



ISSN 0131-6095

Русская литература

# Русская литература

14

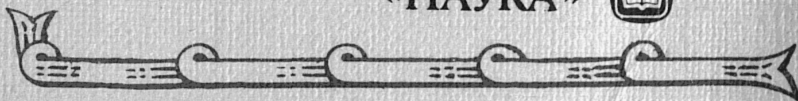
2004

4

2004



Санкт-Петербург  
«НАУКА»



# Русская литература

№ 4 Историко-литературный журнал 2004

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
О. Н. Кулишкина. Физика и метафизика русского афоризма. В. Розанов: афоризм как форма преодоления формы . . . . .	3
Чживон Ча ( <i>Республика Корея</i> ). Проблема соотношения жизни и искусства в драматургии А. Блока (от «Песни Судьбы» к драме «Роза и Крест») . . . . .	23
Н. Ю. Грякалова. Диалог Марии Шкапской и Бориса Пильняка начала 1920-х годов	40
В. Ю. Вьюгин. Между двух молчаний: об иносказании Платонова . . . . .	54

### К 200-летию А. С. ХОМЯКОВА

А. В. Чернов. О философской позиции А. С. Хомякова . . . . .	80
В. А. Кошелев. Хомяков и граф А. К. Толстой: русская историческая мифология в литературном осмыслении . . . . .	85
С. А. Фомичев. Два стихотворения А. С. Хомякова . . . . .	106

### ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

К. С. Корконосенко. Перевод с испанского в XVIII веке («Прекрасная цыганка» Сервантеса) . . . . .	117
М. Д. Эльзон. Кем и когда написано «Наводнение»? . . . . .	125
В. А. Туниманов. Война в повести Льва Толстого «Казачьи» . . . . .	126
С. О. Шведова. Стихотворение Тургенева «Соперник»: опыт прочтения в историко-культурном контексте . . . . .	134
А. В. Блюм. Козьма Тимошурич — прототип Козьмы Прутков? . . . . .	145

Л. Г. Чуднова. Н. С. Лесков о Пушкине (неопубликованный автограф) . . . . .	149
Переписка В. Я. Брюсова с Н. Н. Бахтиным (Н. Новичем) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Е. В. Ивановой и <u>Р. Л. Щербакова</u> ) . . . . .	155
О. А. Дмитриенко. Миф о небесных нимфах и облачных женах в рассказе Набокова «Весна в Фиальте» . . . . .	184
М. Э. Маликова. Иосиф Бродский — переводчик Набокова . . . . .	190
С. А. Шульц. Проблемы герменевтики в фольклористике (по поводу теорий В. Я. Проппа и К. Г. Юнга о волшебной сказке) . . . . .	193

#### ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Е. Г. Водолазкин. Об улыбках и котях (по поводу книги А. Пересветова-Мората «A Grin without a Cat») . . . . .	198
Н. С. Никитина. Новая книга о Тургеневе . . . . .	203
В. Н. Запевалов. Научное издание «Поднятой целины» . . . . .	204

#### ХРОНИКА

А. О. Дёмин. Юбилейное заседание Сектора по изучению русской литературы XVIII века . . . . .	207
М. Ю. Степина. XXXII Всероссийская Некрасовская конференция . . . . .	210
О. А. Линдберг. Конференция «Источниковедение и история новой русской литературы. К 100-летию со дня рождения Ксении Дмитриевны Муратовой» . . . . .	214
М. Э. Маликова. Дар профессора Энтони Кросса Пушкинскому Дому . . . . .	219
Б. А. Успенский, И. Паперно. Письма в редакцию . . . . .	220
О. Л. Фетисенко. Аполлон Майков, приписываемый Лермонтову . . . . .	221
Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 2004 году . . . . .	222

Журнал издается под руководством  
Отделения историко-филологических наук РАН

Главный редактор Н. Н. СКАТОВ

#### Редакционная коллегия:

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

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

Рукописи не рецензируются и не возвращаются авторам

## ФИЗИКА И МЕТАФИЗИКА РУССКОГО АФОРИЗМА. В. РОЗАНОВ: АФОРИЗМ КАК ФОРМА ПРЕОДОЛЕНИЯ ФОРМЫ

«За все мои литературные годы, — читаем в книге А. Ремизова «Кукха. Розановы письма», — а они как-то вихрем пронеслись между революциями 1905—1917, из встреч и разговоров я заметил сочлененность имянную — парность имен: когда одно произносишь, другое уж на языке, как водород и кислород, как Анаксимен и Анаксимандр — Горький—Леонид Андреев, Блок—Андрей Белый, Ленин—Троцкий, Розанов—Шестов...»<sup>1</sup>

«Розанов—Шестов» — с присущей ему чуткостью «внутреннего слуха» Ремизов удивительно точно уловил необыкновенную созвучность этих двух людей.<sup>2</sup> Столь непохожие, даже противоположные, казалось бы, по конкретным сферам «приложения интересов», в контексте своего времени они словно предполагают один другого, вместе образуя ту ценностную парадигму, которая будет определять умонастроение XX столетия и которая в самом общем виде может быть обозначена как реабилитация частного («естественного») человека, эмансипация его от «универсальных» норм социума (рацио).

Непредсказуемость многообразно-живого в своей одухотворенности материального мира (Шестов) и «материальная плотность», реальная жизнь духа (Розанов) — эти два различных по своим приоритетам ракурса восприятия жизненного целого порождают, однако, в творчестве обоих авторов сходный образ мира. Последний возникает в системе координат, где ценностной точкой отсчета является оппозиция «теория—жизнь», стороны которой интерпретируются как *исключающие* друг друга феномены. Подобное восприятие действительности делает для обоих авторов очень актуальной проблему *формы изображения*, словесного запечатления этого «внетeorетического» («живого») образа мира и приводит их — причем весьма схожими путями — к форме *афоризма*.

Весьма показательно, что еще в 1905 году, сразу после выхода «Апофеоза беспочвенности» Шестова, Розанов необычайно заинтересованно откликнулся на афористическую форму этой книги.<sup>3</sup> Самым главным для Розанова оказывается именно то, что не устраивало (или не интересовало) практически всех современных ему рецензентов сочинения Шестова: отсутствие цельной «постройки», «системы», «рассыпанность» и «фрагментарность» «Апофеоза». Почему — критик недвусмысленно разъясняет сразу же. «И раньше, — замечает он, — для меня действительность была милее книг; иная уличная сценка казалась красивее стихотворения, написанного о та-

<sup>1</sup> Ремизов А. Кукха. Розановы письма. Берлин, 1923. С. 56.

<sup>2</sup> Об этой «созвучности» см. также, например: Пришвин М. О В. Розанове (из дневника) // Контекст-1990: Литературно-теоретические исследования. М., 1990. С. 162; Синявский А. «Опавшие листья» Василия Васильевича Розанова. М., 1999. С. 10.

<sup>3</sup> См.: Розанов В. Новые вкусы в философии // Новое время. 1905. № 10612. С. 4.

кой же сцене на улице. Ей-ей, философы и философия только ходят бледным призраком около реальной жизни; они не только сами сухощавы: около них похудела и действительность. Вот почему я был совершенно подготовлен к восприятию таких книг, как „Апофеоз беспочвенности” г. Л. Шестова.<sup>4</sup> Отличаясь, по мнению Розанова, «свободною отдачею ума... вкуса, сердца, веры власти живых фактов жизни и литературы»,<sup>5</sup> книга Шестова оказывается практически *непосредственно* соотнесенной с самим «жизненным потоком», с жизнью «как она есть», как бы *помимо* традиционно-опосредующих словесных форм запечатления действительности по причине отсутствия здесь этих самых «традиционных словесных форм» (ср. в розановской рецензии: «Да и вовсе нет такой постройки. Вся книга представляет собой сырую руду души автора...»<sup>6</sup>).

Чрезвычайное внимание Розанова именно к «плану выражения» в «Апофеозе» очень примечательно на фоне современных ему всеобщих рассуждений исключительно об «идейном содержании» этой книги, но еще более — по причине очевидного соответствия собственным приоритетам Шестова, как они обнаруживаются в его предисловии к «Апофеозу», почти целиком посвященном обоснованию «*формы...настоящей работы*».<sup>7</sup> Нельзя не заметить, что семантика оппозиции «постройка» — «сырая руда души» дублирует (в характерном для Розанова понятийном оформлении) смысл актуальной для автора «Апофеоза» антитезы «„стройная” цепь размышлений» — «свободная мысль», при помощи которой последний и «оправдывает» перед читателем избранную им афористическую форму изложения. Это типологическое родство авторских установок обоих писателей, которое характеризуется отказом от «копирования» действительности, имитации ее при помощи неких известных структурно организованных словесных форм, обнаруживается, между прочим, в характерной перекличке фрагментов «Апофеоза» и «Уединенного», прямо затрагивающих проблему адекватности мыслительного (здесь = жизненного) процесса, с одной стороны, и его фиксации в письменном слове — с другой.

Шестов:

«Мы думаем особенно напряженно в трудные минуты жизни — пишем же лишь тогда, когда нам больше нечего делать. Так что писатель только в том случае может сообщить что-либо интересное или значительное, когда он воспроизводит прошлое. Когда нам нужно думать, нам, к сожалению, не до писания. Оттого-то все книги в конце концов являются только слабым откликом пережитого».<sup>8</sup>

Розанов:

«Из безвестности приходят наши мысли и уходят в безвестность. Первое: как ни сядешь, чтобы *написать то-то*, — сядешь и напишешь *совсем другое*. Между „я хочу сесть” и „я сел” — прошла одна минута. *Откуда же* эти совсем другие мысли на *новую тему*, чем с какими я ходил по комнате, и даже *садился, чтобы их именно записать...*»<sup>9</sup>

При всей разности преломляющихся в каждом фрагменте собственно-шестовских и собственно-розановских интенций главные ноты звучат в

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Шестов Л. Апофеоз беспочвенности // Собр. соч. СПб., 1911. Т. 4. С. 9. Курсив мой. — О. К.

<sup>8</sup> Там же. С. 83.

<sup>9</sup> Розанов В. Уединенное. СПб., 1912. С. 6. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием начальных букв заглавия (Уед.) и страницы.

унисон, отзываясь грустным недоумением по поводу некоего непреложного закона писательской деятельности, не допускающего *непосредственного* перелива жизни в слово: «Оттого-то все книги в конце концов являются только слабым откликом пережитого»; «...как ни сядешь, чтобы написать то-то, — сядешь и напишешь совсем другое». И выход из этого «писательского тупика» Шестов и Розанов находят в одном. Они отказываются (точнее, стремятся отказаться) от того, что стоит между жизнью и словом: от литературы как *формы*. Формы, которая всегда возникает как результат некоего «соглашения» автора и читателя и которая, следовательно, может быть устранена посредством *изменения* традиционн установленных отношений этих двух сторон, охарактеризованных в «Апофеозе беспочвенности» Шестовым при помощи оппозиции «учитель—ученик», а несколько позднее Розановым («Уединенное») — в виде коррелирующих друг другу фигур автора-актера (позера) и читателя-осла, который «разинув рот ждет, что ты ему положишь» (Уед., 2—3).

Действия, предпринятые в этом направлении создателем «Апофеоза беспочвенности», сводились к значительному расширению прав и обязанностей читателя за счет сокращения таковых у автора литературного текста (отказ от «цельной формы»). Последний, прямо определявшийся Шестовым как *собрание афоризмов*, возникал помимо какой-либо «нудительно-направляющей» единой авторской воли. Именно это специфическое «безволие» автора «Апофеоза», отдающегося «во власть» читателя, и уловил Розанов. «Вся книга представляет собою сырую руду души автора, — души, порабатаншей много, утончившейся, наточившейся в этой работе; но *которая вдруг ослабела* и, растворив двери в себя, говорит: *входите сюда все и смотрите, что тут осталось, и выбирайте, что кому нужно*: я сам не оценщик своих богатств и даже *я отказываюсь от них, как собственник*»<sup>10</sup> — так звучат «в переложении» Розанова известные слова Шестова о том, сколь невозможными стали для него «все „потому что“, заключительные „итак“, даже простые „и“ и иные невинные союзы, посредством которых разрозненно добытые суждения связываются в „стройную“ цепь размышлений»,<sup>11</sup> каковая и задает так или иначе определенный — волею автора — вектор читательского восприятия текста, некую «призму преломления» действительности, «форму» насильственного преодоления ее живой фрагментарности. Отказываясь от традиционных авторских прав на это «вторичное оцелнение» действительности, Шестов отдает свои «разрозненные наброски» во власть читателей, каждый из которых самостоятельно воссоздает смысловую целостность отдельных афоризмов, различно «проживая» и таким образом — словно в реальной жизни — как бы заново порождая данный фрагмент «слишком фрагментарного»,<sup>12</sup> многообразного потока бытия. В итоге текст Шестова возникает как некий реально-адекватный аналог действительности — реальный настолько, насколько может быть реально непосредственная человеческая реакция, субъективное переживание—осмысление внешнего мира (себя в этом мире).

Розанов необыкновенно точно и емко характеризует своеобразную позицию автора «Апофеоза» по отношению к его читателю: «...выбирайте, что кому нужно» (ср. в книге Шестова: «Почему не предоставить каждому человеку права обманываться, как ему вздумается?»<sup>13</sup>), обнажая здесь, по сути,

<sup>10</sup> Розанов В. Новые вкусы в философии. С. 4. Курсив мой. — О. К.

<sup>11</sup> Шестов Л. Указ. соч. С. 10.

<sup>12</sup> Ср. строку из Гейне в эпитафии к первой части «Апофеоза»: «Zu fragmentarisch ist Welt und Leben» — «Мир и жизнь слишком фрагментарны».

<sup>13</sup> Шестов Л. Указ. соч. С. 76.

самый нерв специфической «жанровой экзистенции» афоризма, которая состоит в чрезвычайной активизации креативной деятельности читателя, направленной на «восполнение» оставленных автором «смысловых пустот» афористического высказывания.<sup>14</sup> Будущий автор «Уединенного» тонко улавливает исключительные возможности текста, возникающего в результате подобной редукции авторского всевластия, — текста, который существует как бы вне законов литературной формы, повинуюсь лишь «живому дыханию» самой действительности. Не удивительно потому, что когда семь лет спустя Розанов берется за разрешение той же проблемы «вне-формирующего» («вне-формообразующего») литературного творчества, он так же, как и Шестов, обращается к афоризму. В отличие от создателя «Апофеоза», Розанов практически никогда не употреблял этого слова для обозначения жанра своих поздних сочинений («Уединенное», «Опавшие листья»). И все же именно в его творчестве 1910-х годов происходит своего рода окончательное самоосознание русского афоризма. Если Шестов впервые озвучил его самостоятельный и уникальный жанровый статус на русской почве, то именно у Розанова читатель попробовал русскую афористическую форму «на вкус». Розанов дал необыкновенно яркий образец национальной афористической формы, как она складывалась на протяжении всего предшествующего периода отечественной истории жанра.

\* \* \*

«Шумит ветер в полночь и несет листья... Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полу-мысли, полу-чувства... Которые, будучи звуковыми обрывками, имеют ту значительность, что „сошли” прямо с души, без переработки, без цели, без преднамерения, — *без всего постороннего*... Просто, — „душа живет”... т. е. „жила”, „дохнула”... <...> И вот я решил эти опавшие листья собрать» (Уед., 1—2. Курсив мой. — О. К.). Этот не раз цитированный исследователями начальный фрагмент «Уединенного» обращает на себя внимание в связи с исключительно четким обозначением основной оппозиции первой афористической книги Розанова. Суть данной оппозиции *формы и содержания* лучше всего можно было бы охарактеризовать при помощи образа, появляющегося в позднейшем «Апокалипсисе нашего времени»: «Не нужно царств... Не нужно мира. Не нужно вообще „ничего”... Нигилизм. Ах, так вот где корень его. „Мир без начинки”... Пирог без начинки. „Вкусно ли?” Но действительно: Христом вывалена вся начинка из пирога, и то называется „христианством”».<sup>15</sup> Несколько перефразируя этот известный пассаж, можно сказать, что в «Уединенном» и последующих «Опавших листьях» Розанов парадоксальным образом стремится дать «начинку без пирога» (содержание без формы): пытается запечатлеть некую субстанцию (начинка), «без всего постороннего», т. е. совершенно избежав какого-либо внеположенного ей структурирующе-оформляющего жеста (пирог).

На лежащую в основе этого стремления особенность Розанова-писателя одним из первых, как известно, обратил внимание Н. Бердяев, отметив, что в сочинениях этого «необыкновенного художника слова... нет аполлониче-

<sup>14</sup> См. об этом, например: *Requadt P. Das aphoristische Denken* (1964) // *Der Aphorismus*. Darmstadt, 1976. S. 331—377; *Neumann G. Einleitung* // *Der Aphorismus*. S. 1—18; *Fricke H. Aphorismus*. Stuttgart, 1984.

<sup>15</sup> *Розанов В. В. Апокалипсис нашего времени*. Сергиев Посад, 1918. Вып. 5. С. 69—70.

ского претворения и оформления. В ослепительной жизни слов он дает сырье своей души, без всякого выбора, без всякой обработки». <sup>16</sup> Возникающий под пером Бердяева образ «совершенно исключительного, небывалого явления» <sup>17</sup> — образ творца, который не творит, но *просто живет* в своем деянии, — очень точно схватывает основной модус художественного видения мира, присущего создателю «Уединенного» и «Опавших листьев». Таковой можно было бы обозначить как «патологическую» неспособность Розанова воспринимать мир «извне», в качестве объекта, иными словами — под знаком «формы» (внешней границы). Аналогичную черту в облике Розанова-человека пронизательно уловил А. Ремизов («Кукха»). Особенный взгляд Розанова на мир — «сквозь» все, что «очерчивает», «оканчивает», «ограничивает», «определяет» и тем самым «разграничивает-отграничивает», «разделяет», взгляд «изнутри и внутрь» отмечает З. Гиппиус («Задумчивый странник»). Полвека спустя А. Синявский назовет это «эмбриональностью сознания», с каковой «связана розановская бесформенность» <sup>18</sup> во всех ее проявлениях. В том числе та особая манера письма, что появляется у Розанова — автора «Уединенного» и «Опавших листьев», <sup>19</sup> позволяя писателю максимально адекватно изобразить «естественное течение жизни», <sup>20</sup> столь же не соответствующее «какому-то постоянному вероучению», а потому не могущее быть «выражено в прямых, простых, традиционных формах теоретического трактата или романа». <sup>21</sup>

Это чувственно воспринимаемое (Н. Бердяев) розановское «отсутствие формы», на наш взгляд, однако, не совсем точно определять словом «бесформенность». Если учесть присутствующую в значении данного слова сему «диффузности», «аморфности» и т. д., можно сказать, что специфика розановского видения мира суть не столько «мир без формы», сколько «мир *вне* формы». Как отмечал в свое время В. В. Зеньковский, «Розанов оставляет впечатление прихотливого импрессиониста, нарочито не желающего придать своим высказываниям логическую стройность, но на самом деле он был очень цельным человеком и мыслителем». <sup>22</sup> Сходное суждение находим у В. Н. Ильина: «Не надо преувеличивать „размягченности” и „обывательщины” Розанова. Это уже не стиль, а стилизация. Настоящий Розанов так же тверд и неподатлив, как и вообще всякий хороший стиль». <sup>23</sup> Розанов — как он предстает перед нами в своих сочинениях — именно «тверд», точнее, плотен настолько, насколько плотна и живо-тверда плодоносная, пропитанная влагой земная почва, дарующая жизнь. Эта почва не аморфна и не бесформенна, как не может быть аморфным и бесформенным ничто столь осязаемое; она просто (для Розанова) совершенно «вне формы», как синонима чего-то «отдельного», ограниченного, окончательно-завершенного, перестав-

<sup>16</sup> Бердяев Н. О вечно-бабьем в русской душе // Бердяев Н. Судьба России. М., 1918. С. 30. Подобное «физиолого-органическое представление» (Р. Грюбель) о Розанове-писателе находим также, например, у З. Гиппиус (см.: Гиппиус З. Задумчивый странник // Окно (Париж). 1924. № 3. С. 273—335), Андрея Белого (см.: Белый А. Начало века. М., 1990. С. 478).

<sup>17</sup> Бердяев Н. Указ. соч. С. 30.

<sup>18</sup> Синявский А. Указ. соч. С. 186.

<sup>19</sup> См. также об отмеченной особенности творческой манеры создателя «философской трилогии» в отечественных исследованиях последних лет: Носов С. Н. В. В. Розанов. Эстетика влады. СПб., 1993. С. 82; Василий Розанов в контексте культуры. Кострома, 2000. С. 112.

<sup>20</sup> Синявский А. Указ. соч. С. 159.

<sup>21</sup> Там же. С. 158.

<sup>22</sup> Зеньковский В. В. История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Ч. 2. С. 266.

<sup>23</sup> Ильин В. Н. Стилизация и стиль. 2 — Ремизов и Розанов // В. В. Розанов: Pro et contra. Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей: В 2 т. СПб., 1995. Т. 2. С. 422.



шего расти и видоизменяться, ибо она вся — потенция, возможность каких угодно воплощений.<sup>24</sup>

«Форма» у Розанова — сложно-расплывчатое понятие, представляющее в самых разных, хотя и устойчиво-однопорядковых конкретных определениях, более поддающееся описанию посредством ряда оппозиций, как, например: «внешнее—внутреннее», «общее (абстрактное)—индивидуальное (конкретное)», «определенное—неопределенное», «постоянное (статичное)—преходящее (изменчивое)», «выраженное—невыразимое», наконец, «сделанное (построенное)—воплощенное (родившееся)» (где «форме» соответствует первый компонент оппозиционной пары). В любом случае, однако, для Розанова «форма» суть нечто чуждое, стороннее действительности (жизни), нечто извне на нее накладываемое, а потому в лучшем случае не необходимое, в худшем же — губительное для живой субстанции бытия. (Отвлекаясь здесь от рассмотрения столь сложного вопроса, как отношение Розанова к христианству, заметим, что единая оппозиция живой в своем движущемся «несовершенстве» (незавершенности) материи и мертвящего «совершенства» (завершенности) статической формы так или иначе улавливается, например в раннем розановском противопоставлении «теплого», чувственно воспринимаемого евангельского откровения и сухого, строго-выстроганного «доскообразного» богословского догмата, в позднейшем противоречии «преходящего» многообразно-относительного мира и вечно-единственной красоты моно-цветка Иисуса Христа, наконец, в крайне заостренном виде, — в образе малосъедобного «пирога без начинки» из «Апокалипсиса нашего времени».)

Подобное отношение к форме, как известно, не традиционно для нового времени, где культурный феномен всегда возникает лишь в результате формирующей деятельности земного творца, который, таким образом, либо «возводит» действительность к высокому единому «идеалу» (риторическая эпоха), либо вскрывает присутствие такового в самом наличном бытии (постриторическая эпоха). Этот «божественный ореол» формы меркнет в глазах Розанова,<sup>25</sup> начиная отсвечивать теми же «темными лучами», каковые писатель уловит вокруг лика «моно-цветка» Иисуса Христа, в неземной красоте идеальной формы которого «прогорк мир» с его «первородной биологией» неформальных воплощений-«мелочей».

«Форма» как «антипод» (и в конечном счете — страх, ужас, гибель) всего живого, стремящегося к запечатлению (воплощению) и одновременно к преодолению (переступанию) каких-либо четко-определенных границ своего существования — тот импульс, из которого и рождается *афористическая форма* «Уединенного» и «Опавших листьев».

<sup>24</sup> Показательно в этой связи, что Розанова не устраивало заглавие «Апофеоза беспочвенности»: «Заглавие яркое, — писал он в своей рецензии, — но очень неточное: нужно бы подписать: „апофеоз бессистемности“» (см.: *Розанов В. Новые вкусы в философии*. С. 4). То, что Шестов называет «беспочвенностью», для Розанова суть именно «почва» («сырая руда души автора» — материя, которая «сыра» и не обработана = не оформлена, не искажена, способна к самым разным воплощениям).

<sup>25</sup> См. характерно-амбивалентную трактовку «формы» уже в «Эмбрионах» 1899 года:

5. 4. Совершенство формы есть преимущество падающих эпох.

5. Когда народ умирает — он оставляет одни формы: это — скелет его духа, его творчества, его движений внутренних и внешних. Республика, монархия — разве это не формы? трагедия, эпос, „шестистопный ямб“ — разве не формы? не формы — Парфенон, как и девятая симфония? И, наконец, метафизика Платона или Гегеля?

И вот почему, еще раз: когда народ оканчивает свое существование — формальная сторона всех им создаваемых вещей приближается к своему завершению» (*Розанов В. В. Эмбрионы // Розанов В. В. Религия и культура*. СПб., 1899. С. 239).

Страх этот, личный и «нутряной», отчетливо звучит в известном фрагменте о Гоголе («Опавшие листья»): «И *весь* Гоголь, *весь* — кроме „Тараса” и вообще малороссийских вещей — есть *пошлость* в смысле постижения, в смысле содержания. И — *гений* по форме, по тому, „как” сказано и рассказано. <...> ... я точно застыл в страхе, потому что почувствовал, точно передо мной вырастает из земли главная тайна Гоголя. Он был *весь* именно формальный, чопорный, торжественный, как „архиерей” мертвечины, служивший точно „службу” с дикириями и трикириями: и так и этак кланявшийся и произносивший такие и этикие „словечки” своего великого, но *по содержанию пустого и бессмысленного* мастерства. <...> — Фу, дьявол! Фу, какой ты дьявол!! Проклятая колдунья с черным пятном в душе, вся мертвая и вся ледяная, вся стеклянная и вся прозрачная... в которой вообще нет *ничего!* Ничего!!! Нигилизм! — Сгинь, нечистый!»<sup>26</sup>

Сила преломившегося в этом фрагменте непосредственного чувства поражает. Поражает необыкновенно напряженное сочетание острейшего желания оттолкнуть, отстранить от себя то, чем является (для Розанова) Гоголь, и непреодолимой замороженности этим явлением. Взгляда не отвести — так жутко и сущностно страшно, словно в кошмарном сне: реальная кажимость, ожившее «ничто» — *совершенная «форма» без «содержания»*, точнее, форма, ставшая содержанием, форма, которая поглотила, проела и выела «нутро».

