. Это взаимопонимание отчаяния, ибо они осознают экзистенциальный трагизм своего положения: «Мы совершенно одни» (с. 145). Но главное, что они понимают это *вместе* и в своем взаимопонимании поднимаются над пошлостью «жизни действительной». Крик отчаяния героини: «Пойми меня!» — и ответ героя: «Держись, Люба!» (с. 146) — вот-вот соединятся в нечто целое, в любовь и понимание — поверх всех обид и измен. Если бы это чудо произошло, оно и стало бы «событием».

Но удержаться на этом высшем уровне герои не смогли. «Все опять начинает мутнеть, — говорит Трощейкин. — Перестая тебя чувствовать. Ты снова сливаешься с жизнью. Мы опять опускаемся, Люба, все кончено!» (с. 146). Выход в «потусторонность», в настоящую жизнь, не состоялся. «А хорошо было на этой мгновенной высоте» (с. 146),⁴⁹ — восклицает, уже в земной реальности, Любовь. Позднее им этот «момент истины» кажется *выдумкой, галлюцинацией*.

Не произошло «события» и в жизни Любви — на это обычно не обращают внимания. Ведь, поняв, что жизнь с Трощейкиным не состоялась, она осознает, что настоящая любовь была с Барбашиным. Она явно радостно взволнована его появлением в городе, с искренним сожалением вспоминает их роман. И в какой-то момент возникает мысль все бросить: «Так вот что я сделаю: я крикну ему, что я его люблю, что все было ошибкой, что я готова с ним бежать на край света» (с. 153). Если бы это случилось, тогда, очевидно, уже другие двое — Любовь и Барбашин — смогли бы, поднявшись над пошлостью обывательского существования, оставить старую, никчемную жизнь и выйти навстречу новой. Но Любовь оказалась на такой поступок неспособна.

⁴⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 256.

⁴⁸ Там же. Т. 18. С. 13.

⁴⁹ Перифраза восклицания апостола Петра при видении Преображения Господня: «Господи! хорошо нам здесь быть» (Мф., 17, 4).

Многозначительна пародийная функция цитаты из Пушкина: «Онегин, я тогда моложе, я лучше...», — которую она твердит со времени появления в городе Барбашина. Эта цитата «напоминает» ситуацию Татьяны, которая отказалась бросить мужа, хотя и продолжала любить Онегина. Но это реминисценция травестирующая, потому что, в отличие от Татьяны, Любовь своего мужа не только не любит, но глубоко и искренне презирает. Более того, она прекрасно знает о его «джентльменском соглашении» с Ревщиным — отдать ее «на время». И все же предпочитает грязь своей «семейной жизни» настоящей жизни с любимым и любящим человеком. Любовь отказывается от любви — это знак окончательного падения. Не дотянув до героини, она остается в комическом амплуа вечно недовольной, сварливой жены.

Настоящее «событие» не состоялось. Но зато, благодаря приезду Барбашина, произошло «событие» разоблачающее. Обнажились ложь в отношениях Троцейкина и Любви, а также его истерическая трусость, наконец, жестокое безразличие в душах всех окружающих, жаждущих одного — «события»-скандала, которое развеяло бы смертельную скуку их пошлого существования. Становится очевидной бездарность Троцейкина. Впрочем, рассказ о своем «великом» замысле, где между ним и зрителем, между ним и вечностью не будет больше *стены*, он и сам завершил вполне конформистски: «А может быть — вздор. Так, мелькнуло в полубреду... Пускай будет опять стена» (с. 107).

«Все распалось» (с. 151) — таков итог случившегося антисобытия. Художественному миру Набокова свойственно типологическое противостояние *духовной личности*, обладающей внутренней цельностью, аморфному *пошлomu человеку*.⁵⁰ Герои «События» оказались не способны подняться до духовной целостности, остались в состоянии аморфной суеты и бездарности.

В. Сирин дал парадоксальное, в духе Чехова, жанровое определение своей пьесе: «драматическая комедия». Однако жанр «События» не просто балансирует на грани семейной драмы и бытовой комедии — мы видим, как *комедия* не дотягивает до *драмы*, и все летит в тартагары *фарса*. Мало сказать, что пьеса В. Сирина в жанровом отношении неопределенна и что в ней *комическое* тесно переплетается с *драматическим* и даже *трагическим*. Если жанровые симбиозы Чехова (драма—комедия—водевиль—фарс) воплощали представление писателя о многомерности человеческой жизни, то у Набокова они имеют принципиально иной смысл. Его герои не способны подняться над *раздробленной пошлостью* и *обыденностью* своего существования, поэтому *комедия* не стала *драмой*. Здесь жанровые категории обретают оценочную функцию.

Однако несостоявшимся событием содержание набоковской пьесы не исчерпывается. «Событие» произошло за сценой — в театральном инобытии, что закономерно, ведь у Набокова все истинное происходит на уровне «*посторонности*».

Фигура Барбашина — замечательно оригинальная находка В. Сирина. На сцене он не появляется, но все о нем непрерывно говорят. Из этих рассказов и воспоминаний возникает фигура поистине ужасающая, фантазматическая: «не характер, а хакакири» (с. 121). Какой-то безумец, бандит, хулиган, неврастеник. И после освобождения, по наблюдениям Ревшина, «он находится в состоянии величайшей озлобленности и напряжения, а во все не укрощен каторгой» (с. 114—115). Все от него ждут каких-то жутких поступков: жаждет крови, придет и всех перестреляет, а то еще и бомбу мет-

⁵⁰ Об этом см.: Злочевская А. В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века. М., 2002. С. 114.

нет. Однако сквозь эти нагнетающе-устрашающие характеристики и прогнозы постепенно проступает совсем иной лик. Барбапин сразу говорит правду о своих намерениях: «„Жить, говорит, жить в свое удовольствие“, — и со смехом на меня смотрит» (с. 114). Но этому простому объяснению никто не верит. Тогда, очевидно заметив, что за ним пристально наблюдают и ждут чего-то страшного, он посылает записку — пустой листок бумаги, ясно давая понять, что все эти страхи беспочвенны. Тут уж ему совсем не верят, трактуя все наоборот. Происходит уникальный по своей глупости и абсурдности разговор:

«Ревшин. ... Не успел я отойти на пять шагов, как меня догоняет ресторанный лакей с запиской. От него. Вот она. Видите, сложено и сверху его почерком: „Господину Ревшину, в руки“. Попробуйте угадать, что в ней сказано.

Трощейкин. Давайте скорей, некогда гадать.

Ревшин. А все-таки.

Трощейкин. Давайте, вам говорят.

Ревшин. Вы бы, впрочем, все равно не угадали. Нате.

Трощейкин. Не понимаю... Тут ничего не написано... Пустая бумажка.

Ревшин. Вот это-то и жутко. Такая белизна страшнее всяких угроз. Меня просто ослепило.

Трощейкин. А он талантлив, этот гнус. Во всяком случае, нужно сохранить. Может пригодиться как вещественное доказательство» (с. 131).

После этого умный зритель должен понять, что ничего из ожидаемых ужасов не случится. Постепенно из всех истерических донесений становится понятно, что Барбапин, который раньше был страстно влюблен в Любовь и стрелял тогда от отчаяния, в тюрьме переосмыслил свою жизнь и вернулся в родной город навсегда попрощаться с прошлым, освободиться от прежних безумных страстей и выходок и начать в другом месте уже новую жизнь. Может быть, была еще тайная надежда, что Любовь, узнав о его возвращении, все бросит и вернется к нему. Но она на такой поступок оказалась неспособной, и он уезжает навсегда.

Образ Барбапина реализует принцип «двойного портрета», о котором говорит Трощейкин, только наоборот: лик карикатурный, существующий в воображении обывателей, опалевших от страха и жажды скандала, — ложный, а истинный — крайне симпатичный, благородный, иронично-насмешливый. Двойной эффект возникает благодаря использованию приема диалогизированного, *двуголосого* слова,⁵¹ когда зритель воспринимает не только непосредственный смысл речей героев, но и нечто, сквозь них просвечивающее.

Парадокс пьесы в том, что именно этот внесценический персонаж, *призрак*, которого все боятся и который так и не явился, оказывается ее настоящим главным героем: его поведение инициирует все происходящее на сцене, его приезд в город зачинает действие и его отъезд ее завершает. И «событие» произошло в его жизни: он смог подняться над собой, над своими страстями, сумел *простить* и, расставшись с прошлым, начать жить заново. Барбапин состоялся как целостная личность.

Итак, ожидаемое событие не произошло. Вместо него состоялось антисобытие, которое обнаружило пошлость и абсолютную творческую и человеческую несостоятельность всех участников действия. Но за спиной действующих лиц, вне сценической площадки пьесы, совершилось событие, главным

⁵¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1978.

героем которого оказался как раз внесценический персонаж — Барбашин. Сюжетная линия совершила зигзаг в духе гегелевской диалектики: тезис—антитезис—синтез. Или, что будет точнее, знаменитая набоковская «спираль» описала новый виток.

Основные фазы этой сюжетной спирали отмечены символической деталью: изменениями в расстановке мячей (*мяч* у Набокова — одна из метафор человеческой жизни). В начале пьесы пять разноцветных мячей, которые нужны Трощейкину для портрета сына ювелира, разбегаются по всей квартире, их собирают, они снова теряются — возникает картина какого-то неуправляемого броуновского движения как метафоры бессмысленности существования героев. Затем один из мячей разбил зеркало — дурное предзнаменование. И несчастье действительно случилось: не состоялось взаимопонимание между Трощейкиным и Любовью, выход из хаоса повседневности оказался невозможным. В первой же ремарке к последнему действию сказано: «Мячи на картине дописаны» (с. 147). И это тайное указание на то, что нечто сложилось. Как зритель узнает из финальной фразы, очевидно, как раз в этот момент Барбашин уезжал с вокзала, передав свой последний привет «общим знакомым».

Развязка пьесы вызвала два противоположных суждения. Ю. Анненков считал ее *глубоко оптимистической*, ведь «самая реальная жизненная угроза, опасность совсем не так страшна, как то представляют себе люди, причиняющие себе страсть к преувеличениям постоянные неприятности». ⁵² В. Ходасевич, напротив, увидел в концовке «признак провзительного сиринского пессимизма», ибо мир пошлости так и остался «без ревизора», настоящее событие так и не состоялось. ⁵³ Замечательно, что и реплика: «Барбашин не так уж страшен», — критиками трактуется прямо противоположно. По Ю. Анненкову, угроза развеялась, как мираж, и, следовательно, можно спокойно жить дальше. По В. Ходасевичу, угроза миновала, а люди так и не поняли, что жить так дальше нельзя.

На самом деле нравственный итог «События» оптимистичен, но с учетом сюжетной линии Барбашина — ведь в инобытии сценического пространства пьесы нечто настоящее свершилось: явился герой, целостная личность, а может быть, и духовная индивидуальность.

В «зигзагообразном» движении фабулы реализовала себя формула настоящего искусства, прозвучавшая в начале пьесы: «Надо помнить, что искусство движется всегда против солнца» (с. 105). Эта ключевая фраза определяет алгоритм сюжетно-композиционной организации произведения. Указатели алгоритма «обратного хода», в форме образов-двойников или образов-«перевертышей», разбросаны по тексту. Отсюда впечатление, что в «Событии» все предстает в «перевернутом» виде. ⁵⁴ Смысл этой «перевернутости» в том, что здесь все «вопреки» традиционному и ожидаемому.

И указание на этот эстетический принцип принадлежит Барбашину — главному герою «изнаночного» сюжета пьесы: «Леонид Викторович говорил о пьесах, что если в первом действии висит на стене ружье, то в последнем оно должно дать осечку» (с. 127—128). Эта фраза свидетельствует о том, что предшествующая театральная традиция будет радикальным образом переосмыслена.

Художественное пространство пьесы пронизано реминисцентными сигналами, ориентирующими ее по отношению к предшествующей театральной традиции. Доминантное значение имеют *гоголевская* и *чеховская* ли-

⁵² Анненков Ю. Указ. соч. С. 166.

⁵³ Ходасевич В. Указ. соч. С. 171.

⁵⁴ См.: Паламарчук П. Театр В. Набокова // Дон. 1990. № 7. С. 147.

нии. Причем обе они осмыслены не в «классическом», а модернистском, на грани авангарда ключе.⁵⁵

Гоголевская реминисцентная линия, ориентирующая пьесу на «Ревизора», выполняет структурообразующую функцию. Ключевое значение, как и у В. Горянского, имеет нравственный посыл Гоголя: «Не с Хлестаковым, а с настоящим Ревизором оглянем себя!» Но если Гоголь заставляет работать саму идею Ревизора (ведь настоящий Ревизор у него не появляется и вообще никак не действует), то В. Сирин скрыл тему Ревизора, «растворил» ее в «подводном течении» пьесы, превратив тем самым в *художественный прием*. В «Событии», в отличие от пьесы В. Горянского, сквозь этот художественный прием видна частная, семейная и творческая, жизнь современного человека.

Ориентация на гоголевскую комедию выполняет здесь структурообразующую функцию: как в «Ревизоре» мнимый ревизор Хлестаков, вопреки своей воле, организует «наказание» чиновников, так и у В. Сирина ту же функцию выполняет внесценический персонаж Барбапин, и так же гоголевская фраза извещает о его приезде («Слушайте, Алексей Максимович, — потрясающее событие! Потрясающее неприятное событие!» — с. 212), так же предвещает его «вещий сон» (сон Веры), бегают по сцене гоголевские фантастические мыши и т. д. И как у Гоголя ожидание Ревизора обнажает все пороки и злоупотребления чиновников города N, так у В. Сирина известие о возвращении Барбапина обнаруживает человеческую и творческую несостоятельность героев пьесы. А поведением персонажей управляет «страх»⁵⁶ — как в «Ревизоре» «фантом нечистой совести» (В. Г. Белинский).

Замечено, однако, что сюжет «События» представляет собой «зеркальный» перевертыш гоголевского «Ревизора»: ⁵⁷ если у Гоголя настоящий Ревизор в финале пьесы приезжает, то у В. Сирина он уезжает.

Чеховские реминисцентные сигналы не носят структурообразующего характера. Они, скорее, как разбросанные по художественной ткани пьесы блестящие, светлячки. Чеховские персонажи, ситуации и словечки — буквально на каждом шагу.⁵⁸ «Излюбленной мишенью драматурга Набокова в „Событии“ (именно потому, что это — пьеса) становится драматургия Чехова»,⁵⁹ — отмечает Р. Герра. Точнее, впрочем, было бы сказать, что в данном случае В. Сирин отталкивается от сложившегося, прежде всего благодаря мхатовским постановкам, клише чеховской драмы.

Радикально переосмысливая предшествующую театральную традицию, во многом даже ломая ее, В. Сирин создал совершенно оригинальное эстетическое целое. Поэтика «События» наиболее полно реализовала творческий потенциал «парадоксального театра» Н. Евреинова, прежде всего принципы *театрализации жизни*, которые оказались исключительно близки Набокову-художнику. Текст пьесы раскрывает развернутую метафору «вся жизнь — театральное представление». Художественным открытием следует признать перемещение главного по смыслу действия за пределы сценического пространства.

Проблематика «Изобретения Вальса» гораздо более связана с современностью, чем в других сиринских пьесах (в первой редакции имелось даже указание на время действия — 1935 год). Однако актуальность этого произведения не может быть оценена в категориях общепринятых. Это актуаль-

⁵⁵ Ср.: Зверев А. М. Набоков. М., 2001. С. 281.

⁵⁶ В. Ходасевич считал, что пьесе следовало бы назвать «Страх» (см.: Ходасевич В. Указ. соч. С. 171).

⁵⁷ См.: Толстой Ив. Указ. соч. С. 36.

⁵⁸ Об этом см.: Толстой Ив. Указ. соч.: Ничипоров И. Б. Поздняя драматургия В. Набокова («Событие», «Изобретение Вальса») // Вестник Моск. ун-та. 2002. № 6. Сер. 9. Филология. И др.

⁵⁹ Герра Р. Об одной забытой пьесе Владимира Набокова // Отклики. Нью-Йорк, 1984.

ность особого рода. Перед нами злободневная и в то же время «вечная» политическая сатира в форме сюрреалистической фантазмагории. И эта форма отнюдь не случайна — она органично связана со специфично набоковским содержанием этой гротесковой «драмы».

В фокусе интересов Набокова всегда находилось бытие человеческого сознания. Это главный субъект и объект его изучения. Здесь, на этом воображенном и сотворенном пространстве, совершаются главные события его книг. В этом смысле внутренняя связь набоковского творчества с сюрреализмом более чем закономерна. Ведь сюрреализм — «средство тотального освобождения духа и всего, что на него похоже»,⁶⁰ «зонд», опущенный в тайники человеческого сознания, — позволяет «проникнуть значительно глубже в мозг и сердце людей».⁶¹

И в своих «антиутопиях» («Истребление тиранов», «Приглашение на казнь», «Bend Sinister») писатель неизменно доказывал, что полицейское государство по отношению к сознанию людей вторично, ибо корни тоталитарной системы — в психологии человека, а не в системе государственного насилия. В этих произведениях перед нами не злая пародия на конкретные реалии из жизни тех или иных диктаторских режимов, а исследование тоталитарного сознания.

«Изобретение Вальса» воссоздает и исследует модель, когда индивидуальный бред сумасшедшего проецирует себя на жизнь всего общества. Герой жаждет даровать человечеству абсолютно мирное, без какого-либо даже намек на войну существование, ибо его собственное больное, слабое и ущербное сознание не выносит «шума»: «И станет тихо на земле. Поймите, не выношу я шума, — у меня вот тут в виске, как черный треугольник, боль прыгает от шума... не могу... Шума не будет впредь». И «розовое небо распустится в улыбку» (с. 207).

Само название, в духе логики *безумного бреда*, дублируется: можно подумать, что пьеса о том, как был придуман танец, легкий, грациозный, веселый, но, как оказывается, речь идет о прямо противоположном — об изобретении смертоносного оружия фантастической разрушительной силы. Истоки этой двойственности — в главном герое. Носителем столь счастливого имени и в самом деле движет одно чувство — «любовь к человечеству» (с. 199), а единственная цель его — «благо человечества». Но средство достижения этой счастливой гармонии — террор, уничтожение в *легкую пыль* всех непокорных — городов, а также государств малых и великих.

При этом содержание пьесы гораздо глубже тривиальной мысли о том, будто противоречия между благой целью и безнравственными средствами ее достижения фатально неизбежны. Набоков высвечивает глубинную первопричину противоречия: имея власть, гораздо проще добиваться поставленных целей путем насилия, чем, уважая свободную волю людей, напрягать свой интеллект (в особенности когда он слаб) в поисках путей постепенного реформирования общества, экономического и нравственного. Вот блестящий образчик такого способа «управления» страной — путем примитивного насилия. «Мне доносят, — говорит Вальс, — что в стране разные беспорядки... Мне это не нравится. Смута и волокита — ваша вина, и потому я решил так: в течение недели я не буду вовсе рассматривать этих дел, а передаю их всецело в ваше ведение. Спустя неделю вы мне представите краткий отчет, и если к тому сроку в стране не будет полного успокоения, то я вынужден буду страну покарать» (с. 213). В сущности, именно так только и может управлять государством «кухарка», поставленная у кормила власти.

⁶⁰ Декларация 27 января 1925 года // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994. С. 137.

⁶¹ Витрак Р. Внутренний монолог и сюрреализм // Там же. С. 158.

Образ героя, Вальса, и одномерен, и многогранен одновременно. Доминантная его характеристика — клинический сумасшедший (не случайно настоящее его имя утрачено, а известен лишь придуманный им самим псевдоним — «ублюдок фантазии», по его собственному выражению). Но безумие героя особое: оно включает разные грани этого понятия — от индивидуального до общественно-политического. Это и мечтатель, решивший осчастливить человечество, заставив всех жить по утопической модели общественного устройства, и малограмотный изобретатель, якобы обладающий аппаратом под выразительным названием *телемор*,⁶² и, наконец, диктатор, подчинивший себе весь мир. Этот образ широкого типологического обобщения вобрал в себя наряду с современными научно-техническими и политическими реалиями (фигуры Ленина, Сталина, Гитлера) вечные черты диктатора-утописта и «маленького человека» с ущемленной амбицией, стремящегося взлететь на высшую ступень иерархической лестницы. В этом смысле образ Вальса оказывается в фокусе пересечения различных реминисцентных линий: гоголевские Поприцын и Хлестаков, градоначальники из «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, Великий Инквизитор и Фома Опискин Достоевского⁶³ и др.

Абсурдистская реальность пьесы есть не что иное, как проекция безумного сознания Вальса. Для художественного мира Набокова типична развернутая метафора *организованного сна*, концепция которого возникла у писателя под влиянием «онирической» сюрреалистической прозы.⁶⁴ Реальность *сновидческая* — необходимый элемент бытия сознания, а сложное взаимоналожение и взаимопересечение различных ее пластов творит единую многомерную реальность бытия сознания. Ведь «каждый сон — лишь анаграмма дневной реальности».⁶⁵

События пьесы предстают как воплощение бредового видения героя. Ключевая фраза, прозвучавшая в первых репликах: «Мне кажется, что вам кажется» (с. 170), организует художественную структуру пьесы. «Пока Вальс находится в приемной, — объяснял Набоков, — перед нами последовательно разворачивается его трехактная греза, прерываемая лишь антрактами забывтья, хотя время от времени ткань его фантазии вдруг истончается, на яркой материи появляются прорехи, сквозь которые просвечивает иной мир».⁶⁶

Не случайно ведущая роль импресарио, мефистофеля-суфлера и режиссера в этом сновидческом действе принадлежит персонажу по имени Сон, который и переключает *сновидческую реальность* в действительную, произнеся под занавес все проясняющую реплику: «Напоследок хочу вам поведать маленькую правду. Вальс, у вас никакой машины нет» (с. 228—229). А поэтику *безумного бреда* Вальса организует принцип, когда слова, персонифицируясь, превращаются в метафоры, а затем «оживают»: «постепенно и плавно {...} образуют рассказ {...} затем {...} вновь лишаются красок».⁶⁷ Так имя Сон, однажды произнесенное в родительном падеже как *Сона*, тем самым на миг лишается своей семантики, а военный совет на наших глазах возникает из персонифицированного словесного ряда: Берг, Бриг, Брег, Герб, Гроб, Граб, Гриб, Горб, Груб и др. Эти же слова-персонажи являются, в полном соответствии с логикой *сновидческой реальности*, в виде то членов военного совета, то слуг — сперва военного министра, а затем Вальса.

⁶² Идея *телемора* явно заимствована из романа А. Н. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина», который был опубликован в 1925 году.

⁶³ См.: *Ничипоров И. Б.* Указ. соч. С. 46—47; *Паламарчук П.* Указ. соч. С. 151 и др.

⁶⁴ Ср.: Антология французского сюрреализма. С. 135—136, 140—141, 151—152, 182—183, 343 и др.

⁶⁵ *Набоков В. В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т. 5. С. 76.

⁶⁶ Цит. по: *Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы. СПб., 2002. С. 568.

⁶⁷ *Набоков В. В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т. 4. С. 593.

Политическая сатира В. Сирина имеет и глубокий онтологический смысл. Об этом убедительно писал Б. Бойд: «В каком-то смысле Вальс — это образ каждого из нас, мера расстояния, отделяющая наши желания, буйно расцветавшие в наших грезах, от реальности яви, с которой, как мы знаем, нельзя не считаться. Вальс олицетворяет собой бесплодность безудержного воображения, поддавшись которому мы сначала вылезаем из кокона собственного „я“, а потом видим весь мир у наших ног». ⁶⁸ На этом уровне прочтения пьесы Вальс — это «трагический мечтатель, живущий в каждом из нас», ⁶⁹ а «Сон представляется скрытым скептицизмом сознания, которое отчасти понимает, что все происходящее лишь сон, но готово до какого-то момента подавлять это понимание ради фантазии». ⁷⁰

Концепция Б. Бойда требует, впрочем, существенного уточнения: сознание Вальса — это не просто сознание каждого из нас, а сознание сумасшедшего, который хочет все многообразие животного мира и человеческой жизни подогнать под свое примитивное, упрощенное мировосприятие. В мире Набокова сумасшествие не может быть продуктивным ни в человеческом, ни тем более в творческом плане, оно есть знак ущербности и неполноценности личности («Защита Лужина», «Отчаяние», «Ада» и др.).

И финальный возглас героя: «Да поймите же, — я истреблю весь мир (...) Так и быть, — откроюсь вам: машина — не где-нибудь, а здесь, со мной, у меня в кармане, в груди (...) Что вы делаете, оставьте меня, меня нельзя трогать... я — могу взорваться» (с. 230), — отнюдь не только комичен в своей абсурдности, но имеет вполне серьезный смысл. Источник разрушительного, грозящего гибелью всему живому, действительно заключен в сознании, точнее, даже в сердце человека. А найдется ли техническое средство осуществления этих до поры скрытых, неведомых миру желаний — это вопрос случая. Вернее, такие средства всегда найдутся, если есть желание.

Пьеса В. Сирина — многозначное пророчество, предостерегающее человечество и о гибельных последствиях научно-технического прогресса, и о смертельной угрозе, которую несут с собой диктаторские режимы, и о чудовищной опасности, которую таит в себе человеческое сознание и подсознание.

Если драматургия В. Сирина воплотила мироощущение иррационально-мистическое и сюрреалистическое, то в пьесе Н. Берберовой «Маленькая девочка» (1953—1961) отчетливо просматривается движение от классического образца психологической драмы через «новую драму» начала XX века к абстрактной пьесе с элементами экзистенциально-сюрреалистического мироощущения и постмодернистской поэтики. ⁷¹

В целом произведения русских авторов оказались в стороне от творческих достижений ведущих европейских драматургов: А. Стриндберга, Б. Шоу, М. Метерлинка, А. Камю, Ж.-П. Сартра, Б. Брехта и др. Совершенно (за исключением пьес М. Горького) не привилась распространенная в Европе модель социально-психологической «дискуссионной драмы», а также «натуралистической драмы». Зато отчетливо прослеживаются корреляции с символизмом, сюрреализмом и экзистенциализмом в сфере философского и художественного мышления. Ощутимо также влияние одной из ведущих тем западноевропейской «новой драмы» XX века — распад буржуазной семьи, самого института брака («Кукольный дом» Г. Ибсена, «Отец» А. Стриндберга и др.) — в «Событии» В. Сирина и в «Маленькой девочке» Н. Берберовой.

⁶⁸ Бойд Б. Указ. соч. С. 569.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Там же. С. 568.

⁷¹ Об этом см.: Злочевская А. В. Пьеса Н. Берберовой «Маленькая девочка»: от модернизма к авангарду и постмодерну // Филологические науки. 2004. № 3.

Чрезвычайно интенсивно и удачно реализовывали русские авторы принципиально новую модель пьесы, где главные события совершаются на уровне «подводного течения», символического подтекста, которая возникла практически одновременно у Г. Ибсена и А. Чехова (так что источник влияния определить достаточно трудно). Прогрессивная для того времени *мотивная структура* характерна для лучших образцов нашего театрального искусства в эмиграции.

В некоторых случаях экспериментальные тенденции в пьесах русских авторов предвосхищали новации западноевропейского театра: это и метатеатр Н. Евреинова, обнаруживающий типологическое сродство с открытиями Л. Пираделло, и элементы поэтики «очуждения» в его пьесах, которые позднее получили полнокровное развитие в драматургии Б. Брехта, и черты драмы абсурда в сочинениях В. Сирина и Н. Берберовой.

Предвосхищала поэтику интертекстуальности напряженная реминисцентная насыщенность драматургического текста у русских авторов. Варианты *пародирования* здесь чрезвычайно разнообразны. Это и оригинальные вариации гоголевских образов, сюжетных линий и самих приемов сатиры в комедии В. Горянского «Лабардан», и переосмысление вечных литературных сюжетов М. Арцыбашевым в «Дьяволе» и М. Цветаевой в «Федре» и «Ариадне». Стихия пародийности, царившая в пьесах 20—40-х годов, создавала атмосферу театральной условности. Часто пародийное обыгрывание гоголевских, чеховских и горьковских мотивов выполняло функцию ориентации произведения, положительной или полемической, на предшествующую драматургическую традицию, как это было в «Реках Вавилонских» И. Сургучёва, а также в «Событии» и «Изобретении Вальса» В. Сирина.

В целом следует говорить о типологической близости творческих процессов в западноевропейской и русской зарубежной драматургии первой половины XX века, хотя эти процессы далеко не всегда развивались синхронно, часто опережая друг друга.

Достаточно отчетливо просматриваются и параллели между двумя ветвями русской драматургии — советской и зарубежной. Отметим переклички с пьесами М. Булгакова: принципиальная близость нравственного решения проблемы «человек в ситуации гражданской войны» в «Днях Турбиных» и у М. Алданова в «Линии Брунгильды», а также трагикомическое, гротесково-фарсовое решение темы «русские в эмиграции» в «Беге» и в «Реках Вавилонских» И. Сургучёва.

Можно говорить и о типологической корреляции между режиссерскими системами Н. Евреинова и Вс. Мейерхольда как двумя версиями русского театрального авангарда. Яркий образец экспериментальных устремлений авангардного театра в советской драматургии — комедии В. В. Маяковского. Так, разрушение «четвертой стены» происходит в финале «Клопа», а в «Бане» реализована модель «сцены на сцене»: после представления комедии о самих себе Победоносиков, Иван Иванович, Моментальников и другие являются за кулисы к режиссеру, выражают свое неудовольствие тем, как их изобразили, и в конце концов пьесу запрещают.

Особая культурологическая ситуация «вселенского рассеяния» носителей русского культурного сознания и их ассимиляции в различных инациональных средах оказалась для русской эмиграции первой волны в творческом плане продуктивной, и это относится не только к нашим великим прозаикам и поэтам. Возник вполне оригинальный феномен драматургии зарубежья, который явился связующим звеном между русской и западной театральными культурами.

ПУШКИНСКИЙ ЧЕРНОВОЙ НАБРОСОК «[ВДАЛИ ТЕХ ПРОПАСТЕЙ ГЛУБОКИХ]...»

Черновой набросок Пушкина «[Вдали тех пропастей глубоких]...», написанный в первой «Кишиневской» тетради (ПД 831, л. 50), согласно принятой датировке, в августе—декабре 1821 года (Акад. II, 1186),¹ был опубликован П. В. Анненковым в 1874 году в ряду других, как полагал биограф поэта, «осколков» родившегося у Пушкина в Кишиневе замысла «большой политической и общественной сатиры», действие которой «должно было происходить<...> в аду, при дворе сатаны». Не считая возможным строить на основании отрывков догадки о задуманном Пушкиным произведении, Анненков тем не менее высказал предположение, согласно которому «в числе грешников, варящихся в аду, и в сонме гостей, созданных на праздник геенны, явились бы <...> некоторые лица городского кишиневского общества и наиболее знаменитые политические имена тогдашней России», а их «прием <...> в подземном царстве соответствовал бы <...> представлению автора о их бывшей или текущей земной деятельности».² В публикации Анненкова набросок начинался строкою «Во тьме крошечной» без указания того, что в автографе она зачеркнута. Этот текст воспроизводился до 1930 года, когда М. А. Цявловский заменил первую строку другою, незачеркнутою («Где слез во мраке льются реки») и в указателе привел (не включив в текст) также самую верхнюю, зачеркнутую («[В Геенне праздник]»), с которой собственно начиналась работа поэта над задуманным произведением.³ Позднее он поставил в начало, перед строкой «Где слез во мраке льются реки», два предшествующих ей в рукописи зачеркнутых стиха, составляющих связный фрагмент («[Вдали тех пропастей глубоких / Где в муках вечных и жестоких]»),⁴ в этом виде текст был принят в Акад. (II, 469) и печатается во всех изданиях. Предположение Анненкова было признано убедительным и надолго определило заглавия подборок набросков, относимых редакторами, наряду с рассматриваемым, к этому замыслу («Наброски из политической и общественной сатиры, начатой, но не оконченной Пушкиным во время его пребывания в Кишиневе»;⁵ «Наброски из неоконченной сатиры»;⁶ «Из неоконченной сатиры»⁷), и ком-

¹ Ссылки в этой форме приводятся на издание: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1959. Т. 1—16, [Т. 17]: Справочный том. Римской цифрой обозначается том, арабской — страница.

² *Анненков П. В.* Пушкин в Александровскую эпоху // *Вестник Европы*. 1874. Т. 1 (45). Кн. 1. Янв. С. 23—26. Отдельное издание: СПб., 1874. С. 174—178; переиздание: Минск, 1998. С. 128—131.

³ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1930. Т. 1. С. 336; Т. 2. С. 296 (Прилож. к журн. «Красная Нива»).

⁴ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. 3-е изд. М.; Л.: Гослитиздат, 1935. Т. 1. С. 526.

⁵ Рус. архив. 1876. Кн. 3. № 10. С. 214—215. (Публ. Н. В. Гербеля).

⁶ *Пушкин А. С.* 1) Соч. 3-е изд., испр. и доп. / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1880. Т. 1. С. 375—376; 2) Соч. 8-е изд., испр. и доп. / Под ред. П. А. Ефремова. М., 1882. Т. 1. С. 519—520; 3) Полн. собр. соч. / Под ред. П. А. Ефремова; Изд. В. В. Комарова. СПб., 1887. Т. 1. С. 385—386.

⁷ *Пушкин А. С.* 1) Соч. / Под ред. и с объяснит. примеч. П. О. Морозова. СПб., 1887. Т. 1. С. 267—268; 2) Соч. / Ред. П. А. Ефремова. СПб., 1903—1905. Т. 1. С. 442—444; Т. 8. С. 177; 3) Соч. и письма / Под ред. П. О. Морозова. СПб., 1903. Т. 1. С. 310—311, 619—620.

ментарию относительно содержания и характера задуманного, но не написанного произведения. Тексты отрывков уточнялись, менялись их датировки, сочетания, объединительные заглавия, некоторые нюансы интерпретации, но все это не затрагивало основы сложившегося под влиянием Анненкова взгляда на существо пушкинского замысла. Н. О. Лернер и С. А. Венгеров предложили заглавие «Отрывки из „Адской“ поэмы»,⁸ оно перешло в указатели «Полных собраний сочинений» А. С. Пушкина 1930-х годов,⁹ но в третьем издании было выведено из употребления.¹⁰ Вместе с тем Ю. Г. Оксман и М. А. Цявловский продолжали указывать на принадлежность наброска «[Вдали тех пропастей глубоких]...» к «недописанной сатирической поэме».¹¹ Тем не менее заглавие «Адская поэма» не ушло на этом этапе в окончательное небытие, а в 1959 году снова появилось в «Указателе стихотворных произведений» справочного тома «Большого» академического издания, будучи там отнесено уже только к этому наброску (Акад. XVII, 492), поскольку другие, ставившиеся ранее в сочетание с ним, были передатированы Т. Г. Цявловской и выделены в особую подборку, названную ею «Наброски к замыслу о Фаусте» (Акад. II, 380—382), что и закрепилось в дальнейшей издательской практике. Согласившись с этим решением, Б. В. Томашевский писал о том, что эти наброски «не то поэмы, не то драмы „из адской жизни“, в которой упоминается и имя Фауста, (...) настолько отрывочны, что по ним трудно восстановить сюжет задуманного произведения», притом, однако, «видно (...), что в нем присутствовали элементы сильной политической сатиры».¹² Таким образом, хотя понятие «адская поэма» продолжало употребляться, набросок «[Вдали тех пропастей глубоких]...» оказался как бы отсеченным от гипотетического сатирического замысла.

Выделение Т. Г. Цявловской группы «Набросков к замыслу о Фаусте» и невключение в нее рассматриваемого было связано с созревшей у исследовательницы, кажется, еще до войны, но опубликованной только в 1960 году гипотезой, согласно которой эти стихи и расположенный на другой стороне того же листа рукописи рисунок Пушкина, изображающий, как его поняли ранее С. А. Венгеров¹³ и С. М. Бонди,¹⁴ беса, уединившегося в преисподней и предающегося любовным мечтаниям о земной красавице, чей образ над ним витает (ПД 831, л. 50 об.),¹⁵ представляют «элементы одного и того же замысла — романтической поэмы „Влюбленный бес“».¹⁶ Приняв первую часть этого вывода, Н. В. Измайлов поставил, однако, под сомнение «определение замысла как романтической (т. е. лирико-героической) поэмы», считая, в соответствии с традиционным толкованием, что «это мог быть

⁸ Пушкин А. С. [Собр. соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1908. Т. 2. С. 85—87.

⁹ Пушкин А. С. 1) Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1930. Т. 2. С. 293, 300, 302 (Прилож. к журн. «Красная Нива»); 2) Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. Т. 2. С. 364, 373, 375; 3) Полн. собр. соч.: В 6 т. 2-е изд. М.; Л.: Гослитиздат, 1934. Т. 2. С. 353, 365, 368.

¹⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. 3-е изд. М.; Л.: Гослитиздат, 1935. Т. 3. С. 501, 508, 511.

¹¹ Пушкин А. С. 1) Полн. собр. соч.: В 9 т. [М.; Л.]: Academia, 1935. Т. 2. С. 582; 2) Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 1. С. 787.

¹² Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2: Материалы к монографии (1824—1837). С. 92.

¹³ Пушкин А. С. [Собр. соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1908. Т. 2. С. 87.

¹⁴ Бонди С. М. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века // Пушкин — родоначальник новой русской литературы: Сб. научно-исслед. работ / Под ред. Д. Д. Благого и В. Я. Кирпотина. М.; Л., 1941. С. 398. Переиздание: Бонди С. М. Драматургия Пушкина // Бонди С. М. О Пушкине: Ст. и исслед. М., 1978. С. 220.

¹⁵ Воспроизведение см.: Пушкин А. С. Рабочие тетради. СПб.; Лондон, 1995. Т. 3; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В [19 т.]. М.: Воскресенье, 1996. Т. 18: Рисунки. С. 403.

¹⁶ Цявловская Т. Г. «Влюбленный бес»: (Неосуществленный замысел Пушкина) // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 105; ср.: Цявловская Т. Г. Примечания к стихотворениям Пушкина 1813—1822 гг. // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1959. Т. 1. С. 625.

замысел сатирической поэмы, связанный в какой-то мере с „Гавриилиадой“, поскольку «самый термин „бес“ (а не „демон“) указывает скорее на ироническую, чем на лирико-героическую трактовку сюжета». ¹⁷ Категорически отверг наблюдения и рассуждения «маститой исследовательницы» М. П. Алексеев, нашедший в ее статье «множество недоказуемых догадок, нуждающихся в подтверждении или полном пересмотре». ¹⁸ Столь резкая оценка заключений Т. Г. Цявловской была в значительной мере обусловлена ошибочным убеждением М. П. Алексеева в том, что «ни в одном из фрагментов рукописи имя Фауста ни разу не названо» и «его можно читать так лишь приблизительно, после основательного самовнушения и только в отрывке „Вот Коцит, вот Ахерон“», ¹⁹ однако предостережение о необходимости тщательно проверить и, может быть, пересмотреть высказанные Т. Г. Цявловской «догадки» было полностью справедливым. К сожалению, его не услышали, и все положения статьи о замысле «Влюбленного беса» прочно утвердились в пушкиноведении, так что при ее переиздании ²⁰ публикаторы сочли возможным опустить подстрочное возражение Н. В. Измайлова.

Никаких аргументов, которые можно было бы признать *доказательствами* творческой связи между наброском «[Вдали тех пропастей глубоких]...» и рисунком беса «в задумчивой позе у жаровни», ²¹ Т. Г. Цявловская не привела. Вывод, сделанный ею, покоился на чисто эмоциональных основаниях, в подтверждение чего есть смысл процитировать без сокращений ее пространные рассуждения на эту тему.

«Догадка о том, — писала исследовательница, — что большой рисунок связывается с темой „Влюбленного беса“, заставляет нас внимательнее вчитаться в черновые строки поэтического текста, написанные непосредственно перед этим рисунком на том же листе на его лицевой стороне.

В Геенне праздник

*

во тьме крошечной

Есть отдаленный уголок

*

В аду

*

[Вдали тех пропастей глубоких,
Где в муках вечных и жестоких]

Где слез во мраке льются реки,
Откуда изгнаны навеки
Надежда, мир, любовь и сон,
Где море адское клокочет,

¹⁷ Подстрочное редакторское примечание (14) к статье Т. Г. Цявловской (Пушкин: исследование и материалы. Т. 3. С. 105).

¹⁸ Алексеев М. П. Незамеченный фольклорный мотив в черновом наброске Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 31, сн. 45.

¹⁹ Там же. С. 29.

²⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 19 т.]. М.: Воскресенье, 1996. Т. 18: Рисунки. С. 601—635.

²¹ Цявловская Т. Г. «Влюбленный бес»: (Неосуществленный замысел Пушкина). С. 102.

Где [грешника] внимая стон,
Ужасный сатана хохочет...

Есть еще один вычеркнутый стих:

Где свищут адские бичи...
(II, 2, 989; II, 1, 469).²²

Это текст, называвшийся когда-то редакторами „Адской поэмой”. Написан он на одном листе со стихами из начала „Бахчисарайского фонтана”.

С сугубым вниманием слушаем мы эти давно известные стихи, с невольным волнением задерживаемся на словах:

Откуда изгнаны навеки
Надежда, мир, любовь и сон...

Мы уже готовы узнать в этих словах то чеховское „ружье”, выстрел которого подготавливается писателем с первых же строк.

Но, полно! не увлекаемся ли мы? Ведь в стихах этих не видно еще никакой перспективы сюжета. Здесь можно говорить лишь о поисках начала какого-то произведения, о том, что замысел был эпический, что поэтом начиналась новая романтическая поэма, что действие ее протекало в аду... и — больше ничего.

Можно ли, однако, серьезно допустить мысль, чтобы художник работал одновременно над двумя произведениями, которые оба были бы романтическими поэмами (иллюстрация не допускает иной возможности), в обоих изображался бы ад с его обитателями, но их сюжеты были бы различны?! Нелепость такого построения очевидна. Подобная постановка вопроса показывает со всей ясностью, что попытка разделения текста „В Геенне праздник” и рисунка „Влюбленный бес” не плодотворна. Текст и рисунок — элементы одного и того же замысла — романтической поэмы „Влюбленный бес”.

Между тем нам никогда не пришла бы в голову мысль, что стихи „В Геенне праздник” представляют собой начало поэмы о влюбленном бесе, если бы перед нами не было совершенно очевидной „портретной” зарисовки образа главного героя этой поэмы, рисунка, сделанного непосредственно вслед за приведенным текстом.

Гипотеза эта, предложенная без демонстрации рисунка, была бы заведомо обречена на провал. Теперь же я выдвигаю свое утверждение без всяких колебаний».²³

Установив такими рассуждениями очевидную, как ей казалось, связь рисунка и наброска с замыслом «Влюбленный бес», исследовательница в другом месте статьи попыталась «со всей осторожностью {...} произвести опыт реконструкции, хотя бы приблизительной и неполной, хотя бы только в схеме, замысла поэмы Пушкина или части ее». Именно здесь эмоциональная сторона захлестывает и подавляет историко-литературную.

«Вчитаемся, — предлагает вторично Т. Г. Цявловская, — в написанные Пушкиным стихи.

[Вдали тех пропастей глубоких,
Где в муках вечных и жестоких]

Где слез во мраке льются реки,
Откуда изгнаны навеки
Надежда, мир, любовь и сон,

²² Ссылки на Акад. (с указанием номера полутома).

²³ Цявловская Т. Г. «Влюбленный бес»: (Неосуществленный замысел Пушкина). С. 104—105.

Где море адское клокочет,
Где [грешника] внимая стон,
Ужасный сатана хохочет...

(II, 1, 469)

Мы понимаем, что многократные „где” ведут, напряженно и неуклонно, к чему-то более важному, что должно поразить воображение читателя. Но он уже находится под впечатлением этих ужасающих картин ада. Что еще может затмить силу и яркость этих поэтических описаний ада?

По законам искусства — только контраст, картина, внезапно сменяющая ужасы, доведенные до предела, что-то тихое, мирное и неожиданное.

И эту картину поэт нарисовал, он только еще не выразил ее словами, картину поэзии предварил авторский рисунок. Но именно эта картина, и только она, может разрешить ту дисгармонию, которая овладела душой читателя.

Образ беса, не лукавого, искушающего, не жестокого, мучающего свою жертву, а затихшего, погруженного в себя, мечтательного, пораженного чувством любви. Вот то неожиданное, что заставляет нас мгновенно оторваться от страшного зрелища преисподней и со всей свежестью восприятия переключиться на новые впечатления.

Попробуем восстановить мысль поэта, ход ее, представить себе последовательность развития текста:

Вдали тех пропастей глубоких...
Где слез во мраке льются реки...

Следует описание ужасов ада.

И далее поэт должен был, по-видимому, вернуться к записанному первоначальному наброску:

во тьме кромешной
Есть отдаленный уголок...

Далее текст стихов оборван, но мы можем на основании рисунков угадать смысл продолжения: „Есть отдаленный уголок”, в котором уединяется бес, впервые познавший чувство любви. Он погружен в свои мечтанья, он равно далек от мрачной жизни ада с муками грешников и от развлечений чертей — бала, устроенного для них повелителем их, Сатаной (бал тоже изображен на рисунке).

Это — начало поэмы, не написанное, но обдуманное, с запечатлевшимся в рисунке образом героя, предворяющим стихи, только незначительная часть которых была поэтом написана».²⁴

Если на самом деле существуют, а не придуманы исследовательницей законы искусства, на которые она опирается в цитированном выше пассаже, то их действие отнюдь не универсальное, но допускает исключения и отклонения. Во всяком случае Пушкину был, несомненно, хорошо известен по крайней мере один прецедент, когда поэт не соблюл предписанных якобы этими законами правил. Это была аллегорическая поэма Ж.-Б. Руссо «Кривошея» («Torticolis»), где по примеру четвертой песни «Освобожденного Иерусалима» изображен совет обитателей преисподней, на котором Люцифер задает вопрос, почему резко уменьшилось поступление в его владения грешников, и получает ответ, что по высшему предопределению близится конец его царства и на землю спустилась божественная дева Филотея (Philothée — Любовь к Богу), поклявшаяся его погубить и, несмотря на все происки нечистой силы, открывшая людям небеса, столько веков остававшиеся для них заперттыми. Услышав эту страшную для себя весть, «тиран смертных» (le tyran des

²⁴ Там же. С. 108, 110.

morts) распускает совет и направляется искать помощи у своей дочери. Далее следуют стихи, с которыми в пушкинском наброске обнаруживается тематическая, а местами и текстуальная близость:

Près de ce gouffre horrible, épouvantable,
Lieu de douleurs, où le triste coupable
Parmi des flots de bitume enflammé
Brûle à jamais, sans être consumé;
Séjour de cris et de plaintes funèbres,
Est l'antrè impur des anges de tenèbres;
École antique, où dictant ses leçons,
Le noir Satan forme ses nourrissons.²⁵

Очевидно, когда Руссо живописал стихами адскую пропасть, где вопиют обреченные на вечные страшные муки грешники, он так же, как столетием позже Пушкин, вел повествование (хотя и с несколько меньшим эмоциональным напряжением, чем русский поэт) «к чему-то более важному, что должно поразить воображение читателя» — и это «что-то» не было у него ни «тихим», ни «мирным», ни «неожиданным». После нескольких соединительных, промежуточных стихов о «черном училище» (noir séminaire) и его воспитанниках он переходит к героине своей поэмы — дочери Люцифера, поставленной отцом во главе inferнальной иерархии и являющей собою

...une furie étique:
Monstre, qui seul de tous ces demons,
A réuni les exécrables dons.²⁶

Правда, следующее за этой вводной характеристикой портретное описание богини Лицемерия представляет ее умиротворенной святошей, исполненной благости и кротости, но поэт на каждом шагу пресекает могущее зародиться «тихое» и «мирное» впечатление, напоминая о том, что кроется за внешней мягкостью, невозможностью, видимым человеколюбием, умеренностью в речах и другими подобными чертами поведения. Завершается этот фрагмент поэмы родословной фурии с объяснением происхождения ее имени:

Jadis la Fraude et l'Orgueil fastueux
Mirent au jour cet être monstrueux;
Et, se voyant sans espoir de famille,
Le vieux Satan l'adopta pour sa fille.
On dit qu'alors tour l'Enfer s'assembla,
Et que par choix le conseil l'appela
Torticolis! figure symbolique
De son col tors et de sa tête oblique.²⁷

Последний штрих к портрету этого омерзительного существа поэт добавляет, рассказывая о том, как, выслушав отца,

l'infemale harpie
Frémit de rage; et sur sa tête impie

²⁵ Rousseau J.-B. Oeuvres. Nouv. éd.; avec un commentaire historique et littéraire, précédé d'un nouvel essai sur la vie et les écrits de l'auteur. Paris, 1820. Т. 2. Р. 155—156. Пер.: Вблизи той страшной, ужасной пропасти, места скорби, где жалкий грешник в потоках пылающей смолы горит вечным пламенем, не сгорая дотла, обители криков и стонов, есть грязное логово ангелов тьмы, древняя школа, где своими поучениями черный Сатана воспитывает своих питомцев.

²⁶ Ibid. Р. 156. Пер.: тощую фурию, чудовище, соединившее в себе мерзкие дарования всех этих лживых демонов.

²⁷ Ibid. Р. 157. Пер.: Родителями этого чудовища были Обман (la Fraude, ж. р.) и надутая Гордость (l'Orgueil fastueux, м. р.); а старый Сатана, потеряв надежду обзавестись семьей, ее удочерил. Рассказывают, что тогда собрался весь Ад и совет выбрал для нее символическое имя Кривошея! по ее кривой шее и скособоченной голове.

Faisant siffler ses serpens furieux,
Prend son essor vers les terrestres lieux.²⁸

Только теперь, отдаленное от описания адской бездны сорока шестью стихами, появляется то самое «тихое» и «мирное», что, согласно Т. Г. Цявловской, следовало бы ожидать непосредственно после него в качестве неожиданного контраста.

Таким образом, Пушкин, которого в Лицее учили, что Ж.-Б. Руссо — величайший французский поэт,²⁹ знал и, набрасывая стихи об адских пропастях, держал, вероятно, мысленно в качестве образца их описание, которое имело продолжением, вопреки закону Т. Г. Цявловской, не «тихие» и «мирные» сцены, а нагнетение образов, долженствовавших усилить впечатление ужаса и омерзения. Поэтому аргументы, выведенные исследовательницей из этого закона, не могут быть признаны убедительными и достаточными для доказательства тематической связи между наброском «[Вдали тех пропастей глубоких]...» и замыслом «Влюбленный бес», как он, по ее толкованию, отразился в рисунке.

Не является таковым и другой аргумент, согласно которому нельзя «серьезно допустить мысль, чтобы художник работал одновременно над двумя произведениями, которые оба были бы романтическими поэмами (...), в обоих изображался бы ад с его обитателями, но их сюжеты были бы различны». Слабое место этого рассуждения — в отсутствии какого-либо доказательства в пользу интерпретации наброска «[Вдали тех пропастей глубоких]...» как начала «новой романтической поэмы». Это его объяснение лишь заявлено и, не имея под собою никакой опоры, построенной на фактах, свидетельствах или историко-литературных аналогиях, может считаться лишь необоснованной субъективной догадкой. Более того, если даже согласиться с гипотезой о принадлежности наброска и рисунка к одному и тому же замыслу, из этого отнюдь не следует со всей обязательностью, что рисунок явился графическим продолжением написанных на предыдущей странице стихов. В свое время С. М. Бонди справедливо указал, что запись «Влюбленный бес» в списке задуманных произведений, составленном после 29 июля 1826 и не позднее 20 октября 1828 года (ПД 895, л. 1 об.),³⁰ подразумевала «не тот сюжет о влюбленном бесе, который рассказан был Пушкиным гостям Дельвига и пересказан с разрешения Пушкина в печати В. П. Титовым». В этой связи вспомнил ученый и рисунок, о котором идет речь: «Что у Пушкина мог быть не единственный вариант темы о влюбленном бесе, показывает его рисунок, относящийся к 1821 году и изображающий беса, сидящего в задумчивости, и в облаках над ним — витающий образ красавицы».³¹ Проницательное заключение об «адском» сюжете Пушкина вынес и Л. С. Осоват, пришедший к выводу, что «замысел этот на первых порах имел куда более аморфный характер, чем представляется исследователям» (именно Т. Г. Цявловской и М. П. Алексееву), и что «возможно, это был своего рода конгломерат замыслов общего происхождения», а приложение к нему эпитета «влюбленный» на этом этапе «быть может, (...) несколько опережает развитие темы».³²

Далее, вряд ли можно согласиться с тем, что рисунок допускает лишь одно толкование, которое, будучи предложено и принято несколькими виднейшими пушкинистами, должно тем самым получить статус окончательного и бесспорно-

²⁸ Ibid. P. 158. Пер.: адская гарпия задрожала от ярости, змеи на ее нечестивой голове яростно зашипели, и она летит к земле.

²⁹ *Томашевский В. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 144.

³⁰ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: [В 19 т.]. М.: Воскресенье, 1997. Т. 17: Рукою Пушкина. 2-е изд., перераб. С. 214.

³¹ *Бонди С. М.* О Пушкине. С. 220.

³² *Осоват Л. С.* «Влюбленный бес»: Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821—1831 гг. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 176—177.

го.³³ Тот же сюжет повторен на более позднем (1823 года) рисунке (ПД 834, л. 42 об.),³⁴ где поза якобы мечтающего беса изменена, добавлены висельник и поджаривающий его на огне другой черт, а витающая женщина, выписанная на этот раз полностью, имеет черты лица, позволившие Анненкову причислить ее «к тому же семейству демонических личностей».³⁵ Судя по этим деталям, изображенная ранее ситуация получила у Пушкина развитие вне сюжета «Влюбленного беса». Введение второго черта, жарящего на огне висельника, снимает усматриваемый в первом рисунке мотив «отдаленного уголка» (место мучений — «глубокие пропасти»), и в связи с этим нельзя не обратить внимания на то, что стих, в котором он фигурировал в разбираемом наброске, был вычеркнут и ниже написан другой: «Вдали тех пропастей глубоких». Допустимы разные догадки о причине этой замены, и одной из весомых может стать предположение о том, что слово «уголок» не подходило для обозначения места, где предполагалось развитие действия. В поддержку этого объяснения можно указать, что, исключенная из наброска вычеркиванием и стиха «Вдали тех пропастей глубоких», тема двух отдаленных друг от друга мест в аду, одним из которых было то, где подвергаются вечным мукам грешники, оставалась в творческом сознании Пушкина и всплыла в более позднем «адском» стихотворном наброске:

Но где же грешников варят?
 Все тихо. — Там, *гораздо* дале.
 — Где мы теперь? — В парадной зале.
 («Наброски к замыслу о Фаусте»:
 ⟨III⟩ «Сегодня бал у Сатаны...»,
 стихи 12—15 — Акад. II, 381;
 курсив мой — В. Р.).

Парадная зала — место заседаний адского совета и празднеств, на одно из которых и приглашен Фауст с его спутником: «На именины мы званы» (Там же, стих 2). Но и набросок о «пропастьях глубоких» должен был, по всей очевидности, стать экспозицией рассказа о пиршестве в аду, что явствует из стиха «В Геенне праздник» (Акад. II, 989), которым открывалось новое задуманное произведение в первый момент над ним работы. Вычеркнутая уже на этом самом раннем этапе, тема праздника, можно с большой уверенностью предположить, не была исключена, но отложена композиционно; в дальнейшем возвращенная, она привела бы с собою парадную залу, и тогда, очень вероятно, получил бы конкретизацию мотив отдаленности от «пропастей», будучи соотношен не с неким «уголком», а с ареною торжества.

Графическое развитие темы празднества в преисподней Т. Г. Цявловская нашла в еще одном рисунке (ПД 831, л. 49 об.),³⁶ который предшествует стиху «В Геенне праздник» непосредственно, а одною страницей — рисунку (ПД 831, л. 51 об.), послужившему исследовательнице опорой для заключения относительно наброска «[Вдали тех пропастей глубоких]...», и который с ним, а также несколькими другими, сделанными «в одно и то же время (...), так сказать, в едином творческом порыве», составляет, по ее мнению, «сюиту», иллюстрирующую замысел романтической поэмы о влюбленном бесе.³⁷ Здесь Пушкин изобразил виселицу

³³ Напомним, что первый комментатор этого рисунка увидел в нем «большого беса, сидящего в тюрюме, за решеткой, и греющего ноги у огня» (Анненков П. В. Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874. С. 175; Минск, 1998. С. 129).

³⁴ Воспроизведение см.: Пушкин А. С. Рабочие тетради. СПб.; Лондон, 1996. Т. 4; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 19 т.]. М.: Воскресенье, 1996. Т. 18: Рисунки. С. 405.

³⁵ Анненков П. В. Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874. С. 175; Минск, 1998. С. 129.

³⁶ Воспроизведение см.: Пушкин А. С. Рабочие тетради. СПб.; Лондон, 1995. Т. 3; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 19 т.]. М.: Воскресенье, 1996. Т. 18: Рисунки. С. 401.

³⁷ Цявловская Т. Г. «Влюбленный бес»: (Неосуществленный замысел Пушкина). С. 106.

с повешенным, сидящего под нею путника, другую виселицу и под нею колесо — орудие казни, непонятное уродливое существо, вытаскивающее из могилы скелет, и (в овале) танцующих под скрипку чертей и ведьму. В этом рисунке Т. Г. Цявловская, а до нее Н. С. Ашукин и М. Б. Загорский усмотрели реминисценции романа немецкого писателя Фридриха Максимилиана Клингера (Klinger, 1752—1831) «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад», кн. I, гл. 4—7; кн. IV, гл. 4; кн. V, гл. 4—6 («Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt», 1791; французский перевод, который мог бы читать Пушкин: «Aventures du docteur Faust et sa descente aux enfers», 1802).³⁸ Через двадцать пять лет после выхода статьи Т. Г. Цявловской, в середине 1980-х годов, в научной печати было заявлено, что ее «утверждение (...) о связи отдельных графических элементов замысла с романом Ф. М. Клингера осталось непровергнутым».³⁹ Эти слова действительны и в настоящее время, но только потому, что за прошедшие уже четыре с половиною десятилетия никто не обратился к самому произведению и не сравнил того, что изображено на рисунке, с текстом, который якобы послужил толчком к его возникновению. Между тем при внимательном и непредубежденном сопоставлении ни одна ситуация, описанная в указанных главах романа, не находит убедительного соответствия на рисунке. В частности, сценка в овале не может быть «реминисценцией празднества у Сатаны»,⁴⁰ поскольку ведьмы не принимают участия в торжествах, происходящих в преисподней, куда при жизни они не могут быть допущены и где после смерти обречены на муки (у Клингера их нет среди участников пиршества). В главах пятой книги рисунок может быть соотнесен (причем с очень большим допущением) лишь с двумя небольшими фрагментами. Первый (начало гл. 4): «Они (Фауст с дьяволом) ехали по большой дороге и, не доезжая нескольких сот шагов до города, увидели виселицу, на которой был повешен стройный красивый юноша. Фауст поднял глаза. Свежий вечерний ветерок слегка покачивал труп и развевал светлые волосы, падавшие на лицо мертвеца». Фауст узнает от дьявола, что повешенный — его сын, в чьей смерти он сам виноват, и после этого следует второй фрагмент: «Черная ночь спустилась на землю. Фауст стоял обгъятый ужасом и смотрел на своего несчастного сына. Безумие жгло его мозг...».⁴¹ Если согласиться с тем, что именно в этих цитированных строках Пушкин нашел сюжет для своего рисунка, то логично задать вопрос, почему такой же творческой подсказкой или стимулом нельзя с равным или даже предпочтительным основанием признать любой другой текст, где упоминается хотя бы бегло виселица с болтающимся на ней трупом казненного. Во всяком случае, более очевидны, чем с романом Клингера, совпадения пушкинского рисунка со следующими стихами первопечатного текста баллады П. А. Катенина «Ольга»:

Казни столп; кругом в мерцанье
Чуть-чуть видно при луне
Адской сволочи скаканье;
Смех и пляски в вышине.⁴²

Существует еще один немаловажный, если даже не решающий аргумент, подрывающий доводы Т. Г. Цявловской. В замысле «Влюбленный бес», как он известен по собственному плану Пушкина, записанному в 1821—1823 годах (Акад. VIII, 429), воспоминаниям А. П. Керн, относящимся к июню 1825 года,⁴³ и повести

³⁸ Там же. С. 106—107; Загорский М. Б. Пушкин и театр. М.; Л., 1940. С. 328—329.

³⁹ Осоват Л. С. «Влюбленный бес»: Замысел и его трансформация... С. 178.

⁴⁰ Цявловская Т. Г. «Влюбленный бес»: (Неосуществленный замысел Пушкина). С. 106.

⁴¹ Кlinger Ф. М. Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад: Пер. с нем. М.; Л., 1961. С. 187, 189.

⁴² Вестник Европы. 1816. Ч. 87. № 9 (май). С. 21.

⁴³ Керн А. П. Воспоминания; Дневники; Переписка. М., 1974. С. 34.

В. П. Титова «Уединенный домик на Васильевском» (1829), нет ни малейшего намека на сцену в аду, подобную изображенной на рисунке и якобы предполагавшуюся в развитии наброска «[Вдали тех пропастей глубоких]...». Каким бы аморфным и многовариантным ни был замысел (о чем говорилось выше), полное умолчание со стороны Пушкина на протяжении восьми лет о такой интересной и важной сцене, какую предполагала Т. Г. Цявловская, представляется не просто непонятным, но вообще невозможным, так что, по всей вероятности, ничего в этом роде не задумывалось. Отсутствует в сюжете «Влюбленного беса» и эпизод пиршества (празднества) в преисподней. В то же время в скудных свидетельствах современников, которые или непосредственно от Пушкина, или из вторых рук что-то знали о замысле «адской поэмы», не упоминается ни одна деталь, присутствующая в сюжете «Влюбленного беса»; им запомнились эпизоды, имеющие некоторые соответствия в «Набросках к замыслу о Фаусте», никак не связанных с замыслом «Влюбленного беса» (запись в дневнике М. П. Погодина от 16 октября 1822 года со слов Д. В. Давыдова;⁴⁴ письмо А. П. Толстого к А. А. Муханову от 12 июля 1833 года⁴⁵).

Все сказанное приводит к выводу о том, что, не отрицая творческой связи между «адскими» рисунками и наброском «[Вдали тех пропастей глубоких]...», общую гипотезу Т. Г. Цявловской можно считать, как справедливо оценил ее в свое время М. П. Алексеев, не более чем остроумной догадкой, лишенной объективного, надежного обоснования и не исключающей других интерпретаций как рисунков, так и стихов.

Объяснение наброска «[Вдали тех пропастей глубоких]...» следует искать в литературной традиции, на которую опирался Пушкин. Еще на заре своей пушкиноведческой деятельности Б. В. Томашевский указал, что зачеркнутый первый вариант начального стиха: «[В Геенне праздник]» (Акад. II, 989) — соотносится со стихами из песни V «Орлеанской девственницы» Вольтера:

...un jour Satan, seigneur du sombre empire,
À ses vassaux donnait un grand régal.
Il était fête au manoir infernal...⁴⁶

Это замечание ученого было прочно забыто и совсем исчезло из научного оборота. Не вспомнила его и Т. Г. Цявловская, что для нее оказалось и удобным, и даже спасительным, потому что как раз оно расшатывает и подрывает ее построения, обозначая то главное звено литературной традиции, на которое опирался Пушкин, приступая к новому произведению. В песни V «Орлеанской девственницы», откуда Пушкин заимствовал ситуацию празднества в геенне, повествуется о том, что в разгар пира, устроенного Сатаной по случаю поступления в ад новой большой партии грешников (*une énorme recrue*), появляется давно ожидавшийся там монах-францисканец Грибурдон, после чего следует сатирическое обозрение бездонной пропасти с осужденными на вечные муки душами людей, при жизни пользовавшихся уважением и славою, даже слывших святыми, а затем монах рассказывает о своей попытке овладеть силою Жанной д'Арк. В поэме Ж.-Б. Руссо Лицемерие (Кривошея) отправляется на землю, где успешно развращает избавившееся от грехов человечество, обильно пополняя тем самым приток осужденных в ад. В романе Клингера Сатана во время пира отправляет дьявола Левиафана

⁴⁴ Цявловский М. А. Пушкин по документам Погодинского архива: I. Дневники М. П. Погодина / Публ. М. А. Цявловского // Пушкин и его современники. Пг., 1914. Вып. 19/20. С. 68.

⁴⁵ Сборник старинных бумаг, хранящихся в музее П. И. Щукина. М., 1901. Ч. 9. С. 192.

⁴⁶ Томашевский Б. В. [Комментарий] // Пушкин А. С. Гавриилиада: Поэма / Ред., примеч. и коммент. Б. Томашевского. Пб., 1922. С. 44—45. Пер.: Однажды Сатана, повелитель царства мрака, давал своим вассалам роскошный пир. В адских владениях шло празднество.

на землю служить Фаусту, и посещение ученым доктором в сопровождении посланца преисподней разных мест в Германии дает писателю возможность рисовать сатирические картины немецкой действительности. В пушкинское время подобный сюжет воспринимался как живой и плодотворный для сатирических целей: об этом свидетельствуют «Пир Асмодея» М. Ю. Лермонтова (1830) и «Большой выход у Сатаны» О. И. Сенковского (1833). В этом контексте предпочтительной, хотя и остающейся недоказуемой, становится гипотеза Анненкова о замысле сатирической поэмы. Кого и что именно предполагал осмеять Пушкин, составляет вечную загадку, для решения которой нет никаких подходов.

© И. П. Щерблыкин

К ТРАКТОВКЕ АЛЛЕГОРИЙ СИМВОЛИКО-ФИЛОСОФСКОЙ ПОВЕСТИ ЛЕРМОНТОВА «ШТОСС»

Считается, что в произведениях Лермонтова много загадок. Это убеждение становится уже трюизмом. Но вот в повести «Штосс», вернее в рукописи, начинающейся словами «У графа В... был музыкальный вечер», действительно много загадок, в первую очередь смысловых, что и осложнило изучение произведения.

Во всяком случае, даже в самом полном библиографическом указателе литературы о творчестве М. Ю. Лермонтова, составленном О. В. Миллер, с 1825 по 1916 год зафиксировано только пять публикаций о «Штоссе»,¹ среди которых наибольший интерес вызывает отзыв В. Г. Белинского 1845 года «Вчера и сегодня. Литературный сборник, составленный гр. В. А. Соллогубом».²

В период с 1917 по 1977 год по данным «Библиографии литературы о М. Ю. Лермонтове», подготовленной тоже О. В. Миллер, появилось около двадцати публикаций, в том числе принадлежащих перу известных лермонтоведов, таких как В. Э. Вацуру, Э. Г. Герштейн, В. А. Мануйлов, Б. В. Нейман, Б. Т. Удолов, И. С. Чистова и др.³

В девяностых годах XX века также печатались работы о повести Лермонтова, однако не столь часто, как хотелось бы. К наиболее значительным публикациям, появившимся о «Штоссе» в последние десять-пятнадцать лет, следует отнести статьи Я. Э. Голосовкера «Секрет автора. „Штосс“ М. Ю. Лермонтова» (Русская литература. 1991. № 4) и безвременно скончавшейся талантливой исследовательницы Л. А. Беловой «Прототип героини „Штосса“ — кто она?» (Лермонтовский выпуск. Пенза, 1996. № 5). Словом, рассматриваемое произведение не принадлежит к числу самых изучаемых (интенсивно изучаемых) произведений Лермонтова.

Между тем оно с полным основанием может быть отнесено к лучшим творениям великого автора. Приведу высказывание В. Г. Белинского, первое по времени после публикации рукописи в сборнике, составленном гр. В. А. Соллогубом (Вчера и сегодня. СПб., 1845). Характеризуя материалы, напечатанные в сборнике, критик особо выделил прозаический «отрывок» Лермонтова: «Несмотря на то, что его содержание фантастическое, читателя невольно поражает *мастерство* рассказа и какой-то *могучий колорит* (курсив мой. — И. Щ.), разлитый широкою кистью по недооконченной картине. С неприятным чувством доходишь до конца этого отрыв-

¹ Литература о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова. Библиографический указатель. 1825—1916 / Сост. О. В. Миллер, под ред. Г. В. Бахаревой и В. Э. Вацуру. Л., 1990. С. 339.

² Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 7. С. 542—550.

³ Библиография литературы о М. Ю. Лермонтове (1917—1977 гг.) / Сост. О. В. Миллер. Ред. В. Н. Баскаков. Л., 1980. См. номера 2573, 2693, 3404, 4184 и др.

ка, в котором повесть не доведена и до половины, и становится тяжело уверить себя, что конца ее никогда не прочтешь...»⁴

Действительно, грустно становится, если думать, что конца в повести нет и его, следовательно, никогда не будет... Но об этом — позже. Сейчас более подробно о том, почему так мало работ посвящено «Штоссу».

Одной из причин относительно редкого обращения к последней повести Лермонтова можно считать мнение о ее незавершенности (иногда вследствие этого говорят не о повести, а об «Отрывке» из предполагаемого романа «Штосс»). И тут есть свой резон: если произведение не окончено, то что же тогда исследовать? Поэтому чаще пишут о прототипах «загадочной» повести или о связях ее поэтики с романтико-фантастическим стилем русской и западноевропейской прозы 30—40-х годов XIX века.

С большой тщательностью, к примеру, прокомментирована текстовая фактура повести в статье Я. Голосовкера «Секрет автора. „Штосс“ М. Ю. Лермонтова». Ученый приходит к выводу о том, что «перед нами привидение и не привидение, галлюцинация и не галлюцинация, действительность и не действительность».⁵ В «троединности» повествовательного плана, соединенного «чудной прелестью таланта»,⁶ исследователь усматривает «трагический поединок поэта с самим собою» в том смысле, что в повести «есть „реализм“ поэта во всей мощи и тонкости его романтики».⁷

Реализм «Штосса» Я. Голосовкер называет «имагинативным»,⁸ подразумевая под этим, вероятно (в статье отсутствует объяснение термина), искусство, воспроизводящее с помощью образа (*image (фр.)* — образ) нечто «внутреннее», скрытое от обычного восприятия и связанное в той или иной степени с «запредельной» действительностью, действительностью, которая, возможно, сопутствует нам в других измерениях и открывается иногда в галлюцинациях. Догадка весьма интересная. Но все-таки: что означают изображенные Лермонтовым привидения и непривидения (образы «чудной красавицы» и самого «старичка» Штосса), каков символично-философский смысл изображенных в повести «галлюцинаций»? Да и галлюцинации ли то, что произошло с Лугиным в квартире Штосса, не вернее ли именовать их *условными* формами повествования о проблемах человеческого бытия, далеко не галлюцинативного свойства? На эти вопросы статья Я. Голосовкера не дает ответа.

Заслуживает внимания и работа Л. А. Беловой «Прототип героини „Штосса“ — кто она?», по смыслу которой в образе «чудной красавицы» Лермонтов «зашифровал» свои отношения с известной в высшем петербургском свете красавицей А. О. Смирновой-Россет.⁹ Предположение, поддержанное раньше другими исследователями, не лишено привлекательности. Но как подтвердить его справедливость? Помогли бы документальные факты. Но их, к сожалению, недостаточно в интересной и яркой статье Л. А. Беловой.

Таким образом, в лучших публикациях о «Штоссе» последних лет главное внимание уделяется «секретам» самого автора либо в плане «расшифровки» прототипов повести, либо — выявления своеобразия ее поэтики.

Это, безусловно, ценные аспекты исследования. Но ведь есть еще объективный, предметно-художественный смысл повести (как и во всяком литературном

⁴ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 7. С. 544.

⁵ Голосовкер Яков. Секрет автора («Штосс» М. Ю. Лермонтова) (послесловие С. О. Шмидта) // Русская литература. 1991. № 4. С. 64.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 65.

⁸ Там же.

⁹ Белова Л. А. Прототип героини «Штосса» — кто она? // Лермонтовский выпуск. Пенза, 1996. № 5. С. 69—86.

произведении), не зависимый в конечном счете от того, с каких реальных лиц «списаны» образы повести или в какой степени соединение фантастики с действительностью означало поиски автором «своего» стиля.

Попытаемся раскрыть более определенно, чем в предшествующих работах, непреходящий, но несомненно *условный* и потому чрезвычайно широкий, *философски* значимый смысл последней повести Лермонтова.

По моему убеждению, необходимо устанавливать «триединство» повести в следующем порядке: первый план — реальный (начало повести, разговор Лугина с Минской), второй — условно-фантастический (события, как якобы приключившиеся с Лугиным в доме Штосса) и, наконец, третий план — символично-философский, символично-*иносказательный*, заключающий в себе итоговый взгляд автора на соотношения в человеческой жизни идеала и действительности.

Все три плана объединены авторским пониманием мира как макрозоны, где в зависимости от времени действуют силы добра и зла, красоты и безобразия, искренности и обмана.

При этом нас не должно удивлять то обстоятельство, что *объективную* характеристику человеческого бытия Лермонтов дает в условно-символической форме и даже с применением фантастики. Поэт делал это и раньше. Например, в «Трех пальмах», где образ пальм символизирует идею несоответствия «чистой» красоты прагматическим реалиям действительности, развивающейся по своим жестким и непреложным законам.

Следует помнить также и о *многозначности* поэтических образов Лермонтова как общей черте истинной художественности. Добавлю лишь, что многозначность, смысловая «сжатость» лермонтовских образов определяется и субъективной заданностью («замыслом») поэта, и особенностями его творческого таланта. Образная мысль Лермонтова отличается не просто емкостью, но *масштабностью*, она «типологична» по природе своей, т. е. концентрирует в себе *родовые*, всеобщие закономерности человеческой жизни.

По этой же причине лермонтовские образы, выходя за рамки субъективного (собственно авторского) замысла, оказываются тем самым и за рамками своего времени. Они как бы «вневременны» и всеобщи.

Памятуя об этих особенностях лермонтовского дарования, обратимся теперь к разбору основного смысла образов «Штосса». Что высказано в них о человеческой жизни вообще, что проявилось в них независимо от возможного намерения автора (в творчестве иногда возникает такая необходимость) «закодировать» в образных аллегориях что-либо, относящееся к его личной жизни? Иначе говоря, я предлагаю не «расшифровку», а *трактовку* «Штосса», поскольку истинно художественное творение, как справедливо утверждал М. М. Бахтин, живет не только в своем («малом»), но и в отдаленном («большом») времени.¹⁰ Естественно, меня будет интересовать преимущественно *символично-философский* план изображения «Штосса», так как здесь сосредоточен главный смысл повести.