«В грусти человек — естественный христианин. В счастии человек — естественный язычник»<sup>27</sup> — в этом фрагменте необычайно полно выразился присущий Розанову-писателю удивительный склад «мыслечувствования»: вкус к жизни, дошедший до совершенства, до способности везде и во всем, что существует, почуять, ощутить живое «нутро» («нутро мира»), под любой «формой» уловить его живую пульсацию и вытащить его на свет Божий. Как писал в свое время Шестов, «для обыкновенной житейской практики законченность (иначе, форма. — О. К.) по-прежнему остается неизменным догматом. Дом без крыши, точно, никуда не годится...».<sup>28</sup> Сходные рассуждения находим и у Розанова в рукописи «Мимолетного»: «Между тем на ревизиях, и вообще пока я служил, меня более всего мучила „форма”»; «В *отечестве* и — форма! „Какое же Россия мне отечество, когда со мной говорят *по форме*”. И я негодовал и плакал (в душе). И только в 58 лет понял. — Без формы *нельзя*. <...> *Без формы нельзя*. Без формы мир не стоит».<sup>29</sup> Но это — не страшно, а просто чуждо, как нечто сугубо «внеположенное» тому, что видит и чувствует в мире Розанов. Данный закон «мира человеческого» не перестает быть проблемой для «по определению» существующего «вне формы» Розанова, однако — с этим вполне возможно справиться, нужно «просто раздеться»:

«...да еще стоит ли писать „Критику чистого разума”?

Это разделение на главы... „Отдел” и „подотделы”. „О феноменальности всякого бытия” и о „действительности феноменов” (или наоборот). Нет, немцы просто любят потеть. Надеть ватный халат и в нем потеть, как русские „на полке” (в бане). Но я предпочитаю русский способ: просто раздеться и лечь на полок. Это по крайней мере красиво и по-гречески, а от „Критики чистого разума” пахнет сельдями немецкого моря.

<sup>26</sup> Розанов В. Опавшие листья. СПб., 1913. С. 134—139. Курсив мой. — О. К. Далее ссылки на это издание даются в тексте с сокращением: ОЛ.

<sup>27</sup> Розанов В. В. Опавшие листья. Короб второй и последний. Пг., 1915. С. 39. Курсив мой. — О. К. Далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно: ОЛ-2.

<sup>28</sup> Шестов Л. Указ. соч. С. 13.

<sup>29</sup> Розанов В. В. Когда начальство ушло... М., 1997. С. 195—196.

.....  
 Притом ведь Кант все равно потом умер.

(иду с купанья)»<sup>30</sup>

«Просто раздеться», просто смотреть и слушать «внутри» и «внутри», не замечая «отделы и подотделы» — ватные халаты «формы», в которые кутается социум, «мир человеческий». Существует («форма») — ну и Бог с ней, но я — я «даже не знаю, через „ѣ” или „е” пишется „нравственность”. И кто у нее папаша был — не знаю, и кто мамаша, и были ли деточки, и где адрес ее — ничегошеньки не знаю» (Уед., 155). Это спокойно-отстраненное, отчужденно-объективное отношение к самому феномену «формы» («мораль», как известно, одно из конкретных проявлений таковой) суть основная черта розановского мироощущения «вне формы».

Но *совсем иное* дело — Гоголь. Совершенная форма, под которой *вообще нет никакого содержания*, даже того «железного гвоздя», что, по мнению автора «Опавших листьев», прячется под разноцветным разнонациональным «форменным одеянием» поэзии Бальмонта. Гоголь для Розанова суть форма, всесильная и всепоглощающая, «отменившая» содержание, реально данное «абсолютное ничто», иными словами, *форма как атрибут универсума, а не социума, «мира Божьего», а не человеческого.*<sup>31</sup>

«Могила... знаете ли вы, что смысл ее победит целую цивилизацию...

Т. е. вот равнина... поле... ничего нет, никого нет... И этот горбик земли, под которым зарыт человек. И эти два слова: „зарыт человек”, „человек умер”, своим потрясающим смыслом, своим великим смыслом, стоящим над всем... преодолевают всю планету, — и важнее „Иловайского с Атиллами”.

Те все топтались... Но вот „человек умер”, и мы даже не знаем, *кто*: это до того ужасно, слезно, отчаянно... что вся цивилизация в уме точно перевертывается, и мы не хотим „Атиллы и Иловайского”, а только сесть на горбик и выть на нем униженно, собакою...

О, вот где *гордость* проходит.

Проклятое свойство.

Недаром я всегда так ненавидел тебя» (Уед., 278—279).

Вот она — природа розановского страха перед Гоголем: страх перед тем, *чего не может быть и что все-таки — есть* (абсолютная пустота; ср. в цитированном выше фрагменте «Опавших листьев»: «вся ледяная, вся стеклянная и вся прозрачная... в которой вообще нет *ничего*»), страх «нутра», *экзистенциально и реально побежденного* «формой» (ср.: «ничего нет, никого нет...»). Эта известная доминанта розановского мироощущения — острейший ужас живого («нутра») перед *реальной возможностью полного исчезновения* (перед «абсолютным ничем» = «окончательным оформлением») — и преломляется в защитном жесте создания «Уединенного» и «Опавших листьев» как *собрания афоризмов*.

«...Куприн, описывая „вовсю” публ. д. — „прошел”, а Розанов, заплакавший от страха могилы («Уед.»), — был обвинен в порнографии» (ОЛ-2, 103. Курсив мой. — О. К.). На тематическом уровне данный генезис «Уединенного» и «Опавших листьев» был отмечен еще прижизненной Розанову критикой (ср.: «Любовь и смерть есть подлинная тема „Опавших листь-

<sup>30</sup> Там же. С. 432—433.

<sup>31</sup> Ср. у Сиявского: «Гоголь у Розанова предстает каким-то исчадием ада, олицетворением не только формальной, но метафизической пустоты и какого-то последнего, окончательного отрицания» (Сиявский А. Указ. соч. С. 291). О характере восприятия Гоголя Розановым см. также: Кривонос В. Ш. «Демон-Гоголь» (Гоголь глазами Розанова) // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5—6. С. 155—176.

ев” — Г. П. Федотов<sup>32</sup>). Однако, насколько нам известно, исследователи никогда не пытались рассматривать с этой точки зрения саму *композиционно-речевую форму* «философской трилогии». Между тем зависимость плана выражения двух первых афористических книг Розанова от важнейшей и насущнейшей его темы очевидна. «Несите, несите, братцы: что делать — помер. Сказано: „не жизнь, а жисть”. Не трясите очень. Впрочем, не смущайтесь, если и потрянете. Всю жизнь трясло. Покурил бы, да неудобно: официальное положение. Покойник в гробу должен быть „руки по швам”. Я всю жизнь „руки по швам” (черт знает перед кем). Закапывайте, пожалуйста, поскорее, и убирайтесь к черту с вашей официальностью. Непременно в земле скомкаю саван и колено выставлю вперед» (Уед., 287). *Собрание афоризмов* как специфическая форма самореализации пишущего субъекта (вне объективирующе-ограничительного контакта с предполагаемым субъектом восприятия) и становится для Розанова своего рода интуитивно обретенной возможностью «выставить колено», нарушив и преодолев «призрачную литературность» «официального положения» (= образа = формы) «писателя, пишущего в рот читателю», возможностью материализоваться в слове, избежав неизбежного — утраты статуса живого (точнее, живущего) человека.

Весьма примечателен в этой связи известный фрагмент письма Розанова Эриху Голлербаху (датируется августом 1918 года), где писатель с почти детским восторгом и счастливым изумлением отзывается о найденной им в «трилогии» простейшей и вместе с тем «единственно возможной» форме словесного самовыражения: «...таинственно и прекрасно, таинственно и эгоистически в „Опавш. лист.” я дал в сущности „всего себя”. ...Что же получилось: ни один фараон, ни один Наполеон так себя не увековечивал. ...И когда я думаю, что это я сделал с собою, сделал с 1911 года, то *ведь конечно настолько и так ни один человек не будет выражен, так и вместе опять субъективен*: и мне грезится, что это Бог дал мне в награду. За весь труд и пот мой и за правду».<sup>33</sup> Нежданно-негаданно полученная возможность выразиться *вполне* («всего себя») и не отлиться притом в некую монолитную целокупность (не стать «объектом восприятия», остаться «субъективным») — вот он, источник благоговейной радости Розанова.

Человек как субъект и как объект — важная тема «трилогии», непосредственно связанная с ее структурно-тематической доминантой, которая в самом общем виде может быть обозначена как конфликт формы и содержания. Конфликт этот, как мы уже говорили, достаточно четко заявлен в первом фрагменте «Уединенного», в котором нетрудно уловить определенную переключку с розановской рецензией на книгу Шестова. Подобно автору «Апофеоза беспочвенности», Розанов хочет дать в своем сочинении «сырую руду души», никоим образом не испеченную в виде некоего цельного «пирога». Соответственно, подобно автору «Апофеоза», Розанов сталкивается с необходимостью самоопределения себя как автора столь специфического «внеформленного» текста перед лицом возможного его читателя. Однако — в отличие от Шестова, «урезавшего» права автора в пользу «противоположной стороны», — создатель «Уединенного» разрешает неудовлетворительную для него традиционно-литературную, «формопорождающую» ситуацию «автор—чита-

<sup>32</sup> Федотов Г. П. В. Розанов. «Опавшие листья» // В. В. Розанов: Pro et contra. Т. 2. С. 394. См. также: *Закржевский А. К.* Религия. Психологические параллели. В. В. Розанов // Там же. С. 166—168.

<sup>33</sup> Письма В. В. Розанова к Э. Ф. Голлербаху // Звезда. 1993. № 8. С. 113—114. Курсив мой. — О. К.

тель», взявшись за дело с другого конца, а именно заявляет о максимальном расширении прав автора за счет полной «отмены» читателя:

«И вот я решил эти опавшие листы собрать.

Зачем? Кому нужно?

Просто — мне нужно. Ах, добрый читатель, я уже давно пишу „без читателя“, — просто потому что *нравится*. Как „без читателя“ и издаю... Просто, так нравится. И не буду ни плакать, ни сердиться, если читатель, ошибкой купивший книгу, бросит ее в корзину (выгоднее, не разрезая и ознакомившись, лишь отогнув листы, продать со скидкой 50 % букинисту).

Ну, читатель, не церемонюсь я с тобой, — можешь и ты не церемониться со мной:

— К черту...

— К черту!

И *au revoir* — до встречи на том свете. С читателем гораздо скучнее, чем одному. Он разинет рот и ждет, что ты ему положишь? В таком случае он имеет вид осла перед тем, как ему зареветь. Зрелище не из прекрасных... Ну его к Богу... Пишу для каких-то „неведомых друзей“ и хоть „ни для кому“...» (Уед., 2—3).

Комментируя подобные заявления, А. Синявский квалифицировал их как «литературный прием». Автор «Уединенного», отмечает исследователь, только «делает вид, что все, что он пишет, он пишет не для читателей, а для одного себя. ...Розанов все же печатается, так что отказ от читателей есть тоже стилистический жест, предпринятый ради иллюзии какой-то последней откровенности».<sup>34</sup> Однако Розанов вовсе не «делает вид», но именно пишет «не для читателей», а, как он недвусмысленно проговаривается, «хоть для каких-то „неведомых друзей“». Розанову *на самом деле* не нужен читатель — «читатель-осел», который предполагает в качестве своего коррелята писателя — «лжеца» и «позера», с готовностью кладущего в выжидательно «разинутый рот» этого «осла» некую целостную оформленность (некую сочиненность = ложь). Вот от этой корреляции «позер» — «осел», с ее порочной «порабощенностью форме», Розанов и отказывается, притом не «делая вид», но на самом деле: он создает свой текст действительно «с очевидным расчетом на восприятие читателей», но только *особым читателем* (= «не-читателем»), позволяющих ему самому стать *особым писателем* — «не-писателем». Или, если использовать здесь чрезвычайно точное определение Р. Грюбеля, Розанов хочет быть писателем, который «пишет Розанова», адресуясь к читателю, способному «читать Розанова», во имя порождения «бытия против смерти».<sup>35</sup> Иными словами, Розанов стремится создать «текст вне формы» (вне «официального положения» общения читателя и писателя), который дал бы ему реальную возможность слиться своим *человеческим* «нутром» с «нутром» другого человека, т. е. выразиться вполне, оставшись субъектом, не оформившись в некий «завершенный образ» («писатель»), не став «объектом», иначе — *получить род реально осязаемого бессмертия*.

Отсутствие «пафоса объективности» (формы) — абсолютное равнодушие к процессу «сведения концов с концами» — ставит, однако, Розанова-писателя перед другой острейшей проблемой. «Быть чистым сознанием и стремиться к воплощению; лежать „комком“ и томиться по плотному, живому, действенному миру; и наконец — быть обращенным только к себе, без надежд выйти „наружу“, прорасти в землю — и мечтать о корнях, о эротиче-

<sup>34</sup> Синявский А. Указ. соч. С. 208.

<sup>35</sup> Грюбель Р. Автор как против-герой и против-образ // Автор и текст. СПб., 1996. С. 384.

ских, физиологических истоках жизни. „Рок, судьба”», — в этих словах К. В. Мочульского<sup>36</sup> точно фиксируется важнейшая из так называемых «антиномий Розанова»: острейшая потребность «самовыражения» (вернее, самообнаружения) при одновременной совершенной невозможности такового.<sup>37</sup> Точнее, недоступности, недостижимости этого посредством «традиционных способов», предполагающих неизбежное преобразование своего лично-неповторимого живого «я» в некое обезличенное (объективированное) «он».

Так возникает важнейший для Розанова — автора «Уединенного» и «Опавших листьев» — вопрос о *форме как преодолении формы*: отвергая форму как «постройку» («без переработки, без цели, без преднамеренья, — без всего лишнего»), Розанов стремится к форме как «воплощению» (*запечатлению «начинки» без «пирога»*), обретая эту возможность выразиться, оставшись «субъективным», иначе — возможность раз и навсегда «прикрепиться к земле» в афоризме.

«Говорят, дорого назначаю цену книгам («Уед.»), но ведь сочинения мои замешаны не на воде и даже не на крови человеческой, а на *семени человеческом*» (ОЛ, 337) — этот фрагмент первого короба «Опавших листьев», как представляется, вполне можно было бы рассматривать в виде своеобразного автокомментария относительно «метафизической» (учитывая известное соотношение Бога и пола у Розанова<sup>38</sup>) подоплеку афористической «физики» «Уединенного» и «Опавших листьев». Как заметил в своей книге А. Синявский, «следует напомнить, что само слово „совокупление” для Розанова несет положительный смысл. В письме Алексею Ремизову еще 1906 года Розанов писал, что талант ищет сферы своего употребления, *наподобие полового акта, который и совершается в писательстве*. „Талантливое употребление себя похоже и даже есть то же самое, что совокупление, каковое любит вся талантливая тварь Божия”».<sup>39</sup> Скрытая аналогия писательства и полового акта пронизывает текст афористической трилогии. «...Мое же наблюдение, — читаем в одном из фрагментов первого короба, — что вообще пыл пола или разворачивается в рост, и, потратя силы свои „на произведение своего же тела”, успокаивается; или же он в рост не разворачивается, и тогда весь сосредоточивается в стрелу пола, — и эта стрела сильно заострена и рвется с тетивы» (ОЛ, 499—500). Аналогичный образ «пущенной стрелы» как символа порождения новой жизни появляется, как известно, и в сравнительной характеристике Достоевского и Толстого: «Каждое произведение Толстого есть здание. Что бы ни писал или даже ни начинал он писать («отрывки», «начала») — он строит. Везде молот, отвес, мера, план, „задуманное и решенное”. Уже от начала всякое его произведение есть в сущности до конца построенное. И во всем этом нет стрелы (в сущности, нет сердца). Достоевский — всадник в пустыне, с одним колчаном стрел. И капает кровь, куда попадает его стрела...» (ОЛ-2, 219).

«Стрела», пущенная в «другого» и «зацепившая» его, — импульс живого человеческого «нутра», уловленный кем-то и сохраненный в виде ответ-

<sup>36</sup> Мочульский К. В. Заметки о Розанове // В. В. Розанов: Pro et contra. Т. 2. С. 391.

<sup>37</sup> См. об этом также: Синявский А. Указ. соч. С. 115.

<sup>38</sup> «Так называемые розановские „вопросы”, — то, что в нем, главным образом, жило, всегда его держало, все проявления его окрашивало... определяется... двумя словами, но в розановской душе оба понятия совершенно необычно сливались и жили в единстве. Это Бог и пол. Шел ли Розанов от Бога к полу? Или от пола к Богу? Нет, Бог и пол были для него, — скажу грубо, — одной печкой, от которой он всегда танцевал» (Гиппиус З. Задумчивый странник // В. В. Розанов: Pro et contra. Т. 1. С. 149).

<sup>39</sup> Синявский А. Указ. соч. С. 255. Курсив мой. — О. К.

ной живой вибрации собственной «субъективности», — важнейший образ розановской мифологемы «реального бессмертия», «вечности радостей земных» (теплых и конкретных «разнокалиберных мелочей», сиюминутных органических «сколков» и «сколочков» «нутряного естества», раздробляющих целокупность «окончательной формы» — памятника, заполняя его монолитную пустоту и «зацепляя» взгляд другого человека, «впечатываясь» в его «нутро» неровностями и угловатостями, образующимися на «подтаявшей» от их тепла ледяной поверхности застывшего «образа человека»). Так Достоевский, «пускающий стрелы» в читателей, «живет в нас» до тех пор, пока его стрела попадает в цель, «задевает за живое», и каплет живая кровь — «реальное» свидетельство зарождения новой жизни, нового живого «отклика», «прикрепляющего к земле» ее «породителей». Точно так, как брачная (половая) жизнь детей «вторым рождением» «прикрепляет к земле» их родителей: «Оплодотворение детей, — читаем в коробе втором, — входит неопишным чувством в родителей: — „Вот я прикрепился к земле“, „земля уроднилась мне“, „теперь меня с земли (планеты) ничто не ссадит“, не изгладит, не истребит. Отсюда обряд, песни, цветы у всех народов. (...) Но все это — „приложилось“. В основе лежит чувство родителей, как бы вторично и более полным образом рождающихся в мире. Совокупление детей есть для родителей собственно их второе рождение. Едва крови — прорвав ткани — слились, как в родителей входит метафизическое знание, что от них отделилась нить, которая связалась в узел с нитью, вышедшей из пуповины „кого-то другого“, „совсем нового“, „чуждого вот *нашему* роду» (ОЛ-2, 373—375).

«Прорываюся ткани (преграды «формы») и «сливаются крови» (нутро с нутром) — и тогда нет «я» и «он», но есть «субъект и объект — одно», тогда исчезает «неправда» («выдумка», «постройка») <sup>40</sup> и появляется жизнь. Такого «живородящего», а потому бессмертного, вечно «реально живущего» писателя находит Розанов в Достоевском. К такому, «замешанному на семени» и родовой (родильной) крови, писательству стремится он сам, обретая его в полной мере именно в афористической трилогии.

«„Такой книге нельзя *быть*» (Гип. об «Уед.» <sup>41</sup>). С одной стороны, это — так, и это я чувствовал, отдавая в набор. „Точно усиливаюсь проглотить и не могу“ (ощущение отдачи в набор). Но с другой стороны, столь же истинно, что этой книге непременно *надо быть*, и у меня даже мелькала мысль, что собственно все книги и должны быть такие, т. е. „не причисляясь“ и „не надевая кальсон“. В сущности, „в кальсонах“ (аллегорически) все люди неинтересны» (ОЛ-2, 71). Для понимания позиции Розанова-афориста весьма интересно и показательно это столкновение двух противоположных по отношению к феномену текста реакций на «Уединенное»: *читателя* (Гиппиус: «нельзя быть») и *автора* (Розанов: нельзя, «но... непременно *надо быть*»). Камень преткновения обозначен (Розановым) достаточно определенно: «неприлично», ибо слишком *интимно* («без кальсон»). Между тем А. Синявский, говоря об «интимности» как важнейшей составляющей художественного мира «Опавших листьев», справедливо заметил, что, так сказать, «собственно неприличного» («последней интимности», собственно «снятия кальсон») в книге нет. <sup>42</sup> Исследователь был совершенно прав, говоря о пол-

<sup>40</sup> См.: «Истинное отношение каждого только к *самому себе*. Даже социалист немного фальшивит в отношении к социализму, и просто потому, что социализм для него — *объект*. Лишь там, где субъект и объект — *одно*, исчезает неправда» (ОЛ, 170). «Неправда» у Розанова, как известно, суть одно из синонимических обозначений «формы».

<sup>41</sup> См.: Антон Крайний (З. Гиппиус). Литераторы и литература // Русская мысль. 1912. № 5. Отд. III. С. 26—31.

<sup>42</sup> Синявский А. Указ. соч. С. 207—208.

ном отсутствии каких-либо фактов «последней откровенности», ушедшей в стиль розановской книги, однако, как представляется, на деле все обстоит несколько сложнее.

Нельзя, «но... непременно *надо быть*» — эта фраза естественным образом вызывает в памяти сказанное — как припечатанное: «Почему я *издал „Уединенное“*? Нужно. ...Слепое, неодолимое **НУЖНО**» (ОЛ-2, 15—16). «Кому нужно» — «мне нужно», а вот «зачем» — на этот счет необыкновенно четко и ясно Розанов выскажется в предисловии к афористической же «Сахарне»: «Книга, в сущности, — *быть вместе*. Быть „в одном“. Пока читатель читает мою книгу, он будет „в одном“ со мною, и пусть верит читатель, я буду „с ним“ в его делишках, в его дому, в его ребятках и верно приветливой милой жене. „У него за чаем“. Не будем, господа, разрушать „русскую компанию“. И вот я издаю книгу».<sup>43</sup> Итак, издаю, чтобы «быть вместе» с читателем, еще точнее — «быть в одном». И нельзя не почувствовать, что речь идет не просто о «соседстве»,<sup>44</sup> но именно о своего рода «взаимпроникновении»: «буду „с ним“ в его делишках, в его дому, в его ребятках и верно приветливой милой жене», иными словами, буду не «рядом», но «точно там же», буду видеть все *его* глазами, буду чувствовать то и так, *как он*, по сути — буду «в нем» (= «*им*»). Таким образом, Розанов переворачивает традиционную (для его времени) констелляцию в соотношении «донора» и «реципиента» при восприятии художественного текста, которая предполагает, что читатель начинает смотреть на мир «глазами автора» (т. е. «разинет рот и ждет, что ты ему положишь»). Данная позиция «окончательной идентификации» писательского «я» (отождествления его с неким единым и окончательным «образом», «взглядом», «точкой зрения», каковая и воспринимается читателем) неприемлема для Розанова, поскольку несет смерть («окончательное оформление») его живому человеческому «нутру». Стремясь этого избежать, Розанов-писатель и пытается *выйти за пределы созданного им текста*: проникнуть в «тело» читателя, стать им, оставшись благодаря этому самим собою, смотреть на мир его глазами, сохранив таким образом свой собственный *живой* взгляд.<sup>45</sup>

Вот оно: «когда субъект и объект — одно», когда «прорвались ткани» и «смешались крови», когда не ясно и не важно, где «мое нутро», а где — «чужое». Здесь уже и не пахнет «иллюзорностью» либо «имитацией», здесь все сущностно, реально и материально: читателя буквально *втягивают* (не словом, но делом) во что-то совершенно невозможное и «почти неприличное» — в своего рода непосредственный «телесно-нутряной контакт» (вот откуда — «замешаны на семени человеческого»), ставя на место ролевой (официально-призрачно-литературной) пары «читатель—писатель» *супружескую пару*. (Ср. здесь, между прочим: «...пишу... хоть для каких-то *неведомых друзей*», — и характерное именование Розановым в тексте трилогии своей

<sup>43</sup> Розанов В. В. Сахарна. М., 2001. С. 12.

<sup>44</sup> Такую интерпретацию данного фрагмента предисловия к «Сахарне» см.: Николюкин А. Розанов. М., 2001. С. 319; Грюбель Р. Указ. соч. С. 372. Аналогичным образом констелляцию «автор—читатель» в «литературно-философских произведениях Розанова, написанных в жанре „Уединенное“ и „Опавших листьев“», интерпретирует Е. П. Каргашова (см.: Каргашова Е. П. Стилистика прозы В. В. Розанова: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2002. С. 35—37).

<sup>45</sup> В сущности, именно это стремление автора «стать читателем», заполнить его собой, вбрав таким образом его в себя, и почувствовала столь остро своим читательским «нутром» З. Гиппиус. Она, однако, преувеличивала степень «агрессивности» авторской позиции Розанова, когда говорила об отразившейся в «Уединенном» невозможной гипертрофии личности, доходящей, по мнению Гиппиус, до осознания всего прочего мира не чем иным, как «пустотой», а потому «непростимой, неприемлемой равно для всех и моралистов, и не моралистов» (Антон Крайний (З. Гиппиус). Литераторы и литература. С. 28).



жены — «друг»). Розанов, автор «Уединенного» и «Опавших листьев», по сути, стремится именно к *оплодотворению читателя*, хочет, чтобы «прорвались ткани» и «смешались крови», чтобы читатель «понес» и «родил от него» — родил свой собственный (кровный) «нутряной сколок» Розанова-человека, позволив ему тем самым «прикрепиться к земле». Специфическая «аура соития» ощутимо присутствует в «Уединенном» (и «Опавших листьях»), порождая *самой композиционно-речевой формой* этих книг, во многом благодаря которой читатель и оказывается поставленным в ситуацию такого *предельно* интимного контакта с автором (писателем), каковой возможен фактически лишь в отношениях супругов.

«Все *очерчено* и *окончено* в человеке, кроме половых органов, которые кажутся около остального каким-то многоточием или неясностью... которую встречает и с которой связывается неясность или многоточие другого организма. И тогда — оба *ясны*. (...) Как бы Б. (Бог. — О. К.) хотел сотворить *акт*: но не исполнил движение свое, а дал его *начало* в мужчине и *начало* в женщине. И уже они оканчивают это первоначальное движение. Отсюда его сладость и неодолимость» (ОЛ, 74—75).

«Неоконченность», «неясность», «недоговоренность» (= незавершенность) как источник неодолимого движения к продуктивному довосполнению другой «неоконченности», иначе — к прояснению (= выражению) своего «смысла» (= субъективности), иначе — к «уроднению земле» через порождение жизни («Жизнь происходит от неустойчивых равновесий. Если бы равновесия везде были устойчивы, не было бы и жизни» — ОЛ, 76) — этот своеобразный экстракт розановской «метафизики пола» одновременно может быть рассмотрен в качестве метафорического изложения «жанровой физиологии» афоризма. Сема «неоконченности», определяющая афористическую «жанровую экзистенцию», и оказывается принципиально значимой для Розанова. Афоризм как текст, который рождается в качестве некоей продуктивной (жизнеспособной) целостности лишь при «внетекстовой» («затекстовой») встрече автора и читателя, восполняющего своим личным «незавершенным» опытом напряженно зияющие «смысловые пустоты» недооформленного (неоконченного, поскольку до конца не проясненного) авторского высказывания, таким образом, выступает своего рода «специфически-розановской» формой самовыражения — формой преодоления «формы» «нутром», порождения «бытия против смерти».

Слово «афоризм» стало употребляться исследователями в связи с «Уединенным» и «Опавшими листьями» практически сразу же после их выхода в свет. Причем — в точном соответствии с традиционным для европейского литературоведения начала XX века «недифференцированным» представлением об афоризме, когда, с одной стороны, «любая недооформленная изолированная идея, любое бессистемное толкование, любая цитата, любая выдержка из книги, любой литературный набросок, в принципе, могли претендовать на то, чтобы называться афоризмом»,<sup>46</sup> а с другой — появились первые попытки отграничить от данного «обширного и расплывчатого... широко распространенного словоупотребления» одноименную литературную форму «как целое или как носителя определенных признаков».<sup>47</sup> Так, например, П. П. Перцов в рецензии на второй короб «Опавших листьев» без каких-либо дополнительных комментариев упомянет о том, что автор «высыпал перед нами „последний“ (?) короб этих литературных „летучек“, листков, афоризмов», среди которых «из литературных отголосков... всего интереснее афоризмы о Гоголе».<sup>48</sup> В то же время П. Флоренский в

<sup>46</sup> Mautner F. Der Aphorismus als literarische Gattung // Der Aphorismus. S. 35.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Перцов П. П. «Опавшие листья» // В. В. Розанов: Pro et contra. Т. 2. С. 182—183.

письме Розанову по поводу того же текста сочтет необходимым заметить, что «афоризмы по неск. страниц уже не афоризмы, а рассуждения».<sup>49</sup>

Пожалуй, первым ситуацию с определением жанровой природы «философской трилогии» Розанова как проблему обозначил А. Синявский. Впервые обоснованно соотнеся «Опавшие листья» с жанром афоризма, он в то же время счел необходимым отметить, что «розановские записи это не совсем афоризмы. ...Афоризм в принципе это уже готовая формулировка. А вся специфика мысли и прозы Розанова в том и состоит, что он не мыслит и не пишет готовыми формулировками».<sup>50</sup> Безусловно, точно определяя здесь своеобразие афористической формы у автора «Опавших листьев» (гипертрофия «незавершенности»: «Розанов пишет не афоризмами, а клочками афоризмов, и сохраняет эту „клочковатость” мысли и стиля»<sup>51</sup>), исследователь, однако, несколько поспешно расценивает это как некое «отклонение» от «жанровой нормы», исходя из традиционно-упрощенного представления об афоризме («Афоризм в принципе это уже готовая формулировка. ...Это кристалл, чаще всего отшлифованный кристалл»). Подобная точка зрения на жанровую природу розановской «трилогии» (своего рода «черновик афоризма») развивается в ряде исследований последних лет.<sup>52</sup>

Между тем афоризм — жанр, существующий как выявленная и явленная антитеза, антиномия частного и общего, опыта и мыслительного обобщения, данного и мыслимого, — *никогда не есть безусловно и однозначно «готовая формулировка», и тем очевиднее он не является таковым у русских авторов. Афоризм суть «абсолютная законченность» постольку, поскольку сказано только то, что сказано — и более ничего добавлено и разъяснено не будет. Но афоризм одновременно суть «абсолютная незаконченность» — опять-таки потому, что сказано только то, что сказано, а этого всегда оказывается совершенно недостаточно для более или менее определенного и окончательного истолкования смысла сказанного. Особенность же русского варианта жанровой формы, как представляется возможным утверждать, состоит именно в том, что эта формально-смысловая «незаконченность» афоризма оказывается максимально выявленной, обнаруженной и акцентированной. В результате создается впечатление, что русский афорист (конечно, в том случае, если мы имеем дело с так называемым «настоящим жизнеупорным афоризмом»<sup>53</sup>) вообще не озабочен «проблемой формы» в пределах отдельного афоризма, стремясь таким образом уйти от какой-либо авторской («завершающей») роли, полностью, казалось бы, переложив ее на плечи читателя (отсюда — исключительная роль последнего для отечественных афористов, пытающихся, как правило, «объясниться» со своим предполагаемым «соавтором» в разного рода «предисловиях»<sup>54</sup>). Однако в то*

<sup>49</sup> Письмо от 17.X.1915. Цит. по: Розанов В. В. Сахарна. С. 7.

<sup>50</sup> Синявский А. Указ. соч. С. 180.

<sup>51</sup> Там же. С. 181.

<sup>52</sup> См., например: Федякин С. М. 1) Жанр «Уединенного» в русской литературе XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995; 2) Жанр, открытый Розановым // Розанов В. В. Когда начальство ушло... С. 597—602; Николокин А. Указ. соч. С. 273—294. Вместе с тем для современной отечественной литературы о Розанове характерен и «нерефлексивный» подход к определению жанра «Уединенного» и «Опавших листьев», когда последний без каких-либо дополнительных комментариев маркируется как «афоризм» (см., например: Федоренко Н. Т., Сокольская Л. И. Афористика. М., 1990; Фатеев В. А. В. В. Розанов: Жизнь. Творчество. Личность. Л., 1991).

<sup>53</sup> Выражение Г. Фигута (см.: Figuth G. Nachwort // Deutsche Aphorismen. Stuttgart, 1978. S. 352—392).

<sup>54</sup> Подобные «объяснения» находим у П. А. Вяземского («Записная книжка»), В. Ф. Одоевского («Психологические заметки»), М. П. Погодина («Исторические афоризмы»), Л. Шестова («Апофеоз беспочвенности») и, наконец, у Розанова.

время как *отдельные* афоризмы русского автора «завершены» не более, чем любая случайно проведенная черта на поверхности земли, общий «броуновский» рисунок этих «черт» (*афористический контекст*) «затягивает» в себя читателя, с неизбежностью заставляя последнего вновь и вновь пытаться уловить в их хаосе живое биение, пульс «жизненного целого», иначе — уловить «сверхформу» («вне-форму») жизни.

Именно потому афоризм и оказывается наиболее адекватным воплощением розановского «нутряного» (органического) видения (ощущения) мира. Именно потому Розанов и приходит к этой форме, уже в течение столетия существующей на русской культурной почве, однако доводит обозначенную особенность отечественного афоризма (его принципиальную внешнюю «вне-форменность») до известного предела, притом впервые прокламируя ее. В творчестве Розанова, таким образом, отчетливо обнаруживается и осознает себя *основная тенденция становления русской афористической формы*, прослеживаемая на протяжении XIX—начала XX века: «без-форменность» на уровне микроцелого (отдельный афоризм) и достаточно четкая форма на уровне «фрагментарного макроцелого» (афористический контекст), возникающая как некий аналог целостного и живого образа-видения мира, который проступает по траекториям «встреч» автора и читателей афористического собрания, слагаясь из этих «микрообразов», рождающихся от каждого афоризма.

В полном соответствии с характерным для его времени достаточно расплывчатым представлением об афоризме сам Розанов одновременно и соотносит, и не соотносит свое творение с данной литературной формой. Он упоминает несколько раз слово «афоризм» в связи с текстом «Уединенного» и «Опавших листьев», и в этих случаях всегда имеется в виду нечто наподобие так называемого «классического афоризма» (максима, чуть ли не «бонмо»). То есть именно (как отмечает Синявский) некое отточенно-законченное, остроумное, судя по всему, краткое высказывание-суждение. Например: «Мой афоризм в 35 лет: „Я пишу не на гербовой бумаге” (т. е. всегда можете разорвать)» (Уед., 186); «У Мережковского есть замечательный афоризм: „пошло то, что пошло”...» (ОЛ, 472).<sup>55</sup> Подобный «нормативный» подход к определению афоризма как жанра (весьма традиционный для начала XX века, а также для современного отечественного литературоведения) отзывается и в появляющемся во втором коробе «Опавших листьев» рассуждении о специфике «Уединенного» по сравнению с более ранними по времени создания «Эмбрионами»: «„Эмбрионы”. Из книг, из „Торгово-промышл. газеты” («Из дневника писателя»), „Попутные заметки” (из «Нов. Вр.»), из „Гражданина”. Это нужно издать в формате „Уединенного”, начиная каждый афоризм с новой страницы. Смешивать и соединять в одну книгу с „Уединенным” никак не нужно. „Уединенное” — без читателя, „Эмбрионы” — к читателю» (ОЛ-2, 296). А. Синявский, который в свое время справедливо заметил, что «Эмбрионы» с их «свободной, быстрой и летучей» формой («не самые мысли, а как бы зачатки, зародыши, семена мыслей... тоже что-то незакончен-

<sup>55</sup> Интересно, что у Розанова встречается употребление термина «афоризм» и в его первичном, «ученом» статусе. К традиции научного (ученого) афоризма отсылает нас заглавие одной из статей 1890-х годов: «Афоризмы и наблюдения» (впервые: Русское обозрение. 1894. Т. 29. С. 726—744; Т. 30. С. 334—364, 819—845; позднее — в составе сборника «Сумерки просвещения», 1899). Эта посвященная проблемам школьного образования статья выстроена в виде отдельных логически взаимосвязанных фрагментов-параграфов и отчасти напоминает, таким образом, традиционную форму тезисно-систематического изложения определенной суммы научных знаний («последовательные силлогизмы, составляющие основу какой-либо науки» — М. Погодин).

ное, а только намеченное и брошенное на ветер») «безусловно... подготовили Розанова к „Уединенному” и „Опавшим листьям”», считал, что «„без читателя” означает: „Уединенное” и „Опавшие листья” обращены к себе и на себя. И содержанием здесь становится авторское „я”, авторская интимность и субъективность. А в „Эмбрионах” главный материал — вопросы культуры и истории, то есть нечто объективное». <sup>56</sup> Как представляется, акцентированное Розановым различие «без читателя» — «к читателю» обусловлено не только «субъективно-личной», в первом случае, и «общественно-объективной» тематикой — во втором, но и отсутствием-наличием авторской установки на сохранение каких-либо внешних примет «литературной отделки» («формы» как ощутимой законченности, завершенности) в пределах отдельного фрагментарного текста. Наличие таковой в «Эмбрионах» дает возможность Розанову причислить их к некоей композиционно-речевой форме (афоризм) как определенной «разновидности» традиционно-ролевых взаимоотношений автора и читателя. Отсутствие же видимых следов «писательской работы» («сделанности», «оформленности»), в том числе на уровне *сегментов* фрагментарного макроцелого (что, как известно, и являлось главной задачей Розанова в «Уединенном» и «Опавших листьях» — «ничего лишнего», никакой «выпечки»), выводит, по мысли Розанова, его «трилогию» за пределы «литературы» как таковой («почти на правах рукописи», «преодоление литературы» и т. д.), т. е. изымает этот текст из «нормативной» системы координат «писатель—читатель».

«Без читателя» — значит «без формы». Соответственно этому получается, что мы, с одной стороны, имеем недвусмысленные (хотя и без прямого названия) отсылки Розанова, автора «Уединенного» и «Опавших листьев», к афоризму как композиционно-речевой форме в том случае, когда речь идет о фрагментарном *макротексте* — ибо таковой суть именно принципиальное «отсутствие формы» (как целостности, последовательности, логической взаимосвязи и т. д.). Например, упоминание Розанова в начале короба второго «Опавших листьев» о необходимости печатать все «аналогичные» его сочинения «в том непременно виде, как напечатаны» «Уединенное» и «Опавшие листья»: «с новой страницы каждый новый текст» (ОЛ-2, 3); насколько это для автора важно, легко уловить из оговорки о том, что он лишь по «внешним» причинам изменяет здесь этой «„форме” (!) с крайним удручением духа». Данный пассаж практически напрямую соотносится с тем весьма точным определением афоризма (формальная и семантическая отдельность, самостоятельность каждого высказывания в пределах афористического собрания), которое находим в розановской рецензии на «Апофеоз беспочвенности»: «Книга, т. о., рассыпалась и вместо ее появился хаос афоризмов. В этой груде мыслей, ничем не связанных, каждая страница воспринимается отдельно; м. б. она и неверна: но ее неверность ничего не разрушает в двух соседних страницах и в свою очередь нимало не зависит от того, верны или неверны они. Каждый камешек здесь говорит за себя и только о себе и имеет свою удельную цену, определяемую составом его и обработкою, а никак не ценностью постройки, в которую он вставлен». <sup>57</sup> Но, с другой стороны, Розанов постоянно удивляется и радуется тому, что открыл нечто *совершенно новое* в плане литературной формы (см. все рассуждения в «трилогии» о том, что так никто не писал до него, что на нем «литература кончилась»), не соотнося, таким образом, свое сочинение ни с чем, прежде бывшим, в том числе с тем, что так или иначе принято было именовать афоризмом.

<sup>56</sup> Синяевский А. Указ. соч. С. 185.

<sup>57</sup> Розанов В. Новые вкусы в философии. С. 4.

Это «новое» для Розанова, как известно, связано именно с тем, что здесь дано «все», «целиком» и «все как есть», «без выдумок» (т. е. некое запечатление «всего», притом без всякой «специальной работы» — именно «саморождение жизни»): «...Таинственно и прекрасно, таинственно и эгоистически в „Опавш. Лист.“ я дал в сущности „всего себя“... Это таким образом для крупного и мелкого достигнутый предел вечности. И он заключается просто в том, чтобы река текла, как течет, чтобы было все как есть».<sup>58</sup> Очень примечательно опять-таки, что в этом известном фрагменте из письма к Э. Голлербаху Розанов, по сути, формулирует конститутивную черту «жанровой экзистенции» афоризма, как она осознается в современной теории данного жанра: возможность «видеть все и вдруг» (сразу). Но кроме того, четко и определенно апеллирует именно к тому, что можно обозначить как «русский вариант» жанра, впервые озвучивая основную, как мы уже отметили выше, особенность национальной афористической формы: *отсутствие всякой формы* (точнее, присутствие более или менее отчетливой *авторской установки* на отсутствие формы). Создатель «Уединенного» и «Опавших листьев», безусловно, имел полное право заявлять, что *так, как он*, до него не писали: впервые в отечественной истории жанра Розанов *сознательно ориентируется* на без-форменность отдельного афоризма. Принципиальное отсутствие «законченной» формы *макроцелого* (т. е. «писание афоризмами») прокламировал уже Шестов; но Розанов пошел дальше по этому «русскому пути», фактически узаконив полное «отсутствие формы» на уровне *микроцелого*, т. е. отдельного афоризма. Никакой «постройки» не только в виде «книги» (что так восхитило Розанова в «Апофеозе беспочвенности»), но и в пределах составляющих ее «самостоятельных сегментов»: «слетел лист» — такой, как есть, так, как есть, — *и все*, ничего более, никакой «дополнительной отделки». (Именно потому, если учесть присущее Розанову представление об *отдельном* афоризме как о кратком, законченном, иначе, предельно «оформленном», «сделанном» тексте, мы и не находим *прямой* авторской атрибуции жанра «Уединенного» и «Опавших листьев» как афористического.)

В отличие от автора «Уединенного» Шестов, провоцируя читателя на необходимое «думание» (самостоятельный мыслительно-интеллектуальный отклик) прежде всего замкнуто-необъясненным «парадоксом», стремился создать видимость сугубой «оконченности» (завершенности) афористического микротекста. Розанов же инициирует чувственно-эмоциональный ответный импульс, пытаясь для того «разрыхлить душу читателя», деструктурировать ее «гладкую форму» («образ читателя»), получив, соответственно, возможность «зацепиться» за скрытое под ней человеческое «нутро». Стремясь в этой связи создать максимально «шероховатый», «цепляющий» и «зацепляющий» текст, Розанов сознательно педалирует заложенную в формально-смысловой структуре афористического высказывания сему «неоконченности». Вот эту «формальную черту» — принципиальную «необработанность», «неровность» своего афоризма (то, что А. Синявский называет «рукописностью») «Опавших листьев» — Розанов не просто соблюдает, он ее свято оберегает, используя множество отмечавшихся уже исследователями именно «формальных приемов»,<sup>59</sup> иначе, «пускает стрелы» в читателя, весьма хорошо их «изготавливая». Ремарки, кавычки, сокращения, отточия и

<sup>58</sup> Письма В. В. Розанова к Э. Ф. Голлербаху. С. 114.

<sup>59</sup> См. об этом, например: Голлербах Э. В. В. Розанов. Жизнь и творчество. Пг., 1922. С. 66; Синявский А. Указ. соч. С. 182—183; Федякин С. Р. Жанр, открытый В. В. Розановым. С. 599—600; Николужин А. Указ. соч. С. 280—281.

многоточия, самоотсылки и автоцитаты, перебивы интонации и ритма, тематические сбои и наслоения суть розановские «способы» создания сугубо частного, конкретного, личного высказывания, сырого («неиспеченного»), а потому *живого и задевающего за живое* текста.

Создавая видимость максимально «вне-литературного» (вне-оформленного) текста, предельно обнажая, подчеркивая незавершенность («неоконченность») отдельного афоризма, автор «Уединенного» и «Опавших листьев» таким образом делает все для того, чтобы читатель непременно «поймался» в традиционную афористическую ситуацию «довосполнения смысла», завершения афористического высказывания, волей-неволей взяв на себя ту функцию, от которой демонстративно отказывается автор.<sup>60</sup> Иначе, побуждает читателя стать автором (Розановым), начав не только «читать», но «писать Розанова», соответственно, впустить его в себя, позволив и *Розанову* стать им — данным конкретным читателем, размыв, таким образом, границы между субъектом и объектом высказывания, чтобы в каждом и любом читателе (человеке) возник свой Розанов, глазами «всех» смотрящий на мир, — Розанов, распавшийся на «всех» и «всеми» многократно возрожденный и «прикрепленный к земле» во множестве (от каждого читателя) специфически нефиксированных, дробных, вибрирующих (от каждого афоризма), живых и живущих «образов», возникающих как некое «органически-вне-оформленное» целое на всем пространстве афористического макротекста.

\* \* \*

Впервые открыто и определенно прокламируя афоризм в качестве единственно возможной литературной формы, в своих произведениях Шестов и Розанов обнажают важнейшую специфическую черту русского афоризма, которая в самом общем виде может быть определена как *установка на отрицание (преодоление) формы как таковой*. Формы как феномена, принципиально противоречащего (чужеродного) «реальному» жизненному процессу, в качестве *максимально возможного адекватного* аналога которого и возникает, как правило, отечественный афоризм — жанр, удивительным образом соприродный русскому национальному мышлению с его сориентированностью на *реальное* обретение *нереального* — «живое» воплощение идеала.

Не случайно на примере подавляющего большинства значительных русских афористов XIX—начала XX века мы сталкиваемся с такой особенностью их творчества, как отсутствие изначальной установки на то, чтобы «написать афоризм». Наличие таковой дает нам отчетливо подражательные «Мысли, характеры и портреты» П. И. Шаликова и современную ему «литературу размышлений», проникнутую единственной мыслью — «*написать „мысли“*» (П. А. Вяземский), непритязательно-нравоучительные «мысли и размышления» в составе поучительно-развлекательных сборников 1850—

<sup>60</sup> В этой связи мы хотели бы оспорить утверждение С. М. Федякина о «внешнем» статусе «фрагментарности» розановских текстов (см.: *Федякин С. М. Жанр «Уединенного» в русской литературе XX века*). Именно последняя и позволяет максимально «обнаружиться», материализоваться «черновому письму» Розанова. Афоризм как особая композиционно-речевая форма, конститутивным признаком которой является именно специфическая «изолированность» (иначе, фрагментарность) высказывания, и дает возможность — если употребить здесь определения исследователя — «озвучить» «внутреннюю речь» автора, никоим образом не исказив ее. Именно «фрагментарность» розановских текстов «ионизирует» «смысловые пустоты» этой «минимализированной» речи, провоцируя читателя на их самостоятельное «восполнение». Активизируемый же афоризмом личный внутренний потенциал читателя и есть необходимый для проникновения в «уединенное» Розанова «Сезам, откройся!».

1860-х годов, а также моралистическую «мыслительную литературу» рубежа XIX—XX веков. В то же время, если говорить о «Записных книжках» П. Вяземского, «Исторических афоризмах» М. Погодина, «Психологических заметках» В. Одоевского, «Апофеозе беспочвенности» Л. Шестова, наконец, «Удиненном» и «Опавших листьях» В. Розанова, нельзя не заметить, что ни один из этих отечественных афористических текстов не создавался сразу именно как «собрание афоризмов», представляя собой изначально либо материалы личных дневников, либо черновые наброски будущих сочинений в «крупной форме». Иными словами, род «черновой фиксации» чего-то, которая только потом (и почти всегда неожиданно для самого автора) начинает осознаваться последним как собственно необходимая ему форма, единственно позволяющая выразить это «что-то», волнующее автора, точнее, «предносящееся» ему. Вот только здесь у русского афориста появляется весьма четкая и осознанная установка: ничего не «обрабатывать» и публиковать именно так, как есть. Иначе говоря, появляется именно установка на определенную форму, которая суть «отсутствие формы», вернее, именно *преодоление* таковой.

Отмеченное очевидное следование целого ряда значительных русских авторов XIX—начала XX века по одному и тому же пути — от установки на создание целостных текстов к «интуитивному» обретению фрагментарного способа фиксации «жизненного целого» — позволяет предположить здесь наличие определенной ментально-обусловленной закономерности. Это движение отечественной художественно-мыслительной культуры к афоризму (материализация более или менее осознанного стремления избавиться от «формы» вообще), являя собой род «подсознательного» сопротивления «русской идее» — русской сознательной установке на непременное реальное обретение абсолютной (единой и окончательной) истины, одновременно суть некий «путь спасения» для таковой. На русской культурной почве афоризм с его антиномичной формально-смысловой структурой, сориентированной на воссоздание «бесконечного» и всеобщего посредством фиксации «конечного» и отдельного, оказывается своего рода реальной возможностью осуществления «русской мечты» о «воплощенном Царствии Божием на земле» (В. В. Зеньковский), иначе, о возможности «тождества» идеала и действительности (слова и дела, теории и жизни).

## ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ЖИЗНИ И ИСКУССТВА В ДРАМАТУРГИИ А. БЛОКА (ОТ «ПЕСНИ СУДЬБЫ» К ДРАМЕ «РОЗА И КРЕСТ»)

Эволюция творческого пути А. Блока от драмы «Песня Судьбы» к последней драме «Роза и Крест» демонстрирует достаточно резкую перемену эстетических взглядов поэта, что не было свойственно его драматургии ранее. При поверхностном наблюдении можно предположить, что «Роза и Крест» уходит от эстетической проблематики предшествующих драм, в том числе «Песни Судьбы». Действительно, в романтическом сюжете жертвенной любви средневекового рыцаря к даме сложно узнать такие метапоэтические темы, демонстративно представленные в предшествующих драмах, как, например, трагическое осознание резкого разрыва между искусством и жизнью, разочарование в способности поэтического слова воплощаться в жизни, характерные для «Песни Судьбы». Однако, как будет показано далее, драма «Роза и Крест» унаследовала метапоэтическую тему — тему размышлений об искусстве, которая красной нитью проходит через всю драматургию Блока, и именно здесь, по мнению А. В. Федорова, разрешена художественная «задача, которая не была осуществлена в „Песне Судьбы“». <sup>1</sup> Размышления о бытийном оправдании искусства — его природе, соотношении с действительностью и роли в жизни выносятся на сюжетный и мотивный уровни драмы «Роза и Крест». Рассматривая наброски, связанные с первоначальным оперным замыслом, Н. Волков, один из первых исследователей драматургии Блока, отметил, что уже на этапе замысла драмы в основе лежала мысль о роли искусства в преобразении действительности. <sup>2</sup>

В период создания «Песни Судьбы» Блок неоднократно высказывался о своем стремлении к слиянию красоты и пользы в искусстве — о «Прекрасном» как идеале искусства, о непосредственном вторжении искусства в жизнь. Эта идея была отражена в сюжете драмы «Песня Судьбы» в публицистически заостренном виде. <sup>3</sup>

Метапоэтическая тема «Песни Судьбы» представляет собой проверку идеи непосредственной действительности искусства и, можно сказать, собственной жизнетворческой концепции жизнетворчества на фоне общей проблематики жизнетворчества символистов. Сюжет «Песни Судьбы» развивает проблему судьбы поэта, вышедшего из замкнутого индивидуалистического мира в «холод и мрак» действительности, и ставит вопрос о возможности существования в ней. Если в сюжеты предшествующих лирических драм Блок вложил метапоэтическую тему самосознания бытия поэта, воплощая ситуацию острого столкновения своего художественного мира с действительностью, то в «Песне Судьбы» он возводит эту тему на более высокий уровень,

<sup>1</sup> Федоров А. В. Театр А. Блока и драматургия его времени. Л., 1972. С. 102.

<sup>2</sup> Волков Н. Александр Блок и театр. М., 1926. С. 107—108.

<sup>3</sup> Герасимов Ю. К. Вопросы театра и драматургии в критике А. Блока. Л., 1963. С. 224.



изображая одновременно устремленность к жизнестроительной силе искусства и понимание иллюзорности подобных претензий.

Период написания «Песни Судьбы» был отмечен для Блока разочарованием в символистской эстетике.<sup>4</sup> Несмотря на это, а также на признание заслуг реализма, тема «общественного» в искусстве, воздействия искусства на жизнь, важнейшая в драме, коренным образом связана со стремлением к слиянию искусства и жизни, что, как замечает А. Вислова, пронизывает всю культуру символизма.<sup>5</sup>

Миф о слиянии искусства и жизни, репрезентируемый на уровне сюжета в стремлении Германа к Фаине, поэта-интеллигента — к миру, свидетельствовал об исчерпанности надежд на возможности символистской теургии. Пьеса строится на вере в эстетическое преобразование действительности, поэт предстает здесь как спаситель мира, хотя реальное развитие сюжета и его метапоэтический потенциал свидетельствуют о крушении этой мечты.

В драме «Песня Судьбы», написанной в состоянии духовного кризиса, пережитого поэтом из-за осознания разрыва искусства и жизни, и наполненной многими противоречивыми элементами, утопическая вера в жизнестроительную силу искусства обнаруживается в некоторых элементах теургического мифа. Прежде всего это черты теурга, приданные образу Германа — героя драмы, который снизошел в мир по призыву «песни Судьбы», чтобы исполнить свой долг. Он — «избранный», его лицо освещено ореолом, переход Германа в реальность подчеркивается направленностью вертикального движения — от верха к низу, что соответствует символистской идее «нисхождения» и оппозиции реального и идеального миров. Пошлый мир действительности воспринимается им как мир «страшный», который «был пуст и мертв». И невеста Фаина, ждущая жениха-спасителя, Германа, являясь олицетворением этого «страшного мира» и носительницей «черной страсти» (она сама называет себя «змеей»), напоминает амбивалентный облик «незнакомки». Герману свойственна обостренная чувствительность к «мерзостям действительности», в чем можно видеть негативное отношение романтика-идеалиста к безобразию и несовершенству этого мира. Он переоценивает свое прошлое существование в «белом доме», уподобленное «сну», но вместе с тем и «страшному миру» не приписывает никаких позитивных свойств, что типично для символистского отношения к реальности.