Итак, какие образы «Штосса» заключают в себе смысловую доминанту последнего прозаического произведения Лермонтова, что они означают?

Центральным образом повести является, конечно, не Штосс, несмотря на то что от его имени традиционно выводится название «отрывка», а Лугин. Штосс не может считаться центральным персонажем еще и потому, что его присутствие в повести призрачно и неопределенно. В реальности он как бы и не существует. При всем том условная функция этого полужантасического персонажа весьма значима и очевидна: он представляет демонические, часто скрытые (миметические) силы зла.

¹⁰ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 495.

Относительно Минской следует сказать, что этот образ сопутствует завязке повести и в некоторой степени отражает *характер* среды, в которой обитает Лугин и взаимоотношения с которой определили суть его конфликта как с самим собою, так и с окружающим его обществом.

Характер конфликта героя со средой намеренно не проясняется, не конкретизируется в тексте. Это — вообще всякое *несоответствие*, всякая неудовлетворенность героя действительностью. Не случайно Лугин признается в беседе с Минской в том, что «все люди» ему кажутся «желтыми». Мало того, очень часто ему видятся «*вместо голов лимоны*».¹¹

Обратим внимание: у людей не головы, а «лимоны», и только *люди* кажутся герою «*желтыми*», тогда как все другие предметы воспринимаются им в своем цвете. Это не симптом сумасшествия (хотя в жизни может быть и так), а условная *характеристика* крайнего разлада персонажа со своей средой, с миром реальной действительности, которая — увы! — очень часто усредняет, «штампует» людей, приводит их действия к унылому однообразию, уподобляя тем самым и жизнь их как бы «стадному» существованию. Отсюда (к сожалению, так бывает в историческом развитии общества и народа в целом) вместо голов — «*лимоны*».

Не желая сливаться с обществом «лимонных голов», герой «Штосса», естественно, ищет забвения в мечтах, компенсируя через это свою неудовлетворенность окружающим. Таким образом, обращение к идеалу — один из способов, по смыслу повести, преодоления несовершенной действительности, средство сохранить себя в ней.

Но, как убеждаемся далее по тексту, недостаточно лишь вообразить прекрасный идеал, загореться желанием достичь его. Нужно еще и *отыскать* верную дорогу, уметь приблизиться к идеалу, воплотить его контуры в реальной жизни, хотя бы в микронных долях.

Лугину этого не удалось¹² — и в сущности, об этом написана повесть Лермонтова.

Личную неудачу Лугина легко перевести в план всеобщего: идеалы у многих поколений хороши и даже блистательны. А вот движение к ним оказывается часто ошибочным.

Так и у Лугина. Он доверился какому-то непонятому, «безликому» голосу, который сообщил адрес, губительный для героя. Часто и поколения идут к своим благородным целям *ложными* путями, подчинившись фальшивым, «обманчивым» голосам.

Поддавшись внушениям странного голоса, Лугин инстинктивно ринулся к достижению прекрасного. Но поскольку «адрес» был подсказан заведомо «не тот», герой оказался там, где призрачное перемешалось с реальным (общество также может оказаться в подобной ситуации). По тексту повести это дом в «Столярном переулке, у Кокушкина моста, дом титулярного советника Штосса, квартира номер двадцать семь» (VI, 355). Там-то, в доме, указанном герою таинственным голосом (надо принять во внимание романтический характер повествования!), и происходит во время карточной игры у Штосса встреча Лугина с «чудной красавицей», которая по всем признакам символизирует (может символизировать!) прекрасный идеал — наполовину реальный, наполовину призрачный, как это вообще и бывает со всяким идеалом. «Никогда жизнь не производила ничего столь воздушно неземного... то были краски и свет вместо форм и тела, теплое дыхание вместо крови, мысль вместо чувства» и вместе с тем — «то не был *пустой и ложный* (курсив

¹¹ Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1957. Т. VI. С. 353.

¹² Вероятно, из такого, правильного представления о персонаже исходил Б. Пильняк. Но он ошибочно отождествил героя с Лермонтовым и создал в 1928 году художественно-биографическую повесть «Штосс в жизнь», которая не дает разъяснения вопроса об объективной значимости лермонтовского произведения.

здесь и далее мой. — И. Щ.) призрак... потому что в неясных чертах дышала страсть бурная и жадная, желание, грусть, любовь, страх, надежда, — то была одна из тех *чудных красавиц*, которых рисует нам молодое воображение» (VI, 365). Так изображается то, что манило и влекло Лугина, как влечет и манит к себе многих людей нечто прекрасное и в то же время неясное, призрачное.

Следовательно, идеал, притом прекрасный (почти «божественный»), не покидал героя, как он не покидает и человечество. Но приблизиться к нему Лугин, сбитый с толку «странным» старичком Штоссом, оказался не в состоянии. Он шел не той дорогой, какой нужно. В результате не смог противиться *соблазну* (это также свойственно человечеству!) и согласился провести партию со Штоссом, надеясь выиграть (поскорее выиграть!) плененную призрачным стариком красавицу (читай — затмеваемый жизненными неурядицами идеал).

Но что такое игра и можно ли посредством «игры», т. е. ловких, обманных манипуляций, достичь идеала?

Представление Лермонтова о роли *игровых ситуаций* в общественной жизни в корне расходилось с тем пониманием, которое навязывают нам некоторые современные экономисты и политологи (заодно подчас с филологами).

Вот что сказал Лермонтов устами Арбенина о карточной игре (в «Маскараде» она экстраполируется на поведенческую логику людей, руководствующихся убеждением: «жизнь — игра, игра — жизнь»):

Но чтобы здесь выигрывать решиться,
Вам надо кинуть все: родных, друзей и честь,
Вам надо испытать, ощупать беспристрастно
Свои способности и душу: по частям
Их разобрать; привыкнуть ясно
Читать на лицах чуть знакомых вам
Все побужденья, мысли; годы
Употребить на упражненья рук,
Все презирать: закон людей, закон природы.

(V, 282)

Лугин в состоянии пренебречь «законом людей». Но как человек, одаренный умом и талантом (автор характеризует его «истинным художником» — VI, 354), он не мог презреть «закон природы», т. е. красоту сущего, целесообразность мироздания. В итоге он проигрывает. Проигрывает, поскольку иллюзия «победы» в той ложной ситуации, в которой оказался Лугин, могла озарить его возбужденное сознание только в ходе ловкой плутовской игры. Такая игра не давалась, и Лугин не может приблизиться к идеалу, хотя идеал в виде «чудной красавицы» с каждым проигрышем все сильнее и сильнее манил к себе нашего героя. Но тщетны попытки обрести прекрасное ложными средствами! Таков *центральный* лейтмотив повести.

Лугин, однако, осознать этого не в состоянии, как порою и общество, движущееся по неверному пути. Желание же обрести искомое столь велико, что герой склоняется к самому страшному, что можно представить в жизни людей. «Он решился» — сказано в тексте, который на этом и завершается или, как казалось (в том числе Белинскому) и кажется многим, «обрывается». На самом деле никакого обрыва нет: повесть завершена, окончена!

Чтобы убедиться в этом, надо уяснить, на *что* «решился» Лугин. Ответ дать не трудно, тем более что такие ситуации часто описывались в литературе. Лугин «решился» отдать свою душу недобрым, но всемогущим («дьявольским») силам, чтобы выиграть наконец «красавицу», иначе — достичь идеала. Он предрасположен был к такой «сделке». Вспомним, как при первой встрече со Штоссом, еще не ощутив присутствия плененной «красавицы», Лугин мужественно заявляет: «...я вас предваряю, что душу свою на карту не поставлю!» (VI, 363).

Однако во время следующей игры («в среду») Лугин почувствовал возле себя «что-то свежее ароматическое дыханье, и слабый шорох, и вздох невольный, и легкое огненное прикосновенье» (VI, 365). То была «чудная красавица» — и именно так порою зовет к себе мечта! Одного взгляда было достаточно, «чтоб заставить его (Лугина. — И. Щ.) проиграть душу» (VI, 365).

«Проиграть» еще не означает, что уже проиграл, отдал душу «нечистым» силам, дабы получить «красавицу». Пока речь идет только о готовности героя заложить все (в том числе «душу») ради выигрыша в карточной партии. Но последующие события развиваются именно в этом направлении: «...всякую ночь Лугин проигрывал; но ему не было жаль денег, он был уверен, что наконец хоть одна карта будет дана, и потому все удваивал куши; он был в сильном проигрыше, но зато каждую ночь на минуту встречал взгляд и улыбку, за которые он готов был отдать все на свете. Он похудел и пожелтел ужасно» (VI, 366). О, как напоминает все это и наш (всечеловеческий) азартный «бег на месте», когда в порыве к прекрасному, лучшему мы идем ошибочными путями!..

До бесконечности такое продолжаться, конечно, не может. И потому исхудавший, «пожелтевший»,¹³ ощутивший, что «невдалеке та минута, когда ему нечего будет поставить на карту» (VI, 367), герой повести — «решился». Решился, как совершенно понятно, отдать душу «дьяволу»,¹⁴ т. е. вступить на неверный, губительный путь в погоне за прекрасным.

Последствия таких «решений» известны людям уже более двух тысяч лет. Герой либо сходит с ума (такое бывает и с обществом, когда оно доверяется ложным пророкам), либо погибает. Отсюда и то, что записано в альбоме в 1840 году рукою самого Лермонтова в качестве возможного развития эпизодов еще не созданной повести о Штоссе: «...Доктор. Окошко» (VI, 670). В соответствии с этим планом Лугин должен был либо выброститься из окна в минуту окончательного проигрыша, либо впасть в такое расстройство, когда присутствие доктора необходимо.

Ни один из этих вариантов Лермонтов не стал развивать при оформлении повести, потому что и так ясно, какие могут быть последствия у человека, готового на все «решиться». Детализация «конца» могла бы дискредитировать самую веру в идеал. Лермонтов этого не хотел, проявив здесь чутье настоящего художника. Ему нужно было показать, что ложное движение к высокому идеалу всегда кончается крахом. А в каких формах воплотится этот крах — другой вопрос. Но «выиграть» счастье, достичь идеала, вступая в союз с порочными («дьявольскими») силами, пытаться приблизиться к идеалу в режиме «игровой» ситуации невозможно. С этой стороны, т. е. с учетом объективной, условно-художественной логики сюжета, повесть окончена. Она не окончена лишь по признакам внешнего оформления, что и вводило в заблуждение относительно целостности изображения критиков и исследователей творчества Лермонтова. Самого автора это, по-видимому, мало беспокоило: основное он сказал.

Впрочем, по поводу читательского ощущения неоконченности следует сказать, что оно не мешает уяснению символического смысла образов. Скорее, наоборот. «Неоконченность» повести можно и нужно воспринимать как прием, свойственный романтической поэтике. Таинственность, неожиданность, слияние реального и фантастического, непоследовательность сюжетного развития, наконец, впечатление «незавершенности» повествования — все это как раз и придавало необходимую для романтического стиля остроту изображения, в котором сфокусированы глобальные проблемы человеческого бытия (мечта и действительность, идеал и пути его достижения).

¹³ Цветовая авторская характеристика, сближающая Лугина с людьми, которые «кажутся желтыми» (VI, 353), весьма существенна: значит, и Лугин подчинился в конце концов тщеславной суете «лимонного мира».

¹⁴ Об этом в предположительной форме пишет и Л. А. Белова (Указ. соч. С. 70).

А то, что «неисправимый шутник», по характеристике Е. П. Ростопчиной,¹⁵ Лермонтов прочитал в салоне поэтессы (апрель 1841 года) обещанную на «четыре часа» рукопись «Штосса» за «четверть часа» — это также, вероятно, входило в замысел автора: в реальной жизни легко обмануться и многие «обманываются», как Лугин. Меж тем исповедуемые миром мечты и идеалы, «наслаждения» (в их числе эстетические) — все это — увы! — скрыто в отдаленном будущем, и видится оно примерно так, как виделась Лугину «одна из тех чудных красавиц, которых рисует нам молодое воображение» (VI, 365). В движении к такому будущему должно отыскать *верные*, а не ложные (на манер Лугина) дороги.

В салоне Е. П. Ростопчиной никому не пришла в голову мысль о том, что все происшедшее с Лугиным в какой-то степени относится и к ним, некоторые из слушателей (к примеру, сама Е. Ростопчина) были одарены, как и Лугин, «прекрасным талантом». Этого никто не понял, что забавляло и смешило (если верить воспоминаниям поэтессы) Лермонтова и что заставило присутствующих считать его рукопись неоконченной.

В заключение — два-три уточнения относительно «имагинативного», если воспользоваться терминологией Я. Э. Голосовкера, образа «чудной красавицы», находившейся «под игом несносного старика» Штосса (VI, 366).

Из сказанного ясно, что это обычный условно-художественный, а не мистический образ, выполняющий свою аллегорическую функцию. Это воплощение прекрасного идеала, поиск и движение к которому отличает развитие любого общества, равно как и всякой мыслящей личности, подобной Лугину. Полувоздушность, «бестелесность» при вполне узнаваемых физических очертаниях женской красоты — все говорит о том, что перед нами своеобразный *символ* манящего, притягивающего к себе идеала. В самом описании «чудной красавицы» ясно ощущается авторская установка на воображаемое, мечтательное, на то, что, притягивая к себе, оно (мечтательное) в то же время и не дается в руки просто так, а как бы расплывается, «тает» при малейшем приближении к нему («то были краски и свет вместо форм и тела, *мысль* вместо чувства»). Таковы, в сущности, и родовые (всеобщие) соотношения действительности и идеала, мечты и обстоятельств, в которых формируется личность, а также общество. Без идеалов невозможно развитие, но они труднодостижимы, а подчас и видятся весьма неопределенно.

Образ «чудной красавицы» выполняет еще одну функцию, связанную с действиями старика Штосса, — функцию «прельщения». Лугин, захваченный неземной красотой «воздушного» фантома, втягивается в губительную для него игру со Штоссом. И это «на руку» последнему. Тут мы усваиваем (открываем для себя) еще одну важную мысль, вытекающую из содержания лермонтовской повести: идеалы, тем более прекрасные, могут быть использованы и часто используются для достижения корыстных целей «игроками» в жизни, авантюристами различных рангов и поколений. Вот отчего томится, печалится «чудная красавица», плененная Штоссом, используемая им как «приманка» для втягивания героя в порочную игру. «Зло» идет не от нее, не от красавицы, а от Штосса, который использует прекрасный идеал для своих обманных и лживых помыслов. И выходит, что с помощью «идеала» можно направить не только отдельную личность, но и целое общество на ложную дорогу. В истории человечества и такое бывало нередко. Относительно повести Лермонтова добавим еще, что идеал как идеал представлен в ней целостно, но его видение — *двухсущностно*. Объяснение этому дано в предыдущих абзацах.

Таким образом, в повести Лермонтова «Штосс» нет поэтики «запредельного», а есть поэтика *условного*. Ее уяснение свидетельствует о том, что прекрасный идеал существует, но не в обыденной действительности (здесь лица, как правило,

¹⁵ *Ростопчина Е. П.* Из письма к Александру Дюма // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 363.

«желты»), а в движении к божественному, небесному (отсюда «воздушный идеал», к которому тянулся Лугин, т. е. далекий, хотя и не абстрактно-отвлеченный).

Однако по смыслу повести достичь идеала (и даже приблизиться к нему) не легко. Это сопряжено с большими трудностями, для многих же порывы, движение к прекрасному и прямо завершаются (как у Лугина) *катастрофой*, ибо не все дороги ведут к высокому и чистому, как не все они ведут человека к Храму Божьему. На путях к идеалу много «злых» сил, много *Штоссов*. Они деформируют движение, сбивают с «курса», и тем определяют катастрофу, во всяком случае таких людей, как Лугин, — умных, даровитых, но ушедших в себя, живущих только «мечтою», а не потребностями активного действия.

Возможно ли «действие», приближающее Лугиных (и общество в целом) к прекрасному идеалу? Этот вопрос ощущается в подтексте повести, притом априорно как вопрос, сопутствующий перспективам будущего. Будущего, как мы теперь убеждаемся, весьма отдаленного. Таков объективный смысл образов «Штосса», если их не связывать только с прототипами реальной жизни.

© М. В. Курмаев

К ВОПРОСУ О ТАРХАНСКОЙ БИБЛИОТЕКЕ Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ

Вопрос о круге чтения М. Ю. Лермонтова неоднократно поднимался отечественными исследователями. Первым, кто затронул эту тему, был известный советский библиограф Н. В. Здобнов, опубликовавший в 1940 году, незадолго до смерти, статью «Книга в жизни М. Ю. Лермонтова». Позднее вышли работы В. Захарова, В. Малаховой, Т. Телятниковой, И. Федорова и др.¹ Несмотря на это, весь объем источников, содержащих прямые или косвенные указания на то, что читал Лермонтов и какими библиотеками пользовался, так и не был проанализирован полностью. У лермонтоведов осталось больше вопросов, чем было получено ответов. Аналогичную ситуацию можно наблюдать по отношению к личной библиотеке поэта, состав, объем и судьба которой до сих пор не установлены. Историю отдельных книг проследили Н. Владимирова, Н. Левкович, А. Михайлова и др.²

Бытует мнение, что до поступления в университетский пансион М. Ю. Лермонтов «почти ничего не читал».³ Основанием для этого служит запись самого Михаила Юрьевича, датированная 1830 годом. Условность лермонтовского «почти» никогда не принималась во внимание, поскольку никаких источников, прямо свидетельствующих о наличии в Тарханах усадьбной библиотеки, не было, за исключением мемуаров И. Н. Захарьина (Якунина). И. Н. Захарьин, побывавший в Тарханах в 1859 году, якобы видел в мезонине дома книги, принадлежавшие поэту.⁴

¹ См.: Здобнов Н. В. Книга в жизни М. Ю. Лермонтова // Сов. библиография. М., 1940. Сб. 1. С. 38—55; Захаров В., Малахова В. Лермонтов-читатель // Волга. 1984. № 10. С. 171—173; Малахова В. 1) Что читал поэт // Сельская новь. 1971. 14 окт.; 2) Книжная полка Лермонтова-подростка // Там же. 1975. 25 июня; Телятникова Т. 1) Книги тарханской коллекции // Там же. 1982. 20 июля; 2) Тарханские сокровища. История одной коллекции // Библиотекарь. 1990. № 2. С. 54—55; Федоров И. «Больше всего любит „Онегина“» // В мире книг. 1964. № 8. С. 38—39.

² Владимирова Н. Л. Книга из библиотеки Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы: Сб. ст. Л., 1979. С. 426—428; Левкович Н. Памятное обретение // Нева. 1986. № 1. С. 206—207; Михайлова А. Детский учебник Лермонтова // Хочу все знать: научно-популярный альманах. Л., 1957. С. 264—269.

³ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Воскресенье, 2001. Т. 9. С. 75.

⁴ Лермонтовский музей-заповедник «Тарханы»: Документы и материалы. 1701—1924 / Сост., подг. текста и коммент. П. А. Фролова. Под ред. Л. В. Полукаровой. Пенза, 2001. С. 179.

Достоверность данного сообщения подвергалась сомнению. Между тем существует документ, который подтверждает свидетельство И. Н. Захарьина и позволяет утверждать, что книги в усадьбе все-таки были. Речь идет о записках М. И. Храмовой, матери основателя музеев В. Г. Белинского и М. Ю. Лермонтова Александра Ивановича Храмова (1901—1958).⁵ Мария Ивановна родилась в 1873 году, умерла в 1946-м. Проживала в уездном центре — г. Чембаре (ныне Белинский). Часть материалов были записаны ею в 1910—1911 годах со слов Александры Алексеевны Воскресенской (1813—1916), помнившей как М. Ю. Лермонтова, так и В. Г. Белинского.⁶ В основной своей части записки остались неопубликованными и широкому кругу исследователей не известны. Наряду с множеством интересных подробностей, раскрывающих быт и родственные связи тарханских крестьян XIX—начала XX века, Храмова приводит несколько преданий, касающихся барыни и ее внука, рассказывает о вещах, оставшихся после их смерти. Упоминает она и книги: «Принесла Елена Трофимовна мне узелок с книгами. Все просила побережь книги моих господ. В переплетах полные, чистые Муравьева „Путешествие ко Св. местам“, Св. Николая, в стихах сочинения М. Ю. для бабушки мальчиком, Молитвенник старый 1778 г. по краям писанный рукой Л—ва и М. М. Арсеньевой, „Училище благочестия“ Св. Арсения. Как умерла Е. Т. Шубенина, прошло 32 года. Брали читать Рыжковых, сгорела (так в оригинале. — М. К.) в пожаре, в деревню читать увезли. Молитвенник затерялся. Остались две неполные Св. Николая, Св. Арсения. Книги не целы, но любовь и память к Елизавете Алексеевне осталась, к Юрию Петровичу, Марии Михайловне и к поэту Михаилу Юрьевичу. Молодой еще сложил свою головушку на дальней стороне...»⁷

Книги, о которых идет речь в этом фрагменте, нам удалось идентифицировать.

«Путешествие ко Святым местам» А. Н. Муравьева — известное духовное произведение XIX века. Его точное название: «Путешествие ко Святым местам в 1830 году».⁸ Первое издание вышло в 1832 году. Данную книгу не следует путать с другим сочинением Муравьева, которое было опубликовано под похожим заглави-

⁵ См.: Должёнков В. В. «Все, к чему я стремился, — достиг...»: Очерк жизни и деятельности А. И. Храмова — первого директора музеев М. Ю. Лермонтова и В. Г. Белинского // Пензенский временник любителей старины. Вып. 5. Пенза, 1992. С. 19—20.

⁶ Лермонтовский музей-заповедник «Тарханы»: Документы и материалы. 1701—1924... С. 61.

⁷ Архив Государственного музея-усадьбы В. Г. Белинского (г. Белинский Пензенской обл.). Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 293—293 об. К библиотеке Е. А. Арсеньевой может относиться еще один фрагмент записок: «После смерти старой Маланьи дочь ее Анна Васильевна принесла мне с большим кругом „Книжечку гадательную царь Соломон с цифрами“. Я по ним училась счету. Анна Васильевна говорила, что книжечку эту привезли из Тархан с вещами, которыми она (Елизавета Алексеевна? — М. К.) любила подавать потайную милостыню» (Архив Государственного музея-усадьбы В. Г. Белинского. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 400). «Книжечка гадательная царь Соломон с цифрами» упоминается в дореволюционной литературе как популярное средство гадания. Место и дату издания нам установить не удалось, поскольку в данном случае идет речь о лубке, который на протяжении XIX века многократно переиздавался. Упомянутый в записках круг расположен на обложке и представляет собой цифры, идущие по спирали от центра к краю. На круг кидали зернышко, затем смотрели, на какой цифре оно лежит, и читали соответствующий комментарий. По известности в народе «Книжечка гадательная...» превосходила другое средство гадания — по псалмам Давидовым (см.: Ровинский Д. Русские народные картинки: В 5 кн. Кн. II. Листы исторические, календари и буквари. СПб., 1881. С. 472—481). Принадлежность данного издания к тарханской библиотеке гипотетична. Тем не менее нельзя исключить, что в отрывке подразумевается именно Е. А. Арсеньева, так как известно, что она после гибели внука раздавала его вещи, в том числе и книги. Маланья работала в усадьбе прачкой, стирала тонкое белье.

⁸ [Муравьев А. Н.] Путешествие ко Святым местам в 1830 году. Ч. 1. СПб.: Тип. III Отделения собственной е. и. в. канцелярии, 1832. 298 с.; Ч. 2 — 244 с.; Ч. 1—2 — 2-е изд. СПб., 1833. 299+245 с. разд. паг.; Ч. 1 — 3-е изд. СПб., 1835. LXXXIII с.; Ч. 2 — 353 с.; Ч. 1 — 4-е изд. СПб., 1840. XCII, 256 с.; Ч. II—VI, 395 с.; Ч. I — 5-е изд. СПб., 1848. LXXXI, 225 с.; Ч. II — 444 с.

ем «Путешествие по Святым местам русским».⁹ Если первая работа рассказывает о православных святынях Ближнего Востока, то вторая посвящена святым местам России (Киев, Новгород, Ростов, Новый Иерусалим, Валаам и др.). Что любопытно, почти четверть века автор этих произведений оставался анонимным. Инкогнито «Путешествия ко Святым местам...» было раскрыто позднее.¹⁰ Данное обстоятельство заставляет нас предположить, что на книге из тарханской усадьбы была сделана надпись, удостоверяющая авторство Муравьева. Не исключено, что это был памятный автограф Андрея Николаевича, состоявшего с Лермонтовым в самых дружеских отношениях. Пользуясь своим родством с управляющим III Отделения А. Н. Мордвиновым, Муравьев помог получить официальное разрешение на постановку драмы «Маскарад», позднее пытался смягчить правительственные репрессии за стихотворение «Смерть поэта». Одна из памятных вещей, привезенных с Ближнего Востока, — пальмовая ветвь — послужила для Михаила Юрьевича источником вдохновения, что привело к созданию одного из лучших его произведений — стихотворения «Ветка Палестины».¹¹ В тарханской библиотеке могло храниться первое, второе, третье или четвертое издание муравьевского «Путешествия...» (1832, 1833, 1835, 1840).

Молитвенник 1778 года — это украинское издание, напечатанное кириллицей в типографии Киево-Печерской лавры в 12-ю долю листа с 32 оригинальными гравюрами. Точное название этой книги — «Молитвослов». При поиске ее библиографического описания сразу же стало ясно, что речь идет об издании, вышедшем за пределами Москвы и Петербурга. В русских книгах на кириллице дату выпуска проставляли не цифрами, как у М. И. Храмовой, а буквами — на старославянском. Кроме того, издания с таким заглавием для России XVIII века не характерны. Киевский молитвослов достаточно редок. По каталогу Я. Запаско и Я. Исаевича, отдельные его экземпляры хранят три крупных книгохранилища: Российская государственная библиотека (Москва), Библиотека Российской Академии наук (Санкт-Петербург) и Львовская научная библиотека им. В. Стефаника Национальной Академии наук Украины.¹²

Известно, что Е. А. Арсеньева дважды приезжала в Киево-Печерскую лавру — весной 1817 и осенью 1818 года. Эти поездки были связаны со смертью М. М. Лермонтовой. «Молитвослов» не мог быть куплен ни в том, ни в другом случае, так как на полях издания, согласно М. И. Храмовой, были маргиналии Марии Михайловны.¹³

Любопытна третья книга из списка — «в стихах сочинения М. Ю. для бабушки мальчиком». Единственный прижизненный сборник поэзии Лермонтова вышел в 1840 году.¹⁴ Конечно, никаких посвящений бабушке в нем не было. Скорее всего, речь идет о рукописи, точнее, тетради (тетрадах) с ранними произведениями поэта. Подобных тетрадей, согласно «Лермонтовской энциклопедии», сохранилось не-

⁹ [Муравьев А. Н.] 1) Путешествие по Святым местам русским. 3-е изд. СПб.: Тип. Штаба Отдел. корпуса внутрен. стражи, 1840. VIII, 251 с.; 2) Путешествие по Святым местам русским. Троицкая лавра, Ростов, Новый Иерусалим, Валаам. СПб.: Тип. собственной е. и. в. канцелярии, 1836. [2], VI, 155 с.; 2-е изд. — СПб., 1837. VIII, 148 с.; 3) Путешествие по Святым местам русским. Киев. СПб., 1844 [8], 291 с.; 4) Путешествие по Святым местам русским. Новгород. СПб., 1846. [2], 185 с.

¹⁰ См., например: Геннади Г. Справочный словарь о русских писателях и ученых, умерших в XVIII и XIX столетиях, и список русских книг с 1725 по 1825 г.: В 3 т. Т. 2: Ж—М. Берлин, 1880. С. 350.

¹¹ Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В. А. Мануйлов. М., 1981. С. 324.

¹² Молитвослов. Київ: Друкарня лавры, 1778. [1], 2, 577 с. См.: Запаско Я., Исаевич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва: Кат. стародруків, виданих на Україні: В 2 кн. Кн. 2. Ч. 2. 1765—1800. Львів, 1984. С. 38.

¹³ Вырыпаев П. А. Лермонтов. Новые материалы к биографии. Саратов, 1976. С. 34.

¹⁴ Стихотворения М. Лермонтова. СПб.: Тип. И. Глазунова и К°, 1840. [6], 168, [2] с.

сколько, из них 16 относятся к 1828—1832 годам.¹⁵ Возможно, свидетельство М. И. Храмовой как-то связано с В. И. Шубениным, который, по воспоминаниям старожилы А. С. Фролова, имел в своей библиотеке «толстую книгу со стихами Лермонтова».¹⁶ Василий Иванович Шубенин (1817—1905) приходился барину молочным братом и обучался у него грамоте.¹⁷

«Училище благочестия, или Примеры христианских добродетелей, выбранные из житий святых» — один из наиболее популярных агиографических сборников XIX века, который переиздается до сих пор. До 1915 года эта книга выдержала 19 изданий. Автором-составителем «Училища благочестия...» был духовный писатель Григорий Иванович Мансветов (1775—1832). По сведениям Г. Геннади, он работал законоучителем Санкт-Петербургского высшего училища (1814) и Санкт-Петербургской гимназии (1819). Несколько лет состоял протоиереем придворного собора. С 1827 года Г. И. Мансветов — исполняющий обязанности обер-священника армии и флотов.¹⁸ Первое издание «Училища благочестия...» вышло в 1813—1818 годах и включало 6 частей, второе (Ч. 1—4) — в 1814—1817 годах, третье (Ч. 1—4) — в 1820 году, четвертое (Ч. 1—6) — в 1824—1825 годах, пятое (Ч. 1—6) — в 1836—1837 годах, шестое (Ч. 1—6. Т. 1—3) — в 1853 году.¹⁹ В тарханской библиотеке, вероятно, хранились две части одного из первых пяти изданий. Эти части включали фрагменты житий св. Арсения Великого и св. Николая Мирликийского, что и получило отражение в записках М. И. Храмовой.

О Е. Т. Шубениной известно не так много. По сведениям, любезно предоставленным Т. Н. Кольян, Елена Трофимовна родилась 20 мая 1831 года в семье барщинного крестьянина Трофима Федоровича Баландина и его жены Аграфены Ивановны, урожденной Рыбаковой. Ее мать приходилась родной племянницей конторщику (бурмистру) и ближайшему помощнику Е. А. Арсеньевой Степану Ивановичу Рыбакову. М. Ю. Лермонтов был крестным отцом четырех сыновей последнего. Муж Елены Трофимовны — Прокофий Максимович (род. 3 июля 1830 года) — дальний родственник Лукерьи Алексеевны Шубениной — кормилицы поэта. Относительно Рыжковых интересную информацию сообщил сотрудник Государственного музея-усадьбы В. Г. Белинского В. В. Долженков. По сведениям ЗАГСа, в Белинском районе зарегистрированы всего два села, жители которых носят эту фамилию, — Тархово и Камынино. Оба этих села находятся в непосредственной близости от Тархан.

Таким образом, в записках М. И. Храмовой упоминаются не менее трех книг из тарханской библиотеки, вышедших в конце XVIII—первой половине XIX века. Кроме «Молитвослова», «Училища благочестия...» и других, в доме хранились учебник «Зрелище вселенная» (СПб., 1793), «Книга хвалений, или Псалтирь российская» (М., 1822), а также, предположительно, роман «Mort d'Abel» С. Гесснера (Paris, 1793) и отдельное издание 3-й главы «Евгения Онегина» (СПб., 1827). Все они уцелели и поступили впоследствии на государственное хранение. Учебник увезла гувернантка Х. Ремер. Потомки Ремер продали ценную реликвию, и начиная с 1949 года она хранится в фонде Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ныне Российская Национальная библиотека). Принадлежавший Лермонтову псалтырь Е. А. Арсеньева подарила его другу и родст-

¹⁵ Лермонтовская энциклопедия. С. 479.

¹⁶ Фролов П. А. Лермонтовские Тарханы. Саратов, 1987. С. 98.

¹⁷ Там же. С. 87.

¹⁸ Геннади Г. Указ. соч. С. 288—289.

¹⁹ Мансветов Г. И. Училище благочестия, или Примеры христианских добродетелей, выбранные из житий святых. Ч. 1—6. СПб.: Синод. тип., 1813—1818; 2-е изд. — Ч. 1—4. СПб., 1814—1817; 3-е изд. — Ч. 1—4. СПб.: Тип. И. Иоаннесова, 1820; 4-е изд. — Ч. 1—6. СПб., 1824—1825; 5-е изд. — Ч. 1—6. СПб.: Тип. И. Глазунова, 1836—1837; 6-е изд. — Ч. 1—6. Т. 1—3. СПб., 1853.

веннику — А. П. Шан-Гирею. От дочери последнего — Евгении Акимовны Казьминой (1856—1943) — издание поступило в собрание Лермонтовского музея Николаевского кавалерийского училища. Сочинение Соломона Гесснера хранилось в личной библиотеке литовского библиофила И. К. Гинтилы (1788—1857). В настоящее время эта книга находится в фонде Литовской республиканской библиотеки.²⁰ По своему содержанию она близка к сентиментальной литературе, составлявшей круг чтения матери Лермонтова Марии Михайловны. По сведениям В. Захарова и В. Малаховой, она увлекалась произведениями графини де Жанлис, Мари Ле-Пренс де Бомон, а также «Бедной Лизой» Н. М. Карамзина.²¹ Томик 3-й главы «Евгения Онегина» был обнаружен в Тарханах в 1978 году. Считается, что его вынес из барского дома местный крестьянин И. И. Кузнецов.²² В. Захаров и В. Малахова полагают, что в усадьбе хранилась «Ручная математическая энциклопедия», однако, на наш взгляд, это предположение ошибочно.²³ Книга была приобретена Лермонтовым позднее, в Москве. На это указывают место и дата издания (университетская типография, 1826 год). Поэт поступил в университетский пансион в 1828 году.

Из тех книг, которые не сохранились, но безусловно были прочитаны Лермонтовым в детстве, можно назвать «Описание военных действий Александра Великого, царя Македонского с 3668 года до 3677 от сотворения мира, за 327 лет до рождения Христова» (М., 1818), «Плутарховы жизнеописания знаменитых мужей», а также отдельные сочинения Гете, Шиллера, Руссо, Мюссе на языке оригиналов.²⁴

Библиотека, хранившаяся в усадьбе бабушки, судя по всему, была невелика. С определенной долей условности в ней можно выделить четыре раздела. Первый раздел — учебная литература — сложился из книг, по которым Лермонтов и дети окрестных помещиков (М. А. Пожогин-Отрашкевич, Н. Г. Давыдов, Юрьевы, Максютковы) постигали грамоту и азы наук. Второй раздел — произведения немецких, французских, греческих писателей-классиков. Часть изданий первой и второй группы привезли с собой гувернеры Жан Капэ, Христина Ремер, Василий Дриев, врач Ансельм Леви. Третий раздел — французские сентиментальные романы, принадлежавшие Марии Михайловне и Елизавете Алексеевне. И наконец, четвертый раздел составляла религиозная литература, приобретенная Е. А. Арсеньевой. Именно эти книги упоминаются в записках М. И. Храмовой.

До настоящего времени сохранилось не так много источников, отражающих отношение Лермонтова к тарханской усадьбе и предметам, которые его окружали в детстве. Одно можно утверждать точно — усадебная библиотека сыграла определенную роль в формировании мировоззрения поэта, особенно в детские годы, до поступления в Благородный пансион. В Москве, по свидетельству А. П. Шан-Гирея, круг чтения Михаила Юрьевича обогатился произведениями корифеев российской литературы: А. С. Пушкина, И. А. Крылова, Г. Р. Державина, В. А. Жуковского, М. В. Ломоносова и др. Кроме того, новый гувернер Ф. Виндсон познакомил его с сочинениями английских авторов: Байрона, Шекспира и др.²⁵ Впоследствии, приезжая в Тарханы, поэт скучал, но интерес к литературе детства не был утрачен, и время от времени он к ней возвращался. Крестьянка Е. Т. Баландина вспоминала, что барин «всегда сидел с книгами и бумагами».²⁶ Так, в январе 1836 года Лер-

²⁰ О книгах из библиотеки М. Ю. Лермонтова см. подробнее: Курмаев М. В. Судьба библиотеки М. Ю. Лермонтова: факты и гипотезы // Академические тетради. Вып. 2: Библиотечно-информационная коммуникация в пространстве культуры: Сб. научн. ст. / Научн. ред. М. Г. Вохрышева. Самара, 2001. С. 39—58.

²¹ Захаров В., Малахова В. Указ. соч. С. 171.

²² Фролов П. А. «Памятная книга». Тарханские находки // Неделя. 1979. № 16. С. 8—9.

²³ Захаров В., Малахова В. Указ. соч. С. 171.

²⁴ Там же. С. 172.

²⁵ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 445—446.

²⁶ Цит. по: Тарханские предания о М. Ю. Лермонтове / Вступ. ст. и примеч. Т. Н. Кольян // Пензенский временник любителей старины. Вып. 3. Пенза, 1991. С. 4.

монтов скрашивал досуг тем, что переводил «Умирающего гладиатора» Байрона с оригинала, обучал В. Шубенина грамоте по книгам из усадебной библиотеки и, наконец, ездил время от времени в Чембар к Шумским, которые имели хорошую библиотеку и давали ему литературу для прочтения.²⁷

Таким образом, собрание книг в усадьбе Арсеньевой, без сомнения, было, но его систематическим пополнением и организацией никто из хозяев не занимался. На наш взгляд, библиотека распалась следующим образом. Одна часть книг оказалась через М. Лермонтова у В. Шубенина и затем попала к М. Храмовой. Вторая была увезена гувернерами (в том числе Х. Ремер), после того как курс обучения закончился. Третья часть разошлась по рукам друзей и знакомых поэта, так как Е. А. Арсеньева, по словам П. Висковатова, иногда дарила его личные вещи (например, псалтырь — А. П. Шан-Гирею). Четвертую часть Лермонтов увез с собой в Москву, а затем в Санкт-Петербург. Основная часть (та, которую видел И. Захарьин) осталась стоять на полках красного шкафа в мезонине дома. После смерти наследника Е. А. Арсеньевой — Аф. А. Столыпина (1788—1864) — в усадьбе сделали ремонт. Мезонин, где хранилась библиотека, на некоторое время сняли. Более-менее ценные вещи вывезли в другие имения.²⁸ Новый управляющий П. Н. Журавлев (с 1867 по 1902 год) обнаружил, что предметов, связанных с именем прославленного земляка, в Тарханах почти не осталось.²⁹

Автор благодарит за помощь ст. научн. сотрудника Государственного музея-заповедника «Тарханы» Т. Н. Коляян и ст. научн. сотрудника Государственного музея-усадьбы В. Г. Белинского В. В. Должёнкова.

²⁷ Арзамасцев В. П. «Звук высоких ощущений...»: Новое о М. Ю. Лермонтове. Саратов, 1984. С. 64.

²⁸ Вырыпаев П. А. Указ. соч. С. 91.

²⁹ ИРЛИ. Ф. 524. Оп. 4. Д. 32. Л. 132.

© А. Ю. Балакин

О ДАТЕ ПЕРВОГО ПРИЕЗДА И. А. ГОНЧАРОВА В ПЕТЕРБУРГ

В биографии И. А. Гончарова до сих пор есть много белых пятен. Особенно это касается раннего периода его жизни и творчества. Документов и свидетельств того времени сохранилось немного, и то в большинстве случаев они носят официальный характер. Сам же Гончаров был скрытен, и даже из его написанных на склоне лет мемуаров бывает непросто вычленить какой-либо факт, который можно было бы точно датировать, локализовать и который таким образом занял бы законное место в его «Летописи жизни и творчества». Однако иногда писатель невзначай «проговаривается». И эти кажущиеся незначительными, нечастые оговорки могут дать определенного рода подсказки, направить поиск в определенное русло и в конечном счете ответить на те или иные вопросы, открыть или уточнить тот или иной факт биографии писателя. Одно из таких уточнений мы попробуем сделать ниже. Речь идет о дате приезда Гончарова в Петербург.

О поездке из Симбирска, где Гончаров прослужил менее года, через Москву в Петербург сам писатель красочно рассказывает в заключительной части мемуарного очерка «На родине», созданного им на склоне лет. Решение покинуть Симбирск и переехать служить в Петербург Гончаров принял сразу после того, как узнал об отставке Симбирского губернатора Александра Михайловича Загряжского (который в очерке назван Львом Михайловичем Углицким). Более того, Загряж-

ский—Углицкий уговорил будущего писателя ехать вместе с ним и его семьей в Москву, а оттуда в Петербург. Вот как об этом рассказывается в очерке:

«— Что же вы намерены делать? — спросил он.

— Ехать вслед за вами...

— А отчего не с нами? — почти нежно спросил он.

— Если это не стеснит вас — и если я вам могу быть чем-нибудь полезен...

Он не дал мне договорить и стремительно обнял меня.

— Благодарю. Не только полезны, вы мне будете необходимы: я многого жду от вашей... дружбы, — нерешительно прибавил он. — Но об этом после. Теперь главное — выбраться из этой лужи! Поедте. Я вам найду место в любом министерстве».¹

Гончаров принял предложение своего бывшего начальника. Кроме того, с ними в Петербург поехал и чиновник особых поручений при теперь уже бывшем губернаторе, названный Андреем Петровичем Прохиным.²

В тексте очерка Гончаров говорит, что до Москвы они доехали «в трое суток»; по приезде «Углицкие остановились у своей старой тетки, на Арбате, а я отправился к товарищу,³ с которым жил и мой брат» (с. 307). Как ни удивительно, но частично эти сведения подтверждаются: в «Московских ведомостях» было напечатано, что в Москву между 22 и 25 апреля 1835 года прибыл «из Симбирска ст(атский) сов(етник) Загряжский», который действительно «ост(ановился) в Арбат(ской) ч(асти)».⁴

В Москве Гончаров оставался недолго. «Углицкий предупредил меня, чтобы я дней через пять-шесть наведалься о дне отъезда и был готов. Долее недели он в Москве оставаться не хотел» (с. 307). Но, видимо, по каким-то причинам им пришлось задержаться. Возможно, это было связано с ушедшим в запой Прохиным, которого, по словам Углицкого, «ни везти с собой нельзя, ни оставить здесь!» (с. 308).

Имя Загряжского значится среди выехавших из Москвы лишь с 9 по 13 мая⁵ и среди прибывших в Петербург с 10 по 12 мая.⁶ В своем очерке Гончаров говорит, что они добрались до столицы на четвертый день после выезда из Москвы, а раз так, то если бы они приехали в Петербург или 10 или 11 мая, то из Москвы должны были бы выезжать соответственно 7-го или 8-го. Следовательно, путешествие Гончарова из Москвы в Петербург продолжалось с 9 по 12 мая. А 15 мая он уже подает прошение об определении на службу в Департамент внешней торговли Министерства финансов.⁷

Итак, именно 12 мая Гончаров впервые приехал в город, где ему было суждено прожить всю оставшуюся жизнь и скончаться на самом склоне XIX века. Именно эта дата должна быть указана в его новой «Летописи жизни и творчества», издание которой, как мы надеемся, — дело недалекого будущего.

¹ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 7. С. 298—299. Далее ссылки на этот том даются в тексте.

² Очевидно, прототипом его послужил секретарь А. М. Загряжского, титулярный советник Александр Александрович Раев; этот чиновник значится (вместе с Загряжским) в штате канцелярии Симбирского губернатора в конце 1834 года (см.: Месяцеслов и общий штат Российской Империи на 1835. СПб., [б. г.]. Ч. 2. С. 240), а в следующем году ни он, ни Загряжский там уже не числятся.

³ Скорее всего, это университетский друг Гончарова Е. Е. Барышов, которому тот поручил незадолго до приезда получить в Московском университете свой аттестат и некоторые другие документы (см.: Алексеев А. Д. Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова. М.; Л., 1960. С. 19).

⁴ Московские ведомости. 1835. № 34. 27 апр. С. 1168.

⁵ См.: Московские ведомости. 1835. № 39. 15 мая. С. 1928.

⁶ См.: Санктпетербургские ведомости. 1835. № 112. 21 мая. Прибавление. С. 1180. Любопытно, что в эти же дни в Петербург приехал и симбирский почтмейстер, статский советник Иван Федорович Лазаревич.

⁷ Алексеев А. Д. Указ. соч. С. 19.

НЕКРАСОВ НА «ПОВОРОТЕ К ПРАВДЕ»

(ЛЕТО 1845 ГОДА)

Классическая некрасовская лирика начинается стихотворением «В дороге» (1845), которым сам поэт неизменно открывал все издания своих стихотворений. До той поры В. Г. Белинский, который заметил и пестовал Некрасова с 1843 года, высоко ценя его талант журналиста и поэта-сатирика, кажется, и не подозревал в нем задатки «поэта истинного».

«Литературная деятельность Некрасова, — вспоминает И. И. Панаев, — до того времени не представляла ничего особенного. Белинский полагал, что Некрасов навсегда останется не более как полезным журнальным сотрудником, но когда он прочел ему свое стихотворение „На дороге“ (т. е. «В дороге». — Б. М.), у Белинского засверкали глаза, он бросился к Некрасову, обнял его и сказал чуть не со слезами на глазах: — Да знаете ли вы, что вы поэт — и поэт истинный?»¹

Сам Некрасов незадолго до кончины объяснял свое новое рождение — рождение народного поэта — как своеобразный переход журнального количества в поэтическое качество в условиях поощрительно-благожелательной поддержки Белинского и его петербургских литературных единомышленников: «Поворот к правде, явившийся отчасти от писания прозой, крит(ических) ст(атей) Белинского, Боткина, Анненкова и др(угих). Тургенев, Кр(аевский), Панаев, Панаев(ва)».²

Это указание поэта подтверждают авторитетные свидетельства других мемуаристов. Один из них рассказывает, как великий критик уже в 1843 году «лелеял и всюду рекомендовал и выводил в люди Некрасова»,³ другой (П. В. Анненков) — «как принялся за него Белинский, раскрывая ему сущность его собственной натуры и ее силы, и как покорно слушал его поэт...»⁴

Впрочем, теоретические споры петербургских либералов уже в 1843—1844 годах не столько пленяли Некрасова, сколько раздражали своей отвлеченностью. Впоследствии, вспоминая об этих сходках, он говорил С. Н. Кривенко: «Тяжелое производили они на меня впечатление: преобладала часто фраза, диалектика, говорили общие места, говорили больше о Западной Европе, видно было незнание русской жизни и русского народа... Я сознавал, что все это было не то, что нам нужно, но в то же время спорить с ними не мог, потому что они знали гораздо больше меня, гораздо больше меня читали. Сознывая все больше и больше, что нам нужно нечто иное, я начал работать, учиться...»⁵

Свидетельница таких бесед с участием И. С. Тургенева в 1844 году у Белинского на даче А. В. Орлова подтверждает, что Некрасов там «говорил меньше других, мало спорил, иронически улыбался во время спора других».⁶

Страстный поклонник Гоголя и один из крупнейших его последователей, а к середине 1845 года лидер *натуральной школы*, Некрасов в это время написал несколько сатирических шедевров в стихах («Чиновник», «Послание к другу. (Из-за границы)», «Современная ода», но от иронии, насмешки еще не перешел к «поэзии мысли», отрицанию и радикализму. В прозе он уже создал свои знаменитые «Петербургские углы», в которых ясно обозначены основные темы его зрелого творчества — угнетенный народ, крестьянские биографии, жизнь столицы, — но

¹ Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1950. С. 249.

² Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. СПб., 1997. Т. 13. Кн. 2. С. 56.

³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1983. Т. 11. С. 47.

⁴ М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке. СПб., 1912. Т. III. С. 552.

⁵ Лит. наследство. 1946. Т. 49—50. С. 209. Ср. сходный рассказ в передаче А. С. Суворина: Там же. С. 203.

⁶ В пользу голодающих. «Лепта Белинского». М., 1892. С. 17.

автор этого физиологического очерка нигде не обнаруживает собственно писательского отношения к обитателям «углов». Он здесь преимущественно беспристрастный исследователь юмористически «чувствительным сердцем».

Это дало повод Л. В. Бранту в рецензии на «Физиологию Петербурга» выдвинуть автору «Петербургских углов» обвинение, которое трудно оспорить: «Писатель с дарованием, с умом и сердцем, сойдя воображением в это убогое жилище, сойдя в этот мрачный нищенский угол, мог бы нарисовать картину грустную, возбуждающую участие, сострадание. Г-н Некрасов питомец новейшей школы, образованной г. Гоголем, школы, которая стыдится чувствительного, патетического...»⁷

«Переломным оказался 1845 год», — пишет Н. Н. Скатов. В этом году, продолжает он чуть ниже, «совершалось действительно поэтическое открытие. Явился поэт. Не в ряду прочего писавший стихи литератор, а поэт, до того у нас не бывший и невиданный. Вот это-то Белинский с поразительным своим чутьем понял сразу иотреагировал с тем большей силой, чем большей неожиданностью для него самого это было».⁸

В стихах второй половины 1845 года впервые обозначились другие темы и мотивы позднейшей некрасовской лирики: страстное отрицание крепостнической системы, историческая вина дворянского сословия перед народом, преодоление разрыва между сословиями и гражданской апатии, личная ответственность интеллигентного человека за всех «униженных и оскорбленных» («покаянные» и гражданские мотивы), тема русской женщины, матери.

Переход Некрасова к поэзии мысли и отрицания во второй половине 1845 года, когда в Петербурге уже действовал кружок М. В. Петрашевского, совпадает хронологически с рядом других событий и обстоятельств общественной, литературной жизни России и собственной биографии поэта, которые, как представляется, не только сопутствовали ему на «повороте к правде», но и решающим образом определяли новое направление некрасовского творчества. Здесь следует назвать по крайней мере три события лета 1845 года, которые захватили Некрасова и возбудили в нем «новые мысли». Это, во-первых, чтение в рукописи романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди» и сближение с ним в конце мая—начале июня; во-вторых, «гощение у Герцена» в середине июня и знакомство с его ближайшим окружением; в-третьих, поездка на родину в грешневские «старые хоромы».

Мнение о решающем и едва ли не единственном творческом влиянии Н. В. Гоголя на Некрасова и, с другой стороны, решающем и едва ли не единственном идейном влиянии Белинского так канонизировано, а история «открытия» Некрасовым таланта автора «Бедных людей» рассматривается исследователями так односторонне, что даже в солидной монографии М. М. Гина «Достоевский и Некрасов» (Петрозаводск, 1985) о творческом, духовном влиянии молодого Достоевского на «великого первооткрывателя» (М. М. Гин) нет ни строчки. Привожу эпизод чтения рукописи романа в изложении Достоевского, который слышал его от Д. В. Григоровича: «Они (Некрасов и Григорович. — Б. М.) накануне вечером воротились рано домой, взяли мою рукопись и стали читать на пробу: „С десяти страниц видно будет“. Но, прочтя десять страниц, решили прочесть еще десять, а затем, не отрываясь, просидели уже всю ночь до утра, читая вслух и чередуясь, когда один уставал. „Читает он про смерть студента, — передавал мне потом уже наедине Григорович, — и вдруг я вижу, в том месте, где отец за гробом бежит, у Некрасова голос прерывается, раз и другой, и вдруг не выдержал, стукнул ладонью по рукописи: «Ах, чтоб его!» Это про вас-то, и этак мы всю ночь“. Когда они кончили (семь печатных листов!), то в один голос решили идти ко мне немедленно: „Что ж такое,

⁷ Северная пчела. 1845. 19 окт. № 236.

⁸ Скатов Николай. Некрасов. М., 1994. С. 69, 70.

что спит, мы разбудим его, *это* выше сна!" Потом, приглядевшись к характеру Некрасова, я часто удивлялся той минуте: характер его замкнутый, почти мнительный, осторожный, малосообщительный. Так, по крайней мере, он мне всегда казался, так что та минута нашей первой встречи была воистину проявлением самого глубокого чувства. Они пробыли у меня тогда с полчаса, и полчаса мы бог знает сколько переговорили, с полслова понимая друг друга, с восклицаниями, торопясь; говорили и *о поэзии*, и *о правде* (курсив мой. — Б. М.), и о „тогдашнем положении“, разумеется...⁹

До встречи с Достоевским Некрасов, озлобленный, замкнутый, но предприимчивый и деятельный, ни с кем не сходиллся так близко, как с автором «Бедных людей». В кружке Белинского, в доме Панаевых он либо угрюмо молчал и саркастически улыбался, либо внимал речам великого критика, но никому не открывал душу. Встреча с Достоевским и очень короткий период (не более одной недели!) дружеской близости с ним смягчили и растопили «резкий, охлажденный ум» поэта.

«Лично мы сходились мало и редко, — вспоминает Достоевский, — и лишь однажды вполне с беззаветным горячим чувством, именно в самом начале нашего знакомства, в сорок пятом году, в эпоху „Бедных людей“. (...) Тогда было между нами несколько мгновений, в которые, раз навсегда, обрисовался передо мною этот загадочный человек самой существенной и самой затаенной стороной своего духа. Это именно, как мне разом почувствовалось тогда, было раненное в самом начале жизни сердце, и эта-то *никогда не заживавшая* рана его и была началом и источником всей страстной, страдальческой поэзии его на всю потом жизнь. Он говорил мне тогда со слезами о своем детстве, о безобразной жизни, которая измучила его в родительском доме, о своей матери — и то, как говорил он о своей матери, та сила умиления, с которою он вспоминал о ней, рождали уже и тогда предчувствие, что если будет что-нибудь святое в его жизни, но такое, что могло бы спасти его и послужить ему маяком, путевой звездой даже в самые темные и роковые мгновения судьбы его, то, уж конечно, лишь одно это первоначальное детское впечатление детских слез, детских рыданий вместе, обнявшись, где-нибудь украдкой, чтоб не видели (как рассказывал он мне), с мученицей матерью, с существом, столь любившим его. Я думаю, что ни одна потом привязанность в жизни его не могла бы так же, как эта, повлиять и властительно подействовать на его волю и на иные темные неудержимые влечения его духа, преследовавшие его всю жизнь».¹⁰

Спустя несколько месяцев после этих встреч, в первых же новых стихах Некрасова «Родина» и «Когда из мрака заблужденья...» впервые в русской поэзии тема матери зазвучит с такой трагической силой и проникновенностью. Вторым из названных стихотворений поэт открывал и другой ряд произведений, которые принято называть «покаянной лирикой».

«Властительно подействовали» на творчество Некрасова, можно утверждать, не только отмеченные Достоевским обстоятельства детства поэта, но и сама встреча его с автором романа «Бедные люди».

* * *

Седьмого или восьмого июня 1845 года Некрасов выехал в Ярославль с остановкой в Москве для встречи с А. И. Герценом и его друзьями — желанными участниками готовившегося «Петербургского сборника». Знаменитые герценовские «Письма об изучении природы», печатавшиеся в «Отечественных записках», произвели в Петербурге сильное впечатление. «В то время, — вспоминал потом Некра-

⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. XXV. С. 29. Ср.: Григорович Д. В. Литературные воспоминания. М., 1987. С. 82—83.

¹⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. XXIV. С. 111—112.

сов, — в московском кружке был дух иной, чем в петербургском, т. е. Москва шла более реально, нежели Петербург...»¹¹

Герцен стремительно преодолевал идеалистические верования, а его ближайший друг Н. П. Огарев, живший в это время за границей, преодолевал рефлекссию и хандру в новом стихотворном цикле «Монологи», предвосхищая гражданскую лирику Некрасова. В феврале 1845 года он писал Герцену: «Чувствовал ли ты когда-нибудь всю тяжесть наследного достоинства? (...) Друг! Уйдем в пролетарии. Иначе задохнемся».¹²

Сам Герцен размышляет в эту пору об оскорбительной для русского крестьянина крепостной зависимости и его способности к протесту. 7 января 1845 года он записал в дневнике рассказ, слышанный от А. А. Тучкова: «В Пензенской губернии какой-то помещик, великий злодей, страшно тяжел пришелся крестьянам; молодой крестьянин сказал односельцам, что он намерен избавить их от „отца общины“, — те перепугались суда, последствий и пр. Молодой человек сказал, что все возьмет на себя, что лишь бы они о нем молились богу, что никому не достанется. Таким образом, он отправился на плотину, через которую помещик должен был идти, и à la G. Tell стал его ждать; когда тот пошел, он побежал ему навстречу, схватил его вперехват — и вместе в омут. Оба утонули. Это античный героизм. Полагаю, что такого человека смертная казнь in spe¹³ не очень остановила бы. При всей неразвитости русского, его останавливает „на миру будет стыдно“; он уважает мнение своей общины; боится он помещика — это другое, это рабство, он ему повинуется, оскорбляясь, а там он признает».¹⁴

Осенью 1844 года и в первой половине 1845 года Герцен слушает лекции на медицинском факультете Московского университета и знакомится со многими студентами, жадно читающими его «Письма об изучении природы». «Направление занимавшихся, — вспоминал он в «Былом и думах», — было совершенно реалистическое, т. е. положительно научное. Замечательно, что таково было направление почти всех царскосельских лицеистов (...) С радостью приветствовал я в лицеистах, бывших в Московском университете, новое, сильное поколение».¹⁵

Одним из выпускников лицея, учившимся там вместе с М. Е. Салтыковым, был студент-медик Иван Васильевич Павлов (1823—1904), впоследствии публицист (псевдоним Л. Оптухин), основавший в 1860 году еженедельник «Московский вестник» и сотрудничавший позднее в «Дне», «Беседе» и «Русской мысли». Герцен сблизился с Павловым, имя которого часто упоминается в дневнике и письмах Герцена 1844—1845 годов.

Лето 1845 года семья Герцена жила на даче в подмосковном селе Соколово. «Прекрасно провели мы там время, — вспоминал он об этом лете в «Былом и думах». — Никакое серьезное облако не застилало летнего неба; много работая и много гуляя, жили мы в нашем парке. К〈етчер〉 меньше ворчал, хотя иной раз и случалось ему забирать брови очень высоко и говорить крупные речи с сильной мимикой. Грановский и Е〈лизавета Борисовна Грановская〉 приезжали почти всякую неделю в субботу и оставались ночевать, а иногда уезжали уж в понедельник. М. С. 〈Щепкин〉 нанимал неподалеку другую дачу. Часто приходил и он пешком, в шляпе с широкими полями и в белом сюртуке, как Наполеон в Лонгвуде, с кузовком набранных грибов, шутил, пел малороссийские песни и морил со смеху своими рассказами, от которых, я думаю, сам Иоанн Кручинник, точивший всю жизнь слезы о грехах мира сего, стал бы их точить от хохота...»¹⁶

¹¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 13. Кн. 2. С. 41.

¹² Огарев Н. П. Избранные социально-политические и философские произведения. М., 1952. С. 370.

¹³ в будущем (лат.).

¹⁴ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. II. С. 403.

¹⁵ Там же. Т. IX. С. 205—206.

¹⁶ Там же. С. 208.

«В середине лета, — вспоминал П. В. Анненков, — подмосковное село это образовало нечто вроде подвижного конгресса из беспрестанно наезжавших и пропадавших литераторов, профессоров, артистов, знакомых, которые, видимо, все имели целью перекинуться идеями и известиями друг с другом. (...) Гости калейдоскопически сменялись гостями; тут кроме Панаева, оставившего и описание соколовской жизни,¹⁷ промелькнули в моих глазах Н. А. Некрасов, давно уже мне знакомый и возбуждавший тогда общий симпатический интерес своей судьбою и своей поэзией. Затем Ив. Вас. Павлов, здесь впервые мною и встреченный и пораженный оригинальной грубостью своих приемов, под которыми таилось у него много мысли, наблюдения, юмора и т. д. Евг. Фед. Корш, старый Щепкин, молодой рано умерший Засядко, начинающий живописец Горбунов (...) были постоянными посетителями Соколова».¹⁸

Сохранилось недатированное письмо И. В. Павлова А. И. Малышеву, относящееся к концу июня 1845 года и опубликованное только небольшим фрагментом,¹⁹ в котором находим более подробные сведения о пребывании Некрасова в Соколове и Москве. Павлов рассказывает в начале письма об одном из своих приездов в Соколово вместе с Д. А. Засядко: «У Герцена мы нашли Некрасова и попойку. Мы с Некрасовым забавляли честную компанию похабными анекдотами и песнями. Мои глубокие познания по этой части поразили всех! В особенности Некрасов был восхищен и беспрестанно приговаривал: „Нет, этого-то я уж не знаю”».²⁰

Далее в письме Павлов живописует холостяцкие похождения Некрасова, поселившегося на несколько дней у него в Москве. Напечатать эту часть письма невозможно (в силу ее специфической лексики), да и пересказывать в настоящей статье неуместно. Важнее другое: кроме соколовских попок и хмельных разговоров, в которых Некрасов принимал участие, ему посчастливилось слышать серьезные споры, в которых участвовали Герцен, Т. Н. Грановский, Н. Х. Кетчер, Е. Ф. Корш и др. «Политических разговоров в прямом смысле слова на этих импровизированных академиях почти никогда не происходило, — пишет Анненков. — Тогдашняя публичная жизнь снабжала людей только юмористическими анекдотами и покамест ничего более не давала. Собственно же основные принципы, управлявшие обществом, вовсе и не затрагивались».²¹ Порою, однако, вспыхивали споры по коренным вопросам российской действительности. Свидетелем одного из них Анненков был во время общей прогулки в окрестностях Соколова.

«Крестьяне и крестьянки, — рассказывает мемуарист, — убирали поля в костюмах почти примитивных, что и дало повод кому-то сделать замечание, что изю всех женщин одна русская ни перед кем не стыдится и одна, перед которой также никто и ни за что не стыдится. Этого замечания достаточно было для того, чтобы вызвать ту освежающую бурю, которой все ожидали. Грановский остановился и необычайно серьезно возразил на шутку. „Надо прибавить, — сказал он, — что факт этот составляет позор не для русской женщины из народа, а для всех тех, кто довел ее до того, и для тех, кто привык относиться к ней цинически. Большой грех за последнее лежит на нашей русской литературе. Я никак не могу согласиться, чтобы она хорошо делала, потворствуя косвенно этого рода цинизму распространением презрительного взгляда на народность”».²² «Во взгляде на русскую национальность, — говорил далее Грановский, — и по многим другим литературным и

¹⁷ См.: Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1988. С. 243—246. Супруги Панаевы были в Соколове в конце июля—начале августа 1845 года.

¹⁸ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 257—258.

¹⁹ Летопись жизни и творчества А. И. Герцена. 1812—1850. М., 1974. С. 340.

²⁰ РГБ. Ф. 135. Р. III. К. 60. № 66. Л. 1.

²¹ Анненков П. В. Указ. соч. С. 259.

²² Там же. С. 252.

нравственным вопросам я сочувствую гораздо более славянофилам, чем Белинскому, „Отечественным запискам” и западникам». ²³

Герцен в этом споре фактически солидаризировался с Грановским: «Мы должны вести себя прилично по отношению к низшим сословиям, которые работают, но не отвечают нам. Всякая выходка против них, вольная и невольная, похожа на оскорбление ребенка. Кто же будет за них говорить, если не мы же сами? Официальных адвокатов у них нет...» ²⁴

Упрек Грановского в адрес «русской литературы» и ее «цинизма» по отношению к женщине из народа и мысль Герцена об адвокатской миссии русского писателя в пользу бесправного крестьянина (а эти темы возникали в соколовской «академии», очевидно, не однажды) не могли оставить Некрасова равнодушным. Грановский бросал камешек несомненно и в его огород. Недавно вышедшая и уже известная московским читателям первая часть альманаха «Физиология Петербурга» и особенно «Петербургские углы» самого редактора давали повод для упреков такого рода. Чуть позже и в гораздо более резкой форме подобный упрек прозвучит из противоположного литературного лагеря. Рецензент болгаринской газеты Л. В. Брант утверждал в статье о двух выпусках «Физиологии Петербурга», что в «Петербургских углах» нет авторского сострадания и его герои не вызывают сочувствия читателя: «Г-н Некрасов, (...) предпочитая сцены грязные, черные, изображает нам другого рода обитателей „углов”, хозяйку, какую-то отвратительную старуху; забулдыгу — дворового человека, отпущенного по оброку, который беспрестанно давит жуков; хмельную бабу, одержимую бесом...» ²⁵

«Всю тяжесть наследного достояния», упоминаемую в процитированном выше письме Н. П. Огарева, и отказ от него, уход в «пролетарии» Некрасов выразил вскоре в стихотворении «Родина». А слышанные поэтом, еще не вышедшим из-под обаяния бесед с Достоевским, в Соколове споры о положении русской женщины-крестьянки, о народе, нуждающемся в «адвокатской» помощи русского писателя, несомненно нашли отражение и в других стихотворениях второй половины 1845 года: «В дороге», «Когда из мрака заблужденья...», «Тройка». Незадолго до кончины Некрасов сделал помету под стихотворением «Я за то глубоко презираю себя...»: «Написано во время гощения у Г(ерцена). Может быть, навеяно тогдашними разговорами». ²⁶

На вопросе о времени создания этого стихотворения следует остановиться специально. До выхода в свет академического издания сочинений Некрасова оно датировалось — в соответствии с автокомментарием — 1845 годом. ²⁷ В 1971 году М. Я. Блинчевская обнаружила в Государственном Историческом музее неизвестное, ранее не датированное письмо П. М. Щепкина — сына великого актера к брату Н. М. Щепкину от июля или августа 1846 года, свидетельствующее о другом «гощении» Некрасова в Соколове по пути из Казани в Петербург. Опираясь на оговорку П. В. Анненкова о том, что в июне 1845 года в соколовской «академии» политические темы не обсуждались (см. выше), и на свидетельство — мемуары самого А. И. Герцена о резко обозначившемся летом 1846 года в одном из споров с Т. Н. Грановским-идеалистом расколе по важному для обоих вопросу о «единстве духа и тела», ²⁸ исследовательница пишет: «Вспоминая в последние месяцы жизни через тридцать с лишним лет о „тогдашних разговорах”, поэт также, как нам ка-

²³ Там же. С. 253—254.

²⁴ Там же. С. 254.

²⁵ Северная пчела. 1845. 19 окт. № 236.

²⁶ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 13. Кн. 2. С. 41.

²⁷ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 1948. Т. 1. С. 22, 519.

²⁸ Спор закончился, как вспоминает Герцен в «Былом и думах», резким заявлением Грановского: «...я никогда не приму вашей сухой, холодной мысли единства тела и духа; с ней исчезает бессмертие души. Может, вам его не надобно, но я слишком много схоронил, чтоб поступиться этой верой. Личное бессмертие мне необходимо» (Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. IX. С. 209).

жется, имел в виду не беседы в Соколове летом 1845 года. (...) свидетельство П. Щепкина в письме к брату помогает установить, что стихотворение Некрасова „Я за то глубоко презираю себя...“ написано было, как свидетельствовал об этом и сам поэт, не в 1845 году, а в 1846». ²⁹

В академическом издании сочинений Некрасова было принято предложение М. Я. Блинчевской, и стихотворение «Я за то глубоко презираю себя...» здесь датируется 1846 годом (I, 42, 583). Думаю, что это все же ошибочное решение. И спор «о единстве духа и тела» трудно назвать политическим, да и стихотворение Некрасова не является политической декларацией, тогда как споры о гражданском долге интеллигенции перед народом, слышанные поэтом летом 1845 года, несомненно отражены и в этом стихотворении. К этому можно прибавить, что посещение Некрасовым Герцена летом 1846 года, в отличие от предыдущего, трудно назвать «гощением». Это был, скорее, деловой визит: Некрасов, прервавший летнее «гощение» в казанском имении Г. М. Толстого, торопился в Петербург для организации своего журнала. Нужно было заручиться поддержкой и авторским участием Герцена и других московских литераторов в будущем «Современнике».

Впрочем, летом 1845 года Некрасов вывез из Москвы и некоторые политические впечатления. Привожу еще один фрагмент из письма И. В. Павлова А. И. Малышеву, цитированного мною выше. Павлов рассказывает о визите к нему юного А. М. Унковского (1828—1893), будущего правоведа, общественного деятеля, сотрудника «Современника»: «Вечеру ко мне является уродливое существо, с длинной-предлинной головой, с срезанным лбом и такими же шишками на висках, как у тебя. Ну, думаю, вот нелепец-то!

Я. Что вам угодно?

Оно. Иван Васильевич! Я — Унковский (трагическое молчание). ³⁰

Я. Но что вам угодно?

Оно. Я пришел из любопытства. Мне хотелось с вами познакомиться. Я столько об вас слышался.

Я. Очень рад. (Человек подает трубку. Молчание. Длинноволосое существо переминается и что-то хочет сказать).

Я. Какая странная погода! То было сиверко, а теперь жарко.

Оно. Хм! (переминается).

Я. А меня так — представьте! Все лихорадка бьет.

Оно (патетическим тоном). Иван Васильевич!

Я. Что?

Оно (еще патетичнее). Примите меня в ваше братство!!!

Я (выпуча глаза). Какое братство?

Оно. Не скрывайтесь, я все знаю! Ваша деятельность, ваше внимание, ваш образ мыслей... Я в Петерб(урге) про вас слышал от Петраш(евского).

Я (перебивая). Если вы обо мне судите по словам Петраш(евского), то вы жестоко ошибаетесь! Петраш(евский) нелепое существо, к(оторое) вечно делает глупости и рано или поздно попадается.

Оно (с укоризной). А он об вас не то говорит!

Я. Что мне за дело до его слов. Я хочу только вам сказать, что вы жестоко ошибаетесь. Я не Верино, не Фиеско, а просто смиренный студент медицины. Ежели я имею образ мыслей, не совсем согласный с настоящим порядком вещей, то, по крайней мере, не в моем образе мыслей жестокие меры, против чего они ни были (бы) направлены. И потому я не стану своих идей и убеждений тыкать встречному и поперечному...

²⁹ Блинчевская М. «Написано во время гощения у Герцена». (О стихотворении Некрасова «Я за то глубоко презираю себя...») // Вопросы литературы. 1971. № 8. С. 255.

³⁰ «Ты, конечно, слышал от меня об его истории: он был выключен из лица за разные проделки и сидел в сумасшедшем доме по высочайш(ему) повелен(ию)» (примеч. И. В. Павлова).

В таком плане я продолжал долго. Доказывал, что в наше время глупо мечтать и об революции и о Республике, да что, сверх того, в России и революции быть не может: вместо ее была бы бессмысленная резня, вроде пугачевщины, и проч., и проч.

Ты видишь, что я с этим мальчишкой поступил мягко, очень мягко... Его бы можно было просто разругать и выгнать взащей. Мне это твердят Засядко и Некрасов, к(оторы)м я рассказал о полученном мной странном визите. — Но видишь ли что: во-первых, во мне пробудились патриотические чувства старого лицеиста; мне стало жаль безумного мальчишка, на к(оторо)го я смотрел как на своего меньшего брата». ³¹

Письмо Павлова завершается еще одним рассказом о Некрасове: «Некрасов обронил на Тверской свой бумажник и, не замечая того, проехал до самой Иверской. Мастеровой, синекафтанник, к(отор)ый поднял бумажник, бежал с полверсты, чтобы нагнать обронившего. Некрасов дал ему за это 35 руб., а в бум(ажнике) было всего 150 р(ублей). Щедро, Некрас(ов) вообще славный человек. Я его сейчас проводил. Обещался непременно остановиться у меня, когда поедет назад». ³²

* * *

Некрасов приехал в Грешнево в конце июня или начале июля 1845 года. Это была вторая его поездка на родину после 1838 года, когда он покинул родительский дом. Известно, что б(ольшая) часть поэтических произведений Некрасова создана в Ярославском крае именно во время таких приездов. Журнально-издательская работа в Петербурге практически не оставляла времени для стихов, особенно лирических.

Поэт выпадал из кипучей столичной жизни, резко сокращался объем переписки и профессионального общения, и потому для биографов Некрасова эти периоды его жизни — самые трудные и непроясненные. Сам факт поездки в Ярославль летом 1845 года установлен относительно недавно Б. Л. Бессоновым и указан им в комментарии к автобиографическим материалам поэта, опубликованным в 1997 году. ³³ До того высказывалась лишь одним исследователем — К. Черновой — догадка об этой поездке. ³⁴

Именно в этот приезд, очевидно, произошло столкновение либерального поэта и журналиста, только что прослушавшего краткий курс соколовской «академии», с отцом — далеким от либеральных идей ярославским помещиком средней руки. Свидетельствует об этом столкновении сестра поэта Анна Алексеевна Буткевич: «В первые годы, проводя лето у отца в деревне, брат иногда ездил с ним на охоту с борзыми и гончими собаками. Брат не любил этой охоты, а отец очень любил и всегда радовался, когда ему удавалось увлечь с собой брата. В одной из таких поездок кто-то из охотников — подвезжий или доезжачий, — сделал большую ошибку, вследствие которой собаки упустили зверя. Отец вышел из себя и в порыве гнева наскочил на виновного и отдул его арапником. Брат, не говоря ни слова, поворотил лошадь и ускакал домой; вскоре воротился и отец, не в духе и сердитый. Объяснений никаких не последовало, но брат стал избегать отца — уходил с ружьем и собакой и пропадал на несколько дней, охотясь за дичью с своим сверстником Кузьмою Орловским и его отцом, отлично знавшим все места и какую птицу где нужно искать. Отец, видимо, скучал — на охоту не ездил. Однажды, когда брат вернулся, отец послал меня непременно уговорить его, чтобы пришел обедать. Обед прошел довольно натянуто, но затем подано было шампанское, за которым и последовало объяснение. Отец горячился, оправдывался, что без драки с этими „скотами“ со-

³¹ РГБ. Ф. 135. Р. III. К. 60. № 66. Л. 2—3.

³² Там же. Л. 3.

³³ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 13. Кн. 2. С. 440.

³⁴ Н. А. Некрасов и Ярославский край. Ярославль, 1953. С. 113—114.