Наряду с указанными выше элементами теургического мифа, в «Песне Судьбы» присутствует мифотворческая основа, заслоненная для большинства современников общественной темой пьесы, — свидетельство того, что в это время автор драмы еще разделял веру в соборную силу театра. Ответ Блока на критические замечания К. С. Станиславского говорит о решительном стремлении поэта к осуществлению синтеза искусства и жизни, об идее подчинения действительности высокой мечте — эстетической действительности: «...ибо театральное действие уже больше слова. Надо, чтобы тема моя, в жизненности которой я убежден, проникла не только в уши слушателя, но в очи, в сердце, в волю зрителя. Если слово — смутное предчувствие, то — театральное представление может стать настоящим, пробуждающим от спячки и бросающим в блеск и муть живой жизни ударом бича».<sup>6</sup> Мифотворчество «Песни Судьбы» рождается из этого блоковского ожидания

<sup>4</sup> Там же. С. 158.

<sup>5</sup> См.: Вислова А. В. «Серебряный век» как театр: феномен театральности в культуре рубежа XIX—XX вв. М., 2000. С. 39.

<sup>6</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. VIII. С. 267. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

прямого воздействия искусства на жизнь и реального слияния искусства с жизнью. В этом можно видеть аналог вагнеровскому проекту Gesamtkunstwerk.

Рассуждая о соотношении искусства и жизни в «Песне Судьбы», следует отметить также своеобразие внутренней структуры самой драмы. Речь идет о действии лирической силы, выходящей на поверхность сюжета, что А. В. Федоров определяет как «объективное усиление лиризма».<sup>7</sup> Исследователь утверждает, что это противоречило «той задаче, которую формулировал для себя сам поэт в работе над драмой в 1908 году, стремясь нащупать „не только лирическую почву”».<sup>8</sup> «Иная реальность» полностью господствует в действии пьесы, хотя автор старался преодолеть отвлеченность этой драмы, создавая последовательно три ее редакции.

Однако эта особенность построения «Песни Судьбы», будучи, с одной стороны, чем-то «леонид-андреевским» (VIII, 188), «сокрушительным художественным провалом» (по П. П. Громову),<sup>9</sup> или усиленной «лирической стихией», ослабляющей драматическое начало (по А. В. Федорову),<sup>10</sup> в то же время соотносится с исходной проблематикой, с эстетической задачей проверки действительности искусства в жизни, заданной этой драмой. Миф о способности искусства действовать в жизни, активно осваивать жизненные темы в «Песне Судьбы» непосредственно связан с взглядом символизма на искусство как на «„метабытие”, и „параллельное” действительности, и даже значительнее, чем действительность».<sup>11</sup> Следовательно, стихия лирического призыва неизбежно выступает на передний план действия драмы. Сфера эстетической действительности явно претендует на самостоятельный бытийный статус. Здесь по сравнению с лирическими драмами автор усиливает реальность «иного мира», чтобы постулировать сочетание реального мира и мира «иного», проявленного через категорию «лиризм».

В этом отношении весьма уместным представляется замечание Л. М. Борисовой. Она показывает, в каком именно аспекте связана «Песня Судьбы» с проблемой взаимодействия искусства и действительности. По ее мнению, в этой драме лирической силой «обладает не столько внутреннее, сколько внешнее действие», т. е. «лирическая сила выступает как внешняя по отношению к героям», а «звон» иных миров — «как объективная реальность».<sup>12</sup> «Песня Судьбы» осязаемо реализует план высокой мечты как *иную*, но реальность. Как замечает исследовательница, звон иного бытия господствует над жизнью всех персонажей драмы как *другая объективная действительность* и «песня судьбы», ее «звук», занесенный из *иного* мира, полностью объективируется в этой действительности. Согласно такой интерпретации, и само заглавие прочитывается как намек на аналогичное авторское отношение к миру *иному*.

Мотив *призыва, зова* «иных миров», «иной реальности» определяет структуру драмы как на уровне действия, так и на уровне персонажей, в том числе и их речевого поведения. Зов Фаины — «песня судьбы», этот лирический «звук» обладает всемогущей силой, пронизывая насквозь и внутреннее, и внешнее действие. Все персонажи драмы сознательно принимают этот звон иной реальности и признают его существование. Действия персонажей,

<sup>7</sup> Федоров А. В. Указ. соч. С. 95, 97.

<sup>8</sup> Там же. С. 97.

<sup>9</sup> Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники. Л., 1986. С. 312.

<sup>10</sup> Федоров А. В. Указ. соч. С. 97, 101.

<sup>11</sup> Вислова А. В. Указ. соч. С. 54.

<sup>12</sup> Борисова Л. М. Кризис символизма и творческая эволюция Блока-драматурга // Филологические науки. 1994. № 2. С. 18—19.

особенно протагонистов драмы, мотивированы осознанием ими связи *этого* мира с миром *иным*. Таким образом, «Песня Судьбы» в значительно большей степени заостряет проблематику действенности искусства, чем это было в предшествующих лирических драмах, где она проявлялась скорее на уровне автора.

«Песня Судьбы» — драма внутренне противоречивая и ироничная. Возникая из теургического мифа о слиянии искусства и жизни и символистской утопической веры в жизнестроительную силу искусства, она, путем их сценической реализации, разоблачает мнимость подобных постулатов и подвергает их демифологизации. Глубокая конфликтность драмы «Песня Судьбы» состоит в антиномии между ее изначальной идейной мотивацией и ее драматургической реализацией, иначе говоря, в парадоксе одновременного создания мифа символистского жизнестроительства и его разрушения. Динамичность этой пьесы заложена в переходе к новым эстетическим началам, к конструированию нового творческого мира. Поэтому трудно полностью согласиться с мнением А. В. Федорова об отсутствии в «Песне Судьбы» конфликтности, а также авторской иронии и недостаточной внутренней динамичности темы в целом.<sup>13</sup> Как говорилось выше, «Песня Судьбы», инсценируя автомифологизацию и одновременно ее разрушение, в плане металитературы не менее глубоко динамична и остроконфликтна, чем лирические драмы. «Сочувственное отношение автора к своему герою», отмечаемое исследователем,<sup>14</sup> относится в большей мере к попыткам автора преодолеть «невообразимый хаос и сложность», «насмешливый тон» и «романтизм» на пути к синтезу.

В «Песне Судьбы» Блок, художественно воплощая свою лирическую тему — тему поэта, стремящегося к слиянию «красоты и пользы» через прямое вторжение искусства в жизнь, раскрывал несостоятельность и мнимость этой мечты. В этом отношении имеет важнейшее значение признание поэта в том, что он «кощунственный лирик» (VII, 267).

Каким же образом происходит в пьесе подобное разрушение мифа, крушение мечты о слиянии искусства и жизни?

Герман, освещенный ореолом теурга, лишается права жениха и освободителя именно в момент, когда должны осуществиться встреча и спасение. Во время встречи Германа и Фаины в пятой картине идентичность Германа как истинного жениха постоянно подвергается сомнению, и его союз с Фаиной откладывается и задерживается. Из слов Фаины: «Ты — не тот. Он был черен, зол и жалок. Ты светел, у тебя — русые волосы, лицо твое горит господним огнем!» — следует, что Герман, как возвышенный теург, не способен к земному чувству. Человечности, которой требовала Фаина от Германа, у него все-таки недостаточно, несмотря на «красный шрам» от бича на лице — примету «избранного».

В дальнейшем возникают и другие сомнения в жизнеспособности поэтической личности, представленной в образе Германа. В последней, седьмой картине через развертывание мотивов забвения и неузнавания раскрывается неспособность Германа к действию, а его слов — к воплощению в жизни. «Рассказать нечего. Ничего не было. Что мне делать, я не знаю: ты больше меня... я ничтожный, я чужой, я слабый, — и ничего не могу... и ничего не помню...»; «Все — слова! Красивые слова...». И Фаина говорит о нежизнеспособности Германа: «...вы такие... Точно мертвые... а я живая!» (IV, 160—161). Особенно важны здесь мотивы немоты и сонности Германа. По-

<sup>13</sup> Федоров А. В. Указ. соч. С. 92—93.

<sup>14</sup> Там же. С. 92.

следняя картина вновь подтверждает несоответствие поступков Германа его убеждениям, что является ядром метапоэтической темы драмы.

В монологе Германа, открывающем эту картину, противопоставляются его прошлое и настоящее (фактически относящееся к будущему). Здесь Герман, на фоне типично символистского, соответствующего образу теурга пейзажа — на «пустой равнине... посередине — снежный холм», отказывается от мира прошлого, мира «сна, чахлой жизни, домашнего уюта, тепла и света очагов семейных — очага и тишины» и одобряет новое бытие «холодного, бледного дня, свободной души, холода бодрящего и здорового, как зимы, пронзающего, как иглы снежных вьюг, сжигающего, как темный взор Фаины» (IV, 159—160). Он заявляет о выходе в новый мир — мир с поющим песни ветром. Подобные мотивы, прежде проявлявшиеся в «красивых словах» Германа, на деле связаны с блоковским образом истинного поэта: его реальные действия не ведут к достижению цели, аннулируют слияние искусства и жизни. Мотивы забвения и сна усиливаются, и в конце концов Герман не помнит и не узнает свою невесту Фаину. Таким образом, слова поэта не сочетаются с его действиями и не воплощаются в жизни — его надежды на слияние с миром в конечном счете оказываются иллюзорными.

Из несоответствия идеи и действия, слова и мира Блок создал антиномическую внутреннюю структуру в сюжете реализации мифа и одновременного его разрушения. Как и прежние лирические драмы, «Песня Судьбы» находится на границе старого смысла и возникающих здесь же новых художественных начал. Она тоже таит в себе силу преодоления и отрицания изношенного старого смысла, и в этой внутренне динамичной системе самоотрицания неразрешенные эстетические вопросы и задачи переносятся в будущее. Так в «Песне Судьбы» рождается точка соединения с новой, еще более широкой смысловой перспективой. Из особых принципов эволюции драматургии Блока следует, что «Песня Судьбы» предвещает новый миф о творческом «пути», постулируя иные смысловые начала для эстетического идеала — «Прекрасного». В чем они проявляют себя в этом произведении? И как вычерчивается путь поэта после «Песни Судьбы»?

Драма «Песня Судьбы» задает возможность поисков нового пути, как это было в ранних лирических драмах, именно в тот момент, когда разоблачается мнимость старого мифа и разрушается его искусственный мир. Как уже было замечено, гибель Германа предрешена его неспособностью к действию, он *мнимый* жених, *мнимый* спаситель. Начало пути к обретению мира как такового, который символизирован в образе Фаины, заложено в разоблачении недостатков старого героя.

Во-первых, «Друг» Германа понимает, что хотя Герман внешне «старый» (IV, 150), на деле он «взрослый младенец», который еще не жил настоящей жизнью, т. е. не прошел действительного испытания «страшным миром». Только после глубоких переживаний Герман мог бы принять «страшный мир». По ходу действия не раз возникает мысль, что он не получил еще «второго крещения». Он, только что покинув «синие берега рая», не имеет пока никаких истинных прав на близость с *этим* миром.

Во-вторых, как следствие этого, Герман не наделен человечностью, что находит подтверждение в невоплощенности его «красивых слов». Повторяющийся в разговорах с Фаиной мотив «человечности» и сопутствующие ему мотивы «крови», «страдания» приобретают особое звучание в связи с замечанием Блока о своем творческом пути как «трилогии вочеловечения». Не случаен на этом лирическом фоне первый вопрос Фаины, обращенный к Герману: «Ты — человек?» (IV, 140); и далее она молит: «Господи! Господи! Стань человеком!» (IV, 163).

В-третьих, Герман еще не всецело свободен от мира сна и мечты — сон в «белом доме» все еще продолжается в реальной действительности. На протяжении драмы поэт еще не слышит настоящую песню судьбы — ту песню ветра, музыка которого наполняет весь мир, и не принимает эту настоящую открытую действительность — ее холод и бесконечную свободу. Он видит пока лишь внешний облик Фаины (IV, 120—122), не подлинное ее лицо. Герман в истинном смысле встречает «мир с поющим песни ветром» только тогда, когда расстается с Фаиной и стоит перед мраком неизвестного будущего. Мотив трезвого взгляда на мир, входящий в круг мотивов сомнамбуличности,<sup>15</sup> яви, сна и пробуждения и т. п., возникает у Блока именно в период «Песни Судьбы». Эти мотивы варьируются и в поэзии, и в критике и связаны с образом идеального поэта, который преодолел декадентскую замкнутость и встречает мир твердо и мужественно.

Финал драмы емко и напряженно передает эстетический смысл всей пьесы. Он представляет собой конец и одновременно начало. Фаина, пробуждая Германа, сама погружается в забвение и сон с надеждой, что все начнет по-новому. Она влечет его «не смертью, а жизнью», просит о любви Германа, который боится встречи с миром, с только что начинающимся пробуждением (IV, 164—165). Мотив любви, данный в финале, связываясь с мотивом совершенной любви, заданным эпитафией, образует композиционную рамку, намекая на возможность нового начала всего действия. Образ Германа, отправляющегося с проводником навстречу ветру и метели на поиски Фаины, ее настоящего лица, свидетельствует о продолжении пути героя. Финал открыт: расставание рождает новую встречу, а старый миф — новый миф о пути, в соответствии с циклической, мифологической структурой драмы.

В связи с этим А. В. Федоров замечает, что в «Песне Судьбы» присутствует «жизнеутверждающее начало» и это роднит ее с лирическими драмами 1906 года.<sup>16</sup> Действительно, стремление к «Прекрасному», заново возникающее на месте разрушения и разрыва, явственно сказывается во внутренней структуре финала, предполагающего продолжение пути. Герман, разрушая теургический миф, стоит перед началом нового этапа — «вочеловечения»: чтобы «стать человеком» через страдание в этом «страшном мире» и прийти к истинной встрече с Фаиной — миром действительности. Поэтому можно сказать, что только в финале драмы Герман в подлинном смысле просыпается от сна и видений.

Считая сном и мечтой «экзальтированную восторженность» своего героя, автор признает, что образ Германа еще не свободен от символистских, теургических черт: «Он — декадент до мозга костей, ибо весь яд декадентства и состоит в том, что утрачены сочность, яркость, жизненность, образность, не только типичное, но и характерное... А в жизни еще очень много сочности, которую художник должен воплощать» (VII, 227).

Монолог Германа пока не что иное, как «смутное предчувствие» своей судьбы. Слова поэта исполнены пафосом пробуждения чувства долга перед обществом, но это только абстрактные и теоретические мысли, проникнутые «ядом декадентства». Из этого явствует, что надежда автора на сценическое осуществление «Песни Судьбы», выраженная в письме к Станиславскому, непосредственно соотносится с его предостережением против пустых красивых поэтических слов, не связанных с действием: «...я боюсь слов ужасно, в их восторге легко утонуть...» (VIII, 267).

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же. С. 92—93.

Предназначенный герою новый путь к Прекрасному — истинному эстетическому идеалу, для которого уже не актуальна формула «жизнь есть кощунство перед искусством, и искусство — кощунство перед жизнью»,<sup>17</sup> и к «художнику-человеку» является переходом к новому мифу о принятии мира как такового, о «вочеловечении» через приобщение к страданиям «страшного мира». Поиск истинного соотношения поэта и действительности еще впереди, и проводник поэта — душа народа, носитель голоса ветра, песни судьбы — советует ему не стоять на месте (IV, 167).

Моментом пересечения «Песни Судьбы» со следующей драмой — «Роза и Крест» — является задача, отнесенная к будущему Германа, — мечта о слиянии красоты и пользы, об «общественности» в искусстве. В «Песне Судьбы» она предстает как автометапоэтическая тема — решение Блоком общей дилеммы. Следовательно, образ Германа в метапоэтическом смысле есть не что иное, как творческий портрет автора, заново начинающего свой путь там, где «открывается пустая равнина, душа, опустошенная пиром» (V, 432).

Это важнейший момент эволюции творческой мысли Блока от «Песни Судьбы» к драме «Роза и Крест». Исследователи творчества Блока характеризуют период между этими двумя произведениями как разрушение его утопической веры в теургическую миссию художника-символиста. Т. М. Родина, в частности, подчеркивает: «Именно в это время разрушается утопическая вера Блока в то, что искусство является высшей и самостоятельной формой действительности и что в этом качестве оно способно — при известной душевной подготовленности людей — преодолеть социальные противоречия, сближая между собою мир идеальный, в котором искусство берет свои истоки, и данный, „ближайший мир”».<sup>18</sup> Это изначальное представление символизма об искусстве еще сохраняет свои главные контуры в драме «Песня Судьбы». Подобная «платоновско-соловьевская концепция искусства заметно драматизировалась после революции 1905 года, — замечает, например, Ю. К. Герасимов. — Драма „Песня Судьбы” уже писалась Блоком в состоянии тревоги и озабоченности именно проблемами общественными. <...> Блок все еще считал, что пьеса может подействовать на зрителей пробуждающе, хлестнув их по душам, подобно „удару бича”. Работая над ней, Блок еще разделял характерную для символистов надежду на „соборную” силу театра».<sup>19</sup> В результате окончательного разрушения символистской концепции искусства дальнейшие творческие поиски рождают драму «Роза и Крест», тесно связанную с новыми художественными достижениями Блока 1910-х годов.

Исходный пункт художественной идеи драмы «Роза и Крест» — синтетическая и в высшей степени сложная блоковская концепция сущности искусства и его роли в жизни, основанная на трагическом осознании противоречивости соотношения жизни и искусства — их неслиянности и нераздельности. Новый взгляд на отношения искусства и действительности и новые определения бытия искусства и художника являются теми художественными идеями, которые заложили идеологическую основу для последней драмы Блока.

Период создания драмы «Роза и Крест» представляет собой творческий этап, отмеченный размышлениями поэта об онтологических основах искусства. В своей последней драме Блок подходит к новому художественному истолкованию концепции жизнетворчества, преодолевая теургический миф

<sup>17</sup> Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 133.

<sup>18</sup> См.: Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала века. М., 1972. С. 193.

<sup>19</sup> Герасимов Ю. К. Указ. соч. С. 187—188.

символизма. «Роза и Крест» развивает метапоэтическую тему преобразования человеческой жизни искусством, ставя проблему высшего оправдания искусства. Драма осуществляет эту идею в рамках лирической темы совершенной любви, преодолевающей страх, и безусловной верности своему идеалу.

Каким же образом реализуются метапоэтические смыслы в драме?

Во-первых, значение этой драмы в том, что в ней авторетроспективная художественная (метапоэтическая) тема не выносится на уровень сюжета демонстративно и открыто, как в предшествующих драмах. События «иног мира» здесь даны скрыто и завуалированно, и обозначенная проблема не является очевидной в динамическом аспекте.

Вначале действие пьесы разворачивается полностью в рамках логики и быта реального мира, непосредственное столкновение *этого* мира с миром *иным* не является необходимым. Действие драмы задано конфликтами страстей и историческими событиями. Образы действующих лиц ярко демонстрируют эту ее особенность. В ней нет героя, прямо отражающего образ поэта / художника, как это было ранее. Ее герой Бертран, на первый взгляд, имеет мало общего с образами прежних героев — носителей философской идеи, стоящих над реальной действительностью. Он — самый обыкновенный человек, у которого «простой и здравый разум». Он униженный и несчастный рыцарь, отчасти «маленький человек».<sup>20</sup> Образ Изоры также не поддается полному переводу в план абстрактного метапоэтического сообщения, указывающего на ее связь с «Прекрасной Дамой» или «Вечной Женственностью». И отношения, и конфликты между персонажами принципиально не метапоэтичны. Действующие лица, как замечает Т. М. Родина, принадлежат миру объективной действительности, а не миру замкнутой лирики — бытию субъективного сознания, как прежние герои.<sup>21</sup>

На этом фоне как весьма интересный феномен предстает образ певца Гаэтана — создателя песни, являющейся концептуальным центром драмы. Автор, возводя происхождение художника — Гаэтана — к миру легенды и сказки, выделяет его из плана реалистического бытия. Об этом свидетельствует рассказ Гаэтана о своей жизни, в котором его рождение и воспитание объясняются через миф. Он был воспитан Феей, и его рассказ мифологичен и сказочен: «Возле синего озера юная мать / Вечером поздним, в тумане, / Отошла от моей колыбели... / Фея — младенца меня / Унесла в свой чертог озерной / И в туманном плену воспитала... / И венком из розовых роз / Украсила кудри мои...» (IV, 202).

Гаэтан переносится из мира сказки и легенды в *этот* мир — «мир дождливый, мир туманный... туда пряжа Парки ведет...» (IV, 203), но все же он не имеет никакого отношения к действительности. Задача его — быть для людей «зовом бесцельным», он обрисовывается как некое свободное существо, земное, но освобожденное от всех человеческих связей и обязанностей. Гаэтан, как один из персонажей этой драмы, глубоко проникнутой жизненными, человеческими чертами, на деле живет в мире Феи — в ирреальности сказки и легенды: «Люdiam ты будешь зовом бесцельным! / Быть может, тронешь ты / Сердце девы земной, / но никем не тронется / Сердце твое... / Оно — во власти моей... / Странником в мире ты будешь! / В этом — твое назначенье, / Радость — Страданье твое!» (IV, 203).

Автор, отделяя образ Гаэтана от материального и временного мира, превращает его в некое духовное существо, находящееся вне времени.<sup>22</sup> Ему не

<sup>20</sup> Там же. С. 230.

<sup>21</sup> Родина Т. М. Указ. соч. С. 227.

<sup>22</sup> Там же. С. 233—234.

назначена «земная доля», он носит в себе только песню — некий символ *иного* мира: «„Сердцу — закон непреложный“, — / Так говорила она, / И в слезах повторяла: / „Путь твой грядущий — скитанье! / Что тебя ждет впереди? / Меть свои крепкие латы / Знаком креста на груди!“ / Грудь я крестом отметил, / И в мир туманный пришел...» (IV, 204).

Противоположность ирреально-мифологического мировоззрения Гаэтана и прозаического и бытового видения Бертрана проявляется в их диалоге. Гаэтан видит *иной* мир — мечты и сна, сказки и легенды, мир «Прекрасного», который скрыт за покровами *этого* мира: «Гаэтан: Теперь — подводный город недалеко. / Ты слышишь звон колоколов? / Бертран: Я слышу, / Как море шумное поет. / Гаэтан: А видишь, / Седая риза Гвеннолэ несется / Над морем? / Бертран: Вижу, как седой туман / Расходится. / Гаэтан: Теперь ты видишь, / Как розы заиграли на волнах? / Бертран: Да. Это солнце всходит за туманом. / Гаэтан: Нет! то сирены злобной чешуя! / Моргана мчится по волнам... Смотри: / Над нею крест заносит Гвеннолэ! / Бертран: Туман опять сгустился. / Гаэтан: Слышишь, стоны? / Сирена вероломная поет... / Бертран: Я слышу только волн печальный голос. / Не медли, друг! Через туман — вперед!» (IV, 205—206).<sup>23</sup>

В. Мочульский заметил, что «Гаэтан — поэтическое видение» и «автор поручает ему главную лирическую тему драмы „радость-страдание одно“». <sup>24</sup> Из этого следует, что Гаэтан — фигура, олицетворяющая духовный план драмы — мир вдохновения, мечты, идеала и т. д. Гаэтан, по словам Родины, «в обывательской жизни участвует лишь внешне». <sup>25</sup> Он все время склонен «выпадать» из нее в мир жизни стихийной, погружаться в слушанье голосов океана.

Весьма неожиданным и нелогичным может показаться подобный образ художника, если учесть горькое разочарование Блока в действительности поэта-теурга, выраженное в «Песне Судьбы». Возникает ощущение, что образ Гаэтана в «Розе и Кресте» прямо противоречит идеалу «художника, которому мало *только* красоты и *только* пользы, которому необходимо покрывающее и исчерпывающее то и другое — *Прекрасное*» (VIII, 267), идеалу, утверждаемому в период создания «Песни Судьбы». Если иметь в виду концепцию деятельного художника, который исполняет долг перед обществом, и искусства, которое стремится активно слиться с жизнью, подобный образ, не относящийся к миру и не действующий, а лишь существующий сам по себе, может считаться резким отходом от идеи «Песни Судьбы».

Блок долго размышлял над образом Гаэтана и создал его в соответствии с эстетическими воззрениями своего синтетического периода. Об этом свидетельствует творческая история драмы. <sup>26</sup> В образе Гаэтана отражен немало важный момент эволюции эстетических взглядов самого поэта.

Автор сознательно лишает Гаэтана всех человеческих, социальных связей. Действительно, в «Объяснительной записке для Художественного театра» говорится о продуманной концепции художественного творчества, вложенной автором в образ Гаэтана: «Гаэтан есть прежде всего некая сила, действующая помимо своей воли. Это — зов, голос, песня. Это — художник. За

<sup>23</sup> Сходное положение возникает в сцене, в которой Гаэтан встречает Изору в замке (IV, 219).

<sup>24</sup> Мочульский В. Александр Блок. Андрей Белый. В. Брюсов. М., 1997. С. 198.

<sup>25</sup> Родина Т. М. Указ. соч. С. 233.

<sup>26</sup> О творческой истории драмы «Роза и Крест» см.: Медведев П. В лаборатории писателя. Л., 1960; Громов П. П. Герой и время. Л., 1961; Жирмунский В. М. Драма Александра Блока «Роза и Крест»: Литературные источники // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.



его человеческим обликом сквозит все время нечто другое, он, так сказать, прозрачен, и даже внешность его — немного прозрачна. Весь он — серо-синий, шатаемый ветром.

Про рост его ничего нельзя сказать — бывают такие люди, о которых мало сказать, что они высокого роста. Лицо — немного иконописное, я бы сказал — отвлеченное. Кудри седые, при лунном свете их легко принять за юношеские льняные кудри, чему помогают большие синие глаза, вечно юные — не глаза, а очи, не волосы, а кудри, не рот, а уста, из которых исходит необыкновенно музыкальный и гибкий голос.

Гаэтан сам ничего не знает, он ничему не служит, ни с чем в мире не связан, воли не имеет. Он — *instrumentum Dei*, орудие судьбы, странник, с выцветшим крестом на груди, с крестом, которого сразу и не заметишь. Это именно — *ξέγος* — странный чужеземец» (IV, 535).

Из этих слов явствует, что характер Гаэтана противоречит тенденции к конкретизации облика персонажей. В авторской характеристике отражена взвешанная сущность, ирреальность этого образа. Почему же автор так тщательно подчеркивает абстрактность и метафизичность образа Гаэтана, выделяя его на фоне общих принципов обрисовки других персонажей? Может быть, в этом заложен какой-то особенный замысел драмы?

С точки зрения эволюции метапоэтической темы от «Песни Судьбы» к драме «Роза и Крест» самый существенный аспект подобного представления о художнике и об искусстве, отраженного в характеристике Гаэтана, — приписывание художнику тех черт, к которым автор негативно относился в «Песне Судьбы» и которые хотел преодолеть через активное вторжение искусства в жизнь. В «Розе и Кресте» Блок, наоборот, разделяет бытие художника и действительность, освобождает творческую личность от всяких земных оков. В итоге он создает образ свободного, бытийно независимого художника, чтобы потом перенести его опять-таки в бытийный план.

Образ Гаэтана основан на новых эстетических принципах, освоенных Блоком ко времени написания драмы. Ключ к пониманию эволюции Блока от «Песни Судьбы» к «Розе и Кресту» дает история создания образа Гаэтана, связанная с предшествующими эстетическими воззрениями поэта.

Уже в первоначальном замысле драмы присутствует мысль о прямом столкновении искусства с жизнью и активности художника. Искусство как высшая реальность, которая воздействует на низкую действительность, в результате чего происходит желаемое слияние красоты и пользы, — предмет постоянных размышлений Блока. По замечанию П. П. Громова, для осуществления этого идеала автор задумывает образ, который был бы адекватен как идейно-философской теме, так и историческому плану драматургического действия.<sup>27</sup> Это образ сильной творческой личности, художника — носителя романтического «зова» и одновременно активного участника исторических событий — «Рыцарь-Грядущее». Вот как представлял его себе Блок в «соображениях и догадках о пьесе» 14 мая 1912 года: «Р(ыцарь) Г(рядущее) — носитель того грозного христианства, которое не идет в мир через людские дела и руки, но проливается в него как стихия, подобно волнам океана, которые могут попутно затопить все, что они встретят по дороге. Вот почему он — неизвестное, туманен, как грозное будущее, и, принимая временами образы человека, вновь и вновь расплывается и становится туманом, волной, стихией».

Потому он жестоко предпочитает мирный сон обыкновенного, даже пошлого человека — мятежным крикам „богоборца”. Потому он уничтожает

<sup>27</sup> Громов П. П. Поэтический театр Александра Блока // Блок А. А. Театр. Л., 1981. С. 50.

Бертрана, как только человеческое отчаянье довело его до хулы на крест» (IV, 458—459).

Громов, обращая внимание на изменение этого персонажа от «Рыцаря-Грядущее» к Гаэтану, утверждает, что оно происходит из-за того, что главной темой драмы является нравственность Бертрانا. Согласно концепции исследователя, Блок, стремясь к введению историзма в драму, хотел непосредственно соединить историческую действительность с определенным типом личности, играющей при этом главную роль в конфликте. Образ Гаэтана между тем лишается прямых действенных функций в сюжете — активную сюжетную функцию несут образы Бертрانا и Изоры. «В новом сюжете Гаэтан полностью освобождается от прямых, грубых связей с эпохой и ее борьбой, он становится чистым зовом», и Бертран «погибает, служа делу более высокому, — он оберегает Изору, то есть „зов“, смутно осмысляемый Бертраном».<sup>28</sup> В результате на первый план выходит тема Бертрانا-человека, тема «судьбы человека, неудачника».

Громов также замечает, что тема Бертрانا-человека — смысловой стержень драмы. Это Блок постоянно подчеркивал. В декабре 1912 года, начиная работу над третьей редакцией с изменения образа Гаэтана, автор пишет в дневнике: «Моя тема — совсем не „Крест и Роза“, — этим я не овладею. Пусть будет — судьба человеческая, неудачника...» (IV, 186). Однако «тема Бертрانا» была намечена уже на раннем этапе создания драмы. Блок напоминает о ней уже 27 июня 1912 года, когда «Роза и Крест» существовала еще в форме наброска: «Одно время мне показалось, что выходит не опера, а драма, но выходит все-таки опера: меня ввело в заблуждение одно из действующих лиц, которое по характеру скорее драматично, чем музыкально: это — неудачник Бертран» (IV, 394—395). 11 октября 1912 года тема «человеческой судьбы» подтверждается как самая существенная в драме: «Стержень, к которому прикрепляется все многообразие дел, образов, мыслей, завитушек, — должен быть; и должен он быть — вечным, неизменяемым при всех обстоятельствах. Я, например, располагаю в опере все, на что я способен, вокруг одного: судьбы неудачника...» (IV, 164). Из приведенных цитат видно, как данная тема постепенно созревала в творческом сознании Блока.

При этом возникает вопрос: в каком художественном поле происходит изменение центральных персонажей драмы? Почему тема человека становится ее идейным центром? Полностью соглашаясь с замечанием Громова о динамике образа Гаэтана, мы должны иметь в виду еще и то, что мотив разочарования художника в себе, как и мотив человечности, звучащие в «Песне Судьбы», уже предвещают основную тематику драмы «Роза и Крест». Тема судьбы человека, развивающаяся как главная эстетическая идея драмы, берет свое начало в финале «Песни Судьбы», где разрушается теургический миф и появляется мотивная линия человека, страдающего в земной жизни.

В дневниковой записи от 1 декабря 1912 года, синхронной работе над последней редакцией «Розы и Креста», подчеркнута внутренняя творческая связь новой драмы с ее предшественницей: «После Италии было лето, когда мысль и жизнь были поработаны и сжаты Италией (...) К этому времени (1910 г.) — я решительно считал „Песню Судьбы“ — дурацкой пьесой... Буду пытаться выросить оттуда (и для печати и для возможности сцены) все пошлое, все глупое, также то леонид-андреевское, что из нее торчит. Посмотрим, что останется тогда от этого глуповатого Германа» (VII, 188). Подобная ретроспекция вряд ли случайна. Поэт уже расстался с мифотворчест-

<sup>28</sup> Там же.

вом «Песни Судьбы» и художественными принципами его воплощения: «...сам я, отходя от пьесы, разочаровался в ней» (VII, 188).

Итак, эстетический смысл образов Гаэтана и Бертрана глубоко связан с новыми художественными взглядами, сложившимися у Блока к 1910-м годам. Заметим, что в этот период для творческого настроения Блока характерны падение интереса к общественным проблемам и углубление в проблематику собственно искусства. На фоне разочарования в активной роли искусства в жизни Блок испытывал душевный кризис, и хотя он доходил порою до отчаяния, до желания забыться, в нем снова «зацветают мечты о спасительных снах» искусства. Поэт, расценивая свои недавние общественные настроения как «болезнь», характерную для русских художников, хотел «изолироваться... от „общественности“», «умыть руки и заняться искусством» (VIII, 281—282).<sup>29</sup>

Блок пересматривает эстетическую позицию, декларировавшуюся им в статьях «О драме» и «О театре», отказываясь от требования общественной пользы искусства: «Это — старые российские заблуждения — об „идеальности“, „хлебности“ и т. д.» (VIII, 298).

Крушение мифотворчества Германа предвещало подобный пересмотр вопроса об «общественности» в искусстве, с которым, в свою очередь, было связано изменение образа Рыцаря-Грядущее. Углубленные поиски в направлении «возвращения к искусству»<sup>30</sup> приводят Блока к концепции, художественно воплощенной в драме «Роза и Крест».

К 1910 году эстетические позиции, намеченные Блоком после «Песни Судьбы» и полемики вокруг кризиса символизма, более четко оформились. Он сам осознавал, что подходит к какому-то новому периоду: «Я чувствовал, что у меня, наконец, на 31-м году определился очень важный перелом, что сказывается и на поэме, и на моем чувстве мира» (VIII, 331). Этот период он оценивал как окончательное расставание с прошлым: «...последняя тень „декадентства“ отошла» (VIII, 331). Об этом «важном переломе» он сообщает в «предисловии» к поэме «Возмездие»: «Зима 1911 года была исполнена глубокого внутреннего мужественного напряжения и трепета. Я помню ночные разговоры, на которых впервые выросло сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики. (...) Именно мужественное веяние преобладало: трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего — противоречий непримиримых и требовавших примирения...» (VIII, 296). Осознание противоречивости соотношения искусства и жизни, а также места и назначения художника, находящегося на самой границе их, является отправной точкой в развитии эстетических взглядов Блока 1910-х годов, что было отмечено в свое время Б. Эйхенбаумом.<sup>31</sup> Об этом свидетельствует и позиция, занятая Блоком в полемике о кризисе символизма.<sup>32</sup>

Будучи сам глубоко затронут кризисом, Блок не стремился проигнорировать трагическое противоречие жизни и искусства. И он не уходит от этого тупика ни в сторону внехудожественных категорий, ни к игре «только эстетического» искусства. Блок сохранял свою тоску о художественном воплощении<sup>33</sup> как некую постоянную величину, неизменную данность до самого конца своего пути. Поэтому у него и возникает трагическая картина —

<sup>29</sup> См.: Герасимов Ю. К. Указ. соч. С. 186—187.

<sup>30</sup> Ср.: «Вообще подумываю о том, чтобы прекратить всякие статьи, лекции и рефераты, чтобы не тратиться по пустякам, а воротиться к искусству...» (VIII, 278).

<sup>31</sup> Эйхенбаум Б. М. Судьба Блока // Об Александре Блоке. Пг., 1921. С. 53—54.

<sup>32</sup> Подробнее см.: Ча Чживон. Эстетическая позиция А. Блока и полемика 1910-х годов о кризисе символизма // Русская литература. 2004. № 3.

<sup>33</sup> Энгельгардт Б. В пути погибший // Об Александре Блоке. С. 13.

образ страдающего художника, который сторожит предел между искусством и жизнью, не уходя ни в одну из возможных сторон. Блок видел суть бытия художника в этой противоречивой трагической судьбе — в пространстве между жизнью и искусством: «Предаваться головоломным выдумкам — еще не значит быть художником, но быть художником — значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа...» (V, 433).

Итак, в концепции трагического бытия художника, которая зарождается у Блока в 1907—1908 годах и продолжает развиваться вплоть до начала 1910-х годов, обнаруживается изначально заложенная предельность. Художник может приблизиться к своему эстетическому идеалу — Прекрасному, говорит поэт, но только при ясном (=не сонном) осознании трагизма бытия и противоречивости соотношения жизни и искусства — их неслиянности и одновременно глубокой нераздельности, проходя при этом испытание катастрофой «только красивого»: «Искусство есть Ад... По бессчетным кругам Ада может пройти, не погибнув, только тот, у кого есть спутник, учитель и руководительная мечта о Той, которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель...» (V, 433—434).

В 1910-е годы размышления о трагизме отношений между искусством и жизнью и бытии художника окрашивают все творчество Блока. С ними непосредственно связаны отрицание поэтом символизма как существовавшей на тот момент школы (дневник от 17 апреля 1912 года), негативная оценка модернистской драматургии — ее «сухой пестроты» (27 марта 1912 года), кукольности и игровой стихии (письмо к матери от 10 мая 1912 года). Им противопоставляются и трагическое мировосприятие поэта, и облик «художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, сдержанно испытывать годный и негодный материал, вглядываться в контуры „добра и зла“ — ценою утраты части души» (VIII, 344). Та же тема звучит в статьях, написанных в период создания драмы «Роза и Крест», — «Непонимание или нежелание понять», «Искусство и газета».

В статье «Непонимание или нежелание понять» (1912) Блок также выразил свою мысль о вечном противоречии жизни и искусства и страдающем и борющемся художнике, который стремится навстречу все удаляющемуся эстетическому идеалу слияния искусства и жизни: «Могло казаться, что я говорю о безмерной пропасти, которая лежит между искусством и жизнью, для того, чтобы унизить жизнь на счет искусства, принести ее искусству в жертву. Жаль, если кто-нибудь подумал так. Не во имя *одного* из этих миров говорил я, а во имя *обоих*. Чем глубже любишь искусство, тем оно становится несоизмеримее с жизнью; чем сильнее любишь жизнь, тем бездоннее становится пропасть между ею и искусством. Когда любишь то и другое с одинаковой силой, — такая любовь трагична. Любовь к двум братьям, одинаково не знающим друг о друге, одинаково пребывающим в смертельной вражде, готовым к смертному бою — до последнего часа, когда придет третий, поднимет их забрала, и они взглянут друг другу в лицо. Но когда придет третий? Мы не знаем» (V, 481).

В статье «Искусство и газета», повторяя утверждение о связи *этого* мира с миром *иным*, поэт дает ключ к пониманию соотношения *этого* мира с «миром Прекрасного, с которым имеет дело искусство», и указывает на возможность их сосуществования. Здесь мысль поэта о восстановлении правильного соположения мира «ноуменов» и мира «феноменов» выражается в двух противоположных метафорах — «города» и «деревни». Блок излагает

изначальное символистское представление о явлениях и сущностях, относя «Прекрасное» к миру сущностей (см. V, 474). Искусство не связывается непосредственно с *этим* миром, здесь Блок говорит о «душе искусства, которая во все времена имеет целью, пользуясь языком, цветами и формами нашего мира как средством, воссоздать „миры иные“...» (V, 475). Вводится метафора «деревни» и «города», искусство и действительность рассматриваются Блоком как два сосуществующих мира: «деревня», которая находится «в десяти верстах от города», где «должна являться иная жизнь, там можно и должно не суетиться, там заметен первый снег и первые фиалки» (V, 479).

Мыслями о соотношении жизни и искусства, о природе искусства, выраженными в рассмотренных теоретических выступлениях, глубоко проникнута драма «Роза и Крест», которая рождается на основе новой творческой задачи — достижения «действительной связи между временным и вневременным» (VII, 118).

Сразу можно предположить, что представление о неслиянности искусства и жизни отражается в структуре пространства драмы — в оппозиции замка, мира старой, рухнувшей цивилизации, и севера-моря, мира стихии.

Построенная на оппозиции пространственная структура драмы связана с определенной авторской концепцией — противопоставлением *этого* мира и мира лирического «зова». Мир «песни», мир Гаэтана явно ограничен от мира замка. Однако, как было показано выше, в общем плане пьесы тщательно передан бытовой реализм. Им затронуто и «пространство севера» — мир Гаэтана. В этой драме пространственная оппозиция реализуется не как отвлеченная концепция двоемирия, которая еще сохранялась в «Песне Судьбы», где она была отголоском символизма. В «Розе и Кресте» исчезает прежняя оппозиция высокого мира идеала, мечты и низкой действительности: пространство севера, моря — мир стихии — также принадлежит *этому* миру.

Пространство Гаэтана — духовное. Организованное иными началами, оно противостоит миру замка, в котором «всякая мода на крестовые походы и на всякий героизм — прошла безвозвратно, и оттого жизнь его особенно однообразна» (IV, 531), характеризуясь словом «квадратность». И есть другой мир — мир ветра, снега и холода, волн, мир океана, стихии, в котором все погибает и заново рождается в мировом круговороте космоса и хаоса.

Стилистическая оппозиция, которую отмечает большинство исследователей, также является важным моментом, указывающим на противостояние двух миров. Вульгаризмы и просторечия, которые отличают прозаическую речь второстепенных персонажей «квадратного» мира — Графа, Капеллана, Алискана, Алисы, намекают на обыденность и низменность их существования. Напротив, язык Гаэтана аллегоричен и уподоблен стихотворной речи. Важно отметить, что в речах главных персонажей Бертрана и Изоры, которые принадлежат не только этому миру, но неосознанно ощущают в себе стремление к иной, высокой жизни, переплетаются язык прозы, указывающий на феномены бытовой жизни, и язык поэзии, горящий о возвышенном, о ноумене — сущности мира. Их речь показывает, что они хотя бы частично соприкасаются с миром Гаэтана — миром мифа и легенды, являющихся основой универсума, о чем вечно напоминает язык поэзии.

В образе Гаэтана находит воплощение долго мучившая Блока тема соотношения жизни и искусства и роли искусства в жизни, и реализуется она как диалектическое понимание космоса и хаоса (стихии), гибели цивилизации и рождения нового мира. К 1910-м годам Блок достиг более результативного решения волновавших его вопросов. Ю. К. Герасимов справедливо

утверждает, что Блок, провозглашая «аполлоническое» начало и предпочитая его «дионисийскому», вместе с тем обретает синтетический взгляд на два полярно противопоставленных начала искусства.<sup>34</sup>

В этот период Блок решает вопрос о противоречии двух начал — космоса и хаоса «с наиболее высокой и творческой точки зрения».<sup>35</sup> Теперь для него понятие стихия / хаос имеет более сложное смысловое наполнение и по отношению к искусству воспринимается двояко, амбивалентно. «Стихия» приобрела новый творческий смысл, она ассоциируется с природными явлениями, из которых искусство должно создать гармонию, и одновременно — с изначальной жизненной силой, которая бесконечно рождает новые формы жизни. При этом искусство видится Блоку не только как умиротворяющая эту стихию «форма», но и как проводник ее бурь и страстей; рождая в людях новые волнения, искусство восстанавливает единую жизнь стихии и активизирует распад настоящего — бытового и косного, чтобы, отдав его в жертву «хаосу», снова оформить его в новом качестве, на ступенях нового — будущего сознания. Именно теперь понятие «стихии» обретает свою полноту, соединяется у Блока со всеми теми явлениями — природой, революцией, искусством, в которых проявляет себя движение мировой жизни.<sup>36</sup> До этого периода у Блока страх хаоса, стихии был мотивом, объединявшим его с другими символистами, но он не остался у него без изменений, как у Андрея Белого или Вяч. Иванова. Блок в это время полностью постиг бытийный смысл «стихии», объединил в нем антиномичные категории — разрушения и обновления. В итоге «стихия» оправдывается Блоком в творческой перспективе.

С пониманием стихии как творческого мирового начала связано представление об искусстве как «зове» *иного* мира, что, естественно, приводит к оправданию мира искусства. В основе такого представления — осознание поэтом искусства как самостоятельного и необъяснимого в своей сути феномена. «Оно (искусство. — Ч. Ч.) только величаво. Величавой может быть жизнь, величавой может быть смерть, величавой может быть гибель даже. Что несут с собою те миры, которые называются на нашем языке мирами искусства, какими бурями они нас ослепят, какие звуки преобладают в этом неведомом нам мировом оркестре, — мы не знаем; знаем мы лишь одно: Прекрасное должно быть величаво» (V, 474). Подобное представление об искусстве как сфере Возвышенного вступает в противоречие с символистским пониманием искусства, которым владеет всемогущественный теург-художник и которое всецело принадлежит его творческой воле.

Блоковская концепция художественно реализуется в драме «Роза и Крест» в образе Гаэтана, который служит только «искусству», «голосу иного мира». Экзальтированного поэта-богоборца предшествующих драм сменяет образ «чистого художника», верного слуги своей Музы. Не случайно стихотворение «К Музе», в котором отразилось близкое представление о соотношении мира искусства и художника, а также мотив преданности поэта Музе, открывает третий том лирики поэта.

В драме «Роза и Крест» искусство и художник показаны вне прямого столкновения с действительностью, что принципиально отличает ее от «Песни Судьбы». Если в той развитие драматического действия полностью соответствует «песне судьбы» Фаины, то в «Розе и Кресте» «песня» о судьбе стоит вне внешнего действия драмы, не превращается в реальную действи-

<sup>34</sup> Герасимов Ю. К. Указ. соч. С. 192.

<sup>35</sup> Родина Т. М. Указ. соч. С. 195.

<sup>36</sup> Там же. С. 196.

тельность, остается внутренним духовным «предчувствием», сном и мечтой. Призыв «иного мира» в «Розе и Кресте» не осознан, он не включается в план реальной действительности, как это было в «Песне Судьбы». На эту особенность драмы обратила специальное внимание Л. М. Борисова. Если «в „Песне Судьбы“, — замечает исследовательница, — „звук“ бушевал повсюду», то «в „Розе и Кресте“ он локализовался в искусстве». <sup>37</sup> В «Розе и Кресте» «песня» не сливается ни с реальностью, ни с мифом житнетворчества, т. е. не пытается создать другую реальность. О присутствии нового художественного начала, отвечающего авторской интенции, красноречиво свидетельствует замечание самого поэта. Отвергая мысль о введении в драму какого-либо мистического мотива, он записал в дневнике: «Утром Люба подала мне мысль: Бертран кончает тем, что строит капеллу Святой Розы. Обдумав мучительно это положение, я пришел к заключению, что не имею права говорить о мистической Розе, что явствует из того простого факта, что я не имею достаточной духовной силы для того, чтобы разобраться в спутанных „для красоты“ только, только художественно, символах Розы и Креста. Конца судьбы Бертрана я продолжаю не знать...» (VII, 181). Блок не хотел «прорваться „мистически“», <sup>38</sup> боясь повторить в этой драме «проклятие отвлеченности» (IV, 226—227), глубоко проникающее «Песню Судьбы».

Драма «Роза и Крест» осмыслялась Блоком как этапное произведение. Заявленная в ней тема простого человека стала ответом на дискуссию о кризисе символистского мифотворчества и теургизма. Эта тема, наряду с темой «второго крещения», относится к эстетическим достижениям поэта позднего периода, т. е. периода «третьего тома». В этой драме, которая прежде всего реализует мотив «отзвука» иного мира в действительности, *действие* поручено человеку. Поэтому автор назвал «Розу и Крест» драмой человека, драмой его новых, земных героев: «Она («Роза и Крест». — Ч. Ч.) есть, во-первых, драма *человека* Бертрана; он — не герой, но разум и сердце драмы; бедный разум искал примирения Розы никогда не испытанной Радости с Крестом привычного Страдания. {...} „Роза и Крест“ есть, во-вторых, драма Изоры, хотя в ней представлена лишь часть ее пути, дальнейшая же судьба неразумной мещанки, сердце которой чисто, потому что юно и страстно, — неизвестна...» (IV, 529).

При этом возникает вопрос: как оправдывается бытие искусства? В чем состоит роль искусства в жизни?

Вместе с темой человека, носителем которой является Бертран, на первый план в размышлениях Блока о бытийном оправдании искусства выступает Гаэтан и его песня. Без них пьеса свелась бы к средневековому сюжету о романтической и трагической любви рыцаря к даме. Образ Гаэтана и его песня делают ее драмой об искусстве как живой мечте. Блок реализует глубочайшую метапоэтическую тему о соотношении искусства и жизни через устойчивые образы и мотивы своего творчества.

Вместе с образом Гаэтана — «чистого художника» в этой драме об искусстве реализуется также авторское представление о «мечте»: «Вся эта жизнь так и шла бы без особых перемен, если бы не вступило в нее некое новое начало, сначала — в виде „мечты“, воспоминания (о голосе, о словах), предчувствия, а потом и в виде лица, которое, однако, не действует самостоятельно. Ему суждено только дать последний толчок к разрешению драмы и выйти из нее так же незаметно, как оно вошло в нее» (IV, 535). Если в «Песне Судьбы» автор надеется на то, что искусство (поэзия) не останется

<sup>37</sup> Борисова Л. М. Указ. соч. С. 20.

<sup>38</sup> Блок А. Записные книжки. С. 285.

только «смутным предчувствием», то в «Розе и Кресте» наоборот — искусству (художественному слову) поэт назначил быть только «мечтой», «предчувствием», которое призвано стать «последним толчком» к действиям человека.

О роли искусства — медиума между мирами — Блок говорит более конкретно в своих критических выступлениях. Он по-прежнему признает непримиримость между искусством и жизнью. Но даже в этом трагическом положении они могут соединиться в одном «кратком и чудесном миге» творчества. В этом и заключается оправдание бытия художника и его роль в мире.

Бытийное пространство творчества находится на границе искусства и жизни, в постоянных мучительных колебаниях между ними. Задачей художника является создание мостов между ними, воплощение их противоречивой связи, достижение мгновения их чудесного соединения. В этом и состоит, по мысли Блока, жизнетворческий смысл деятельности истинного художника. Поэтому драму «Роза и Крест» можно рассматривать как итог эстетических размышлений поэта об искусстве. Если в предшествующих драмах он выражал сомнение в жизнеспособности поэтических слов (искусства) через мотивы искусственности, картонности своего творческого мира, то в «Розе и Кресте» поэт решением темы воздействия искусства на жизнь, которое сюжетно реализуется в развитии отношений между Бертраном, Изорой и Гаэтаном, преодолевает долгое мучительное противоречие искусства и жизни и предлагает свой ответ на вопрос современного ему искусства — вопрос о «воплощении».

Непонятная, глухая песня, в начале драмы лишь вносящая смутное волнение в этот мир, постепенно расширяя свой диапазон, становится «последним толчком» к действию человека и преображает жизни Бертрана и Изоры. Поэтическое слово становится событием жизни, благодаря ему происходит «воплощение», осуществляется акт «жизнетворчества». Драма «Роза и Крест» реализует излюбленную мысль Блока: высокая духовная идея искусства остается глухим звуком — пустым словом, если она не осуществляется в человеческой жизни.

Поэтому трудно согласиться с мнением тех современников поэта, которые отказывались видеть в этой драме новое развитие темы<sup>39</sup> или усматривали в ней лишь неудачные попытки разорвать «заколдованный круг лирического уединения». <sup>40</sup> С точки зрения соотношения искусства и жизни «событие» в драме в подлинном смысле уже осуществилось в самом «преображении» жизни искусством. Поэт преодолел эстетический тупик символизма и открыл свое творчество более широкой художественной и смысловой перспективе, непрерывно и упорно разрушая «свое» — «заколдованный круг» лирического мира, и сталкивая его с «не-своим» — новыми творческими началами.

<sup>39</sup> Тиняков А. «Сирин». Сборник 1-й. СПб., 1913 г. // Новый журнал для всех. 1913. № 12.

<sup>40</sup> Иванов-Разумник. Литература и общественность. Роза и Крест (Поэзия Александра Блока) // Заветы. 1913. № 10.



## ДИАЛОГ МАРИИ ШКАПСКОЙ И БОРИСА ПИЛЬНЯКА НАЧАЛА 1920-х ГОДОВ\*

Дискуссии о статусе академической филологии, активно ведущиеся в последнее время, в особенности проблематизация возможностей создания «макроистории» литературы и выдвижение альтернативных проектов,<sup>1</sup> свидетельствуют об изменениях в структуре гуманитарного знания и новых эпистемологических ожиданиях. На фоне кризиса «больших нарративов» и четко обозначившегося «антропологического поворота» программа гендерных исследований, направленная на изучение социо-культурных трансформаций базовых оппозиций мужское/женское и их текстуальных репрезентаций, демонстрирует свои возможности как один из современных научных дискурсов. Перспективным оказывается наблюдение за соотношением между гендерными диспозициями и формированием нового литературного дискурса и наоборот, что позволяет посмотреть на историю литературы с точки зрения, отличной от традиционной историографии. Как справедливо отмечает немецкий литературовед Ина Шаберт, «исследования по истории литературы должны учитывать наличие (...) двух тенденций: изменение литературы под влиянием новых концептов различения полов и изменение самих этих концептов под влиянием новых литературных моделей женского и мужского».<sup>2</sup>

Известно, что модернистский дискурс решительным образом соотнес биологические и социальные составляющие человеческого существования — «либидо», творчество и революционную активность.<sup>3</sup> Не требует специальной аргументации и тот факт, что каждой исторической эпохе свойственны определенные представления о «мужском» и «женском», и крушение этих социо-культурных стереотипов — процесс, затрагивающий разные социальные институты и дискурсивные практики. Особой остроты и драма-

---

\* Статья представляет собой расширенный и дополненный архивными материалами вариант доклада, прочитанного на конференции «Гендерные дифференциации и их репрезентации в русской культуре» (Берлин, 2000) и опубликованного на немецком языке в кн.: *Russische Kultur und Gender Studies*/Hrsg. von E. Cheauré und C. Heyder. Osteuropaforschung. Bd. 43. Berlin Verlag: Arno Spitz GmbH, 2002. S. 201—222.