всем нельзя, что тогда хоть всю охоту распускай, но тем не менее дал слово, что при брате никогда драться не будет, и сдержал его».³⁵

Этот факт подтверждается и дополняется новыми подробностями в воспоминаниях старого слуги Некрасовых П. А. Прибылова, записанными в 1902 году В. Михеевым: «А. С. Некрасов был в ссоре и в разрыве с поэтом, которые прекратились благодаря наезду каких-то петербургских господ, помиривших отца и сына. Среди них играл важную роль какой-то высокий, которого фамилии Прибылов не помнил. Когда поэт стал наезжать в Грешнево при отце — они очень расходились в охотничьих вкусах. А. С. любил охоту с борзыми, верхом; а Н. А. — пешую, с легавой, с ружьем...»³⁶

Нет сомнения, что в стихотворении «Родина» отразились и грешневские впечатления лета 1845 года. Исследователи давно уже указали на прототип Груши из стихотворения «В дороге» — крепостную Некрасовых Наталью Андрееву.³⁷

Осмелюсь высказать предположение, что упомянутая выше ссора с отцом отразилась и в стихотворении «Отрадно видеть, что находит...»:

Отрадно видеть, что находит
Порой хандра и на глупца,
Что иногда в морщины сводит
Черты и пошлого лица
Бес благородный скуки тайной,
И на искривленных губах
Какой-то думы чрезвычайной
Печать ложится... и т. д.³⁸

Ярким фактом демонстративного «сближения с народом», рекомендованного Т. Н. Грановским и Герценом, является указанное Б. Л. Бессоновым участие поэта в качестве восприемника в крестинах в Абакумцевской церкви 5 августа 1845 года крестьянского мальчика.³⁹ Г. В. Красильников дополнил эти сведения: мальчик был сыном дворового человека Некрасовых и наречен Лаврентием. Это, очевидно, не единственный крестник поэта. В «Деревенских новостях» (1860) Некрасов упоминает еще об одном:

«Здравствуйте, братцы!» — Гляди,
Крестничек твой-то, Ванюшка! —
«Вижу, кума! погоди,
Есть мальчугану игрушка».⁴⁰

Некрасов вернулся в Петербург около третьего октября, и в этом же месяце, очевидно, была написана первая часть стихотворения «Родина». В 1872 году он вспоминал об впечатлении, которое произвело это стихотворение в кружке Белинского, неточно датируя его: «Приношу к нему (Белинскому. — Б. М.) около 44 года стихотворение „Родина“, написано было только начало. Белинский пришел в восторг, ему понравились задатки отрицания и вообще зарождение тех мыслей, которые получили свое развитие в дальнейших моих стихах. Он убеждал продолжать. Сижу дома, работаю. Прибегают от Белинского. Иду туда, впервые встречаю Тургенева, читаю ему „Родину“. Он в восторге: „Я много писал стихов, но так написать не могу, — сказал Тургенев, — мне нравятся и мысли, и стих“. В собрании моих стихотворений печатается „Родина“ в начале издания».⁴¹

³⁵ Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников. М., 1971. С. 386.

³⁶ Северный край. 1902. 29 ноября. № 314.

³⁷ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 1. С. 571.

³⁸ Там же. С. 16.

³⁹ Там же. Т. 13. Кн. 2. С. 440.

⁴⁰ Там же. Т. 2. С. 95.

⁴¹ Там же. Т. 13. Кн. 2. С. 48. В 1845 году И. С. Тургенев, с которым Некрасов познакомился не позднее 1843 года, приехал в Петербург в начале ноября. См.: *Никитина Н. С. Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева (1818—1858)*. СПб., 1995. С. 106.

На Герцена особенно сильное впечатление произвело другое новое стихотворение Некрасова — «В дороге», опубликованное в «Петербургском сборнике», который вышел в свет в начале 1846 года. В не дошедшем до нас письме Белинскому (около 15 февраля 1846 года) он высоко оценивал «В дороге» и связывал с ним успех альманаха. Отвечая ему, критик соглашался только с первой частью этого мнения: «Ты прав, что пьеса Некрасова „В дороге“ превосходна; он написал и еще несколько таких же и напишет их еще больше (...) Пьеса Некр(асова) „В дороге“ несколько не виновата в успехе альманаха. „Бедные люди“ — другое дело, и то потому, что о них заранее прошли слухи».⁴²

Самая высокая оценка стихотворению «В дороге» в печатных отзывах о «Петербургском сборнике» была дана талантливейшим Ап. Григорьевым: «Из стихотворений сборника более прочих замечательно стихотворение самого издателя г. Некрасова. Одно из них, в особенности „В дороге“ — chef-d'œuvre простоты, горького юмора и злой грусти. Питая полное уважение к таланту г. Некрасова, мы при первом удобном случае выскажем о нем наше мнение как о таланте замечательном и обнаружившемся не раз по различным родам изящной словесности».⁴³

Три потрясения испытал Некрасов летом 1845 года: эстетическое (чтение романа Достоевского «Бедные люди»), идейное (беседы и споры в кружке Герцена) и социально-нравственное (в грешневских «старых хоромах»). «Поворот к правде», произошедший под их влиянием, вывел Некрасова на столбовую дорогу русской литературы и уже в начале 1846 года принес ему славу крупнейшего русского поэта.

⁴² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. XII. С. 264, 265.

⁴³ Финский вестник. 1846. Т. IX. Отд. V. С. 34.

© Г. В. Старостина

РОМАН Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И СТАТЬЯ Ф. И. БУСЛАЕВА «ПОВЕСТЬ О ГОРЕ И ЗЛОЧАСТИИ, КАК ГОРЕ-ЗЛОЧАСТИЕ ДОВОЛО МОЛОДЦА ВО ИНОЧЕСКИЙ ЧИН»

(СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ЖАНРЫ В СТРУКТУРЕ РОМАНА)

Воздействие жанров древнерусской литературы и культуры на структуру произведений Достоевского связано с самим существом творческого метода писателя, открывающего в сиюминутной действительности вечный смысл. В. Е. Ветловская давно заметила, что Достоевский часто брал древние источники «не из первых рук... а из современных ему изданий, статей знатоков и специалистов, чьи концепции так или иначе отражались в его сознании и, преобразованные или нет, затем отзывались в его художественной работе».¹ Попробуем расширить круг «поистине необъятного материала», отражающего «взаимодействие художественной литературы и историко-филологической науки во второй половине XIX века».² Сопоставим роман Достоевского «Преступление и наказание» со статьей Ф. И. Буслаева «Повесть о Горе и Злочастии, как Горе-Злочаствие довело молодца во иноческий чин».³

¹ Ветловская В. Е. Достоевский // Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века. Л., 1982. С. 59.

² Лотман Л. М. Русская историко-филологическая наука и художественная литература второй половины XIX века (взаимодействие и развитие) // Русская литература. 1996. № 1. С. 43.

³ Буслаев Ф. И. Повесть о Горе и Злочастии, как Горе-Злочаствие довело молодца во иноческий чин // Буслаев Ф. И. О литературе. Исследования. Статьи. М., 1990. С. 164—260. Далее ссылки в тексте.

Исследование ученого было написано в 1856 году, через несколько недель после открытия А. Пыпиным памятника XVII века, и сразу же напечатано в недавно начавшем издаваться «Русском вестнике» (т. IV, кн. 1—2), где через десять лет увидит свет и роман. Достоевский был прекрасно знаком с содержанием нового журнала. Так, в 1861 году, не принимая «ограниченную самонадеянность» этого издания, изменение направления и полемизируя с М. Н. Катковым, он вспоминал именно о первых номерах: «Мы сами, пять лет тому назад, встретили ваш журнал с радостью и надеждами... (...) Помню я это время, помню! Надо отдать справедливость... он и теперь, по некоторым отделам своим, один из самых лучших наших журналов».⁴

Приступив к работе над повестью «Пьяненькие», изображавшей порок пьянства и «все его разветвления»,⁵ затем создавая образ «чиновника с бутылкой» в «Преступлении и наказании», Достоевский не мог не думать об исторических корнях российского пьянства. Внимание писателя могла привлечь статья Буслаева, где «Повесть о Горе и Злочастии» исследовалась в контексте средневековой литературы, обличавшей «пьянство с его пагубными последствиями» (с. 172). Ученый обращал внимание на двойственную оценку в средневековых текстах «старинного порока, в течение столетий укоренившегося» (с. 172). Прежде всего в жанрах поучения, слова, проповеди «благочестивые просветители» порицали пьянство как «веселье язычников», поэтому они связывали его с двоеверием русских, «принявших христианство, но не покинувших язычества» (с. 173). Отголоски тем и мотивов памятников, осуждавших пьянство как чувственную «забаву» «полуязыческого варварства», звучат в монологах Мармеладова, с их «наклонностью к витиеватой речи» (6, 13).

Аскетическая строгость «учительной литературы», сравнение пьяницы с «бессловесными зверями и скотами, не ведающими Бога»,⁶ слышатся в самоосуждении нищего и страдающего героя, ищущего в пьянстве «скорби и слез»: «...не можете ли вы, а осмелитесь ли вы, смотря в сей час на меня, сказать утвердительно, что я не свинья?» (6, 14); «Ну-с, я пусть свинья, а она дама! Я звериный образ имею...» (6, 14); «...такова уже черта моя. А я прирожденный скот!» (6, 15). Это самообличение подобно суровой позиции автора «Слова некоего старца о подвизе душевном и пьянстве»: «Двойное бывает пьянство. Одно пьянство даже хвалят многие, говоря: то не пьяница, коли упивается да ляжет спать; а то пьяница, когда толчется, и бьет, и ссорится и ругается. Я же покушаюсь указать, что и *кроткий, когда упивается, согрешает, хотя бы и спать лег*; и недоумеваю, к чему его приравнять! Скотиной ли его назову, но и того он *скотее*; зверем ли его назову, но и того он *зверее* и неразумнее» (с. 175. Здесь и далее курсив мой. — Г. С.).

Сопоставление со «Словом некоего старца...» выявляет и важный смысловой пласт признания Мармеладовым нравственной ответственности за падение дочери. «Лежал я тогда... ну, да уж что! *лежал пьяненькой-с*» (6, 17), когда Соня впервые решила пойти на панель. Возвратившись, она беззвучно плакала, накрывшись драдедамовым платком, «а я, как и давеча, *в том же виде лежал-с...* И видел я, как затем Катерина Ивановна, также ни слова не говоря... весь вечер в ногах у ней на коленях простояла, ноги ей целовала, встать не хотела, а потом так обе и заснули вместе, обнявшись... обе... обе... да-с, а я... *лежал пьяненькой-с*» (6, 17).

Мотив язычества прочно связывается в монологе Мармеладова с темой пьянства, кабаком. Когда к Раскольникову после встречи с Мармеладовым в распивочной, знакомства с его нищей семьей во сне приходят воспоминания детства, в

⁴ Достоевский Ф. М. Ответ «Русскому вестнику» // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1979. Т. 19. С. 121. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

⁵ Из письма Ф. М. Достоевского А. А. Краевскому от 8 июня 1856 года (7, 309).

⁶ «Слово некоего старца о подвизе душевном и пьянстве» (с. 174).

структуре романа окончательно оформляется важная оппозиция: кабак (грех пьянства, имеющий корни в язычестве) — церковь (святость христианства). Она связана с непосредственным восприятием ребенка, остро различающего добро и зло по тому, какое чувство — любовь или страх и ужас — вызывают в его душе. Герой видит «большой кабак, всегда производивший на него неприятнейшее впечатление и даже страх, когда он проходил мимо него, гуляя с отцом. Там всегда была такая толпа, так орали, хохотали и ругались, так безобразно и силно пели и так часто дрались; кругом кабака шлялись всегда такие пьяные и страшные рожи... Встречаясь с ними, он тесно прижимался к отцу и весь дрожал» (6, 46). Через кабака дорога идет к кладбищу, где стоит церковь. «Он любил эту церковь и старинные в ней образа, большую часть без окладов, и старого священника с дрожащею головой. (...) И вот снится ему: они идут с отцом по дороге к кладбищу и проходят мимо кабака; он держит отца за руку и со страхом оглядывается на кабака» (6, 46).

Именно здесь происходит страшная сцена убийства лошади, выявляющая жестокую, зверскую натуру человека, не обработанную глубинным христианским сознанием.⁷ Пьяный, с «налитыми кровью глазами», Миколка сначала с упоением избивает животное, затем «огорошивает» ломом, и несколько парней, «тоже красных и пьяных, схватывают что попало — кнуты, палки, оглоблю, и бегут к издыхающей кобыленке. Миколка становится сбоку и начинает бить ломом зря по спине. Кляча протягивает морду, тяжело вздыхает и умирает. (...) „Ну и впрямь, знать, креста на тебе нет!“ — кричат из толпы уже многие голоса» (6, 49).

Более снисходительными к «старинному пороку» были демократические жанры, которые, по мнению Буслаева, изображали и «печальное пьянство, с горя и отчаяния, не возбуждение сил, но преступное, нравственное самоубийство» (с. 228). Ученый впервые привел большие отрывки из древнерусской легенды о бражнике, с которой Л. М. Лотман соотнесла «социальное самочувствие», патетику и шутство исповеди Мармеладова.⁸ Буслаев, называя ее «Беседой о бражнике», относил к «замечательнейшим сочинениям, в которых давалась потачка пьяницам», которые оправдывали «кроткое пьянство» (с. 177).

В центре исследования была драматическая судьба героя «Повести о Горе и Злочастии», молодого человека XVII века, когда голод и нищета стали жестокой и страшной реальностью для толп обездоленных, превратившихся в изгоев.⁹ Ограбленный «названным братом», надевший на себя «отрепья пьяного бродяги, удалой молодец вполне понял свое печальное положение» (с. 165):

Как не стало денги, ни полу-денги, —
так не стало ни друга ни полдруга:
род и племя отчитаются,
все дружи прочь отпираются.¹⁰

Грустный рассказ о «пороках и бедствиях» героя соединяется в повести с изображением «старинной действительности», молодцу было суждено испытать на себе «суровую жизнь старой Руси, с своей темной, безнадежной стороны» (с. 209). В произведении XVII века Буслаев выявляет важную идею христианского сострадания одинокому, несчастному, грешному человеку. Осознал себя изгоем, потерял всякую надежду выбраться из нищеты и Мармеладов, который живет в условиях пореформенной России, когда вовсе исключаются жалость и сострадание к челове-

⁷ Об освещении в русской периодике 1860-х годов фактов жестокого обращения с животными см.: Лебедев Ю. В., Мельник В. И. О двух возможных источниках сна Раскольникова // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1983. Вып. 5. С. 228—229.

⁸ Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х гг. Л., 1974. С. 286—290.

⁹ Об этом см.: Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понярко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 53.

¹⁰ Повесть о Горе-Злочастии // «Изборник»: Сб. произведений литературы Древней Руси. М., 1969. С. 602.

ку; по словам Мармеладова, теперь за нищету «даже и не палкой выгоняют, а метлой выметают из компании человеческой» (6, 13). Его единственным утешением остается любовь дочери. «Тридцать копеек вынесла, своими руками, последние, все что было, сам видел... Ничего не сказала, только молча на меня посмотрела... Так не на земле, а там... о людях тоскуют, плачут, а не укоряют, не укоряют!» (6, 20) — скорбь, которую видел отец в глазах Сони, близка молчаливой, «великой печали» ангелов о христианах, предающихся «злому запойству», из приводимого Буслаевым «Слова Святых Отец о пьянстве» (с. 174). В подготовительных материалах к роману это сравнение Сони с ангелом было прямым: «Я про ангелов божиих говорю. И таков-то ангел божий дочь моя...» (7, 84).

В «Горе-Злочастии» страшный рок преследует молодца за непослушание. Раскаившись, он не возвращается в родной дом, как должен был сделать человек, воспитанный в традиционной морали, «блудный сын» XVII века выбирает индивидуальную судьбу.¹¹ Жанр притчи о блудном сыне вбирает в себя структура романа Достоевского. Прежде всего притча прозаизируется, насыщается конкретными бытовыми деталями в монологе Мармеладова. «Только встал я тогда поутру-с, одел лохмотья мои, воздел руки к небу и отправился к его превосходительству Ивану Афанасьевичу. (...) Это — воск... воск перед лицом господним; яко тает воск!.. Даже прослезилась, изволив все выслушать. „Ну, говорит, Мармеладов, раз уже ты обманул мои ожидания... беру тебя еще раз на личную свою ответственность...”» (6, 18), — рассказывает спившийся герой о своей попытке возвращения к нормальной человеческой жизни, воспроизводя все сюжетные мотивы притчи: и «лучшую одежду» («...Точно я в царствие божие переселился. (...) И откуда они сколотились мне на обмундировку приличную?.. Сапоги, манишки коленкоровые — великолепнейшие, вицмундир, все за одиннадцать с полтиной состряпали в превосходнейшем виде-с» — 6, 18—19), и «откормленного тельца» (героя ждал праздничный обед: «...Катерина Ивановна два блюда сготовила, суп и солонину под хреном, о чем и понятия до сих пор не имелось» — 6, 19). Но Мармеладов, вновь все пропив, обряжается в лохмотья, подобно тому как герой древнерусского произведения во второй раз «пропивает снова свои „животы”, скидывает свое платье... и снова надевает гуньку кабацкую», не надеясь на изменение своей горестной судьбы.¹² Герой, страдающий от безнадежности нищенской жизни, от сознания своей греховности, надеется лишь на прощение того, «кто всех пожалел и кто всех и вся понимал».

Заметим, что вера Мармеладова в милосердие Христа, который простит «пьяненьких» во время второго пришествия, восходит не только к апокрифам, к «Повести о бражнике» — прежде всего она близка Евангелию от Луки, включающему, кстати, и притчу о блудном сыне. У третьего евангелиста Иисус изображен «много человечнее: его главная черта человеколюбие... любовь и сострадание к людской слабости; подчеркивается его всепрощающая мягкость к мытарям и грешникам («Сын Человеческий пришел не губить души, а спасти» — Лк: 9, 56) и отрицание человеконенавистнического морального денатизма («И горе вам, законники, горе, что налагаете на людей бремена неудобноносимые» — Лк: 11, 46).¹³

* * *

Жанрообразующее начало притчи — ведущее звено в структуре «Преступления и наказания». Путь блудного сына Достоевский воссоздал в трагической судь-

¹¹ Панченко А. М. Литература «переходного века» // История русской литературы: В 4 т. Л., 1980. Т. 1. С. 385.

¹² Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 55.

¹³ Аверинцев С. С. Истоки и развитие раннехристианской литературы // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1983. Т. 1. С. 510.

бе Раскольникова, живущего в России в эпоху кризиса традиционной нравственности. Свидригайлову, который, по словам автора, «весьма часто (вскользь) произносит весьма замечательные рассуждения о предметах» (7, 164), доверена важная характеристика пореформенной России: «Народ пьянствует, молодежь образованная от бездействия перерегает в несбыточных снах и грезах, уродуется в теориях...» (6, 370).¹⁴ Если Мармеладов, с его старинным русским пороком, повторяет путь молодца из «Горя-Злочастия» — «преступное нравственное самоубийство» (Буслаев), то у Раскольникова, представителя молодого поколения, рождается идея преступления, снимающая все нравственные ограничения, — герой совершает двойное убийство.

Кризисная эпоха рождает особый идейно-психологический комплекс личности. Писателя, выявляющего эти новые черты, могли заинтересовать рассуждения Буслаева, сопоставившего молодца из «Горя-Злочастия» с героем поэмы австрийского странствующего поэта XIII века Вернера Гартнера (Садовника) «Гельмбрехт», названной по имени главного действующего лица.¹⁵ И русский молодец, и Гельмбрехт — домашние любимцы, — покинув родительский дом, становятся «ослушливыми» сыновьями. Разницу в сюжетных перипетиях, финалах пути исследователь объясняет особенностями исторических эпох. Россия XVII века, по мнению ученого, «была лишена серьезных умственных и нравственных потрясений», что и спасло героя повести, который нашел «себе утешение и силу в искренней, глубокой вере» (с. 209). Австрийский автор видит в современной ему жизни «упадок прежних добрых нравов и широкою кистью изображает этот печальный нравственный переворот. Изображенная им действительность темна и мрачна...» (с. 222).

У Гельмбрехта, крестьянского сына, возрастает отчуждение от родителей, гордый юноша ощущает принадлежность к высшему сословию. Он уезжает на службу к рыцарскому двору, ведомый «величием своего духа, которое его никогда не оставляет» (с. 229). Герой чувствует «в своих жилах благородную кровь рыцаря, а в своей душе, будто бы по какому-то наитию, свыше ниспешшие... рыцарские побуждения. Таким образом, он сознательно отказывается и от родителей» (с. 228). Кровным связям противопоставляется духовное единство избранных.

Отец Гельмбрехта, приехавший в замок навестить сына, видит потрясшее его изменение рыцарских обычаев. Если раньше рыцари служили дамам, веселились на потешных турнирах, то теперь «дам променяли на вино, веселье на грабеж и разбой» (с. 224). Сын «идет на воинскую добычу... обогащается, как обогащались и другие в эту смутную эпоху, когда руководствовались только *правом сильного*» (с. 227). Вместе с «отчаянными головорезами» он «бесчеловечно поступает с бедными поселянами... вешает и грабит все, до последней нитки» (с. 224—225). Гельмбрехт не только разорвал со своей родной семьей, но и перешел «из класса

¹⁴ Доверия нравственные оценки Свидригайлову, стоящему вне морали, Достоевский приглушает их назидательность. Высказанные «вскользь», они утрачивают проповеднический характер, восходящий к наставлениям отцов церкви. Интересно, что развернутое обличение пороков образованного общества и народа в современной России станет частью содержания выписок Алеши Карамазова «Из бесед и поучений старца Зосимы», напрямую связанных со святоотеческой традицией: «У богатых *удинение* и духовное самоубийство... (...) ...у бедных неутоление потребностей и зависть пока заглушаются пьянством. Но вскоре вместо вина упьются и кровью, к тому их ведут» (14, 284—285); «Народ загноился от пьянства и не может уже отстать от него. А сколько жестокости к семье, к жене, к детям даже; от пьянства всё. (...) Но спасет бог Россию, ибо хоть и развратен простолудин и не может уже отказать себе во смрадном грехе, но все же знает, что проклят богом его смрадный грех и что поступает он худо, греша» (14, 286).

¹⁵ Садовник Вернер. Крестьянин Гельмбрехт / Пер. Р. Френкель // Зарубежная литература средних веков. Нем., исп., итал., англ., чеш., польск., серб., болг. литературы: Уч. пособие для студентов филолог. специальностей пед. ин-тов. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1975. С. 11—118. Допущенная опечатка в первоначальной публикации статьи Буслаева в «Русском вестнике» — XVIII век вместо XIII века (время жизни В. Гартнера) — перенесена в цитируемую статью Сворника (с. 222).

мирных поселян в разбойническую шайку хищного вассала» (с. 228). Не к этому ли сюжету, в числе возможных прочих, восходили ассоциации Достоевского, когда он записывал в подготовительных материалах к роману под рубрикой *Капитальное*: «Во времена баронов повесить на воротах вассала ничего не значило. Убить своего брата — тоже. Следственно, натура подчиняется тоже разным эпохам» (7, 189). Заметим, что словарь Даля толкует слово «барон» не только как низшую степень именованного (титулованного) дворянства, но и как принадлежность к дворянству, рыцарству вообще.¹⁶

Итак, чувство собственной избранности, разъединенность с людьми, уверенность в праве сильного на преступление, позволяющая равнодушно грабить и убивать, нарушая нравственный закон, — все эти качества, обнаруженные австрийским автором в человеке в переломный исторический период, близки и герою Достоевского.

Вернер Гартнер бросил вызов куртуазному роману, стремился развенчать рыцарство, лишить его всякой внешней привлекательности, представить как грубую форму обычного разбоя и грабежа. Аналогичная деэстетизация выявляется и в романе Достоевского. Раскольников призывает пренебречь чувством прекрасного: «Боязнь эстетики есть первый признак бессилия!..» (6, 400). Герой доказывает, что его преступление лишь по форме, «не так эстетически хорошей», отличается от насилия, которое несли «право имеющие». Если бы, например, у Наполеона «была бы вместо этих красивых и монументальных вещей (Тулоне, Египта, перехода через Монблан. — Г. С.) просто-запросто одна какая-нибудь смешная старушонка, легистраторша, которую еще вдобавок надо убить, чтоб из сундука у ней деньги стащить (для карьеры-то, понимаешь?) ... даже и в голову бы ему не пришло, что это не монументально... и даже не понял бы совсем: чего тут коробиться?» (6, 319).

* * *

По мысли Буслаева, судьбы австрийского и древнерусского героев определяются не только разными историческими условиями, но в первую очередь — особенностями натуры. Гельмбрехт, впервые сев на коня, почувствовал в себе такую звериную, «рьяную отвагу», что был готов «кусать камень и жрать железо» (с. 227). Подобным характером Достоевский собирался наделить Свидригайлова, сущность которого в подготовительных «Заметках к роману» определил следующим образом: «Главное. ...Это судорожных, звериных потребностей терзать и убивать. Холодно — страстен. Зверь. Тигр» (7, 164). Проблема сопротивления натуры Раскольникова преступлению станет одной из важнейших в романе Достоевского. Вспомним сетование героя на присущее ему сострадание к людям, которое он считает слабостью, не позволяющей ему встать вровень с «право имеющими»: «Нет, на таких людях, видно, не тело, а бронза» (6, 211).

Ученый обращает внимание читателей на разные финалы истории Гельмбрехта и горемычного русского молодца. В австрийской поэме это казнь, которая в конце концов настигает героя, не раскаявшегося в злодействе. Герой древнерусской повести защищен от последнего падения, не способен «убить и ограбить» и возвращается на «спасенный путь». Достоевский в своем романе покажет героя, преступившего нравственную черту, совершившего преступление. На исцеляющую силу нравственных испытаний, а не юридического наказания возлагает свои надежды автор, приводящий Раскольникова к возрождению.

Для Достоевского важен и мотив молодости — периода проб и трагических ошибок неопытного человека, которым в своей статье Буслаев «оправдывал» героя

¹⁶ См.: *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978. Т. 1. С. 50—51.

древнерусской повести. В «Преступлении и наказании» выношенная теория, само преступление тоже связаны с молодостью Раскольникова, «болезнью» возраста. Не случайно Порфирий Петрович, стремясь вселить в него надежду, советует «гордому, властному и нетерпеливому, в особенности нетерпеливому» (6, 344) юноше «не брезговать» будущей жизнью: «многого впереди еще будет» (6, 351). Он собирается представить убийство «вроде помрачения какого-то... потому, по совести, оно помрачение и есть» (6, 350).

Болезненное психологическое состояние, «затмение рассудка и упадок воли», сопровождающие преступление Раскольникова, близки пассивности и безволию, отмеченным Буслаевым в древнерусском молодце, который как бы «не в полном разуме» совершил ошибки. Исследователь подчеркивает, что герой «Повести о Горе-Злочастии» никому, кроме себя, не принес зла, в отличие от Гельмбрехта, который погубил жизни других. Эта тема звучит и в романе: Соня пожертвовала лишь собой, в отличие от Раскольникова; Дуня, собравшись замуж за Лужина, утверждает: «Если я и погублю кого, так только себя одну...» (6, 179).

Если Гельмбрехт по натуре палач, то молодец из «Горя-Злочастия» — печальная жертва обстоятельства, судьбы. Мотив судьбы, безусловно, расширяет и структуру романа Достоевского, придает ему масштаб трагедии. Раскольников непреодолимо приближается к преступлению, ведомый не только своей теорией, — сами обстоятельства, случайности выстраиваются перед убийством «каким-то предопределением судьбы его» (6, 50). «Последний же день, так нечаянно наступивший и все разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать» (6, 58).

Горестная и злочастная судьба героя древнерусского произведения была олицетворена в «роковом спутнике», демоническом существе — Горе-Злочастии, от преследования которого нет избавления. Объективацию житейских неурядиц в образе отдельного персонажа современный исследователь объяснил законом экстернизации внутренней жизни и мотивировал его поэгическим строем произведения.¹⁷ В романе Достоевского, отделенном двумя столетиями от «Повести о Горе-Злочастии», демоническое начало своего преступления ощущает и сам Раскольников, а не только Соня, для христианского сознания которой свершившееся — отражение мистериального сюжета: «...вас бог поразил, дьяволу предал!..» (6, 321). Уже в подготовительных материалах была намечена демоническая сущность преступления Раскольникова: «Это был злой дух: каким образом иначе удалось мне преодолеть все эти трудности?..» (7, 80). В окончательном тексте романа Достоевский передает зависимость героя от «чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!» (6, 50). Он говорит, что «дьявол смущал», уверен, что на преступление его «черт тащил» (6, 321). Случайно услышанный разговор студента с офицером об Алене Ивановне воспринимает «будто кто-то подслушивается» ему (6, 53). «Не рассудок, так бес» (6, 60) радуется тому, как удалось незаметно взять топор, удивляется откуда-то появившейся хитрости. Добавим к этому и примету дьявола — хохот, острое желание которого возникло у Раскольникова, когда он стоял с топором после убийства и слушал, как стучат в дверь. Ему «вдруг захотелось закричать им, ругаться с ними, высунуть им язык, дразнить их, смеяться, хохотать, хохотать, хохотать!» (6, 126). Подобное состояние овладело героем в трактире во время разговора с Заметовым об убийстве. После преступления Раскольникова мучило ощущение: «че-то постоянное близкое присутствие, «не то чтобы страшное, а как-то уж очень досаждающее», от которого невозможно освободиться (6, 337).

¹⁷ Эткинд Е. Г. Внутренний человек и внешняя речь. Очерки психопэтики русской литературы XVIII—XIX веков. М., 1999. С. 28.

Буслаев убедительно доказал связь демонического образа Гора-Злочастия со средневековыми изображениями «Плясок смерти» (у Буслаева «Пляски мертвых»), появившимися в конце XIV века после опустошительной чумы, в период обострения эсхатологических представлений, прежде всего в Германии и Франции.¹⁸ Напомним, что смерть воспроизводилась в облике скелета с косой, дудкой-вольткой или скрипкой, ведущей гротескный хоровод, соединяющий всех людей без различия званий и сословий, от дряхлого старца до новорожденного ребенка. «Пляски смерти» изображались на кладбищенских стенах, в миниатюрах рукописных служебников при надгробных песнопениях по усопшим. Эта традиция получила широкое распространение в русской культуре XVII—первой половины XVIII века, когда рукописные Синодики с миниатюрами были очень популярны. «Соединяя в себе выписки из патериков и Прологов с народными рассказами, эти сборники составляют в нашей литературе естественный переход от древнейшей письменности к позднейшим народным книгам и лубочным изданиям...» (с. 238—239). Многие миниатюры соответствуют западноевропейским изображениям «Плясок смерти», в которых, кроме смерти с косою (иногда место смерти занимал бес), низвержения грешников дьяволом в ад и т. д., помещались Бог, рай и ад, изгнание Адама и Евы из рая, пророки, Христос, Ангел-Хранитель, сцены Страшного Суда. Изображения должны были вызвать умиление райскими радостями и трепет перед адскими муками. В миниатюрах «Плясок смерти» воспроизводилась христианская концепция судьбы человека, согласно которой зависимость его от смерти — это наказание за первородный человеческий грех. Не случайно именно с изгнания праотцов из рая начинается «Повесть о Горе и Злочастии».

Ученый подробно пересказывает сюжеты миниатюр, «картинки» смерти, подчеркивая ее неожиданность и трагизм. Среди европейских изображений Буслаев особенно выделяет художественное достоинство «Плясок смерти», созданных в период Возрождения Гольбейном (XVI век), который «глубоко понял необузданный и мрачный характер своей эпохи и умел наложить на нее господство своей мысли в ироническом образе смерти» (с. 248). Как в «Плясках смерти», в «Преступлении и наказании» тема смерти также связана с кризисным состоянием переломной исторической действительности. Она входит в роман с идеей преступления, становится ведущей с тщательным, в мельчайших подробностях воспроизведенным убийством старухи-процентщицы и Лизаветы, связывается с социальным фоном романа, отраженным через расстроенное состояние героя.

Достоевский воссоздает образ гротескного хоровода, которым болезненное сознание Раскольникова связывает все окружающее и неожиданно «выхватывает» из него сцену смерти — самоубийство Афросиньюшки. Раскольников становится свидетелем гибели Мармеладова, изуродованный внешний вид которого представлен с подробностью медицинского освидетельствования. Тема смерти постоянно присутствует в разговорах действующих лиц, подчеркиваются разные ее мотивы: неотвратимость, неожиданный характер и др. Так, например, по словам матери Раскольникова, Марфа Петровна «как только вошла в воду, вдруг с ней удар!» (6, 175).

Средневековые художники, безжалостно изображавшие горькую человеческую долю, по мнению Буслаева, не сумели ничего противопоставить беспощадной, слепой и несправедливой судьбе, в их миниатюрах было мало «утешительного и справедливого» (с. 249). Интересно, что именно тот же резкий протест вызывает у Раскольникова замечание Свидригайлова о том, что после смерти человека ждет закоптелая баня с пауками — «и вот и вся вечность» (6, 221). «„И неужели, неужели вам ничего не представляется *утешительнее и справедливее* этого!“ — с болезненным чувством вскрикнул Раскольников» (курсив мой. — Г. С.) (6, 221). По мнению Буслаева, лишь Гольбейн в «Плясках смерти» смог выразить преодол-

¹⁸ Пляска смерти // Мифологический словарь. М., 1991. С. 444.

вающую трагизм веру в неотвратимость возмездия за зло не только во время Страшного Суда, но и в земной жизни.

Раскольников видит социальное зло, сталкиваясь со смертью, с самоубийствами людей, не выдержавших жестоких издевательств, насилия. Он слышит о слуге Свидригайлова Филиппе, умершем от истязаний «еще во время крепостного права» (6, 228), об удавившейся девочке, жестоко оскорбленной Свидригайловым. Смерть приходит к ним как избавление от цепи горестных страданий, остающихся неотмщенными, зло остается без снимающей накал трагизма «примирительной» идеи возмездия, которой «утешалось» нравственное чувство Буслаева; созерцающего миниатюры Гольбейна.

В романе возникает идея несправедливости не только социального, но и мирового порядка, сомнение в милосердии Бога. Так, у постели умирающего Мармеладова священник, пытаясь утешить Катерину Ивановну: «Бог милостив; надейтесь на помощь всевышнего...», слышит в ответ: «Э-эх! Милостив, да не до нас!» (6, 144). Она уходит из жизни, отказываясь от последних обрядов, потому что «Бог и без того должен простить... Сам знает, как я страдала.. А не простит, так и не надо!..» (6, 333). Катерина Ивановна и на пороге смерти не может примириться со своей горестной судьбой: «„Довольно!.. Пора!.. Прощай, горемыка!.. Уездили ключу!.. Надорвала-а-сь!” — крикнула она отчаянно и ненавистно и грохнулась головой на подушку» (6, 334).

Таким образом, преступление Раскольникова не определяется только правом сильного на преступление, не сводится лишь к «расчету выгод» с социальным протестом; глубинно оно связано с идеей изменения несправедливого миропорядка. Раскольников, утверждая: «Я сам хотел добра людям...» (6, 400), спорит с Христом, указавшим путь духовного возрождения. Человеческая природа, по мысли героя, осталась неизменной, подлой. Раскольников не принимает шиллеровского прекраснодушия, когда «до последнего момента рядят человека в павлиньи перья, до последнего момента на добро, а не на худо надеются... обеими руками от правды отмахиваются, до тех самых пор, пока разукрашенный человек им собственноручно нос не налепит» (6, 37). Он уверен, что «не переменятся люди, и не переделают их никому, и труда не стоит тратить!» (6, 321). Протестуя против несовершенного миропорядка, Раскольников сомневается в существовании Бога («Может, и бога-то совсем нет» — 6, 247). По его мнению, подвиг искупления не только не избавил от зла, но и определил вечную несправедливость. За счет идущих за Христом, жертвующих собой устраивается другая часть человечества, принимающая жертву во имя личной выгоды: «Ай да Соня! Какой колодезь, однако ж, сумели выкопать! И пользуются! Вот ведь пользуются же! И привыкли. Поплакали, и привыкли. Ко всему подлец-человек привыкает!» (6, 25). «Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые! Зачем они не плачут? Зачем они не стонут?.. Они все отдают... глядят кротко и тихо...» (6, 212). Истинную веру, духовный подвиг человеческого сознания легко подменяет внешним христианством, делами благочестия.¹⁹ Так, старуха-процентщица завещала после смерти свой капитал, нажитый с православной точки зрения греховно, «в один монастырь в Н-й губернии, на вечный помин души» (6, 53).

В структуре романа имплицитно присутствует противостояние Раскольникова Спасителю, личной судьбой искупившему первородный грех («смертию смерть поправ»). Раскольников противопоставляет Христу образ «пророка», с саблей, на коне: «Ведит Аллах, и повинуйся „дрожащая“ тварь! Прав, прав „пророк“, когда ставит где-нибудь поперек улицы хор-р-рошую батарею и дует в правого и виноватого, не удостоивая даже и объясниться! Повинуйся, дрожащая тварь, и — не желай, пото-

¹⁹ Об этом см.: Соловьев В. С. Об упадке средневекового мирозерцания // Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 344.

му — не твое это дело!..» (6, 212). Не принимая идею жертвенности, искупления, герой присваивает себе право возмездия, берет на себя право Последнего Суда.²⁰ Словам «что надо, раз навсегда», он готов страдание принять на себя (6, 253).

Наконец, один из важных фрагментов из цикла смертей в романе — это потрясающее изображение детской смерти. В ночь накануне самоубийства в разорванном сознании Свидригайлова, в мелькании «отрывков мыслей» «без начала и конца и без связи», в полудремоте, возникает образ девочки, самоубийцы-утопленницы, в гробу, украшенном цветами. «Строгий и уже окостенелый профиль ее лица был тоже как бы выточен из мрамора, но улыбка на бледных губах ее была полна какой-то недетской, беспредельной скорби и великой жалобы» (6, 391). Самоубийство безвинного, поруганного ребенка — последний трагический аккорд в развитии темы теодицеи.

В «Братьях Карамазовых» «бунт» Ивана против будущей гармонии, если она стоит «слезинки ребенка», против возмездия за зло в вечности («где-нибудь и когда-нибудь») связан не только с традицией отвлеченного философского спора. Как и в «Преступлении и наказании», принцип изображения жестоких страданий, гибели детей восходит к «Пляскам смерти». Иван протестует против христианской концепции человеческой судьбы, которую отражали миниатюры. Он «нарочно сузил тему», «чтобы вышло очевиднее»: «Если они на земле тоже ужасно страдают, то уж, конечно, за отцов своих, наказаны за отцов своих, съевших яблоко, — но ведь это рассуждение из другого мира, сердцу же человеческому здесь на земле непонятное. Нельзя страдать неповинному за другого, да еще такому неповинному!» (14, 216—217). Потрясающие сцены жестокости он воспроизводит Алеше, как «картинки», подобные миниатюрам из «Плясок смерти»: «Но вот, однако, одна меня сильно заинтересовавшая картинка» (14, 217). «Картинки прелестные. Но о детках есть у меня и еще получше, у меня очень, очень много собрано о русских детках, Алеша» (14, 220). Каждый новый эпизод — усиление зла по приему градации. «Одну, только одну еще картинку, и то из любопытства, очень уж характерная, и главное, только что прочел в одном из сборников наших древностей, в „Архиве“, в „Старине“, что ли...» (14, 221) — так он предваряет рассказ о смерти крестьянского мальчика, на глазах у матери затравленного собаками по приказу помещика. Иван требует возмездия немедленно: «Что мне в том, что виновных нет и что я это знаю, — мне надо возмездие, иначе ведь я истреблю себя. И возмездие... уже на земле, и чтоб я его сам увидел» (14, 222).

* * *

Идея Раскольникова приводит к отрицанию ценности жизни, позволяет переступить через кровь, которая, по его мысли, «лется и всегда лилась на свете, как водопад...» (6, 400). Мысль о преступлении облекается в страшный образ смерти: «месяц назад, и даже вчера еще, она была только мечтой, а теперь... теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам сознал это... Ему стукнуло в голову, и потемнело в глазах» (6, 39). Натура героя протестует против готовящегося злодеяния, сон об убийстве лошади приводит его в состояние страха и ужаса: «Боже! — воскликнул он, — да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови... весь залитый кровью... с топором... Господи, неужели?» (6, 50).

²⁰ Ср. с замечанием Разумихина о социалистах, которые «верят в то, что изменение социального устройства устроит все человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным, раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути! Оттого-то они так инстинктивно и не любят историю» (6, 197).

С темой преодоления смертельного страха в структуру романа входят жанры средневековой не только русской, но и европейской литературы и культуры, посвященные спору жизни с всепобедительной смертью. Буслаев анализировал их, убедительно доказывая генетическую связь с ними «Повести о Горе и Злочастии». «О необходимости помнить о „смертном часе“, который никого не минует, о том, что смерть нельзя ни победить, ни умолить, напоминала и религиозно-дидактическая литература... и апокрифическая „Беседа трех святителей“... <...> ...В XI в. русский читатель в Житии Василия Нового познакомился с образом смерти...»²¹

Ученый исследует «Прение живота со смертью», называя его «Повестью о бодрости человеческой», цитируя по рукописи из собрания М. Погодина, где, кстати, находилась и «Повесть о Горе и Злочастии». По мнению Р. П. Дмитриевой, тщательно изучившей различные редакции «Прения», Буслаев считал его оригинальным русским произведением.²² Позднее И. Н. Жданов установил немецкий оригинал, с которого в конце XV века на Руси был осуществлен перевод, получивший широкое распространение в XVI—XVII веках (известно около 130 списков разных его редакций).²³ Диалоги-споры жизни и смерти были популярны в средневековой Европе. «Латинский текст такого спора — „Dialogus Mortis cum Homine“ был распространен в различных странах Западной Европы; в XV в. появился ряд немецких переделок этого диалога, знала этот сюжет и западнославянская литература. Диалогическая форма спора жизни со смертью подсказывала возможность инсценировки столь выразительного сюжета. „Спор жизни со смертью“ появляется на подмостках народного театра, становится темой „фастнахтшпилей“ — масленичных представлений».²⁴

По мнению Буслаева, повесть создана на пересечении литературной традиции и лубка и генетически связана с «Плясками смерти». Смерть внезапно приходит к воину-богатырю, гордящемуся своими подвигами, уверенному, что во всем мире никто его не сможет победить. Смерть «образ имея страшен, обличие имея человеческое и грозный вид. Ужасно было смотреть на нее. И несла она с собою много мечей, скovaných на человека, и ножей, и пил, и *рожнов*, и серпов, и сечив, и кос, и бритв, а также несла и члены человеческого тела, отсеченные, и многое другое, неведомое, чем она кознодействует на разрушение человека» (с. 253). Не понимая, кто перед ним, богатырь сохраняет силу духа, готов биться до конца. Как только Смерть назвала себя, героя охватывает ужас. «Тут уже Воин исчезает, и является человек, обнаженный от всякого временного, случайного своего назначения» (с. 254). Далее происходит диалог Человека со Смертью, прение Живота и Смерти. Воин просит отпустить его на покаяние, но Смерть неумолима и уводит его с собой.

Тема «прения», спора жизни со смертью, — одна из важнейших, определяющих в структуре романа, она связана не только с идейно-психологическим комплексом Раскольникова, но и с философским планом романа. После преступления Раскольников хочет преодолеть натуру, не принявшую злодеяние. В самом «сознании о смерти и в ощущении присутствия смерти всегда для него было что-то тяжелое и мистически ужасное, с самого детства... Да и было еще тут что-то другое, слишком ужасное и беспокойное» (6, 337). Герой стремится избавиться от смертельного страха, от мучительного наваждения, связанного с убийством, со смертью. «Довольно! — произнес он решительно и торжественно, — прочь миражи, прочь напускные страхи, прочь привидения!.. Есть жизнь! Разве я сейчас не жил? Не умерла еще моя жизнь вместе с старою старухой! Царство ей небесное и — довольно, магушка, пора на покой! Царство рассудка и света теперь и... и воли, и силы... и посмотрим теперь! Померяемся теперь! — прибавил он заносчиво, как бы

²¹ Повести о споре жизни и смерти / Исслед. и подг. текста Р. П. Дмитриевой. М.; Л., 1964. С. 11.

²² Там же. С. 34.

²³ См.: Жданов И. Н. К литературной истории русской былевой поэзии. Киев, 1881.

²⁴ Повести о споре жизни и смерти. С. 4.

обращаясь к какой-то темной силе и вызывая ее. — А ведь я уже соглашался жить на аршине пространства» (6, 147). В этом внутреннем монологе Раскольников отчаянно противостоит преследующему его видению, скорее всего, самой смерти. Он отправляет ее «на покой», подобно Воину из «Прения Живота и Смерти», который пытался избавиться от Смерти, говоря, что та «не удала и состарела еси многолетнюю старостию... старость твою почитаю: отъиди скоро от мене, бежи, доколе не поткну ты мечем моим».²⁵

В фабуле ночного кошмара, где Раскольников тщетно пытается убить смеющуюся старуху, также нельзя не учитывать генетической связи со средневековыми сюжетами поединка человека со смертью. Загнанный в подсознание смертельный страх и стремление к жизни спровоцировали этот сон, в котором смерть персонифицирована в образе старухи, убитой Раскольниковым. Герой, как Воин из древнерусского «Прения...», не понимающий, что он рядом со смертью, смело наступает на нее: «...„боится!“ — подумал он, тихонько высвободил из петли топор и ударил старуху по темени, раз и другой. Но странно: она даже не шевельнулась от ударов, точно деревянная. Он испугался, нагнулся ближе и стал ее разглядывать; но и она еще ниже нагнула голову. ...Заглянул ей снизу в лицо, заглянул и помертвел: старушонка сидела и смеялась...» (6, 213). Масса людей, которых во сне видит Раскольников, — не просто немые свидетели случившегося, но и участники хоровода, в центре которого старуха-смерть, смеющаяся над человеком, пытавшимся ее одолеть: «...вся прихожая уже полна людей, двери на лестнице отворены настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз — всё люди, голоса с головой, все смотрят, — но все притаились и ждут, молчат... Сердце его стеснилось, ноги не движутся, присосли... Он хотел вскрикнуть и — проснулся» (6, 213). Пробуждение Раскольникова, освобождающее его от ночного ужаса, психологически определено силой жизни, которой он полон.

После свершения преступления герой романа стремится победить смертельный ужас, чудовищное наваждение, сохранив *рассудок и волю*, укрепляя их. «Сила, сила нужна: без силы ничего не возьмешь; а силу надо добывать силой же, вот этого-то они и не знают» (6, 147). Эти попытки обычно трактуют лишь как приверженность Раскольникова современным позитивистским теориям, отдающим предпочтение разуму человека и не учитывающим всей сложности человеческой природы. Порфирий Петрович уловил эту черту Раскольникова: «...выше всего ум человеческий цените, по примеру всей молодежи» (6, 263). Мотивы поведения героя связаны с решением нравственно-философских, «последних вопросов» бытия, которые восходят к традициям средневековой литературы и культуры, изображавшим стремление человека с помощью рассудка и воли преодолеть и подчинить себе смерть, преодолеть смертельный страх и утверждавшим трагическое бессилие перед лицом смерти.

В произведениях западноевропейского искусства воплотилась также и идея преодоления смерти. Лучшим из них, генетически связанным со средневековыми «Плясками смерти», Буслаев считает гравюру крупнейшего художника немецкого Возрождения Альбрехта Дюрера «Конец Смерти» (1513), изображающую рыцаря, который «в полном вооружении и с поднятым забралом едет на коне по лесу. (...) Рыцарю сопутствуют два ужасные страшилища, какие только может представить себе самое мрачное воображение: это Смерть и Дьявол» (с. 251). Он упорно едет к своей цели, не обращая внимания ни на ужасных спутников, ни на устрашающий лесной пейзаж. Ученого привлекает в гравюре гениальное отражение субъективного сознания: «Вам страшно за доблестного рыцаря; когда же всмотритесь в суровые, но покойные черты его лица, явственно прочтете в них, что эти два страшилища не лица мира действительного, не силы осязаемые и наносящие вред вещественный, а только минутное порождение мрачного воображения самого рыцаря,

²⁵ Повесть и сказание о прении Живота со Смертию и о храбрости его и о смерти его // «Изборник»: Сб. произведений литературы Древней Руси. С. 464.

призраки, которые вы видите только его глазами, как их видел и сам художник, когда создавал их» (с. 251). Это рассуждение Буслаева о природе призраков Смерти и Дьявола — проявление ли они объективного мира или плод субъективного сознания художника — можно соотнести с замечанием Свидригайлова о привидениях. «Двойник» Раскольникова стремится понять: плод ли они большого воображения, или «клочки и отрывки других миров», которые воспринимает человек в нездоровом состоянии, «и чем больше болен, тем и соприкоснувшийся с другим миром больше...» (6, 221).²⁶ Свидригайлов впервые является как продолжение страшного сна Раскольникова — убийства смеющейся старухи. На прямой вопрос неожиданного гостя, верит ли он в привидения, герой отвечает с сильным ожесточением. «Нет, ни за что не поверю! — с какою-то даже злобой вскричал Раскольников» (6, 220). Этот гнев проистекает оттого, что Свидригайлов, обнажив свою проблему, выявил психологический надрыв героя, который, совершив убийство, присвоил себе право Последнего Суда и стремится заставить себя не сомневаться в правильности совершенного.

В структуре «Преступления и наказания» важное место занимает мотив самоубийства — трагический исход прения жизни и смерти в сознании человека. Цельно, без рефлексии верующую Соню, по мысли Раскольникова, «от канавы удерживала» мысль о греховности самоубийства. Он приходит к мысли о самоубийстве как немедленном выходе из непереносимого психологического состояния после преступления: «...все *это* надо кончить сегодня же, за один раз, сейчас же...» (6, 120). Раскольников хотел утопиться, подобно молодцу из «Горя-Злочастия». Достоевский показывает, насколько силен в человеке «закон жизни», который преодолевает смерть и удерживает его на земле. У героя возникает чувство отвращения: «Нет, гадко... вода не стоит...» (6, 132). В этом стремлении не просто физиологический страх смерти, как думает Раскольников: «Только бы жить, жить и жить. Как бы ни жить — только жить!.. Экая правда! Господи, какая правда! Подлец человек! И подлец тот, кто его за это подлецом называет» (6, 132). Если Буслаев уловил в неспособности утопиться древнерусского героя обнадеживающее «нравственное расположение», то Достоевский показывает длительное, сложное и противоречивый нравственно-психологический процесс, протекающий подсознательно на уровне предчувствий, ощущений, который сам герой пока не может ни объяснить, ни осознать.²⁷ Раскольников «не мог понять, что уже и тогда, когда стоял над рекой, может быть, предчувствовал в себе и в убеждениях своих глубокую ложь. Он не понимал, что это предчувствие могло быть предвестником будущего перелома в жизни его, будущего воскресения его, будущего нового взгляда на жизнь» (6, 418). Не принимая несправедливого миропорядка, он не может окончательно утратить веру в саму жизнь: «Я не веровал, а сейчас вместе с матерью, обнявшись, плакали; я не верую, а ее просил за себя помолиться. Это бог знает как делается, Дунечка, и я ничего в этом не понимаю» (6, 399). Не только Соня чтением о воскрешении Лазаря сюжетно готовит будущее возрождение героя, но и Дуня, которая непосредственно утверждает в нем неугасшую веру: «Ты в жизнь веруешь» (с. 400).

* * *

В Горе — спутнике героя XVII века — Буслаев видел отражение субъективно-го сознания героя. «Как в прекрасной гравюре Альбрехта Дюрера грозные страши-

²⁶ Эта мысль близка восхищению Достоевского пушкинской «Пиковой дамой»: «верх искусства фантастического. (...) прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человеку духов» (Из письма к Ю. Ф. Абаза от 15 июня 1880 года — 7, 383).

²⁷ О сознании и подсознании в «Преступлении и наказании» см.: *Эткинд Е. Г.* Указ. соч. С. 228—238.

лица — дети мрачного воображения самого рыцаря», так и Горе-Злочастье, по мысли ученого, это «создание народной фантазии», которое не только заменяет в произведении изображение Судьбы или Смерти, но несет следы психологии молодца, оно «не что иное, как верное отражение нечистого, темного состояния души самого героя» (с. 259, 260). «Сначала оно мерещится ему во сне, только как призрак его тревожной думы, но по мере того как сознание своей вины возрастает в его душе яснее и яснее, выступает это чудовище, нагое и босое, лыком подпоясано, будто жалкий двойник самого несчастного героя; и наконец, как существо фантастическое, распадается оно на множество образов, которыми пугает себя и в воздухе, и на земле, и в воде расстроенное воображение нашего героя» (с. 260). В произведении выразилась первоначальная форма отражения процесса психологической рефлексии героя, которая найдет полное воплощение в жанрово-синкретической форме романов Достоевского. В «Преступлении и наказании» возникновение идеи Раскольникова связано с появившимся у него состоянием тоски. «Давным-давно как зародилась в нем эта теперешняя тоска, нарастала, накапливалась и в последнее время созрела и концентрировалась, приняв форму ужасного, дикого и фантастического вопроса, который замучил его сердце и ум, неотразимо требуя разрешения» (6, 39). Интересно замечание Буслаева и о двойнике героя древнерусского произведения, который распадается на множество образов. Достоевский в романе тоже шел сложным путем создания отражений — двойников Раскольникова. Если воображение героя преследует, как мы старались показать, образ смерти, то в реальности он сталкивается со Свидригайловым, Лужиным, в которых, как в кривом зеркале, видит себя, а в их суждениях узнает отражение своих мыслей.

Кульминационным поворотом в жизни героя древнерусского произведения стал момент, «когда лукавое Горе указало ему... на грабеж и разбой, чтобы *богато* жить. Далее этого испытание идти уже не могло. Несчастный умел сносить все бедствия, ниспосланные ему злою судьбою; но мысли о преступлении снести не мог. Именно здесь-то проявилась неожиданно вся сила нравственной его природы, и он энергически отверг преступные замыслы, как наваждение злого духа» (с. 229—230). Как замечает ученый, из борьбы с горестной судьбой молодец вышел «*чист от преступления*» (с. 230). В завершении фабулы памятника XVII века — неожиданном спасении героя в стенах монастыря — Буслаев видел отражение средневекового сознания, о котором С. Соловьев писал в статье «Древняя Россия». ²⁸ На авторитетное мнение историка он ссылаясь в первой, журнальной, публикации исследования. По мысли С. Соловьева, феномен быстрого перехода от зла к добру, от греха к святости объяснялся юностью народа, только что принявшего христианство: «...та же самая сила молодости, которая с неудержимою стремительностью влекла к падению, та же самая сила помогала человеку встать после падения и загладить дурные дела подвигом покаяния. (...) ...Эта самая быстрота движения содействовала к поддержанию общества, делая его способным подчиняться спасительному влиянию учения христианского». ²⁹ Поэтому в средневековой культуре всегда рядом с воином-богатырем (рыцарем) стоит образ монаха, с его величием нравственного подвига. Знаменательно, что С. Соловьев не считал это специфически русской чертой, он осмыслял средневековую ментальность в целом, говорил о юности «древнего русского человека... и вообще средневекового европейца». ³⁰ Стремление искупить грех подвигами добра в молодом народе ученый выявляет в исторических характерах и эпических героях.

В романе «Преступление и наказание», написанном через двести лет после создания повести, Раскольников начинает с того, от чего был защищен, по мысли

²⁸ Соловьев С. Древняя Россия // Русский вестник. 1856. Т. 1. Кн. 1. С. 11—31.

²⁹ Там же. С. 15.

³⁰ Там же. С. 16.

Буслаева, человек кроткой природы допетровской эпохи, — с убийства. В расколото-м сознании героя Достоевского рождается идея, снимающая все нравственные ограничения: «остальное все — предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград» (6, 25). Преступление Раскольникова в романе связано с распространением атеистических теорий.

В вере Раскольникова в Бога сомневается Порфирий Петрович, ее утрату предчувствует мать: «Боюсь я, в сердце своем, не посетило ли и тебя новейшее модное безверие?» (6, 34). В ее письме возникает мотив Святого семейства, который должен пробудить в герое воспоминание о безгрешном счастливом детстве: «Вспомни, милый, как еще в детстве своем, при жизни твоего отца, ты лепетал молитвы свои у меня на коленях и как мы все тогда были счастливы!» (6, 34). Истинно верующая Соня страшится безверия Раскольникова, в ответ на просьбу прочитать сцену воскресения Лазаря едва отваживается сказать об этом: «Зачем вам? Ведь вы не веруете?.. — прошептала она тихо и как-то задыхаясь» (6, 250). Она читает Евангелие, надеясь на чудо мгновенного обращения Раскольникова к Богу, всеми силами стремясь передать ему свою веру: «И он, он — тоже ослепленный и неверующий, он тоже сейчас услышит, он тоже уверует, да, да! Сейчас же, теперь же, — мечталось ей, и она дрожала от радостного ожидания» (6, 251). Но немедленного, вдруг, духовного возрождения героя не происходит. Заметим, что в черновом варианте подобную метаморфозу писатель связывал со Свидригайловым: «...Бес мрачный, от которого не может отвязаться. Вдруг решимость разобличить себя, всю интригу; покаяние, смирение, жажда претерпеть страдание. Себя предает. Ссылка. Подвижничество» (7, 156). В череду его «страстных и бурных порывов» автор предполагал ввести и наслаждения «покаянием, монастырем (страшным постом и молитвой)» (7, 158).

Долгий путь Раскольникова к возрождению связан с мучительной внутренней борьбой после совершения преступления — в зеркально преобразенном виде в сравнении со стихотворной повестью XVII века, где герой выстрадал истину до момента последнего искушения убийством. Психологические процессы, протекающие в герое, передаются автором как терзающие его, пока не осознанные чувства и ощущения: «...он никогда еще до сей минуты не испытывал подобного странного и ужасного ощущения. И что всего мучительнее — это было более ощущение, чем сознание, чем понятие; непосредственное ощущение, мучительнейшее ощущение из всех до сих пор жизнью пережитых им ощущений» (6, 82). С одной стороны, это гордость, озлобление, ненависть и разъединение со всеми, даже с самыми близкими людьми — матерью, сестрой. С другой — это чувство огромной радости, которое охватило Раскольникова, когда его поцеловала маленькая Полечка, и возникшая глубокая, еще не осознанная привязанность к Соне: «...меня целовало сейчас одно существо, которое, если б я и убил кого-нибудь, тоже бы... одним словом, я там видел еще другое одно существо... с огненным пером...» (6, 149—150). Внутренним противоречием наполнено и восклицание героя: «О, если б я был один и никто не любил меня, и сам бы я никого не любил! Не было бы всего этого!» (6, 401). Герой понимает, что его тоска, страдания проистекают от неистребимой потребности любви.

С одной стороны, Раскольников отошел от веры, нарушил заповедь, думает о Соне как о юродивой, с другой — именно к вере, сознательно изгнанной им рационалистическим отношением к жизни, но подспудно живой в душе, инстинктивно, неосознанно обращается: «Господи! — молил он, — покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!» (6, 50). Соня и Свидригайлов выражают полярные интенции: героиня — идеал любви и жертвенности, «двойник» — темную, негативную сторону сознания, в которой исчезла граница добра и зла.³¹ Если «Соня представляла собою неумолимый приговор, решение без перемены», то за

³¹ См. об этом: Примечания к роману «Преступление и наказание» (7, 321).

Свидригайлова Раскольников хватается «как за соломинку», ожидает от него каких-то «указаний, выхода» (6, 354). Так, «сердцем соглашаясь» с Соней, понимая, что необходимо покаяться и принять страдание, он радуется признанию Миколки и все-таки идет к Свидригайлову. Именно любящая Соня видит мучения Раскольникова и провидит лучшее, что в нем есть. Так, когда перед признанием герой пришел «за крестами», «Соня в изумлении смотрела на него. Странен показался ей этот тон; холодная дрожь прошла было по ее телу, но чрез минуту она догадалась, что и тон, и слова эти — все было напускное» (6, 403).

Достоевский воссоздает болезненно-мучительное психологическое состояние Раскольникова: ощущения панического страха, тревоги, перемежающиеся с апатией, разорванное и иногда потускневшее сознание как результат сложной внутренней борьбы. Шагом к выходу из этого напряженного кризиса стало последнее свидание с матерью, когда впервые «за все это ужасное время разом размягчилось его сердце» (6, 397). Внешний вид Раскольникова вызывает сострадание читателей. «Костюм его был ужасен: все грязное, пробывшее всю ночь под дождем, изорванное, истрепанное. Лицо его было почти обезображено от усталости, непогоды, физического утомления и чуть не суточной борьбы с самим собою. Всю эту ночь провел он один, бог знает где» (6, 395). Сцена возвращения к матери после разрыва и одновременно прощания с ней происходит как бы без декораций, лишена предметной обстановки. Достоевский-психолог создает ее кульминацию с суровой простотой и лаконизмом, напоминая стилистически стиль евангельской притчи о блудном сыне: «Он упал перед нею, он ноги ей целовал, и оба, обнявшись, плакали» (6, 397). Эта фраза передает не просто пластическую выразительность эпизода. Стилистическая анафора в двух первых простых предложениях закрепляется фонической анафорой всех трех частей в составе сложного и создает трехчленность строения речи и особый ритм, отражающий глубокое эмоциональное напряжение героев. Подобная трехчленность речи, как известно, характерна для стиля Евангелия.

Принародное признание Раскольникова на площади становится освобождением от задавившей «его безвыходной тоски и тревоги»: «он так и ринулся в возможность этого цельного, нового, полного ощущения. Каким-то припадком оно к нему вдруг подступило: загорелось в душе одною искрой и вдруг, как огонь, охватило всего. Все разом в нем размягчилось, и хлынули слезы. Как стоял, так и упал он на землю...» (6, 405).

* * *

Существование на каторге для Раскольникова наполнено мучением от «уязвленной гордости», но в свершенном преступлении герой не раскаивался. Ощущение бессмысленности судьбы, бесцельной и мертвой жизни преследовало героя, ценящего идею больше самой жизни. В авторском повествовании, предельно сливающимся с внутренним монологом Раскольникова, звучит мотив раскаяния как возрождающего начала жизни. «И хотя бы судьба послала ему раскаяние — жгучее раскаяние, разбивающее сердце, отгоняющее сон, такое раскаяние, от ужасных мук которого мерещится петля и омут! О, он бы обрадовался ему! Муки и слезы — ведь это тоже жизнь. Но он не раскаивался в своем преступлении» (6, 417). Отсутствие раскаяния связывается с недостатком чувства, холодом души.

Начавшееся духовное возрождение героя Достоевский не подвергает глубинному психологическому анализу, напротив, сворачивает его. В финале писатель пришел к крайне скупому, пушкинскому, в основном через внешние признаки объективированному изображению внутренней жизни не рефлектирующего, а чувствующего героя, который возвращается к жизни: «Он, впрочем, не мог... о чем-нибудь думать, сосредоточиться на чем-нибудь мыслью; да он ничего бы и не разрешил те-

перь сознательно; он только чувствовал. Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое» (6, 422).

Процесс объективации прослеживается и в последнем сне Раскольникова, где, в отличие от предыдущих, он не является действующим лицом. Герой не участвует в сюжете сна, видит со стороны страшную эсхатологическую картину самоистребления человечества. «Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований» (6, 419). Сон не только обнажает несостоятельность упований лишь на рационалистическое освоение мира и убеждений в непогрешимости отдельной человеческой истины. Если в первом сне мальчик Раскольников пытался спасти лошадь, в третьем — герой боролся со смертью в образе старухи, т. е. выявлял типы героического поведения, то в последнем сне отразился процесс изменения самосознания Раскольникова — утрата представления о собственной избранности, произошедшая личная дегероизация. «Спаситься во всем мире могли только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слышал их слова и голоса» (6, 420). Во сне Раскольников не увидел себя таким избранным, более того, ощутил всю гибельность прежней идеи. Именно сон пробуждает его эмоциональную сферу: «Раскольникова мучило то, что этот бессмысленный бред так грустно и так мучительно отзывается в его воспоминаниях, что так долго не проходит впечатление этих горячешных грез» (6, 420).

Финальный сон, восходящий к символике Апокалипсиса, выявляет подсознательное возвращение Раскольникова к христианским ценностям, которые ранее он изгонял из собственной жизни. В сознании этот процесс связан с новым восприятием времени: «Шла вторая неделя после Святой» (6, 420). Возникает ощущение синтеза, слияния настоящей и давно прошедшей исторической эпохи, «точно не прошли еще века Авраама и стад его», появляется чувство остановки времени, свидетельствующее о включении себя в масштаб мировой истории от сотворения мира до Страшного Суда. Аналогичное явление было замечено Буслаевым, анализирующим роль вступления об Адаме и Еве и финального воспоминания о Страшном Суде в судьбе героя «Повести о Горе и Злочастии». Ученый писал: «Переход из тесной действительности в область мировых идей выражен вступлением нашего героя на спасенный путь» (с. 221).

Спасение и возрождение Раскольникова — в любви к Соне, в Евангелии, которое он берет у нее. Окончательное избавление от зла далось герою не силой воли и сознания, на которые он уповал, а глубоко выстрадавшим личным опытом, что тоже сближает его с молодцем из древнерусского произведения, о котором Буслаев писал: «Как рыцарь Альбрехта Дюрера твердостью воли и сознанием своей правоты побеждает наваждения нечистой силы, так и наш герой только тогда освобождается от Горя-Злочастия, когда выстрадал себе примирительную мысль о полном раскаянии и покаянии, на которое себя обрекает» (с. 260).

Будущее Родиона Раскольникова — это история «постепенного обновления человека, постепенного перерождения его, перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью» (6, 422). Эта мысль близка выводу Буслаева, видевшего в судьбе героя древнерусского произведения изображение судьбы человека вообще: «И если из тесного круга действительности мы будем возводить художественные интересы этого произведения выше и выше, в область мира духовного, то тем яснее будет выступать перед нами высокая идея „Горя-Злочастия“» (с. 222).

Мистериальный план в романе Достоевского, связанный с христианской культурной традицией, изображается не внешне, как это было в средневековой литературе, он интериоризируется, воссоздается через психологию, сознание, самосозна-

ние Раскольников. ³² Герой «Преступления и наказания» не эхо, отражающее вечный мистериальный сюжет, он сам не соглашается жить «как по книге, а не иначе» (6, 402). К новому мироощущению герой приходит длительным и неповторимым, лишь ему присущим путем раскаяния, страданий, определивших содержание романа. Обретение веры (возвращение блудного сына к всепрощающему Отцу) означает не личное спасение, как в древнерусском произведении, в стенах монастыря. «Неведомая действительность», которую открывает человек Достоевского, включает мир во всей его многогранности.

Итак, в структуре романа «Преступление и наказание» выявляется много элементов, близких «Повести о Горе и Злочастии», другим жанрам средневековой литературы и культуры, а также самому исследованию Ф. И. Буслаева. Было это параллельным воплощением идей, витавших в воздухе в кризисную эпоху русской жизни, или Достоевский сознательно ориентировался на статью? Возможно, ответ на этот вопрос дадут слова Свидригайлова, который, по цитированному выше замечанию писателя, «часто (вскользь) произносит весьма замечательные рассуждения о предметах (литературе и проч.)» (7, 164): «У нас в образованном обществе особенно священных преданий ведь нет... разве кто как-нибудь себе по книгам составит... али из летописей что-нибудь выведет. Но ведь это больше ученые и, знаете, в своем роде всё колпаки, так что даже и неприлично светскому человеку» (6, 378). Интересно, что в малоизвестном анонимном отзыве на «Снегурочку» в «Московских заметках», опубликованных в № 22 «Гражданина» за 1873 год, редактируемого Достоевским, эта мысль развернута и прямо связана с именем исследователя «Повести о Горе и Злочастии»: «Отдельный образ, разбродные черты, какой-нибудь мотив (народной поэзии. — Г. С.) могут быть подхвачены художником, развиты и преобразованы в творческие создания, дышащие русской мыслью, русским чувством. (...) А как может быть совершенно помянутое преобразование? Это тайна гения художника. ...Сколько же образов представляет народная русская поэзия, сколько высокохудожественной простоты, сколько свежести для неиспорченного и восприимчивого чувства нерутинного русского художника! К сожалению, пока она почти составляет достояние одной науки и ученых. Придет время, когда из этой области она выйдет и станет источником пищи и вдохновения для русских поэтов и беллетристов, когда с нею, прошедшею через их руки, сроднится и преобразуется мало-помалу в истиннорусское и наше общество. (...) Мы совершенно сочувствуем этим прекрасным мыслям г. Буслаева, высказанным им еще в конце 50-х годов».³³

Достоевский-художник и Буслаев-ученый каждый по-своему отразили процесс освоения древних жанров, открывших перед ними смысл народного бытия.

³² О самосознании героя в романе «Преступление и наказание» см.: *Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 202.

³³ Цит. по: *Зохран И. Ф. М. Достоевский и А. Н. Островский* (в свете редакторской деятельности Достоевского в «Гражданине») // *Достоевский. Материалы и исследования.* Л., 1988. Т. 8. С. 117.

© С. А. Шульц

«ИГРОК» ДОСТОЕВСКОГО И «МАНОН ЛЕСКО» ПРЕВО

(АСПЕКТ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ)

«Игрок» занимает специфическое место в ряду романов Достоевского: на уровне внешнего повествования в нем полностью господствует чисто авантюрный сюжет, характеры и сюжетная топика решены со значительной долей условности и

нарочитой схематизации. И вместе с тем автор умещает в эти рамки сложное психологическое содержание.

Истоки этой жанровой формы, по нашему мнению, восходят прежде всего к литературе XVIII века — творчеству аббата Прево. Хорошо известен внешний повод для такого сопоставления: один из героев «Игрока» наделяется именем персонажа романа Прево «История кавалера де Гриё и Манон Леско». Правда, из благородного героя, каким является де Гриё у Прево, носитель этой фамилии превращается в романе Достоевского в заурядного проходимца.

Факт близости двух произведений отмечался лишь на уровне характерологических переключек.¹ Автор наиболее развернутого из имеющихся сопоставлений романов Достоевского и Прево, Н. К. Данилова, объединяет их на основе общности темы «губительной силы страстей, властвующих над человеком, если он не в состоянии противопоставить им свою твердую волю».² Однако за порогом осмысления остается восприятие русским писателем жанровой традиции Прево как таковой, которая определена синтезированием двух жанровых форм — психологического (любовно-психологического) и авантюрно-бытового (пикареского) романа.³

Протагонист Прево парадоксально существует в двух как бы параллельных контекстах: мире внутреннем, психологическом, и мире афер и приключений, где главенствует внешнее действие. Во второй мир втягивает кавалера де Гриё «коварная Манон», но она же способствует открытию героем новой духовно-чувственной реальности — состояния любви. Утверждая синтетическую жанровую форму, Прево строит новый образ человека, возникающий на пересечении внешнего и внутреннего, уходя от традиционного для авантюрного романа сведения личности, с ее сложным духовным миром, до простой сюжетной функции.

Между тем эти функции в «Манон Леско» заданы: «неопытный юноша» и «коварная развратница» (вариант пикаро). Первый, оставаясь наивным, обнаруживает вместе с тем настоящую глубину страсти, известное понимание своего положения, наконец, раскрывает широту своего мира в актах саморефлексии. Вторая, будучи по-своему честной в своих постоянных изменах и покаяниях, оказывается скорее вечной загадкой, ускользающей от этической оценки; более того, в Америке она преображается; смерть героини трагедизирует и возвышает ее образ. Используя готовую сюжетную топику, Прево стремится максимально разнообразить и остранивить ее, вплоть до парадокса. В этом секрет неизменного обаяния этого романа.

Установка Прево — педагогически-просветительская: «немало событий, которые могли бы послужить назидательным примером»; «развлекая, наставляя читателей»,⁴ и она коррелирует с присущей романному жанру «поэтикой нравственного компромисса»⁵ — попыткой понять и оправдать человека в любом его положении.

Кроме того, для Прево как писателя XVIII века важны моменты сословной, социальной, семейной обусловленности героев, в зависимость от которой ставятся такие их качества, как честь или бесчестье, благородство или низость и т. д. При этом героям опять-таки дается возможность выйти за пределы этой схемы — не перечеркнуть или перевернуть ее, а раскрыться в большей широте («естественности»), чем это может предполагать та или иная детерминированность. В жизнен-

¹ Дороватовская-Любимова В. Французский буржуа (Материалы к образам Достоевского) // Литературный критик. 1936. № 9. С. 211—213.

² Данилова Н. К. «Игрок» среди романов Достоевского // Восприятие. Анализ. Интерпретация. Вильнюс, 1993. Вып. 2. С. 76.

³ См.: Кожин В. В. Происхождение романа. М., 1963. С. 309—310; Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 266—269.

⁴ Прево А. История кавалера де Гриё и Манон Леско. История одной гречанки. М., 1992. С. 8.

⁵ См.: Рымарь Н. Т. Реалистический роман XIX века: поэтика нравственного компромисса // Поэтика русской литературы. К 70-летию проф. Ю. В. Манна. М., 2001.

но-натуралистический фон действия вторгается изображение стихийно-необычных человеческих порывов.

Форма повествования от первого лица, присущая обоим произведениям, сообщает им оттенок исповедальности и предельной искренности, она же задает контуры действительности в кругозоре протагониста, правда, у Прево ограничиваемого большим знанием «умудренного» автора.

По поводу романа Прево всегда остается вопрос: авантюра вторгается в любовь или любовь вторгается в авантюру? Прево склонен, скорее, объединять и то, и другое; в тенденции — с отрицательным знаком (отсюда образ добродетельного Тибержа, пытающегося увещевать де Грийе и открыть перед ним радости чисто духовной жизни, призвать к отречению от мира), объективно — скорее с положительным.

У Достоевского стихия авантюры двупланова: с одной стороны, она также связана с любовью, с другой — дана в чистом виде, через топос игры. Игра выступает как вариант приключения. Вместе с тем игра в меньшей степени предполагает перемещения в пространстве (обязательный элемент пикарески), поскольку для нее достаточно замкнутого ограниченного хронотопа. Соотнося игровую тему с любовной, Достоевский делает все, чтобы по мере сил разорвать эту ограниченность игрового хронотопа; вдобавок перемещения в пространстве мотивируются необходимостью менять «рулетенбургии» — игровые точки.

В то же время игра модифицирует (и тем самым углубляет) топику авантюры тем, что она напрямую связана с духовно-эмоциональной сферой человека. Вовлеченность в игру не есть чисто внешнее событие: она предполагает проявление фантазии, памяти, азарта, тщеславия и т. д.

Достоевский не раз подчеркивает полное бессилие «математики» вывести определенную последовательность смены счастливых ставок, что входит в более широкий контекст его полемики с рационализацией живой жизни, вплоть до знаменитого: «Но не вы ли говорили мне, что если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться со Христом, нежели с истиной?»⁶

У романтиков подобное измерение игры называлось судьбой, роком. У Достоевского это, скорее, анонимная и иррациональная стихия существования, открытость которой демонстрирует игрок. Отсюда образ игрока выступает возможной моделью иррациональности и непостижимой глубины человеческого характера. Достоевский связывает образ протагониста с русской темой (как известно, мотив национальных типажей, — скорее так, не «характеров» — является в «Игроке» одним из ведущих), но в конечном счете этот образ получает универсальное наполнение.⁷

Ум и страстность Алексея Ивановича находят свое применение только в игре. При этом любовное чувство занимает в иерархии ценностей игрока второстепенное положение: «Клянусь, мне было жаль Полину, но странно, — с самой той минуты, как я дотронулся вчера до игорного стола и стал загребать пачки денег, — моя любовь отступила как бы на второй план. Это я теперь говорю; но тогда я еще не замечал всего этого ясно. Неужели я и в самом деле игрок, неужели я и в самом деле так странно любил Полину?..» (5, 300). Для протагониста Прево карточная игра — только вынужденный повод заработать деньги на содержание Манон.

«Игра», предельно расширяя свое значение, становится символом взаимоотношений всех героев романа Достоевского. То она цинична, то она загадочна, но в своих полных проявлениях всегда прихотлива и непостижима. У Прево линия

⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 198. Далее ссылки в тексте с указанием тома и страницы.

⁷ С учетом известного высказывания в речи о Пушкине: «Стать настоящим русским... может быть, и значит только (в конце концов это подчеркните) стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите» (26, 147).

«игры» связана только с линией Манон и ее окружения (брат, любовники, с которыми она изменяет кавалеру де Гриё).

Когда в финале «Игрока» Астлей пытается пенять Алексею Ивановичу на растраченность его сил, на пустоту его жизни, т. е. интерпретирует образ героя в духе «лишнего человека», это не может вызвать согласия читателя, поскольку благородный англичанин не замечает иррациональной глубины протагониста, столь важной для автора; для Достоевского «чужак» Астлей этим ограничен. Вместе с тем, оставаясь в «Игроке» во многом в традициях «сентиментального натурализма» (термин А. А. Григорьева), дань которому Достоевский заплатил в 1840-е годы, и, следовательно, в той или иной мере в традициях XVIII века, Достоевский лишь намекает на эту глубину, но столько раскрывая ее, сколько очерчивая.

В соответствии с общей линией иррационализации психологических мотивировок (которые существуют и в морально-чувственном, и в экзистенциальном плане) меняется наполнение образа автора. Горизонт последнего здесь не этико-педагогический (при всей его возможной широте), как у Прево, а экзистенциальный. Автор в романе Достоевского не знает о протагонисте больше, чем тот сам знает о себе.

Иной тип игрока представлен в лице бабушки, которая, попадая в атмосферу «рулетенбурга», внезапно открывает в себе безудержную страсть к игре, что подчеркивает стихийность ее нрава. В то же время парадоксом взбалмошной и самодурной старухи остается то, что она в конечном счете ко всем относится исключительно по справедливости и с удивительной четкостью расставляет моральные акценты (ценит Алексея Ивановича, Полину, Астлея, отталкивает генерала).

Особая линия авантюриности в «Игроке» связана с деятельностью аферистов де Грие и мадемуазель Бланш. Соединение в них демонического и комического усложняет специфику авантюриности в романе и выводит этих персонажей к архетипическим образам пикаро, плутов-трикстеров. Их «игра» рациональна и цинична, но не потому ли они и проигрывают? Ср. также карикатурные уже по отношению к главным аферистам типажи ограниченных «помощников»-поляков, привлекаемых бабушкой.

Достоевский парадоксально заостряет вопрос: чем больше стихийности и непредсказуемости в «игре» жизни, тем больше она раскрывает человека, тем больше шансов дает ему.⁸

Но и сам Алексей Иванович в своей самоотчетливой охваченности стихией рулетки и стихией игры в широком смысле («игры» с Полиной, в большей степени — с немецким бароном, а впоследствии — с генералом, тщетно пытающимся отвлечь героя от барона) в какой-то мере близок пикаро. Отсюда его отчетливая социальная униженность, бедность, бездомность, склонность к приключениям, наконец, последующая служба камердинером и лакеем и заключение в тюрьму, но при этом Алексей Иванович отнюдь не теряет ни чести, ни благородства. «Отрицательные» предикаты образа протагониста, лишая его всякой прикрепленности и детерминированности, будучи соединены с безотчетностью поступков, делают его символом человека вообще, т. е. выводят в широкий экзистенциальный план.

Попадая в сети мадемуазель Бланш, Алексей Иванович, как пикаро (в отличие от героя Прево), не вполне невинен и не теряет себя в этой ситуации. Снятие таинственности с образа соблазнительницы низводит происходящее до уровня простой интрижки (хотя, безусловно, как всегда у Достоевского, с оттенками «человекопознания»), и, наоборот, у Прево все остающаяся загадочность Манон (поскольку, в отличие от героя Достоевского, «протагонист в романах Прево не может до

⁸ Ср. гоголевскую попытку дать в «Игроках» образы людей, пытающихся через игру прийти к слову привычного и рутинного, но терпящих здесь полную неудачу и, помимо собственного желания, добывающихся «свободы» в момент проигрыша: Шульц С. А. Гоголь. Личность и художественный мир. М., 1994. С. 96—97.

конца проникнуть в чужое сознание»⁹) возвышает связанный с нею уровень поведения.

Зато действительно непостижимым и туманным для героя Достоевского остается образ Полины, с ее уязвленной гордыней, запутанными чувствами к герою, с ее странными отношениями с мистером Астлеем. Принципиально высказывание Полины, роднящее ее с Алексеем Ивановичем: «И, однако ж, я сама, как ни глупо это, почти тоже надеюсь на одну рулетку» (5, 219). Сюжетным коррелятом этого признания выступает совместное участие двух персонажей в рулетке, когда протагонист ставит на кон деньги за героиню. Но как раз с Полиной Алексей Иванович и не может соединиться. Линия «Алексей Иванович — Полина» обнаруживает, как и линия «де Гриё — Манон», почти полное переплетение и неразличение стихии авантюриности и стихии любовно-психологической. Финал «Игрока» в житейском отношении гораздо более туманен, чем финал «Манон Леско»: смутно угадываемое счастье Полины, смутные перспективы протагониста. Игра...

В параллель к Алексею Ивановичу — как умному и в этом отношении «достойному» партнеру мадемуазель Бланш — Достоевский создает карикатурный образ оболваненного любовника. Речь идет, разумеется, о генерале, хотя и питающем настоящую страсть, но, впрочем, никогда не раскрываемую в саморефлексии и поэтому темную в себе.

Таким образом, уже в самой схеме авантюрного романа Достоевский обнаруживает особые потенции, превращающие приключенчество в факт внутренней (духовно-психологической) жизни и делающие героя-авантюриста экзистенциальной проблемой, никогда не равной самому себе личностью. Это открытие одним из первых было сделано в романе Прево, с его вниманием к частной человеческой личности на фоне жизненно-натуралистического действия.¹⁰

Там, где у Прево присутствовал «нравственный компромисс» в оправдании и понимании героев, у Достоевского появляется намек на «компромисс» экзистенциально-диалогический, обращенный к проблеме человеческого существования как такового. Динамика, обнаруживаемая в статически намеченных образах-типажах, потребует в дальнейшем творчестве Достоевского также и динамической формы своего воплощения на основе иного жанрового синтеза; и «Игрок» предвещает следующие более сложные «превращения» авантюриности (в том числе в форме детективности) в поздних романах русского автора.

⁹ Забабурова Н. В. Французский психологический роман. Ростов-на-Дону, 1992. С. 94.

¹⁰ Кроме того, Достоевский учитывает опыт готического романа и литературы романтизма (Э. Т. А. Гофман, Э. По). Тем самым сентименталистско-просветительские элементы переплетаются в «Игроке» с романтическими и реалистическими.

© О. В. Евдокимова

К ВОСПРИЯТИЮ РОМАНА М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ»

(ЗАМЕТКИ)

В читательском восприятии романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» (1875—1880) в наши дни проявились некоторые существенные особенности, свидетельствующие как о новых запросах читателя, так и о новых возможностях прочтения этого произведения великого сатирика.

Во-первых, роман, как правило, вызывает у современного читателя, и в частности в среде университетского студенчества, сильные эстетические впечатления.

Во-вторых, он нередко вступает в переключки с произведениями современной прозы. Так, в книге В. Пелевина «Чапаев и Пустота» (2000) читатели не раз усматривали своеобразное следование Салтыкову-Щедрину. В частности, в том, как разработан писателем нашего времени во многом щедринский концепт «пустоты», по-щедрински же соединяющий в себе предметно-бытовые и метафорические значения.

Современным роман Щедрина воспринимается еще и потому, что это роман социальный. Напомним, жанр «Господ Головлевых» сам автор характеризовал вполне определенно, называя «общественным». Сегодня понятие «социальное», «общественное», «идеологическое» наполнилось неизмеримо более сложным содержанием сравнительно с тем, каковое в нем прочитывали во второй половине XIX века или в веке XX.

Наконец, Иудушка, главный герой произведения, больше не пугает и не поражает читателей своей крайней необычностью. Читатель романа все чаще оказывается готов разделить мнение выдающегося актера, сыгравшего Иудушку на сцене, И. М. Смоктуновского, высказанное в устной беседе и в главном состоящее в том, что Салтыков-Щедрин писал не про какого-то чудовищного человека, стоящего особняком среди людей, но про каждого из людей.

В историко-литературных исследованиях последних лет в наибольшей степени актуализированы три аспекта изучения романа. «Господа Головлевы» продолжают рассматриваться в контексте русского семейного романа и семейных хроник.¹ Иудушка изучается в статусе «ментального героя». Но наиболее новым и перспективным среди исследовательских подходов считается сопоставительное соотношение «Господ Головлевых» с евангельским — шире — библейским текстом. Названы и описаны многие из библейских образов, сюжетов, цитат, реминисценций, которые намеренно, даже подчеркнуто и открыто писатель ввел в роман.

Подробнее других разработана в научной литературе тема «блудного сына». Она признана сквозной в романе. Отмечено, что все герои произведения — в той или иной мере «блудные сыновья», их судьбы раскрываются в ключе библейской притчи о блудном сыне. Этот евангельский текст, как показано исследователями, наделен в романе ролью архетипической.²

Однако усилия ученых, предпринятые в этом направлении осмысления романа, не только не приблизили, но еще более отдалили «событие понимания» произведения.

Причины достаточно очевидны: художественные функции библейского «слова» в «Господах Головлевых» объясняются не из художественных интенций и решений автора, а из внетекстовых представлений исследователей. Впрочем, существуют только два варианта объяснений.

Первый связан с традициями русской критики XIX века и наследовавшей эти традиции историко-литературной наукой XX века. Любой элемент текста Салтыкова-Щедрина в данной традиции объяснялся под знаком того, что «Господа Головлевы» — сатирическое произведение, автор которого только «разоблачает». В силу традиции и в статье современного автора «Библеизмы в структуре образа Иудушки Головлева» художественная роль библейских реминисценций усматривается в том, что они обнаруживают «уровень культуры пореформенного помещного дворянства», показывают «„практическую” жизнь Священного писания» и контраст между нравственным смыслом источника и, с другой стороны, «приземлен-

¹ См.: Павлова И. Б. Тема семьи и рода у Салтыкова-Щедрина в литературном контексте эпохи. М., 1999.

² См. об этом: Колесников А. А. Переосмысление архетипа «блудного сына» в романе Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» // Писатель, творчество: современное восприятие. Курск, 1999. С. 38—52.

но-бытовым и даже ханжески-циничным его наполнением в устах „пустослова“ Иудушки».³

Другое, новое и продуктивное, направление объяснения художественных смыслов, извлекаемых Салтыковым-Щедринным из «цитирования» священных текстов, располагается в области православной филологической критики. В работе такого рода — статье И. А. Есаулова «Категория соборности в русской литературе (к постановке проблемы)» — мы читаем: «...удивительное финальное „пробуждение совести“ Порфирия Головлева... совершается в духе православного представления о человеке».⁴ Здесь намечен, действительно, еще не пройденный в науке путь интерпретации романа. Приведенное положение исследователя верно, но во многом потому, что оно очевидно. Герои «Господ Головлевых», и по авторской воле, и в силу естественных условий их бытия, принадлежат миру православной культуры. Далее неизбежны вопросы. Можно ли утверждать, и на основании каких художественных фактов, что совесть Иудушки «пробудилась» настолько, чтобы привести его к прощению? Можно ли найти в романе доказательства одной из основополагающих мыслей статьи И. А. Есаулова? Звучит же она так: «Центральный момент поэтики романа — возможность *искупления* вины героем и *прощение* его, связанное с этим искуплением. Прощение, несомненно состоявшееся в финале, имеет подчеркнуто новозаветный характер».⁵ Аргументы в пользу высказанной автором мысли в статье есть, обусловлены они общей идеей, утверждаемой исследователем, — идеей соборности русской культуры. Какое, впрочем, отношение эта идея имеет к поэтике романа? Если признать оба названных И. А. Есауловым элемента поэтики романа («искупление» и «прощение») центральными, надо отказаться от воззрения на роман как на «общественную» драму (взгляд и Салтыкова-Щедрина) и не видеть в Иудушке трагического героя, а из спектра эстетических переживаний, вызываемых романом, исключить чувство причастности к высокой трагедии. Читательская рецепция, необходимо уточнить, в противовес критике постоянно закрепляет устойчивость охарактеризованных ниже впечатлений.

Оставаясь в рамках имманентного анализа произведения, попытаемся показать сущностные стороны высокой трагедии в «Господах Головлевых» и определить одно из условий восприятия романа в качестве эстетического объекта.

* * *

Во второй главе «Господ Головлевых», носящей заглавие «По-родственному», центральными событиями становятся смерть брата Павла, захват Иудушкой его именины и капитала. Павел умирает в одиночестве, более других не желая видеть Иудушку. Но «кровопивец» явится перед ним и буквально приблизит его смерть.

Характерен контекст явления предателя перед Павлом: «Покуда это происходило, Павел Владимырьч находился в неописанной тревоге. Он лежал на антресолях совсем один и в то же время слышал, что в доме происходит какое-то необычное движение. Всякое хлопанье дверьми, всякий шаг в коридоре отзывались чем-то таинственным. Некоторое время он звал и кричал во всю мочь, но, убедившись, что крики бесполезны, собрал все силы, приподнялся на постели и начал прислушиваться. После общей беготни, после громкого говора голосов вдруг наступила мертвая тишина».⁶

³ Самосюк Г. Ф. Библиеизмы в структуре образа Иудушки Головлева // Литературоведение и журналистика. Саратов, 2000. С. 102.

⁴ Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Петрозаводск, 1994. С. 47.

⁵ Там же. С. 50—51.

⁶ Салтыков-Щедрин М. Е. Господа Головлевы // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 10 т. М., 1988. Т. 6. С. 83. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

Романное многоголосие в этом фрагменте текста образует особый предмет изображения. Первая фраза — классический образец повествования от всеведущего автора. Уже вторая, сохраняя авторитетность авторского знания, обращает читателя к точке зрения героя, к его положению в доме, в пространстве — «совсем один», к его способу осознания совершающегося — «слышал», далее — «кричал», «начал прислушиваться». «Мертвая тишина» — образ мира, данный с точки зрения и автора-повествователя, и героя. В соответствии с этим все последующие переживания героя нельзя именовать субъективными, принадлежащими лишь Павлу. Салтыков-Щедрин фиксирует состояние одинокого больного человека, находящегося в неопишуемой тревоге, в мертвой тишине соприкоснувшегося с таинственным.

Взор такого человека, естественно, обращен к образу, к Богу. Но реалистически мотивированная игра света и тьмы вокруг образа делает сверхреальностью лишь пугающие тени: «Что-то неизвестное, страшное обступило его со всех сторон. Дневной свет сквозь опущенные гардины лился скупо, и так как в углу, перед образом, теплилась лампадка, то сумерки, наполнявшие комнату, казались еще темнее и гуще. В этот таинственный угол он и уставился глазами, точно в первый раз его поразило нечто в этой глубине. Образ в золоченом окладе, в который непосредственно ударили лучи лампы, с какою-то изумительной яркостью, словно что-то живое, выступал из тьмы; на потолке колебался светящийся кружок, то вспыхивая, то бледнея, по мере того как усиливалось или слабело пламя лампы. (...) Павел Владимыч всматривался-всматривался, и ему почудилось, что там, в этом углу, все вдруг задвигалось. Ему казалось, что эти тени идут, идут, идут... (...) Он не слышал ни скрипа лестницы, ни осторожного шарканья шагов в первой комнате, как вдруг у его постели выросла ненавистная фигура Иудушки» (VI, 83—84).

«Фигура Иудушки» материализовала тени, движущиеся от образа. «Человеку» явился не Бог, не спасение, а предатель Иуда. Сцена безупречно мотивирована психологически, с точки зрения героя. Однако высказывание, если учесть голос автора-повествователя, выстроено и с тем смыслом, что появление Иудушки из «образа», из «глубины» читается как материально-объективный факт.

Тема Бога, пославшего в мир Иуду, в творчестве Салтыкова-Щедрина будет поднята и через шесть лет после написания романа «Господа Головлевы». В сказке «Христова ночь» (1886) воскресший Христос в праведном гневном обращении к жизни даже не Иуду, а «безобразную человеческую массу, качающуюся на осине» (IX, 40). Бог не позволяет Иуде смертью избавиться от гнетущей его измены. Иуда вновь проклят и отправлен к людям. Мораль сказки дана в слове от автора: «И едва замерло в воздухе слово воскресшего, как предатель встал с земли, взял свой посох, и скоро шаги его смолкли в той необъятной, загадочной дали, где его ждала жизнь из века в век. И ходит он дондесь по земле, рассеивая смуту, измену и рознь» (IX, 41). Из этого следует, что даже намек на прощение здесь не появляется.

И в романе, и в сказке Христос, Иуда и человек поставлены близко друг к другу, соединены в неразрывную тройственную связь. В трагедии три героя.

Тексты, в которых также присутствует обозначенная тема, могут составить не одну большую книгу. Опыт подобной богословско-литературной антологии недавно был осуществлен С. А. Ершовым, подготовившим издание под заглавием «Книга Иуды».⁷ В нее вошли труды отцов и учителей церкви (Оригена Александрийского, св. Ефрема Сирина), апокрифы, литературно-богословские эссе (профессора Московской духовной академии М. Д. Муретова), сочинения писателей (К. Брентано, А. Франса, Д. Мережковского, Л. Андреева, В. Розанова и др.). В предисловии к

⁷ См.: Книга Иуды. Антология. СПб., 2001.

«Книге Иуды» трагедия, в которой участвуют Христос, Иуда и человек, отнесена к «тайне Боговоплощения и искупления грехов человечества».⁸

Для русской литературы такой смысл трагедии стал очевидным в XX веке. Д. Мережковский, например, заключает свои рассуждения на эту тему характерными выводами: «...камни в Иуду надо кидать осторожнее — слишком к нему близок Иисус»;⁹ «камни в Иуду надо бы кидать осторожнее: слишком, увы, близко к нему все человечество. Только в себя заглянув бесстрашно-глубоко, мы, может быть, увидим и узнаем Предателя».¹⁰

Роман «Господа Головлевы» не упомянут в «Книге Иуды». Возможно, это произошло потому, что в традиции восприятия романа сложилось представление, согласно которому автор «заземлил» своего героя, подал его историю как социально-бытовую, сосредоточил внимание читателя на «подлом» быте, а это как будто бы не имеет отношения к высокой трагедии.

Однако сейчас уже очевидно, что подобная поэтика способна не затемнить, а обнаружить масштаб трагедии. Подтверждение можно найти, обратившись ко многим эпизодам романа. В частности, в описании предсмертного состояния старшего брата Иудушки Степана. На бытовом уровне автор-повествователь говорит об одном из проявлений белой горячки, наступающей после запоя. Но не только, здесь передано состояние брошенного, одинокого, гибнущего человека, сознание которого оказывается пущено в беспредельность: «Нужно дожидаться ночи, чтобы дорваться до тех блаженных минут, когда земля исчезает из-под ног и вместо четырех постылых стен перед глазами открывается беспредельная светящаяся пустота» (VI, 53—54). Образ «светящейся пустоты» трудно назвать только бытовым. В эпитете «беспредельная» есть смыслы, соотносимые с семантическим полем «безудержности» и «безобразия», свойственных русскому человеку, не знающему себе предела, теряющему его, и в этом смысле «бытовые». Но сохранены в этом эпитете и смыслы, позволяющие интерпретировать «беспредельность» как «бесконечность», в высоком романтико-метафизическом ключе.

Низкий быт и высокая трагедия, пустословие и творчество, реальность и фантазия, беспредельность и точка, свет и тьма, грех и прощение, Иуда и Христос — ни одно из этих противоречий не разрешается в романе Салтыкова-Щедрина в линейной перспективе. Тему прощения ведет за собой тема греха, бытие Иудушки взывает к Христу. Важно не то, как прощен Иудушка: совершенно или нет. Важна сама трагическая неразъятость греха и прощения, устойчивая неизменность этой антиномии.

Само наличие неснятых противоречий является знаком того, что роман «Господа Головлевы» следует воспринимать как художественное произведение, продолжающее пушкинскую, «онегинскую» традицию, — ведь именно в романе Пушкина впервые появились такого рода противоречия как осознанный художественный принцип. У Салтыкова-Щедрина изменилось содержание противоречий, но принцип их неустранимости остался неизменным. Неснятые, неснимаемые противоречия образуют в романе качество глубины.

Лексическое значение слова «глубина» в XIX веке, о чем свидетельствует словарь В. Даля, определилось в противоположных направлениях: первое — «высота», в обратном смысле — «пропасть», «бездна».¹¹ Трагедия бытия в «общественном» романе «Господа Головлевы» оттого и воспринимается как вечная трагедия, что намечена в пределах между бездной и высотой, совершается, говоря словами самого писателя, «где-то в пространстве».

⁸ Ершов С. Трагедия и драма Иуды Искариота // Там же. С. 5.

⁹ Мережковский Д. Иуда предатель // Там же. С. 74.

¹⁰ Там же. С. 75.

¹¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1989. Т. 1. С. 357.

Подчеркнем, что «глубина» как качество романа XIX века особенно заметна на фоне простой или замысловато сделанной «пустоты», культивируемой в современном художественном сознании. Имеется в виду, конечно, не оценочное, а субстанциональное значение слов «глубина» и «пустота».

**ИЗ НЕИЗДАННОЙ КНИГИ Ф. Д. БАТЮШКОВА «ОКОЛО ТАЛАНТОВ».
«ДВЕ ВСТРЕЧИ С А. П. ЧЕХОВЫМ»
(ПУБЛИКАЦИЯ © П. Р. ЗАБОРОВА)**

В книге Федора Дмитриевича Батюшкова (1853—1920) «Около талантов», над которой этот авторитетный филолог и литературно-театральный деятель трудился в последние годы жизни, так и не успев ее завершить,¹ фрагмент, посвященный А. П. Чехову, — один из самых кратких. Это не удивительно: знакомство их было недолгим, а общение в основном эпистолярным, личных же встреч было всего две, причем продолжались они в общей сложности не более трех часов. Однако встречи эти произвели на него столь сильное впечатление, что не рассказать о них, хотя бы предельно лаконично, он просто не мог.

О значении Чехова и его роли в современном общественно-литературном движении, а также о притягательной силе его личности Батюшков писал неоднократно на страницах газет и журналов,² суммировал же свои мысли в данной связи в «Истории русской литературы XIX века» под редакцией Д. Н. Овсянико-Куликовского (1910). Принадлежавшая Батюшкову глава о Чехове завершалась выразительными и подчас очень точно сформулированными «Итогами», где, между прочим, говорилось: «Чехов вернул русскую литературу в русло классического искусства эпохи Пушкина и периода художественного творчества Льва Толстого, искусства свободного и самоцельного, чуждого всякой предвзятости, реалистичного по форме и по художественной концепции и не преследующего никакой посторонней цели искусства... Достигнув зрелого периода творчества, он создал ряд произведений, которые во многом могут быть причислены к образцовым: великолепный язык, простота и сжатость изложения, меткость наблюдений, умелый подбор наиболее рельефных черт в создании художественных образов. Он не сторонился от задачи возможного морального воздействия произведения литературы на читателей, но не исходил из побуждений учительства и всего менее был доктринером. Он откликнулся на жизнь в самых разнообразных ее проявлениях, служа действительно как бы эхом тому, что происходит в жизни, заботясь прежде всего о верности и правде отражений. Проходя сквозь призму души художника, эти отражения образовывали своеобразные комбинации и получалось что-то новое, чего, может быть, и нет на самом деле, но что суммирует целые категории явлений действительности. Если он не принадлежит к мировым гениям, то он был гениально пронизателен в раскрытии и изображении условий и характеров современной ему русской действительности. Личные свойства способствовали тому, чтобы придать его поэзии, окутывающей тонкой, едва заметной атмосферой любви и грусти некоторые его произведения с лирическим оттенком, особое обаяние, отклик на которое чувствуется во всех посмертных воспоминаниях знавших его, в многочисленных стихах, посвященных его памяти, ибо, кажется, ни один писатель не вызвал у нас такого количества „плачей” и сожалений об их утрате».³

¹ См.: Русская литература. 2000. № 3. С. 177—193; 2002. № 2. С. 185—197; 2003. № 1. С. 142—147; Эткиндовские чтения. СПб., 2003. [Вып.] I. С. 115—124.

² См.: Масапов И. Ф. Чеховиана. М., 1929. Вып. 1 (по указателю).

³ История русской литературы XIX века. М., 1911. Т. 5. С. 214.

Выступить в печати с собственными воспоминаниями о Чехове Батюшков тогда еще не решался, а возможно, и не думал. Но летом 1914 года, когда Россия отмечала десятилетие со дня смерти писателя, он все же сделал это или, вернее, согласился сделать в ответ на настойчивые просьбы редактора еженедельного петербургского журнала «Солнце России» А. Э. Когана, собиравшего специальный выпуск «Памяти А. П. Чехова» и непременно хотевшего украсить его материалом мемуарного характера. Это был небольшой очерк, скромно озаглавленный «Две встречи с А. П. Чеховым».⁴

Написанный поспешно, без тщательного обдумывания и стилистической шлифовки, очерк этот, скорее всего, особого удовлетворения его автору не принес, и потому, решив включить его позднее в книгу своих воспоминаний, Батюшков счел необходимым переработать его или, во всяком случае, улучшить, дополнив рядом интересных деталей, наблюдений и соображений. В этой окончательной редакции очерк и публикуется ниже по автографу: ИРЛИ. Ф. 20. № 15780. Л. 109—117. Орфография модернизирована и унифицирована, а сокращенное написание имен и названий, как правило, заменено на полное.

Две встречи с А. П. Чеховым

И мимолетные встречи с большим человеком оставляют в душе заметный след, к которому невольно возвращаешься.* Чехов был для меня долгое время знакомым-незнакомцем, ибо переписываться я с ним стал с 1897 г., а увиделся лично впервые в 1902 г. Письма Чехова теперь всеми оценены, собраны, изданы, об их качествах может судить всякий наделенный вкусом человек.¹ Удивительно, что он так раскрывался в письмах и перед адресатом, которого никогда не видал, что он мог писать не зная человека, словно своему хорошему знакомому, и даже как-то индивидуализируя обращение, придавая ему характер некоторой интимности. Обыкновенно ведь, когда пишешь письмо, мысленно представляешь себе, к кому обращаешься, и это влияет на стиль и содержание письма. У Чехова этого не было: он остается везде самим собой, и, может быть, прав был Куприн в своих воспоминаниях об Антоне Павловиче, что он совершенно с равным вниманием относился ко всем, с кем приходилось ему разговаривать² — добавляю — и переписываться. Ему достаточно было двух-трех указаний от общих знакомых, понаслышке, кто данное лицо, обратившееся к нему с письмом (в настоящем случае первым посредником нашего «знакомства по письмам» был В. А. Гольцев,³ несколько позже — жена А. П., артистка Московского Художественного Театра О. Л. Книппер, с которой я был знаком по ее деятельности в театре Станиславского и Немировича-Данченко),⁴ — Антон Павлович писал как бы к знакомому человеку⁵ и даже сообщая то, что особенно должно было интересовать его по правдоподобному предположению (напр., он сообщил мне из Ниццы о деле Дрейфуса и роли Зола в этом деле,⁶ писал свои впечатления о Горьком, сообщал о постановках своих пьес и т. д. — все это выходило за пределы «деловых» писем к редактору журнала, в котором Чехов согласился сотрудничать).⁷

И вот к обаянию крупного писателя прибавилось обаяние необыкновенно привлекательного человека, которого как-то нельзя было не полюбить, хоть несколько приблизившись к его личной жизни. Это происходило, конечно, от душевных свойств са-

⁴ Солнце России. 1914. Июнь. № 228. [С. 8]. Отрывок из этого очерка был воспроизведен в кн.: Львов-Рогачевский В. Л. А. П. Чехов в воспоминаниях современников и его письмах. М., 1923. С. 68.

* Наскоро мною были записаны эти встречи с Чеховым для печати, так как редактор «Солнца России» непременно требовал что-нибудь о «личном знакомстве». Я не умею отказывать, предупредив, что могу дать лишь очень немногое. Теперь дополняю недосказанное и недописанное.

мого Чехова, в котором была эта притягивающая сила любви. Всякая посылка письма от него была настоящим праздником, и чем больше я вчитывался в его произведения, тем яснее обрисовывался мне и человек, стоявший к вам так высоко и так близко.

И вот, весной 1902 г., проездом через Москву на юг России, я решился остановиться между двумя поездами, узнав, что Чехов в Москве, и поехал к нему на авось, без предупреждения.

На вопрос: «Дома ли Антон Павлович?» я услышал, вероятно, общее распоряжение для всякого нового лица: «Дома нет». Я подал карточку и просил доложить Ольге Леонардовне. Через минуту меня попросили войти в кабинет; Антон Павлович вошел быстрым и, показалось мне, бодрым шагом, с веселой улыбкой, приветливый, радушный: «Это вы? Наконец-то, давно пора... Садитесь. Ну, что, скоро у нас будет конституция?»⁸

Наружность Чехова много раз описывали. Меня только поразило, что он выше ростом, чем я представлял себе. Затем покорила глаза и удивительно приятный тембр голоса. Глаза вовсе не голубые, как писали, а карие, лучистые, ласковые и немного вопросительные.⁹ Антон Павлович сел спиной к свету, но только сошла улыбка с его лица, обнаружили морщины, землистый цвет кожи, что-то болезненно потухающее. Вслед за А. П. вошли его жена и артист Вишневецкий.¹⁰ Через несколько минут первая робость от встречи с «самим» Чеховым прошла, и я почувствовал себя, как с добрым, старинным хорошим знакомым, удивительно ласковым, внимательным, сердечным. Говорили о политике — ибо Антон Павлович был в полосе, когда он действительно настойчиво и нетерпеливо ожидал «конституции», которую, как он шутя заявлял в одном письме, уже даровал своим карасям в Мелихове.¹¹

Чехов расспрашивал о настроениях в Петербурге, жаловался, что очень тяготеет вынужденным пребыванием в Ялте, которая ему сильно надоела. Напомнил о его болезни машинальный жест, который я сделал, вынув папиросник и спрашивая у хозяйки разрешения закурить. Вишневецкий покачал головой и строго сказал мне, что в присутствии А. П. курить нельзя. Но Чехов, насупив брови, остановил его: «Вы видите — окно открыто; я очень прошу вас, закурите» — и сам подал мне спички.

Я подошел к окну, чтобы не подчеркивать своей неловкости, но, конечно, постарался поскорее бросить папироску. И эта случайная рассеянность неисправимого курильщика мне испортила настроение: я уже не мог отделаться от впечатления, что передо мною больной, приговоренный человек, который может лишь протянуть некоторое время, принимая всякие предосторожности. Что-то сжалось внутри.

Пересев снова на прежнее место, возле хозяйки, я заметил, что никак не ожидал, чтобы Антона Павловича так захватили вопросы общественности и политики, так как полагал, что искусство ему всего дороже. «Об искусстве поговорим в другой раз, — заметил А. П. — Теперь надо, чтобы в России создались более сносные условия для существования. Мы ужасно отстали. Вот приеду в Петербург, дам вам знать, поговорим. Нужно, очень нужно мне побывать в Петербурге».

На этом мы расстались, так как я спешил на поезд.

Через год Чехов действительно приехал в Петербург¹² и дал мне знать через К. П. Пятницкого,¹³ чтобы я зашел повидаться с ним. Я попал только в 11-ом часу вечера, ибо все время было заранее разобрано. Застал за чайным столом Чехова, Горького, еще несколько человек. Антон Павлович отозвал меня в сторону и шепнул: «Заканчиваю пьесу...» — «Какую? Как она называется? Какой сюжет?» — «Это вы узнаете, когда она будет готова. А вот Станиславский, — улыбнулся Чехов, — не спрашивал меня о сюжете, пьесы не читал, только спросил, что в ней будет, т.е. какие звуки? И ведь представьте, угадал и нашел. У меня там в одном

явлении должен быть слышен за сценой звук, сложный, коротко не расскажешь, а очень важно, чтобы было то именно, что мне слышалось. И ведь Константин Сергеевич нашел как раз то самое, что нужно... А пьесу в кредит принимают», — снова улыбнулся Антон Павлович. «Неужели так важно — этот звук?» — спросил я. Чехов посмотрел строго и коротко ответил: «Нужно». Потом улыбнулся: «А вам сюжет хочется знать? Нет, теперь не буду рассказывать, пока не закончу».

Звук, о котором шла речь, как известно теперь, — это некое предзнаменование того, что должно было произойти. Чехов в ремарке указывает, что он напоминает шум упавшей бадьи в шахте, и в «Вишневом саду» во втором акте и в последней картине он играет особую роль.¹⁴ Когда-то Чехов его слышал в натуре, и он сильно запечатлелся в его памяти. Упоминается он и в одном из его более ранних рассказов, и Чехов словно придавал ему какое-то мистическое значение.¹⁵ Любопытно во всяком случае, что этот аксессуар пьесы найден был Станиславским раньше не только постановки пьесы, но и знакомства с ней.

«Скажу только, что театр — ужасная вещь, — продолжал Чехов. — Так он затягивает, волнует, поглощает...». «Пойдемте пройтись», — неожиданно предложил он.

Мы вышли на Невский. Антон Павлович сказал сперва, что проведит меня до Литейного, а потом я проводил его до Надеждинской, он снова повернул, и мы так раза три прошлись взад и вперед.¹⁶

Чехов почти исключительно говорил о театре, но не в теории, а о том, какое это своеобразное, одновременно захватывающее и выбивающее из колеи жизни учреждение, о тех испытаниях, через которые проходит драматург, когда доверяет свое произведение чужим исполнителям, — как ни близок он к артистам Московского Художественного Театра, а все же это другие, через посредство которых публика узнает его пьесу; постановка нового произведения совершенно изматывает нервы писателя; а все же в театре огромная притягательная сила. «Лучше, много лучше писать повести и рассказы, — говорил А. П. — Себе больше принадлежишь. Владеешь собой и своим материалом, но...» В его признаниях звучало что-то лично наболевшее, говорил отрывисто, словно про себя, подчеркивая в особенности, что раз человек отдался театру, он себе больше не принадлежит.

На ходу А. П. по временам вынимал из бокового кармана коробочку, в которую откашливался. Я понял, что это, и стал опасаться, что ночная прогулка вряд ли ему в пользу. Но Чехов на мой вопрос — не пора ли ему домой, предложил еще пройтись и заговорил о том, что приедет зимой в Петербург на более продолжительный срок. «Теперь я только на рекогносцировке, — пошутил он. — А Ялта страшно надоела». Заговорил он о Толстом, о Короленко, о Куприне. «Я очень люблю Короленко, — сказал А. П., — и досадую, что Толстой не может освободиться от предубеждения. Вы знаете — это все по поводу недосмотра о луне в Пасхальную ночь... Сущий пустяк, а старик обобщает. Но теперь уже начинать сдаваться. Особенно после „У казаков“: чудесная вещь, особенно сцена в трактире „Плевна“. Вы ведь помните?»¹⁷ — А. И. Куприн очень талантлив — этого Лев Николаевич сразу воспринял.¹⁸ Я хорошо его знаю.¹⁹ Одно с ним трудно — слишком мнителен, не знаешь за что — вдруг обидится...» «Ну и что же?» — спросил я. «Нельзя, чтобы человек обижался, — взволнованно заговорил Антон Павлович. — Себя упрекаешь — не сказал ли чего ненужного, не задел ли чем нечаянно, — сложный он, наболевший... Ну, так зимою мы с вами еще увидимся, а завтра я уезжаю. Вернусь, непременно вернусь, и тогда вдоволь потолкуем, а пока до свиданья».

Но Чехов не вернулся. Последнее письмо, которое я от него получил, датировано 19 января 1904 г. В нем как раз шла речь о первом представлении пьесы, о которой он рассказывал, не называя ее, — о «Вишневом саду». Возражая на «незаконность» устроенного ему юбилея, который по его расчетам мог придти лишь в 1905 г., Антон Павлович писал мне: «Как бы то ни было, на первом представлении „Вишневого сада“, 17 января, меня чествовали, и так широко, радушно и в сущно-

сти так неожиданно, что я до сих пор не могу придти в себя... Если вы приедете на масленице, то это хорошо. Только, как думаю, не раньше масленицы наши актеры придут в себя и будут играть „Вишневый сад” не так растерянно и неярко, как теперь...»²⁰

Но Чехова я больше не видел. Как известно, он вскоре должен был уехать в Баденвейлер.²¹ Когда привезли его тело в Петербург, Ольга Леонардовна мне телеграфировала, но меня не было в Петербурге, так что я не попал и на похороны в Москве.²²

Тихо скончался великий писатель, и его вдова при первом затем свидании осенью сказала мне: «Ведь смерти нет! Он ушел, но где-то жив, жив, я его чувствую, смерти нет». Жив, конечно, в том, что создал и где вечен его дух. Он мне неоднократно вспоминается, как большая, большая тень, которая шла со мной по Невскому поздно ночью, тень, к которой я жадно прислушивался, ловя и запоминая каждое слово, и потом на перекрестке двух улиц она внезапно исчезла. И я все жду ее возвращенья. Но когда мне пришлось увидеть «Вишневый сад», я уже не мог поделиться своими впечатлениями с незабываемым писателем, которого эта пьеса была лебединой песнью.

¹ Имеются в виду: Письма А. П. Чехова. М., 1912—1916. Т. 1—6 (2-е изд., испр. и доп. М., 1913. Т. 1—3).

² «Я глубоко убежден в том, — писал А. И. Куприн, — что Чехов с одинаковым вниманием и с одинаковым проникновением, любопытством разговаривал с ученым и с разносчиком, с просящим на бедность и с литератором, с крупным земским деятелем и с сомнительным монахом, и с приказчиком, и с маленьким почтовым чиновником, отсылавшим ему корреспонденцию» (Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 417).

³ Гольцев Виктор Александрович (1850—1906) — юрист, литератор, общественный деятель, редактор журнала «Русская мысль»; друг Чехова, с которым находился в постоянной и весьма интенсивной переписке.

⁴ Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868—1959) — жена Чехова с 1901 года.

⁵ До настоящего времени выявлено 18 писем Чехова к Батюшкову (все они вошли в Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1974 — 1983. Далее ссылки на это издание даются сокращенно) и 24 письма Батюшкова к Чехову (см.: Архив А. П. Чехова. Аннотированное описание писем к А. П. Чехову. М., 1939. Вып. 1. С. 16; письмо от 14 января 1904 года опубликовано полностью (см. примеч. 20); ряд фрагментов приведен в комментариях к письмам Чехова в Полн. собр. соч. и писем).

⁶ Это было письмо от 23 января (4 февраля) 1898 года. Речь идет о сфабрикованном «деле» капитана французской армии (еврейского происхождения) Альфреда Дрейфуса, незадолго перед тем вторично осужденного за шпионаж, и знаменитом выступлении в его защиту Эмиля Золя. «У нас только и разговора, — писал Чехов, — что о Золя и Дрейфусе. Громадное большинство интеллигенции на стороне Золя и верит в невинность Дрейфуса. Золя вырос на целых три аршина; от его протестующих писем точно свежим ветром повеяло, и каждый француз почувствовал, что, слава Богу, есть еще справедливость на свете и что, если осудят невинного, есть кому вступиться. Французские газеты чрезвычайно интересны, а русские — хоть брось. „Новое Время” просто отвратительно» (Письма. Т. 7. С. 157).

⁷ Возглавив в 1897 году русский отдел международного журнала «Cosmopolis», Батюшков обратился к многим русским писателям и деятелям культуры с предложением принять участие в новом издании. Чехова он собирался с этой целью посетить, но этот визит не состоялся, и предложение было изложено в письме, на которое Чехов ответил благодарностью, согласием и пожеланием Батюшкову успеха. Этот обмен письмами и явился началом их переписки, продолжавшейся до января 1904 года.

⁸ Ср. в воспоминаниях А. И. Куприна: «Странно — до чего не понимали Чехова! Он — этот „неисправимый пессимист”, как его определяли, — никогда не уставал надеяться на светлое будущее, никогда не переставал верить в незримую, но упорную и плодотворную работу лучших сил нашей родины. Кто из знавших его близко не помнит этой обычной излюбленной фразы, которую он так часто, иногда даже совсем не в лад разговору, произносил вдруг своим уверенным тоном: „Послушайте, а знаете что? Ведь в России через десять лет будет конституция”. Да, даже и здесь звучал у него тот же мотив о радостном будущем, ждущем человечество, который отзывался во всех его произведениях последних лет» (Чехов в воспоминаниях современников. С. 409).

⁹ См. сходное наблюдение А. И. Куприна: «Многие впоследствии говорили, что у Чехова были голубые глаза. Это ошибка, но ошибка до странного общая всем, знавшим его. Глаза у него были темные, почти карие, причем раек правого глаза был окрашен значительно сильнее,

что придавало взгляду А. П., при некоторых поворотах головы, выражение рассеянности» (Там же. С. 406). О «голубых, лучистых и глубоких» глазах Чехова писал, например, В. Г. Короленко (Там же. С. 73).

¹⁰ Вишневский Александр Леонидович (1861—1943) — артист МХТ, товарищ Чехова по таганрогской гимназии.

¹¹ Батюшков имел в виду следующую фразу из письма Чехова к В. Н. Ладыженскому от 4 февраля 1899 года: «Караси мои здравствуют и уже настолько созрели, что хочу дать им конституцию» (Письма. Т. 8. С. 72; впервые опубликовано: На памятник А. П. Чехову. Стихи и проза. СПб., 1906. С. 176).

¹² В Петербурге Чехов пробыл всего один день — 14 мая 1903 года (см.: *Гитович Н. И.* Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М., 1955. С. 748—749).

¹³ Пятиницкий Константин Петрович (1864—1938) — литературный деятель, один из основателей и руководителей товарищества «Знание».

¹⁴ Имеется в виду «отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», который фигурирует в пьесе дважды, во втором и четвертом действиях, оба раза в авторских ремарках. Предположение, что «где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья», высказывает Лопухин во втором действии.

¹⁵ Речь идет о рассказе «Счастье» (1887).

¹⁶ Адрес Батюшкова в это время — Литейный пр., 15.

¹⁷ См.: Лев Толстой об искусстве и литературе. М., 1958. Т. I. С. 244; Т. II. С. 117, 129, 139, 150, 151, 177, 178, 180, 494. Об отмеченной Толстым «непростительной небрежности» Короленко см. свидетельство А. Б. Гольденвейзера (Там же. Т. I. С. 298). Имелся в виду рассказ «В ночь под Светлый праздник» (1885) и в первую очередь слова «Луна не поднималась» (в соотвествии с установлениями Никейского собора, Пасха должна отмечаться в первое воскресенье после весеннего равноденствия и полнолуния). В очерках «У казаков (Из летней поездки на Урале)» (1901) сцена, о которой говорит Чехов, составляет часть очерка XI. Ср. более позднее изложение этой беседы в статье Батюшкова «Правда вымысла и правда жизни в произведениях Вл. Гал. Короленко»: «Помню один разговор с А. П. Чеховым, который очень любил Короленко, хвалил его, но не во всем одобрял. Это было за год до кончины Чехова. Мы шли, беседуя ночью по Невскому, взад и вперед, между Литейным и Надеждинской, и как будто Чехов все хотел что-то досказать. Наконец он высказал — это было по поводу сдержанного и недоверчивого отношения Л. Н. Толстого к Короленко как к писателю. „Но я нашел чем победить его предубеждение, — поспешил заверить Антон Павлович. — Вы помните, конечно, очерки «У казаков»... Там есть сцена в трактире... Превосходная... Я дал ее прочесть Льву Николаевичу... Никакой выдумки, все верно, правдиво, ярко...” В последние годы жизни Толстой действительно иначе относился к Короленко, чем раньше» (Современная иллюстрация. 1913. Июль. № 7. С. 100).

¹⁸ См.: Лев Толстой об искусстве и литературе. Т. I. С. 237—239, 242, 243; Т. II. С. 154, 166, 169—171, 174, 179, 365, 372, 428.

¹⁹ См.: *Корецкая И. В.* Чехов и Куприн // Лит. наследство. 1960. Т. 68. С. 363—378.

²⁰ Ответ на письмо Батюшкова из Петербурга от 14 января 1904 года, в котором он, зная о предстоящем чествовании писателя в связи с 25-летием его литературной деятельности и не имея возможности сделать это лично, горячо его приветствовал. «Как ни банальны всякие выражаемые пожелания, — писал Батюшков, — это простая потребность сердца их высказать, привязавшись к тому или другому поводу, и суть, конечно, не в выражениях, а в сильном желании всего лучшего дорогому лицу, к которому питаешь огромную признательность за то, что он вам дал и чем он для вас представляется. Сколько Вы нам дали нового, неожиданного, проникновенного, как научили видеть и показали, как следует творить. Для многих, идущих за Вами, Вы истинный учитель, который ведет за собой целую новую школу молодых писателей, и они должны быть Вам особо признательны. Но ценить Вас дано всякому, ценить и чувствовать все Ваше значение. На Ваших произведениях я переживаю большой период в своей жизни, после университета, ибо Вы духовный вождь целого поколения, к которому и я принадлежу» (Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина. Записки Отдела рукописей. М., 1941. Вып. VIII. С. 36—37).

²¹ Баденвейлер — немецкий курортный городок, куда Чехов выехал 3 июня 1904 года.

²² Тело писателя, скончавшегося в Баденвейлере 2 июля 1904 года, было доставлено в Петербург, где «на дебаркадере [Варшавского вокзала] оказалась лишь незначительная горсточка из железнодорожных репортеров и нескольких человек учащей молодежи» (Московские ведомости. 1904. 10(23) июля. № 188), а оттуда перевезено в Москву; похороны состоялись 9 июля на Новодевичьем кладбище при огромном стечении народа (см.: *Долинский М., Черток С.* Последний путь Чехова // Русская литература. 1962. № 2. С. 190—201).

© А. А. Левицкий (США), Т. В. Мисникевич

«ЗЛОПОЛУЧНАЯ МЫСЛЬ» ИЛИ «МУДРАЯ ПРОСТОТА»?

(К ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ КНИГИ ФЕДОРА СОЛОГУБА «СВИРЕЛЬ. РУССКИЕ БЕРЖЕРЕТЫ»)

Тяготение к жанру пасторали намечилось в творчестве Федора Сологуба в начале 1920-х годов. В марте 1922 года в петербургском издательстве «Petropolis» вышла его книга «Свирель. Русские бержереты»,¹ включавшая двадцать семь стихотворений, — они же составили раздел «Свирель. В стиле французских бержерет» в книге Сологуба «Небо голубое. Стихи» (Ревель: Библиофил, [1921]), и кроме того, пять из них — раздел «Свирель (В стиле бержерет 18-го века)» в его книге «Одна любовь. Стихи» (Пг.: Myosotis, 1921).² Девять стихотворений цикла образовали рукописный сборник «Лиза и Колен», заверченный Сологубом 29 мая 1921 года.³

Современники связывали появление пасторальных образов и мотивов в лирике Сологуба с общим изменением ее тональности. Ю. Н. Верховский назвал «песнопения *Одной любви*» «светлыми гимнами», в которых «прежние, иногда болезненно утонченные мотивы жуткой и жестокой любви-страсти разрешаются или пластическим созерцанием, в котором смолкает и растворяется „знойный голос крови“, или нежностью любви», и увидел в этой книге «светлое приятие любви и жизни, прославляемое песнями *свирили...*»⁴ П. Н. Медведев восхищался «воздушной легкостью» и «изящной простотой» бержерет, созданных поэтом, которого «осенила ясная мудрость и мудрая простота».⁵

На этом фоне выделялась рецензия Валерия Брюсова на книгу «Свирель. Русские бержереты».⁶ Брюсов отметил, что стихи «просто скучны и больше ничего». Причину неудачи он видел в «самом замысле автора»: «Ф. Сологуб напал на злополучную мысль — написать „русские бержереты“, т. е. „пастушеские“ стихи в приторно-сентиментальном вкусе, как они писались во Франции, в эпоху Людовика XV. Как большой мастер Ф. Сологуб хорошо справился с задачей, но каково читать целую книжку таких подделок под старинные подделки (...) Филис—Сильвандр. Лиза—Колен. Нинета—Амур, и опять Амур, и еще Амур, и снова барашки, и вновь фиалки... нет! две-три такие стилизованные песенки были бы милым подарком нашей литературе, но целая книга их — это чересчур!»⁷

¹ См.: Книжная летопись. 1922. № 7. 1 апр.

² Книга «Одна любовь» вышла в августе 1921 года (см.: Книжная летопись. 1921. № 17. 1 сент.).

³ В рукописный сборник «Лиза и Колен» вошли следующие стихотворения: «Бойся, дочка, стрел Амура...», «Как мне с Коленом быть, скажи, скажи мне, мама...», «Вижу, дочь, ты нынче летом...», «Соловей / Среди ветвей...», «Погляди на незабудки...», «Не дождь алмазный выпал...», «Дождик, дождик, перестань...», «Лизу милый друг спросил...», «За кустами шорох слышен...».

⁴ Верховский Ю. Н. Классический символизм // Летопись Дома литераторов. 1922. № 8—9. Г. И. Чулков писал в рецензии на сборники стихов Сологуба «Фимиама», «Одна любовь», «Свирель»: «Три книги стихов Федора Сологуба, вышедшие за эти последние года, не только свидетельствуют явно о щедрости его музы, но убеждают нас в многообразии поэтических даров, коими наделен этот верный рыцарь Дульцинеи. (...) Демонизм, которому был не чужд поэт в иные эпохи своей поэтической жизни, приобретает ныне какое-то оправдание в плане его высокой лирики» (Феникс. Книга первая. М.: Костры, 1922. С. 184). См. также: Адамович Георгий. Русская поэзия // Жизнь искусства. 1923. № 2. 16 янв. С. 3—4; Гизетти А. Лирический лик Сологуба // Современная литература. Л.: Мысль, 1925. С. 82—92. Подробно о тематико-стилевой эволюции Сологуба см.: Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975. С. 62—68.

⁵ Медведев Павел. Последние книги Ф. К. Сологуба. К 40-летию литературной деятельности // Записки Передвижного театра. 1924. № 69. С. 1—2.

⁶ Брюсов В. Среди стихов // Печать и революция. 1922. № 6.

⁷ Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894—1924: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 571. Прямо противоположный характер носит оставшаяся в то время неопубликованной рецензия

Однако Брюсов, не оценивший пасторальные опыты Сологуба, обозначил в своей рецензии ключевую проблему творческой истории его книги «пастушеских стихов»: какой «замысел» был у поэта при создании «целой книги» «подделок под старинные подделки».

Решение издать ранее опубликованный цикл стихотворений отдельной книгой становится вполне понятным в контексте биографии Сологуба. Книга посвящена жене поэта — Анастасии Николаевне Чеботаревской, скончившей с собой 23 сентября 1921 года. Для нее буквально на одном дыхании и были написаны «русские бержереты»: первое стихотворение датировано 6 (19) апреля, последнее — 28 мая (10 июня) 1921 года. В своих поминальных записях о Чеботаревской Сологуб отмечал: «„Свирель“ вся написана, чтобы ее позабавить. Голодные были дни. Заминка с пайком. Ходил на Сенную, на последние гроши, на разменянные по секрету от нее германские марки купить что-нибудь вкусное. И по дороге сложил не одну бержерету. Первые же бержереты написаны по ее желанию для вечера в Институте, где она занималась языками и литературой».⁸ 16 июня 1921 года экземпляр рукописного сборника «Лиза и Колен» был послан Альберту Георгиевичу Оргу — представителю эстонской оптационной миссии в Петрограде, помогавшему Сологубу и его жене с отъездом за границу.⁹ Через пять дней после гибели Чеботаревской, 28 сентября 1921 года, Сологуб передал «бержереты» в «Petropolis».¹⁰ Таким образом, «бержереты», созданные поэтом, чтобы хоть чем-нибудь порадовать жену, оградить ее от реалий послереволюционной действительности, стали книгой ее памяти.

В творческом плане стихотворения, составившие «Свирель», несомненно значили для Сологуба гораздо больше, чем милые и изящные «пустяки» или стилизации. «Мечтания» «о былом», ставшие одной из ведущих тем лирики Сологуба 20-х годов («К жизни забытой, / Мглою столетий обвитой, / Жадно стремлюсь опять»),¹¹ безусловно усилили его интерес к поэтической культуре прошлого. Не менее важна и очевидная связь «Свирели» с песенным жанром. Исключительная музыкальность является общепризнанным качеством поэзии Сологуба. Он и сам нередко определял свою поэзию как «песнопенье» («Покорен я / Меня влекущей к песнопенью силе, / Великому восторгу бытия».)¹²

Своей образно-стилевой структурой «бержереты» Сологуба в первую очередь ориентированы на пасторальные «песенки» XVIII века, но в круг источников «Свирели» вполне допустимо включить и французскую средневековую поэзию. Бержереттой (франц. *bergerette* — маленькая пастушка) в средневековой Франции называли песню, родственную вирелэ (*chanson-balladé*). Форма вирелэ сложилась в северной Франции в XIII веке, получила распространение в XIV—XV веках, а затем

Г. В. Никольской: «На прилавках и столах книжных магазинов лежит множество маленьких, изящно изданных книжечек: в них стихи, но как мало в них поэзии! (...) Одним из немногих исключений, и исключением самым ярким, является книжка Ф. Сологуба „Свирель“. К ней так подходит немного манерный подзаголовок: „Русские бержереты“. Ф. Сологуб один из крупных (а м(ожет) б(ыть) и самый крупный) художников слова нашего времени. Те слова, которые он говорит, всегда новы, звучны, значительны. Творчество, создавшее жуткую Недотыкомку, поэзию одинокой и гордой души, и наряду с этим „Свирель“, должно быть широкого размаха и большой глубины» (Неизвестная рецензия на книгу Ф. Сологуба «Свирель» / Вступ. заметка и публ. М. Д. Эльзона // Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 431—432).

⁸ Федор Сологуб и Анастасия Чеботаревская / Вступ. статья, публ. и комм. А. В. Лаврова // Неизданный Федор Сологуб. С. 381—382.

⁹ См.: Сологуб Ф. Библиографический указатель к стихотворениям // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 545.

¹⁰ Там же.

¹¹ Сологуб Ф. Неизданные стихотворения / Вступ. статья, публ. и комм. М. М. Павловой // Неизданный Федор Сологуб. С. 109.

¹² Сологуб Ф. Алый мак. Книга стихов. М., 1917. С. 175.

полностью вышла из употребления. В отличие от вирелэ, которые могли состоять из разного числа строф с рефренами, бержереты имели, как правило, одну строфу.¹³

Французская культура всегда входила в круг интересов и Сологуба, и Чеботаревской; они хорошо знали французскую литературу, им принадлежит целый ряд переводов из французских писателей. В библиотеке Сологуба сохранились книги по истории французской литературы,¹⁴ в том числе исследование В. А. Шишмарева «Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса» (Париж, 1911)¹⁵ и Гастона Париса «La littérature française au moyen age (XI—XIV-e siècle)» (Paris, 1890),¹⁶ по-видимому, послужившие для Сологуба источником сведений о рефренных формах французской средневековой поэзии. Шишмарев связывал возникновение формы бержереты со школой французского поэта Карла Орлеанского (Charles d'Orleans; 1394—1465) и рассматривал ее как нечто среднее между ронделем и вирелэ. Сологуб обращался к формам французской средневековой лирики в своем творчестве: в 1920 году им были написаны три стихотворения в форме старофранцузской баллады («Баллада о лодке», «Баллада о милой жизни» и «Баллада о высоком доме»); в архиве Сологуба хранится неопубликованный перевод ронделя Карла Орлеанского, датированный 15 (28) июля 1921 года (курсивом нами выделены рефрены, показывающие общность ронделя и бержереты. — А. Л., Т. М.):

*Небо сбросило покров
Бурь и холода с дождями
И оделось кружевами
Осиянных облачков.
Крик зверей среди лесов,
Щебетанье над полями.
Небо сбросило покров
Бурь и холода с дождями.*

*Риза светлых жемчугов
Серебрится над ручьями,
Над рекой и над ключами.
Новый всем наряд готов.
Небо сбросило покров
Бурь и холода с дождями.¹⁷*

По-видимому, твердые строфические формы привлекали Сологуба своей песенно-музыкальной природой. Французские поэты XIV—XV веков, принадлежавшие к риторической школе (Гильом де Машо, Эсташ Дешан, Фруассар и другие), отдавали предпочтение данным формам именно потому, что стремились к сближению поэзии и музыки и воспринимали слово как «естественную музыку».

Сологуб указывает еще на один источник «Свирили» из области европейской средневековой поэзии — лирику провансальских трубадуров, воспевающую радости земной жизни, любовь и весну («Скоро крылья отрастут / У плененного Амура, / И фиалки зацветут / В сладких песнях трубадура»). Песня (канцона) была наиболее значительной и распространенной жанровой формой лирики трубадуров.

¹³ Вирелэ соответствовало строению плясовой песни: например, припев АБАБАБ, потом восходящая часть строфы *вэг + вэг*, потом нисходящая *абабаб*, потом опять припев АБАБАБ (одинаковыми буквами здесь обозначаются строки одинакового ритма, одинаковыми прописными буквами — строки точно повторяющиеся).

¹⁴ См.: Библиотека Ф. Сологуба: Описание / Сост. Н. Н. Шаталина (на правах рукописи) // ИРЛИ.

¹⁵ Книга имеет дарственную надпись автора: «Глубокоуважаемому Федору Кузьмичу Сологубу на добрую память и в ожидании лучших дней. 27/XI 917. В. Шишмарев» (Б-ка ИРЛИ. Шифр: 1 6/28).

¹⁶ На книге имеется владельческая помета Чеботаревской и многочисленные пометы. См.: Б-ка ИРЛИ. Шифр: 1935 и/747.

¹⁷ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 21.

Сологуб использует еще одну такую форму — пасторелу, или пастурель (*pastorela*), в которой в форме диалога описывается встреча поэта (или рыцаря) с пастушкой:

Поклонилась Лиза низко
И, потупившись, молчит,
А сеньор подходит близко
И пастушке говорит:

«Вижу я, стоит здесь лодка.
Ты умеешь ли гребсти?
Можешь в лодочке, красотка,
Ты меня перевезти?» —

«С позволенья вашей чести,
Я гребсти обучена». —
И в ладью садятся вместе,
Он к рулю, к веслу она.

«Хороша, скажу без лести.
Как зовут тебя, мой свет?» —

«С позволенья вашей чести,
Имя мне — Елизабет». —

(...)

«Погулять с тобой приятно,
Но уж вижу — ты верна,
Так вези ж меня обратно
Ты, Коленова жена».

(«За кустами шорох слышен...»)

Встретил пастушку вчера я,
Здесь у ограды блуждая.
Бойкая, хоть и простая,
Мне повстречалась девица.
Шубка на ней меховая
И кацавейка цветная.
Чепчик — от ветра прикрыться.

К ней обратился тогда я:
— Милочка! Буря какая
Нынче взматывается злая!
— Дон! — отвечала девица. —
Право, здорова всегда я,
Сроду простуды не зная, —
Буря пускай себе злится!

(...)

— Дон! Говорите вы льстиво,
Как я мила и красива,
Что же, я буду правдива:
Право, — сказала девица, —
Честь берегу я стыдливо,
Чтоб из-за радости лживой
Вечным стыдом не покрывшю.

(Маркабрю. «Встретил пастушку вчера я...»)¹⁸

Стоит отметить, что поэт широко пользовался родственной вирелэ формой триолета.¹⁹ Триолеты встречались в легкой салонной поэзии европейского барокко и рококо и у русских поэтов XVIII века. Сологуб создал цикл триолетов в 1913 году, во время поездки по России с Ан. Н. Чеботаревской и Игорем Северяниным (большинство из них (178 стихотворений) вошли в XVII том Собрания сочинений Сологуба — «Очарования земли. Стихи 1913 года»). Как и в «бержеретах» Сологуба, в его триолетах преобладали мотивы приятия жизни и ее радостей, миф о далекой и прекрасной земле Ойле, доступной только после смерти, сменился мифом об «очарованной земле», доступной уже при жизни:²⁰

Какая радость — по дорогам
Стопами голыми идти
И сумку легкую нести!
Какая радость — по дорогам,
В смиреньи благостном и строгом,
Стихи певучие плести!
Какая радость — по дорогам
Стопами голыми идти!²¹

¹⁸ Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974. С. 42—44.

¹⁹ Триолет — однострофное стихотворение с тройным повтором начального стиха, состоящее из восьми стихов; первый и второй стих должны повторяться в седьмом и восьмом, образуя своеобразный рефрен: АБ + аА + абАБ.

²⁰ «Очарования земли» рассматривались как своего рода точка отсчета в изменении мировосприятия Сологуба. Например, Михаил Кузмин писал в марте 1922 года в обзоре «Парнаские заросли»: «Прекрасный и одинокий поэт Сологуб выпустил четыре книги стихов, в которых еще яснее заметно то просветление и умиротворяющая мягкость, что начались уже с „Очарования земли“» (Кузмин М. Проза. Berkeley, 2000. Т. XII. С. 220).

²¹ Сологуб Ф. Собр. соч.: В 20 т. СПб.: Сирия, 1914. Т. 17: Очарования земли. С. 23. Далее ссылки на этот том даются в тексте.

Новая земля, о которой говорит Сологуб: «дороги лесные», «утомленно-сонные травы», «нежный мох» и т. д., нередко окрашивалась в цвета, характерные для поэзии Г. Р. Державина:

Рудо-желтый и багряный
Под моим окошком клен
Знойным летом утомлен.

(с. 14)

Я дам по красному лучу
Всему, что прежде белым было.
Все яркоцветное мне мило,
Себе я веки золочу...

(с. 222)

В триолетах появляются характерные для пасторали образность и тематика — свирели, овечки, рощи, цветы, травы, игривая, легкодоступная любовь:

Приветом роз наполнено купе,
Где мы вдвоем, где розам две купели.
Так радостно, что розы уцелели
И в тесноте дорожного купе.
Так иногда в стремительной толпе
Есть голоса пленительной свирели.
Шептаньем роз упоено купе,
И мы вдвоем, и розам две купели.

(с. 176)

По копейке четыре горшочка
Я купил и в отель их несу,
Чтобы хрупкую спрятать красу.
По копейке четыре горшочка,
Знак идилий, в которых овечка
Вместе с травкою щиплет росу.
По копейке четыре горшочка
Я купил и в отель их несу.

(с. 34)

Прижаться к милому плечу
И замереть в истоме сладкой.
Поцеловать его украдкой,
Прижавшись к милому плечу.
Шепнуть лукавое: «Хочу!»
И что ж останется загадкой?
Прижаться к милому плечу
И замереть в истоме сладкой.

(с. 87)

Воздействие поэзии XVIII века, обозначенное в триолетах Сологуба, четко прослеживается в его «бержеретах». Брюсов, упрекавший Сологуба в подражании «старинным подделкам» эпохи Людовика XV, в свое время сам отдал дань увлечению теми же «пастушескими стихами в приторно-сентиментальном вкусе»: в 1914 году под его редакцией вышел сборник «Французские лирики XVIII века». В предисловии к сборнику Брюсов объяснял тогда, в чем заключается очарование пасторальной поэзии: «Костюмы пастухов и пастушек, их веночки и посошечки, имена Лилы, Хлои, Аглаи, упоминание Эрота и Морфея, — не мешают нам различить в этой лирике живое биение сердца поэтов. Если Батюшков, юноша Пушкин, Бара-

тынский и столько других русских поэтов умели найти очарование в этой поэзии — его нельзя считать ложным: то было очарование подлинного искусства. Лирики XVIII в. создали особый мир, где полновластно царил веселый Эрот, где все было принесено в жертву его божеству, мир любви беспечной, мир, где увлечения сменяются быстро и легко, мир, где печаль лишь как досадное облачко иногда отуманивает радость — и этому миру они дали свою реальность: реальность искусства». ²²

Определяя в последней публикации «бержереты» как «русские», Сологуб подчеркивал свою преемственность по отношению к русской музыкально-поэтической культуре XVIII века. В XVIII веке в России встречается употребление слова «пастушка» в том же значении, что и во Франции «bergerette», — для обозначения популярных песен пасторального характера. Например, один из рукописных сборников «песен и виршей» имеет название: «Российской Академии разными студентами сочиненныя пастушки виршами, списанныя в Ярославле 1755 году». ²³ Протакые песни писали в конце XVIII века: «Наши простые русские песни часто имеют натуральные красоты, блестящие и удивительные... прочие же наши песни все французского покрою». ²⁴ Русские поэты XVIII века обращались к жанру песни, создавали сборники собственных песен, а также издавали «песенники» — собрания «светских и простонародных песен», в которые входили оригинальные и переводные песни русских поэтов и народные песни. Сологуб проявлял глубокий интерес к русской литературе XVIII века: в его библиотеке имелось обширное и тщательно подобранное собрание русских книг XVIII века, в том числе и издания русских поэтов того времени. Оно включало практически все прижизненные издания Богдановича, Державина, Дмитриева, Капниста и т. д. ²⁵

Одним из источников «Свирели» несомненно было «Собрание разных песен» в четырех частях, составленное М. Д. Чулковым. ²⁶

²² Брюсов В. Я. Французская лирика XVIII века // Французские лирики XVIII века. М.: К. Ф. Некрасов, 1914. С. XIV. Интересно сравнить отзыв Брюсова на «Свирель» Сологуба и рецензию Б. М. Эйхенбаума на сборник французской лирики, подготовленный Брюсовым: «...сборнику этих грациозных, Амуру и Вакху посвященных пьес суждено предстать перед русскими читателями в такое время, когда все приносится в жертву свирепому Марсу, когда трубные звуки заглушают собой музыку лиры и свирели. В такие эпохи все „маленькое“ искусство одиночествующих и ищущих забвения, искусство салонного остроумия и напудренной эротики кажется почти кошунственным. (...) Все эти мадригалы, пасторали и „уборные любви“, весь этот словесный фарфор и фаянс изыскан, но хрупко и хорош только в будуваре, куда не доходит веяния подлинного человеческого духа» (Эйхенбаум Б. М. О литературе. М., 1987. С. 320—321).

²³ См.: Титов А. А. Рукописи славянские и русские, принадлежащие действительному члену Императорского Русского Археологического общества И. А. Вахрамееву. М.: Тип. А. И. Снегиревой, 1892. Вып. второй. С. 337—364. Сборник подробно расписан (под № 555), приведены начальные строки «академических пастушек» (122 номера). Он может служить явным примером внедрения эстетики французского рококо в русскую песенную культуру: «На лугах в рожок пастух хорошо играет, / А пастушка пастуха, пришел, обнимает» (№ 3); «На берегу под тенью древа пастушка сидела, / Белы ноги в ручей свеса, в воду не глядела» (№ 4); «При потоках, на берегу, плакала пастушка, / Припадая к пастушку, говорит: не шутка...» (№ 8); «При реке сидя, в долине, / Плакал бедный пастушок» (№ 48); «Вставайте, пастушки! весна вам все лужки / Покрыла солнцем вновь, вся радуется кровь» (№ 49); «Ты приманил мя, злой голос свирелки, / С высокой горы в чистый луг» (№ 72); «Ступай, ступай, молодой пастух! / Прижми, схвата, обнявши вдруг» (№ 92); «Так ли будет верность, что ты обеща-ла, / Драга Кларис, мне всегда» (№ 106); «Элнора, сердисься за что? / Не знаю сам про то» (№ 118). Некоторые из приведенных Титовым песен-«пастушек» могли попасть в ярославский сборник 1755 года не без влияния А. П. Сумарокова, к которому в 1753 году приехала группа актеров из Ярославля в Петербург.

²⁴ Приятное и полезное препровождение времени. М., 1797. Ч. XIII. С. 103.

²⁵ См.: Шаталина Н. Н. Библиотека Ф. Сологуба. Материалы к описанию // Неизданный Федор Сологуб. С. 513—519.

²⁶ «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова неоднократно привлекало внимание Сологуба. Песню «Лишь только занялась заря...» поет Дарья в романе «Мелкий бес» (глава XIV); в 1926 году поэт написал три стихотворения, которые являются переделками песен из сборника Чул-

Интересная параллель прослеживается между «Свирелью» и «Анакреонтическими песнями» Державина. Сборник Державина был также посвящен его жене, Дарье Алексеевне, о чем поэт сообщал в стихотворении «Приношение красавицам»:

Вам, красавицы молодые,
И супруге в дар моей,
Песни Леля золотые
Подношу я в книжке сей.²⁷

Сологуб вновь оживил «особый мир» пастухов и пастушек поэзии XVIII века, используя и французские, и русские источники. Автограф стихотворения Сологуба «Скупа Филис, но пыл мятежный...» имеет заглавие «Philis plus avare que tendre. Dufresny». Шарль Ривьер Дюфрени (Charles Riviere Dufresny, 1648—1724) — французский поэт, драматург, романист, художник, смотритель садов и парков Людовика XIV. Дюфрени сочинял песенки (chansons), к которым сам писал музыку. Стихотворение Сологуба является переводом одной из таких «песенок»:

Philis, plus avare que tendre,
Ne gagnant rien à refuser,
Un jour exigea de Silvandre
Trente moutons pour un baiser.

Скупа Филис, но пыл мятежный
Сильвандру надо утолить.
Баранов тридцать деве нежной
Он дал, чтобы поцелуй купить.

Le lendemain seconde affaire,
Pour le berger le troc fut bon;
Il exigea de la bergere
Trente baisers pour un mouton.

Наутро согласилась рано,
И к пастушку щедрей была, —
Лобзаний тридцать за барана
Пастушка милому дала.

Le lendemain, Philis, plus tendre,
Craignant de moins plaire au berger,
Fut trop heureuse de lui rendre
Tous les moutons pour un baiser.

День ото дня Филис нежнее,
Бойтся — пастушок уйдет.
Баранов тридцать, не жалея,
За поцелуй ему дает.

Le lendemain, Philis, peu sage,
Voulut donner mouton & chien,
Pour un baiser que le volage,
A Lisette donna pour rien.²⁸

Потом Филис умней не стала,
И всех баранов и собак
На поцелуи променяла,
А он целует Лизу так.

Вероятно, Сологубу было известно еще два стихотворения похожего содержания — «Les quatre âges des femmes» («Четыре возраста женщины»), принадлежащее французскому поэту Жану-Батисту де Грекуру (1683—1743):

Филис, на ласки так скупа,
Берет с Лизандра (это взятка!)
За поцелуй один в уста
Барашков белых три десятка.

Не то назавтра, что вчера:
И пастуху попалась взятка, —
За поцелуй один в уста
Он взял барашков три десятка.

Боясь, что близится конец
Веселым дням любви мятежной,

кова: «Мениса молодая...» (28 апреля (11 мая) 1926 года), «Я ноги в ручейке омыла...» (28 апреля (11 мая) 1926 года), «Анюте шестнадцатый год...» (3 (16) мая 1926 года).

²⁷ Державин Г. Р. Анакреонтические песни. М., 1986. С. 9.

²⁸ Oeuvres choisies de Dufresny. Paris, 1815. Tome second. P. 290.

Филис дает уж всех
 За поцелуй один, но нежный.
 Потом дает овец, собак
 И все, что есть у ней на свете,
 За поцелуй, что просто так
 Дарит Лизандр своей Лизете,²⁹

и «Расчетливая пастушка» В. А. Озерова:

Не знавшая любви ни власти, ни закона,
 Не знавшая овец исправно перечесть,
 Филида некогда от страстного Дамона
 За поцелуй один взяла овечек шесть.

Назавтра, став милей Филидину сердечку,
 Счастливее Дамон в своем промене был:
 Пастушке дал одну сиротеньку овечку
 И поцелуев шесть с Филиды получил.

Назавтра к пастуху пастушка понежнее,
 Совсем другой расчет с Дамоном повела:
 Чтоб привязать его к себе еще сильнее,
 За каждый поцелуй ему овцу дала.

Назавтра же, увы, Филида бы охотно
 Свой посох отдала, собаку и овец
 За поцелуй один, которыми бесцетно
 Лизету стал дарить неверный ей беглец!³⁰

Перевод из Дюфрени удачно сочетается со стилизациями французской «легкой поэзии». В качестве примера можно сравнить стихотворение Шарля-Пьера Жолардо «Напрасная защита» в переводе Брюсова и «бержерету» Сологуба. «Не пойду я в лес гулять одна...»:

Как я была неосторожна!
 Я вышла погулять в лесок, —
 Иду спокойно, бестревожно:
 Со мной мой пес, мой посошок, —
 Но пес, и посошок, и пени
 Нас защищают лишь слегка
 От пастушка,
 От пастушка!
 Где щит от милых искушений?
 Близ пастушка,
 Близ пастушка, —
 Опасность тайная близка!