<sup>1</sup> См., например: *Дмитриев А., Устинов Д.* «Академизм» как проблема отечественного литературоведения XX века (историко-филологические беседы) // *Новое литературное обозрение*. 2002. № 53. С. 217—240; а также ряд полемики на страницах того же журнала: по поводу «академических» принципов издания А. С. Пушкина (2002. № 56), вокруг концепта «серебряный век» (2000. № 46; 2001. № 52; 2002. № 53). См. также развернутую рецензию на двухтомный труд «Русская литература рубежа веков (1880-е—начало 1920-х годов)» (М.: Наследие. Т. 1—2. 2000—2001), касающуюся общих проблем развития филологической науки: *Полонский В. В.* Изучение русской литературы рубежа XIX—XX веков и современная академическая наука // *Изв. АН. Сер. лит. и яз.* 2002. Т. 61. № 5. С. 3—18. О концепциях «другой» истории литературы см. специальный раздел: *Новое литературное обозрение*. 2003. № 54.

<sup>2</sup> *Шаберт И.* Гендер как категория новой истории литературы // *Пол. Гендер. Культура* / Под ред. Э. Шоре и К. Хайдер. М., 1999. С. 112—113.

<sup>3</sup> См., например: *Эткинд А. М.* Хлыст: Секты, литература и революция. М., 1998.

тизма различие пол/гендер достигает в ситуациях социального динамизма, и русская революция 1917 года являет собой пример наиболее радикального пересмотра утвердившихся социальных стратификаций и ценностных ориентиров, что при обращении к литературе пореволюционной эпохи дает богатый материал для анализа процессов перераспределения смыслов на оси мужское/женское и их литературных репрезентаций.

Выбор в качестве протагонистов «гендерного сюжета» поэтессы Марии Шкапской и писателя Бориса Пильняка прежде всего обусловлен проблемным спектром их творчества, где тематизируются вопросы пола и сексуальности и выводятся на уровень опорных концептов литературного текста, будь то лирика или наррация. Однако есть и дополнительные мотивации исследовательского интереса как культурологического, так и психологического порядка. И Шкапская, и Пильняк, как о том свидетельствуют мемуары современников, а также эпистолярная и дневниковая, в том числе их собственные, обладали особой харизмой пола. Если вспомнить не только уместное, но и обязательное в изучаемом контексте имя В. В. Розанова, чьи труды о метафизике пола («В мире неясного и нерешенного», «Темный лик», «Люди лунного света») эксплицитовали табуированные для культурного сознания эпохи темы и влияли на литературный дискурс 1920-х годов, и его слова о том, что «тело не есть пол: пол клубится около тела», то их можно с полным основанием отнести к персонажам нашей статьи. На фоне модернистского гендерного проекта андрогинизма, предполагающего ориентацию на опыт противоположного пола и попытки его (опыта) частичной ассимиляции,<sup>4</sup> и Шкапская, и Пильняк осмыслили и подчеркнуто манифестировали свою сексуальную идентичность, заданную «гетеросексуальной матрицей» (термин Дж. Батлер). Более того, этими именами можно обозначить два полюса в различении соответственно «мужского» и «женского» типов письма, если за этими терминами видеть способы и формы утверждения мужского/женского присутствия в литературном дискурсе. Можно сказать, что в данном случае мы имеем дело с «gendered subjects» — субъектами, маркированными полом.

Важное значение в реконструкции смыслов имеет биографический аспект: писателя и поэтессу связывали личная симпатия и обоюдное внимание к творчеству друг друга, свидетельство чему их переписка, в которой продолжается дискуссия о *поле*, *творчестве* и *революции*, что акцентирует напряженность и глубинную вовлеченность авторов в разрабатываемые ими темы. Таким образом, лирика Шкапской, проза Пильняка и их эпистолярная создают то текстуальное пространство, где разворачиваются интересующие нас дискурсивные практики. Дополнительные коннотации проблеме придает тот факт, не оставленный без авторефлексии, что писатель и поэтесса имели инациональные родовые корни. Подлинная фамилия Пильняка — Вогау, его отец — поволжский немец, мать Шкапской — в девичестве Нейман, происходила из немецкой семьи, осевшей в Петербурге. Это давало нашим авторам возможность занять позицию венаходимости, частичной маргинальности при обращении к русскому материалу — историческому и современному, который стал предметом их творческой аналитики и на который наложился их собственный экзистенциальный опыт.

В своей лирике, которая хронологически ограничена одним десятилетием и представлена в нескольких небольших сборниках первой половины 1920-х годов, Мария Шкапская последовательно разрабатывает и решает од-

<sup>4</sup> См., например: *Едошина И. А.* Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы. М.; Кострома, 2002; *Берштейн Е.* Трагедия пола: Две заметки о русском вейнингеризме // Новое литературное обозрение. 2004. № 65. С. 208—228.

ну-единственную тему — тему «женской Голгофы», *женского пути* — пути жены, любовницы, матери.<sup>5</sup> Творчество Шкапской репрезентирует субъекта, чья идентичность («женскость») стремится выйти за границы, предписанные общественными и литературными дискурсами, в том числе и символистским с его апелляцией к идеальному Вечно-женственному началу, через тематизацию специфического и экстремального опыта женского тела, не освоенного этими дискурсами, — опыта coitus'a, беременности, родов, материнства. Приведем несколько характерных верлибров из сборников «Mater Dolorosa» (1921) и «Кровь-руда» (1922):<sup>6</sup>

\* \* \*

Дни мои, как пустая чаша, всю меня выпил милый и теперь мне, жаждающей и уставшей, нечем подкрепить свои силы.

Справилась бы со жгучею жаждой, сердце терпеливо и звонко. — Милого может заменить каждый, но кто даст мне его ребенка (С. 50).

\* \* \*

О, тяготы блаженной искушенья, соблазн неодолимый зваться «мать» и новой жизни новое биенье ежевечерне в теле ощущать.

По улице идти как королева, гордясь своей двойной судьбой. И знать, что зыскано твое слепое чрево и быть ему владыкой и рабой, и твердо знать, что меч Господня гнева в ночи не встанет над тобой.

И быть как зверь, как дикая волчица, неутоляемой в своей тоске лесной, когда придет пора отвоплотиться и стать опять отдельной и одной (С. 51).

\* \* \*

Я женщиной цвету в полях земных — невзысканной, негромкой и невидной, и мой удел — простой и незавидный (уделов, может быть, для нас и нет иных): поутру цвести, дать в полдень сочный плод и сникнуть к вечеру — когда роса спадет — с тускнеющих и блекнущих высот (С. 88).

Авангардные и радикальные манифестации пола даны с характерными для модернистской культуры метафизическими проекциями. Тайна зачатия, мистическое значение женской крови, метафизика мировой плоти — эти темы выносят к порогу сознания мифопоэтические символы влечения/обладания/созревания/рождения (образы и мотивы *священного сосуда*,

<sup>5</sup> О жизни и творчестве М. М. Шкапской см.: Филиппов Б. О замолчанной. Несколько слов о поэзии Марии Шкапской // Вестник РСХД. 1971. № 100. С. 273—280; Бобель А. «Зачатный час» Марии Шкапской // Russland aus der Feder seaner Frauen. Zum femininen Diskurs in der russischen Literatur / Hrsg. von F. Gopfert. München, 1992. S. 9—20 (То же: Преображение: Русский феминистский журнал. 1995. № 3. С. 99—104); Heldt B. Motherhood in a Cold Climate: The Poetry and Carer of Maria Shkapskaya // Sexuality and the Body in Russian Culture / Ed. by J. T. Costlow, St. Sandler and J. Vowles. Stanford, 1993. P. 237—254; Письма А. Е. Адалис к М. М. Шкапской / Публ. А. Л. Евстигнеевой и Н. К. Пушкаревой // Минувшее. М.; СПб., 1993. [Вып.] 13. С. 316—351; Гаспаров М. Л. Мария Шкапская (1891—1952) // Шкапская Мария. Стихи. М., 1994. С. 3—8.

<sup>6</sup> Все стихотворные цитаты с указанием страницы приводятся по изд.: Шкапская Мария. Стихи. М., 1994.

пустой и полной чаши, меда, спелых ягод, созревающих колосьев, семени и плода, жатвы). Эротизированный дискурс распространяется и на образ Бога-Творца, который, в нарушение канонов христианской культуры, предстанет в фигурах Лукавого Сеятеля, Бога всех кровей, Веселого Скотовода, Садовника и Жнеца, Сторожа зачатных часов.<sup>7</sup>

\* \* \*

Ты стережешь зачатные часы, Лукавый Сеятель, недремлющий над нами, — и человечьими забвенными ночами вздымаешь над землей огромные весы.

Но помню, чуткая, и — вся в любовном стоне, в объятьях мужниных, в руках его больших — гляжу украдкой в широкие ладони, где Ты приготовляешь их — к очередному плотскому посеву — детенышей беспомощных моих, — слепую дань страданию и гневу (С. 60).

\* \* \*

Лукавый Сеятель, свой урожай лелея, Ты пажити готовишь под любовь, их вовремя запашешь и засеешь и в русло нужное всегда отвести успеешь тяжелую бунтующую кровь.

Здоровую на тучный чернозем, дающий нам тугие травы, а слабую заманишь Ты лукаво в пустыню свергнуться бушующим ручьем, для видимости радости и славы, чтоб иссушить медлительно потом под солнечным сжигающим огнем (С. 97).

В подобной мифопоэтической парадигме вполне ожидаемы появление архетипа матери-земли с гипертрофированными атрибутами-символами женскости и представление революционной России роженицей, разрешающей от бремени будущим творцом новой истории. Космогонический процесс, в котором женское осмысливается как первоначальное креативное лоно, приобретает историософские проекции, и в этой точке происходит переключение мифопоэтики в регистр историософии с оттенком русского мессианизма. Таким образом выстраивается репрезентативный ряд в стихотворении, открывающем цикл под названием «Россия»:

Лежит роженицей на день девятый  
Российская осенняя земля  
И озими зеленые заплаты  
На зипуне изорванном ея.

Из года в год рожает урожай,  
Насущный хлеб, железную руду и мак,  
И груди мощные ее питают  
Пшеницу сочную и всякий прочий злак.

О ты, посконная моя Россия,  
Ты — женщина и Ты — моя сестра,

<sup>7</sup> О тотализации эротических ощущений в авангарде и их проекциях в сферу сакрального см.: *Flaker A.* Авангард и эротика // *Russian Literature.* 1992. Vol. XXXII. P. 41—52.

И я все жду, что ты родишь Мессию  
Под осень, в ночь, у дымного костра.

(С. 65)

Обращает на себя внимание тот факт, что исторический субъект в поэзии Шкапской последовательно и декларативно манифестирован как сексуально активный мужской персонаж. В том же цикле идея плодотворности для России пути, открытого деятельностью Петра-реформатора, имеющая за собой прочную историософскую традицию, утверждается через символику сексуального обладания/подчинения, реализованную в мифонаративе стихотворения:

Когда над спящею Невоею  
Серебряный повешен рог  
И вечер дымной головою  
К камням остывшим прилег,

(...)

Россия ждет к себе Петра.

И он уверенной стопою  
Идет, покинув свой собор,  
Но не погас упрямый взор  
От двухсотлетнего покоя.

Он властно женины покровы  
Снимает мужнею рукой,  
И долго шепот их любовный  
Тревожит крепости покой.

И каждой ночью зачинает  
Она — и носит до утра,  
А поутру родит, стеною,  
Детей с походкою Петра.

(С. 66)

Различение женское/мужское концептуализировано, в том числе и на уровне нарративной структуры, в поэме «Человек идет на Памир», где оно соотносено с различием природа/цивилизация и где история развития человечества предстает в конфликте женского природно-созидательного начала и мужского, создающего цивилизацию через подчинение природы и насилие над ней. Женское выступает здесь как страдательное начало, поскольку цивилизация — продукт мужского исторического творчества — налагает ограничения на главную женскую прерогативу — деторождение.

В творчестве Шкапской пол утверждается через раскрытие его специфической возможности — порождения новой жизни. Пол здесь представлен не столько в гендерном, сколько в экзистенциальном измерении, где сексуальное тело манифестирует себя через событие беременности/материнства, открывающее бытие за пределами субъекта.

Какие же новые экзистенциальные данности выводятся из концептуализации опыта женского тела, осуществленного в лирике Шкапской? Их особенность в том, что они неизвестны тому каталогу экзистенциальных модусов, где смерть является опорной инстанцией. Смерти и смертному телу противопоставлены *непрерывность жизни*, истекающая из репродук-

тивной способности женского организма, и собственная телесность, причастная плоти предков и продолженная в детях — «осуществленного бессмертия почти единственный залог», метафизически осмысляемая в данной перспективе как некая *транстелесность*.<sup>8</sup>

\* \* \*

Только платье, язык да прическа, да немного иное жилье, да на полках Дарвин и Лосский, — но как древне тело мое.

И какие древние тайны в крови бессменной моей — от первых дней мироздания хранятся до наших дней (С. 85).

\* \* \*

Миллионы веков назначенных я томила в чужих телах, нагруженных земными задачами и потом обращенных в прах.

Но кончая свой век коротенький, на закате земного дня, сыновьям своим или дочери отдавали они меня.

Благодарными связана узами, но в себе этот мир сберегу ль? От ладьи с драгоценным грузом передам ли кому-нибудь? (С. 96).

Кроме того, метафизическая и экзистенциальная ценность женского сексуального опыта, декларируемая поэзией Шкапской, может рассматриваться как субверсивное начало по отношению к складывающейся тоталитарной культуре с ее маскулинной доминантой. Критика тех лет не сделала никаких рефлексивных усилий для понимания творчества Шкапской,<sup>9</sup> и ее лирика, оставаясь невостребованной эпохой социально-классового детерминизма, однозначно определялась как «гинекологическая», ее мировоззрение — как «насквозь физиологичное и иррациональное» (Ин. Оксенов), а сама поэтесса была названа «эпигоном упадочничества» (Г. Лелевич) и заслужила ироническое прозвище Василисы Розановой (ср. в аналогичной дискурсивной перспективе оценку Пильняка как писателя «порнографически-славянофильствующего»).

Борис Пильняк откликнулся на первый сборник Шкапской «Mater Dolorosa» отзывом-рецензией в берлинском журнале «Новая русская книга», создав текст, по степени присутствия авторского голоса и личностной интонации тяготеющий к жанру эссе. Здесь акцентированы главные составляющие лирики Шкапской — «скорбь материнства» и мифопоэтика женственного, ведущая к отождествлению России с женским природно-продуктивным началом. Пильняк проецирует данный архетип на образ самой по-

<sup>8</sup> Термин заимствован из статьи А. Митрофановой «Беременность как философская проблема» (Ступени. Петербургский альманах. 2000. № 1 (11). С. 245—249).

<sup>9</sup> В письме к В. Брюсову от 17 ноября 1921 года Шкапская просила посвятить ее книге «Mater Dolorosa» «несколько строк мэтра», признаваясь: «...необходимо до боли — знать, что она представляет собою объективированная от меня», и надеясь на «сочувствие к обойденному судьбой автору» (РГБ. Ф. 386. Оп. 109. Ед. хр. 7а). Брюсов, весьма критически оценив стихотворную продукцию 1921—1922 годов, выделил на ее фоне «несколько книжек дебютантов», в том числе и сборник Шкапской, вынеся его, однако, за границы легитимных литературных форм: «Безусловно плохи стихи Марии Шкапской, но дело в том, что это не столько „стихи“, сколько страницы интимного дневника, печатать которые не следовало, но которые еще не говорят против поэтических способностей автора» (Брюсов В. Среди стихов: 1894—1924. Манифесты. Статьи. Рецензии / Сост. Н. А. Богомолов и Н. В. Коррелев. М., 1990. С. 566).

этессы, что позволяет ему репрезентировать идею абсолютной женственности через мифопоэтическую метафоризацию: «...Марья Михайловна, тихая, в платье дорожном, ⟨...⟩ показала мне вдруг обильным снопом ржаным, как Россия, или, что то же, Россией, как сноп, ржаною».<sup>10</sup>

Размышления о природе лирики Шкапской порождают текст — образец орнаментальной прозы, закольцованный лейтмотивом *русская земля* и аранжированный повторяющимися мотивными единицами — лексемами со значением произрастания, цветения, природного буйства. Литературный ряд выстраивается с четкой определенностью: Ремизов — Розанов — Блок, что отсылает к ближайшей традиции метафизики *почвы, поля и стихии*.

В письмах Пильняка к поэтессе представлены попытки оценить ее творчество и воспринятые литературные влияния, говоря современным языком, в гендерном аспекте. Линию преемственности лирики Шкапской, как и вообще «женской» поэзии 1910—1920-х годов, писатель склонен возводить к Анне Ахматовой, что было типично для эпохи: «Как Вас всех спутала Анна Ахматова! Ведь эти стихи — почти не для печати, а чтобы *молиться ими*».<sup>11</sup>

В то же время Пильняк делает поправку на историческое время в свойственной ему манере оценивать революцию как раскрепощение либидональных энергий: «Я получил Вашу книжку о скорбящей матери («Mater Dolorosa». — Н. Г.). ⟨...⟩ Анна Ахматова крестила вас, поэтесс (не люблю слова поэтесса). Вас крестила еще Россия смятенная, эти дни, эти годы. Это самое главное. Я хожу, гляжу на Россию и литературу нашу (две вещи любимые), — знаю, у них положены *рубежи*: мы ходили в Памир, чтобы спуститься оттуда. Анна Ахматова — Вам, как мне Белый: там, за Памиром; мы — здесь, *от Памира*. ⟨...⟩ Вся Россия пропахла полом — мне...»<sup>12</sup>

Для подобных выводов имелись объективные основания. Во-первых, именно в творчестве Ахматовой женский лирический субъект берет на себя активную роль в эротическом сценарии, претендуя в том числе и на перераспределение привычных мужских/женских социально-психологических ролей и литературных типажей. Характерно, что современники, а именно Н. В. Недоброво, один из адресатов лирики Ахматовой, чей отзыв она считала наиболее адекватным прочтением ее поэзии, воспринимали ее «лирическую душу» как «скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жестокую, чем слезливую, и уж явно *господствующую, а не угнетенную*».<sup>13</sup> Во-вторых, в творчестве Ахматовой впервые вербализуются и выводятся на уровень лирического манифеста интимные женские переживания, затрагивающие и специфический опыт женского тела, хотя его концептуализация не достигает той точки экстремума, через которую пройдет в своей поэзии Шкапская.

После 1925 года Шкапская навсегда оставляет лирическое творчество и переходит на журналистскую работу. «Семилетнее пребывание разъездным очеркистом в „Правде“ и одновременно в ленинградской вечерней „Красной газете“ снова позволило мне окунуться в жизнь», — отметила она позднее в обстоятельной автобиографии.<sup>14</sup> Ее шаг вряд ли стоит объяснять исключи-

<sup>10</sup> Новая русская книга. 1922. № 3. С. 7.

<sup>11</sup> Письмо Б. Пильняка к М. Шкапской от 29.09.1921 года // РГАЛИ. Ф. 2182. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 7. Сопоставление поэтики Шкапской и Ахматовой см.: *Heldt B. Terrible Perfection: Women and Russian Literature*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1987. P. 123—125.

<sup>12</sup> РГАЛИ. Ф. 2182. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 19. (Письмо не датировано и, по-видимому, относится к осени 1922 года). Обращает на себя внимание общность языковых фигур: горная вершина Памир как метафора экстремального опыта современности.

<sup>13</sup> *Недоброво Н.* Анна Ахматова // Русская мысль. 1915. № 7. Отд. 2. С. 67 (курсив в тексте мой. — Н. Г.).

<sup>14</sup> РГАЛИ. Ф. 2182. Оп. 1. Ед. хр. 157. Л. 35.

тельно социо-политической ситуацией, как это делает В. Казак.<sup>15</sup> Скорее всего, за этим жестом скрывались глубинные мотивы личного характера (психологическая реакция на самоубийство интимно близкого ей человека — И. М. Басса),<sup>16</sup> побудившие к «переоценке ценностей», однако их анализ остается за рамками данной статьи. Приведем лишь письмо Шкапской к Андрею Белому (точнее — записку, которую она оставила, не застав писателя дома), подтверждающее высказанное предположение. Кроме того, оно весьма показательно как характерный «человеческий документ» — наследие эпохи модернизма, склонной к метафизическому истолкованию индивидуального опыта.

Дорогой Борис Николаевич,

сегодня уезжаю в Западную Сибирь на два месяца, в новые страны, к новым человеческим и общественным ритмам. Очень хотелось бы увидеть Вас хоть на 10 минут и хоть одну каплю Вашего света и бодрости унести с собой в мои скитания, да видно не судьба, да м(ожет) б(ыть) оно и к лучшему, я все еще начинаю плакать сразу как только вижу тех, кого Илья Маркович любил, — а Вам в Вашем озарении теперешнем может быть и не надо мешать слезами.

Я никогда не писала Вам, да и говорить как-то смущалась, дикости много очень. А между тем мне часто хотелось сказать Вам, что и моя маленькая жизнь как-то всегда озарена тем, что Вы есть на свете. А сейчас, когда тяжесть такая непосильная сломала меня — мысль и воспоминания о Вас помогает мне упираться как-то душевно против натиска грешных и страшных мыслей. Я очень хорошо знаю, что жизнью правит чудесный и нечеловечески, жутко мудрый — до задыхания мудрый закон, но я еще никак не могу прозреть за этой мудростью — любви. Если бы ее почувствовать — тогда можно было бы перевести дух. А сейчас мне не хватает воздуха и дышать надо так мелко, чтобы не задохнуться совсем.

Очень жесткие, строгие и гармоничные очертания ощущаю я под теплой плотью жизни, — как костяк в человеческом существе, только вещество этих очертаний полно света, а не мрака как кости. И точно где-то мудрая рука ведет меня — трудными и страшными дорогами, но думаю, что все-таки такими, как надо, какими только и может идти моя душа. Но слепой разум не может прозреть сразу, все в мире совершается медленно и последовательно. Знаю только одно — надо внимательно и страшно напряженно смотреть в жизнь и отмечать каждое ее дыхание и движение и как-то складывать это в сердце, п(отому) ч(то) только из накопления этих движений возникает стройное здание, стройный и строгий закон, пока еще непостижимый, но предугадываемый, но предпрозреваемый.

Крепко жму Ваши руки, дорогой Борис Николаевич, крепко целую Вас, спасибо Вам за все. Я попытаюсь еще позвонить часов в 5—6, чтобы хоть по телефону услышать Ваш голос, только бы не помешать Вам перед чтением. Или может быть позвоните — 141—41.

М. Шкапская.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> См.: *Казак В.* Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года / Пер. с нем. Е. Варгафик и И. Бурихин. London, 1988.

<sup>16</sup> См. открытку Шкапской к М. А. и М. С. Волошиным, посланную 8 октября 1925 года (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 1303) и письмо А. П. Остроумовой-Лебедевой к тем же адресатам от 26 октября 1925 года (Там же. Ед. хр. 920). Приведены в кн.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступит. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 336 (примеч. 6 к письму Андрея Белого от 19 октября 1925 года).

<sup>17</sup> РГБ. Ф. 25. Карт. 25. Ед. хр. 22. Предположительно датируется октябрем-ноябрем 1925 года. В это время писатель работал над инсценировкой романа «Петербург» в МХАТ 2-м, а также читал курс лекций по истории культуры у М. А. Чехова.



Заслуживает внимания тот факт, что, перейдя к жанру путевого журналистского очерка, Шкапская настолько радикально меняет свою творческую идентификацию, что избирает для внешнего самовыражения, в то же время внутренне дистанцируясь от такового, фигуру Автора, задающую определенную грамматическую дискурсивность, а именно парадигму мужского рода. В предисловии объемом менее полутора страниц, предваряющем сборник очерков под названием «Сама по себе» (1930), настойчиво и с избыточной частотностью (восемь раз) употребляются конструкции следующего типа: *автор рассматривал; задача, которую ставил себе автор; автор в свое время многое проглядел; автор полагает; располагал автор; корреспондент запутан; ему оставалось; автор должен...* Женское сохранено лишь в названии, где под идиоматической фигурой «сама по себе» представлена Россия, самостоятельно созидающая новые социально-исторические формы. В данном случае можно сделать вывод о смене гендерных доминант, употребив при этом метафору «смерть пола», ибо отказ от лирики как сферы манифестации женского фактически оказался для поэтессы признанием собственной капитуляции перед маскулиным («фаллоцентристским») дискурсом.

Борис Пильняк в первое десятилетие своей литературной карьеры (1915—1925) — апологет природно-инстинктивного начала, которое определяет семиозис его творчества<sup>18</sup> и задает объяснительную парадигму различию пол/гендер. В духе модернистского проекта, нацеленного на поиск глубинных оснований культуры, искусства, мотивов поведения человека, Пильняк придает статус изначального онтологического различия дихотомии мужское/женское. В одном из ранних рассказов данная идея манифестируется от лица женского персонажа: «Есть два начала, мужское и женское, начала, не имеющие ничего общего, но имеющие общее в своей противоположности, как электрические токи».<sup>19</sup>

Биологический пол и сексуальное влечение осмысляются как константы — некие устойчивые характеристики, не подверженные социальной коррозии, в отличие от изменчивости и неустойчивости идеологических практик. Сохраняясь сами, они удерживают собой основания бытия. «...Было сотни религий, сотни этик, сотни наук, сотни философий. Но остается одно — инстинкт жить и любить».<sup>20</sup> Это высказывание принадлежит персонажу, нарративный горизонт которого совпадает с авторским. Рождение новой жизни — вот абсолютный аргумент в пользу оправдания человеческого существования. На этом пути происходит движение женского от инстинктивного-чувственного к экзистенциальному опыту, что показано в рассказе «Год их жизни» (1915).

Бессознательно откликаясь на ритмы природы, живет героиня рассказа — Марина. По весне, истомленная ожиданием, она становится женой охотника, который уводит ее в свою избу в глухом лесном урочище. В ее внешности, описанной в стилистике неопримитивизма, подчеркнута соприродность тому инстинктивно-звериному миру, частью которого писатель представляет своего женского персонажа: «Грудь ее, спина, бедра, ноги очерчивались резко — крепко, упруго, выпукло. У нее были черны очень — тяжелые косы, брови и ресницы. Черны, влажны, с глубокими зрачками были глаза. Щеки ее сизо румянились. А губы казались мягкими, звериные».