Я шла, ища уединенья...
 Ликас смеяться был готов,
 И посошок мой, без стеснения,
 Обвил он тысячью цветов;
 С улыбкой нежной и умильной
 Его повесил он в ветвях.
 В его руках,
 В его руках

Не пойду я в лес гулять одна, —
 Тень лесная мне теперь страшна.

Накануне повстречалась
 Там я с милым пастушком,
 Но лишь только обменялась
 С ним приветливым словом,
 Уже он меня лобзает
 В щеки, в губы и в плечо,
 И о чем-то умоляет,
 Что-то шепчет горячо.

Не пойду я больше в лес одна, —
 Мне страшна лесная тишина.

²⁹ Французские лирики XVIII века. С. 11.

³⁰ Озеров В. А. Сочинения. СПб., 1816—1817. Ч. 1. С. 128.

Моя рука, и я — бессильна!
 В его руках,
 В его руках
 Я вся дрожу, как легкий прах.³¹

Пласт реминисценций русских поэтов XVIII века является едва ли не более значимым, чем французских, что подтверждается многочисленными примерами:

Прекрасна, как цветочек,
 Легка, как мотылечек,
 Иди ко мне в лесочек,
 Иди ко мне смелей.
 Чего тебе бояться?
 Не долго улыбаться
 Весне в тени ветвей.
 («Цветков благоуханье...»)

Ах! станем подражати,
 Сказал он, свет мой, им,
 И резвость соединяти
 С гулянием своим;
 И, бегая лесочком,
 Чете подобно сей —
 Я буду мотылечком,
 Ты бабочкой моей.

(М. Попов. «Под тению древесной...»)³²

А песочный бережок?
 Он для отдыха годится.
 Там гуляет пастушок,
 В воды светлые глядится.
 («За цветком цветет цветок...»)

Ты здесь, моя отрада,
 Любезный пастушок,
 Со мной ходил от стада
 На крутой бережок.

(«Молчите струйки чисты...»)³³

Филис рвала ромашки,
 Плела из них венок.
 Сильвандра
 Она ждала
 Филис Сильвандру
 Венок плела.
 («В лугу паслись барашки...»)

На берегу под тенью древа пастушка сидела,
 Белы ноги в ручей свеса, в воду не глядела:

Из кустов розы рвала,
 Пастуху венок плела.³⁴

Погляди на незабудки,
 Милый друг, и не забудь
 Нежной песни, звучной
 дудки,
 Вздохов, нам теснивших
 грудь.
 («Погляди на незабудки...»)

Милый незабудка-цветик,
 Видишь, друг мой, я, стена,
 Еду от тебя, мой светик:
 Не забудь меня.

(Г. Р. Державин. «Незабудка»)³⁵

Необходимо учитывать, что замысел книги «пастушеских» стихотворений складывался у Сологуба на фоне общего интереса русских символистов к пасторальному жанру. Воспроизведение мотивов и образов античной буколики и пасторалей XVIII века было для Сологуба и его современников одним из путей к созданию «сладостной легенды об очаровательном и прекрасном». В библиотеке Сологуба сохранился сборник «Любовная лирика XVIII века» (СПб.: Пантеон, 1910).³⁶ Во вступительной статье Н. Врангеля «Женщина в русском искусстве XVIII века» отмечено, что «благоухание XVIII века» помогало «забыть про свой век, про свою скуку, и боль, и тоску», и подчеркнута иллюзорность пасторальной идиллии: «Что это, правда жизни, которую отразил Сумароков в своих „Песнях“, Капнист — в душистых, как весенние ландыши, „Вздохах“, Дмитриев, Ермил Костров и Богдано-

³¹ Французские лирики XVIII века. С. 29—30.

³² Песни русских поэтов: В 2 т. Л., 1988. Т. 1. С. 96.

³³ Сочинения Михаила Дмитриевича Чулкова. СПб., 1913. Т. I. С. 92.

³⁴ Там же. С. 124.

³⁵ Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 2002. С. 500. («Новая библиотека поэта»).

³⁶ См.: Б-ка ИРЛИ. Шифр 104 2/75.

вич? Или просто выдумка, „вздор”, неправда, которой тешили себя поэты? И то и другое. Любовная лирика XVIII века — не отражение жизни, но и не ложь. Это сон о жизни, греза о действительности». ³⁷

В «Свириели» прослеживаются определенные параллели с творчеством современников. Источником стихотворения «Не знают дети...», возможно, послужило стихотворение Вячеслава Иванова «Весна» из цикла «Песни Дафниса» в его книге стихов «Прозрачность»:

Не знают дети, Зачем весна, Какие сети Плетет она (...) Ручей струится, — Тобой, весна, Он веселится, Согрет до дна. Иду я в воды К тебе, весна (...)	Мы были дети — Я, как она. Улыбок сети Плела Весна По влажным лонам И по затонам Ручьев, в тиши, И по притонам Лесной глуши. Мы были рыбки, Сребристо-зыбки, В сетях Весны. ³⁸
---	--

В свою очередь образ «сетей весны» мог быть связан для Сологуба с поэтическим миром Кузмина, стилизованными картинами XVIII века из его сборника «Сети» (1908). Прямые переклички «Свириель» имеет с циклом «Песенки» из сборника «Глиняные голубки» (1914):

Мне матушка твердила: «Беги любви злой, Ее жестока сила, — Уколет не иглой. Покоя ты лишишься, Забудешь отчий дом, Коль на любовь решишься С пригожим пастушком». Я матушке послушна, Приму ее совет. Но можно ль равнодушно Прожить в шестнадцать лет? Пусть ругают: «Дура! Тебе добра хотим!» Но я, узнав Амура, Уж не расстанусь с ним. («Утешение пастушкам») ³⁹	«Бойся, дочка, стрел Амура. Эти стрелы жал больней. Он увидит, — ходит дура, Метит прямо в сердце ей. Умных девушек не тронет, Далеко их обойдет, Только глупых в сети гонит И к погибели влечет». Лиза к матери прижалась, Слезы в три ручья лия, И, краснея, ей призналась: «Мама, мама, дура я!»
---	--

³⁷ Врангель Н. Женщина в русском искусстве XVIII века // Сборник любовной лирики XVIII века / С библиографическими примечаниями Анны Веселовской. СПб.: Пантеон, 1910. С. XI—XII.

³⁸ Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995. Кн. 1. С. 180. («Новая библиотека поэта»). Роман Лонга в переводе Д. С. Мережковского имелся в личной библиотеке Сологуба. В своем предисловии к роману Мережковский объясняет причину притягательности «пастушеской поэзии»: «Автор избегает намеков на эпоху, когда происходит действие поэмы. Кажется, что он хочет сам забыть, хочет, чтобы и читатели забыли о времени, о своем времени, быть может, об одном из тех безнадежных, душных и гнетущих времен, когда люди прежде всего ищут в поэтическом вымысле *сладости забвения*; вот почему он как будто убаюкивает нас, неуловимо и безболезненно отрешает, отрывает от вечно-жесткой и оскорбительной действительности и, как волшебник, заманивает, все глубже и глубже втягивает в заколдованный круг пастушеской поэзии, сладкой и легкой, как сон» (Мережковский Д. С. О символизме «Дафниса и Хлоя» // Лонгус. Дафнис и Хлоя: Древнегреч. роман / Пер. Д. С. Мережковского. СПб., 1896. С. 7).

³⁹ Кузмин М. Стихотворения. СПб., 1996. С. 277—278. («Новая библиотека поэта»).

Условность, свойственная искусству XVIII века, не мешала чувствовать в нем «влюбленный трепет жизни», особенно привлекавший в эпоху исторических потрясений.⁴⁰ В послереволюционные годы XVIII век стал прежде всего символом исчезающих ценностей. Во время «голодных дней» Чеботаревская начала работать над книгой «Женщина накануне революции 1789 года», изданной посмертно (Пг., 1922). Свой интерес к культуре и нравам этого исторического периода она объясняла, в частности, резким контрастом «галантиго» XVIII века и происходившего в России начала 1920-х годов: «...в нашу эпоху небывалого в истории оскудения личного начала, когда слово „человек“ исчезает из обихода, когда люди постепенно, но весьма незамедленным темпом обращаются в стертые номера, когда исчезают, и едва ли не бесследно, целые ряды культурных навыков и форм быта, когда, — и это еще мы не решаемся осознать до конца, — человек уже явно становится ненужным человеку, и отношения, чем они сложнее, значительнее и утонченнее, обращаются в тягость даже в слоях, мнящих себя культурными, — неудивительно, что тогда закон органической реакции встает в нашем сознании и указывает нам на яркое воплощение контраста. Таким контрастом и явится для нас форма, быт и личности рассматриваемой эпохи — изумительно-сложное и единственное в мире явление XVIII века».⁴¹

Чеботаревская попросила Сологуба включить в книгу «Одна любовь» хотя бы некоторые триолеты.⁴² Именно в триолетах впервые встречается напоминающее имена пасторальных «пастухов» и «пастушек» имя Малим, которым называли себя Сологуб и Чеботаревская в домашнем обиходе.⁴³ В восприятии Чеботаревской триолеты, как и впоследствии «бержереты», по-видимому, ассоциировались с «идиллией» их отношений, которая давала возможность побывать в счастливой стране Аркадии.

Сологуб не только переделал для книги «Одна любовь» два своих триолета, но и прямо обратился к «пастушескому» жанру. Вышедшие в 1921—1922 годах книги «Фимиама», «Небо голубое», «Одна любовь», «Свирель», «Чародейная чаша», «Костер дорожный» в той или иной степени соприкасались с пасторальной: сами их названия говорят о той идеальной стране, где присутствует почти всегда «голубое небо», под которым на «свирелях» пастушки поют простые песни «о любви».

Вполне понятно, что в атмосфере 1920-х годов «Свирель» Сологуба звучала додекафонией, казалась неуместной и «цинической», как в свое время эклоги А. П. Сумарокова, написанные во время эпидемии чумы 1771 года в Москве.⁴⁴ Оставляя за собой право говорить о любви в «песнях» «Свирели», Сологуб невольно повторял признанного мастера пасторали XVIII века. В предосланном эклогам посвящении «Прекрасному российского народа женскому полу» Сумароков писал:

⁴⁰ См. Кузмин М. «Слуга двух господ» // Кузмин М. Проза. Berkeley, 2000. Т. XII. С. 80.

⁴¹ Сологуб-Чеботаревская А. Женщина накануне революции 1789 года. Пг.: Былое, 1922. С. 28—29.

⁴² См.: Федор Сологуб и Анастасия Чеботаревская. С. 381. Триолеты «Только будь всегда простою...» и «В моем бессилии любви меня...» переработаны в стихотворение «В моем безумии любви меня...» (см.: Сологуб Ф. Одна любовь. Пг., 1921. С. 11—12).

⁴³ Подробнее см.: Федор Сологуб и Анастасия Чеботаревская. С. 294.

⁴⁴ П. Н. Берков писал об отношении Пушкина к эклогам Сумарокова: «...было бы ошибкой повторять слова Пушкина-лицеиста о „цинической свирели“ Сумарокова. Для Сумарокова изображаемый им мир пастухов и пастушек — это сладостный вымысел, это золотой век, о котором он говорит в предисловии к своей книге „Эклог“; это та пасторальная утопия, которая должна увести и поэта, и его читателей из мира прозы, мира страшных и безобразных сцен действительности, из душного чумного города (большая часть эклог, изданных Сумароковым в 1774 году, была, по его свидетельству, написана в Москве во время чумной эпидемии 1771 года)» (Берков П. Н. Жизненный и литературный путь А. П. Сумарокова // Сумароков А. П. Избр. произведения. Л., 1957. С. 29). В исследовательской литературе о пасторали неоднократно отмечалось, что интерес к жанру усиливается в эпохи общественных потрясений; см., например: Poggioli Renato. The Oaten Flute. Cambridge, 1975. P. 31.

«Я вам прекрасные сей мой труд посвящаю: а ежели кому из вас подумается, что мои еклоги наполнены излишно любовью, так должно знать, что недостаточная любовь не была бы матерью поэзии (...) Говорят о воровстве, о убийстве, о грабеже и ябедничестве беззастенчиво во всяких беседах; неужели такие разговоры благороднее речей любовных. (...) Любовь источник и основание всякого дыхания: а вдобавок сему источник и основание поэзии; так можно ли сочиняти еклоги, если пиит ужаснется глупых предварений или невкусных кривотолкований».⁴⁵

«Свирель» продолжила важнейшую тему творчества Сологуба — тему «бессмертной любви» Дон Кихота. В главе LXVII романа Сервантеса рассказывается «о решении Дон Кихота сделаться пастухом и вести жизнь среди полей». Дон Кихот говорит Санчо: «Вот тот лужок, где мы встретились с разодетыми пастушками и нарядными пастухами, пожелавшими создать и возродить здесь пастушескую Аркадию... (...) И если ты согласен со мной, я хотел бы, о Санчо, чтобы в подражание им мы тоже сделали пастухами... (...) Дубы щедрою рукою отпустят нам свои сладчайшие плоды, (...) песни — удовольствие, слезы — отраду, Аполлон — стихи, любовь — вымыслы, которые сделают нас бессмертными и прославят не только в наши дни, но и в грядущих веках».

Книга «Одна любовь», которую очень любила Чеботаревская, состояла из трех разделов: «Амор», «Дон-Кихот», «Свирель. (В стиле бержерет 18-го века)». «Легенда любви», о которой поэт говорит в первых двух разделах книги, связана со страданием и даже со смертью, но в то же время любовь побеждает смерть:

Любви неодолима сила.
Она не ведает преград,
И даже то, что смерть скосила,
Любовный воскрешает взгляд.⁴⁶

Пасторальная идиллия любви, не омраченной сомнениями и страданиями, утверждается как высшая ценность: в счастливой стране Аркадии любовь существует вечно. Подобная идиллия оказывается несовместимой с реальностью. Завершающий книгу «плач» пастушка о покинувшей его пастушке звучит с подлинным трагизмом:

Тирсис под сенью ив
Мечтает о Нанетте
И, голову склонив,
Выводит на мюзетте:
Любовью я, — тра, та, там, та, — томлюсь,
К могиле я, — тра, та, там, та, — клонюсь.

Пасторали Сологуба изначально были не лишены горько-иронического подтекста. Это отражено в стихотворении, написанном во время работы над циклом «Свирель»:

Где твои цветочки, милая весна?
— Для моих цветочков мне любовь нужна. —

Где твои улыбки, милая любовь?
— Все мои улыбки захлестнула кровь.

27 апреля (10) мая 1921⁴⁷

⁴⁵ Сумароков А. П. Полн. собр. соч. М., 1787. Ч. VIII. С. 3—4.

⁴⁶ Сологуб Федор. Одна любовь. С. 22.

⁴⁷ Сологуб Ф. Неизданные стихотворения. С. 101.

В поисках формы выражения для своего чувства скорби «о далеком, об отжившем» поэт продолжал обращаться к «старинным» образцам. Хрупкий «фарфоровый» мир пасторалей олицетворял мир покинувшей поэта возлюбленной:

Опечалился нежный фарфор.
Не любитесь им зачарованный взор.

На пастушку глядит пастушок.
Путь любимой далек, старый муж одинок.

(«Не глядится никто в зеркала...») ⁴⁸

В стихотворениях, посвященных памяти Ан. Н. Чеботаревской, иногда звучат ли мотивы и интонации песен XVIII века:

Жестокая слукавила, —
Мне душу отдала,
Молитвенник оставила,
Молитву унесла.

Кого и чем обрадую?
Какой я труд начну?
Перед какой лампадою
Я книгу разогну? ⁴⁹

Войди в меня, побудь во мне,
Побудь со мной хоть ненадолго.
Мы помечтаем в тишине.
Смотри, как голубеет Волга.

⟨...⟩

Спокоен я, когда Ты здесь.
Уйдешь, — и я в тоске, в тревоге,
Влекусь без сил, разметан весь,
Как взвевная пыль дороги. ⁵⁰

Ты сердце полонила,
Надежду подала,
И то переменила,
Надежду отняла.
Лишаясь приязни,
Я все тобой гублю.
Достоин ли я казни,
Что я тебя люблю? ⁵¹

И ты, любезная, вздохни хоть раз о мне,
И вспомня, из драгих очей
Хоть каплю слез пролей.
И обрати ты в мысли взор хоть раз к печальной
сей стране,

Взгляни в поля, пусти меж гор
И чрез леса ко мне сей взор,
Ты так, как прежде мне была,
По смерть мою всегда мила,
А уж не в себе,
Душа моя в тебе. ⁵²

Образ реки, унесшей возлюбленную, поэт, возможно, связывал с образом «реки времен» в последнем стихотворении Державина:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.

А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы! ⁵³

Река времен имеет острова.
Хотя стремительно текут мгновенья,
Порой душа, жива и не жива,
Пристанет к острову забвенья.

Тогда она уходит в глубину,
Откуда ей не слышен шум потока,
И этот странный миг, подобный сну,
Переживает одиноко. ⁵⁴

Отмеченные параллели подтверждают, что обращение к формам и жанрам ушедших эпох не было у Сологуба случайным. К творческим поискам поэта в жанре пас-

⁴⁸ Сологуб Ф. Стихотворения. С. 450.

⁴⁹ Сологуб Ф. Неизданные стихотворения. С. 111.

⁵⁰ Федор Сологуб и Анастасия Чеботаревская. С. 376.

⁵¹ Сумароков А. П. Избр. произведения. С. 268.

⁵² Сумароков А. П. Полн. собр. соч. Ч. VIII. С. 270.

⁵³ Державин Г. Р. Сочинения. С. 541—542.

⁵⁴ Сологуб Ф. Неизданные стихотворения. С. 141.

торали вполне приложимы слова М. Кузмина о стилизациях К. А. Сомова: «И как бы точно ни повторял К. А. Сомов движение и позы восемнадцатого века, пафос его — чисто современный, и едва ли он стремится к какой-либо стилизации (...) ретроспективность у него не только исторические иллюстрации любимой эпохи, а необходимый метафизический элемент его творчества, улыбающаяся скука вечного повторения, пестрого и минутного очарования легчайших пылинок, летящих в бесмысленную пустоту забвения и смерти».⁵⁵

Издание книги «Свирель» после гибели Чеботаревской можно рассматривать как своеобразный вызов поэта судьбе. В стихотворениях, написанных под впечатлением безвременной утраты жены, он мечтает о соединении с ней в лучшем мире:

Вспомни, звук моей свирели
 Был усладой бытия.
 Спи в подводной колыбели,
 Настя милая моя,
 До уставленного срока
 Сесть в подводную ладью,
 Унесись со мной высоко,
 И спю тебе в раю...⁵⁶

⁵⁵ Кузмин М. К. А. Сомов // Кузмин М. Проза. Т. XII. С. 164.

⁵⁶ Сологуб Ф. Неизданные стихотворения. С. 130.

© В. А. Черкасов

«ВИНОГРАД СОЗРЕВАЛ...»

(И. АННЕНСКИЙ В ОЦЕНКЕ В. ХОДАСЕВИЧА)

В 1935 году В. Ф. Ходасевич напечатал 3-ю редакцию своей статьи «Об Анненском».¹ В ней он стремился доказать, что Музой Анненского была смерть. При этом материал — лирика И. Ф. Анненского и повесть Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» — упрощался или обобщался, в соответствии с морализаторской установкой критика и ради пуццей ясности изложения. Например, на протяжении всей статьи Ходасевич даже не упоминает определяющую для творчества Анненского тему необходимости сочувствия и жалости людей друг к другу и к окружающему их миру. Однако эта тема столь часто встречается в стихах поэта, что, кажется, не может не проявиться, по крайней мере в какой-либо из многочисленных цитат, приводимых в статье. Это и случается однажды, когда критик интерпретирует стихотворение «Лира часов»: «Мир для Анненского — тюрьма. Сердце в нем бьется и ходит, как маятник в тесном футляре стальных часов. Но, толкая остановившийся маятник и снова пуская часы, поэт обращается к сердцу:

О сердце! Когда, леденея,
 Ты смертный почувствуешь страх,
 Найдется ль рука, чтобы лиру
 Твою так же тихо качнуть

¹ Доклад, легший в основу первой редакции статьи, Ходасевич прочитал на вечере памяти Иннокентия Анненского 14 декабря 1921 года в Доме искусств. Затем это выступление было опубликовано в 1922 году в Москве, в переработанном виде напечатано в берлинском журнале «Эпопея» (1922. № 3) и в парижской газете «Возрождение» (1935. 14 марта). Подробнее о творческой истории статьи «Об Анненском» см.: Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 481—483.

И миру, желанному миру,
Тебя, мое сердце, вернуть?...» (с. 104)²

Обретение «желанного мира» творческого вдохновения может произойти благодаря деятельному и доброжелательному участию ближнего. Мотив случайной и неуместной цитаты, которая не только опровергает, чуть ли не в единственном числе (зеркально отражая известную поговорку), концепцию критика, но и представляет собой миниатюрную копию всего корпуса текстов поэта, объединяет этот эпизод статьи Ходасевича с описанием Ф. К. Годуновым-Чердынцевым, главным героем романа В. В. Набокова «Дар» (1937), стиля Валентина Линева. Я имею в виду следующий фрагмент: «...и тут Линева ненароком выковырнул что-то более или менее целое:

Виноград созрел, изваянья в аллеях синели.
Небеса опирались на снежные плечи отчизны...

— и это было так, словно голос скрипки вдруг заглушил болтовню патриархального кретина» (с. 191).³ Причем эта единственная полная цитата предстает на фоне других, нарочито «обрубленных» стихов Кончеева, призванных проиллюстрировать известный прием «междцитатных мостиков». «Что-то более или менее целое» означает, по-видимому, некую квинтэссенцию поэтики Кончеева, т. е. такое же отражение образно-тематического строя его лирики, как это произошло с поэзией Анненского в статье Ходасевича.

Исследователи считают, что эти стихи Кончеева напоминают стиль Б. Ю. Поплавского, а сравнение их с «голосом скрипки» сближают с соответствующим высказыванием Набокова в англоязычном варианте биографии (a far violin among near balalaikas).⁴ Ф. Двинятин даже находит убедительную параллель между двустушием Кончеева и стихотворением Поплавского «Морелла I». Это не противоречит приведенному выше утверждению. Набоков контаминировал образно-тематический строй поэзии Поплавского и Анненского постольку, поскольку последний явно влиял на творчество первого. Например, в той же «Морелле I» тема страдания и жалости, желтый и черный цвет, символизирующий Россию, возможно, образ Лиры («созвездие Лиры») уже отсылают к поэзии Анненского. В двустушии Кончеева образ плечей и мотив соприкосновения земного и небесного — реминисценции первой строфы из стихотворения Поплавского «Роза смерти» (с посвящением Георгию Иванову), которое вошло в сборник «Флаги»:

В черном парке мы весну встречали,
Тихо врал копеечный смычок,
Смерть спускалась на воздушном шаре,
Трогала влюбленных за плечо (с. 40),⁵

— а также первой строфы расположенного рядом стихотворения «Восхитительный вечер...»:

Восхитительный вечер был полон улыбок и звуков,
Голубая луна проплывала высоко звуча,

² Здесь и далее статья Ходасевича «Об Анненском» цитируется в тексте по указанному изданию (Т. 2. С. 94—110). В этом издании воспроизводится 2-я (самая полная) редакция статьи. См. 3-ю редакцию статьи в изд.: Ходасевич В. Ф. Избранная проза / Предисловие и примечания Н. Берберовой. Russian Publishers, inc. New York, 1982. Случаи ее цитирования специально оговариваются.

³ Здесь и далее роман «Дар» цитируется в тексте по: Набоков В. В. Дар. СПб., 1997.

⁴ См.: Долинин А. Комментарии к роману «Дар» // Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2002. Т. 4. С. 692; Двинятин Ф. Пять пейзажей с набоковской сиренью // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 2001. Т. 2. С. 303—308.

⁵ Поплавский Б. Ю. Собр. соч. Berkeley, 1980. Т. 1. Здесь и далее стихотворения Поплавского цитируются в тексте по этому изданию. Курсив мой. — В. Ч.

*В полутьме Ты ко мне протянула бессмертную руку,
Незабвенную руку, что сонно спадала с плеча (с. 41).*

Небесное происхождение образа Смерти и загадочной лирической героини «Ты» подчеркнута в концовке того и другого стихотворения:

И весна, бездонно розовея,
Улыбаясь, отступая в твердь,
Раскрывает темно-синий веер
С надписью отчетливою: смерть.

(«Роза смерти»)

Над загаженным парком святое виденье пропало.
Мир воскрес и заплакал и розовым снегом отцвел.

(«Восхитительный вечер...»)

Отмечаю также метрическое соответствие последнего стихотворения с линейной цитатой (пятистопный анапест). В свою очередь, в подтексте этих стихов Поплавского находится стихотворение Анненского «После концерта», входящее в «Трилистник толпы». Цитирую первую и вторую строфы:

*В аллею черные спустились небеса,
Но сердцу в эту ночь не превозмочь усталость...
Погасшие огни, немые голоса, —
Неужто это все, что от мечты осталось?*

*О, как печален был одежд ее атлас,
И вырез жутко бел среди наплечий черных!
Как жалко было мне ее недвижных глаз
И снежной лайки рук, молитвенно-покорных! (с. 126)⁶*

Образ «черного парка» из стихотворения Поплавского метонимически связан с «черными небесами» из стихотворения Анненского. Кроме того, в «Розе смерти» цвет Смерти, нисходящей с небес, темно-синий (см. последнюю строфу), т. е. близкий черному. См. также повторяющийся эпитет «темный» в начале третьей и пятой строфы и образы вечера и ночи в стихотворении Поплавского. В последнем стихе первой строфы содержится ключевое слово-символ в лирике Анненского — «мечта». Контекст стихотворения позволяет предположить, что это другое название центрального в эстетике поэта понятия «красоты». В следующей строфе «мечта» («Красота») персонифицирована в болезненном и трогательном женском образе. Кстати говоря, в стихотворении Поплавского «Восхитительный вечер...» образ «Ты» напоминает скорее страдающую «Красоту» Анненского, чем божественно-самодостаточный символ Блока. Я полагаю, что кончеевский эпитет «снежные» взят из второй строфы стихотворения Анненского, где блистающий белый цвет повторяется два раза и к тому же «бросается в глаза» по резкому контрасту с черным переливом атласа. Причем во втором стихе эпитет, обозначающий тревожный белый цвет, относится также и к плечам лирической героини. В четвертом стихе эпитет «снежный» может метонимически относиться к ее рукам. В идиостиле Анненского символы «мечты», «красоты» если и связаны с понятием «отчизны», то очень отдаленно. Во всяком случае, о подобном иносказании в данном случае не может идти речи. Непосредственно соотнес мучительную «мечту» Анненского с «отчизной» М. А. Волошин, почитатель таланта поэта, многому у него научившийся. Во второй строфе стихотворения «Родина» (30 мая 1918) он сконцентрировал харак-

⁶ Здесь и далее стихотворения И. Ф. Анненского цитируются в тексте по: Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.

терные для поэтического словаря Анненского слова: «томит», «бред и сон», «мечта», «страданье»:

Еще томит, не покидая,
Сквозь жаркий бред и сон — твоя
Мечта в страданиях изжитая
И неосуществленная...⁷

По воспоминанию Набокова, именно это стихотворение Волошин читал ему в Крыму: «Я помню, как однажды в Ялте, во время гражданской войны, холодной и мрачной зимой 1918 года, когда волны бушующего моря рвались через паразет и разбивались о плиты набережной, замечательный и прекрасно образованный поэт Максимилиан Волошин (1877—1932) читал мне в кафе великолепное патриотическое стихотворение, в котором местоимение „моя” или „твоя” рифмовалось с концовкой строки „и непреодолимая”, образовавшей комбинацию скадов I + II + IV».⁸ Б. Бойд списывает на забывчивость Набокова замену «и неосуществимая» на «и непреодолимая»,⁹ хотя сам же отметил, что лишь восемь лет назад, в 1942 году, писатель употребил правильное слово (я имею в виду корневое значение): 24 года помнил и вдруг за 8 лет забыл! Последняя встреча с русским поэтом такого уровня на родной земле, который оставляет «беглецу по воле рока» (*fato profugus*) стихотворный завет, произносит священные слова, спасающие от забвения духовной отчизны, носит явно литературный характер и является значимой деталью в житетворческой биографии писателя. Поэтому замена слов здесь вряд ли случайна и отражает духовную установку Набокова по отношению к своей Родине и ее культуре. Характерна якобы непредумышленная путаница с местоимениями «моя» или «твоя», прием, аналогичный неожиданно слиянью местоимения 3-го лица «он» и 1-го лица «я» в «мы» в романе «Дар», что означало сущностную тождественность Федора Константиновича и его отца К. К. Годунова-Чердынцева. Знаменательно, что последним заветом Отчизны для Набокова были темы и образы поэзии Анненского. Именно о них он вспоминает, хотя большая часть стихотворения Волошина посвящена проповеди непротивления злу, напоминающей, скорее, вероучение Л. Толстого, чем евангельский завет. Волошинское предсказание будущего России зеркально соотносится с предсказанием Анхиса о предстоящем величии Рима в «Энеиде» Вергилия. Волошин в отражении Набокова как бы играет роль его отца. Соответственно сам писатель мыслит себя Энеем.¹⁰ Итак, возможно, Кончеев реализовал вытекающую из волошинской трактовки метонимию, заменив «мечту» «отчизной». Кстати говоря, Ф. Двинятин заметил неслучайность «обманчивых членений» в двустипии Кончеева.¹¹ Если его остроумное наблюдение верно, то можно предложить такой вариант переноса, который в результате даст реминисценцию первого стиха Анненского из стихотворения «После концерта», — «В

⁷ Волошин М. А. Избранные стихотворения. М., 1988. С. 174.

⁸ Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1999. С. 794.

⁹ Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография / Пер. с англ. М.; СПб., 2001. С. 633.

¹⁰ Набоков представлял себя в духовном плане вечным изгнанныком. Хотя он имел в виду судьбу художника, аналогия с Энеем, первым изгнанныком такого масштаба в истории мировой литературы, напрашивается сама собой: «The type of artist who is always in exile even though he may never have left the ancestral hall or the paternal parish is a well-known biographical figure with whom I feel some affinity...» (Тип художника, который постоянно находится в изгнании, даже если он, возможно, не покидал родовой усадьбы или отеческого прихода, — хорошо известный биографический образ, к которому я чувствую некоторую родственную близость...) (Интервью Набокова Николасу Гарнхэму (1968, сентябрь) // <http://nablib.republika.pl/>). Как известно, Эней вынес Пенаты из горящей Трои и привез их с собой в Италию, так что он в определенном смысле также не покидал своего «прихода».

¹¹ Двинятин Ф. Указ. соч. С. 308.

аллею черные спустились небеса»: в аллеях синели Небеса. Концовка этого стихотворения Анненского:

Так с нити порванной в волненьи иногда,
Средь месячных лучей, и нежны и огнисты,
В росистую траву катятся аметисты
И гибнут без следа (с. 127),

— возможный подтекст первого стиха третьей строфы «Мореллы I»:

Ты орлиною лапой разорванный жемчуг катала, —
Ты как будто считала мои краткосрочные годы (с. 82).

У Анненского мотив разрывания нити влечет за собой бесследную гибель держащихся на ней аметистов, которые, возможно, символизируют надежду.¹² У Поплавского упавшие с разорванной нити жемчужины (вероятно, именно так следует понимать выражение «разорванный жемчуг») также связаны с мотивом близкой смерти.

Символика скульптур в поэзии Анненского и Поплавского также сопоставима. У Анненского они могут означать «безнадежный идеал» (the hopeless ideal).¹³ В любом случае, скульптуры в его поэзии неприглядны и даже уродливы. В «Трактире жизни» «белеющая Психея» только подчеркивает пошлую обстановку трактира. В стихотворении «Там» «Эрот» лишен крыльев («бескрылый»), у «Статуи мира» («Раса») «черные раны» на теле и «ужасный нос», а в стихотворении «Я на дне» Андромеда без руки. В этих образах отразились изрядно обветшавшие скульптуры Царскосельского парка. В последнем упомянутом стихотворении лирический герой уподобляет себя отломанной руке от скульптуры Андромеды, которая лежит на дне паркового пруда. Он не перестает тосковать по своей былой целостности, ассоциирующейся с идеалом, или Красотой, хотя ее достижение невозможно. Поплавский использовал образ отломившейся руки в 3-й строфе (предпоследней) стихотворения «Превращение в камень»:

Вы на снегу следы от каблука
Проткнули зонтиком, как лезвием кинжала.
Моя ж лиловая и твердая рука,
Как каменная, на скамье лежала (с. 4).

Здесь подчеркнута необратимость разрыва: мотив взаимной тоски отсутствует, в отличие от стихотворения Анненского. Дело в том, что Поплавский варьирует лирический сюжет другого стихотворения Анненского со «скульптурной тематикой» — сонета «Черный силуэт», вошедшего в «Трилистник обреченности». В этом сонете изображаются разрушительные последствия скептического, рефлектирующего отношения ко всякому цельному чувству (и в том числе к любви), приобщающему к Красоте; бесплодные порывы к достижению идеала; и «безвозвратность пережитого», сознание, присущее, по Анненскому, Пушкину:¹⁴

А сад заглох... и дверь туда забита...
И снег идет... и черный силуэт
Заолодел на зеркале гранита (с. 98).

Поплавский как бы «распространяет» тему последней строфы Анненского, отведя теме духовных исканий буквально только первую строку своего стихотворения и предполагаемую предысторию (стихотворение начинается как отрывок): «Мы вышли. Но весы невольно опускались». Мотивы снегопада и «отверделости» под воздействием холода, образ камня также сближают данные стихотворения. Лирический сюжет «Я на дне» варьируется и в стихотворении Поплавского «Лун-

¹² *Setchharev Vsevolod. Studies in the Life and Works of Innokentij Annenskij. The Hague, 1963. P. 83.*

¹³ *Ibid. P. 76.*

¹⁴ *Анненский И. Ф. Пушкин и Царское Село // Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 310.*

ный дирижабль», где болезненные видения «колоннад», скульптурных изображений «дев» (богинь?) и «каменного («дремлющего») Аполлона», отраженных в «изумрудной» (у Анненского «зеленой») ночной воде (ср. «тяжелые стеклянные потемки» у Анненского), нарисованы героем, сравнивающим комнату, в которой он находится, с «дном». Последняя строфа, вернее, последние три строки последней строфы явно контрастны по своему «реалистическому» колориту с предыдущей «сказочно-фантастической» аурой, как будто лирический герой пробудился от сладостно-наркотического сна и увидел трезвую и кошмарную реальность:

В этой комнате совсем темно,
Только молча на самом дне,
Тень кривая спит на стене (с. 43).

Как это ни трагикомично звучит, весь «чудный мир таинственных видений», возможно, вышел из этой «тени кривой». Метаморфоза вполне в духе Анненского: см., например, его стихотворение «Квадратные окошки», где, по словам Сечкарева, «прекрасная мечта» (a beautiful dream) трансформируется в «сатира» (a satyr).¹⁵

В лирике Анненского образы «заглохшего сада» из «Черного силуэта» и «тинистого дна» из «Я на дне» причудливо объединяются в стихотворении «Последние сирени». В нем поэт открывает возможность сохранения целостности, воссоединения с потерянной Красотой. То есть сюжет его второй части (третьей и четвертой строф, после авторского уточнения) начинается там, где заканчиваются два других стихотворения. В «Последних сиренях» первые две строфы варьируют ситуацию «Я на дне» и концевой части «Черного силуэта». Этот выход — в поэтическом вдохновении, творчестве. В свете «удивительного» и «неуловимого»¹⁶ соответствия «Последних сиреней» с «Я на дне» вполне возможно предположить, что «она», к которой обращается лирический герой в первом стихотворении, та же ветхая скульптура из Царскосельского парка, расположенная в одной из его аллей, подобная статуе Андромеды или Расе:

А ты что сберегла от голубых огней,
И золотистых кос, и розовых улыбок?
Под своды душные за тенью входит тень,
И неизбежной все толпа их нарастает...
Чу... ветер прошумел — и белая сирень
Над головой твоей, качаясь, облетает (с. 202).

В таком случае это соседство сирени и статуи в аллее парка — прямой подтекст концевевого стиха: «...изваянья в аллеях синели». Особенно, если учесть наблюдение Двинятина об «обманчивых членениях», а также о возможной замене «сирени» паронимом «синели»: «...изваянья в аллеях синели (Небеса...)».¹⁷ Образ сирени в связи с мотивом поэтического вдохновения не характерен для поэзии Поплавского. Зато сирень — знак присутствия Набокова (см. работу Двинятина), которому была близка идея благотворного искусства. Также не характерен для Поплавского символ винограда. Этот образ встречается у Анненского и связан с ключевой для него темой страдания ради обретения Красоты, темой жалости ко всему обреченному мучаться и умереть. В стихотворении «Сентябрь» виноград в результате метафорической метаморфозы преобразен, скорее всего, в царскосельские пруды: «И желтый шелк ковров, и грубые следы, / И понятая ложь последнего свиданья, / И парков черные, бездонные пруды, / Давно готовые для спелого страданья...» (с. 62). Переносное значение «прудов» угадывается прежде всего благодаря мотиву спелости, соотносимому с плодами растений (ср. пример в Словаре Даля: «Виноград спеет в октябре». «Здесь гру-

¹⁵ Setchkarev Vsevolod. Op. cit. P. 67.

¹⁶ Ibid. P. 75.

¹⁷ Двинятин Ф. Указ. соч. С. 308.

ша редко сплет»).¹⁸ Анненский очень точен в деталях: Даль относит такие сорта винограда, как «черный круглый», «черный рассыпной», «черный долгий» к «поздним или осенним».¹⁹ Мотив страдания и спелости, а также угадываемый в переносном плане образ ягод связывают «Сентябрь» с посвященным осенней тематике сонетом «Конец осенней сказки», также вошедшим в сборник «Тихие песни»:

Видит: пар белесоватый
И ползет, и вьется ватой,
Да из черного куста
Там и сям сочатся грозди
И краснеют... точно гвозди
После снятого Христа (с. 70).

«Осенняя сказка» в концовке стихотворения преобразуется в высшую реальность, символом которой являются голгофские страсти. Анненский возрождает христианско-дионисическую символику винограда. Слова Христа: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой Виноградарь» (Ио; 15: 1), — удивительным образом совпадают с эпитетом греческого бога «плодоносящих сил земли, растительности, виноградарства, виноделия» Диониса: «виноградная гроздь».²⁰ Дионис отождествлялся с египетским богом Осирисом, который, «подобно всему растительному миру, ежегодно умирает и возрождается к новой жизни».²¹ Виноград сопутствует изображению этих трех богов.²² Яркие-красные ягоды из упомянутого сонета Анненского — аллегория красного виноградного вина, которое в таинстве евхаристии почитается как кровь Христа.²³ Следует подчеркнуть, в пику идее статьи Ходасевича, что Анненский в «Сентябре» и «Конец осенней сказки» воспевают духовную жизнь и возрождение, жизнь вечную, а не смерть, ибо именно такова традиционная языческая и христианская символика винограда, а в его идиостиле смысл этого образа не противоречит основному значению. Хотя у Поплавского нам не удалось найти подобных конкретных реминисценций, идея жалости к страданию, которая содержится в символе винограда у Анненского, конгениальна его творческому мировоззрению. Его поэзия словно просвечивает сквозь символику предшественника. В замыкающем сборник «Флаги» стихотворении «Солнце нисходит, еще так жарко...» (с посвящением Георгию Адамовичу) Поплавский назвал (в 3-й строфе) «надежду на жалость» «душой мирозданья». Эта надежда — неотъемлемое свойство изображенного во 2-й строфе «лета»:

Еще мы так молоды. Дождь лил все лето,
Но лодки качались за мокрым стеклом.
Трещали в зеленом саду пистолеты.
Как быстро, как неожиданно лето прошло (с. 90).

Первые три стиха этого четверостишия высоко оценил Набоков в своей рецензии на «Флаги»: «Прекрасные строки, — сыро, зелено, — вольно дышится».²⁴ «Вольно дышится», когда жива «надежда на жалость». При цитировании рецензент опустил последнюю строчку четверостишия, как бы не согласившись с пессимистической идеей поэта. В письме к Ю. Иваску Поплавский писал: «Удивление и жалость — вот

¹⁸ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 2002. Т. 4. С. 302.

¹⁹ Там же. Т. 1. С. 206.

²⁰ Лосев А. Ф. Дионис // Мифологический словарь. М., 1991. С. 190.

²¹ Редер Д. Г. Осирис // Там же. С. 419.

²² См. указ. работы Лосева и Редера. См. также: Трессидер Дж. Словарь символов. М., 1999. С. 43.

²³ Трессидер Дж. Указ. соч. С. 42.

²⁴ Набоков В. В. Рец. на: Борис Поплавский. Флаги. Таллин. 1930 // Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2001. Т. 3. С. 695. Впервые: Руль. Берлин, 1931. 11 марта.

главные реальности или двигатели поэзии». ²⁵ Возможный генезис темы жалости выясняется в следующем четверостишии Поплавского из сборника «Снежный час»:

Молчи и слушай дождь.
Не в истине, не в чуде,
А в жалости твоей Бог,
Все остальное ложь. ²⁶

Последние три строки звучат как логический вывод из первого стиха, представляющего собой, в свою очередь, как бы образно-мотивный концентрат «осеннего» стихотворения Анненского «Октябрьский миф», вошедшего в «Трилистник дождевой»:

Мне тоскливо. Мне невмочь.
Я шаги слепого слышу:
Надо мною он всю ночь
Оступается о крышу.

И мои ль, не знаю, жгут
Сердце слезы, или это
Те, которые бегут
У слепого без ответа,

Что бегут из мутных глаз
По щекам его поблеклым,
И в глухой полночный час
Растекаются по стеклам (с. 110).

Реминисценцию «винограда» у Кончеева, казалось бы, отрицает имперфективность глагола «созрел»: в «Сентябре» и в «Конце осенней сказки» действие выражено в плюсквамперфекте. На самом деле, это грамматическое качество только подчеркивает атрибуцию и по-новому, очень тонко, определяет отношение Кончеева к поэзии Анненского и Поплавского. Если считать «виноград» эмблемой поэзии и Анненского, и Поплавского, что вполне допустимо, учитывая обозначенные выше интертекстуальные связи, то их стихи, с точки зрения Кончеева, нельзя назвать шедеврами, они еще «не созрели» до первоклассного уровня. Однако имперфективные глаголы — «яркий признак манеры» Поплавского, ²⁷ но не Анненского. В той же «Розе смерти» «Смерть спускалась на воздушном шаре, / Трогала влюбленных за плечо», тогда как в «После концерта» Анненского «небеса» уже давно «спустились» «в аллею»; в «Розе...»: «Тихо врал копеечный смычок», а в стихотворении Анненского «Смычок и струны» акт творчества («музыки») принадлежит «безвозвратному» прошлому: «Лишь солнце их (смычка и струны) нашло без сил / На черном бархате постели» (с. 87). В контексте «Дара» мотив «недозрелости» / «зрелости» соотносится с противопоставлением поэзии Пушкина и Мицкевича. В числе источников, использованных Федором Константиновичем при работе над биографией отца, упоминаются «замечательные „Очерки прошлого“ А. Н. Сухощюкова» (с. 111), которые представляют собой не что иное, как стилизацию Набокова. По словам мемуариста (т. е. самого писателя), творчество Пушкина глубоко связано с прошлым, миром воспоминаний: «Тройная формула человеческого бытия: невозвратимость, несбыточность, неизбежность, — была ему (Пушкину) хорошо знакома» (с. 111). Эти слова можно считать вариацией мысли Анненского, высказанной им в очерке «Пушкин и Царское Село», о

²⁵ Иваск Ю. Возрождение Бориса Поплавского (1903—1935) // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 160. Впервые: Русская мысль. 1980. 28 авг. № 3323. С. 11. Иваск говорит о теме жалости как о характерной для поэзии Поплавского.

²⁶ Эти стихи цитирует друг поэта Н. Татищев в своей статье «Борис Поплавский — поэт самопознания» (впервые: Возрождение. Париж, 1965. № 165. Сент.). См.: Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 115.

²⁷ Двинятин Ф. Указ. соч. С. 305.

«безвозвратности пережитого»²⁸ как об одном из мотивов в творчестве поэта. Для иллюстрации своего тезиса Анненский цитирует стихотворение Пушкина «Воспоминание» (1828), в котором в полной мере реализуется сухощюковская формула. Глубокий духовный интерес к давно прошедшему (невозвратному, закончившемуся в прошлом) сближает мировоззрение и творчество Пушкина и Анненского, делает последнего продолжателем пушкинской традиции в русской лирике. Мицкевич же, по мнению самого Пушкина, реконструированному Набоковым, еще не созрел до уровня «солнца» русской поэзии. Стихи Мицкевича и Поплавского тематически объединены как второстепенные и противопоставлены шедеврам Пушкина и Анненского. Набоков солидарен с мнением Кончеева об уровне стихов Поплавского,²⁹ однако, судя по вышесказанному, не соглашается с ним в оценке «зрелости винограда» — стихов Анненского. Я думаю, здесь нет противоречия, а чрезвычайно остроумная реминисценция известной басенной ситуации. И. А. Крылов в своем шедевре «Лисица и виноград» (1809) повествует о лисе, которая забралась в виноградник и собралась было полакомиться «рдяными» ягодами:

У кумушки глаза и зубы разгорелись;
А кисти сочные как яхонты горят...

Ярко-красный, рубиновый, цвет крыловского винограда напоминает красные «грозди» из сонета Анненского «Конец осенней сказки». Дальше следует знаменитая сентенция, ставшая поговоркой: «Хоть видит око, / Да зуб неймет...» Дело в том, что для лисы виноград недостижим, он висит слишком высоко. Хотя хитрунья это поняла, она тем не менее сохранила о себе самое высокое мнение: не она бессильна отведать божественной ягоды, а виноград еще не достиг того уровня зрелости, который мог бы обратить на себя ее благосклонное («царское») внимание:

Пошла и говорит с досадою: «Ну, что ж!
На взгляд-то он хорош,
Да зелен — ягодки нет зрелой:
Тотчас оскомину набьешь».³⁰

Кончеев попадает в положение крыловской завистливой самовлюбленной лисицы. Его оценка совпадает с мнением Ходасевича о поэзии Анненского как о «бесплодном растении». Ходасевич писал: «Семя разрыв-травы упало в Иване Ильиче на каменистую почву, в Анненском на добрую. Но он оказался плохим садовником. Вырастил огромное, пышное растение своей лирики, но цветка выгнать не сумел. Растение зачало, не принеся плода» (с. 106). Чуть выше Ходасевич сравнил поэзию Анненского с «кинематографом», который не признавал как искусство, видя в нем символ упадка культуры.³¹ Известны его неудачные оценки романа Набокова «Камера обскура», направленного, по его представлению, против этого «лже-искусства». Мне доводилось уже предполагать связь ходасевической интерпретации с рассуждением Кончеева о камере обскуре, за которым, на наш взгляд, скрывается ирония Набокова.³² «В том-то и дело. Только и занимаешься обходом самого себя да слезкой за солнцем, — с неодобрением отвечает Кончеев на реплику Федора Константиновича, — А мысль любит занавеску, камеру обскуру. Солнце хорошо, поскольку при нем повышается ценность тени. Тюрьма без тюремщика и сад без садовника — вот, по-моему, идеал» (с. 381). «Идеал» Кончеева напрямую вытекает из статьи Ходасевича «Об Анненском». Если в одном

²⁸ Анненский И. Ф. Пушкин и Царское Село // Указ. изд. С. 310.

²⁹ См. также в «Память, говори!»: «неоперившиеся стихи». Цит. по: Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. М., 1999. Т. 5. С. 564.

³⁰ Крылов И. А. Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 133.

³¹ См. его статью «О кинематографе» (1926) во втором томе собрания сочинений.

³² См.: Черкасов В. А. Литературная критика о В. В. Набокове и полемика с ней в творчестве писателя (20—30-е гг.). Белгород, 2001. С. 41—43.

месте тот пишет, что Анненский изображает мир как тюрьму, а его Музой является Полифем, символический тюремщик, т. е. допускает метонимический перенос с предмета изображения на само изображение, и с Музы — на автора стихов,³³ а в другом месте сравнивает поэзию Анненского с пышным, но бесплодным садом, а самого поэта — с плохим садовником, то Кончеев мечтает о тюрьме и саде (о его качестве не говорится), т. е. о чужой интеллектуальной собственности, но без хозяина. Он считает бесплодной творческую интенцию Федора Константиновича создавать миры из собственной фантазии («обход самого себя»), однако с оглядкой на высочайшие образцы искусства («слежка за солнцем»). То есть, по сути, он отвергает завет Пушкина, выраженный в стихотворении «Из Пиндемонти» (1836): «По прихоти своей скитаться здесь и там, / Дивясь божественным природы красотам, / И пред созданными искусств и вдохновенья / трепеща радостно в восторгах умиленья». Ср. предшествующие «скитания» Федора Константиновича по Груневальдскому лесу. Кончеев утверждает ценность второстепенной поэзии, теней, отбрасываемых шедеврами (солнцем). Плагиат — идеал Кончеева (особенно в свете разбора его двустушия «Виноград созрел...»). Ходасевич, многому научившийся у Анненского, часто варьировавший образно-тематический строй его лирики, однако несправедливо оценивший личность и творчество поэта,³⁴ на наш взгляд, является прямым прототипом Кончеева в данном эпизоде романа. Он, как крыловская лиса, утверждал «никчемность» поэзии Анненского. Или, как садовник Набоковых Егор (вариант крыловской героини), сам наживавшийся цветами и ягодами господ, «отводил внимание» юного наследника сада — Владимира (старшего сына) — от его истинной ценности, ананасной земляники.³⁵ В зеркале «Других берегов» «ананасная земляника» — эмблема поэзии Анненского, сад — русская литература, цветы и ягоды — ее шедевры, а деятельность Егора — плагиат.

³³ Как пишет Ходасевич в конце IV главы своей статьи: «Поэзия была для него (Анненского) закланием страшного Полифема — смерти. Но психологически это не только не мешало, а даже способствовало тому, чтобы его вдохновительницей, его музой, была смерть» (с. 99). Таким образом, он переосмысливает псевдоним Анненского — автора «Тихих песен» — «Ник. Т-о». Это имя поэт заимствовал у заглавного героя поэмы Гомера «Одиссея». Ходасевич расширяет смысл, вложенный Анненским в этот псевдоним, оценивая социальную позицию героя своего фельетона («безличный действительный статский советник» (3-я редакция. С. 132)), а также его талант. Кажется, при этом критик играет словами: если псевдоним «Ник. Т-о», жизненная позиция «безличности» и поэзия служили Анненскому «закланием страшного циклопа-смерти», то его поэтический дар, если следовать смыслу, вытекающему из заложенной в статье принципиальной однолинейности этого понятия с двумя другими, чтобы выполнить функцию этого заклания, должен быть вполне «никчемным». Иначе, как всякое выдающееся событие, он может навечно на своего носителя нежелательную кару. Тут же мысль Ходасевича совершает «попятный» («ракообразный») ход, по сути, дезавуируя предыдущее утверждение: «Но психологически это не только не мешало, а даже способствовало тому, чтобы его вдохновительницей, его музой, была смерть». То есть бессмертное «Некто» поэта, его «личность», утверждаемая в творчестве, идентифицируется с Полифемом. Анненский становится одновременно Одиссеем, а, скорее, «ником» в жизни и в поэзии, и Полифемом, которого Одиссей ослепил, — Полифемом, ослепляющим самого себя.

³⁴ Наиболее отчетливо Ходасевичу возражал Всеволод Сечкарев, автор фундаментальной монографии о жизни и творчестве Анненского. «К Анненскому, — пишет он в этом труде, — часто приклеивали ярлык поэта смерти, или страха смерти. Это представляется преувеличением. Всякая подлинная поэзия занимается последними вопросами человеческого рода» (Указ. соч. P. 74). Подобную мысль высказывал также Набоков в лекции, посвященной роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: «На протяжении длительного отрезка пути то, что интересовало его как мыслителя, были Жизнь и Смерть, и, в конце концов, ни один художник не может избежать обращения к этим темам». (Цит. по: *Nabokov V. Lectures on Russian Literature* / Ed. Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich / Brucconi Clar, 1981. P. 138). Наброски к лекциям датируются весной 1940 года. См.: *Бойд Б. Указ. соч. С. 603.*

³⁵ И. А. Крылов варьирует тему басни «Лисица и виноград» в басне «Лисица и сурок» (1813), где героине удалось-таки полакомиться желанной добычей (кураятиной), однако не с руки в этом признаваться. Сурок, которому лисица жалуется на бездоказательность обвинения во взяточничестве, формально с ней согласился, однако тут же пригвоздил ее к стенке знаменитой, вот уж подлинно крылатой, сентенцией: «а видывал частенько, / Что рыльце у тебя в пуку» (*Крылов И. А. Соч.: В 2 т. С. 39*). Заключительная часть басни, где автор раскрывает смысл притчи, кажется, написана специально о садовнике Набоковых.

ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ГОРОДКА НА СЕНЕ

(«В БОЛЬШОМ И РАДОСТНОМ ПАРИЖЕ...»)*

В книге о русских писателях, нашедших после революции убежище в Париже, Алексей Зверев цитирует строчки из раннего стихотворения Марины Цветаевой «В Париже» (1909):

В большом и радостном Париже
Всё та же тайная тоска.¹

Еще робкий, ломающийся голос, в котором трудно распознать будущую Цветаеву, властно отменяющую традиции, ошеломляющую неудержимым потоком метафор и символов, синтаксической и лексической дерзостью, захлебывающимся от половодья эмоций рваным, в некотором смысле «метафизическим» ритмом. Но все же в Париже, увиденном подростком, есть доподлинность и свежесть первого знакомства с городом — он именно «большой и радостный», а тоска, можно сказать, тут литературная и московская, что-то навеянное Ростаном, которого Цветаева обожала и переводила. Настоящая тоска (а она станет почти невыносимой) — удел далекого будущего, когда легендарный Париж превратится в место проживания-выживания. За четырнадцать парижских лет Цветаева познает всю мизерабельность и безысходность эмигрантского существования. Впрочем, и не Париж то был, а бесчисленные к нему подступы, пригороды; невольно припоминается из «Поэмы конца»:

Эх, проигранное
Дело, господа!
Всё-то — пригороды!
Где же города?!

Негде было согреть душу в зловонном, трущобном аду: парк — «заплеванный, сардиночный, в битом бутылочном стекле», лес — «с хулиганами по будням и гуляющими по праздникам — не лес, а одна растрáva», парижские маршруты Цветаевой вьются «кварталами боен, улиц из ниоткуда и в никуда, прокаженных трупов, тупиков действительно без выхода, свинцовой тоскою каналов».

В прощально-траурной поэме «Новогоднее» (отклик на весть о смерти Райнера Марию Рильке) есть такие красноречивые строки:

В Беллевию живу. Из гнезд и веток
Городок. Переглянувшись с гидом:
Беллевию. Острог с прекрасным видом
На Париж — чертог химеры гальской —
На Париж — и на немного дальше.

Вид, положим, прекрасный, но из пригорода-острога с издевательски звучащим названием.

Поэма «Новогоднее» — шедевр Цветаевой, по мнению Иосифа Бродского, убедительное доказательство «достоверности цветаевской метафизики», итоговое произведение для всей русской поэзии. Подхватывая суждения Бродского, Зверев находит точные слова для определения места поэмы в творчестве Цветаевой: «Опла-

* Зверев А. Повседневная жизнь русского Парижа. 1920—1940. М.: Изд-во «Молодая гвардия», 2003. 372 с.

¹ Автор допускает небольшую ошибку: стихотворение вошло в сборник «Вечерний альбом» (самый первый, «детский», изданный поэтессой-гимназисткой за свой счет), а не в «Волшебный фонарь».

кивая Рильке, исповедуясь в своей чистой и высокой любви к нему, Цветаева выразила собственное представление о земном и вечном, о быте и Бытии в их сплетенности, в их несводимости одного к другому. И этот сюжет останется главным в ее поэтическом творчестве до самого конца» (181).²

Рассказ о странствиях Цветаевой в большом, но отнюдь не «радостном» Париже, в котором скупо, но отчетливо вычерчены реалии «немислимого быта», встречи и «невстречи» Цветаевой (в том числе и с Борисом Пастернаком), хорошо сочетается в книге с анализом поэтического творчества, где реалии даны в преобразующей их мистико-метафизической перспективе: далеко проникающий взгляд из «острога» на «чертог химеры галльской» и швейцарский санаторий (там умер Рильке), на Прагу (ее через несколько лет оккупируют), немецкий городок Гаммельн (место действия «Крысолова»), Москву. Только Елабуга не попадает в этот далекий оптический обзор — да и кто же ее мог предвидеть.

Были, конечно, и славные парижские дни у Марины Цветаевой — не забыт в книге триумфальный вечер на рю Данфер-Рошро 79, звездное мгновение ее жизни, и последний парижский поэтический сборник «После России» — одно из высших достижений поэтессы, даже зоилы, коих было немало, замолкли или резко сбавили критический натиск, выдавив из себя дежурные и не очень искренние комплименты. В основном, к сожалению, приходится говорить о «невстрече» с Парижем и холодном, враждебном отношении эмиграции. Слишком многое сложилось фатально против Цветаевой, ускорив ее вынужденное возвращение в СССР и трагический конец. Зверев не улучшает истории, не пытается что-то задним числом подправить и подкрасить. Но и не остается объективно-равнодушным наблюдателем. Он называет лукавыми строчки из стихотворения Г. Адамовича 1971 (!) года «Памяти М. Ц.», одного из самых беспощадных и язвительных ее критиков:

Всё — по случайности, всё — по неволе
Как чудно жить. Как плохо мы живем.

Никакой «случайности» не было. И Адамовичу в 1930-е годы слышался не «голос лебединый», а совсем другие голоса.

Судьбы русских парижан рифмуются, расходятся, пересекаются, сталкиваются. Судьбы тех, кто вернулся в Россию, как правило, трагичны, но даже на таком мрачном фоне судьба Марины Цветаевой вдвойне трагична. Бесконечная череда «острогов» — и Белью далеко из них не худший. Суждено было еще по возвращении на родину, обернувшуюся злейшей мачехой, пройти дорогами ада. Последняя «невстреча». Но ведь иллюзий и не было. Как и страны, некогда оставленной, о чем она прекрасно знала.

С фонарем обшарьте
Весь подлунный свет!
Той страны на карте —
Нет, в пространстве — нет.

Выпита как с блюда, —
Донышко блестит.
Можно ли вернуться
В дом, который — скрыт?

² Так пишут сегодня об изумительной маленькой поэме Цветаевой. Ее далеко не сразу оценили. В первый большой том поэтических произведений (в основном прекрасно составленный) поэма не вошла. Более того, автор предисловия Вл. Орлов включил ее в разряд тех произведений Цветаевой, где преобладает «герметизм», который «противопоказан большому искусству», а мысль «так сбивчива, так расплывчата, так растекается по прихотливым, случайным ассоциациям, что уловить ее стоит большого труда». Да, собственно, и не стоит улавливать: «Разгадывать эти головоломки утомительно и, признаться, просто скучно» (Орлов Вл. Марина Цветаева: Судьба. Характер. Поэзия // Цветаева М. Избранные произведения. М., 1965. С. 49).

Уцелеть, вернувшись, можно было лишь заключив договор с дьяволом. На такое Цветаева совершенно была не способна. Да если бы и заключила под давлением обстоятельств договор, то все равно бы его нарушила. Другое дело — «красный граф» Алексей Толстой, до самого конца прошедший путь домой, замавав свое имя бесстыдным кадением вождю и клеветой на оставшихся «там». Граф знал, что делал, как и герой рассказа «Рукопись, найденная под кроватью» Сашка Епанчин с его циничным правилом-кредо: «Человек должен в начале начал сам себе наплевать в душу». Лиха беда — начало, а дальше все резво пошло-поехало: и кардинальная переделка собственных произведений в связи с переменой — не убеждений, понятно, — обстановки и места жительства, и подношение благодетелю несъедобного, кровью пахнущего «Хлеба», и прославление мудрой политики опьяненного властью Ивана Грозного. В душу себе наплевал и вокруг себя все заплевал с какой-то развеселой готовностью, с удовольствием являя уже давно переставшему чему-либо удивляться миру физиономию заплывшего жиром холуя. Какая уж тут Елабуга!

Разные были возвращения и возвращенцы. Многие по необходимости каялись и сочиняли «правильные» воспоминания, осмысляя в нужном свете свое эмигрантское прошлое, но никто, пожалуй, так откровенно и непринужденно не лакействовал, продавая свое перо, как Алексей Толстой. Разумеется, были и другие «вчерашние непримиримые враги ленинского режима», которые «устав от нищеты» «шли ему служить за приличную взятку» (197). Вывод Зверева во многом справедливый — за примерами особенно далеко не приходится ходить. Остается, впрочем, вопрос, что собственно считать «приличной взяткой» и много ли было таких, кто ее получил, — большевики ни в какие времена щедростью не отличались, очень памятуя о том, что «экономика должна быть экономной» (да и ленинский режим скоро сменился жестокой имперской сталинской диктатурой — разница сегодня малозаметная, но для живших в те времена весьма существенная). Наконец, возвращались в СССР нередко из идейных и патриотических соображений. Вряд ли «взятка» играла какую-либо роль в возвращении Святополк-Мирского. «Товарищ князь» вступил в британскую компартию и издал книгу о Ленине не по принуждению и не из корыстного расчета. Другое дело, что страна, в которую он вернулся, не соответствовала социалистическим идеалам князя. Гибель его в обстановке все усиливающегося террора выглядит закономерной и даже типичной (помните знаменитое: «типичный герой в типических обстоятельствах») — князя ведь бывают разные. Вирджиния Вульф напророчила в своем дневнике: «Двенадцать лет он скитался в Англии по мебелированным комнатам, а сейчас возвращается в Россию — „навсегда“. Видя, как загораются и гаснут его глаза, я вдруг подумала: скоро быть пуле в этой голове». Судьба еще оказалась к нему милостивой, позволив подышать шесть лет «земным воздухом» на родине. Уехала, судя по всему советской патриоткой, и Гаяна, дочь Кузьминой-Караваевой. Там она и погибла при загадочных обстоятельствах.³ Далеко не всем вернувшимся удалось уцелеть и — уж тем более — добиться почестей и материального благополучия. Обычно проваливались в «черную дыру» или влачили незаметное существование на окраинах империи, навсегда испуганные и искалеченные Архипелагом ГУЛАГ.

Возвращались и просто умирать, гонимые иррациональной тоской по родине. Помимо М. Цветаевой и А. Толстого из классиков русской литературы XX века вернулся из Парижа в Москву Александр Куприн. О парижском периоде жизни писателя и кратчайшем московском эпилоге Зверев повествует подробно, по возможности детально восстанавливая истинную картину. Париж и к Куприну часто

³ Зверев склоняется к версии смерти от тифа. О других версиях см.: Агеева Л. «Петербург меня победил...» Документальное повествование о жизни Е. Ю. Кузьминой-Караваевой — матери Марии. СПб., 2003. С. 342—343.

поворачивался не своей изящной и артистической стороной. Он сполна получил свою эмигрантскую долю невзгод, отчуждения, одиночества. И все-таки наблюдал его не из «острога» и по-своему любил. В Париже он обнаружил нечто напоминавшее ему старую, дореволюционную, обожаемую Москву. Зверев правомерно проводит параллель между московскими и парижскими зарисовками Куприна: «Он чувствовал себя как дома, посещая бега и смешиваясь с толпами игроков, которым не по карману купить билет на трибуну, так что сидеть приходится прямо на траве, не обращая внимания на дождь, и град, и зной. Фиакр, такой похожий на московские пролетки с ямщиками, приводил его в восторг, а в кабачке, обслуживающем каменщиков, которые степенно обедают, не потрудившись стереть известку и пыль с коричневых от загара лиц, Куприн просиживал часами (...) Для Куприна Париж был огромной старой книгой — в точности как Москва, тоже опоясанная бульварами и тонущая в палисадниках, с такими же огромными геранями в окнах и перелючками, которые упрутся в современную улицу, где зеркальные стекла и роскошные витрины (...) И Париж, и Москва восприняты Куприным как книги загадочные, трудные и тем не менее относящиеся к числу „самых живых человеческих книг“» (217—218).

Цветаевского гнева, цветаевского восстания против меццанского французского быта, цветаевских памфлетных образов Франции и Парижа у Куприна мы не встретим. Его парижские этюды, скорее, отличают теплота и мягкость — и чувствуется, что кроме Москвы (той, прежней, оставшейся в плоскости воспоминаний и которую вряд ли обнаружил по возвращении), не было места, где он мог бы еще жить. Парижские очерки Куприна отчасти соприкасаются с надрывно-лирическими Алексея Ремизова,⁴ хотя, разумеется, и во многом с ними разнятся (литературные направления, к которым принадлежали писатели, полярны), и Бориса Зайцева.

Есть основания заключать, что Куприн не вернулся, а его вывезли в страну, которую он именовал «Сррр...». Вывезли страшно одряхлевшего, впавшего в младенчество старика, безнадежно больного. Не без активного участия жены и дочери, создавшей гораздо позднее в благонамеренных мемуарах картину парижских ужасов, якобы пережитых отцом (глава «Мрачные годы»), и его (и матери) ликования, когда посол Потемкин вручал советские паспорта. Картина отретушированная, явно фальшивая. Жить оставалось совсем ничего. На родине Куприн не написал ни строчки. Новая Москва явно на литературный труд не вдохновляла, а подозрительно умильный серый текст «Москва родная», очевидно, слепили журналисты «Комсомольской правды». Правда, и в Париже Куприн не отличался литературной плодovitостью, из чего все же не следует делать далеких (и достаточно банальных) выводов о непременном угасании таланта, утратившего родную почву. Абсолютно прав Зверев, полемизируя с созданным Г. Адамовичем образом парижского Куприна — этакого «добрého дядюшки от литературы», все готового простить, чудаковатого и благодушного. Далеко не все писатель готов был простить, о чем выразительно свидетельствует полузабытая публицистика Куприна — острая, гневная, ироничная. Ему действительно не удался роман «Колесо времени», хотя и там временами ощутимо купринское изобразительное пламя. В эмиграции были написаны «Юнкера», «Однорукий комендант», несколько выразительных рассказов и очерков. Творческого половодья не было, река сильно обмелела, превратившись в тихо струящийся ручеек, но, как образно сказано Зверевым, вода в нем была «все та же незамутненная, неповторимая по вкусу вода, которую жадными глотками пили миллионы читателей старой купринской прозы» (212).

⁴ Ремизову по каким-то причинам не нашлось места в книге: есть фотография супругов Ремизовых, но без текста, словно его где-то забыли или потеряли (о Шмелеве хотя бы бегло сказано — 27 эмигрантских лет писателя, создавшего свои лучшие произведения в изгнании, думаю, заслуживают большего).

Объяснить же, почему ручеек в конце концов иссяк, не так-то просто — тяготами эмигрантского быта тут ограничиться невозможно. Много разных причин сошлось, в том числе и физиологических. Процесс старения развивался стремительно. Естественно, угасала и художественная энергия. И объяснить трудно, а судить просто нельзя — ни Куприна, ни родственников, ни братьев-писателей, ни — тем более — «эгоистичную» Францию. Созданное Куприным в Париже, конечно, менее значительно созданного им в России. Тем не менее и написанное во Франции имеет свои достоинства и характерные особенности. Парижская проза Куприна — это именно эмигрантская проза. Даже возвращаясь в прошлое, Куприн его переосмысливает в том же идеализированном и очищенном виде, что и другие русские парижане: Бунин, Зайцев, Шмелев. Критические тенденции в изображении прежней российской действительности явно отходят на второй план. «Все трое, — пишет Зверев, акцентируя внимание на московских реалиях, увиденных в ином, идеальном-религиозном свете, — ни в чем друг друга не повторяя, на чужбине заново пережили свою далекую юность, в которой исключительно много значила Москва, этот уникальный мир, — как они верили — не погубленный, а, словно Китеж, скрывшийся на дне сказочного озера, чтобы оттуда в светлые минуты напоминать о себе еле слышимым звоном колоколов» (219). То было примирение с прошлым — мудрость, которой научили «окаянные дни» и эмигрантское житье, не сладкое, но свободное, вдали от погрузившейся в варварство, истерзанной большевиками России. «Жизнь Арсеньева» не «Суходол» и «Деревня» (как будто о разных временах и странах в них повествуется), и «Юнкера» не «Кадеты». На все свое время и свои обстоятельства.

Последней из парижских русских вернулась знавшая эпоху расцвета русского Парижа Ирина Одоевцева. Ее в девяносто лет тоже по сути вывезли в Ленинград в те годы, когда перестройка набирала обороты и всюду свирепствовала благодетельная гласность, — переезд (возвращением это все же трудно назвать) в «город, знакомый до слез», широко освещался media. Спутница Г. Иванова стала членом одного из аборигенных литературных объединений (процесс размежевания, а точнее, распада шел крещендо), можно сказать, почетным членом. Поселили эмигрантку в довольно-таки (по ленинградским понятиям) роскошной квартире в снівшемся ей незабвенном, но несколько поблекшем альтштадте. После смерти, а та очень скоро наступила, видимо, воздух родины был ядовит и пагубен, особенно для давно привыкшей к мягкому парижскому климату и европейскому комфорту Одоевцевой, квартира пустовала недолго, перейдя к выросшему в специфических условиях вечно блокадного города юмористу с эротическим уклоном, как-то радостно воскликнувшему: «Жизнь удалась». Были изданы воспоминания Одоевцевой о двух литературных столицах — Петербурге и Париже, чуть ли не первые, свободные от идеологических купюр, бесцеремонного цензорского вмешательства книги о жизни русских писателей-эмигрантов. Затем потоком последовали другие книги литераторов Рассеянья, конференции, сборники, альбомы, монографические исследования. И наши представления об эмигрантской литературе не просто уточнились, а кардинально переменились. Возвращаться же тем временем стало некому — стены разрушили и границы стали прозрачными. Да и парижская русская литература на наших глазах отплыла в вечность. Одоевцева представляла уже уходящий не то серебряный, не то золотой век. Призрак, обломок артистической эпохи, русской богемы, последний штрих в растянувшейся на десятилетия одиссеи русских «возвращенцев». Эпилог книги «Русский литературный Париж».

Сокрушительный удар русскому артистическому и литературному Парижу нанесла немецкая оккупация. Судьба русских беженцев, попавших в западню, оказалась столь же трагичной, что и тех, кто вернулся в «Сррр...»; уцелели уехавшие в Америку, но ничего подобного парижскому русскому культурному центру там создать не удалось. Зверев в разных главах книги уделяет особое внимание безвремен-

но и страшно погибшим: скорбный мартиролог тех, кто уже имел литературное имя, и тех, кто только вступил в литературное братство. Погибли в нацистских лагерях поэт Юрий Мандельштам и прозаик Юрий Фельзен; одно время они были посетителями заседаний «Зеленой лампы» в доме Мережковского и Гиппиус, позже, когда тирания прародителей символизма стала невыносимой, перешли в литературное общество «Круг», возникшее по инициативе одного из редакторов лучшего русского общественно-литературного журнала XX века «Современные записки» Ильи Фондаминского. Он также погиб в Освенциме, став к тому времени монархистом и русским патриотом, приняв крещение. Крест в глазах ревнителей арийской чистоты не имел никакого значения; в концлагере умерла и принявшая христианство последняя спутница Владислава Ходасевича. Религиозная принадлежность или отсутствие таковой мало интересовала палачей — расстреляли и жену поэта Довида Кнута Ариадну Скрябину (дочь композитора), принявшую иудаизм (муж, участник Сопротивления, после войны уехал в Израиль, где и умер, совершенно отойдя от поэзии). Был расстрелян Борис Вильде (писал под псевд. Борис Дикой), один из героев французского Сопротивления, получившего название по имени выпускавшей им газеты — *La Résistance*. Погибли в годы оккупации Раиса Блох (ее стихотворение «Чужие города» обессмертил Александр Вертинский) и Михаил Горлин, их судьбы неотъемлемой трагической нотой вошли в историю русского Монпарнаса. Центральная фигура в этом одновременно трагическом и героическом списке — Елизавета Кузьмина-Караваева, духовная дочь о. Сергия, мать Мария.⁵ Легендарная личность. Ее подвижническая деятельность и мученическая смерть в Равенсбрюке слишком яркая глава в истории русского Парижа, чтобы можно было ограничиться сухой справкой, даже учитывая большую литературу о матери Марии. Рассказ о жизни и смерти великой женщины (русской парижанки, «монахини нового типа») в книге Зверева сжатый, но насыщенный и безупречно выстроенный. Он мог бы быть выделен и в отдельную главку с напрашивающимся названием: «Надо уметь ходить по водам» (ее девиз — трудным искусством хождения по водам Кузьмина-Караваева овладела в совершенстве).

Вл. Ходасевич умер накануне катастрофы, не увидев падения Парижа; его смерть невольно стала вехой, чертой, за которой последовало оскудение русской эмигрантской литературы. В книге обстоятельства литературной биографии Ходасевича, поэта, прозаика, мемуариста, критика, прослежены с той тщательностью, какую позволяла очень плотная ее структура. Ходасевич, этот «литературный потомок Пушкина по тютчевской линии», играл роль своеобразного посредника («прочное звено») между старой и новой русской литературой не только как художник, но и как острый и весьма плодovitый критик, хранитель традиций великой русской культуры, переживавшей на родине «нашествие варваров», а на чужбине судорожно пытавшейся выжить. Не просто выжить, а и сохранить священный огонь искусства прошлого. Ходасевич, как литературный критик, оставался максималистом, не идя на компромиссы и снижение критериев, верный заветам, заданным «Пророком» Пушкина: «В тот миг, когда серафим рассек мечом грудь пророка, поэзия русская навсегда перестала быть всего лишь художественным творчеством». Это не критическое суждение, а «высшее посвящение», вера, канон,

⁵ Не остался забыт в книге и настоятель Покровской церкви о. Дмитрий Крепинин, отказавшийся принять на унижительных условиях свободу и погибший еще раньше монахини Марии. Удивительны судьбы и многих других русских парижан в мрачные годы испытаний. Какие характеры и причудливое стечение обстоятельств! Колоритна фигура Юрия Алексеевича Ширина-Шихматова, сына обер-прокурора Синода, выпускавшего журнал очень левой ориентации, женившегося на вдове эсера Бориса Савинкова, уверявшего, что принадлежит к национал-максимализму (трудно определить, что это такое), пошедшего в «шоферскую конницу». Этот кавалергард, когда в Париж вошли нацисты, объявил, что непременно наденет на левый рукав желтую повязку, тем самым выразив солидарность с евреями. Был расстрелян в концлагере — вступился за избиваемого.