<sup>18</sup> См.: *Jensen P. A. Nature as Code: The Achievement of Boris Pilnjak 1915—1924.* Copenhagen, 1979; *Шайтанов И.* Природная метафора как исторический аргумент // Борис Пильняк: Исследования и материалы. Вып. II. Коломна, 1997. С. 30—38.

<sup>19</sup> Пильняк Б. С последним пароходом. М., 1918. С. 18.

<sup>20</sup> Там же. С. 29.

ми, красные очень и большие. (...) Марина не умела думать, — ее мысли вочались, как огромные, тяжелые булыжники, — медленно и неуклюже. Она умела чувствовать, она вся отдалась Демиду-мужу, и бледными, безнебными ночами, жаркая, пахнущая телом, разметавшись на своей медвежьей шкуре, она принимала Демида...»<sup>21</sup>

В мифологическом пространстве-времени рассказа, где архетипические ситуации (смена времен года, весенние встречи-инициации) организуют лейтмотивное круговое движение, женское выступает ипостасью «матери-сырой земли». Экстремальной точкой становится беременность героини. Опыт, инициирующий женское тело и открывающий возможность выхода за собственные пределы, делает ее экзистующим субъектом. Подобная трансформация фиксируется текстуально: появляются распространенные синтаксические конструкции, а субстантивы обрастают качественными характеристиками: «У Марины изменились глаза. Были раньше они затуманенно-темными и пьяными, стали теперь — ясными удивительно, спокойно-радостными, прямыми и тихими и целомудренная стыдливость появилась в них. (...) Вечерами — вечера были длинны — Марина сучила на веретене основу и на станке ткала полотно; шила для своего ребенка. И когда шила, думала о ребенке, пела и улыбалась тихо».<sup>22</sup>

Еще один вариант женского экзистенциального опыта репрезентирован в рассказе «Смертельное манит» (1918). Алена, носительница витальной энергии пола, обладает чувствостью к игре бессознательных стихий в человеке и обостренным ощущением Иного. Однажды она поняла, что *смертельное манит*: «...стояла на мосту в половодье и чувствовала, что манит, — манит вода, — неведомое, смертельное, — и углубила, поняла, что смертельное манит повсюду, что в этом — жизнь: манит кровь, манит земля, манит — Бог».<sup>23</sup>

Ее экзистенциальный опыт включает любовь к человеку, стоящему выше ее в социальной иерархии, рождение и смерть ребенка, утрату любви, переживание одиночества. Вновь почувствовав зов Иного, она идет в святые места, молясь за упокой: «Согрешила только однажды, в монастырской гостинице, в темном коридоре: сладок грех около Бога, и смертельное — манит».<sup>24</sup>

Так заканчивается рассказ о судьбе женщины, сущность которой — *женскость* — осмыслена через символы Эроса и Танатоса, что намечает будущий интерес писателя к проблематике бессознательного и психоаналитическим проекциям.

В фикциональном мире Пильняка пол выступает основанием изначального различения, причем доминирующая роль отводится женскому как мифическому первоначалу, что позволяет отождествить его с мифологемой «мать-сыра земля» и придать тем самым женскому архетипический смысл. Женское предстает в качестве изначально-природного и вечно притягательного для мужского как восполнение его метафизической измены природному в пользу культурного и идеологического. Идея повести «Мать-сыра земля» (1927), в название которой вынесен этот мифопоэтический образ-архетип и в которой развернут излюбленный Пильняком конфликт между мужским-рациональным-идеологическим-сконструированным-побеждающим (герой, побеждая на уровне культуры, терпит тем не менее, метафи-

<sup>21</sup> Пильняк Б. Быльё. Ревель, 1920. С. 115, 118.

<sup>22</sup> Там же. С. 120, 121.

<sup>23</sup> Там же. С. 99.

<sup>24</sup> Там же. С. 103.

зическое поражение) и женским-природным-инстинктивным-подлинным-страдающим (вариант: гибнущим, но побеждающим в метафизическом смысле), концептуализируется путем соответствующего мифопоэтического дискурса: «Мать-сыра земля, как любовь и пол, тайна, на которую разделила — она же мать-сыра земля — человека, мужчину и женщину, — манит смертельно, мужики целуют землю сыновне, носят в ладанках, приговаривают ей, заговаривают — любовь и ненависть, солнце и день. {...} Мать-сыру землю — опахивают заговорами, и тогда в ночи запрягается в соху вместо лошади голая вдова: все познавшая, и правят сохой две голые девки, у которых земля и мир впереди. Женщине быть — матерью-сырой землей. {...} Мать-сыру землю можно — иль проклинать, иль любить. —»<sup>25</sup>

Выявляя пределы природного, биологического бытия человека в модусах рождения и смерти, писатель в то же время далек от сведения *человеческого* к «природности» (полу). Человек у Пильняка включен в социальный универсум и тем самым обречен на понимание и осознание окружающего мира и себя в мире. Существование человека оказывается разделенным между природным и социальным (мужским/женским, полом/гендером), между телом и разумом, между приятием и отрицанием «этик, религий, философий». Писатель постоянно ставит своих персонажей — и мужчин, и женщин — перед выбором дальнейшего пути-существования: между «биологическим законом» (инстинктом) и «законом Божьим» (верность супружескому долгу) или новыми социальными ролями, между сознательным и бессознательным, между приверженностью традиции и приятием нового, в частности революции, между почвенно-стихийным и идеологическим ее пониманием. Эту ситуацию еще более углубила революция, усилив напряженность экзистенциальной проблематики, а в представляемой писателем картине мира принцип антиномизма оказывается радикальным и основополагающим.<sup>26</sup> При этом различие биологическое/социальное (пол/гендер) становится смысловым стержнем и определяет сюжетно-нарративную структуру многих произведений Пильняка. Их жанрово-хронологические границы можно обозначить повестью «Иван-да-Марья» (1921) и рассказом «Рождение человека» (1934). Более того, здесь появляются концептуальные персонажи — носители авторской идеи, конфигурирующие данное различие.

Впервые такой концептуальный персонаж появляется в повести «Иван-да-Марья». Ее название также представляет собой концепт, где в свернутой форме фразеологизма манифестировано различие мужское/женское как «нераздельное и неслиянное», тематизированное в тексте. Повесть датирована февралем—мартом 1921 года и относится к началу знакомства Пильняка с Марией Шкапской и ее творчеством, что позволяет видеть в произведении своего рода реплику на темы, заданные ее поэзией, прежде всего на тему «пол и революция». Революция представлена здесь в своей «женской» стихийности, в раскрепощении сексуальной энергии и снятии социальных табу (факт легализации абортот акцентирован мотивом женских очередей на операцию), в диспозиции привычных мужских/женских социальных ролей и функций, в насилии и крови, чему, однако, согласно концепции автора, придается амбивалентный смысл, ибо кровь революции есть и кровь нового рождения. Идея оправдания революции, которая является лишь одной из контрапунктных линий повествовательного целого и

<sup>25</sup> Пильняк Б. Соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 405—406.

<sup>26</sup> Подробнее см.: Грякалова Н. Ю. Борис Пильняк: Антиномии мира и творчества // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 264—282.

лишь отчасти совпадает с авторским горизонтом понимания, реализуется через мифопоэтическое отождествление России с женской субстанцией: «Нищая, раздетая, голодная — прекрасная женщина Россия стала против всего мира и за весь мир. (...) Вы чувствуете, какую ослепительную, какую грандиозную, — я не нахожу слов, — какую невероятную правду несет великая Россия, прекрасная мать народов... Величайшая стихия, которая мучится прекрасными родами...»<sup>27</sup>

Мотив феминизации революционного движения (ср.: «В жен-отделе женщины — высоколобые и низколобые, узколицые и скуластые, стриженные и нет, в кожаных штанах, в защитных штанах и в юбках, с револьверами на ремне, — спорили, анкетировали, командировались, культурно-просветительствовали, ибо женщины тогда просыпались»<sup>28</sup>) утверждает мысль о сублимации энергии женского либидо в революционную активность. Если феминизация революции оправдана в своих мифопоэтических проекциях, то социальные перверсии мужского/женского, в результате которых женщина, реализовывая «волю к власти», забывает о своем природном предназначении, отрицаются логикой сюжетного развития на примере судьбы Ксении Ордыниной. Красавица, графиня, ставшая чекисткой и занявшая не последнее место в новой социальной иерархии, безжалостно расправляется со своим любовником, товарищем по службе, подписывая ордер на его расстрел. Таким образом, она осуществляет месть за свое сексуальное подчинение, так как в любви с ним она ощущала себя униженной рабыней. Позиция «ограниченной женственности», ведущая к забвению традиционно женских характерологических черт, к измене *полу, женскому* и утверждению «воли к смерти», отвергается как беспочвенный индивидуалистический проект экстремального существования: Ксения Ордынина гибнет в заснеженных *мертвых полях, под мертвой луной*, став жертвой одинокого волка. В фикциональном мире Пильняка это тоже «концептуальный персонаж» (см. роман «Машины и волки») — метафорическая фигура, символизирующая силу и власть инстинкта. Таким образом, утверждающемуся марксистскому дискурсу о доминировании классовых различий Пильняк противопоставил биологическую (в данном случае — сексуальную) доминанту. В биологически детерминированной перспективе женское биологическое (пол) концептуализируется как абсолютная ценность в противоположность женскому социальному (гендеру).

Заслуживает внимания и нарративный эксперимент Пильняка, принятый им в романе «Голый год» (1920), — попытка репрезентировать женское/мужское в форме различных точек зрения на события, обусловленных изначальным различием (ср. главы «Глазами Ирины», «Глазами Натальи» наряду с главой «Глазами Андрея»). И хотя эти попытки не привели к представлению женского субъекта повествования, что можно было бы ожидать в романе с постоянно меняющейся нарративной перспективой, а были ограничены лишь описанием нескольких женских психологических типов с имитацией их ментального горизонта, все же подобный ход симптоматичен как осознанная — и декларируемая — тенденция к смещению господствующего литературного дискурса, где доминировал мужской субъект повествования.

Обращает на себя внимание и требует истолкования то заметное предпочтение, которое писатель отдает ситуациям, с одной стороны, тематизирующим психологические аспекты взаимоотношения полов, с другой — об-

<sup>27</sup> Пильняк Б. Собр. соч. М.; Л., 1929. Т. IV. С. 90—91.

<sup>28</sup> Там же. С. 46.

нажающим конфликт между биологическим и социальным. Новые материалы биографического и творческого характера помогают вскрыть причину этой тематической избирательности. Первый и довольно ранний опыт построения семейных отношений (в форме промискуитета) был неудачен для писателя и окончился тяжелым психологическим стрессом и попыткой суицида.<sup>29</sup> Он и оказался той первотравмой, след которой остался на всю жизнь, окрашивая темы, связанные с интерпретациями мужского/женского, в тона метафизической измены и утраты. К этому периоду (1915 год) относится замысел романа с подзаголовком «О девственности», фрагменты которого, непосредственно связанные с рассматриваемой темой, были включены в повесть «Иван-да-Марья». В частности, они инкорпорированы без изменений в монолог главной героини о праве/запрете для женщины на сексуальную связь до брака, что радикально меняет интерпретирующую позицию, поскольку «инстанцией истины» и субъектом речи оказывается в итоге автор-мужчина.

Характерно, что это доминирующее мужское начало в дискурсивной стратегии Пильняка, определяющее суггестию его текстов, было пронизательно замечено Шкапской и зафиксировано в ее записи о чтении писателем отрывка из повести «Метель» (январь 1921 года). Данный документ не только дополняет избранный нами аспект исследования иллюстрацией его отдельных положений, но и со всей определенностью характеризует персонажей нашего историко-литературного сюжета, поэтому приводим его полностью (с сохранением пунктуации источника).

Пильняк в Доме Литераторов «Метель» читал.

Скорее не метель, а ураган какой-то, вихревое кольцо образов, сравнений, словесных подвесок («слово мне — как монета нумизмату»), событий, эпизодов и картин, кольцо разворачивающееся с бурной стремительностью, уподобить которую можно только стремительности Достоевского да Белого.

О чем Пильняк пишет — рассказать немислимо, — не то потому, что содержание его вещей слишком разнообразно, не то потому, что оно все с легкостью укладывается в формулу «Творимая Россия», — причем все-таки Россия со всеми ее историческими наследиями. Дьякон ли «ищет слово» запершись зимой в бане с котом-вегетарьянцем, пишет ли письма «известному русскому писателю» графиня-чекистка или чекистка-графиня, прощается ли с дежурным по станции поезд номер пятьдесят семь смешанный (1 нрзб.): «свооолаачь, взяааатошник», разрешается ли мудрый вопрос о том, кто первый скотину доить начал — мужчина или баба и для ребенка ли по нужде или из озорства, снимается ли с места голодная Русь, пожирая за собой как саранча свои собственные трупы, отвыкают ли автомобили ходить на бензине, потому что на бензин в деревне картошки не дают, голосит ли парень — «точно, тына, портки сниму, с бабой лягу на кровать, за одно люблю советских, что без бабы можно спать», — из всех этих эпизодов, лиц, событий, приключений по (?) обстоятельство неудержимо как опара из горшка вылезает доподлинная, живая, до осязаемости живая Россия.

Пильняк полу-немец, полу-русский, а сбоку кровушка и татарская и еврейская. От немца объективный охват и трудоспособность с наблюдательностью, от еврея формальная, по существу, талантливость, от русского любовь к родине (ведь кроме русских никто так родину не любит, хоть и отпирают-

<sup>29</sup> См.: Андроникашвили-Пильняк К. Б. Борис Пильняк, 1915 год. История любви и творчества // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения. М., 1995. С. 153—171.

ся от патриотизма) и вдохновенную, бредовую, пророческую проникновенность в самые сокровенные глубины русско-достоевского духа. А от татарина бесстыдный, безудержный, безарканный верховой размах и озорство, чисто татарское озорство — не просто пришибить, а положить под доски, да притиснуть, да хряснуть, да потом пировать ночь без просыпу под всхрипы человечья поддосочные.

Шишков вон советует Пильняку отойти от своих вещей, выскочить из них и писать так, со стороны, не кружа себе самому головы. Но Пильняку уйти из своего текста, все равно что хлеб без закваски печь — ничего не выйдет. Только вот этим своим личным непрерывным присутствием, личной своей невероятно активной, голо-мужской напряженностью достигает он такой вот как ветер в мороз убедительности, овладевая до конца своим читателем (вернее слушателями, ибо читать его по некоторым побочным обстоятельствам нам все не приходится) и завихривая его в своих стремительных половецких взлетах.

А если от этого у Пильняка форма страдает — беда не большая. Ему многое простится за то что возлюбил много, — грешный, но такой родной русскому сердцу Борис Пильняк. [как и <1 нрзб.> грешница.]<sup>30</sup>

В данном тексте, важном фиксацией непосредственного впечатления, лексемами со значением *обладания, подчинения, захвата, желания* обозначен тот тип письма, который в сознании современницы писателя ассоциировался с «мужским» и который придавал этому письму яркую характерологичность.

---

<sup>30</sup> Шкапская М. О том, которое не читают, а слушают // ИРЛИ. Ф. 98. Оп. 1. Ед. хр. 160. Приношу благодарность Т. А. Кукушкиной, указавшей мне на данный документ.

## МЕЖДУ ДВУХ МОЛЧАНИЙ: ОБ ИНОСКАЗАНИИ ПЛАТОНОВА\*

— Каким литературным направлениям вы сочувствуете или принадлежите? — Никаким, имею свое.

*А. Платонов*

Принципом классификации литературных произведений может быть либо деление на школы, либо деление по силе таланта.

*А. Белый*

Прежде чем приступить к рассмотрению проблемы, необходимо сделать несколько уточнений, касающихся специфики представленного в данной работе взгляда и тех неизбежных ограничений, которые он за собой влечет. Без всякой претензии на новизну его можно назвать «эстетической критикой» или, очень приблизительно, «неоформализмом». Нет никакой необходимости подробно обсуждать, что означает одно и что другое. Достаточно интуитивного понимания, с ориентацией на какие методологические традиции именованья подбирались, и согласия принять на время правила игры. Последние по сути примитивны и даже банальны: литературная (эстетическая) критика имеет свой специфический предмет, и ее поэтому не может заменить никакая другая дисциплина (будь то социология, психоанализ, история или антропология культуры и т. д.); эстетическое явление живет по собственным законам и требует объяснений, добываемых из эстетической сферы, в частности и во многом — из изучения поэтики.

Сказанное несколько не означает, что все остальное, кроме эстетики и поэтики как таковой, игнорируется. Речь идет об иерархии, обеспечивающей существование отдельной гуманитарной дисциплины. Тот или иной материал или инструментарий привлекаются лишь тогда и с теми целями, которые продиктованы главной методологической установкой. Искусство и идеология (социология и т. п.) рассматриваются не в терминах следствия и причины и тем самым «психологического подчинения» первого второму, а в терминах взаимодействия. Более того, с точки зрения эстетической критики, никак не тема (точнее, не внеэстетический предмет) рождает новую форму, а стремление искусства к постоянному обновлению форм и просто к созданию чего-либо нового — в противном случае эта критика не является эстетической. Тема как некая референция к внеэстетическому остается той реальностью, с которой приходится считаться наравне с другими «антропологическими» обстоятельствами, но не она первична при данном способе описания.

---

\* Работа выполнена при поддержке Британской академии.

Несмотря на значительный объем и привлечение иллюстративного материала, работа представляет собой тезисы. Многие положения требуют детализации и просто «библиографической поддержки» (в конце концов, затрагиваемая проблема смены стилей в XX веке достойна отдельного монографического исследования). По своему характеру это не историко-литературное описание, не «историография литературы». Увидеть логику в истории — таков пафос работы. Связи, прослеживаемые в процессе анализа, нельзя охарактеризовать как влияния, нельзя назвать интертекстом или типологией. Это не поиск влияний, поскольку вопрос о том, читал ли писатель ту или иную книгу, заменяется вопросом об эстетических доминантах эпохи, от которых писателю спрятаться было некуда. Это не интертекст, поскольку взаимодействие текстов рассматривается как строго детерминированное, принадлежащее конкретному историческому пространству и, главное, поддающееся эмпирической или дедуктивной верификации. Это не типология, если под типологией понимать картину, при которой схожие следствия возникают по одной (однотипной) причине, — поскольку рассматривается всего лишь одна уникальная культурная ситуация.

### Идентификация стиля

Всякая попытка определить место Платонова в истории литературы почти неизбежно оборачивается неудачей. Найденное решение каждый раз требует множества оговорок и в конце концов тонет в них, заставляя возвращаться к тривиальному и неодолимому: Платонов аномален, уникален, вне или почти внеэстетичен.

Отбросим мысль о «сатирическом направлении», согласившись с доводом самого писателя: «Субъективно же я не чувствую, что я сатирик».<sup>1</sup> Точно так же непонятно, что делать с платоновским (анти-)утопизмом. Как будто бы тексты писателя имеют к нему отношение, но явно не прямое.<sup>2</sup> Кроме того, «сатира» и «утопизм» — определения, предполагающие несколько иной ракурс рассмотрения предмета, чем «история стилей и направлений». Первое слишком узко, второе, напротив, выходит за рамки эстетики, на которой в первую очередь будет сосредоточено наше внимание.

В 1932 году на известном «покаянном» вечере Платонова мимоходом возникает термин «архаический модернизм», и хотя принять его сам писатель не спешит,<sup>3</sup> оксюморон показателен и не случаен. Качество платонов-

<sup>1</sup> Анкета группкома Московского товарищества писателей // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 318.

<sup>2</sup> А. Мёрк утверждает, что Платонов утопичен уже постольку, поскольку его произведение — речь идет о «Чевенгуре» — роман (*Mørch A. The Novelistic Approach to the Utopian Question: Platonov's Chevengur in the Light of Dostoevskij's Anti-Utopian Legacy // Acta Humaniora. № 48. Oslo, 1998*). Однако роман ли это? По крайней мере, сам Платонов не был в этом уверен и с самого начала и даже на заключительном этапе написания, называя его в рукописи повестью (ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 34. Л. 1). Т. Сейфрид предлагает использовать морсоновский термин «метаутопия», указывающий на то, что Платонов действительно тематизировал и исследовал утопию как таковую (*Seifrid T. Andrei Platonov. Uncertainties of Spirit. Cambridge, 1992. P. 131*). Показательна в этом смысле позиция Д. Бера: «Platonov is a *failed utopian...*» (*Bethea D. M. The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction. Princeton: NJ, Princeton University Press, 1989. P. 163*).

<sup>3</sup> Из стенограммы творческого вечера:

**Замошкин.** Товарищ Леонов совершенно законно задал вопрос о стиле, и вот почему. Все произведения Платонова заражены чисто литературными *архаизмами*, звучащими подчас *модернистически*. Это касается языка и выбора персонажей. Я в них чувствовал какое-то давление сильных литературных традиций. И когда думал, то находил истоки традиций в Лескове. Эта литература традиционная, специфическая, народническая, со «словечками». (<...>)



ской поэтики, которое заставляет видеть в ней нарушающее традицию возвращение к прошлому, привлекает внимание до сих пор.<sup>4</sup> Оно действительно характерно для нового искусства, но как раз поэтому и не отвечает специфике собственно платоновского «направления». Или слишком широкое, объединяющее очень разные явления, в одном из значений, или слишком конкретное, отсылающее к символизму и его «окрестностям» — в другом, слово «модернизм» требовало уточнений.

Уточнение явилось. Не в историческом плане (упомянутая стенограмма была опубликована совсем недавно), а в логическом — сама логика размышлений над природой платоновского своеобразия заставляла и заставляет искать другие, детализирующие определения.

Слово «сюрреализм» звучит чаще других при попытке привязать Платонова к некоему направлению. И вряд ли одна только магия слова Иосифа Бродского тому виной. Основание для параллели должно существовать, хотя бы опять-таки при определенных условиях и оговорках.

Бродский пишет: «Платонова за сцену с медведем-молотобойцем в „Котловане“ следовало бы признать первым серьезным сюрреалистом. Я говорю первым, несмотря на Кафку, ибо сюрреализм — отнюдь не эстетическая категория, связанная в нашем представлении, как правило, с индивидуалистическим мироощущением, но форма философского бешенства, продукт психологии тупика. Платонов не был индивидуалистом, ровно наоборот: его сознание детерминировано массой и абсолютно имперсональным характером происходящего. Поэтом и сюрреалистом его ввеличен, фольклорен и до известной степени близок к античной (впрочем, любой) мифологии, которую следовало бы назвать классической формой сюрреализма».<sup>5</sup>

Если признать, что сюрреализм не эстетическая категория, если опустить различие в мироощущении — индивидуалистическом, с одной стороны, и имперсональном, с другой, если, наконец, слить платоновское авторство с мифологией, которая и есть сюрреализм... Но как же решить проблему внутри эстетики? Возможно ли это?

О сюрреализме Платонова говорит М. Геллер, настаивая на соответствии его мира миру реальному и видя в этом причину отказа художника от реализма.<sup>6</sup> Но он же утверждает и присущий Платонову в некоторой части реализм. Е. А. Яблоков в своем комментарии к «Чевенгуру» вполне поддер-

Платонов. Т. Замошкину: вот что он проглядел, — можно ли назвать мой стиль *архаическим модернизмом*? (курсив мой. — В. В.) Лескова я читал, но я не сторонник его. В моих вещах — некоторых и ненапечатанных — есть одна попытка, — может быть, она слабо осуществлена и ее поэтому не почувствовала критика. Вот в чем разница между моей работой и всеми традициями. (...) Эта попытка другим способом будет продолжена мною и впредь, она и составляет главную идею в литературном искусстве — установление самого коммунизма (Стенограмма творческого вечера Андрея Платонова во Всероссийском Союзе советских писателей 1 февраля 1932 г. // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. С. 306, 307).

<sup>4</sup> «Такое ощущение, что он пришел из таких глубин и времен, когда литературы еще не было, когда она, может быть, только-только начиналась и избирала русло, по которому направить свое течение», — замечает В. Распутин (*Распутин В. Свет печальный и добрый // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. М.: Наследие, 2000. С. 7*).

<sup>5</sup> *Бродский И.* Предисловие к повести «Котлован» // Андрей Платонов: Мир творчества. М.: Современный писатель, 1994. С. 155.

<sup>6</sup> «Адекватность платоновского мира реальности строящейся и построенной утопии объясняется тем, что Платонов рисует фантастический мир, который предельно точно отражает „царство множости“, представляющее мир реальности» (*Геллер М.* Андрей Платонов в поисках счастья. М.: МИК, 1999. С. 424). М. Геллер видит в Платонове (в «14 красных избушках») и сатиру — «сюрреалистическую сатиру».

живает сюрреалистический взгляд на творчество писателя, однако оставляет место и для других таксономических возможностей.<sup>7</sup> В то же время очевидно, что не всякий сюрреализм Платонову близок. Вряд ли он принял бы французский с его глобальным проектом «сплавить желание с дискурсом человека, а эрос — с его жизнью (причем не только и не столько на уровне описания)...».<sup>8</sup>

Стремление связать Платонова с современной ситуацией подчас вынуждает видеть в нем первого постмодерниста.<sup>9</sup> На фоне разноречивых поисков даже предпринятое Т. Сейфридом возвращение позднего Платонова в лоно «социалистического реализма», хотя и взятого в кавычки (Т. Сейфрид нарочито закавычивает это сочетание), не представляется неожиданным, но еще раз убеждает в правоте В. Шкловского: «Платонов — огромный писатель, которого не замечали, — только потому, что он не помещался в ящичках, по которым раскладывали литературу».<sup>10</sup>

Привычная парадигма стилей не способна вместить творчество Платонова. Но, может быть, в том и состоит суть проблемы, чтобы не Платонова укладывать в известные литературные рамки, а саму литературу — в те, что устанавливаются Платоновым. Речь не идет, конечно, о замене сложившейся истории направлений какой-то другой эстетической историей, но лишь о том, чтобы посмотреть на нее под *иным*, и даже не очень новым, углом зрения.

### Сказание и ино-сказание. Иносказание как эстетический примитив

«Иносказание» представляет особый интерес, если рассматривается не только как локальный прием или фигура, а как субстанциональное качество, имеющее прямое отношение к бытованию произведения искусства вообще. Когда мы вслушиваемся во «внутреннюю форму» слова, в его семантике обнажаются два взаимосвязанных плана.