отступление от которого должно караться. С таких высот («горных») и звучал голос Ходасевича-критика, часто нетерпимо, резко, язвительно (он имел неосторожность сказать о молодых поэтах Монпарнаса, что «нищета деформирует и самое творчество», обидев многих; еще непримиримее, впрочем, был Мережковский, считавший, что пассивная и упадочническая поэзия должна исчезнуть, но новое поколение русских парижских писателей разницы между ними не видело), неизбежно рождая непонимание и озлобление. В Ходасевиче видели высокомерного ментора, литературного архаиста-консерватора, исписавшегося поэта, переключившегося на критические разборы «действующих» поэтов, — словом, обычная русская литературная жизнь, только не в Москве и Петербурге, а в Париже. Но с уходом Ходасевича исчез очень важный элемент русской парижской литературы, что заметили не сразу, а оценили по достоинству и того позже.

Русский «городок на Сене» постепенно пустел, хотя многие писатели не желали расстаться с Парижем; послевоенного возрождения, что особенно бросается в глаза на фоне литературного и культурного расцвета в Западной Европе, не произошло: знаменитые и популярные журналы и газеты, достойно выполнявшие культурную, просветительскую и политическую миссию, возобновить не удалось. Почти все сообщества, кружки, клубы бесследно канули в реку времени, став историческим фактом (значительным не только для русской, но и французской культуры) жизни тех двух десятилетий, о которых преимущественно и идет речь в книге. Понятно, что в этой жизни было много мусора и прискорбных конфликтов и недоразумений. И все же, как справедливо заключает автор, история русского культурного сообщества в Париже «увенчалась свершениями, которыми вправе гордиться русский гений».

Надежда Тэффи и Дон-Аминадо увидели освобождение Франции, пережили войну, но по сути так и остались в прежнем, довоенном Париже, в котором они были весьма заметными в русской диаспоре фигурами, ироническими хроникерами и фельетонистами, успешно продолжавшими традиции «Сатирикона». 1920—1930-е годы — время наивысшего успеха, выпавшего на долю коротких юмористических рассказов (с годами все более едких и печальных) Тэффи (самый знаменитый из них рассказ «Ке-фер», появившийся на страницах газеты «Последние новости» в апреле 1920 года) и стихотворных фельетонов Дон-Аминадо (их любили эмигранты самых различных политических взглядов и эстетических ориентаций). В годы оккупации им пришлось нелегко — Дон-Аминадо глухо скажет, никого не называя, как много пришлось ему тогда пережить разочарований. Не намного лучше жилось и после войны — от бурной артистической жизни прежнего Парижа, где он так блистал, не осталось ничего. Вот и принялся Дон-Аминадо за мемуары, которые завершил в 1954, за три года до смерти, похоронив очень близких ему литературных друзей — Бунина и Тэффи (о ее похоронах он еще успеет рассказать Бунину).

Повествует Зверев и о повседневной жизни русского Парижа — писатели ведь жили не в изоляции от других своих compatriotes, часто к литературе имевших самое отдаленное отношение: Молоховец читалась и штудировалась здесь больше, чем Александр Пушкин (наблюдение Евгения Замятина), что очень понятно — вкусные воспоминания о родине, утраченном благополучии. Быт есть быт: эмиграция не хуже революции умела уравнивать, превращая бывших князей и графинь, кавалергардов и утонченных дам высшего света в шоферов, рабочих пригородных заводов, содержателей ресторанов, модельерш (выразителен прекрасно подобранный фоторяд — здесь и парижский таксист полковник Силкин, и княжна Варвара Владимировна Репнина у дверей своего ресторана «Якорь», и скорбное лицо графини Б. в туалетных комнатах дансинга, смотрящей куда-то в сторону от тарелочки с монетами, и княжна Марина Мещерская — парижская модельерша в платье «Все мои мысли только о Вас»). Эмигрантский быт неперемнной частью вошел в песенный репертуар Вертинского (фигура, как сегодня бы сказали, для эмиграции

знаковая). Новые русские парижане, ставшие героями «Бианкурских праздников» Нины Берберовой, «вдруг заговорят, позабыв о традициях и образовании, на таком удивительном языке, точно бы с детства их общество по преимуществу составляли жильцы ленинградских коммуналок, оставшиеся в истории благодаря Зоценко», — остроумно замечает А. Зверев (надо сказать, что и Бианкур больше был похож на фабричную окраину большого русского города, чем на Париж и Петербург).

Эмигрантский быт — материал для произведений всех литературных мэтров русского зарубежья, главных персонажей книги, которыми стали наряду с Ходасевичем, Тэффи, Дон-Аминадо, Мережковский, Гиппиус, Зайцев, Бунин, Г. Иванов, Г. Адамович. Парижскую обывденную и тусклую жизнь, «прогорклый Париж старых бедных улиц, тупичков еле освещаемых, булыжных мостовых» превосходно умел изображать и Борис Зайцев, которого, однако, это занятие не очень увлекало; неблагоприятная действительность оскорбляла его нравственное и поэтическое чувство. Зайцев стремился к преодолению низкой повседневности, к прорыву в идеальное, к тем высшим ценностям, которые он связывал со ставшей воспоминанием Россией прошлого, с православием, невольно «исправляя» окружающий мир. Отсюда и очевидная отчужденность Зайцева от парижской жизни и идеализированный образ России: «Как художник Зайцев неизменно выигрывал, когда в его поле зрения оказывался мир реальных отношений и парижской обывденности: фабричные трубы, склады, пустыри, чахлая зелень бульвара на окраине, облюбованного бездомными парочками, грохот поездов метро, проносащихся по виадуку над Паси, воскресные прогулки обывателей, задыхающихся от скуки, какие-нибудь нищие старухи, сидящие в бистро рядом с алжирцами в голубых пиджаках с красным галстуком. Однако за пятьдесят лет изучив этот мир вдоль и поперек, душой Зайцев никогда ему не принадлежал. Все его заветные мысли и чувства соотносились с Россией, а знаменем России, свидетельством, что она не исчезла с лица земли, превратившись в совдепию, была, в представлении Зайцева, русская Церковь. Ей он и служил своим пером, сузив, ограничив собственное писательское дарование, но зато, как ему казалось, выполняя истинный долг перед родиной и совестью» (229—230). В такой позиции не было ничего искусственного, никакой игры в смирение и спасение; благородное кредо «честнейшего русского писателя», твердо стоявшего на своем: «Мы — капли России... как бы нищи и неправы ни были, никогда никому не уступим высших ценностей, которые суть ценности души».

Религиозное и ностальгическое видение Зайцевым мира, России, Парижа Иван Бунин безошибочно распознал, определив такое мирозерцание как «великое счастье». Зайцев, напротив, видел в Бунине человека, отошедшего от религии, обладавшего исключительным, «необыкновенным чувственным восприятием мира», столь необыкновенным, что оно подавляло, пленяло его, порождая безразличие «чистого художника» к духовным и общественным вопросам (весьма распространенная точка зрения). Зверев считает такие суждения преувеличенными и тенденциозными, не отрицая, что Бунину были во многом чужды религиозная экзальтация и сильный православно-церковный акцент в некоторых произведениях Зайцева. Еще более чужды были ему религиозные концепции и художественное творчество Мережковского и Зинаиды Гиппиус. Они ему платили тем же, а присуждение Бунину Нобелевской премии, которая по их убеждению должна была достаться Дмитрию Мережковскому, никак не способствовало улучшению отношений.

Бунину претили любые формы ортодоксальности, фальши в религии, жизни, искусстве. Он испытал сильное потрясение в «окаянные дни» и все-таки остался — пусть и с оговорками — учеником Льва Толстого. Коренных перемен в эмиграции не произошло, бунинское религиозное чувство и бунинская концепция человека, мира, жизни, смерти, любви, природы, бунинская поэтика (его стилистика отчасти похожа на «прустовскую») оставались и в эмигрантские годы отличны от религи-

озных идеалов и своеобразного почвенничества Зайцева и Шмелева. Зверев создает мастерский очерк творческого пути Бунина в эмиграции, закономерно выделяя «Жизнь Арсеньева» — вершину не только творчества писателя, но и всей русской прозы XX века. Чрезвычайно деликатно, в хроникальной манере рассказывает автор о разных поворотах частной жизни Бунина во Франции, о его желчных и памфлетных воспоминаниях. Чувствуется, что Зверев любит Бунина давно и сильно, больше, чем других русских прозаиков, очутившихся в Париже, но свои непосредственные чувства сдерживает, соблюдая видимость нейтральной позиции, обязывающей быть объективным и корректным в оценках и даже по возможности их вообще избегать. Материал книги как будто сам выстраивается: многоголосье, полифония, но не какофония — у оркестра опытный режиссер, всегда имеющий свой взгляд на вещи. Перед нами не летопись жизни русского литературного Парижа, а очень личное прочтение этой замечательной литературы, совершенно особой литературы, не имеющей аналога в мировой культуре.

Мережковский и Гиппиус, со свойственным им властным, диктаторским стилем, «вождизмом», и в Париже, как ранее в Петербурге, были очень влиятельными фигурами. Дом Мережковских — один из самых значительных центров русского Парижа. «Зеленая лампа» была их детищем. Общество просуществовало 12 лет и окончательно угасло где-то незадолго до войны; в заседаниях «Зеленой лампы» на разных этапах выступали эмигранты всевозможных религиозных, политических, эстетических взглядов: ортодоксальные православные и еретики, крайние консерваторы и радикалы, реалисты и модернисты любых оттенков. Гиппиус и Мережковский, понятно, представляли там классический старый русский символизм с претензией на духовное возрождение, обновление и единение. Правда, как раз роль объединителей мало подходила им. «Абсолютная неспособность Мережковского к диалогу» (106), «непоколебимая уверенность в своей безусловной и непогрешимой правоте» (125), надменность, непомерная гордыня Зинаиды Гиппиус, присущая ей холодная и ядовитая ирония отталкивали и иногда вызывали вражду. Не только это, к счастью, уцелело в памяти современников. Авторитет Мережковского был несомненно высок — к его мнениям и оценкам внимательно прислушивались. Ценили, хотя и побаивались, современники и критические статьи Зинаиды Гиппиус, не говоря уже о поэзии, характерной и энергичной. Отталкиваясь от некоторых суждений Адамовича, Зверев так пишет о поэзии Гиппиус: «Сухая печаль — без слезливости, без жалостливости — вот что составляло ее существо, если отбросить притворство и позу, высокомерие и сухость, сделавшиеся второй натурой» (113). В портрете Гиппиус, осторожно, соразмеряющей краски и тона рукой набросанном автором, чувствуется восхищение сильной и яркой личностью. Сочувствие сквозит и в описании последних дней «безумной горячки».

По отношению к Мережковскому Зверев, пожалуй, не столь корректен и толерантен. Его религиозные сочинения оцениваются им чрезмерно резко, как проповедь «оргастической любви», «когда искушающая прелесть оказывается синонимом благодати, а нормы этики, которыми сдерживаются устремления к распущенности и вседозволенности, объявлены изжившими себя» (124). Кажется, что автор во многом разделяет неприязнь современников к Мережковскому: «Более самонадеянного писателя, похоже, не было за всю историю русской литературы» (125). Возможно. Но все-таки зачем это обобщение? Правда, Зверев отмежевывается от слишком тенденциозных мнений Ивана Ильина («Бесспорно, это не самый справедливый суд» — 126), тем не менее в основном с ним солидарен.

Думаю, что большую роль в таком отношении сыграли некоторые высказывания Мережковского перед войной и в период оккупации Франции — его славословие Муссолини, этому «Данте в действии», и уж совсем возмутительное сравнение Адольфа Гитлера с Жанной д'Арк. «Traître, collabo», — тут трудно что-либо смягчить. Смерть спасла Мережковского от участи Селина и Гамсуна, но скверная ре-

путация надолго задержала возвращение его произведений русскому читателю. Казалось даже, что его навсегда вычеркнут из памяти, предадут забвению, начавшему еще при жизни и подчеркнутому смертью — отпевали почти в пустой церкви, а гроб на кладбище так и вовсе никто не сопровождал. Несомненно, что дифирамбы Муссолини и восхваление человека с «мышью под носом» в значительной степени были обусловлены ненавистью к большевикам. Не один Мережковский поддался соблазну (какое-то время симпатизировал Муссолини и обычно чуждавшийся крайностей Николай Бердяев), но он, надо сказать, зашел слишком далеко, заслужив презрительные реплики современников, мемуарам которых, замечу в скобках, все же не следует слепо доверять. Время и жестоко и милостиво, оно рано или поздно восстанавливает полную картину — Мережковский был одним из самых значительных деятелей русской культуры XX века. И этот непреложный факт не могут отменить несколько тяжких ошибок, совершенных им в старости.

Несколько меньше внимания уделено в книге молодой эмигрантской литературе, именно эмигрантской и относительно «русской», парижской, а не продолжению московской, петербургской, одесской... Литературе, оппозиционно настроенной по отношению ко всем прежним идеалам, программам, поэтическим принципам, восставшей с одинаковой нетерпимостью против реалистов и символистов, против Ходасевича и Бунина, вообще против искусства старой, для них уже и воспоминанием не бывшей России. Зверев так суммирует настроения литераторов «незаметного поколения»: «Монпарнас пойдет в искусстве другими путями. Будет исповедь, пронзительный человеческий документ, и будут абсолютно новые формы, чтобы показать тайные страхи и боли, проникнуть в скрытые душевные движения, для которых не подходят привычные слова. Пустая страница правдивее, чем набор клише, таящихся за изяществом стилистики» (306).

Монпарнасцы чувствовали себя, как выразился Борис Поплавский, «уже не в истории, а в эсхатологии». Самыми видными представителями этого литературного направления были Поплавский (русский Рембо), «парижский Дионис в рваных штанах» — они утончились до тонкой просвечивающей ткани, их демонстрировал — и трудно объяснить этот странный жест — отец поэта, убитый нелепой и страшной смертью тридцатидвухлетнего сына), таксист Гайто Газданов, автор «Ночных дорог» — романа-странствия по Парижу, где повествуется о таких вещах, «о которых человек не должен никогда думать, потому что за ними идет отчаяние, сумасшедший дом или смерть», бывший петербуржец Георгий Иванов, чья поэма в прозе «Распад атома» запечатлела в ярких и беспощадных образах процесс гниения, охвативший весь мир, но особенно заметный в Париже («Всё рвется, ползет, плавится, рассыпается в прах — Париж, улица, время, твой образ, моя любовь»), крушение старых национальных кумиров: «Пушкинская Россия, зачем ты нас обманула? Пушкинская Россия, зачем ты нас предала?».

Поплавский нелепо умер от передозировки наркотиков молодым в середине тридцатых годов, Газданов — значительно позже, перебравшись в Америку. Георгий Иванов, хронологически принадлежащий к другому поколению, приехавший в Париж сформировавшимся писателем, но прославившийся как монпарнасец, творчество которого отмечено теми же чертами распада и тления, что и произведения Поплавского и Газданова, прожил во Франции 36 лет и умер в приюте для престарелых в Йере. «Распад атома» и «Отплытие на остров Цитеру», возможно, самые мрачные и беспросветные произведения русской парижской литературы, трагический монпарнасский венок. В. Вейдле очень точно сказал о посмертно изданных книгах Иванова: «Никуда в отчаянии дальше не пойдешь, но и к поэзии этой — как к поэзии — прибавить нечего. Как неотразимо! Гибель поэта неразрывна с его торжеством».

Русский Монпарнас, культивируя мотивы беспочвенности, отчуждения, распада-отпада, противопоставлял себя старой эмиграции, которая, как известно, пре-

бывала не в «изгнании», а в «послании». Газданов-критик прямолинейно отрицал сам факт существования эмигрантской литературы: «Мы живем, не русские и не иностранцы, в безвоздушном пространстве, без среды, без читателей, вообще без ничего — в этой хрупкой Европе — с непрекращающимся чувством того, что завтра все опять „пойдет к черту”». Поплавский презрительно отзывался об эмиграции с ее надоевшими мифами-воспоминаниями и ламентациями, пышной и пустой риторикой, вечными обличениями коварного и меркантильного Запада, равнодушного к их жертвам и страданиям: «Что, собственно, произошло в метафизическом плане, оттого что у миллиона человек отняли несколько венских диванов сомнительного стиля и картин нидерландской школы малоизвестных авторов, несомненно поддельных, а также перин и пирогов, от которых неудержимо клонит к тяжелому послеобеденному сну, похожему на смерть?». «Отцы» и «дети» русской эмиграции решительно «расплевались» — и эта конфронтация немаловажная глава истории русского литературного Парижа, объективно освещенная в книге Зверева.

Стихи и проза Бориса Поплавского и Георгия Иванова, проза и эссеистика Гайто Газданова стали органичной частью и новейшей европейской (шире — западной) литературы, что отмечалось уже их современниками — так Р. Гуль сопоставлял книги Г. Иванова с «Тошиной» Сартра и «Посторонним» Камю. «Дирижабль неизвестного направления» Б. Поплавского парил где-то рядом с книгами новейших французских поэтов (Р. Шара и других), одновременно навевая ассоциации с творчеством Бодлера и Рембо. «Ночные дороги» Г. Газданова Зверев помещает в один ряд с «Тропиком Рака» Г. Миллера и «Путешествием на край ночи» Селина, обоснованно относя все три произведения к литературе, получившей название «романа экзистенциального приключения». О влияниях или заимствованиях здесь не может быть и речи: русские, французские, американские ядовитые цветы выросли на одной и той же парижской почве (вернее, мостовой) накануне всемирной катастрофы, в безвременье, в атмосфере душной и пряной. А. Зверев, американист и критик, профессионально знакомый с европейской литературой, долгое время определявший стратегию журнала «Иностранная литература», параллели между произведениями писателей новой эмигрантской волны и последними сенсационными западными романами проводит уверенно, но осторожно, ограничиваясь той эпохой, когда Париж являлся центром мировой культуры, равно питая литературу США (от Хемингуэя до Г. Миллера) и России, географически переместившуюся в Европу. Осторожно, главным образом потому, что специфический ностальгический привкус отличал русскую эмигрантскую литературу от западных как в 20-е, так и в 30-е годы. После войны положение изменилось. И если французская культура (как и итальянская, и немецкая) пережила своего рода ренессанс (литература, театр, кинематограф), то русская парижская литература фактически исчезла — остались только старые островки, постепенно погружавшиеся в воду. Монпарнас был последней яркой вспышкой. Итог подвел Иванов в печальном стихотворении:

Стал нашим хлебом — цианистый калий,
Нашей водой — сулема.
Что ж? Притерпелись и попривыкали,
Не походили с ума.

Даже напротив — в бессмысленно-зломном
Мире — противимся злу.
Ласково кружимся в вальсе загробном
На эмигрантском балу.

Русский «городок на Сене» (определение принадлежит Н. Тэффи) был не таким уж маленьким (более 50 000 обитателей) и до войны еще сохранял какие-то связи с Россией, откуда приезжали время от времени соотечественники, правда, все реже и больше со «специальными» заданиями. Не следует преувеличивать и

масштабы изолированности русского городка. Париж не для всех был чужбиной, да и многие русские не без труда, но освоились, превратились в парижан и французов, постепенно теряя связь с родной почвой и языком. Для литераторов такой путь был невозможен (Владимир Набоков исключение). Они горечь эмигрантской жизни чувствовали особенно остро — аудитория читателей перманентно сокращалась как шагреновая кожа. Так что исполнять высокую миссию хранителей русской культуры в изгнании оказалось делом трудным, подвигом, тем более что Франция, приютившая эмигрантов, переживала, как и Европа, отнюдь не лучшие времена — вскоре эмиграция станет обыкновенным явлением, затронув не одних только евреев. В таких все время ухудшающихся условиях русская парижская литература, как самостоятельное автономное явление, не могла выжить. Однако и двадцать лет не мгновение. Феномен русской парижской литературы достоин восхищения и всестороннего, тщательного исследования. Оно и развернулось интенсивно в последние десятилетия как во всем мире, так и в России, где по понятным причинам эмигрантская культура стала объектом изучения сравнительно недавно.

Становится все очевиднее многообразный вклад русских эмигрантов в общеевропейские культурные процессы XX века. Они обогатили культуру старой Европы новыми идеями, красками, звуками, интонациями, эмоциями, принесенными с берегов Невы, Волги, Москвы, Днепра, Черного моря. В Париже создали свои лучшие произведения Бунин, Зайцев, Шмелев, Ремизов, Ходасевич, Г. Иванов и превратились в писателей первой величины Набоков, Алданов, Тэффи, Дон-Аминадо, Осоргин. Выросло новое поколение русских писателей, многие из которых, к величайшему сожалению, погибли в войну.

На литературной карте русского Парижа сотни имен. Пестрое созвездие талантов, которым было явно тесно в границах «городка на Сене». Впрочем, Париж вобрал в себя почти всю оставшуюся за кордоном Россию. Скитавшиеся по бесчисленным европейским дорогам русские беженцы стекались не в Рим, а в Париж. Бегство, поселение, будничная повседневная парижская жизнь — обо всех этих непрременных этапах в судьбах эмигрантов рассказано броско, с запоминающимися деталями и с деликатным, щадящим и грустным юмором, придающим книге особую и теплую тональность. Автор не стремился к полноте и — тем более — исчерпанности: многие из больших русских писателей-эмигрантов лишь мельком упомянуты, а некоторые и вовсе отсутствуют. Звереву здесь очень легко предьявлять претензии, но по сути они будут бить мимо цели, так как игнорируют жанр книги. Это не история русской парижской эмигрантской литературы, не летопись и хроника, а попытка дать динамичный и многоголосый образ русского литературного Парижа *blow-up*, что предполагает укрупнение одних персонажей и затенение других и неизбежные лакуны. Образ получился запоминающимся: автор хорошо владеет искусством перспективы, удачно сочетая общий план с индивидуальными этюдами, биографические сюжеты с эстетическими. Чувствуется, как долго обдумывалась книга, как постепенно выстраивался ее внутренний сюжет. Главный ее герой — русская литература прошлого века: в изгнании, в послании, в эсхатологии, нашедшая пристанище в Париже. Благодарность великому городу ощущимо присутствует в книге.

Алексей Матвеевич Зверев не увидел выхода книги. Он умер внезапно летом 2003 года. Неожиданная смерть всегда ошеломляет, кажется несправедливостью, насмешкой небес, роковой случайностью. Особенно обидно, когда смерть наступает во время наивысшего подъема, когда, кажется, все дороги открыты, издательства спешат заключать договоры, благодарные ученики с любовью внимают каждому слову. Мне уже давно не удавалось даже словом перемолвиться с Алексеем Матвеевичем — он был постоянно загружен бесконечными работами и эта занятость стремительно возрастала с каждым днем. Себя он никогда не щадил, совершенно позабыв об отдыхе и отпусках. Торопился. Слишком много было незавершенных замыс-

лов и других обязательств: жизнь не просто «трогала» — разрывала на части. В другом ритме он уже и не мог жить. И поразительно — спешка нисколько не влияла на качество работы. Появилась даже какая-то легкость, раскрепощенность, изящность стиля. Все удавалось и хотелось продлить захватывающий литературный бег, забыв об ограниченных возможностях человеческого организма. Писалось уже на пределе и за пределом. Но как хорошо писалось!

Не буду перечислять того, что было сделано А. Зверевым в последние несколько лет: библиография его трудов опубликована в НЛО. Скажу лишь несколько слов о прекрасном эссе «Шутовство с петлей на шее», послесловии к публикации в журнале «Иностранная литература» фрагментов книги Тадеуша Конвицкого «Памфлет на самого себя», — послесловии, безупречно слившимся с горькой и иронической польской эсхатологической прозой.

Зверев остроумно сопоставляет романы Конвицкого с поэмой в прозе Венедикта Ерофеева «Москва—Петушки». Все это произведения, о публикации которых в государственных издательствах нечего было и мечтать, что, кстати, явно пошло им на пользу, ускорив заодно и конец эпохи «реального» социализма. Сегодня они — общепризнанная классика, а следовательно, уже прошедшее, старомодное, о чем с нескрываемой иронией пишет, судя по всему, скептически относящийся к модным литературным тенденциям А. Зверев: «Поэма Ерофеева признана современной классикой и благополучно отправлена на „золотую полку“, откуда ее редко достают именно по той причине, что в ней избыток эсхатологии, а подобные настроения уже не в ладу с возоблававшей теперь литературной тональностью. Заслуги оценены, у платформы Петушки водрузили бронзовую девушку с косой до попы, произнесли подобающие слова, и можно со спокойной душой окунуться в очередной исторический пастиш или иронический детектив».⁶

И далее Зверев дает волю чувствам, размышляя о новомодном насмешливом нигилизме, изрядно приправленном цинизмом: «Мы все никак не закончим поминки по литературе „реального социализма“ и на этих ернических тризнах незаметно промотали замечательное наследие, которое она нам оставила. Как будто вместе с социализмом сгинули в небытие и вечные проблемы и неизживаемые комплексы, которые описаны этой литературой. Как будто теперь никому уже ничего не говорят отчаянные попытки героя поэмы убедиться в „серьезности своего места под небом“, таким хмурым и равнодушным, независимо от колебаний общественного климата».⁷

В минуты отчаяния, а ведь их не предугадать и не предотвратить, невольно мерещится, что вся эта диссидентско-самиздатская протестная деятельность была напрасной, что «реальная» демократия оказалась ничуть не лучше «реального» социализма, что усилия и страдания многих дали до смешного ничтожные результаты, породив новые социальные язвы и болезни почище прежних. Ке-фер, господа?

В современном мире каждый свободно выбирает свой путь, естественно, и отвечает только сам за выбор. Зверев предпочитает, даже если придется плыть против течения, быть не с преуспевающими, с необыкновенной легкостью перешагивающими или перепрыгивающими через других, а оставаться со ставшими вдруг старомодными идеалистами бунтарями и диссидентами прежних времен, с теми, кто «в море анонимности исполняет бесхитростный человеческий долг», так как должны быть такие, кто «во мраке безнадежности преграждают своими костями путь паводкам несомого временем или историей зла».⁸

Этой цитатой из Конвицкого Алексей Зверев и заключает взволнованное, в чем-то очень личное эссе, ставшее его последней литературной работой в журнале, которому отдано было так много сил.

⁶ Иностранная литература. 2003. № 5. С. 231.

⁷ Там же. С. 232.

⁸ Там же. С. 233.

© Ли Су Ён (Республика Корея)

СПОР ЭСТЕТИКИ И ПОЛИТИКИ

(ПОЛЕМИКА 1920—1930-х ГОДОВ
ВОКРУГ «КОНАРМИИ» И «ОДЕССКИХ РАССКАЗОВ» И. БАБЕЛЯ)

Анализ критической литературы 1920—1930-х годов, посвященной «Конармии» и «Одесским рассказам» И. Бабеля, позволяет раскрыть разные трактовки творчества писателя современниками и одновременно вносит уточнения в изучение литературной ситуации того времени.¹ Осмысление разнообразных оценок произведений Бабеля даст также возможность глубже понять многоплановость и изначально полифоничность сложного художественного мира писателя.

В данной статье в центре внимания будет история изменения отношения критиков к творчеству Бабеля на протяжении 1920—1930-х годов — времени, когда советская власть уже начала вмешиваться в область художественной литературы. В общую панораму оценок произведений Бабеля впервые включены отзывы критиков-эмигрантов — тех, кто мог рассматривать творчество писателя независимо от внутрисоюзной политической конъюнктуры.

Обращаясь к анализу литературы о Бабеле, надо постоянно учитывать тот факт, что в течение нескольких лет «конармейские», а также «одесские» рассказы печатались в разных периодических изданиях, поэтому рецензентам было трудно оценивать эстетическую природу и идейный смысл обоих бабелевских циклов как целостных художественных структур.

Как известно, в 1923 году ряд рассказов Бабеля был напечатан в журналах «Леф» («Письмо», «Начальник конзапаса», «Смерть Долгушова», «Комбриг два», «Прищеп», «Соль», «Король», «Как это делалось в Одессе») и «Красная новь» («Пан Аполек»). В 1924 году рассказы «Отец» и «Любка Казак» появились в «Красной нови» с подзаголовком «Из одесских рассказов». Таким образом, за полтора-два года (1923—1925) была издана большая часть новелл,² составивших впоследствии циклы «Конармия» и «Одесские рассказы».

Произведения Бабеля, неожиданные по материалу, по резким краскам, впечатляющие своей новеллистической структурой, сразу же обратили на себя внимание читателей и критиков 20-х годов. К тому же в них, по словам Н. А. Грозновой, «события боевой жизни конармейцев перемежались с фактами из биографии Бени Крика, солнечная Одесса озаряла собою и мрачный пейзаж польского фронта, где действовали у Бабеля красные конники... бурный натиск бабелевских красок не позволял читателю сосредоточиться, воспринять появившиеся произведения в их взаимосвязи, мешал составить более или менее законченное представление о системе художественных идей и взглядов писателя».³

Еще до того как «Конармия» вышла отдельной книгой в Госиздате в конце мая 1926 года, отдельные рассказы из этого цикла вызвали бурную дискуссию. Так, в конце 1924 года в Доме печати состоялся диспут о героях «Конной Армии» Бабеля под председательством В. П. Полонского и при участии С. М. Буденного. В этом разговоре приняли участие Д. Фурманов, А. Воронский, Г. Лелевич, В. Шкловский, А. Лежнев и др.⁴ По словам одного из участников дискуссии, А. Лежнева,

¹ См. литературу по этой теме: *Гербен А.* «Конармия» И. Бабеля в литературной критике 20-х годов // *Slavica. Debrecen.* 1984. Т. 20. С. 119—137; *Меркин Г. С.* С. Буденный и И. Бабель. К истории полемики // *Филологические науки.* 1990. № 4. С. 97—102; *Химухина Н. И.* «Конармия» и «Одесские рассказы» И. Бабеля в контексте литературной полемики 20-х годов. Автореф. канд. дисс. М., 1991.

² См.: *Лившиц Л.* Материалы к творческой биографии И. Бабеля // *Вопросы литературы.* 1964. № 4. С. 119—120.

³ *Грознова Н. А.* Ранняя советская проза 1917—1925. Л., 1976. С. 179.

⁴ О диспуте см.: Там же. С. 180.

«всего неполных три года, как появились первые „Одесские рассказы” и первые вещи „Конармии”, а уже сумма написанного о Бабеле значительно превосходит объем всех его наличных произведений».⁵

Как известно, с середины 1920-х годов и в 1930-е годы советская власть начала все сильнее вмешиваться в литературные дела, настаивая на необходимости «общественно-классового содержания» создававшихся произведений и ведя протекционистскую политику в направлении формирования единой советской литературы, объединенной методом социалистического реализма.⁶ В эти годы создание художественного произведения подчас напрямую сопрягалось с необходимостью выполнения политического заказа и порой толковалось как «агитация за счастье». Литераторы стали терять свободу творчества. Поэтому было вполне естественным, что критики того времени зачастую в первую очередь обсуждали идеологическую ориентацию писателя, интересовались вопросами о приятии или неприятии им революции и о его позиции в условиях современного «обострения классово-борьбы».

История полемики вокруг «Конармии» Бабеля во многом типична для своего времени. Так, критик А. Лежнев заметил это уже в середине 1925 года. Упрекая рецензентов в поспешности расстановки оценок творчеству Бабеля, он отмечал: «Конкретно, по отношению к Бабелю эволюция критических оценок происходила так: начало 1924 г.: „Соль” и „Письмо” — образцы истинно-революционных произведений. Бабель — замечательный художник. Лето того же года — под влиянием Воронского Бабель начинает усиленно выявлять свое дряблое, интеллигентское нутро. Художник он недурной, но с большими недостатками. Сладко поет, да где-то сядет?.. Осень того же года — Бабель — декадент, клеветник и пасквильант. Он грязнит и порочит революцию. У него разнузданное воображение, направленное исключительно в сторону „жеребятины” и женских мяс. Пора предостеречь читателя от этого дегенерата и сомнительного художника! Кстати, хорош и Воронский! и т. д. и т. д.».⁷

Возвращаясь к истокам полемики, отметим, что в самом начале 1924 года «напостовец» Г. Лелевич, признавая Бабеля талантливым «попутчиком», говорил: «Никто не передал еще так в художественной литературе буденновцев с их героизмом, с их инстинктивной революционностью, с их бесшабашным, партизанским, казацким духом. Ни малейшей идеализации. Напротив, сплошь и рядом — тонкая усмешка, и в то же время впечатление огромной революционной мощи».⁸ Как и Лелевич, А. Лейт-с писал в том же году в газете «Коммунист» (Харьков), что Бабель изнутри слушал революцию, что писатель — предвестник революционной литературы и «поэт милостью революции».⁹

Одновременно с критиками-марксистами, восхвалявшими идеологическое звучие произведений Бабеля современной эпохе, В. Шкловский, продолжатель академического литературоведения, представитель «формальной школы», томившийся тогда «серой, как чижик», советской литературой и презрительно считавший, что писаниям такого рода нужны всего лишь «малиновые галифе и ботинки из кожи цвета небесной лазури», указывал, что именно Бабель выведет современную литературу из эстетического тупика.¹⁰

Новый резкий поворот в дискуссии о творчестве И. Бабеля последовал после включения в нее одного из самых «проницательных читателей» «Конармии» — ко-

⁵ Лежнев А. И. Бабель. Заметки к выходу «Конармии» // Печать и революция. 1926. № 6. С. 82.

⁶ См.: Мусатов В. В. История русской литературы первой половины 20 века (советский период). М., 2001. С. 6—15.

⁷ Лежнев А. Литературные заметки // Печать и революция. 1925. № 4. С. 149.

⁸ Лелевич Г. 1923 год. Литературные итоги // На посту. 1924. № 1. С. 87.

⁹ Лейт-с А. Поэт и солдат революции (О Бабеле) // Коммунист. 1924. 24 апр. С. 5.

¹⁰ Шкловский В. И. Бабель (Критический романс) // Леф. 1924. № 2. С. 156.

мандарма Первой Конной С. М. Буденного. В 1924 году в журнале «Октябрь» появилась его статья «Бабизм Бабеля из „Красной нови»». ¹¹ В «Конармии» Бабеля командарм усмотрел клевету на свою репутацию человека и военачальника, а также расценил бабелевский цикл как ложь и клевету на Конную Армию в частности и на революцию в целом. Это выступление одного из прототипов героев «Конармии» во многом изменило расстановку сил в споре эстетики и политики, — в споре, предметом которого было творчество, а затем и сама жизнь Исаака Бабеля.

Если «напостовцы» и марксистские критики первоначально оценили «Конармию» прежде всего с идеологической точки зрения, как текст, исполненный революционного пафоса, героизирующий красноармейцев, то ряд критиков, и среди них на первое место надо поставить А. Воронского, защищали необходимость анализа произведений Бабеля как явлений искусства слова. Так, по мнению В. В. Мусатова, Воронский «на протяжении 20-х годов сдерживал оголтелый натиск рапповцев и отстаивал взгляд на литературу как глубоко специфическую духовную деятельность», ¹² защищал Бабеля от идеологических обвинений С. Буденного и рассматривал творчество писателя с точки зрения эстетики. Примечательно, что ряд критиков, и прежде всего Воронский, обратившись к анализу художественной природы произведений Бабеля, именно путем утверждения их эстетической ценности доказывали, что созданное писателем является достойным проявлением богатой талантами молодой советской литературы. ¹³ К этой группе критиков и писателей, защищавших эстетическую значимость созданного молодыми писателями Советской России, принадлежали Я. Шафир, ¹⁴ В. Правдухин, ¹⁵ И. Крути, ¹⁶ А. Лежнев, ¹⁷ Г. Якубовский, ¹⁸ Д. Горбов, ¹⁹ В. Евгеньев-Максимов, ²⁰ Вяч. Полонский, ²¹ Мих. Левидов, ²² М. Горький ²³ и А. Палей. ²⁴

В своей программной статье А. Воронский писал, что «в текущем литературном году художественная проза пройдет под знаком Бабеля». Отметив некоторые стилистические приемы рецензируемого автора («эпос, равнодушный к добру и злу» ²⁵ и «мечтательный лиризм» ²⁶), критик сделал вывод, что Бабель представляет собой тип «физиологического писателя», что он — «язычник, материалист и атеист в искусстве. Он враждебен христианскому, идеалистическому мировоззрению, почитающему плоть, материю низменным греховным, а „дух“, „духовное“ — единственно ценным началом в жизни человеческой. (...) Он любит плоть, мясо,

¹¹ Буденный С. М. Бабизм Бабеля из «Красной нови» // Октябрь. 1924. № 3. С. 196—197.

¹² Мусатов В. В. Указ. соч. С. 21.

¹³ Воронский А. Литературные силуэты: Бабель // Красная новь. 1924. № 5. С. 276—291.

¹⁴ Шафир Я. Любовь к дальнему // Журналист. 1924. № 10.

¹⁵ Правдухин В. Литературные течения современников // Сибирские огни. 1925. № 1. С. 213—215.

¹⁶ Крути И. Бабель и его критики // Шквал. 1925. № 9. С. 13.

¹⁷ Лежнев А. 1) Литературные заметки. С. 149—151; 2) И. Бабель. Заметки к выходу «Конармии». С. 82—86; 3) Литературные будни. М., 1929. С. 265—269. В двух первых статьях критик защищал от нападок рецензентов вновь появившиеся произведения Бабеля. В третьей статье он дал более развернутый анализ поэтики писателя, охватив его творчество до конца 20-х годов.

¹⁸ Якубовский Г. Искусство Бабеля // Прожектор. 1925. № 19. С. 22—23.

¹⁹ Горбов Д. Художественная проза в 1925 г. (Бабель. «Конармия») // Книгоноша. 1926. № 2. С. 12—15.

²⁰ Евгеньев-Максимов В. Очерки истории новейшей русской литературы. М.; Л., 1927. С. 290—297.

²¹ Полонский Вяч. Критические заметки. О Бабеле // Новый мир. 1927. № 1. С. 197—216.

²² Левидов Мих. Простые истины. М., 1927. С. 82—102.

²³ Горький М. Ответ С. Буденному // Правда. 1928. 27 нояб. С. 5.

²⁴ Палей А. Р. Литературные портреты. М., 1928. Библиотека «Огонек». № 323. С. 5—8.

²⁵ Воронский А. Указ. соч. С. 279.

²⁶ Там же. С. 280.

кровь, мускулы, румянец, все, что горячо и буйно растет, дышит, пахнет, что прочно приковано к земле».²⁷ Но отметив, что у самого Бабеля характер мечтателя, Воронский добавил, что в его творчестве мечтатель сталкивается с реалистом и последний решительно побеждает первого.²⁸ Защищая автора «Конармии» от упреков Буденного, Воронский сравнил молодого советского писателя с Л. Толстым и отметил, что в отличие от последнего, Бабель не ставил своей целью создать эпопею, подобную «Войне и миру», и что художественное произведение под названием «Конармия» не есть документальное повествование о реальной Первой Конной. Далее критик писал: «Бабель ограничил себя тем, что из конной армии выбрал и воссоздал ряд типов, лиц, случаев для того, чтобы с их помощью в образах выразить свое художественное мироощущение. ... Толстой действовал, как художник-наблюдатель, Бабель — как импрессионист, хотя у него реалистический глаз наблюдателя силен всюду».²⁹ Конечный вывод статьи заключался в том, что «Конармия» — это художественное произведение, в котором выведена галерея героев-правдоискателей.

Вослед Воронскому Вяч. Полонский, А. Лежнев, М. Горький, В. Евгеньев-Максимов и др. говорили о том, что в «Конармии» кровавые эпизоды, обилие ужасов — все это является творческим материалом, который используется автором для создания идейно-художественной концепции произведения — показа торжества революционной идеи. В связи с этим жесткий натурализм изображаемого оказывается эстетически оправданным. Так, например, А. Лежнев считал, что обильное включение конармейского песенного фольклора является стилистическим приемом для героизации изображаемых персонажей,³⁰ а описания жестокостей, совершаемых Красной Армией, необходимы для передачи чувств народа с трагически исковерканным представлением о гуманизме.³¹

Если С. Буденный назвал «Конармию» ложью, то Я. Бенин, Г. Якубовский, М. Левидов и А. Палей, напротив, высоко оценили правдивость и объективность Бабеля. Д. Горбов объяснял причину того, что изображение Конармии не совпадало с ее реальным обликом тем, что Бабель шел по линии «остранения» материала.³²

Против группы критиков, которых условно можно назвать группой Воронского, выступили ряд рецензентов, таких как В. Вешнев,³³ Т. Чурилин,³⁴ Г. Горбачев,³⁵ Н. В. Богословский,³⁶ Н. Осинский,³⁷ П. Ионов,³⁸ Вал. Полянский³⁹ и П. Коган,⁴⁰ которые упрекали Бабеля за его идеологическую позицию. Среди них можно выделить В. Вешнева, Н. Осинского и П. Ионova, которые, идя вослед С. М. Буденному, увидели в «Конармии» явную клевету на революцию. Т. Чурилин, Г. Горбачев, Н. Богословский, Вал. Полянский и П. Коган обвинили Бабеля в субъективизме, скептицизме и индивидуализме. При этом большинство из них (конечно, кроме политического первоисточника критики такого настроения — С. М. Буденного)

²⁷ Там же. С. 281.

²⁸ Там же. С. 282—283.

²⁹ Там же. С. 285.

³⁰ Лежнев А. И. Бабель. Заметки к выходу «Конармии». С. 84—85.

³¹ Там же. С. 83.

³² Горбов Д. Указ. соч. С. 14.

³³ Вешнев В. Поэзия бандитизма // Молодая гвардия. 1924. № 7—8. С. 274—280.

³⁴ Чурилин Т. Сегодняшние-вчерашние: Тугие дела на литературном фронте // Альманах пролеткульта. М., 1925. С. 166.

³⁵ Горбачев Г. О творчестве Бабеля и по поводу него // Звезда. 1925. № 4. С. 270—289.

³⁶ Б-ский Н. [Богословский Н. В.]. И. Бабель // Новый мир. 1925. № 7. С. 152—153.

³⁷ Осинский Н. Литературные заметки // Правда. 1925. 28 июля. С. 4—5.

³⁸ Ионов П. И. Бабель // Правда. 1926. 27 июня. С. 7.

³⁹ Полянский Вал. И. Бабель // На литературном посту. 1926. № 3. С. 27—33. Статья Полянского была перепечатана в дополненном виде в 1927 году (см.: Полянский Вал. Вопросы современной критики. М.; Л., 1927. С. 278—296).

⁴⁰ Коган П. С. Бабель // Соболев А. Печальный весельчак. Харьков, 1927.

так или иначе «оправдывали» и позитивно оценивали эстетические качества прозы Бабеля, но отводили им второстепенную роль, всецело отдавая пальму первенства характеристике общественного лица писателя. Эти критики признавали талант Бабеля как «мастака слова»,⁴¹ как мастера «композиции художественной прозы»⁴² и как такового сравнивали с Н. Гоголем, Ги де Мопассаном и Н. Лесковым. Но для рецензентов такого типа первичным было не *как*, а *что* изображает писатель. А отношение к содержанию произведений Бабеля у этой группы критиков было негативным. Таким образом, их статьи свидетельствовали о наступлении эпохи жестко политизированного подхода к литературе.

Но эстетика еще не сдавала своих позиций. В группу авторов, пытавшихся рассматривать творчество Бабеля прежде всего как явление искусства, входили В. Шкловский, Н. Смирнов, Я. Бенни, В. Переверзев, С. Жайворонко, А. Крученых, Н. Степанов, П. Новицкий, Г. Гуковский и ряд других критиков.

Так, «формалист» В. Шкловский, отмечая в творчестве Бабеля «стилистическое хладнокровие», использование приемов «остранения», уравнивания прекрасного и ужасного, а также эпического приема ретардации, писал: «Новые вещи написаны мастерски. Вряд ли сейчас у нас кто-нибудь пишет лучше. Их сравнивают с Мопассаном, потому что чувствуют французское влияние и торопятся назвать достаточно похвальное имя. Я предлагаю другое имя — Флобер. И Флобер из „Саламбо“».⁴³ Н. Смирнов⁴⁴ и С. Жайворонко⁴⁵ также отмечали в новеллах Бабеля мастерское построение сюжета и богатство образности. Но в отличие от Шкловского, Смирнов выявил доминирующее значение для формирования бабелевской поэтики литературного влияния Н. Лескова и Е. Замятина. В 20-е годы «эстетики» осмеливались спорить с «политиками» не только по вопросам художественных достоинств прозы Бабеля, но и по вопросу о предмете изображения и отношении к нему автора. Так, например, Я. Бенни писал о правдивости и необыкновенной человечности автора «Конармии».⁴⁶

Обращаясь к рассказу «Исусов грех»,⁴⁷ В. Переверзев почувствовал в нем «веяние здорового реализма классиков без малейших следов модернистской изломанности».⁴⁸ Рецензент журнала «Книгоноша», скрывший свое имя под инициалами «Д. Г.», считал, что стилем и стихией Бабеля является «многообразное пересечение культурных плоскостей».⁴⁹ Примечательно, что А. Крученых подошел к творчеству молодого писателя с точки зрения ветерана русского футуризма. В «Конармии» его заинтересовало новое использование такого «старого» стилистического приема, как так называемый «заумный язык».⁵⁰

В 1928 году в издательстве «Academia» вышел сборник статей «И. Э. Бабель. Статьи и материалы». Появление этой книги означало, что уже в конце 1920-х годов, спустя всего лишь четыре года после появления в печати рассказов Бабеля,

⁴¹ Чурилин Т. Указ. соч. С. 166.

⁴² Горбачев Г. Указ. соч. С. 275.

⁴³ Шкловский В. И. Бабель (Критический романс). С. 152—155.

⁴⁴ Смирнов Н. Критика и библиография. По журналам и альманахам // Известия. 1924. 24 фев. С. 5.

⁴⁵ Жайворонко С. О 15-ти собраниях // Октябрь. 1926. № 3. С. 130.

⁴⁶ Бенни Як. Бабель // Печать и революция. 1924. № 3. С. 135—139.

⁴⁷ Любопытно, что мнения критиков об этом рассказе явно противостоят друг другу. Д. Святополк-Мирский считал, что «Исусов грех» «уродует» другие рассказы Бабеля по совершенной бессмысленности (Святополк-Мирский Д. И. Бабель // Благонамеренный (Брюссель). 1926. № 1. С. 168), а М. Слоним отметил в том же рассказе «стилизованный солдатский сказ» (Слоним М. И. Бабель // Воля России (Прага). 1925. № 12. С. 155). Е. Замятин высоко оценил этот рассказ в статье «О сегодняшнем и о современном». Он писал, что эта «коротенькая новелла приподнята над бытом и освящена серьезной мыслью» (Русский современник. 1924. № 2. С. 270).

⁴⁸ Переверзев В. Новинки беллетристики // Печать и революция. 1924. № 5. С. 137.

⁴⁹ Д. Г. Бабель // Книгоноша. 1926. № 23—24. С. 10—12.

⁵⁰ Крученых А. Новое в писательской технике. М., 1927. С. 41—46.

его произведения стали объектом научного литературоведческого изучения. Один из авторов этого сборника, Н. Степанов, сделал формалистический анализ творчества писателя, определив такие значимые черты его художественного стиля, как орнаментальность, обращение к сказу, ритмической прозе и пр.⁵¹ Другой автор, Г. Гуковский,⁵² анализировал пьесу «Закат», сравнивая ее с «Одесскими рассказами». Наиболее значима для дальнейшей судьбы изучения наследия Бабеля работа третьего автора — П. Новицкого. Он поставил цель разглядеть лицо писателя Бабеля через призму взгляда на происходящее его излюбленного рассказчика Лютова. В результате исследователь пришел к выводу, что бабелевские натурализм, физиологизм и эротичность, как это ни парадоксально, происходят от присущего писателю романтизма.⁵³ Исследователем были отмечены также такие особенности прозы Бабеля, как игра антитезами и живописность.⁵⁴ Статью Новицкого можно назвать текстом, маркирующим переходный период в методологии подхода к творчеству советских писателей. Хотя в ней чувствовалось намерение дать произведениям Бабеля политическую оценку, но тут же сам автор статьи утверждал свое стремление представить объективный научный анализ текстов писателя, избежать обсуждения связанных с ними внелитературных проблем.

Если изучение творчества Бабеля как эстетического феномена развивалось последовательно, то для «политиков» была характерна своеобразная тактика «кавалерийских налетов».

Ожесточенный спор вокруг «Конармии» снова вспыхнул в 1928 году в связи с «Открытым письмом» С. Буденного к М. Горькому в газете «Правда».⁵⁵ Командарм Первой Конной еще агрессивнее обвинял Бабеля в том, что тот «где-то плелся с частицей глубоких тылов», не видел настоящую жизнь красных конников, а потому в своем произведении писатель только фантазировал и лгал. В этой статье Буденный назвал Бабеля «эротоманствующим автором». На это письмо сразу же откликнулся М. Горький.⁵⁶ Защищая Бабеля от упреков командарма, мэтр пролетарской литературы утверждал, что в стране, переживающей переходную эпоху, нужно беречь такого талантливого писателя, как И. Бабель. Он также отметил, что писатель не обязательно должен быть профессиональным военным, для того чтобы описывать войну или армию. По поводу же «эротомании» Бабеля М. Горький указал, что в очерках писателя есть эротические детали, но это естественно, потому что война всегда возбуждает в людях «бешеную эротику». «Буревестник революции» убедительно показал, что в книге Бабеля нет ничего «карикатурно-пасквильного», наоборот, его книга возбудила уважение и любовь к бойцам «Конармии», действительно показав их героями.

Но в 30-е годы голоса «политически-грамотных» оппонентов начали перекрывать возражения даже такого авторитетного защитника Бабеля, каким был М. Горький — официально утвержденный патриарх советской литературы. Обвинения командующего Первой Конной перевесили филиппики писателей и критиков, оборонявших право на литературно-эстетический анализ художественного произведения.

Как известно, в 30-е годы явление автора «Конармии» и «Одесских рассказов» в литературной жизни СССР было эпизодичным. «Молчание Бабеля стало притчей во языцех, а после смерти Горького — просто опасным».⁵⁷ К тому же в 1934 году в

⁵¹ Степанов Н. Новеллы Бабеля // И. Э. Бабель. Статьи и материалы. Л., 1928. С. 13—41.

⁵² Гуковский Г. «Закат» // Там же. С. 73—99.

⁵³ Новицкий П. И. Бабель // Там же. С. 45—69.

⁵⁴ Там же. С. 59, 49—52.

⁵⁵ Буденный С. Открытое письмо Максиму Горькому // Правда. 1928. 26 окт. С. 4.

⁵⁶ Горький М. Ответ С. Буденному // Правда. 1928. 27 нояб. С. 5.

⁵⁷ См.: Поварцов С. Причина смерти — расстрел. Хроника последних дней Исаака Бабеля. М., 1996. С. 4.

Уставе Союза советских писателей были сформулированы постулаты метода социалистического реализма, т. е. было жестко определено *что и как* должен писать советский «инженер человеческих душ». Если в 20-е годы резолюция «О политике партии в области художественной литературы» провозгласила «тактичное и бережное отношение» к «попутчикам» и говорила о полной свободе «в области литературной формы», настаивая лишь на ограничении «общественно-классового содержания», то далее, в 30-е годы, Устав ликвидировал эту «половинчатость». ⁵⁸

В эти годы количество критических отзывов, посвященных Бабелю, сократилось, а их содержание имело явные отличия от критической литературы прежних лет. Если большинство статей 20-х годов базировалось на эстетическом анализе текста и старалось избежать политизированного подхода к литературе, то критики 30-х годов жестко упрекали Бабеля за молчание, «замкнутость бабелевской темы» ⁵⁹ и биологичность. ⁶⁰ Наступила эра торжества «политики» над «эстетикой». Так, например, критика Л. Плоткина интересовала идейная сторона творчества Бабеля. ⁶¹ Для него писатель предстал выразителем идеологии мелкобуржуазной интеллигенции. Проанализировав «Конармию», «Одесские рассказы», киноповесть «Беня Крик», пьесу «Закат» и последние рассказы Бабеля, критик отметил объясняемые «идеологическим нутром» писателя субъективистское произвольное деформирование, эстетическое преодоление и романтическое приукрашивание действительности.

В. Перцов ⁶² в основном уделив внимание Лютову и героям-коммунистам, писал: «„Конармия“ Бабеля — книга больных кошмаров... книга страстного противоречивого размышления о великой эпохе». Характеризуя главного рассказчика бабелевского цикла, критик отметил, что «у Лютова отсутствует дисциплина, внутреннее единство мысли и действия». ⁶³ Считая конармейцев «свободными людьми» и «подлинными гуманистами», Перцов, однако, указал на то, что в их сознании есть «еще пережитки капитализма», но «они органически чувствуют себя частью коллектива». ⁶⁴ «Перековавшийся формалист» В. Шкловский, который в своей ранней статье положительно оценил творчество Бабеля с чисто эстетической точки зрения, в статье 1937 года также упрекал писателя в молчании и на этом основании сделал «логичный» вывод, что его талант кончился. ⁶⁵

Нельзя забывать, что, кроме Советской России, затем трансформировавшейся в СССР, существовала еще «Россия в изгнании». Художественная интеллигенция, оказавшаяся в эмиграции, внимательно, хотя и с разными чувствами, следила за развитием искусства на оставленной Родине. Эмигрантская критика так же быстро, как и советская, отметила появление нового литературного таланта в лице автора «Конармии» и «Одесских рассказов». В 20-е годы в разных зарубежных журналах были опубликованы статьи Г. Адамовича, М. Слонима, А. Туринцева, Д. Святополк-Мирского, Н. Мельниковой-Папоушек. Надо сразу отметить, что все эти критики, отличающиеся друг от друга и политическими убеждениями, и эстетическими взглядами, анализировали творчество молодого советского писателя вне полемики, возбужденной С. М. Буденным. При существующих различиях, в их статьях преобладавал эстетический подход к произведениям Бабеля и бесспорно высокая оценка писателя как талантливого стилиста. Так, в 1925 году Г. Ада-

⁵⁸ См.: Мусатов В. В. Указ. соч. С. 14—15.

⁵⁹ Мунблит Г. О новых рассказах Бабеля // Лит. газ. 1932. 11 окт. С. 2.

⁶⁰ Фадеев А. Старое и новое. Вопросы художественного творчества // Там же. 1932. 11 нояб.

⁶¹ Плоткин Л. Творчество Бабеля // Октябрь. 1933. № 3. С. 174—184.

⁶² Перцов В. Новая дисциплина // Знамя. 1936. № 12. С. 238—241.

⁶³ Там же. С. 239.

⁶⁴ Там же. С. 240—241.

⁶⁵ Шкловский В. О прошлом и настоящем // Знамя. 1937. № 11. С. 284.

мович,⁶⁶ который не ставил перед собой задачу дать глобальную оценку советской литературе в целом, тем не менее отметил, что он считает Бабеля самым талантливым из всех писателей-современников периода «от Серапионов до Б. Пильняка». В произведениях Бабеля, констатировал рецензент, «простодушие вымышленного рассказчика и печальная ирония подлинного автора сплетаются в нечто напоминающее Гоголя».⁶⁷ Но критик указал и на некоторые недостатки стиля писателя, такие как разукрашивание (вычурность) прозы и эффект перевода, который возник при чтении бабелевского текста. И в то же время для Адамовича было бесспорным, что рассказы Бабеля прекрасны и «увлекательны».⁶⁸

М. Слоним поставил более высоко в художественном отношении не одесские, а конармейские рассказы. По его мнению, писатель еще не освободился от сентиментальной риторики, цветистости стиля, грубого натурализма и декадентской выпренности. Критик «Воли России» считал, что за годы революции произошел рост литературного мастерства Бабеля, что теперь он — «искусный техник обдуманного слова и рассчитанной композиции».⁶⁹ Обращая внимание на отрывистость текстов, составляющих «Конармию», М. Слоним отметил, что «какой-то пафос гибели, пессимизм революции, мрачная удрученность звериной кровавой борьбы составляют скрытую философию его рассказов».⁷⁰ Критик подчеркнул, что «нечеловеческое, жестокость, ужас переданы с видимым спокойствием, и кажущаяся простота и „обычность“ стиля путем контраста выделяет ложность и бешеную нелепость описываемого».⁷¹ Развивая свою концепцию творчества Бабеля, Слоним представил более обширный и конкретный эстетический анализ творчества писателя в своей книге «Портреты современных писателей».⁷² Критик подробно охарактеризовал специфику бабелевского стиля, подчеркнув в нем ключевую роль игры контрастами.

Если в целом эмигрантские критики положительно относились к творчеству Бабеля, то на общем фоне выделяется позиция А. Туринцева, давшего писателю довольно негативную оценку.⁷³ Указав на сходство двух циклов («Конармии» и «Одесских рассказов»), критик отметил, что «взгляд Бабеля мертвит», как «Вий»,⁷⁴ т. е. автор во всем видит только страшное и ужасное. Далее критик обвинил писателя в крайнем субъективизме авторской позиции, в модернистском, а не реалистическом характере творчества: «Главное, он не описывает, не списывает натуру, а конструирует ее. Его новеллы — не фиксации эпизодов — как они были, а воссоединение бывших (существовавших) элементов в небывшее целое».⁷⁵ Один из крупнейших специалистов по советской литературе среди критиков Русского Зарубежья Д. Святополк-Мирский высоко ценил мастерство Бабеля. Он считал, что «рассказы „Король“, „Письмо“ и „Соль“ — совершенство, и по силе мастерства, и по великолепию сказа, в котором Бабель не имеет соперников».⁷⁶ Критик отметил, что в этих произведениях изумительным образом сведены в какое-то новое единство героический пафос, грубый реализм и высокая ирония. Он также подчеркнул, что «густота и художественная содержательность этих рассказов приближает их к поэзии».⁷⁷

⁶⁶ Адамович Г. В. Рассказы И. Бабеля // Звено (Париж). 1925. 8 июня.

⁶⁷ Адамович Г. В. Собр. соч. СПб., 1998. Кн. 1: Литературные беседы. С. 235.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Слоним М. И. Бабель // Воля России (Прага). 1925. № 12. С. 154.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Там же. С. 155.

⁷² Слоним М. Исаак Бабель // Слоним М. Портреты современных писателей. Париж, 1933. С. 135—148.

⁷³ Туринцев А. Опыт обзора // Версты (Париж). 1926. № 1. С. 218—220.

⁷⁴ Там же. С. 219.

⁷⁵ Там же. С. 220.

⁷⁶ Святополк-Мирский Д. Указ. соч. С. 168.

⁷⁷ Там же.

В своей рецензии Н. Мельникова-Папоушек⁷⁸ также основное внимание уделила эстетической оценке творчества Бабеля. Она указала, что в «Конармии» одним из самых примечательных достижений Бабеля-писателя является тонкое и художественное переменное употребление и сплетение нескольких литературных форм. Остановившись на стилистическом анализе текста, она обратила внимание на значение для творчества писателя гоголевских традиций, в частности использования художественного приема постоянного хождения на грани комического и патетического. Критик отметила синтетизм творческого метода писателя: Бабель — реалист и натуралист в изображении низменных или жестоких проявлений человеческой природы, но, несмотря на это, основным в «Конармии» является романтический тон повествования.

Для понимания специфики «интровертной» авторской позиции И. Бабеля в циклах «Конармия» и «Одесские рассказы» чрезвычайно важно раскрытие существующей многополярности оценок и точек зрения, которую продемонстрировали отзывы советских и эмигрантских критиков. Так, вспомним, что мнения советских читателей «Конармии» колебались от признания Бабеля певцом революционной героики до тяжелых обвинений в клевете на революцию и ее бойцов. При всей разноплановости отзывов эмигрантской критики, главное, что было увидено «глядя издалека» и выражено в статьях и рецензиях, — это понимание трагизма бабелевского восприятия революции и пессимистического отношения к грядущему «светлому будущему».⁷⁹

Как известно, в период сталинских политических репрессий был насильственно положен конец и дискуссии 1920—1930-х годов о творчестве И. Бабеля, и самой жизни писателя. «Политика» победила «эстетику», но это была «пиррова победа». По словам исследователя С. Поварцова, «Бабель погиб, потому что не вписывался как художник в Большой Советский Миф».⁸⁰ Но и после крушения этого Мифа, после лет забвения и времени последующего восстановления значения бабелевского творчества в истории русской литературы XX века не прекращаются споры о художественном мировоззрении и поэтике писателя.

Проведенный в настоящей статье краткий анализ основных перипетий литературных споров современников Бабеля позволяет наметить некоторые существенные позиции, являвшиеся предметом дискуссий при жизни писателя и частично остающиеся таковыми и поныне.

Полемика о мировоззрении Бабеля неотделима от споров об эстетической природе его творчества. До сих пор унаследовано традиционное для современников разделение полного солнца и комедийной иронии универсума «Одесских рассказов» и мрачного трагического inferno «Конармии». Во многом еще остается проблематичным раскрытие целостности как каждого цикла в отдельности, так и совокупности обоих циклов, являющих собой две составляющие единой авторской картины мира. Тем самым раздваивается и облик автора обоих циклов, что подкрепляется сложным, полифоническим по характеру своего выявления, манифестированием авторской позиции. Также еще ждут своих исследователей образы героев Бабеля, в том числе образы «я» автора и повествователя Лютова. Сложность в раскрытии их внутренней многоплановости показали еще ранние полярные трактовки бабелевских персонажей, представавших в глазах современников то демиургами революции, то насильниками и бандитами. До сих пор до конца не проанализировано новаторство жанровых экспериментов И. Бабеля, являвшегося наследником русского Серебряного века, современником Андрея Белого и Марселя Пруста. До

⁷⁸ Мельникова-Папоушек Н. Конармия // Воля России (Прага). 1926. № 8—9. С. 234—236.

⁷⁹ Отметим, что в своем дневнике 1931 года В. Полонский откровенно писал об отношении Бабеля к революции, указав, что, по его мнению, писатель «чужд крайне революции, чужд и, вероятно, внутренне враждебен» (цит. по: Воспоминания о Бабеле. М., 1989. С. 196).

⁸⁰ Поварцов С. Указ. соч. С. 3.

настоящего времени произведения Бабеля по-разному, иногда диаметрально противоположно трактуются современными учеными. Наиболее активно и успешно научное изучение поэтики Бабеля ведется американскими и европейскими исследователями.⁸¹ По словам одного из них, П. Кардена, «И. Бабель — это бессмертное достояние европейской культуры, достояние, рожденное русским модернизмом».⁸² Но непримиримость различных толкований творчества писателя не преодолена и в наши дни, тем самым доказывая принципиальную значимость подчас полярных трактовок для постижения уникального художественного мира Исаака Бабеля.

⁸¹ До настоящего времени основные серьезные работы по наследию Бабеля принадлежат зарубежным ученым (З. Маркиш, М. Ямпольский, А. Жолковский, Г. Фрейдин, Р. Carden, I. Falen, E. Sicher, J. J. Baak и др.). В современных российских исследованиях (Г. Белая, В. Ковский, И. Есаулов и др.) основное внимание уделяется творчеству Бабеля, рассматриваемому в историко-биографическом контексте, а также в связи с традиционными концепциями литературного развития литературы советского периода.

⁸² См.: Carden P. The Art of I. Babel. London, 1972.

© П. Е. Поберезкина (Украина)

АННА АХМАТОВА И АЛЕКСАНДР ПУШКИН: СОРОКОВЫЕ ГОДЫ

Трудноисчислимое множество исследовательских штудий¹ определило тему «Ахматова и Пушкин» как тяготеющую к бесконечности и безграничности. Всеохватность и потенциальная неисчерпаемость обусловили особый — уникальный — статус ее для творческого наследия Анны Ахматовой. «Помимо всех конкретных переключек с пушкинскими текстами, — замечает О. А. Седакова, — есть нечто более трудноопределимое — и важнейшее во всем ахматовском корпусе (в этом отношении сопоставимом только с мандельштамовским): вся ее поэзия создается как бы в присутствии Пушкина; он не один из цитируемых и чтимых Ахматовой авторов, но сама стихия ее лирики, подобная стихии родного языка и всего наследства русского стихосложения».² В такой системе координат утрачивает актуальность вопрос о внешних, «объективных», предпосылках ахматовского обращения к Пушкину: участие в пушкинских вечерах, общение с пушкинистами и т. п. Сразу оговоримся: упомянутые биографические факты несомненно важны для воссоздания портрета Ахматовой — *исследовательницы Пушкина*, однако мало что дают для понимания Ахматовой — *наследницы Пушкина*. Поразительно личное (отсюда горькое «Мы почти перестали слышать его человеческий голос в его божественных стихах») отношение Ахматовой к Пушкину определило меняющийся характер пушкинского присутствия в ее поэзии.

Если в 1925 году Ахматова только сокрушалась о невежестве Каменского, написавшего пьесу о Пушкине,³ то впоследствии, по свидетельству Г. Л. Козловской, достаточно резко отнеслась к самой идее создания оперы о поэте «и советовала вос-

¹ Диссертации Л. Л. Сауленко «Пушкинские мотивы в поэзии Анны Ахматовой» (1989) и Г. М. Темненко «Пушкинские традиции в творчестве А. Ахматовой» (1997), монография Д. Велса (Wells) «Akhmatova and Pushkin: The Pushkin Contexts of Akhmatova's Poetry» (Бирмингем, 1994), многочисленные статьи на эту тему и совсем уж бесчисленные замечания и наблюдения в других работах.

² Седакова О. Пушкин Цветаевой и Ахматовой // La Pietroburgo di Anna Achmatova. Bologna, 1996. С. 82.

³ См.: Лукницкий П. Н. Асуміана: Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. 1924—1925 гг. Париж, 1991. С. 212, 284—285.

достаточно резко отнеслась к самой идее создания оперы о поэте «и советовала воспользоваться опытом Булгакова — Пушкин только что был, Пушкин только что вышел».⁴ Э. Г. Бабаев вспоминал: «Пьеса „Последние дни“ была одним из „светлых замыслов“ Булгакова. Анна Андреевна неизменно отмечала „благочестие“ этого замысла: написать пьесу о Пушкине так, что сам Пушкин ни разу не появляется на сцене, не говорит ни слова».⁵ По-видимому, сама она последовала этому принципу в ташкентском стихотворении «Пушкин» («Кто знает, что такое слава!.. »).

В раннем «Смуглый отрок бродил по аллеям...» Ахматова *изобразила* Пушкина, пусть и схематично: «смуглый отрок», «треуголка». В «Русском Трианоне» «тень его над томом Апулея»⁶ есть нечто третье между присутствием и отсутствием. В ташкентском стихотворении «Кто знает, что такое слава!..» *описание* полностью заменено *перечислением* образов и мотивов пушкинской поэзии: «ножки», «тайна» и т. д. Более того, сам способ характеристики заимствован у Пушкина — см. рассказ об Овидии в поэме «Цыганы» («Певец любви, певец богов, / Скажи мне: что такое слава?»⁷) и послание «Вяземскому»:

Язвительный поэт, остряк замысловатый,
И блеском колких слов, и шутками богатый
Счастливый Вяземский, завидую тебе.
Ты право получил, благодаря судьбе,
Смеяться весело над Злобою ревнивой,
Невежество разить анафемой игривой.

(Ср.: «Какой ценой купил он право, / Возможность или благодать...»). Так же впоследствии в «Большой исповеди» строка «Там, где когда-то юный Пушкин пел» будет окружена плотным кольцом реминисценций: «сии живые воды» («Была пора: наш праздник молодой...»), «вольность» (одноименная ода) и «свежий клич свободы» («свободы вольный клич» в стихотворении «Бывало, в сладком ослепленье...»). Актуализация принципа «незримого присутствия» в сороковые годы, по-видимому, связана с работой над поэмой, в которой героя «действительно нет, но многое основано на его отсутствии».⁸

Ташкентское стихотворение о Пушкине Ахматова включила в уже составленный сборник «Тростник», где тема поэта и поэзии, судьбы поэта организует всю книгу и где само заглавие является традиционным обозначением *поэзии/песни*. В открывающей сборник «Надписи на книге» («Почти от залетейской тени...») образ *ожившего тростника* несомненно восходит к *оживленному тростнику* классической русской поэзии: стихотворениям Пушкина «Муза» («Тростник был оживлен божественным дыханьем / И сердце наполнял святым очарованьем»), Лермонтова «Тростник» («И, будто оживленный, / Тростник заговорил...»⁹), Майкова «Искусство» («И оживленный тростник вдруг исполнился звуком / Чудным...»¹⁰). И ахматовская Муза — так же девушка «с *дудочкой* белой в руках прохладных» или «милая гостья с *дудочкой* в руке» (здесь и далее курсив мой. — П. П.).¹¹ Позднее,

⁴ Козловская Г. Л. «Мангалочий дворик...» // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 397.

⁵ Бабаев Э. Г. Воспоминания. СПб., 2000. С. 51—52.

⁶ Произведения А. Ахматовой, кроме специально оговоренных случаев, цитируются по изданию: Ахматова А. А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1996.

⁷ Произведения А. С. Пушкина цитируются по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977—1979.

⁸ См. также у поздней Ахматовой: «Для суда и для стражи незрима, / В эту залу сегодня войду» и «Пуская австралийка меж нами незримая сядет...» — при пушкинском «Взойду невидимо и сяду между вами» («Андрей Шенье»).

⁹ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1975. Т. 1. С. 452.

¹⁰ Майков А. Н. Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 51.

¹¹ О других коннотациях ахматовской *дудочки* см.: Мейлах М. Б., Топоров В. Н. Ахматова и Данте // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1972. Vol. XV. С. 34.

предпослав всей книге эпиграф из Тютчева — хрестоматийную цитату «И рошчет мыслящий тростник», — Ахматова «отвлекла» читателей от этих ассоциаций. «Надпись на книге» в целом, как кажется, ориентирована на русскую поэзию первой половины XIX века — и поэтической фразеологией (ср. строку «Души высокая свобода» с элегией Батюшкова «Надежда» — «в бедстве сохранить / Души возвышенной свободу»¹²), и самим жанром дружеского послания со свойственными ему «неприкосновенными ценностями»: «это святыня дома, воспринятого как мир,¹³ святыня дружества, узы которого неразрывны и способны выдержать любой натиск грубой действительности (в это неколебимо веровало раннее послание), святыня искусства, наконец».¹⁴ И еще: «Послание широко вбирало в свое поле зрения впечатления литературного быта, и быт этот впервые в русской поэзии предстает перед нами как сфера всепроникающего художественного общения. (...) Никогда еще в истории русской поэзии не было столь упоительного ощущения литературной общности, единого фронта (хотя бы и в пределах карамзинистского лагеря)».¹⁵ Лозинский был для Ахматовой не только давним и верным другом, но свидетелем и участником поэтического содружества, сложившегося «тридцать лет тому назад», в 1910-е годы (ср. впоследствии: «...и смерть Лозинского каким-то образом оборвала нить моих воспоминаний. Я больше не смею вспоминать что-то, что он уже не может подтвердить (о Цехе поэтов, акмеизме, журнале «Гиперборей» и т. д.)»). Ахматова утверждает непреходящую ценность дружбы в то время, когда «иных уж нет, а те далече»:

Когда я называю по привычке
Моих друзей заветных имена,
Всегда на этой странной перекличке
Мне отвечает только тишина.

Ср. со строками, написанными Пушкиным в изгнании («19 октября» 1825 года):

Я пью один, и на берегах Невы
Меня друзья сегодня именуют...
Но многие ль и там из вас пируют?
Еще кого не досчитались вы?
Кто изменил пленительной привычке?
Кого от вас увлек холодный свет?
Чей глас умолк на братской перекличке?
Кто не пришел? Кого меж вами нет?

Тема переклички возникла у Ахматовой несколько раньше, в надписи на книге Марциала: «А мы? / Не так же ль мы / Сошлись на краткий миг для переклички?»¹⁶ — и не покидала до конца: «Чудится мне на воздушных путях / Двух голов перекличка. / Двух? А еще...» («Нас четверо»).

«Раскручивание» времени вспять, возвращение к истокам в сороковом году становится главным нервом ахматовской поэзии («Путем вся земля», «Из цикла „Юность“»); воспоминание о событиях тридцатилетней давности в итоге вызвало к жизни «Поэму без героя». В «Русском Трианоне», помимо привычной «парадигматической» модели — *царскосельское детство и юность автора/царскосельское детство и юность Пушкина* («окно Лицея, / Где тень его над томом Апулея»), — представлена «синтагматическая»: *детство автора = время старости младших современниц Пушкина* — «В тени елизаветинских боскетов / Гуляют пушкинских

¹² Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 201.

¹³ У Ахматовой — Города.

¹⁴ Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 31.

¹⁵ Там же. С. 28.

¹⁶ См.: Бабаев Э. Г. Указ. соч. С. 45—48.

красавиц внучки» (вероятно, не без оглядки на «Разговор в Трианоне» Каролины Павловой: «И в свежем сумраке боскетов <...> Гуляли в стриженных аллеях / Толпы напудренных маркиз»¹⁷). Оглядываясь назад, в сороковом году Ахматова дописывает раннее стихотворение «Смеркается, и в небе темно-синем...»:

И если трудный путь мне предстоит,
Вот легкий груз, который мне под силу
С собою взять, чтоб в старости, в болезни,
Быть может, в нищете — припоминать
Закат неистовый, и полноту
Душевных сил, и прелесть милой жизни.

Дописывает *post factum* — прожив полвека, познав и «трудный путь», и нищету, и болезнь. Не так ли Пушкин в 1833 году вложил в уста молодого беспечного Клавдио («Анджело») слова: «Нет, нет: земная жизнь в болезни, в нищете, / В печалах, в старости, в неволе... будет раем / В сравненье с тем, чего за гробом ожидаем». Акцентируя внимание на том, как «в прошедшем грядущее зреет», поэт трансформирует и собственное прошлое, и собственное настоящее, превращая его в «будущее в прошедшем». (Уместно вспомнить ахматовский интерес к ретроспективному автобиографизму «Египетских ночей»: «Чарский — Пушкин, но не Пушкин того времени, когда писалась эта повесть <...>. Нет! — это Пушкин знаменитый, всеми любимый, прославленный, независимый, холостой — одним словом, Пушкин допотопавский».¹⁸)

И все же в рубежном сороковом году присутствие Пушкина в стихах Ахматовой, как кажется, связано не столько с *пушкинистикой*, сколько с изменениями в ее собственной поэтической системе и неизбежным в пограничной ситуации обнажением, кристаллизацией структуры. Наряду с хрестоматийными, рассчитанными на стопроцентное узнавание цитатами (например, «каторжные норы» в «Реквиеме») и эпитафиями (например, к стихотворению «Ива») вырабатывается тот способ взаимодействия, который в «Поэме без героя» сформулирован как «я на твоём пишу *черновике*». Многократное возвращение и варьирование собственных текстов определило отношение к чужим черновикам — в частности пушкинским. Достаточно вспомнить известную отсылку к черновому варианту «Осени» в стихотворении «Уж я ль не знала бессонницы...»: «И что там в тумане — Дания, / Нормандия или тут / Сама я бывала ранее».¹⁹

Примером ахматовской работы над текстом может служить и история неточного перевода точной цитаты из Китса в «Примечаниях редактора» к «Поэме без героя»: сначала «Soft embalmer — нежный целитель. См. сонет Китса (To the Sleep) («К сну»). О soft embalmer of the still midnight (О, нежный целитель тихой полночи)»,²⁰ затем «Soft embalmer (англ.) — „нежный утешитель” — см. сонет Китса „To the Sleep” («К сну»)».²¹ Данный факт уже привлекал внимание исследователей:

¹⁷ Павлова К. К. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 139. Примечательно, что в итоге поэма была отвергнута автором именно из-за пушкинского влияния: «Я спохватилась, что слышится *онегинская интонация*, т. е. самое дурное для поэмы 20 в. (как, впрочем, и 19-го)» (Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966). М.; Torino, 1996. С. 177).

¹⁸ Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 151—152.

¹⁹ Можно найти и другие примеры — в частности ранний вариант «Руслана и Людмилы»: «Неправ фервейский злой крикун! / Все к лучшему...», — отсылающий к французским истокам этого изречения (обычно в связи с шестой из «Северных элегий» — «А те, с кем нам разлуку Бог послал, / Прекрасно обошлись без нас — и даже / Все к лучшему...» — указывают на «Каменного гостя»). Из более ранних — пушкинская интонация в стихотворении «Не с теми я, кто бросил землю...»: «Польнонь пахнет хлеб чужой» (ср.: «Сколь черств и горек хлеб чужой» в отрывке, не вошедшем в окончательную редакцию поэмы «Цыганы»), — при несомненных дантовских истоках этого образа (Мейлах М. Б., Топоров В. Н. Указ. соч. С. 63—65).

²⁰ Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 3. С. 121.

²¹ Там же. С. 204.

«Кстати, „embalmer” по-английски вовсе не утешитель, как говорится в сноске к поэме, а „бальзамировщик” или „бальзам”; и только во втором смысле: „то, что предохраняет от распада или забвения».²² Вряд ли ахматовское несоответствие оригиналу было абсолютно непреднамеренным — ср. эпизод, зафиксированный Л. К. Чуковской в 1940 году: «Я позволила себе заметить, что „дребедень” в последней строфе — это уж чистый Пастернак, а совсем не Китс. Анна Андреевна нашла оригинал, мы прочли стихотворение по-английски».²³ Превращению китсовского сна в *нежного целителя* и *утешителя* способствовала, как кажется, не английская, а русская поэтическая традиция — в частности пушкинский «Сон»: «Душевных мук волшебный *исцелитель*, / Мой друг Морфей, мой давний *утешитель*» (см. также эпилог «Руслана и Людмилы»: «О дружба, *нежный утешитель* / Болезненной души моей!»).²⁴ Строго говоря, перевод почти утрачивает функции подстрочника и обретает собственную, отдельную от оригинала, судьбу. Примером и учителем в этом отношении был Пушкин: сопоставление его текстов с иноязычными положило начало пушкинским штудиям Ахматовой (см. ее статьи «Последняя сказка Пушкина» и «„Адольф” Бенжамена Констан в творчестве Пушкина», а также дневниковые записи П. Н. Лукницкого середины 1920-х годов).

И еще несколько слов о взаимоотношениях поэта и читателя. «Итак, не поэзия неподвижна, а читатель не поспевает за поэтом», — резюмировала Ахматова в статье «Каменный гость» Пушкина.²⁵ В раннем стихотворении «Смуглый отрок бродил по аллеям...» она писала: «И *столетие* мы лелеем / Еле слышный шелест шагов». То, что расстояние до пушкинского века именно столетнее, ощущалось очень остро: в поздних воспоминаниях о Мандельштаме Ахматова прокомментировала его строки «зачем / Сияло солнце Александра, / Сто лет тому назад сияло всем?»²⁶ как «конечно, тоже Пушкин». В «Поэме без героя» она сказала уже о своих современниках: «Чтоб они *столетьям* достались, / Их стихи за них постарались». А в середине 1960-х придала этой мысли обобщающую, афористичную форму: «Поэзия как утоление. X. — утолит тех, кто придет через *100 лет*».²⁷ Строго говоря, поэт всегда работает для «грядущего века»; в этом Ахматову поддерживает и столь не похожая на нее Цветаева: «К тебе, имеющему быть рожденным / *Столетие* спустя, как отдышу...» («Тебе — через сто лет»)²⁸ Но, пожалуй, наиболее памятное в русской литературе определение связано с именем Пушкина: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез *двести лет*».²⁹ Гоголь написал свои «Несколько слов о Пушкине» в 1832 году, Цветаева «Тебе — через сто лет» — в 1919-м, ахматовская запись об утоляющей силе поэзии возникла на рубеже 1964-го. Увидит ли двадцать первый век читателя, предсказанного тремя великими поэтами?

²² Кружков Г. «Ты опоздал на много лет...». Кто герой «Поэмы без героя»? // Новый мир. 1993. № 3. С. 223.

²³ Речь идет о пастернаковском переводе «Моря» Китса (Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. 1938—1941. М., 1997. С. 227). В свою очередь Э. Г. Бабаев вспоминал: «Среди книг, которые я видел у нее на столе в Ташкенте, особенно запомнился томик стихов Китса по-английски с дарственной надписью Георгия Шенгели» (Бабаев Э. Г. Указ. соч. С. 12).

²⁴ Сходную ситуацию — введение *дантовского* текста через пушкинский в стихотворении «Когда в тоске самоубийства...» — проанализировала Н. Е. Тропкина (Тропкина Н. Е. «Чужое слово» в стихотворении А. Ахматовой «Мне голос был. Он звал утешно...» // Гумилевские чтения: Материалы Междунар. конф. филологов-славистов. СПб., 1996. С. 51—58).

²⁵ Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 72.

²⁶ «Кассандре» (Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 119).

²⁷ Записные книжки Анны Ахматовой... С. 420.

²⁸ Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 1. С. 481.

²⁹ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1986. Т. 6. С. 56.

КОРПУС ДРЕВНЕРУССКИХ ЭПИСТОЛЯРНЫХ ПАМЯТНИКОВ НА НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ*

Впечатление о книге начинает складываться еще до того, как мы приступаем к ее чтению, — эту истину едва ли нужно доказывать тем, кто причастен книжной культуре. Монументальность — такова первая характеристика, которая направляется по отношению к рецензируемой книге, фолианту на семистах с лишним страниц, обложенному в твердый переплет и включающему более ста русских текстов XI—XVII веков в переводе на немецкий язык.¹ Ближайшее знакомство с книгой лишь упрочивает первоначальное впечатление от работы, которая есть результат многолетних трудов группы берлинских славистов, при участии Д. Фрейданка, одного из самых тонких знатоков русского языка и его истории, и которую вполне можно назвать сводом древнерусских эпистолярных памятников или, если воспользоваться латинской терминологией, эпистолярным корпусом Древней Руси.

Состав издания таков. За коротким предисловием, написанным Г. Штурмом, где объясняются принципы перевода и сообщается кое-что о распределении работы между переводчиками, следует обширное введение теоретического характера, озаглавленное «Древнерусская эпистолография: Наблюдения и материал для исследования» (с. XVIII—LII). Отдельные параграфы введения посвящены определению древнерусского письма (§ 1); принципам отбора текстов для настоящего издания (§ 2); разнообразиям средневековых текстов, обложенных в форму письма (§ 3); античному, византийскому и западноевропейскому влияниям, которым подвергался жанр в процессе своего развития на русской почве (§ 4); теории эпистолографии,

которая, в случае с древнерусской письменностью, выражалась лишь в подборке эпистолярных образцов — в письмовниках (§ 5); наконец, структуре и устойчивым мотивам древнерусских писем — эпистолярной топике (§ 6). К введению примыкает три экскурса (с. LIII—LXVI), которые являются вполне самостоятельными исследованиями и которые со всею наглядностью демонстрируют, как много может дать — для истории языка и письменности и для понимания культуры в целом — последовательное изучение сходных по структуре текстов. В первом экскурсе речь идет о терминах, использовавшихся в Древней Руси для обозначения письма, которые сосуществовали или сменяли друг друга в течение всего средневекового периода; второй экскурс касается разных способов организации начальной части письма — наиболее маркированного элемента текста; в третьем рассматривается, как обозначался отправитель и получатель письма в тех случаях, когда письмо открывается специальным протоколом (прескриптом).

Далее следует сам эпистолярный корпус, причем каждому из включенных в него текстов предпослана краткая историко-литературная справка, где сообщаются минимальные сведения об авторе письма и его получателе (если они известны), а также определяется исторический контекст, необходимый и достаточный для правильного понимания содержания. Кроме того, перевод каждого текста сопровождается самым подробным комментарием — как языковым (насколько это возможно при издании перевода), так и реальным. О тщательной работе комментаторов говорит тот, например, факт, что в издаваемых текстах отмечены все без исключения цитаты и парафразы из Священного Писания, поддающиеся отождествлению; к сожалению, эта практика, заслуживающая всяческой поддержки, не стала общим правилом у издателей средневековых славянских памятников. В некоторых случаях реальный комментарий перерастает в книгу в миниатюрное исследование. В приложенном к корпусу писем указателе источников (с. 530—533) переводчики сообщают, каким из изданий текста они пользовались; как следует из предисловия и сопровождающих переводы замечаний,

*Auf Gottes Geheiss sollen wir einander Briefe schreiben: Altrussische Epistolographie / Übersetzungen, Kommentare und eine einführende Studie von D. Freydank, G. Sturm, J. Harney, S. Fahl und D. Fahl. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1999. LXVI + 658 S. (Opera Slavica; N. F. Bd 34).

¹ В оглавлении перечислены письма под семьдесятю восемью номерами, однако в нескольких случаях один номер объединяет целую группу текстов, а перевод еще нескольких писем дан в подстрочных примечаниях.

авторы стремились выбирать наиболее авторитетные издания, а в трудных случаях даже обращались к рукописям. Помимо указателя источников, справочный аппарат книги включает список использованной в ней литературы и именной указатель. Наиболее спорным приходится признать заключительный раздел книги (с. 601—658), где читателю предлагается факсимиле из труднодоступных изданий древнерусских писем — тех, конечно, переводы которых помещены в корпусе. Издание параллельно с переводами их оригиналов, несомненно, помогло бы читателю пользоваться книгой; однако копии из старых изданий, воспроизводящие нередкие в них ошибки, к тому же копии, отделенные от соответствующих переводов (поскольку те и другие находятся в разных разделах тома), оказываются инородным телом в хорошо продуманной композиции книги.

Складываясь, таким образом, впечатление об основательности подготовленного берлинскими славистами эпистолярного корпуса подтверждается при ближайшем рассмотрении включенных в этот корпус памятников. Мы убеждаемся, прежде всего, в высокой филологической культуре издателей. Разумеется, перевод с собственно научной точки зрения не заменяет в полной мере оригинала, ибо возможности издателя вторгнуться в текст заметно ограничены. Например, технически сложной оказывается конъектуральная правка. Однако, с другой стороны, научный перевод — это один из способов осмысления текста. Он вынуждает сосредоточить внимание на трудных для понимания разделах памятника, развивая навыки медленного, эвристического чтения. Между тем в какой-то мере филология — это и есть искусство читать медленно. Основательность работы переводчиков явствует из того, в частности, что они стремятся воспроизвести не только содержание, но и форму оригинала (этот принцип специально объявлен в предисловии). Так, стихотворные послания переводятся стихами же, более того, переводчики сумели даже передать акростих, читавшийся в древнерусских виршах (№ 70, с. 448). И все же наиболее полно результаты эвристического чтения древнерусских произведений, облеченных в форму письма, обнаруживаются в постраничных комментариях к каждому из памятников. Данные комментарии не имеют ничего общего с довольно распространенным способом объяснения текста, когда толкования исчерпываются тем немногим, что можно извлечь из ограниченного набора общедоступных словарей и справочников. При этом внимание читателя старательно отвлекается от всего, чего не понял сам издатель. Напротив, в собственно научном комментарии, превосходный пример которого содержится в рецензируемом эпистолярном корпусе, во главу угла ставится адекватное понимание (или честно и открыто признаваемое непонимание) текста. Научный коммента-

рий — это один из методов филологического исследования.

Можно соглашаться или спорить с отдельными наблюдениями и отдельными толкованиями составителей эпистолярного корпуса, но без них уже не обойтись тому, кто надумает обратиться к любому из включенных в книгу памятников. Не имея возможности перечислить здесь даже важнейшие из этих наблюдений и этих толкований (ведь речь идет о доброй сотне произведений), покажу уровень критики текста на конкретном образце — включенных в антологию посланий Федора Карпова. Данный пример представляется репрезентативным, потому что о Карпове — блестящем стилисте и выдающемся мыслителе Москвы XVI века — мы располагаем до обидного скудными сведениями. Современники не оценили этого оригинального писателя, так что едва ли есть серьезные основания рассчитывать на находку новых его произведений.² Расширить наши представления о Федоре Карпове можно лишь посредством углубленного чтения того небольшого, что сохранилось от его наследия, и конечно же, наиболее обширного из посланий писателя — его послания митрополиту Даниилу. Послание, в котором Карпов развивает весьма неординарные для Москвы мысли (о том, в частности, что мирское общежитие не может строиться на идеалах христианского смирения, основой его должны быть правда и закон), сохранилось в единственном не всегда исправном списке (РНБ. Q.I.1439). Новое прочтение этого произведения — то, которое предлагается в эпистолярном корпусе, позволило выявить в тексте его нюансы, не замеченные прежними издателями. Достаточно сказать, что немецкие слависты нашли здесь около двух десятков скрытых цитат из Священного Писания или намеков на отдельные его стихи. Параллели к некоторым пассажам из послания Карпова в целом подкрепляют высказывавшееся уже предположение о том, что он получил образование в какой-то латинской школе за пределами Московского государства. Судя по терминологии, используемой в послании Даниилу, Аристотеля, к авторитету которого прибегает наш писатель, он читал в латинском переводе. Далее прежними историками в послании было найдено — без ссылки на источник — несколько выдержек из стихов Овидия; скорее всего, Карпов заимствовал их из какого-то сборника изречений или эпистолярных образцов. В немецкой антологии указан еще целый ряд образов, которые — с большим или меньшим основанием — могут восходить в послании Даниилу к стихам латинского поэта («*Tristia*», V, 9, 18;

² Несколько новых текстов атрибутировано Федору Карпову в кн.: Буланин Д. М. Античные традиции в древнерусской литературе XI—XVI вв. München, 1991. С. 200—209. (Slavistische Beiträge, Bd 278).

I, 1, 42; V, 7, 51—60; «Epistulae ex Ponto», IV, 13, 19—22; «Metamorphoses», I, 129—131; «Amores», I, 8, 104).³ Один из образов, который использует Карпов, находит аналогию у Цицерона («De re publica», 2, 69). В целом новонайденные параллели укрепляют вывод о латинских по преимуществу источниках творчества писателя XVI века.

Воздавая должное научным достоинствам рецензируемой книги, позволю себе напомнить, что предметом нашего разбора является не исследование в чистом виде, а корпус текстов-переводов. Напомнить об этом необходимо, потому что в той мере, в какой подбор текстов по определенному принципу отражает теоретические взгляды составителей издания, монументальный труд берлинских славистов оказывается в большой степени уязвимым. В самом деле, какого рода произведения составляют, по мысли издателей, эпистолярный корпус Древней Руси, иными словами, в каких текстах реализуются жанровые особенности письма? Среди памятников, включенных в корпус, мы найдем много пастырских поучений, сочиненных как высшими иерархами русской церкви, так и простыми иноками, но также документы, составленные в канцелярии папы римского и восточных патриархов, в том числе известные лишь на языке оригинала — латинском и греческом (послание папы Иннокентия IV князю Александру Невскому — № 12, с. 92—95; послание Константинопольского патриарха Филофея Коккина Дмитрию Донскому — № 17, с. 124—128). На равных правах с самостоятельными памятниками в корпус включены представленные в виде письма выдержки из произведений другого жанра, например ответ полякам иноков Троице-Сергиева монастыря из «Сказания» Авраамия Палицына (№ 56, с. 370—372), ответ туркам из Повести об Азовском осадном сидении (№ 26, с. 395—396) и даже благословение Радонежского чудотворца московскому князю, посланное ему, по словам Жития, перед Куликовской битвой (№ 19, с. 140).⁴ Здесь читается обличенное в

форму письма переводное Сказание об Индийском царстве (№ 14, с. 104—110) и обращение царя Алексея Михайловича к мощам митрополита Филиппа (№ 65, с. 414—418).⁵ Наряду с литературными произведениями, в корпусе находятся образцы корреспонденции власть придержащих, именно Петра I (№ 73—74, с. 458—464), памятники деловой письменности (челобитные из архива стольника А. И. Безобразова — № 76, с. 498—505). Наконец, в книге представлено несколько памятников дипломатических сношений Новгорода и Пскова, относящихся ко времени их независимости (некоторые из текстов не известны в современном им переводе — № 77b, 77c, с. 509—513), и, конечно же, подборка новгородских берестяных грамот, традиционно рассматривающихся как примеры эпистолярного творчества (№ 78, с. 518—529).

Что же общего у этого конгломерата текстов, распределяющихся в хронологическом диапазоне от XI до XVII века? Недоумевающий читатель, понятое дело, обращается за разъяснениями к теоретическому введению, предпосланному переводам. Там ему сообщают, что «наряду с текстами, которые однозначно опознаются как письма, книга включает различные пограничные разновидности жанра и особые его формы» (с. XVIII). И далее: «Когда территория, которую охватывает рассматриваемое явление (т. е. эпистолярный жанр) определена достаточным количеством примеров, всегда заманчиво установить, каковы границы этой территории» (с. XX). Таким образом, памятники письменности, вызывающие законное недоумение читателя эпистолярного корпуса, представляют собой, по мысли составителей, относительно жанра письма пограничные факты.⁶ Однако же, по-

³ Между прочим, новые параллели из стихов Овидия подтверждают правильность предложенного мной понимания слова «язычская», которое я признал латинизмом (*barbaricus*). См.: Памятники литературы Древней Руси: Конец XV—первая половина XVI века. М., 1984. С. 748. Ср. в Похвальном слове Василию III, которое я атрибутирую тому же Карпову: «языком же, сиречь варваром» (*Розов Н. Н. Похвальное слово великому князю Василию III // Археографический ежегодник за 1964 г. М., 1965. С. 287*).

⁴ Сюда же, строго говоря, относится письмо Владимира Мономаха Олегу Черниговскому (№ 4, с. 22—26), входящее в состав «Поучения» Мономаха. Этот факт следовало бы специально оговорить в антологии, поскольку границы письма в рамках всего «Поучения» остаются предметом споров.

⁵ Наиболее близкие аналогии к этому письму не те, что указаны издателями корпуса, а обращение византийского императора Феодосия к умершему уже Иоанну Златоусту. См.: *Лустров М. Ю.* 1) «Послания» святым в средневековой Европе и России XVII в. // Древняя Русь и Запад. Научная конференция: Книга резюме. М., 1996. С. 202—205; 2) Земные средства общения с небожителями в средневековье // Герменевтика древнерусской литературы. М., 1998. Сб. 9. С. 338—345; 3) Старинные русские послания: (XVII—XVIII века). М., 2000. С. 8—14. (Учен. зап. Московского культурологического лицея, № 1310. Сер. Филология).

⁶ В ряду таких пограничных фактов, когда о принадлежности определенного текста к жанру письма можно говорить лишь условно, следовало бы назвать княжеские грамоты, которые выделяет в Ипатьевской летописи Б. А. Рыбаков. Его гипотеза о том, что эти грамоты заимствованы летописцем из княжеского архива, нашла некоторых приверженцев, например А. В. Юрасовского, В. Ю. Франчук. См.: *Рыбаков Б. А. Древняя Русь: Сказания. Былины. Летописи. М., 1963. С. 316—336;*

зволительно спросить, где они, эти тексты, которые «однозначно опознаются как письма» (eindeutig als Briefe erkennbaren Texten)? Где, спрашиваем мы, в составе эпистолярного корпуса те типические литературные письма, которые представлены, если верить авторам введения, «достаточным количеством примеров» (ausreichend Beispiele)? Поиску их, по-видимому, должно помочь определение жанра, которое дается все в том же введении и которое основывается на разысканиях К. Бергера, посвященных новозаветным текстам.⁷ Заметим сразу, что источник для создания дефиниции выбран достаточно спорный, так как классические литературные формы, в их числе письмо, разработанные античными риториками, предстают в Новом Завете в сильно размытом виде. С другой стороны (и это отчасти оправдывает решение, принятое составителями антологии), именно книги Нового Завета обладали для средневекового книжника значением универсальной, в том числе литературной модели. Как бы то ни было, в рецензируемой книге перечисляются следующие дифференциальные признаки письма как обобщающего жанра (Grossgattung), хотя каждый из признаков нуждается в дополнительных объяснениях, которые в теоретическом введении отсутствуют (с. XVIII). В частности, когда в числе признаков письма (1) называется его «относительная краткость», необходимо иметь в виду, что длина письма определяется не какими-то абстрактными расчетами, а его содержанием. Согласно классической формулировке псевдо-Деметрия Фалерского, «письмо — это краткое выражение дружбы» («О слоге», гл. 231). Следующим признаком письма (2) считается его связь с адресатом, которая должна быть обозначена, по меньшей мере, в начале текста. Однако ситуация, когда личность адресата влияет на содержание письма, редко можно встретить в древнерусских источниках. Чаще всего роль адресата исчерпывается тем, что его имя (или эквивалентное имени «имя рек») выставлено в заглавии соответствующего произведения

(ср. хотя бы первый текст из эпистолярного корпуса — № 1, с. 1—6). Наиболее существенным является (3) признак, ибо он характеризует содержание письма, присущее ему как особому жанру. Речь идет об установлении через письмо, каких бы сторон жизни оно ни касалось, личных отношений между автором и адресатом. Установкой этой диктуется и своеобразная композиция письма, и предпочтительный для него стиль, который должен быть ориентирован на дружескую беседу. В этом именно смысл наиболее древнего определения письма как «половины диалога», которое принадлежит Артемону и которое цитируется в теоретическом введении. Наконец, последний (4) элемент дефиниции фактически не является дифференциальным признаком, ибо в данном пункте постулируется наличие в рамках обобщающего жанра письма многообразных поджанров, которые классифицированы по трем родам красноречия. Здесь же отмечается относительная неоформленность текстов, написанных в жанре письма, что, пожалуй, можно считать определением от противного.

Если теперь, в свете дефиниции эпистолярного жанра, вернуться к текстам, объединенным в корпус древнерусских писем, нетрудно убедиться, что ни одно из включенных в корпус произведений не отвечает в полной мере требованиям, предъявляемым к этой литературной форме риторической традицией. Получается, что составители рецензируемой антологии, приняв во внимание множество пограничных (а потому сомнительных с точки зрения правил классификации) форм, не представили, точнее, не смогли представить, читателю типических образцов письма. Иного, впрочем, трудно было ожидать, ибо средневековые славянские литературы развивались в стороне от теории словесности, так что соответствующий литературный материал с трудом укладывается в прокрустово ложе риторических правил. К тому же составители корпуса поразительным образом прошли мимо единственной возможности — в рамках хронологии книги — познакомить читателя с письмами, сочиненными в полном соответствии с требованиями риторики. Я имею в виду творения представителей русского барокко, вполне искусственных в теории литературы и охотно обращавшихся, в числе других жанров, к жанру литературного письма. Эпистолярное наследие, оставленное одной только классической троицей русских силлабиков (Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев, Карion Истомин), представляет собой весьма внушительный по объему материал. Наличие в распоряжении исследователя значительной части архива названных авторов делает этот материал особенно благодарным для того, кто изучает эволюцию литературных форм.⁸ Менее понятно, почему

Юрасовский А. В. К вопросу о степени аутентичности венгерских грамот XII в. Ипатьевской летописи // Древнейшие государства на территории СССР: Материалы и исследования. 1981 г. М., 1983. С. 189—194; *Франчук В. Ю.* Киевская летопись: Состав и источники в лингвистическом освещении. Киев, 1986. С. 109—154. А. В. Юрасовский выделяет дипломатические грамоты XI—XIV веков и в других летописях (*Юрасовский А. В.* Грамоты XI—середины XIV века в составе русских летописей // История СССР. 1982. № 4. С. 141—150).

⁷ *Berger K.* Hellenistische Gattungen im Neuen Testament // Aufstieg und Niedergang der römischen Welt: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung / Hrsg. von H. Temporini, W. Haase. Berlin; New York, 1984. Reihe 2, Bd 25. S. 1031—1432.

⁸ Из последних работ см.: *Подтергева И. А.* Письма и послания Симеона Полоцкого. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2000.

эпистолярное творчество барочных полигисторов осталось за пределами рецензируемого тома.

Подводя итоги сказанному, констатируем, что корпус древнерусских эпистолярных памятников на немецком языке, при всей своей монументальности, при всей основательности филологической разработки конкретного материала, не дает твердых ориентиров, определяющих литературное своеобразие текстов славянского средневековья, которые облечены в форму письма. Во оправдание составителей следует подчеркнуть, что ошибка кроется не в каких-то изъянах их исследовательских приемов, а в самой постановке вопроса. Письменное наследие Древней Руси, как и других стран, охватываемых наднациональной культурной общностью *Slavia Orthodoxa*, будучи действительно «великим наследием»,⁹ не может быть определено как литература в традиционном понимании этого термина.¹⁰ Соответственно, разработанные филологией принципы изучения литературы нуждаются, применительно к культуре *Slavia Orthodoxa*, в более или менее существенных уточнениях и ограничениях. Например, наиболее распространенное в научных книгах диакроническое описание средневековой литературы оказывается в разительном противоречии с самосознанием культуры *Slavia Orthodoxa*, которая игнорировала временную дистанцию. Новозадаваемые тексты присоединялись к уже существующим, не вытесняя их из обращения, очередные пласты культуры прочно срастались с более древними, образуя единый сплав. То же касается вычленения из всего массива средневековой письменности отдельных литературных жанров. В литературах, осознавших себя как самостоятельный вид творчества, жанровая дифференциация определяется теорией словесности. Между тем в культуре *Slavia Orthodoxa* литературной теории не существовало.

Ясно поэтому, что все попытки представить письменное наследие средневековых славян в виде совокупности текстов с определенными жанровыми приметами оказались в той или иной степени несостоятельными. Так, болгарские медиевисты выпускали серию «Стара българска литература», в которую должны были войти в переводе на современный болгарский язык все сколько-нибудь значительные произведения средневековой

болгарской литературы.¹¹ Предполагалось, что каждый том антологии будет включать произведения определенного жанра. Однако первоначальный замысел был нарушен уже при составлении первого тома, который получил название «Апокрифы», т. е. объединял произведения не по жанровому, а по конфессиональному признаку. Соблюсти жанровой принцип классификации не удалось и при комплектовании следующих томов, когда, например, в книгу под названием «Естествознание» (такой литературный жанр, кажется, не известен ни в одной литературе!) попали «Шестоднев» Иоанна Экзарха, хождения в Святую Землю и народные гадательные тексты. В те же примерно годы, когда выходили тома серии «Стара българска литература», сходную по замыслу антологию на материале древнерусской литературы начало выпускать московское издательство «Советская Россия». Антология издавалась под общим названием «Сокровища древнерусской литературы», причем отдельные ее книги должны были познать широкого читателя со всем жанровым многообразием древнерусской письменности.¹² Уже перечень названий книг, составляющих серию, показывает, что после первых томов, в которые составители пытались собрать произведения сходного жанра, тексты начали группироваться все более и более произвольно. Некоторые из книг антологии — это вообще сборники фрагментов, вырезанных из самых разных памятников независимо от их жанровой принадлежности. Во избежание неправильного понимания моих рассуждений, считаю уместным подчеркнуть, что объектом этой критики являются отнюдь не научные достоинства названных сериальных изданий (что относится и к рецензируемому эпистолярному корпусу). Например, входящий в серию «Сокровища древнерусской литературы» том «Виршевая

¹¹ Стара българска литература. София, 1981—1992. Т. 1: Апокрифи / Съст. Д. Пеканова; Т. 2: Ораторска проза / Съст. Л. Грашева; Т. 3: Исторически съчинения / Съст. И. Божилков; Т. 4: Житиеписни творби / Съст. К. Иванова; Т. 5: Естествознание / Съст. А. Миланова.

¹² Древнерусские предания (XI—XVI вв.) / Сост. В. В. Кусков. М., 1982; Книга хождений: Записки русских путешественников XI—XV вв. / Сост. Н. И. Прокофьев. М., 1984; Русское историческое повествование XVI—XVII веков / Сост. Ю. А. Лабунцев. М., 1984; Красноречие Древней Руси (XI—XVII вв.) / Сост. Т. В. Черторицкая. М., 1987; Сатира XI—XVII веков / Сост. В. К. Былинин, В. А. Грихин. М., 1987; Записки русских путешественников XVI—XVII вв. / Сост. Н. И. Прокофьев, Л. И. Алексина. М., 1988; Виршевая поэзия: (первая половина XVII века) / Сост. В. К. Былинин, А. А. Илюшин. М., 1989; Мудрое слово Древней Руси (XI—XVII вв.) / Сост. В. В. Колесов. М., 1989.

⁹ Ср.: Лихачев Д. С. Великое наследие: Классические произведения литературы Древней Руси. М., 1975. («Любителям российской словесности»); 2-е изд., доп. М., 1980.

¹⁰ О трудностях, связанных с применением понятия литературы к древнерусскому материалу, см.: История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. СПб.; Köln; Weimar; Wien, 1995. Т. 1: Проза. С. 17—20.

поэзия» имеет большое собственно научное значение, включая несколько десятков не издававшихся ранее произведений русских поэтов первой половины XVII века. Неприемлемой представляется сама идея жанровой стратификации литературы Древней Руси, — идея, определяющая структуру рассматриваемых серий и книг.

Теоретическое введение, которое открывает эпистолярный корпус Древней Руси и к которому мы имели уже возможность обращаться, в эволюции русского письма как жанра придает большое значение внешним на него влияниям. Особенно подчеркивается влияние Византии, причем составители корпуса упрекают автора этих строк в недооценке ее роли как источника литературных образцов (с. XXVIII).¹³ Вопреки тому, что пишут авторы введения, мой спор с Дж. Броджи Беркофф, более других сделавший для изучения древнерусской эпистографии, касается не самого факта византийского влияния (его нельзя отрицать), но конкретных проявлений этого влияния.¹⁴ Византийская культура не была однородной: наряду с христианской

культурой, в империи продолжала поддерживаться античная образованность, отличительные черты которой не претерпели принципиальных изменений с эллинистической эпохи. Континуитет этой образованности обеспечивала школа, оставшаяся в основе своей языческим институтом. Моя мысль (от которой я не отказываюсь и сейчас) заключается в том, что эллинистический пласт византийской культуры не был и не мог быть воспринят средневековыми славянами. Соответственно, за рамками средневековой славянской письменности осталось и литературное письмо (прежде всего дружеское письмо как квинтэссенция жанра). Каноны его определяла античная риторика, которая не была известна в Древней Руси.¹⁵ При всей значимости влияния греческой церковной литературы на древнерусскую, влияние ее регламентировалось потребностями восприимающей стороны. Потребности эти вполне удовлетворялись учительными эпистолиями, напоминавшими апостольские послания Нового Завета и имевшими мало общего с письмом в классическом понимании термина. Роль произведений византийских церковных писателей — тех из них, которые приобщились к школьным наукам (прежде всего, отцов церкви), — в качестве жанровых образцов не следует преувеличивать. Достаточно сказать, что из всего эпистолярного наследия Григория Богослова, классика жанра, в славянской традиции циркулировало только одно письмо (Филарий).¹⁶ Придавая большое значение византийским эпистолярным произведениям как жанрообразующему фактору (с. XXVIII—XXIX), составители корпуса древнерусских писем включили в него, как уже говорилось, те послания византийских иерархов, которые

¹³ Речь идет о главе, посвященной реликтам античной культуры в русском письме, которая находится в кн.: Буланин Д. М. Античные традиции... С. 173—216. Перечитав эту главу, я не нашел в моих сугубо отвлеченных рассуждениях того пафоса, который усмотрели в них мои критики (впрочем, вполне благожелательные) и который, по их мнению, заключается в ниспровержении стереотипов советской гуманитарной науки. На самом деле этих стереотипов попросту не существовало, потому что судьба эпистолярного жанра в Древней Руси до недавнего времени (т. е. до появления моих работ и работ Дж. Броджи Беркофф) не была предметом специального исследования.

¹⁴ Ср. Brogi Bercoff G. B. 1) Plädoyer für eine «literarische» Würdigung von Vladimir Monomachs Brief an Oleg // Zeitschrift für slavische Philologie. 1980. Bd 41, H. 2. S. 289—305; 2) L'epistolografia russa antica e il suo rapporto con quella bizantina // Mondo slavo e cultura italiana: Contributi italiani al IX Congresso Internazionale degli slavisti. Kiev, 1983. Roma, 1983. P. 55—77; 3) Gattungs- und Stilprobleme der altrussischen Briefliteratur: (XI—XV Jh.) // Gattungsprobleme der älteren slavischen Literaturen: (Berliner Fachtagung, 1981) / Hrsg. von W.-H. Schmidt. Berlin, 1984. S. 97—120. (Veröffentlichungen der Abteilung für slavische Sprachen und Literaturen des Osteuropa-Instituts (Slavisches Seminar) an der Freien Universität Berlin, Bd 55); 4) Sulla poetica nel Medio Evo Slavo Ortodosso: Il «Poslanie» di Epifaniy a Kirill di Tver' // Europa Orientalis. 1985. Vol. 4. P. 7—28; 5) Critères d'étude de l'épistolographie russe médiévale // Studia slavica mediaevalia et humanistica Riccardo Picchio dicata. Roma, 1986. Vol. 1. P. 55—77;

6) Zur epistolaren Kunst im russischen Mittelalter: Die «poslanija» von Nil Sorskij // «Прими собранье пестрых глав»: Slavistische und slavenskundliche Beiträge für P. Brang zum 65. Geburtstag. Bern; Frankfurt am Main; New York; Paris, 1989. S. 599—609. (Slavica Helvetica, Bd 33).

¹⁵ Ср.: Буланина Т. В. Риторика в Древней Руси: Сведения о теории красноречия в русской письменности XI—XVI веков. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. JL, 1985.

¹⁶ См.: Буланина Т. В. Первое в славянских литературах определение искусства ритора и трех родов красноречия // Старобългарска литература. София, 1987. Кн. 20. С. 97; Буланин Д. М. Античные традиции... С. 141. Характерно, что это письмо было переведено на славянский язык не само по себе, а в составе сборника 16 слов Григория Богослова. В основном в качестве составной части сборников проникли в славянские литературы и те греческие послания, на которые ссылаются составители немецкой антологии, постулирующие решающую роль византийских эпистолярных образцов в процессе развития жанра на русской почве.

были направлены русским адресатам, но в временном или славянском переводе не сохранились. С моей точки зрения, отсутствие перевода является пускай и косвенным, но все же намеком на то, что эти послания как литературный феномен не представляли интереса для древнерусских книжников.

Древнерусская литература (как и другие литературы в пределах *Slavia Orthodoxa*) отличается от обычной литературы, потому что она не признает иных произведений, кроме тех, которые имеют отношение к вероучению. Этим устанавливаются рамки, ограничивающие возможность применять к древнерусской литературе понятие литературного жанра. Поэтому более или менее устойчивыми могли оставаться лишь те формы письменности, которые были прочно связаны с церковной жизнью, т. е. прежде всего церковно-служебные тексты, отчасти жития святых, гомилетика (поскольку назидательное чтение регламентировалось уставом) и т. д. Именно они дают наиболее благодарный материал для «функционального» исследования жанров, поскольку они имеют вполне определенное прикладное назначение («*Sitz im Leben*»). Они служат основой функциональной теории жанров, развивавшейся в отношении славянских литератур покойным К. Зеemannом и его единомышленниками.¹⁷ Однако за пределами того круга произведений, функциональное назначение которых, а с ним вместе и жанровая специфика обусловлены конкретными нуждами церкви, остается довольно широкий набор текстов, в числе которых всевозможные слова, поучения, наставления, сказания, повести и, наконец, послания. Эти тексты, которые объединяет одна только общая для них причастность христианскому вероучению, отличаются жанровой аморфностью. Они, с одной стороны, не привязаны прочно к повседневной жизни церкви, с другой же стороны, не подчиняются собственно литературным канонам, не обладавшим, при отсутст-

вии словесных наук, структурообразующим потенциалом.

Неотделимость средневековых славянских литератур от учения церкви, религиозная детерминированность каждого произведения ограничивали пределы диффузии религиозных текстов, с одной стороны, и памятников деловой письменности, с другой стороны. Вопреки высказывавшимся на сей счет соображениям о будто бы постоянном их взаимодействии (основу для этого взаимодействия видели в прикладном значении как средневековой литературы, так и средневекового документа), внеположенная религии деловая письменность очень редко могла пересечься с духовной литературой.¹⁸ Этим, в частности, ограничиваются возможности сопоставления древнегреческих папирусов с новгородскими берестяными грамотами (ср. с. 518). В любом случае соединение в эпистолярном корпусе писем на бересте и древнерусских учительных посланий, которых в книге большинство, весьма спорно, как спорно и применение к берестяным грамотам структурного анализа, разработанного на материале учительной литературы.¹⁹ Интенсивное вторжение форм деловой письменности в литературу — явление, характерное для эпохи разложения средневековой культуры; в Древней Руси оно достигло широкого размаха лишь в XVII веке. Тогда же, в частности, принятый в делопроизводстве формуляр письма-челобитной подвергается пародийному переосмыслению в произведениях смеховой литературы. Произведения такого рода представлены и в эпистолярном корпусе, о котором идет речь (Калязинская челобитная — № 72, с. 451—457). Отсюда, однако, не следует, что оппозиция литературы и деловой письменности теряет смысл (иначе была бы лишена смысла и пародия), поэтому едва ли можно признать правомерным присутствие в составе литературной антологии документов из архива стольника А. И. Безобразова. Путаница в терминологии, которая используется для описания структуры письма (на эту путаницу, в том числе в моих работах, справедливо указано в антологии: с. XXXII—XXXIII), объясняется тем отчасти, что, будучи разработана в дипломатике, она применяется к композиционно неупорядоченному материалу, каковым является древнерусское учительное послание.

Вообще приходится пожалеть, что, расположив включенные в эпистолярный корпус тексты в хронологическом порядке, его составители весьма схематично обозначили в теоретическом введении основные этапы эволю-

¹⁷ См., в особенности: *Seemann K.-D. Thesen zum mittelalterlichen Literaturtypus und zur Gattungssystematik am Beispiel der altrussischen Literatur // Gattungsprobleme... S. 277—290.* См. также серию сборников по материалам конференций, на которых обсуждалась эффективность функциональной теории применительно к разным жанрам древнерусской литературы: *Gattungsprobleme der älteren slavischen Literaturen*: (Berliner Fachtagung, 1981) / Hrsg. von W.-H. Schmidt; *Gattung und Narration in den älteren slavischen Literaturen*: (Zweite Berliner Fachtagung, 1984) / Hrsg. von K.-D. Seemann. Wiesbaden, 1987. (Veröffentlichungen..., Bd 64); *Gattungen und Genologie der slavisch-orthodoxen Literaturen des Mittelalters*: (Dritte Berliner Fachtagung, 1988) / Hrsg. von K.-D. Seemann. Wiesbaden, 1992. (Veröffentlichungen..., Bd 73).

¹⁸ См.: *Буланин Д. М.* Античные традиции... С. 173—174.

¹⁹ Мою критику традиционного понимания берестяных грамот см.: *Bulanin D. M.* Der literarische Status der Novgoroder «Birkerinder-Urkunden» // *Zeitschrift für Slawistik*. 1997. Bd 42, H. 2. S. 146—167.

ции древнерусского письма (с. XXV—XXVII). Отсутствие соответствующих разъяснений делает во многом непонятными те новации, которые появляются в эпистолярном жанре в XVII веке и которые обусловлены, в конечном счете, секуляризацией русской культуры. Новая эпоха принесла с собой неизвестное литературе высокого средневековья частное письмо, тем самым сделав актуальным для Древней Руси имманентное противоречие, свойственное эпистолярному жанру со времен античности. Эпистолярное творчество во все времена представляло собой словесное поле, которое создавалось действием двух противоположных тенденций: с одной стороны, теория письма предполагала, что между состоящими в переписке существуют сугубо индивидуальные и личные отношения, с другой же стороны, неизбежная, под влиянием риторических рецептов, стандартизация этих отношений вела к утрате письмом его конкретного содержания. Такая борьба противоположностей, которая актуализировалась каждым новым поколением сочинителей писем, не отмечена в теоретическом введении (ср. о частном письме с. XXIII—XXIV), но хорошо видна на примере включенных в эпистолярный корпус писем старообрядцев старшего поколения — Аввакума, боярыни Ф. П. Морозовой и княгини Е. П. Урусовой (№ 75, с. 465—497). Письма эти, объединенные составителями в группу по конфессиональному принципу (для литературной антологии принцип, мягко говоря, странный), на самом деле роднит общее для них сходство с дружеским письмом классического типа. Данное родство имеет тем большее значение, что ни о каком прямом влиянии античных образцов на письма старообрядцев речи быть не может. Мы присутствуем при рождении жанра, о котором, применительно к паразипстолярным памятникам старшей эпохи, можно было говорить вполне условно. В соответствии с классическими образцами, названные письма, оставаясь фактом частной жизни, являются объектом тщательной литературной обработки. Подкупая читателя своей непосредственностью, они опознаются как памятники литературы и по продуманной композиции, и по ярким образам, чуждому духовной письменности, и по изысканному стилю.²⁰

²⁰ Ср. предложенную мной характеристику писем княгини Е. П. Урусовой: Буланн Д. М. Урусова Евдокия Прокофьевна // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 4: Т—Я. Дополнения. СПб., 2004. С. 56—61.

Завершая наши размышления над эпистолярным корпусом, позволим себе обратить внимание еще на один аспект рецензируемой книги. И научные выводы из проделанной работы, и принципы публикации текстов, отобранных для корпуса (с филологическими объяснениями и подробными комментариями), и продуманный справочный аппарат — все говорит о том, что перед нами строго академический труд, который могут оценить по достоинству только специалисты. Нигде на протяжении всей книги составители не делают уступок в пользу непосвященных, нигде и не предполагается, что эти непосвященные возьмут в руки рецензируемую книгу. Тем не менее факт остается фактом: мы имеем дело не с самими древнерусскими письмами, а с их переводами на немецкий язык. По-видимому, на каком-то (начальном) этапе работы планировалось придать книге более популярный характер, познакомить с древнерусской литературой германоязычных читателей, не знающих русского языка или не столь хорошо его знающих, чтобы читать древнерусские тексты.²¹ Полагаю, что случившаяся переориентация книги пошла ей на пользу, ибо древние славянские литературы — слишком своеобразная материя, чтобы начинать знакомство с ней по антологии столь дискуссионного характера.

В последних строках моего отзыва хотелось бы — в который уже раз — подчеркнуть, что моя критика ничуть не отменяет высоких научных достоинств корпуса древнерусских писем на немецком языке. Критика эта показывает только, что, вопреки мнению составителей (с. XXII), априорная систематизация не является столь уже бесполезным делом при составлении антологии текстов определенного жанра, в том числе эпистолярного.

²¹ Наверное, реликтом этого же этапа работы являются предпочитаемые составителями — если есть возможность выбора — ссылки на германоязычные научные труды и переводы (ср. с. 8, 92, 112 и др.). С «популяризаторским» этапом в работе над антологией позволительно связать и несколько претензионное (для академического труда) название корпуса, которое представляет собой цитату из послания Василия Калики: «...поне же, брате, по Божию повелению, должъни есмь друг к другу послания творити о исправленных нам божественных писаний от святых апостол и великих святитель» (Памятники литературы Древней Руси: XIV—середина XV века. М., 1981. С. 42).

© Р. Ю. Данилевский

НЕМЕЦКИЙ «ПУШКИНСКИЙ СБОРНИК»*

Пушкинский юбилей 1999 года продолжает приносить плоды. Один из них — сборник исследований пушкиноведов Германии и России, изданный известным немецким славистом проф. Эрвином Веделем в «Серии трудов Института Восточной Европы в Регенсбурге-Пассау» в конце 2003 года. Все статьи, включенные в этот том, который редактор предложил назвать по-русски «Пушкинским сборником», представляют собой переработанные и расширенные доклады, прочитанные авторами в юбилейном году, незадолго до или после пушкинского юбилея. Так что теперь читатели имеют возможность во всей полноте ознакомиться с предлагаемым материалом.

В первую очередь отметим статью самого редактора, Э. Веделя, посвященную городу его юности — Одессе. (Следует заметить, что проф. Ведель сохранил свой второй родной, великолепный русский язык, украшенный мягким одесским юмором.) Работа Э. Веделя «Пушкин и Одесса» (E. Wedel, «Puschkin und Odessa» S. 69—114) касается темы, которая уже фигурировала в указанной серии трудов. Это был пятнадцатый том серии (1998), составленный из работ украинских и немецких ученых, сотрудничающих в рамках научного соглашения между университетами Одессы и Регенсбурга.

В статье о пребывании Пушкина в Одессе и о разнообразных связях поэта с этим молодым тогда городом-портом на Черном море исчерпаны, кажется, все факты, относящиеся к теме, которые известны, полужвестны и полузабыты. Скрупулезный справочный аппарат занимает не менее трети всего текста. Помимо этого, после статьи помещено десятистраничное «Приложение», напечатанное петитом и содержащее еще один слой библиографических справок. Очевидно, эта тема — сердечная привязанность автора, которой он занят многие годы. Но статья Э. Веделя вовсе не является сухим перечислением фактов, это живой рассказ о человеческих связях, о симпатиях и антипатиях Пушкина, имеющих отношение к Одессе, и главное — о творческих импульсах, полученных им в этом городе. Как отмечает исследователь, «за время пребывания в Одессе, что в целом составило тринадцать месяцев, Пушкин написал более тридцати стихотворений и почти две с половиной главы романа в стихах „Евгений Онегин“, что был начат еще в Кишиневе, неза-

долго до отъезда; кроме того, он закончил там романтическую поэму „Бахчисарайский фонтан“ и начал еще одну — „Цыганы“. В Одессе же он написал эпилог к „Кавказскому пленнику“, пометив его, правда, более ранней датой 21 мая 1821 г.» (с. 102—103). Статья завершается сопоставлением памятников, поставленных в Одессе двум современникам, которых навечно судьба связала друг с другом, — памятника Пушкину на Приморском бульваре и генерал-губернатору графу М. С. Воронцову на Соборной площади. «Можно считать в значительной мере символическим то, что памятники стоят не очень близко один от другого, — пишет автор, — при этом фигура графа, а впоследствии князя глядит через Дерibasовскую в сторону моря, тогда как поэт обращает свой задумчивый взор сквозь листву платанов к тому месту, где три года спустя после его вынужденного отъезда из Одессы был выстроен Воронцовский дворец» (с. 104). Работа проф. Веделя заслуживает перевода на русский язык, это расширило бы круг ее читателей.

Один из недостаточно изученных вопросов пушкиноведения, установление и критика исторических и литературных источников поэмы «Полтава», а также параллелей к ней, стал предметом рассмотрения в статье исследователя из Пассау Алоиза Вольдана «Мазепа, Полтава и Украина» (A. Woldan, «Mazepa, Poltawa und die Ukraine», S. 53—67). В дополнение к известным источникам, часть которых была указана самим поэтом, часть установлена исследователями («Мазепа» Байрона, «Войнаровский» К. Рыльева, исторические труды Вольтера, Д. Бантыш-Каменского и т. д.), автор рассматривает гипотезу М. Ароноса о влиянии на концепцию поэмы споров Пушкина с А. Мицкевичем в Москве в 1826—1827 годах, которые отразились также и в «Конраде Валленроде» польского поэта. Сюжет «Полтавы», можно, однако, поставить в связь с произведениями, которые Пушкин едва ли знал, а некоторые вообще не мог знать, поскольку они еще не были написаны. Из первых А. Вольдан приводит стихотворную повесть «Мария» Антония Мальчевского (1793—1826), представителя так называемой «украинской школы» в польской поэзии. Сходство любовных интриг в обоих произведениях А. Вольдан отчасти объясняет общим источником — Байроном. Психологические подобию ситуаций, изображенных у Пушкина, обнаруживаются также в драмах другого польского романтика, Ю. Словацкого, «Мазепа» и «Серебряный юн Саломей», хотя они были созданы значительно позже пушкинской поэмы. Таким образом, скорее всего, в случае с Мальчевским и уж определенно в отношении Словацкого речь может идти лишь о

* A. S. Puschkin (1799—1837): Beiträge zum 200. Geburtstag des russischen Nationaldichters / Hrsg. von Erwin Wedel. Regensburg, 2003. 114 S. (Schriftenreihe des Osteuropa-Instituts Regensburg-Passau. Bd 17).

типологических схождениях. Они обусловлены принадлежностью всех этих произведений, включая поэму Пушкина, к европейскому кругу сюжетов о Мазепе, что несомненно следует принимать во внимание исследователям международных связей пушкинского творчества.

Взаимоотношения Пушкина и Мицкевича — тема статьи сборника, написанной Хайнцем Кнайпом, «„Дзяды, часть III” А. Мицкевича и „Борис Годунов” А. С. Пушкина как диалог с властью» (Н. Кнепр, «A. Mickiewicz's „Totenfeier, Teil III” und A. S. Puschkins „Boris Godunow” als Dialog mit der Macht», S. 35—52). Работа была приурочена к двум событиям — к юбилею русского поэта и к 200-летию со дня рождения Мицкевича, которое отмечалось годом раньше (1998). Проблема дружбы и расхождений двух этих поэтов давно занимает умы историков русской и польской литературы. В данном случае выделен один из аспектов этой проблемы — нравственная оценка царской власти, так как и для Пушкина, и для Мицкевича это была власть деспотическая. С этой точки зрения автор считает правомерным сравнение третьей части «Дзядов» с пушкинской трагедией. При этом он делает существенную оговорку, подчеркивая, что антипатии, которые проявили создатели обоих произведений, не были националистическими. «Добросовестная интерпретация этих драм, — пишет Х. Кнайп, — покажет, что как антирусские, так и антипольские суждения относятся не к народу, не к нации, а к верхушке, к политической власти, которая управляла народом» (с. 37). Обе драмы были связаны с общественными явлениями, «Борис Годунов» — с движением декабристов, «Дзяды III» — с восстаниями в Вильно и Варшаве в 1820—1830-х годах. Понятно, что такой подход к содержанию двух великих произведений заведомо сужает их проблематику, хотя тема власти, властолюбия, безнравственности сильных мира сего несомненно является важнейшей в трагедии Пушкина (см. с. 50—51). Автор статьи, как представляется, все-таки недостаточно учитывает при этом различие в принципах историзма между Мицкевичем и Пушкиным. Публицистичность, злободневность «Дзядов» кажется более ясной и резкой (пример — страстная инвектива героя против Петербурга и Медного всадника), чем смысл трагедии о царе Борисе, уходящий в глубокие слои историософии. Можно взглянуть на творения Пушкина и Мицкевича как на «драмы идей», однако это еще и драмы человеческих судеб и характеров, что значительно усложняет сравнение «Дзядов» с «Борисом Годуновым». Романтическая трактовка личности принципиально отличается, на наш взгляд, от реалистической концепции индивидуального характера, если придерживаться традиционной литературоведческой терминологии.

Мы подошли к теме, которая задерживает на себе внимание читателя рецензируемого

сборника, — к теме романтизма Пушкина. Проф. Рольф-Дитрих Кайль, выдающийся немецкий славист, блестящий переводчик Пушкина, основатель и президент немецкого Пушкинского общества, озаявил свою статью, которая открывает сборник, вопросами: «Пушкин и Гете — два консервативных романтика? Или: „Что есть истина?”» (R.-D. Keil, «Puschkin und Goethe — zwei konservative Romantiker? Oder: „Was ist Wahrheit?”», S. 11—17). Из целого комплекса рассмотренных автором вопросов о сходстве и различиях между Пушкиным и Гете особенно выделено стихотворение Пушкина «Герой». На примере анекдота о Наполеоне, якобы прикоснувшегося к солдату, больному чумой, анекдота, который был известен Пушкину (что и отразилось в названном стихотворении), равно как знал его и Гете, автор ставит вопрос об отношении обоих поэтов к исторической правде. Есть историческая правда и есть, так сказать, правда высшая, Истина, которая может выступать в искусстве в качестве своего рода «правды вымысла». Пушкин, как известно, противопоставил ее как «нас возвышающий обман» всяческому «низким истинам». Гете в беседах с И. П. Эккерманом (15 октября 1825 года) говорил о том, что «убогая правда» не может заменить в истории «того большого и важного, что было бы нам весьма полезно». Подобную мысль, как напоминает проф. Кайль, высказывали и другие современники Гете (Фр. Шлегель, Дж. Леопарди). Автор находит ее затем в «Подростке» Ф. Достоевского, в восклицании главного героя по поводу все тех же пушкинских стихов о «возвышающем обмане»: «...в этих двух стихах святая аксиома!» (ч. 1, гл. 10, подглавка 1). Эту «аксиому» исследователь считает признаком юношеского, а значит, романтического мировосприятия, хотя у Достоевского собеседник подростка далее замечает, что «еще надолго эта мысль останется одним из самых главных спорных пунктов между людьми»,¹ и не относит ее исключительно только к юному возрасту и еще менее — к литературному романтизму.

Разумеется, можно понимать романтизм широко и даже выводить его за пределы эстетики, в область психологии («романтика странствий» или юношеский романтизм, как у героя Достоевского). Можно видеть в нем реакцию на застывшие каноны классицизма, «парнасский афеизм» и освобождение искусства от сковывающих его правил и норм. Тогда Гете предстанет «великаном романтической поэзии», как назвал его Пушкин. Тогда и Шиллер будет казаться романтиком, особенно в интерпретации сентиментально-романтически настроенных переводчиков, каким был в России, например, В. Жуковский. Но разве это означает, что Гете или Шиллер

¹ См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 13. С. 152.

были романтиками в смысле *немецкого романтизма*, не говоря уже о Пушкине? Трудно согласиться с уважаемым проф. Кайлем, который считает предположение о романтизме Гете и Шиллера, «возможно, но таким уж неверным» (с. 16). Пушкин, несомненно, если и считал себя близким к романтизму, понимал романтизм по-своему, не так, как понимали это слово русские или немецкие его современники. Достаточно вспомнить о его подтрунивании над московскими шеллингианцами. Поэтому едва ли имеются основания для того, чтобы называть его романтиком и к тому же «консервативным». Возвращаясь к вопросу о художественной истине, не всегда совпадающей с правдой действительности, следует признать, что этот вопрос отнюдь не является прерогативой романтизма; он и старше его, и пережил его, оставаясь, в сущности, одним из основных и вечных вопросов эстетического познания.

В рассматриваемом сборнике помещена также большая статья московского пушкиниста А. А. Смирнова «Структура лирического Я в романтической поэзии А. С. Пушкина» (А. А. Smirnow, «Die Struktur des lyrischen Ich in der romantischen Dichtung A. S. Pushkins», S. 19—34). Анализ лирики вообще представляет собой чрезвычайную трудность, тем более анализ лирики великого поэта, содержание которой бездонно. К чести автора отметим тщательность анализа и четкую разработку методологического инструментария для этого анализа. Лирическое Я понимается исследователем как *структура*, т. е. личность, «произносящая» лирический текст, сама делима на ряд аспектов — степеней и оттенков переживания, взаимодействия эмоций и образов «внешнего» мира. Эти наблюдения весьма ценны. Бесспорно утверждение автора, что хорошая лирика «открывает новые стороны вещей и явлений, полных скрытого смысла» (с. 25). (Просим читателя извинить нас за то, что приходится делать обратный перевод с немецкого перевода Э. Веделя.) Далее автор пишет следующее: «Великое духовное достижение романтиков заключается в том, что они освободили силу воображения

в области субъективного переживания и придали воображению творческую активность» (с. 26). Но ведь творческое воображение стало объектом размышлений и было признано активной силой задолго до появления романтиков! Напомним лишь о журнале швейцарских просветителей И. Я. Бодмера и И. Я. Брейтингера «Беседы живописцев» 1721 года. Излишне говорить, что воображение считал одной из основ творчества Г. Э. Лессинг («Лаокоон», гл. 14, 1766). Не станем же мы объявлять их на этом основании романтиками! В какой-то степени это относится и к Пушкину. «Романтик Пушкин, — пишет московский автор, не сомневаясь, по-видимому, в том, что романтизм Пушкина безусловно доказан, — основывал свои художественные представления на эмоциях, которые связывают лирическое Я с общими процессами и одновременно как бы „вторгаются“ в душу человека, изменяют и переделывают ее, направляя ее устремления в область непредсказуемого» (с. 34). Все это в сущности верно, но, говоря словами Пушкина, «романтизма тут нисколько не вижу я...», это — более или менее удачная характеристика пушкинской лирической поэзии как таковой.

Сложная система идей и стилистических особенностей немецкого романтизма с его многозначным «двоемирием», религиозно-эстетической экзальтацией и философской иронией, приоритетом фантазии перед реальностью, тяготением к «готической» старине и к фольклору, русский романтизм с его эмоциональной чувствительностью, меланхоличностью и любовью к исторической и географической экзотике едва ли имели непосредственное и значимое отношение к творчеству Пушкина, хотя это и были явления его современности. В рамки романтизма, понимаемого как ограниченное во времени культурно-историческое направление, если, конечно, не трактовать этот термин отвлеченно и расширительно, трудно вместить такую величину, как Пушкин. Об этом свидетельствует вся пушкиниана последних лет, включая интересный «Пушкинский сборник», изданный в Германии.

© Н. Н. Мостовская

НОВЫЕ НАУЧНЫЕ ТРУДЫ О И. С. ТУРГЕНЕВЕ*

За последние годы интерес исследователей к тургеневедению не убывает; напротив, появляются новые книги, специальные научные журналы, посвященные изучению личности, биографии и творчества писателя и его

современников, его литературного окружения. Находятся новые архивные материалы, забытые или вовсе неизвестные ранее. А главное, меняется в лучшую сторону стилистика и пафос исследований: они становятся тоньше, глубже, нетрадиционной, и это, безусловно, радует.

* Спасский вестник / Гос. мемориальный и природный музей-заповедник «Спасское-Лутовиново». 2002. № 9; 2004. № 10.

С 1992 по 2004 год вышли в свет десять номеров журнала «Спасский вестник», про-

фессионально подготовленных сотрудниками Музея-заповедника «Спаское-Лутовиново» (редактор-составитель Е. Н. Левина). Пестрота тематического состава и разножанровость опубликованных в них статей привлекает читателя. Не случайно в «Русской литературе» уже опубликовано несколько одобрительных откликов на восемь номеров «Спаского вестника»¹ и на Всероссийские тургеневские чтения в Спасском-Лутовинове, ставшие ежегодными.² На основе докладов, прочитанных на этих интересных чтениях, в которых принимают участие не только орловцы, но и литературоведы из разных городов страны, и создаются неповторимые «Спасские вестники».

Не ставя перед собой цели анализировать все публикации девятого и десятого номеров «Спаского вестника» (в них 43 участника), остановимся на общем впечатлении от названных журналов. Их, безусловно, нужно читать, чтобы сопереживать и радоваться вместе с авторами, что не оскудела земля русская талантливыми филологами, поднявшими тургеневедение на новый, современный уровень.

Нельзя не заметить новаторства в статьях широкую известную исследовательницу Г. Б. Курляндской «Психологизм в повести Тургенева „Вешние воды“» и «От „Записок охотника“ к повестям и романам». Ее перу принадлежит множество работ о Тургеневе, в том числе недавно вышедший сборник статей «И. С. Тургенев: мировоззрение, метод, традиции» (Тула, 2001). И в названных выше статьях также выделяется глобальная тема исследовательницы: мировоззрение и философские взгляды Тургенева, по-своему преломленные в его творчестве. В статье «Психологизм в повести Тургенева „Вешние воды“» (№ 9, с. 5—20) раскрывается главное для писателя: «Красота... это глубина и гармония чувства. С этим идеалом красоты связаны и особенности психологической манеры писателя — лаконизм, ясные и прямые линии в раскрытии внутреннего мира человека, соблюдение естественных пропорций. Обнажение хаоса души он считал отклонением от простоты и потому не принимал Достоевского...» (с. 5).

Самое интересное и главное сказано исследовательницей уже на первых страницах статьи: «Когда естественное и нравственное составляют гармонию в любви, она романтически прекрасна. Любовь же, приходящая во-

преки нравственному сознанию, смертоносна как деспотическая власть одного над другим. Любовь и как позорное рабство и как поэтическое возвышение нашли свое выражение в повести „Вешние воды“ — в интимно-личной истории Санина и Джеммы, Санина и Полозовой» (с. 7). Этот важный тезис раскрывает основную мысль статьи, как будто бы знакомую, но выраженную по-новому, оснащенную новым философским смыслом. Чистая, прекрасная любовь правит миром; чувственная любовь хищницы все губит, возвышает человека только чистая любовь. Другое дело, что это, как и талант, дано не всякому. Обращаясь к мелодии Лемма, Г. Б. Курляндская справедливо заключает: «Этим объясняется символическая насыщенность реалистических изображений Тургенева» (с. 20).

В другой статье Г. Б. Курляндской «От „Записок охотника“ к повестям и романам» (№ 10, с. 15—27) по-новому и свежо звучит мысль: «„Записки охотника“ — это этико-эстетическое введение ко всему последующему творчеству Тургенева» (с. 15—16). Под этим углом зрения анализируется «Бежин луг», во многом искаженный в школьных программах. Между тем как в статье Г. Б. Курляндской речь идет о «полной гармонии с окружающей ночной природой» и мальчиках, переживающих жизнь «как величайшую тайну и чудо» (с. 19). Эта же таинственность присутствия и более поздним повестям Тургенева «Клара Милич (После смерти)» и «Живым мощи». Автор возвращается и к образу Лизы Калитиной, всегда готовой к религиозному служению, что тоже таинственно, как талант, и не поддается словесному выражению.

Близка по внутреннему пафосу к статье Г. Б. Курляндской публикация Р. Ю. Данилевской «Реальности Бежина луга» (№ 10, с. 7—14). «К открытиям Тургенева в области народной тематики и в теме природы прибавился необыкновенный психологизм созданных им портретов-характеров» (с. 7). Здесь речь идет о писателе «с глубоким философским подтекстом, охватывающим человека, природу, религиозные проблемы Бытия» (с. 8).

Р. Ю. Данилевский пишет об огромном пространстве, на фоне которого происходит действие «Бежина луга», и чувство смутной тревоги, которое говорит нам «о малости человека среди этого сумеречного мира». Вот пример этого состояния из тургеневского произведения: «Я... вдруг очутился над страшной бездной. Я быстро отдернул занесенную ногу и, сквозь едва прозрачный сумрак ночи, увидел далеко под собою огромную равнину. Широкая река огибала ее уходящим от меня полукругом... Холм, на котором я находился, спускался вдруг почти отвесным обрывом; его громадные очертания отделялись, чернея, от синеватой воздушной пустоты, и прямо подо мною, в углу, образованном тем обрывом и равниной, возле реки... под самой кручей холма, красным пламенем горели и дыми-

¹ Данилевский Р. Ю. 1) Тургеневедение на родине писателя // Русская литература. 2000. № 4. С. 200—203; 2) Научные издания Музея-заповедника «Спаское-Лутовиново» («Спаский вестник» и сборник исследований Г. Б. Курляндской) // Там же. 2003. № 2. С. 199—202.

² Никитина Н. С. XII Всероссийские тургеневские чтения в Спасском-Лутовинове // Там же. 2001. № 3. С. 236—237.

лись друг подле дружки два огонька» (с. 8). Такое восприятие природы и места действия рассказа сразу же создает атмосферу необычного и таинственного. Автор пишет о «бездне», разрушающей обычное представление о спокойном пейзаже этих мест. В традиционном школьном обучении этот пейзаж, как правило, опускается, отчего рассказ теряет свою таинственность и психологизм. «В рассказе Тургенева, — справедливо замечает Р. Ю. Данилевский, — таинственность — выражена ли она в ночном пейзаже, или в тех страшных историях, которые мальчики рассказывают друг другу, — не нарушает правдивости повествования» (с. 9). Ночные крики, по мнению исследователя, относятся не столько к мистике, сколько к психологии и к поэтике «ночной» тьмы. Последнее наблюдение также опускалось, словно не замечалось в традиционной школьной интерпретации «Бежина луга».

Автор убедительно пишет о роли воображения в искусстве, ссылаясь на Данте, Гете, Лессинга, Платона, утверждая особую духовную правду в этом рассказе Тургенева и реальность творческого воображения. И в этом произведении главенствует тургеневская мысль о связи человека с природой-космосом, она выражается всем ходом повествования, в частности рассказом Павлуши о солнечном затмении. Замечательно заключение статьи Р. Ю. Данилевского: «И все эти миры — и наш сегодняшний, и тот, что сохраняется под переплетом „Записок охотника“, и тот, которому до Тургенева и до нашей Земли нет дела... — в сущности, *реальны*, они существуют и воздействуют друг на друга» (с. 13). Такова философская интерпретация маленького рассказа Тургенева.

В № 9 и № 10 «Спасского вестника» много статей о творческих взаимосвязях Тургенева с современниками и влиянии писателя на их творчество.

«Тургенев и Лермонтов (К проблеме реминисценций в цикле «Стихотворения в прозе»)» — статья Т. Б. Трофимовой (№ 9, с. 98—104), ее же статья «Пушкинские реминисценции в рассказе И. С. Тургенева „Свидание“» (№ 10, с. 66—75), такая же убедительная и новаторская по содержанию, как и первая. Интересны публикации Т. Н. Архангельской «Образ „необыкновенного человека“ в ранних повестях И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого» (№ 9, с. 33—46) и «Л. Н. Толстой за чтением сочинений И. С. Тургенева в издании 1880 г. (По материалам библиотеки Л. Н. Толстого в Ясной Поляне)» (№ 10, с. 119—132), в которых много новых наблюдений, освещающих проблему «Тургенев и Л. Толстой». Статьи Е. В. Тюховой «„Тургеневское“ в „Ариадне“ Чехова» (№ 9, с. 105—114) и «Тургенев и его герои в раннем творчестве Чехова» (№ 10, с. 97—111) по-новому освещают тему восприятия Чеховым творчества Тургенева. Интересны и две статьи Н. С. Никитиной «Портрет М. Е. Салтыкова, принадлежащий Тургеневу в его рома-

не „Отцы и дети“» (№ 9, с. 66—73) и «Роман „Господа Головлевы“ М. Е. Салтыкова-Щедрина — продолжение диалога с Тургеневым» (№ 10, с. 84—90).

Совершенно разные по содержанию, но дополняющие современное тургеневедение две статьи Н. А. Куделько: «О типе романтика в повестях И. С. Тургенева „Яков Пасынков“ и Б. К. Зайцева „Голубая звезда“» (№ 9, с. 115—120) и «„Охота питала и литературу“». И. С. Тургенев и его литературные последователи об особенностях национальной охоты» (№ 10, с. 112—118). Новый архивный материал используется в сложной теме Н. Н. Мостовской «Достоевский в восприятии И. С. Тургенева и П. В. Анненкова» (№ 9, с. 47—56).

Особую ценность представляют публикации, посвященные биографическим материалам. К ним относятся статьи Н. М. Чернова «Мансуровы и Галаховы — наследники Спасского-Лутовинова» (№ 9, с. 121—132) и «Лебедевьян: конная ярмарка и рассказ Тургенева» (№ 10, с. 133—138), насыщенные новыми неизвестными фактами; статьи О. Ю. Сафоновой «К истории знакомства И. С. Тургенева с Е. В. Липранди» (№ 10, с. 159—172) и «Семейство А. Н. Тургенева (по материалам Государственного архива Тульской области)» (№ 9, с. 179—198); А. Г. Меркулова «Помещик Щигровского уезда»; Е. В. Дрогановой «Новосильцевы — соседи Лутовиновых и Тургеневых»; Б. В. Богданова «В. П. Тургенева и А. Я. Шварц (к истории семейной драмы)» (№ 9, с. 151—172).

Значительны и публикации, основанные на незаурядных неопубликованных письмах В. П. Тургеневой к сыну Ивану. К ним относятся новаторская статья Е. Н. Левиновой «К вопросу об отражении мотивов переписки с матерью в творчестве И. С. Тургенева» (№ 10, с. 143—151). «При внимательном прочтении писем В. П. Тургеневой, — пишет автор, — и сопоставлении их с текстами тургеневских произведений убеждаешься, что и некоторые другие мотивы переписки матери с сыном прямо нашли свое отражение в творчестве Тургенева. Порой возникает ощущение, что Тургенев намеренно включает в уста своих героев мысли, замечания, сравнения, высказанные матерью в письмах к нему» (с. 144). Далее автор приводит несколько убедительных примеров: в письмах матери неоднократно встречается слово «безденежье», ставшее названием одной из ранних пьес Тургенева. Слова из писем матери «и всё и вся» упоминаются в пьесе Тургенева «Месяц в деревне» и в повести «Фауст». Есть точные, перенесенные из писем матери выражения в романе «Рудин», в повести «Два приятеля», в «Старых портретах», в повести «Несчастная», в романе «Новь». Все эти наблюдения приводят автора статьи к выводу: «именно Варвара Петровна оказала исключительное, возможно, решающее влияние на формирование Тургенева, именно от матери унаследовал великий писатель „изумительное владение пером“» (с. 150).

Эта статья дополняется не менее существенными наблюдениями в публикациях Н. В. Коробковой «К вопросу о языке писем В. П. Тургеневой» (№ 9, с. 173—178) и «Устойчивые словесные конструкции в письмах В. П. Тургеневой» (№ 10, с. 139—142).

Возможно, не все статьи, вошедшие в № 9 и 10 «Спасского вестника» упомянуты в отзыве, но это отнюдь не означает их малой значимости. Оба номера журнала интересны, во многом являются новаторскими и знаменуют собой дальнейшее развитие тургеневедения.

В заключение отметим лирическое эссе Н. Н. Старченко «На родине Хоря и Калиныча», в котором речь идет о создании музея под открытым небом, так как было найдено место, где была деревня Хорёвка и дом, где жил Хорь, и на этом месте пока поставлен памятный знак — кленовая доска с резьбою: «На этом месте стояла изба Хоря (рассказ Тургенева «Хорь и Калиныч») и деревня Хорёвка». Огромный успех «Хоря и Калиныча» у совре-

менников Тургенева объясняется тем, что они увидели не просто яркие, колоритные типы людей, в них угаданы были характерные черты всего народа. «Оба приятеля нисколько не походили друг на друга. Хорь был человек положительный, практический, административная голова, рационалист; Калиныч, напротив, принадлежал к числу идеалистов, романтиков, людей восторженных и мечтательных... Калиныч стоял ближе к природе; Хорь же — к людям, к обществу» (№ 10, с. 208). Далее в эссе рассказывается о потомках жителей Хорёвки, о трогательной жизни крестьян среди богатой русской природы и ее тайн.

Многие из номеров «Спасского вестника» заключаются стихами, по-видимому, спасских поэтов, и они удивительно точно и тонко дополняют содержание журналов. Особо отметим № 9 «Спасского вестника», заканчивающийся прекрасными стихами Е. Карповой: «Спаси нас Спасское, / Спаси нас всех от суеты / И от излишней, может быть, / Душевной маяты...» (с. 229).

© Д. В. Токарев

СБОРНИК СТАТЕЙ В ЧЕСТЬ МИШЕЛЯ КАДО*

В 2000 и в 2001 году во Франции вышло две книги, напрямую связанные с именем Мишеля Кадо, крупнейшего специалиста в области русско-французских отношений: одна из них принадлежит перу самого Кадо и называется «Достоевский из века в век, или Россия между Востоком и Западом»,¹ вторая представляет собой сборник статей, написанных его учениками, друзьями и сотрудниками и посвященных этому выдающемуся ученому. В настоящей рецензии речь пойдет именно о данном сборнике, состоящем из работ, каждая из которых в принципе могла бы быть написана самим Кадо, — настолько широк круг его интересов и так фундаментальны его познания о России. В своем предисловии составитель сборника Франсин-Доминик Лихтенан отмечает, что в своей научной деятельности исследователь никогда не был скован рамками каких-либо школ или направлений: умело сочетая скрупулезность и методичность, характерные для историка литературы, с виртуозностью филологического анализа изучаемых текстов, Кадо остается приверженцем «широкого» толкования срав-

нительного литературоведения, что позволяет ему с неизменным успехом заниматься как архивными разысканиями, относящимися к XVIII веку, так и изучением взаимосвязей русской и французской литератур XIX века.

Стремясь как можно более точно представить область интересов чествуемого ученого, Лихтенан отобрала для сборника труды, хронология которых охватывает период с начала XVIII века до середины XX века. Любопытно, что если в работах, посвященных XVIII веку, целиком доминирует исторический подход, то в статьях, в которых затрагиваются темы, связанные с XIX и XX веками, некоторая роль отведена и анализу собственно художественных текстов, а также их восприятию в инациональной культуре.

Возможно, это связано с тем, что тексты XVIII столетия, о которых идет речь в статьях М. Мерво, Ф.-Д. Лихтенан, М. Кадо и Е. Ляминой, сами по себе построены как описание путешествия в незнакомую страну, причем зачастую это путешествие, хоть и направлено вглубь чужой территории, оказывается лишь движением по поверхности, во время которого путешественник аккумулирует все новые и новые впечатления, отражая их в своих записях. Из-за незнания языка и нравов страны, в которую он попал, путешественник остается внешним наблюдателем, находящимся вне собственно описания. По сути дела, он занимает ту же позицию, что и профессиональный историк, который по определению располагается вне исторического собы-

* L'Ours et le Coq: Trois siècles de relations franco-russes. Essais en l'honneur de Michel Cadot. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000. 288 p.

¹ Cadot M. Dostoïevski d'un siècle à l'autre ou La Russie entre Orient et Occident. Paris: Maisonneuve et Larose, 2001. 352 p. Книга состоит из ранее опубликованных статей.

тия, располагая, локализуя его на временной оси. Исследователь, пишущий о такого рода текстах, сам неизбежно уподобляется историку, поскольку не может не сравнивать излагаемое в тексте с так называемой объективной реальностью. В статье М. Мерво, в которой рассказывается о французском аббате-янсенисте Жаке Жюбе, посетившем Россию в конце 1720-х годов, имеется любопытный эпизод: исследователь с удивлением отмечает, что, по утверждению Жюбе, русские крестятся двумя пальцами (с. 23). Удивление Мерво — это удивление историка, обнаружившего расхождение между утверждением очевидца и известными всем фактами; действительно, с реформы Никона прошло уже много лет и активно посещавший православные службы аббат не мог не видеть своими глазами, что верующие крестятся троеперстием. Поведение Жюбе более загадочно: с одной стороны, он присутствует на службе как посторонний и поэтому отлично видит, что православные крестятся не так, как католики; с другой — он становится жертвой оптического обмана, спровоцированного его априорным знанием о том, что русские осеняют себя двуперстным крестом. Дело в том, что это знание было почерпнуто им из книг его предшественников, тех, кто писал о нравах москвитов до него. Объективный взгляд стороннего наблюдателя искажается и воспринимает реальность уже не напрямую, а как бы преломляясь сквозь призму текста. Свидетельствам других путешественников аббат верит больше, чем своим собственным глазам. В результате он перестает быть *очевидцем*, фиксирующим исторические события, и уподобляется историку, *воссоздающему* историю по чужим текстам. Действительно, профессиональный историк всегда имеет дело не с собственно реальностью, а с письменными свидетельствами, отражающими (искажающими) эту реальность: таким образом, эти тексты, которым он вынужден доверять, определяют (если не создают), как и в случае с аббатом Жюбе, реальность. Когда Мишель Мерво удивляется ошибке Жюбе, он исходит из своего знания эпохи, накопленного за счет чтения текстов, и если он не верит свидетельству аббата, то это потому, что в большинстве текстов утверждается, что русские в XVIII веке крестились все-таки тремя пальцами (разумеется, за исключением староверов). История предстает как результат выбора между несколькими источниками.

Если в целом восприятие путешественника близко восприятию историка, реконструирующего прошлое, то восприятие путешественника-иностранца близко ему вдвойне. Во-первых, и современный исследователь, и путешественник-иностранец обладают некой исходной картиной мира, с которой они сверяют вновь полученные данные. Для аббата, скажем, тот факт, что католики крестятся всей ладонью, является частью его исходной картины мира, а тот способ креститься, который в ходу у русских, в эту картину мира не

входит. Точно так же и историк, приступая к изучению эпохи, основывается на своем собственном представлении о действительности, которое служит ему точкой отсчета. Во-вторых, как уже говорилось выше, иностранец, сталкиваясь с чужой реальностью, остается ей внеположным. Тем более такая внешняя позиция характерна для историка, который не является очевидцем описываемых им фактов. И, наконец, если историк неизбежно имеет дело с чужими текстами, то и иностранец, пишущий о неизвестной ему стране, часто поддается соблазну доверять чужому восприятию больше, нежели своему собственному. Перед подобным соблазном не устоят многие из тех, кто будет писать о России, а с наибольшей очевидностью данный феномен проявится во второй половине XIX и в XX веке, когда Россия станет восприниматься уже через призму текста *художественного*.

Аббат Жюбе, хотя иногда и дает в своих записках неверные сведения, в России тем не менее был; путешествия же другого автора воспоминаний о пребывании в Империи — Пьера-Николя Шантро — было скорее воображаемым, чем реальным. Компилятивность труда Шантро не стала секретом для его современников, в частности для графа Форсиа де Пиля, который обвинил того в плагиате. Мишель Кадо в своей статье о Шантро, правда, склоняется к тому, что тот все-таки мог побывать в России, однако здесь важна не столько аутентичность излагаемых путешественником фактов и замечаний, сколько общая установка автора «Путешествия в Россию» на присваивание чужих текстов. Интересный факт: когда Шантро воспроизводит надпись на Медном всаднике, он совершает, как показал Кадо, ту же ошибку, что и голландец Питер ван Вунсел, написавший книгу под названием «Современное состояние России». Возможны два объяснения данного факта: либо Шантро, действительно побывавший в Петербурге, стал жертвой того же оптического обмана, что и аббат Жюбе, либо его путешествие целиком принадлежит сфере воображаемого и он никогда не видел памятника своими глазами. В обоих случаях мы имеем дело с феноменом искажения и даже вытеснения личного опыта и переводом повествования о России из реальной сферы в сферу символическую.

По мнению Кадо (с. 66), некоторые размышления Шантро о России предвосхищают умозаключения Шарля Массона, сделанные им в его известной книге «Тайные воспоминания о России» (личности Массона посвятила свою статью Екатерина Лямина). В свою очередь, труд Массона повлиял на знаковое сочинение о России, принадлежащее перу маркиза де Кюстина. Возмущение, вызванное «паквилем» маркиза среди официальных кругов Империи, было чрезвычайным; интересно, однако, что специальная работа, целиком посвященная опровержению выводов Кюстина и написанная проживавшим в Париже рус-

ским дворянином Михаилом Волковым, была не рекомендована Третьим отделением к публикации в России. Вера Мильчина, автор статьи о Волкове, делает вывод о том, что русское правительство взяло на вооружение стратегию полного замалчивания тех текстов, в которых имелись нелицеприятные высказывания о России (с. 93).

Работы о XIX и XX веках, включенные в рецензируемый сборник, можно было бы разделить на три группы. В одну группу входят статьи, в которых говорится о рецепции французской литературы в России: таковы исследования Франсуаз Женеврэ о Жорж Санд и русском феминизме в 1856—1866 годах и Флоранс Гуаие о переводах И. Анненского из французских поэтов; тематически к ним примыкает работа Аниты Давиденкофф о том следе, который оставили в России труды французского теоретика искусства XVIII века аббата Шарля Батте.

Во вторую группу можно включить работы, посвященные восприятию русского искусства во Франции: здесь стоит отметить статьи Мишеля Окутюрье об отзывах французской критики на выход «Войны и мира»: Филиппа Шардена о Прусте-читателе Толстого, Беатрис Пикон-Валлен о французских гастролях русских трупп, Клода де Грэва о рецепции русской классической и советской литературы в послевоенной Франции.

Наконец, третью группу составляют исследования, в которых анализируется столь характерный для русской литературы XX века феномен «оторванности» писателя от родной ему языковой и культурной среды. В содержательных статьях Тамары Балашовой «Русский Берлин, русский Париж: первые подходы к понятию национальной культуры» и Владимира Трубецкого «Набоков-компаративист» со всей очевидностью демонстрируется, что проблема выбора между сознательным замыканием в рамках национальной традиции и расширением собственных писательских возможностей за счет смены культурных ориентиров и даже языка как средства самовыражения возникает перед каждым писателем, оказавшимся в инонациональном окружении.

Особняком в сборнике стоят две статьи, авторы которых целиком сосредоточились на изложении исторического контекста, не затрагивая проблему репрезентации этого контекста в тексте, будь это роман или путевой дневник. Так, Стефан Мишо реконструирует обстоятельства знакомства Лу Андреас-Саломе с Адольфом Корнгольдом — русским врачом, переехавшим в Париж после отбытия ссылки за революционную деятельность; а Александр Бурмейстер анализирует степень востребованности идей Французской революции 1789 года в большевистской России.

В целом сборник в честь Мишеля Кадо обладает всеми достоинствами и недостатками подобного рода трудов: с одной стороны, для них характерен широкий охват материа-

ла, что позволяет отразить широту интересов самого чествуемого лица; с другой — разнообразие и даже некая калейдоскопичность сюжетов не позволяет подвести под них концептуальную базу, которая оправдывала бы их сосуществование в пределах одного труда. По сути, единственным связующим звеном между всеми вышеуказанными исследованиями является то, что они посвящены русско-французским связям и в большинстве из них упоминаются несомненные заслуги Мишеля Кадо.

Как справедливо указывает Франсин-Доминик Лихтенан, «Мишель Кадо умеет воспользоваться так называемой методологической размытостью самого понятия сравнительного литературоведения: он отстаивает принципы свободного исследования, отказываясь заключать его объект в жесткие академические рамки. Он разрушает культурные границы, использует множество различных подходов, в том числе междисциплинарный подход, позволяющий преодолеть границы временные и пространственные, анализирует сходства и различия» (с. 9).

Действительно, предмет сравнительного литературоведения остается, по сравнению с другими филологическими дисциплинами, достаточно неопределенным, что делает возможным как узкое, так и широкое его понимание. На наш взгляд, широкое понимание является более продуктивным и позволяет рассматривать сравнительное литературоведение как дисциплину, занимающуюся исследованием: 1) рецепции инонациональных культур в конкретной национальной культуре; 2) взаимосвязей и взаимовлияний художественных текстов; 3) «мирового художественного текста» как такового, независимо от конкретных исторических обстоятельств; 4) взаимосвязей между различными областями творческой деятельности: литература и музыка, литература и живопись, литература и кино.

Метод, использующийся в первых двух направлениях, — *сравнительно-исторический*. Он подразумевает экстенсивное накопление исследовательского материала: исторических фактов, свидетельств путешественников, писем, воспоминаний. Исследователь складывает из них своеобразную мозаику и в результате получает, к примеру, ответ на следующий вопрос: каким был образ России в путевых заметках французских путешественников XVIII века? При этом, как уже говорилось, письма, мемуары и заметки нужно рассматривать как тексты не столько исторические, сколько художественные, неизбежным образом искажающие и интерпретирующие действительность.

Частный (что не значит периферийный) случай подобного рода анализа — поиски влияний конкретного автора на более поздних по времени авторов, которые могли быть знакомы с его творчеством. Используется все тот же сравнительно-исторический метод, од-

нако он может быть как экстенсивным, так и интенсивным. Экстенсивный подход предполагает максимальный охват материала (привлекаются не только сами художественные произведения, но и дневники, свидетельства современников и т. д.; при этом исследователь доверяет больше фактам, нежели интуициям, воспоминаниям и дневникам, нежели текстам: если нет точного свидетельства, что автор подвергся влиянию другого автора, то и о влиянии говорится очень осторожно). Второй возможный подход — интенсивный — подразумевает вчитывание в произведение с целью обнаружить там следы влияния. Нужно, однако, иметь в виду такое понятие, как «страх влияния» (термин Г. Блума), когда писатель старается скрыть от читателя своих предшественников, для чего прибегает к различным стратегиям вытеснения и маскировки.

Выявление этих стратегий позволяет пересмотреть само понимание художественной эволюции. Здесь стоит вспомнить о введенном Роланом Бартом разграничении понятий «произведение» и «текст»: анализом конкретных «произведений» занимается исследователь, применяющий сравнительно-исторический метод (как в его экстенсивном, так и интенсивном преломлении); «текст», напротив, предстает как область смыслов, значений, возникающих независимо от исторического времени. В текстовом поле писатель сам, по словам Борхеса, создает своих предшественников; в данной перспективе *сравнительно-типологический* метод вплотную смыкается с методом интертекстуального анализа, который подразумевает в данном случае не традиционное изучение никем не оспариваемой связи между текстом-источником и последующим текстом, а установление связи аллюзивной, неявной, скрытой.

Наконец, четвертое направление сравнительного литературоведения — это сравнительный анализ, с одной стороны, художественного текста и, с другой — музыкального произведения, кинофильма, фотографии, картины. При этом и музыкальное произведение, и фильм, и картина прочитываются как своеобразный, невербальный текст.

Очевидно, что сам Мишель Кадо предпочитает именно сравнительно-исторический метод исследования, обращая при этом особое внимание на историю идей (см., к примеру, известнейшую его работу «Образ России во французской интеллектуальной жизни (1836—1856)»¹) и на способы их проникновения в чужую страну. В то же время ученого интересуют и интертекстуальные связи, которые анализируются опять же с точки зрения конкретных заимствований, а также проблемы экфрасиса (см., в частности, его статьи о Достоевском и живописи). Неудивительно, что структура сборника, в сущности, отражает те научные приоритеты, верным которым Кадо остается всю жизнь: из шестнадцати статей, включенных в него, только три, и то с оговорками, имеют отношение к собственно анализу текста (это статьи Шардена и Гуайе, и в меньшей степени Трубецкого). В остальных доминирует сравнительно-исторический подход, причем в его экстенсивном варианте. Подобное невнимание к тексту как раз и создает тот эффект калейдоскопичности, о котором говорилось выше в применении к составу сборника. Впрочем, сама специфика «сборника в честь...» является наилучшим аргументом в пользу именно такого, максимально широкого, подбора материала, что и было продемонстрировано в рецензируемом труде, научная и познавательная ценность которого не вызывает никаких сомнений.

© А. О. Дёмин

ОТ УЛИССА ДО...

(МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ ПО ИССЛЕДОВАНИЮ МОТИВА ПУТЕШЕСТВИЯ В МИРОВОМ ИСКУССТВЕ: ИМПЕРИА, 2000—2002)

Серия международных конференций, посвященных изучению путешествия как литературного мотива, жанра и — шире — как явления культуры, проходила в городе Империя (Лигурия, Италия) при содействии ряда региональных и правительственных организаций, заинтересованных в поддержании и развитии общекультурного, и прежде всего туристического, интереса к Италии, в частности к Лигурийскому региону. Научные форумы задуманы и осуществлены известным итальянским славистом, профессором русской литературы и культуры факультета иностранных языков и

литератур Генуэзского университета Джорджеттой Ревелли, которая взяла на себя также обязанности ответственного редактора сборников по их материалам.¹

¹ Da Ulisse a «Ulisse» (il viaggio come mito letterario): Atti del convegno internazionale. Imperia. 5—6 ottobre 2000 / A cura di G. Revelli. Pisa; Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001; Da «Ulysses» a «2001: Odissea nello spazio» (il viaggio come motivo artistico nel XX secolo): Atti del convegno inter-

Основной задачей первой конференции «От Улисса к „Улиэсу“ (миф о путешествии в литературе)» стало рассмотрение путешествия как повествовательного мотива и как литературного жанра, разработанного в сочинениях прославленных авторов от классической древности до 1900 года. Участникам конференции было предложено обратить особое внимание на изображение Италии и Лигурийской области в произведениях иностранных авторов, бывавших и живших там. Хронологическими рамками программы стали два наиболее значительных образца путевой литературы («одепорики») — «Одиссея» и «Улисс», — поскольку гомеровский герой является прототипом любого путешественника, а описание его странствий дает начало повествовательным и поэтическим моделям, сохранившим свою актуальность вплоть до романа Дж. Джойса (1922). В конференции принимали участие видные специалисты в области «литературы путешествий» и выдающиеся ученые-литературоведы, что позволило осуществить широкий сопоставительный анализ тематики путевой литературы на многих языках.

Выступления на первой конференции сгруппированы в четырех разделах сборника: «Между мифом и литературой», «Италия и Лигурия в сочинениях европейских и американских авторов до начала XX века», «Путешествие как интеллектуальное приключение», «Путешествие как состояние души». Во всех сообщениях подчеркивалось, что любое повествование о путешествии, даже реально происходившем, всегда обогащается вымышленными деталями, мотивами и сюжетными ходами, которые в свою очередь заимствуются из неисчерпаемых кладовых мифа и художественной литературы.

В сборнике выделяется ряд статей о русской литературе. Доклад Дж. Ревелли «Паломничество: генезис и эволюция литературного жанра» посвящен рассмотрению древнегреческих и латинских источников, а также роли библейской и христианской литературной традиции в становлении жанра паломничества. Особое внимание обращено на стилистику и композицию классических «итинерариев», главным образом на описательный стиль «Itinerarium Burdigalense» и «Itinerarium Egeriae». Показано, что на протяжении веков жанр хождения приобретал одинаковые черты под пером европейских и русских авторов.

Сообщение Чезаре Де Микелиса, профессора русской литературы в римском университете «Tor Vergata», «Сентиментальное

путешествие: заметки и мотивы» представляет собой экскурс в историю распространения этого жанра в России. В частности, автор упоминает, что Лоренс Стерн писал о скором завершении «Сентиментального путешествия» и о поездке, предпринятой им в поисках вдохновения для этого, Джорджу Мак-Карти (1737—1806), бывшему в то время британским посланником в Петербурге и автором книги о России, известной Стерну. Направление, столь ярко заявленное Стерном, так сильно повлияло на современников, что они восприняли Н. М. Карамзина с его «Письмами русского путешественника» как «русского Стерна». Однако близость между этими двумя произведениями незначительна, и подход к реальности в них различен. Так же различаются «Сентиментальное путешествие» и «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева — в последнем больше сходства с масонскими путешествиями и «Приключениями Телемака» Ф. Фенелона. Богатая история русской «сентиментально-путевой» литературы XVIII—XIX веков венчается «Сентиментальным путешествием» В. Б. Шкловского, написанным в 1923 году.

Во второй раздел сборника помещен доклад мл. научн. сотр. ИРЛИ, канд. филол. наук И. В. Федоровой «Образ Италии в „Хождении во Флоренцию“». В нем отмечено, что русская путевая литература возникает в результате коммерческих и дипломатических заграничных путешествий, преимущественно в Западную Европу. Путешественники делают подробные заметки не только о пройденном пути, но и обо всем, что видят: об архитектуре и о географическом положении городов, об образе жизни и обычаях чужих народов, восхищаются заморскими красотами. В отличие от паломнической литературы, путевые заметки дают более широкое видение мира. «Хождение за три моря» Афанасия Никитина, датированное концом XV века, традиционно рассматривается в качестве первого русского «путешествия», однако отдельные произведения путевой литературы создаются уже в первой половине XV века. Путевая литература возникает в русской литературе вместе с «итальянской темой» и памятником под названием «Хождение во Флоренцию 1437—1440». «Хождение» описывает путешествие в Италию, говорит о географическом положении страны, городах, образе жизни, торговле. В нем уделяется внимание архитектуре, прежде всего архитектуре соборов. «Хождение» было важным этапом ознакомления русских с итальянской историей и изящными искусствами.

Работа профессора русского языка и литературы Пизанского университета Стефано Гардзонио «Можно ли выделить „Генуэзский цикл“ в творчестве Тютчева?» содержит анализ стихотворений, написанных поэтом во время путешествия по Лигурии, в частности в Генуе. Проанализированные тексты тесно соприкасаются с обширным циклом, посвя-

ценным второй супруге Ф. И. Тютчева Эрнестине Дорнберг. Хотя самые яркие моменты любви Тютчева к Эрнестине связаны с Лигурией, этот край едва обрисован, но его образ становится центральным концептом в поэтике Тютчева, в его восприятии любви, в его размышлениях о роли рока и свободы в судьбе человека. Идеализированный образ Италии, в основе которого лежат реальные лигурийские впечатления Тютчева, создает важный прецедент для его дальнейшего бытования в русской поэзии, например в творчестве О. Мандельштама.

Доклад зам. директора ИРЛИ, доктора филол. наук, проф. В. А. Котельникова «Русские писатели на Святой Земле» знакомит с путевыми записками россиян, путешествовавших в Святую Землю в XVIII—начале XX века. Среди них книги В. Г. Григоровича-Барского, Д. В. Дашкова, А. Н. Муравьева, П. А. Вяземского, И. А. Бунина. Говорится и о малоизвестном паломничестве Н. В. Гоголя в Иерусалим в январе 1848 года, которое произвело на писателя гнетущее впечатление и оставило у него безотрадные воспоминания, отразив его глубокий духовный кризис.

Сборник содержит также теоретические, историко-литературные и историко-культурные наблюдения над феноменом, темой, мотивом и жанром путешествия в различных национальных традициях. Выделяются вообразимые путешествия в литературе от Средневековья до Ренессанса, затем от Рабле до Свифта, образ Италии в сочинениях французских писателей XVII века, в «Описаниях исторических и критических» (1766) аббата Ришара, в прозе Марка Твена и в поэзии Эдварда Лира.

Название второго сборника серии — «От „Улисса“ к „Космической Одиссее 2001“» — не только обозначает хронологические рамки рассматриваемого периода, но и отражает основные линии развития мотива путешествия в жанре романа и в различных видах искусства, особенно на стыке литературы и кино, сопоставляемых в каждой из трех секций проходившей конференции.

В настоящее время путешествие во многом утратило символические и метафизические смыслы, которые были присущи ему в прошлом, и тем не менее остается важным вдохновляющим фактором художественного творчества. В ходе работы конференции было выявлено, как путешествие стало социальным феноменом, характеризующим историю XX века ввиду многочисленных вынужденных переселений целых народов, происшедших в результате иноземных вторжений, насильственных действий власти либо по экономическим причинам.

В произведениях литературы и искусства, рассмотренных докладчиками, путешествие соотносено прежде всего с туризмом, бывшим прежде исключительной привилегией наиболее обеспеченных классов, а ныне

становящимся доступным все более широкому кругу лиц из всех сословий. Социологи определяют это явление термином «банализация путешествия», некоторые говорят о «бесполезности путешествия», учитывая многообразные возможности, представляемые наукой и техникой для путешествия «телематического», в котором перемещение в пространстве как таковое становится необязательным. По причине сокращения числа исследовательских путешествий с целью изучения земного шара учащаются путешествия космические, как предвидел это и пророчески обрисовал в своем фильме «2001: Космическая Одиссея» С. Кубрик (разбор ленты завершилась конференция). Следует помнить, что именно в 2001 году возникает космический туризм, которому, из-за высокой стоимости путешествия, суждено вновь стать привилегией малочисленной элиты.

Среди докладов первой секции — «Мотив путешествия в европейских и американской литературах XX века» — выделяется исследование профессора английского языка и литературы филологического факультета Туринского университета Карлы Маренго Вальо «Джойс, кинематограф, путешествие. Практика художественного вымысла». В нем на выразительных примерах показано взаимодействие литературной эстетики и техники Дж. Джойса в «Улиссе» и бурно развивавшегося в 1910—1920-х годах кинематографа. Это взаимодействие во многом определило пути развития крупной повествовательной формы в западноевропейских и американской литературах и, параллельно, художественных форм кинематографа.

В работе секции было уделено внимание отдельным проблемам американской, немецкой, французской, испанской, португальской, итальянской и русской путевых литератур. Литературной сущности мотива путешествия в ситуации изгнания, характерного для истории русской литературы и биографий литературных деятелей, посвящен доклад В. А. Котельникова «Ссылка как путешествие». Автор рассмотрены инвариант путешествия-ссылки в Сибирь в «Житии протопопа Аввакума», в биографии А. Н. Радищева, сосланного в Сибирь за опубликование «Путешествия из Петербурга в Москву», ссылка В. Г. Короленко и описание ее в «Истории моего современника», а в заключение — книга А. И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ». Среди материалов этой секции — сообщение современного итальянского писателя Дж. Конте, поделившегося тайнами собственного творчества, в котором путешествие всегда было одной из основных вдохновляющих сил, сочетается со смысловыми сферами метафоры, метаморфозы, эроса и скрытой душевной жизни.

Для организаторов конференции являлась центральной вторая секция — «Путешествие по Италии и Лигурии в литературе и кино». Специалисты в различных областях

литературоведения, страноведения, кино-критики, культурологии раскрывали в своих сообщениях тему туристического развития Лигурии, отраженного в сочинениях итальянских и зарубежных авторов. Историко-литературная проблематика рассматривалась в докладах: «Мир „Cantos“ Эзры Паунда» профессора англо-американской литературы Генуэзского университета Массимо Бачигалупо; «Путешествие по Италии Аркадия Аверченко» О. В. Гладковой, научн. сотр. ИМЛИ, известной своими публикациями по истории русско-византийских культурных связей в эпоху Средневековья; «„Путешествие по Италии“ Гвидо Пьовены: Италия пятидесятых» Франческо Де Николы, преподающего современную итальянскую литературу на факультете иностранных языков и литератур Генуэзского университета; «Лигурия в творчестве Осипа Мандельштама. Некоторые интерпретативные гипотезы» С. Гардзонио.

В сообщении С. Гардзонио говорилось о малоизвестном эпизоде юности О. Э. Мандельштама, предпринявшего в августе 1908 года путешествие в Геную. Исходя из возможных обстоятельств этого реального события, исследователь реконструировал черты мифопозитки образа Италии в творчестве поэта. Образ этот складывается из реальных впечатлений от ландшафтов Лигурийского края и Крымского побережья Черного моря, спаянных с литературными и мифическими деталями, почерпнутыми из книг и произведений изобразительного искусства. Образ Италии в стихотворениях французского поэта А. Френо анализировала исследовательница французской литературы при факультете иностранных языков и литератур Генуэзского университета Элиза Брикко. Работа Джорджо Де Пьяджи, профессора французского языка и литературы на факультете иностранных языков и литератур Генуэзского университета, «Путешествие в Венецию комиссара французской полиции Сан-Антонио» была посвящена анализу вымышленного венецианского антуража и его функций в романе «Как прекрасна Венеция!» популярнейшего французского писателя второй половины XX века Фредерика Дара (Dard, 1921—2000). Статью «„Путешествие дилетантов“ В. Ш. Окуджавы: к вопросу о мотиве путешествия» Л. Н. Коробейниковой, научн. сотр. Отдела древнерусской литературы ИМЛИ, следовало бы поместить в первый раздел сборника, поскольку она не соотносится с итальянской тематикой. Интерес для литературоведов могут представлять рассуждения современного австрийского писателя Ханса Раймунда о роли путешествия, в частности путешествий в Италию, в его творчестве.

Помимо историко-литературных проблем, во вторую секцию включены интересные краеведческие материалы, собранные специалистами в области экономики, культуры и кинематографии. Среди них «Туристический образ лигурийской Ривьеры и По-

ненте в XIX—первой половине XX века. Сопоставительный анализ некоторых источников» доцента экономической и антропологической географии генуэзского высшего учебного заведения «Атеней» Джузеппе Рокка; «Итальянские известия о лигурийской Ривьере второй половины XX века» выдающегося деятеля лигурийской культуры, преподавателя средней школы и неутомимого исследователя истории лигурийского края Доменико Астенго. Две работы посвящены теме отражения Лигурийского края в кинематографе: «Между Севером и Югом: Генуя в годы детективного жанра» крупного киноcritика Ренато Вентурелли и «Лигурия: съемочная площадка» журналиста и критика театра и кино Стефано Дельфино.

Третья, заключительная секция конференции была отведена исследованиям по теме «Путешествия между литературой и кино» и предполагала анализ фильмов по мотивам прославленных литературных произведений разных эпох. Профессор средневековой латинской литературы Генуэзского университета, основатель журнала «Itineraria», посвященного традициям путевой литературы античности в эпоху Возрождения, Стефано Питталуга во вступительном вступлении затронул проблему изображения Средневековья в кинематографе. Он отметил, что образ Средних веков в кино XX века находится под влиянием ренессансного представления об этой эпохе как о времени варварства и насилия, нищеты и рабства. Этот образ периодически возникает в коллективном воображении в моменты социальных кризисов. Между тем некоторые повествовательные и изобразительные техники Средневековья, рассмотренные в экстраполирующей ретроспективе, оказываются предвосхищением художественной природы кинематографа и телевидения. Кроме того, в литературной и кинематографической фантастике XX века стилизованное Средневековье предстает амбивалентной реальностью, не только замкнутой в себе, но и устремленной в постиндустриальное будущее европейской цивилизации.

К конкретному исследованию соотношения памятника средневековой русской литературы «Житие Александра Невского» и его кинематографической версии — фильма Г. Эйзенштейна «Александр Невский, князь Новгородский» (1938) — обратилась Дж. Ревелли. Среди путешествий, предпринимаемых людьми, часты военные вторжения, причиняющие разрушения и бедствия краям, куда направляются «путешественники». Г. Эйзенштейна тема борьбы с захватчиками привлекла в 1938 году, когда нависла угроза нападения фашистской Германии на Советский Союз. Режиссер сосредоточился на эпизодах побед над тевтонскими рыцарями, оставив в стороне другие периоды жизни Новгородского князя. Источником ему послужили не только «Повесть о житии и о храбрости благоверного великого князя Александр-

ра», но также устное народное творчество — воинские повести, сказки и былины.

Проблем экранизации касались в своих работах доцент кафедры истории и критики кино факультета литературы и философии Генуэзского университета Марко Салотти — «„От Апеннин к Андам“: Де Амичис, кино и общая повозка» и профессор немецкого языка и литературы Павийского университета, один из крупнейших итальянских исследователей путевой литературы Джорджо Кузателли — «Томас Манн и интерпретация Лукино Висконти».

Неожиданный и оригинальный философский разворот темы путешествия дают два последних доклада конференции. Один из них — «Функция глаза и функция оружия в военном телевидении» молодого сотрудника Группы по изучению языка войны и насилия при Бергамском университете Антонио Скурати, выпустившего в свет в 2002 году роман «Глухой шум битвы» и готовящего к публикации обширное исследование об изображении войны в эпосе, романе и на телевидении. Исходя из мифологии авиации, возникающей в начале XX века, и противоречивого образа летчика, автор анализирует современную войну как место перехода технократической рациональности в собственную противоположность. Этот процесс самоуничтожения достигает своей высшей точки в тот момент, когда методы ведения и изображения воздушной войны становятся идентичны друг другу, т. е. когда технический прогресс, с одной стороны, доводит военно-воздушное вооружение до решительного превосходства над всем остальным, а с другой — поручает изображение мира телевидению. Во время войны в Заливе возник зрительный образ орудиной системы, одновременно разрушающей мир и его отображающей с помощью электронных средств удаленного слежения. Пристальный взгляд на мир военного летчика через электронный инфракрасный видеоскальтер ныне совпадает с безразличным взглядом телезрителя. В своих рассуждениях о совпадении функций глаза и оружия в путешествии над миром на высоте восьми тысяч футов Скурати опирается на идеи французского философа Поля Вирилью.

Джайме Алондже, внештатный преподаватель туринского DAMS, где он читает историю кино, представил доклад «Деятнадцать веков назад — иное прошлое... Конрад, Кубрик, Коппола: путешествия в пространстве и во времени». В нем сопоставлены фильмы «Космическая Одиссея 2001» и «Апокалипсис сегодня» (а также роман О. Уэллса «Сердце тьмы», литературная основа этого фильма). Оба фильма разрабатывают одну и ту же сюжетную схему: путешествие во времени — но в разных направлениях. «Космическая Одиссея» начинается с изображения дочеловеческого существа, открывающего возможности пользования оружием, а заканчивается показом своеобразного сверхчеловека, путешествующего в межпланетном про-

странстве. Фабула «Апокалипсиса сегодня» разворачивается во время Вьетнамской войны. В конце своего паломничества в «сердце тьмы» протагонист теряется в первобытной стране, управляемой божественным царем, что скорее напоминает контекст «Золотой ветви» Фрезера, нежели реальность американского присутствия в Юго-Восточной Азии.

Третья конференция — «От Улисса до... (Морское путешествие в художественной словесности и других видах искусства)» — связана, как и две предыдущие, с тематикой большого исследования «Классическая древность и русская литература», предпринятого Дж. Ревелли в сотрудничестве со специалистами из московских и петербургских академических научно-исследовательских институтов. Разработка этой темы применительно к русской литературе оказалась столь плодотворной, что Дж. Ревелли решила расширить сферу исследования, включив в него художественные традиции иных регионов и иных областей искусства, выделив при этом Улисса (Одиссея) как ключевой персонаж и путешествие как ключевой мотив. Третья конференция имела целью проанализировать мотив морского путешествия в литературе Европы, обеих Америк и арабского мира, а также в других видах искусства, особенно в искусствах изобразительных, в частности в кино.

Конференции в городе Империя помогают глубже осознать образ Одиссея, связывающий классическую древность и современность. Трудности, встреченные мифическим героем на пути в родную страну, объясняют взгляд античного мира на путешествие как на тяготу, страдание и искупление греха. При этом движении Одиссея к новому, неизведанному делает его персонажем интересным и актуальным во все времена.

Морское путешествие является экономическим и социальным фактором, оказавшим глубокое влияние на историю человечества, поскольку часто использовалось для передвижения в целях торговли, но также и в военных целях. И хотя морское путешествие было одним из самых обычных явлений повседневности, человек с древнейших времен придавал ему особый метафизический смысл. Яркие примеры тому встречаются в «Илиаде» и «Одиссее», в Священном Писании. Широкий спектр аллегорических значений морской символики был воспринят и разработан в более поздние эпохи не только в европейских культурах, но и в цивилизациях Востока, где морское путешествие также становится одним из важнейших мотивов художественной словесности и других искусств.

Программа третьей конференции, включающая пятьдесят докладов, по уже сложившейся традиции делилась на три тематические части (секции). В первой — «Писатели на морях» — предметом анализа был образ морского путешествия, прежде всего путешествия через океан, в литературах Европы, Америки

и арабского мира. Вторая — «Литературные и художественные причалы Средиземноморья» — была посвящена разбору изображения Италии и Лигурии как средиземноморских стран в литературе и искусстве с целью выявить природные и искусственно созданные красоты итальянских побережий. В этой части Средиземноморье рассматривалось в качестве художественного образа в произведениях русских и французских мыслителей и путешественников, но также и в описаниях реальных путешествий. Особое внимание было уделено изображению Лигурийского моря (Генуэзского залива) в произведениях итальянских и иностранных художников. В заключительной части — «Морское путешествие между литературой и кинематографом» — речь шла о фильмах, основанных на литературных произведениях, чьей основной темой было путешествие по морю, причем подчеркивались отличия кинематографических версий от литературных источников.

Ввиду обширности представленного материала кажется целесообразным остановиться на сообщениях, так или иначе связанных с историей русской литературы и искусства.

В рамках первой секции был представлен доклад О. В. Гладковой «Мотив морского путешествия в античном романе и агрографии (некоторые наблюдения)». Тема морского путешествия — основополагающая отличительная черта древних романов, коренящаяся в гомеровском эпосе и мифологии. Зачастую море становится исходной точкой злоключений героев и границы, отделяющей обыденную жизнь от необычайных событий, участниками которых героев делает рок. Упомянуты многочисленные древнегреческие и римские романы, где герои пускаются в морские путешествия часто не по своей воле. Для античных авторов и читателей море не представляет мотива, обладающего собственным эстетическим интересом, но является знаком резкой перемены в развитии сюжета. Как правило, необычайные события локализируются на Востоке, поскольку в этой части света видели больше возможностей для удивительных приключений, там все могло случиться. В первых биографических сочинениях, написанных под влиянием классической культуры, функция мотива морского путешествия заимствована из романа. Евстафий Плакида бежит из Рима в Египет морем. Как в античном романе, так и в житиях святых бегство в Египет означает понижение социального статуса, переход от богатства и славы к бедности и безвестности.

Дж. Ревелли в статье «Эпическое путешествие Садко на дно морское и опера Римского-Корсакова» отметила важную роль, которую играет герой народной эпической поэзии Садко в истории русской культуры, в частности в творчестве художников второй половины XIX века Репина и Врубеля. Дж. Ревелли остановилась на особенностях переосмысления Н. А. Римским-Корсаковым и его

либреттистом А. Бельским традиционного сюжета и образа главного героя.

В. А. Котельников в докладе «Повторёна Ивана Гончарова» показал, что для русских море долгое время было чуждой стихией с удаленным и смутным геополитическим горизонтом. Его образ был далек от образа «матери-земли», несмотря на два внутренних и одиннадцать внешних морей, омывающих берега России, и несмотря на то, что со времен Петра Великого торговые и рыболовецкие суда ходили за тысячи километров от русских берегов. В своем знаменитом «Хождении за три моря» Афанасий Никитин обнаруживает большой интерес к традициям и обычаям жителей Востока, но совершенно равнодушен к морю. Хотя к началу XIX века Россия обладала значительными морскими пространствами (Черноморский регион, Балтика, Северное море, Тихоокеанское побережье), море все еще оставалось вне культурной и политической компетенции большинства россиян, в отличие от жителей Великобритании, скандинавских стран и Средиземноморья, где море играет основную роль в народной жизни. В европейских литературах число описаний морских путешествий было значительным, в то время как в русской литературе лишь между 1790 и 1830 годами под влиянием западных литератур образ моря стал приобретать свое значение, становясь символом свободы и своеволия стихий.

Гончаров путешествовал на борту фрегата «Паллада» с сентября 1852 года по август 1854-го, пересек Атлантический океан, обошел Африку, перешел Индийский океан и достиг Японии. Трудно объяснить, что подвигнуло писателя на столь длительное морское путешествие. Возможно, отождествление себя с Одиссеем и с Н. Н. Трегубовым, крестным отцом и наставником, капитаном в отставке, многие годы отдавшим морской службе. Гончаров ввел в книгу «Фрегат „Паллада“» множество эпизодов и размышлений, значительно расширивших ее содержание, а также отразившихся в «Сне Обломова» и способствовавших значительному уточнению психологической и мировоззренческой характеристики главного героя.

Среди докладов второй секции необходимо выделить сообщение зав. Сектором взаимосвязей русской литературы с зарубежными ИРЛИ, доктора филол. наук В. Е. Багно «Средиземноморская утопия в русской истории и русской культуре». В образе Средиземного моря кроются истоки одной из русских утопических грез. Русская интеллигенция смотрела на Средиземноморье как на источник народной утопической легенды о «Беловодье».

Веками средиземноморская утопия расширяла свои географические границы и включала в себя все новые и новые территории. «Путь из варяг в греки» завершился избранием национальной веры «по красоте ее». На том же «пути» средневековая Русь приобрела письменность и литературную тради-

цию. На протяжении всей истории христианства на Руси средиземноморские чаяния и устремления русских питались образами и идеями хождений в Святую Землю и на гору Афон. Многие аспекты этой проблемы, скорее художественные, нежели духовные, возникли в первой половине XIX века, когда часть русской аристократии, воодушевленная эстетическим авторитетом Данте, Джотто и Рафаэля, «эмигрировала», т. е. обратилась в католицизм. С одной стороны, существовала идея «Москва — Третьего Рима», а с другой — стремление перенести российскую столицу за пределы России в «Град Цезаря» (Царьград, Константинополь). За паломничествами русских художников в Рим и русских аристократов на итальянскую Ривьеру на рубеже XIX—XX веков последовали путешествия художников в Испанию, особенно в Андалусию. Италия, в особенности Рим, запечатленные в словесных и живописных образах Гоголя, Брюллова, А. Иванова, а несколько позже Вячеслава Иванова, являются не менее важной частью русской культуры, чем путевые сказания древнерусской литературы. До сих пор средиземноморский регион, куда русские направляли свои стопы и в XX веке, особенно в бегстве от Октябрьской революции, зовется «Лазурным берегом». И наконец, в настоящее время многие километры песчаных средиземноморских пляжей Турции, Кипра и Испании, занятые новыми русскими, являются свидетельством и подтверждением вековой притягательности Средиземноморья.

Чезаре Де Микелис представил доклад «На пути из Чивитавеккиа в Марсель: Гоголь и Сент-Бёв». В нем проанализирован факт из биографии русского и французского писателей, их встреча на пароходе, следовавшем из Италии во Францию 19 июня 1839 года. На основании косвенных свидетельств и некоторых отрывков Ч. Де Микелис высказывает предположение о возможной беседе между ними, которая, как кажется, повлияла на восторженную оценку Сент-Бёвом «Русских повестей» Гоголя, появившихся несколькими годами позже в переводе Л. Виардо (Париж, 1845).

Разговор несомненно касался итальянского поэта Джузеппе Джоаккино Белли, которого Гоголь встречал и слушал в салоне княгини З. А. Волконской. Запись об этом сохранилась в блокноте Сент-Бёва. По-видимому, именно разговор с Гоголем стал причиной положительных отзывов Сент-Бёва о Белли в письмах и в рецензии на «Русские повести», с которой начался европейская известность крупнейшего из поэтов, писавших на римском диалекте. Писатели, по всей видимости, говорили также о Б. Паскале. Сент-Бёв несколько лет читал в Лозанне курс по истории Пор-Рояля, Гоголь же был погружен в изучение оппозиционных религиозных течений внутри католицизма. Встреча Гоголя и Сент-Бёва была единственной и не имела продолжения, однако оказала некоторое влияние на творческий путь обоих.

На архивных материалах основывался доклад С. Гардзонио «Дух Средиземноморья в неизданных стихотворениях Николая Бахтина». Стихотворения Н. М. Бахтина (1894—1950), брата М. М. Бахтина, филолога-классика, поэта, критика, мемуариста, эмигрировавшего в 1919 году, частью хранятся в архиве Бирмингемского университета, частью среди бумаг М. М. Бахтина в Москве. Отрывки из бирмингемских тетрадей уже публиковались профессором Р. Ф. Кристианом. С. Гардзонио публикует и анализирует четыре стихотворения 1923—1924 годов из московской тетради. В них отражены впечатления Бахтина от Крымского побережья в 1918—1919 годах, а затем от южной Франции, Северной Африки, Марокко, где он воевал в составе войск Иностранного легиона. Помимо рассмотренных стихотворений сообщаются сведения о литературно-художественной жизни Крыма того времени (Феодосийский литературно-художественный кружок, поэтический сборник «Ковчег», группа «Омфалос» и антология «Омфалитический Олимп»), в которой принимал активное участие Н. М. Бахтин.

Кроме докладов, затрагивающих «русскую тему», в третьем сборнике «От Улсса до...» представлены многочисленные ценные материалы по истории европейской литературы. Проанализированы факты жизни и творчества древнегреческих, итальянских, испанских, французских, немецких, английских, польских, украинских авторов. Книга содержит статьи по библеистике, истории словесности арабских стран, фольклору черных рабов-африканцев, депортированных в Новый Свет, по истории кино и живописи. Внимание исследователей привлекли такие необычные темы, как изображение в искусстве охоты на кита, открытие мыса Горн в истории и художественной словесности, исторические свидетельства и литературные произведения о пиратах и корсарах.

Конференции, проводимые в городе Империя, демонстрируют незаурядный организаторский талант Дж. Ревелли. Ей удается счастливо сочетать интересы государственных и коммерческих структур, стремящихся к туристическому развитию Лигурийского края, с актуальными научными вопросами, волнующими ученых различных областей гуманитарного знания. Научные форумы, посвященные исследованию мотива путешествия в мировом искусстве, показывают широту и разнообразие современных компаративных исследований в условиях экономической и политической глобализации. Всестороннее изучение путешествия как явления культуры отдельных народов и как явления мировой культуры отражает процесс поиска нового целостного знания о человеке, к которому, как показывают империйские конференции, можно приблизиться на путях интернационализма и междисциплинарности.

ХРОНИКА

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «АКАДЕМИК А. И. СОЛЖЕНИЦЫН. К 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ»

10—11 декабря 2003 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН состоялась Международная научная конференция «Академик А. И. Солженицын. К 85-летию со дня рождения», в которой приняли участие ученые, преподаватели, журналисты из Санкт-Петербурга, Дубны и г. Сегедта (Венгрия).

Открыл конференцию зам. директора Пушкинского Дома В. А. Котельников, выступивший с докладом «„Архипелаг ГУЛАГ“: археология зла». Сравнивая Шаламова и Солженицына, он сказал: «У Шаламова и в прозе — напряженная лирика, беспощадная к себе и к другим, с перехватом дыхания. (...) У Солженицына именно эпос, (...) вырастающий из опыта личного, с которым соединился опыт общий — и пережитый как опыт лагерной человеческой массы, единого „лагерного тела“, и пришедший из чужих рассказов, из документов, из народной памяти». Солженицын не только эпический писатель, но, главное, *эпический человек*, что, с одной стороны, уводит нас к архаическим типам мировосприятия, а с другой, полагает докладчик, предвосхищает новый „протоисторизм“ в литературе, может быть, уже в нынешнем, XXI веке».

Характеризуя «Архипелаг ГУЛАГ», В. А. Котельников заметил, что вместе с «Красным Колесом» это произведение продолжает линию русского народно-почвенного эпоса, наследуя поэмам Некрасова, «Запискам из Мертвого дома», Льву Толстому. Но не менее существенны именно в «Архипелаге...» возникающие отзвуки средневекового эпоса о «погибели Русской земли», о кознях, борьбе, смерти, о разорении общественного и душевного уклада людей. Трагизм героики и жертвенности соединяется здесь с всеобъемлющей основательностью летописного сказания. Это *наша эпоха и наш эпос* — не только по историческому содержанию, но и по нравственной проблематике: повсюду обнаруживается новая податливость злу, новая готовность его совершать, новая способность предать свою личность. Вскрытие вековых залежей зла подрывает устои тоталитарно-репрессивной формации, освобождает пространство для живых исторических процессов. Их выражением становится эпическая речь писателя.

«Как „организовать себя снизу“ — главное открытие рассказа А. И. Солженицына „Один день Ивана Денисовича“» — так назвал свое выступление В. М. Акимов. Он привел слова писателя из статьи «Русский вопрос к концу века»: «Наше закоренелое несчастное русское свойство: *снизу* мы все никак не научимся организовываться — а склонны ждать указаний от монарха или духовного или политического авторитета, — а их вот нет как нет, — мелюзговая суетня наверху». XX век ознаменовался катастрофическим разрушением традиционной народной «организации», прежде всего «раскрестьяниванием» — уничтожением и самоуничтожением крестьянства, «бессмысленным и беспощадным», и «сверху», и «снизу». Проявлялась маргинальная утопическая идея советской цивилизации, декларировавшая возникновение нового «советского народа», воспитание «нового человека». На деле же человек становился частицей одноликой массы. ГУЛАГ был наиболее последовательной реализацией этой идеи, превращая человека в «винтик», в «лагерную пыль». Однако А. И. Солженицын открыл в своем Иване Денисовиче, на наших глазах возникающем из лагерной «мешанины», способность к великому. Он не просто один из «зэков», его *день* — это непрерывное сопротивление лагерной «душегубке», это победа над расчеловечиванием. Его жизнь в лагере — это и есть столь необходимая «организация снизу». В ней сосредоточен опыт не одного Ивана Денисовича, но опыт не сломленного народа. Судьба Ивана Денисовича — это далеко не только самозащита традиционного крестьянского духа, но духовное рождение *новой народной личности*.

В. М. Акимов отметил, что Иван Денисович есть великое открытие нашей литературы, личность, востребованная самой жизнью, в своей спасительной стойкости способная преодолеть трагическое, жестокое насилие истории — и в пределах своего «лагерного срока», и во всех превратностях всенародной — и каждой отдельной — судьбы. Вероятно, таких Иванов Денисовичей еще не очень много среди наших современников, но великая правда его воссоздания Солженицыным дает нам самим опору и надежду. Значит, «организовать себя снизу» не только необходимо, но и *возможно*.

Каталин Сёке (Сегет, Венгрия) выступила с докладом «„Один день Ивана Денисовича“ и концепция романа Дьердя Лукача». Дьердь Лукач — известный венгерский философ и эстетик. В 1960-е годы в своих работах он критиковал тезу, согласно которой вопреки «ошибкам» и незаконным поступкам в СССР и в восточноевропейских странах строился социализм.

Центральной категорией философии Лукача является *тотальность*. Интерпретируя Маркса в духе Гегеля, он показывает, что общество — это непрерывное становление, и важнейшим фактором становления является мысль. На эстетику он также распространяет категорию тотальности, которая, по его мнению, является главной отличительной чертой романного жанра; выдающимися представителями современного романа он считает Льва Толстого и Томаса Манна. Лукач враждебно относился к авангардизму, полагая, что все авангардные направления страдают опасной болезнью партикуларизма.

Первая работа Лукача о Солженицыне под названием «Один день Ивана Денисовича» вышла в 1964 году. В ней Лукач стремится анализировать повесть Солженицына с точки зрения своей теории романа и теории жанров. Он полагает, что «Один день Ивана Денисовича» — своеобразная увертюра к процессу, в котором советской литературе возвращается ее автономность. Этот один день — символ повседневной жизни при Сталине, символ сталинского быта. Повесть в целом вызывает очень сильный символический эффект. Солженицын чрезвычайно экономно (отсюда огромная роль детали в его произведениях) изображает настоящее и прошлое и отказывается напрочь от всяких утопических перспектив насчет будущего. Высокая значимость детали у писателя позволяет Лукачу сравнить мир Солженицына с эпосом Гомера, где в центре также реально-правдивое изображение повседневной жизни. Далее Лукач проводит параллель между новеллами Солженицына, Дж. Конрада и Хемингуэя, в которых показана борьба человека с природой как враждебным ему окружением. Он полагает, что в повести Солженицына окружение человека имеет не природные, а только природообразные черты, поэтому человеку приходится по-иному относиться к этой «другой природе», чем к настоящей. В повести Солженицына такие человеческие состояния, как голод и холод, реализуются через отношения человека к человеку. По мнению Лукача, Солженицын передает «природообразную жестокость», бесчеловечность общественно-коллективного устройства.

Вторая статья Лукача — «Романы Солженицына» — была написана в 1969 году. Произведения, которые анализировал философ, — «В круге первом» и «Раковый корпус» — тогда уже были запрещены в Венгрии, он читал их на немецком языке. Выгоды статьи противоречивые. С одной стороны,

Лукач считает, что Солженицын в своих романах отразил глубочайший кризис социализма, а с другой — все-таки полагает, что Солженицын своими романами возвел социалистический реализм на уровень мировой литературы.

Е. Р. Пономарев в докладе «„Архипелаг ГУЛАГ“ в контексте лагерной прозы» заметил, что эта книга А. И. Солженицына — едва ли не пик лагерной прозы. «Архипелаг...» сделал из лагерной темы лагерную литературу со своей особой системой идей, особой поэтикой.

Первой попыткой создать «архипелаг» можно назвать книгу И. Л. Солоневича «Россия в концлагере» (1936). В ней, как и у Солженицына, видна попытка связать отдельную лагерную судьбу с судьбами миллионов, проанализировать советский лагерь с точки зрения советской организации жизни вообще. В послевоенной литературе эмиграции можно назвать роман С. Максимова «Денис Бушуев» (1949), где лагерная тема сопровождает развитие действия как обязательный фон. Во второй части произведения этот фон станет судьбой главного героя. Книга рассказов Максимова «Тайга» (1952) — это уже непосредственно лагерная проза: во всех рассказах описывается советский лагерь. Основу сборника составляет характерный для лагерной прозы этнографизм — рассказ непостоянно читателю о правилах особой лагерной жизни. Писатель ищет новую форму в кратком рассказе, во многом приближаясь к поискам В. Т. Шаламова.

Поиск в другом направлении видим в творчестве Б. Ширяева — в книгах «Светильники Русской Земли» (1953) и «Неугасимая лампада» (1954). Этнографическая тенденция у Ширяева отнесена на второй план, во главе угла — идея очищающего страдания, веры, приобретенной испуганием. У Ширяева лагерная проза приобретает иногда эпический размах былин, затем сбивается на обыденность и вновь возвращается к эпике.

Наиболее яркие жанровые поиски в сборниках рассказов В. Самарина «Песчаная отмель» (1964) и «Тени на свете» (1967). Самарин пытается вместиť лагерную тему в форму философско-эротического рассказа И. А. Бунина, отталкиваясь как от кратких рассказов 1930-х годов, так и от композиционного принципа «Темных аллей».

«Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына впервые совместил новизну содержания с новизной формы. Как бы восстанавливая древнюю фольклорную традицию, Солженицын свел воедино огромное количество устных рассказов очевидцев — выживших эзков. Эпопея Солженицына соединяет в себе черты беллетристики и публицистики, точность факта с многозначностью художественного образа.

«О философском значении произведения А. И. Солженицына „Архипелаг ГУЛАГ“» говорил в своем выступлении О. Е. Иванов. Он заметил, что определение «философский», употребляемое в отношении вели-

кого художественного произведения, часто имеет характер метафоры. «Философский» значит здесь глубокий, значительный, поднимающий «вечные темы», затрагивающий «основы человеческого бытия» и т. п. Однако кроме первого, заведомо приближительного значения термина, есть и более строгое. В соответствии с ним философским является такое отношение человека к предмету, которое, согласно знаменитому тезису древнегреческого философа Протагора, делает человека «мерой всех вещей». О. Е. Иванов подчеркнул, что А. И. Солженицын стал «мерой» своей эпохи и вышел за пределы этой эпохи, стал свободным от ГУЛАГа. Шаг по существу философский и в русской литературе до Солженицына не осуществлявшийся.

Г. С. Васюточкин сосредоточил свое внимание на поэтической стороне солженицынского творчества. Предметом его анализа стала ритмика поэмы «Дороженька», написанной «в уме» за пять лет (1948—1953). Это самое крупное произведение русской поэтической классики. В нем более семи тысяч строк, гораздо больше, чем в «Евгении Онегине». В эти семь тысяч строк вместились годы позднего нэпа, начало, середина и конец 30-х, война, победа и первое послевоенное время — целое двадцатилетие!

Анализируя метрический репертуар поэмы, Г. С. Васюточкин просчитал все семь с лишним тысяч строк, составил инвентарь размеров, использованных автором, и этот инвентарь свидетельствует о том, что перед нами — совершенно необычное произведение, выдержанное в рамках русской силлаботоники. В нем реализовано все разнообразие русской метрики — все или почти все «классические размеры плюс дольник и сказовый стих», в то время как известные романы в стихах и поэмы русской классики написаны, как правило, одним стихотворным размером.

«Дороженька» являет собой настоящую энциклопедию размеров русской силлаботоники. При этом обнаруживается удивительная особенность: части разных глав поэмы Солженицын пишет в русле ритмико-интонационных схем хорошо известных произведений русской классики, подчиняя собственный стих инерции ранее существовавших ритмико-синтаксических фигур, использованных при описании сходных ситуаций. Есть главы (их в поэме меньшинство), где либо господствует моноразмер, либо наблюдается стыковка размеров по принципу мозаики. Глава девятая — «Прусские ночи» — за очень редкими нарушениями написана стремительным четырехстопным хореем. Советские мстители врываются в оставленную немецкой армией Восточную Пруссию, несутся неостановимой лавиной — и размер отсылает к первоисточнику — пушкинским «Бесам»...

По-другому автор конструирует главу седьмую («Семь пар нечистых») — в ней капитан Солженицыну поочередно у ночного костра рассказывают свои истории солда-

ты-штрафники. И выбор размера служит цели речевой индивидуализации каждого говорящего, а самому пожилому из них, Кузьме, автор «доверяет» редкий в русской поэзии сказовый стих (из пушкинской «Сказки о попе и о работнике его Балде»). Наконец, в одиннадцатой, заключительной главе «Дым Отечества» в качестве организующего размера выбран трехсложный амфибрахий (имитирующий перестук вагонных колес) — автор на открытой товарной платформе совершает долгий обратный путь — в Москву и далее — к месту заключения. Нередко амфибрахий «модулируется» дольником.

В заключение Г. С. Васюточкин указал, что автор ставит свою «Дороженьку» в ряд «развитой прозы» — и это при несомненном поэтическом мастерстве Солженицына. В процессе анализа и перечитывания «Дороженьки» у исследователя, по его словам, не раз возникала параллель с «Историей моего современника» В. Г. Короленко. Фундаментальная охватность событий двадцатилетнего периода в поэме действительно не находит эквивалента в ряду стихотворных произведений русской классики!

А. Л. Казин в докладе «Феномен Солженицына» отметил, что Александр Солженицын — писатель символический. Прежде всего символична сама жизнь Солженицына (быть может, его жизнь и есть его главное произведение). Такие судьбы случайно не складываются: человек этот находится под особым смотрением Божиим...

Символично и его творчество, в котором охвачено все XX столетие. В своей брошюре «Как нам обустроить Россию» и в недавней книге «Россия в обвале» Солженицын очертил современное состояние нашей страны. Наконец, в последнем по времени сочинении «200 лет вместе» он подробно анализирует русско-еврейский вопрос, о котором многие не то что писать, а даже упоминать боялись...

Наиболее сильная сторона Солженицына как мыслителя — это его публицистика. «Как нам обустроить Россию» — это солженицынское видение не только современной России, но и русского будущего. При всем своем идеализме Солженицын здесь реалистичен: нет ничего более реалистического, чем глубинное — генотипическое — отношение народа к Богу, к власти, к труду и богатству, к войне и любви... Там же, где Александр Исаевич касается конкретных аспектов нашей цивилизации — экономики, политики, устройства государственных органов и т. п., — у него вновь проявляется как будто непонимание того, что не получится Святая Русь (и даже просто Россия) со спекулятивным капиталом и буржуазным парламентом во главе — получится чудовищная криминал-кратия, власть воров в законе. Впрочем, Александр Исаевич полностью отдает себе отчет: его концепция русской демократии включает в себя весомый аристократический и даже монархический элемент.

Завершая свое выступление, А. Л. Казин назвал Солженицына человеком-легендой. На нем сошлись, символически пересеклись величие и грехи русского назначения и русской судьбы. Непреходящая заслуга автора «Архипелага...» состоит в разрушении ложной идеократии, однако при этом не следует забывать, что альтернативой ей может оказаться (и в значительной мере уже оказывается) еще худший террор — диктатура мирового капитала. Мы можем утешать себя тем, что Святая Русь долгие, чем какая-либо другая христианская страна, сохраняла роль удерживающего (см.: 2. Фесс. 2, 7) от тайны беззакония, совершающегося в мире, — и еще тем, что русский человек и при царях, и при коммунистах, и при демократах каждый день как бы заново принимает свое бытие от Бога, а это значит, что он еще жив.

«Солженицын и Шаламов: две прозы, две судьбы» — таково название доклада И. Н. Сухих. Шаламов и Солженицын, сказал докладчик, дружно выступали против забвения, замалчивания реальной истории, против художественных поделок и спекуляций на лагерной теме и в своей работе преодолевали традицию «просто мемуаров».

Советская литература о лагерном мире была «литературой недоумения» (М. Геллер). Мемуаристы более или менее правдиво рассказывали о том, что видели, бессознательно или старательно обходя вопросы «как» и «почему». Шаламов и Солженицын, отталкиваясь от собственного опыта, пытались «угадать ход времени, найти ответ на огромное, исполненное „почему“» («Первый чекист»), изменившее судьбу миллионов людей, всей огромной страны. Но их ответы не сходились почти ни в одном пункте. Расхождения, ставшие особенно очевидными после публикации шаламовских писем и дневниковых записей, слишком велики и принципиальны, чтобы объяснять их мелкими бытовыми обстоятельствами.

Жанр своей главной книги Солженицын обозначил как «опыт художественного исследования», но художественность в «Архипелаге...» оказалась на посылах у концепции, документа, свидетельства. Шаламовская «новая проза» преодолевала документ, переплавляя его в образ. Переплавируя Ю. Тынянова, автор «Кольмских рассказов» мог бы сказать: я продолжаю там, где кончается документ.

Солженицын унаследовал от классического реализма середины XIX века веру в роман как зеркало жизни и литературную вершину. Его повествование масштабно и горизонтально, включает тысячи подробностей, пытаясь стать равновеликим предмету. Поэтому главный замысел Солженицына, «Красное Колесо», превратился в уходящую в бесконечность серию. Шаламов продолжает боковую линию суровой, лапидарной, поэтической прозы, представленную в начале и в конце XIX века (Пушкин, Чехов) и далее в русском модернизме и прозе 20-х годов. Его

главный жанр — новелла, стремящаяся к четким границам, к вертикали, к сжатию смысла до афоризма.

Шаламов утверждал, что литература вообще и он в частности никого ничему не могут научить. Напротив, проповеднический пафос Солженицына очевиден во всем, что он делает: в книгах, в истории их публикации, в открытых письмах и речах... Его художественное послание изначально обращено к городу и миру.

Солженицын изображал ГУЛАГ как жизнь рядом с жизнью, как общую модель советской действительности; мир Шаламова — подземный ад, царство мертвых, жизнь после жизни. Солженицын считал главным событием своей каторжной жизни приход к Богу. Шаламов, сын священника, отмечая, что лучше всех держались в лагере «религиозники», ушел от религии еще в детстве и стоически настаивал на своей «вере в неверие» до последних дней. Солженицын показывал увлекательный характер даже подневольного лагерного труда — Шаламов изобличал его как вечное проклятие. Солженицын обличал «ложь всех революций истории» — Шаламов сохранял верность своей революции и ее проигравшим героям. Солженицын мерой вещей и в «Архипелаге...» выбирает русского мужика, «бесписьменного» Ивана Денисовича; Шаламов считает, что «народ, если такое понятие существует, в неоплатном долгу перед интеллигенцией» («Четвертая Вологда»). Одной из главных красок в художественной палитре Солженицына был смех — сатира, юмор, ирония, анекдот. Для Шаламова смех несовместим с предметом изображения («лагерная тема не может быть предметом для комедии»).

Соответствие слова и писательской судьбы — не пустая вещь. Кажется, стиль и жанр прозы Александра Солженицына и Варлама Шаламова отразились в их судьбах.

Н. Н. Кякшто выступила с докладом «Поэтика „двучастных рассказов“ А. Солженицына 90-х годов». Появление восьми «двучастных рассказов» Солженицына, своеобразной «второй волны» его малой прозы, свидетельствовало прежде всего о творческом потенциале писателя, активно присутствующего в современном литературном процессе. В этих рассказах изображены события русской истории XX века за 80 лет — от первой мировой войны до времени перестройки. Рассказы органично входят в единый солженицынский текст, многие своими чертами связаны с романами и публицистикой писателя. Солженицын не только идет за историческими событиями, он изображает их преломление в судьбах и душах людей. Поэтика рассказов «пороговая» (Ж. Нива), «двучастная», это поэтика точек, узлов, разрывов и стяжений. В «двучастных рассказах» Солженицын предельно актуализировал и всей поэтикой подчеркнул важность и необходимость для современной литературы ощущения и понимания метафизического, онтологического смысла жизни — и в обращении к

библейским сюжетам и образам, и в оценке настоящего через призму вечного, высокого, божественного.

Художественное новаторство цикла 90-х годов связано в первую очередь с принципом двучастности. «Двучастный рассказ» — это новый жанр малой эпической формы. Структура рассказа, состоящего из двух частей, представляет собой параллельное жизнеописание двух героев с двух точек зрения: внешней — рассказчика, повествователя и внутренней — самого героя.

Жизненный путь героев двучастных рассказов связан с двумя типами пространств — открытым, историческим, и закрытым. Моделью закрытого пространства являются тюремная камера и кабинет следователя (рассказы «Эго», «Молодняк») и дача («На краях», «Абрикосовое варенье»). В них предельно уплотняется не только пространство, но и время. Именно на пересечении открытого и закрытого пространства происходит главное — выбор героями своей позиции. Каждый из них в этой ситуации оказывается то жертвой, то палачом, то гонимым, то гонителем.

Характерная черта рассказов 90-х годов — своеобразная филологичность, ориентированность на литературу, литературные образы и сюжеты, обращение к интертекстуальности. Почти в каждом рассказе есть узнаваемые литературные знаки. Так, в рассказе «Эго» звучит перифраз брюсовских «грядущих гуннов» при оценке новых беспощадных завоевателей России.

Филологизм Солженицына проявляется и в том, что он последовательно, от рассказа к рассказу, разрушает и демифологизирует штампы и каноны советской литературы. Он выбирает типичных для нее героев — крестьянина, полководца, учительницу, сельского интеллигента, писателя и производственника, ставит их в типические обстоятельства выбора. Но совершают свой выбор герои Солженицына совсем не так, как предписано литературными канонами («Эго», «Настенька» и др.).

Проблема «двучастности» в определенной мере ассоциируется с моделью бинарных позиций как почти универсального принципа познания и описания мира. У Солженицына в рассказах присутствует набор разных архетипических противопоставлений вечных понятий добра и зла, Бога и дьявола, света и тьмы, спасителя и губителя, палача и жертвы и т. д. В то же время явно ощущается общая современная тенденция обращения к «троичной» системе, к поиску между крайними полюсами духовно-душевной жизни срединного, медиативного начала.

В докладе С. В. Шешуновой (Дубна) «Фольклорно-мифологическая традиция в эпопее „Красное Колесо“» был развернут тезис о том, что центральный образ эпопеи А. И. Солженицына, образ красного, или огненного, Колеса, имеет фольклорно-мифологическую природу. Колесо вращается, «заведенное не своею силой»; обычные предметы,

превращаясь в него, становятся уродливыми или страшными; ему сопутствует «наслание злого духа». Истоки этого образа — в народных представлениях о том, что в виде одиноко летящего или катящегося колеса появляется нечистая сила. Горящее колесо символизирует нечистую силу и в народных календарных обрядах. Подобные представления порождены негативной семантикой кручения, верчения. Эта семантика явственна и в эпопее Солженицына. С Колесом неразрывно связаны мотивы кружения, скольжения, сползания. Колесо заражает, запутывает мир своим аномальным движением. Он меняет облик, ускользает и в финале предстает как «круговой Обман» — прямое порождение отца лжи. В советской поэзии мотив кружения, верчения часто появляется в связи с темой революционной (естественно, воспеваемой) переделки мира. По контрасту художественная логика «Красного Колеса» ведет к осознанию необходимости противостояния бесовскому кружению — и в этом она воспринимается как продолжение народной картины мира.

К народным представлениям имеет прямое отношение и цвет солженицынского Колеса. Видеть в нем только цвет крови или коммунистического знамени представляется упрощением; образ имеет более глубокие корни. В народной культуре красный — это не только цвет жизни, солнца, плодородия, но и цвет погустороннего — михаэлических и демонических персонажей (чертей, леших, ведьм и т. д.).

Вместо Колеса в эпопее нередко упоминается вихрь — тоже красный или огненный. В контексте фольклорной традиции это закономерно. По славянским верованиям, вихрь — нечистый, опасный для людей ветер, результат действия и воплощение различных демонов. В «Красном Колесе» его появление связано с темой «злой духовной эпидемии», восходящей к романам Достоевского. В «Красном Колесе» наяву происходит то заражение «трихинами», которое видел во сне Раскольников. Однако у Достоевского нашествие бесов, толкающих мир в пропасть, не было связано ни с вихрем, ни с заменяющим его колесом. Соединение мотива Достоевского с народной образностью есть художественное открытие Солженицына.

Фольклорно-мифологические мотивы участвуют в «Красном Колесе» в создании образа мира как космического творения, в котором человек, отсавший от Бога, неизбежно попадает в поле действия разрушительных демонических сил.

«А. И. Солженицын в школе» — с таким сообщением выступила Е. А. Евдокимова, напомнившая о том, что произведения писателя включены в учебную программу. Это обстоятельство говорит о том, что его произведения причислены к классике, стоят в одном ряду с произведениями Пушкина, Толстого, Достоевского. Правда, в этом ряду и такие писатели XX века, которые несопоставимы с вышеназванными ни по масштабу

таланта, ни по степени художественной честности. Художественной честности нет места там, где властвует идеология, а ею пронизана литература советского периода. Но возможно ли, чтобы в произведении злостных, ориентированных на исторические и политические темы, не превалировала идеология? Солженицын всем своим творчеством демонстрирует такую возможность, благодаря чему и не является своим в мире советской литературы. По мнению Е. А. Евдокимовой, именно художественная честность, которую можно считать основой всех традиций русской литературы, связывает имя Солженицына с упомянутыми именами классиков.

Ю. В. Рокотян выступил с докладом «Христианские корни публицистики Солженицына», в котором говорил о позиции писателя относительно проблем государственного обустройства новой России.

Сегодня в стране предлагается и обосновывается несколько вариантов обустройства России. Либералы считают, что главное — это человек. Государственники в качестве основы выдвигают сильное государство. Коммунисты уповают на так называемую «общенародную» собственность. Солженицын же основу обустройства России видит в Боге: «Ищите же прежде Царства Божия и правды Его, и это все приложится вам» (Мф. 6, 33). Неоднократно и настойчиво обращается Солженицын к этому фундаментальному евангельскому принципу. «Источник силы или бессилия общества — духовный уровень жизни, а уж потом уровень промышленности», — пишет он в «Обустройстве».

Творческой силой бытия, связующей мир с Богом, является личность. «Я есмь Лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода...» (Ин. 15, 5). Главной задачей сегодня в стране Солженицын считает превращение значительной части народа из великих индивидов в творческие личности. Личность может формироваться только в национальной духовной среде. Плод приносит только «посеянное на доброй земле» (Мф. 13, 23) и только освященное Богом, ибо «всякое растение, которое не Отец Мой Небесный насадил, искоренится» (Мф. 15, 13). Необходимо возрождение национальной духовной среды — языка, религии, школы, литературы, истории, национального характера и т. д.

С сообщением «Постулат Солженицына „Жить не по лжи!“ — путь возрождения России» выступил С. М. Ларьков. Важнейшее качество уникального личности Солженицына, скрывшегося однажды под псевдонимом «Теленок», — синтез в его менталитете математика и художника слова. Примеры такого соединения довольно редки, но они есть: Михайло Ломоносов, Софья Ковалевская, Льюис Кэрролл... Выражение «Жить не по лжи!» — открытие художника слова Солженицына, сделанное математиком Солженицыным. Такова же по силе эмоционального воздействия мысль, высказанная в утверди-

тельной форме, — клятва на Библии: «Правда, только Правда, ничего кроме Правды!» Весомость ей придает форма высказывания, аналогичная необходимому и достаточному условию существования математического признака: «тогда и только тогда». При всей очевидности и убедительности зова «жить не по лжи» следовать ему, подобно другим православному постулатам, трудно. Это очень высокий критерий, предъявляемый писателем самому себе.

Своими мыслями о А. И. Солженицыне поделился с участниками конференции Н. Н. Браун. Нам, бывшим политзаключенным, сказал Н. Н. Браун, писательская судьба Солженицына была близка и понятна. Даже те, кто знал о писателе понаслышке, считали его защитником подневольных и бесправных... Солженицын вернулся в страну, когда, по его выражению, «часы коммунизма свое отбили». На протяжении четырех лет он побывал в 26 областях России; состоялось до ста встреч с представителями разных социальных прослоек населения.

Продолжив свою работу «Русский вопрос к концу XX века», Солженицын в 1998 году издал «Россию в обвале». Вышедшую небольшим тиражом книгу передавали из рук в руки, как в свое время «Один день Ивана Денисовича». В ней говорится и о новом порабощении при диктатуре псевдодемократии, и об «отмежеванных» русских в живших республиках, и о здоровом созидаемом национализме, и об обмане небольшевистского «патриотизма», о трагедии Югославии, гибельной войне в Чечне... Эта книга — и общественное воззвание, и продолжение критических традиций русской публицистики.

Солженицын показал нам нравственный пример несогласия с реформами, направленными не на благо народа, отказавшись от ордена, вручаемого президентской властью, у которой слишком очевидна олигархическая изнанка «красного колеса».

Тема, раскрытая писателем в его работе «200 лет вместе», является выражением позиции независимого историка и честного художника. «Архипелаг ГУЛАГ» и «200 лет вместе» — по существу два столпа нравственных ворот, которые писатель воздвиг, войдя в XXI век. На воздушной арке этих ворот видится, по словам Н. Н. Брауна, призыв ко всем нам: «Жить не по лжи!»

В конце вечернего заседания во второй день конференции были подведены итоги. Выступавшие говорили о том, что Солженицын, последний классик XX столетия, был и продолжает оставаться знаковой фигурой. Отношение к писателю в обществе неоднозначное. У одних он вызывает восхищение, у других — несогласие и раздражение. Однако невозможно не согласиться с тем, что Солженицын учит стойкости, гражданскому мужеству и верности высоким идеалам русской литературы.

Технический редактор *М. Л. Водолазова*
Корректоры *Ю. Б. Григорьева, З. Ю. Иванова, Ф. Я. Петрова* и *Е. В. Шестакова*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г. Подписано к печати 26.07.2004.
Формат 70 × 100 $\frac{1}{8}$. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 16.0.
Уч.-изд. л. 25.8. Тираж 1075 экз. Тип. зак. № 375. С 157

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1
rusliter@mail.ru

Первая Академическая типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ФИРМА
«НАУКА» РАН

ГОТОВИТ К ВЫПУСКУ

**БИБЛИОТЕКА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО:
ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ**

Научное описание

Книга, продолжающая традицию фундаментальных трудов Пушкинского Дома, содержит полное аннотированное описание личной библиотеки Ф. М. Достоевского на основе всех известных в настоящее время печатных и рукописных списков книг (в том числе неопубликованных), составленных женой писателя А. Г. Достоевской. В разделе «Приложения» помещены дополнения к основному своду книг — издания, не вошедшие в списки А. Г. Достоевской, а также впервые публикуемое в полном виде описание книг, лично принадлежавших жене писателя.

Для специалистов-филологов, преподавателей и студентов вузов, для всех, интересующихся русской культурой.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ФИРМА
«НАУКА» РАН

ГОТОВИТ К ВЫПУСКУ

ТВОРЧЕСТВО АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА: ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

Настоящий сборник продолжает серию изданий Пушкинского Дома, посвященную творчеству крупнейшего русского писателя XX в. — А. Платонова. Книга содержит как исследовательские материалы, так и публикации архивных документов. В научный оборот вводится текстологические наблюдения над черновыми рукописями рассказов второй половины 1930-х гг. и дневниковых записей военного периода. Публикуются отрывки из неизвестных ранее произведений (наброски к рассказам «Евдоким Соломонович» и «Предисловие»). Авторы статей и публикаций пытаются соотнести творческую индивидуальность писателя с общими закономерностями литературного процесса и основными эстетическими моделями XX века.