Хрестоматийное «остранение», общая закономерность эволюции искусства, означает неизбежность смены художественных форм и постоянное отталкивание от становящихся банальными поэтических приемов. «Остранение» говорит скорее об отношении «форма — форма», чем «форма — содержание»: остраиваются не только объект и тема художественного произведения, а и прием, с помощью которого тема находит воплощение. Это и есть *ино-сказание* — сказанное по-другому. Однако понятие «иносказания», в отличие от «остранения», отражает еще один, содержательный аспект: повествовательный, описательный, образный планы не исчерпывают всего

<sup>7</sup> В качестве другой возможности Е. А. Яблоков рассматривает ироническое «социалистический сюрреализм» и «магический реализм», хотя последнее воспринимается стилистически подозрительно — слово слишком красиво «для растущего из грязи» творчества Платонова (Яблоков Е. А. На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 10).

<sup>8</sup> Шень-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: НЛО, 2002. С. 11.

<sup>9</sup> И. Макарова, например, допускает, что «перед нами одно из первых проявлений постмодернизма...» (Макарова И. Искусство примитива («Счастливая Москва») // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. С. 653); см., например: Hodel R. From Chekhov and Platonov to Prigov: The De-Modalizing of Proposition // A Hundred Years of Andrei Platonov. Platonov Special Issue in Two Volumes. V. I. Essays in Poetics. Produced at Keele University, 2001.

<sup>10</sup> В. Шкловский об Андрее Платонове // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. С. 183.

произведения, но, напротив, заставляют думать о стоящем за ними и вне их *ином* смысле.

Единство обоих планов иносказания (иная форма выражения и выражение иного смысла) характеризует ситуацию в целом: смена форм в искусстве — иносказание в первом значении — непосредственно связана с иносказанием во втором. Символизация (используем это слово для обозначения второго аспекта иносказания) свойственна искусству вообще, однако далеко не всегда и не в равной степени для конкретного художника и направления она значима. Если говорить о рубеже XIX—XX веков, то наступление эпохи символизма, заместившего реализм в роли эстетического лидера, прекрасно демонстрирует такое различие. Э. Ауэрбах положил в основу эволюции европейского искусства понятие мимезиса. Но процесс этот есть еще и постоянное, в свою очередь тоже подчиняющееся «остранению», обратное движение от мимезиса к символу, от символа к мимезису.<sup>11</sup>

Произведение искусства принципиально иносказательно — по крайней мере, в том смысле, что оно имеет отношение к самому этому явлению. Схематизация, при которой «мера иносказания», интеграл двух значений, избирается в качестве главного классификационного признака, позволяет особым образом описать закономерности возникновения новых направлений, их смену и соседство.

Специфика, выявляемая при деконструкции «иносказания», характерна для текстов Платонова. Его поэтика всецело подчинена столкновению двух точек зрения на художественный текст. Одна из них — психолого-реалистическая, миметическая, когда поведение героя и само его существование в произведении объясняются тем, что автор стремится к правдоподобию изображения. Вторая (схематизируя) — сугубо символическая, когда герой и его поступки рассматриваются как указатели на идеи и подчеркивается тот факт, что в действительности никакого героя-то и нет и мыслить его как психологическое существо не имеет смысла. Может быть, это две стороны одного предмета, одна без другой не встречающиеся. Но верно и то, что символизм как направление заново оживил их противостояние. И Платонов тоже актуализирует данное различие. Более того, он доводит развитие каждой из сторон диады до критической черты, за которую двигаться некуда. Стоит усилить одну из них, и искусство просто перестанет быть самим собой, разрушится.

### Иносказательность алогичности

На обсуждении рассказа «Среди животных и растений» для журнала «Люди железнодорожной державы» В. Шкловский высказал следующее мнение о чтении Платонова:

**Шкловский.** Когда я читал, я попытался равнять текст. Что получается. Если говорить совершенно литературно, получается такая вещь, в которую впадает Андрей и впадает Всеволод (Иванов). Она состоит в том, что

<sup>11</sup> Безусловно, Ауэрбах видел и вторую сторону. Открывающее его книгу противопоставление гомеровского и библейского сказания более чем наглядно: «В одном законченный и наглядный облик (...) явлений (...): мысли и чувства высказаны (...). В другом — из явлений выхватывается только то, что важно для конечных целей действия, все остальное скрыто во мраке...»; «... библейский рассказ уже по своему содержанию нуждается в истолковании» (Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976. С. 32, 36).

рассказ дает такие мелкие изменения обычных слов, причем берутся обычные слова, вставляются как курьез в текст и от этого изменяют свое значение.

Таким образом, получается такой сдвинутый разговор, который на каждой фразе останавливает читателя.<sup>12</sup>

Платоновский текст действительно останавливает бег чтения, а «курьезное» словоупотребление «сдвигает» речь героя и повествователя. Эта особенность вслед за Шкловским и независимо от него не однажды рассматривалась критикой. Однако формула «*когда я читал, я попытался равнять текст*» все еще выглядит довольно неожиданной. Читатель вынужден искать некие нормированные речевые эквиваленты, чтобы понимать платоновский текст. Говоря по-другому, текст Платонова в своей несуразности содержит указание и лишь указание на некий дополнительный смысл, который должен быть восстановлен читателем; первый же служит лишь толчком для поиска значений и взывает, несмотря на косноязычие автора, к привычной логике языка: алогичность иносказательна, чтобы увидеть в сказании иносказание, читатель обязательно должен споткнуться на странностях в логике «подражающего» платоновского повествования.

Обратимся к нескольким соотносящимся со словами Шкловского примерам из «Технического романа» (1931). Все они взяты из одного, приведенного ниже, фрагмента и выделены в нем полужирным курсивом. (Разумеется, даже в этом небольшом отрывке без труда можно найти и другие схожие прецеденты, и в то же время платоновский текст содержит гораздо больше разнообразных поэтических явлений, чем те, на которых мы остановимся.)

Через четыре дня Душин и Щеглов явились в Ольшанский Технологический Институт для продолжения своего учения. Два года назад, когда *революцию начали убивать со всех сторон мира*, когда пролетариат мог отступать только по дороге к Ледовитому океану, всех рабочих, учившихся в Ольшанском Институте, отправили работать на различные механизмы и аппараты, направленные против буржуазии. Душин — бывший кочегар и Щеглов — бывший подмастерье с фабрики будильников, попали на паровоз и *ездил на нем два года по всему пространству юго-восточного фронта*, ночуя около теплого тела котла, когда бывала ночная стоянка, или в вагоне-теплушке, если паровоз остужался на промывку.

Оба они, и Душин и Щеглов, учились на третьем курсе электросилового факультета и теперь, слушая сопротивление материалов или расчет турбогенераторов, они часто *отвлекались от текущего предмета со внезапным чувством воспоминания* и наблюдали звезды в уме, под которыми они вели воинские эшелоны во тьму фронта и всеобщей будущей судьбы — до победы или до забвения в земле; Душин чутко *ощущал напряжение машины и сознавал на звук величину* трения, работу масла в брусках, общее настроение всего паровоза — и старался разгадать во мраке профиль незнакомого пути: в те времена путевые сторожа не давали сигналов безопасности — их домики при рельсах стояли ночью без света, без звука и без животных на дворе — сторожа вымерли, были убиты или *исчезли в общую безвестность страны*, поэтому рельсы мгновенно могли окончиться и за-

<sup>12</sup> Совещание в Союзе писателей. Чтение и обсуждение рассказа А. Платонова «Среди животных и растений» для журнала «Люди железнодорожной державы» (1936) // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. С. 330.

кончить жизнь мчащихся по ним людей; но в вагонах пели красноармейцы, Душин давал во тьму долгие гудки угрожающих предупреждений и *глядел в ветер*, поднятый скоростью из тишины воздуха, — смертельная *опасность длилась и не свершалась*; но однажды она свершилась: Душин спешил со снарядами через темные степные залежи на юг; осенний день давно уже обратился в тесную тьму и паровоз шел в ней, как в туннеле. Душин слышал только *немеющий гул мрака* и глядел вперед, как ослепший, не *чувствуя своего зрения*; вдруг впереди паровоза заплакал жалобный человеческий голос — с такой *ясностью неподвижности*, будто все на свете молчаливо стояло, а не стремилось — и затем паровоз Душина ударил стальным фронтом в невидимый жесткий предмет...<sup>13</sup>

...*революцию начали убивать со всех сторон мира*... Платонов персонализирует абстрактное понятие 'революция', сочетая его с глаголом 'убивать', и делает это как нечто естественное, не требующее оправданий. Персонализация привычна для художественного текста, однако неординарна данная окказиональная платоновская характеристика революции. Она способна задержать внимание читателя своей неожиданностью, хотя и не представляет собой тот случай, когда читателю необходимо заметным усилием воли приводить идиолект Платонова к собственной норме.<sup>14</sup> В более ранних публицистических текстах Платонов обнажает сам процесс рождения метафоры: «...революция рождена знанием. Наука — голова революции, сердце же ее — приращенное человечеству чувство истины. Революцию делают люди, наученные страстью и огнем своей крови» («Сила сил», 1920).<sup>15</sup>

Таковы послышки. А итогом оказывается метафора из другой статьи, след которой и обнаруживается в более позднем «Техническом романе»: «*Революция — самый большой и самый настоящий человек на земле. Луначарский — самая нежная извилина...*» («Луначарский», 1920; ЧтПр, 69).

В рассматриваемой синтагме кажущееся плеоназмом '*со всех сторон мира*' скорее способно потребовать мотивировки. Оно, безусловно, семантически оправдано. Однако сейчас обратим внимание только на то, что за плеоназмом на самом деле скрыт эллипсис: с точки зрения «нормы», здесь пропущено что-то вроде '*нападая*': ... *убивать* (< *нападая*) *со всех сторон*...

Платонов, выстраивая свою речь, как бы ссылается на определенную область общего фонда языковых знаний и навыков, но напрямую их не использует, оставляя читателю самостоятельно во всем разбираться. Важно, что с точки зрения поэтики нельзя гарантировать никакой точной реконструкции «истинного» смысла аномального фрагмента. Поэтика Платонова такова, что она принципиально содержит в себе неопределенность. В этом-то и состоит ее истинность. Как понимать темные места у Платонова? С точки зрения поэтики — буквально, как «темные». Другое дело, что читатель не может мириться с предлагаемой текстом неопределенностью. Туманность

<sup>13</sup> Платонов А. П. Технический роман // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. М.: Наследие, 2000. С. 742—743. Далее в тексте сокращенно: ТехРом.

<sup>14</sup> Примером того же типа — неожиданное, выдаваемое за ожидаемое, — может послужить случай из «Котлована», разобранный О. Меерсон: Платонов вводит в повествование странного героя, медведя-молотобойца, как само собой известного каждому, не мотивируя ни «очеловечивания» в статусе помощника кузнеца, ни самого факта появления зверя. О нем говорится как о хорошо известном и в силу того никоим образом не удивительном существе — с точки зрения повествователя. Зазор между точкой зрения повествователя и читателя вызывает особый эффект «неостранения» (Меерсон О. «Свободная вещь»: поэтика неостранения у Андрея Платонова. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1997. С. 23).

<sup>15</sup> Платонов А. П. Чутье правды. М.: «Советская Россия», 1990. С. 65. Далее сокращенно: ЧтПр.

слова вынуждает подбирать к тексту конкретизирующий синоним, «равнять» его.

В то же время платоновская неопределенность определена — автор всегда дает возможность понять, в какой области искать ответ и семантическим материалом какого рода можно заполнить оставленные им лакуны.

Платонов говорит «не так» по отношению к сложившейся норме, и это обеспечивает необходимость вырабатывать из явно алогичного смысла смысл иной: иная форма выражения есть выражение иного смысла.

*...ездили на нем два года по всему пространству юго-восточного фронта...* Слово 'пространство', как и предшествующее 'со всех сторон мира', на первый взгляд представляется лишним и, конечно же, не является таковым. Включая в «бытовой» контекст избыточное абстрактное существительное, Платонов превращает физическое явление в метафизическое. Данное превращение, кстати, противоположно только что прозвучавшей «антропоцентрической» метафоре о революции. Оба создают новую связь в тексте, размышлять над которой предстоит читателю. Плеоназм действительно ложен. Платонов, напротив, слишком многого не сказал читателю — лишь сослался на некую область, лежащую за пределами сюжета. Символизация осуществляется довольно простыми средствами: навязчивым употреблением схожих фигур и синонимических конструкций — настолько частым, что оно заставляет задуматься над целью повторений. Подобные не имеющие прямого отношения к сюжету повторения порождают свой собственный «метасюжет», заставляют говорить о «слове как о самостоятельном лексическом герое, претерпевающем у Платонова особые приключения» (Э. Найман)<sup>16</sup> или о «парадигматических структурах» (А. Кретинин)<sup>17</sup> в его тексте. Наблюдая закон повторения, читатель вновь открывает лежащий за сказанием иной смысл.

*...отвлекались от текущего предмета со внезапным чувством воспоминания...* Кажется бы, выражение «текущий предмет» всего лишь маркирует речь повествователя и служит созданию эффекта сказовости. Сказовость это или нет, но фигура сама по себе, безусловно, иносказательна. В ней содержится завязка главного для фрагмента метасюжета. Платонов обыгрывает устойчивое и популярное «текущий момент» подобно тому, как он уже делал раньше в «Чевенгуре»: «Какое хорошее и неясное слово: усложнение, как — текущий момент. *Момент, а течет*: представить нельзя».<sup>18</sup> Но важна не столько сама по себе игра слов, сколько то, что платоновское пародийное сочетание в точности отражает борьбу основных сюжетных мотивов, организующую композицию фрагмента в целом. В минимальной синтагме статика и динамика жизни сталкиваются Платоновым так же, как и на уровне классического сюжетного действия — крушение двух поездов, стоящего и стремящегося в революционном действии. Дополнительная инструментовка последнего серией не связанных с ним фабульно (причинно) стилистических фигур, содержащих все то же противопоставление статики и динамики ('смертельная опасность длилась и не свершалась' — 'но однажды она свершилась'; 'спешил со снарядами {...} слышал только немеющий гул трака' — 'с ясностью неподвижности, будто все на свете молчаливо стоя-

<sup>16</sup> Naiman E. Communism and the Collective Toilet: Lexical Heroes in Happy Moscow // A Hundred Years of Andrei Platonov. Platonov Special Issue in Two Volumes. Essays in Poetics. 2001. Vol. I.

<sup>17</sup> Кретинин А. А. Мифологический знаковый комплекс в военных рассказах Андрея Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 2. СПб.: Наука, 2000. С. 41, 42 и др.

<sup>18</sup> Платонов А. П. Чевенгур. М.: Худ. лит., 1988. С. 147. Далее сокращенно: Ч.

ло, а не стремилось'), завершает формирование метасюжета. Так или иначе, вполне отдавая себе отчет или не задумываясь специально, Платонов создает сеть указаний на область идей, традиционно раскрывающуюся известным философским противоположением двух моделей мира — Парменида и гераклитовской.<sup>19</sup> Они-то, сами идеи, и становятся настоящим объектом и содержанием авторской игры (конечно, слово «игра» в применении к Платонову нужно понимать как нечто очень серьезное — как эстетическое моделирование).

Персонификация абстракции, «метафизация», эллиптический плеоназм, синонимизация антонимов (*'ощущал напряжение машины и сознавал на звук величину'* — это неточные, но, благодаря употреблению в сходном контексте, окказиональные синонимы) и даже такая мелочь, как изменение глагольного управления (*'исчезли в общую неизвестность страны'* — равносильно тому, чтобы побыть в смерти и вернуться...), — все эти «ошибки» мастера представляют собой лишь наиболее заметные атомы, из которых строится материя иносказания. Иносказанием оказывается коннотация, но такая, которая при ее узнавании превосходит по значимости «основной» смысл.

### Символисты — Блок — Платонов

Без учета опыта символистов вся последующая литературная жизнь, и платоновская в частности, вряд ли представима. Покажется странным, но, несмотря на целый ряд бросающихся в глаза несогласий, в определенном отношении творчество Платонова стало самой плодотворной реализацией заданных ими тенденций.

Платоновское творчество на первый взгляд совсем не похоже на символистское. Более того, между ними существует принципиальное эстетическое противоречие. Одной из важнейших интенций, которым обязана эстетика Платонова, является решительное неприятие красоты и самой «эмоции любования» как силы нового искусства. Эта интенция никак не исчерпывает всего Платонова, но она небывало сильна по сравнению с другой литературой, особенно романтической, особенно символистской.

В «Ответе редакции „Трудовой армии“ по поводу моего рассказа „Чулдик и Епишка“» (1920) Платонов говорил о невозможности Красоты как некоей самостоятельной сущности: «О чем вы меня спрашиваете? О какой красоте? О ней может спросить дохлый: для живого нет безобразия...» (ЧтПр, 87). Он уверен, «что приход пролетарского искусства будет безобра-

<sup>19</sup> Хорошо известно, что образы движения и застоя (в частности, текущей и стоячей воды, озера и реки) по-настоящему важны для Платонова. Приведенный ниже фрагмент из «Чевенгура», вычеркнутый автором, позволяет проследить сам процесс рождения сжатой антиномической формулы: «В том чувстве времени, какое жило у Захара Павловича, была полная неутешимость. Лишь одно его обнадеживало, что в голосе льющейся реки было свое стенание и тоска, а стало быть, невозвратимость. Река видит свои неподвижные берега, ее безостановочная вода горюет, что больше она тут никогда не побывает и этот день на склонах берегов не (...)

Захару Павловичу казалось, будто река ровна от того, что ежеминутно меняется от своего течения и горюет о проходимых неподвижных берегах. Наверное, каждой реке хочется стать озером, как ветру — тишиной. В конце концов, Захар Павлович снова возвратился к покою от своих сомнений. Он решил, что время выдуманно после будильника, и притом, теми людьми, которые не знают механики. В один сутки может случиться полное светопреставление. Солнце может утром не взойти или догореть в полдень у всех на глазах, как солома, и пропасть без следа и памяти. Постоянство — это обман привычки: на самом деле все обстоит рискованно, непрочно и случайно, потому что мир — не изделие человека, где все точно, четко и надежно» (ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 34. Л. 23 об.).

зен», ведь «мы растем из земли, из всех ее нечистот, и все, что есть на земле, есть и на нас». Его размышления не лишены противоречий. Отрицая «самостоятельность» и самоценность красоты, Платонов все же обозначает ее как точку стремления. Но знаменателен момент, который объясняет, почему писатель несколько не боится уродства мира и почему уродство становится для него существенным эстетическим объектом. Герои Платонова могут мочиться в сапоги жильцу, сморкаться в тарелку, вырывать кресты из могил, но за всем этим останется еще и другое — например, «ручная умелость». Жестокая правда жизни Платоновым изначально оправдана, и она его — изначально — не приводит в отчаяние. Ему нет смысла беречь читателя от чрезмерного ужаса, как, например, делал реалист Толстой,<sup>20</sup> и эстетизировать безобразное, как символисты, потому что, несмотря ни на что, все еще только начинается и каким будет — неизвестно: «Человек вышел из червя. Гений рождается из дурачка» (ЧтПр, 88). Высказанное однажды неприятие Платоновым предшествующей литературы вполне закономерно: изображаемые ею страдания всего лишь красивы.<sup>21</sup> Следует, наверное, говорить о близости в поэтике при парадоксальной противоположности в эстетике Платонова и символизма.

Символизм еще раз противопоставил вещиности мира иную реальность и тем самым предельно четко обозначил *иносказательную* природу искусства. Символизм, однако, ничего принципиально нового в практику создания художественных текстов, возможно, и не внес (если думать не о нарушении традиции, а о ее разрушении, как в случае с футуристами, ставящими своей практикой под вопрос искусство вообще). Он лишь создал новую ситуацию чтения.

Никакие манифесты и теоретические разработки не заменят само художественное произведение, но они способны создать положение, при котором текст будет воспринят так, а не по-другому. Причем не только текст новый — текст, уже закрепившийся в истории культуры, также начинает подчиняться новым правилам чтения. С явлением символизма даже в «миметически» ориентированном искусстве предстояло узнавать потусторонность, предчувствовать ее непостижимость и необъятность, т. е. неопределенность.

«Символ — как известно по Вячеславу Иванову — есть знак, или наименование. То, что он означает, или знаменует, не есть какая-либо определенная идея. Нельзя сказать, что змея как символ значит только „мудрость“, а крест как символ только „жертва искупительного страдания“. Иначе символ — простой иероглиф и сочетание нескольких символов — образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа. Если символ — иероглиф, то иероглиф *таинственный, ибо многозначный, многосмысленный*».<sup>22</sup> В попытках символизма осознать самое себя видна характеристика по-новому понимаемого

<sup>20</sup> О работе над «Властью тьмы» Толстой говорил: «Я не ввел этой сцены, во-первых, ввиду сценических условий, а во-вторых, не желая спугать красок — ужасов в пьесе и без того ведь достаточно...» Имелся в виду эпизод из дела Колосковых, на фактах которого, как известно, Толстой основывался: «В это время около него находилась его шестилетняя дочь Евфимья, которая не переставала плакать. Любя дочь и подумав о том, что она останется без него одна, он, схватив кол, ударил им ее по голове...» (цит. по: *Гудзий Н. К.* Как работал Толстой. М.: Сов. писатель, 1936. С. 24—25). У Платонова «порог» допустимого ужаса и взгляд на то, что должно считаться ужасным, совсем не тот. Он начинает: «Фома Пухов не одарен чувствительностью: он на гробе жены вареную колбасу резал...» (Сокровенный человек // Платонов А. П. Избр. произведения: В 2 т. М.: Худ. лит., 1978. Т. 1. С. 305).

<sup>21</sup> «Даже и Пушкина и Толстого и Достоевского — мучительное лишь „очаровательно“» (ЗпКв, 77; 1931 год).

<sup>22</sup> *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // Золотое руно. 1908. № 3—4. С. 86.



искусства. Представляется важным именно это сочетание декларируемой «многозначности» и, одновременно, «неумения» показать специфику собственно символического метода. Показательно предвкушение самими символистами вопроса: «Мне возразят: известного рода символизм присущ любой литературной школе; что же особенного внесли современные символисты?» И не менее симптоматичный ответ: «Конечно, образами они не внесли чего-либо более ценного, чем Гоголь, Данте, Пушкин, Гете и др. Но они *осознали* до конца, что искусство насквозь символично (...); все же прочее — несущественно».<sup>23</sup>

Многое показывает, что главная заслуга символизма заключалась как раз в том, чтобы научить читателя особому восприятию художественного текста, т. е. перенести «традиционно» устроенное произведение в ситуацию, когда оно будет функционировать иначе.<sup>24</sup> В самом общем смысле речь идет о переориентации читательского внимания с миметической (условно говоря — «реалистической») стороны искусства на противостоящую ей символическую.<sup>25</sup>

Но столкновение двух этих крайностей как раз и составляет узловую черту платоновского письма. Не изобразить и дать «суррогат», а лишь намекнуть и тем самым бросить вызов читателю, от которого требуется самостоятельно договорить или дочувствовать невыраженное и невыразимое, — вот что объединяет обе поэтики. Об этом говорили символисты, то же неизменно делает Платонов: существенно ничего очевидного — лишь то, что требует додумывания до существа.

Символисты сами создавали положение, когда их творчество обретало способность быть символическим. Платонов же, как и другие после символистов, использовал опыт, накопленный предшествующей литературной эпохой, и коммуникативную ситуацию, которая была ею сформирована.

Эволюция символизма до некоторой степени помогает увидеть логику становления платоновского подхода к творчеству; точнее — увидеть, где скрыт ее фундамент.

Эллис писал об опасностях, подстерегающих символиста на его пути: «возврат к реализму (в какой бы то ни было форме)» и «смерть в догматизме». Последний возникает, когда уже «вознесенная» над «непосредственно-чувственным» творческая душа утрачивает язык и «является сатанинское искушение догматизировать, то есть условно, аллегорически и безапел-

<sup>23</sup> *Белый А.* Луг Зеленый. Книга статей. М.: Альциона, 1910. С. 34—35. В исследованиях о символизме ощущается все та же трудность в формализации понятия, в том же ключе и передаваемая: «Очень трудно, исходя из высказываний символистов, воссоздать единую концепцию „символа“ как эстетическую платформу направления. Если попытаться вывести самое общее положение, то это, очевидно, будет признание за художественным образом несказанного, невыраженного впрямую содержания. Но с таким пониманием мы, конечно, сути символизма не касаемся: оно слишком общо...» (*Ермилова Е. В.* Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989. С. 13).

<sup>24</sup> Оправдывая символизм, В. Брюсов утверждал и убеждал: «Революция, вызванная символизмом, и состоит в том, что была понята истинная цель поэзии» (*Брюсов В.* Апология символизма // Ученые записки ЛГУИ. Т. IV. Факультет языка и литературы. Вып. 2. Л., 1940. С. 266).

<sup>25</sup> В таком утверждении: поэтика реализма и поэтика символизма одно — есть большая доля риска. А. В. Лавров, например, отмечает: «Разумеется, при всей декларативной обращенности к Некрасову, как провозвестнику народной темы в русской литературе, при всем стремлении освоить и продолжить его творческий опыт, даже при ориентации на конкретные некрасовские сюжеты и образно-стилевые традиции, Белый в своей поэтической книге оставался весьма далек от приемов реалистического письма и типизации характеров, присущих певцу „Музы мести и печали“» (*Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М.: НЛО, 1995. С. 261). Но для нас важно не то, что поэтика Белого и Некрасова различны (в конце концов, поэтика любого художника уникальна), а то, что, несмотря на это, между ними есть общее, причем имеющее отношение к «символу» как принадлежности и сути искусства вообще.

ляционно фиксировать свои переживания, данные своего внутреннего опыта».<sup>26</sup> Другими словами, абсолютизированное внимание к объективному, т. е. к тому, что было заботой реалистов, и внимание к субъективному как следствие поиска иной реальности и иного смысла одинаково опасны для искусства. Они оба, продолжим, ведут к абсурду и молчанию, к грани искусства вообще. Чтобы сохранить искусство как искусство, необходим третий путь. Сопоставление блоковского подхода к главным принципам поэтики с платоновским отношением к ним позволяет выявить ряд сходств, которые предстают в качестве своеобразного логического мостика от поэтики символизма к тому направлению, которое представляет, пусть и в единственном числе, Платонов.

Разумеется, речь не идет о простом «выведении» Платонова из Блока. Скорее, творчество Блока рассматривается здесь как одна из типичных репрезентаций целого направления, так сказать, «символ символизма», и выбрано во многом потому, что оно получило концептуальное осмысление, в существе своем не устаревшее и после смены парадигмы, произошедшей в отечественном литературоведении в последние десять-пятнадцать лет. Понятно, что многие черты поэтики Блока свойственны как другим символистам, так и модернизму в целом. Задача состоит лишь в том, чтобы, пусть с неизбежной долей аппроксимации, наметить некие эстетические ориентиры, позволяющие определить логическое место исканий Платонова среди хронологически близких явлений. Вопрос, читал ли Платонов Блока, Белого, Вяч. Иванова и т. д., в данном отношении не представляется уместным, поскольку в основе предлагаемой модели лежит презумпция включенности (часто опосредованной) Платонова в самые разнообразные и даже противостоящие дискурсивные практики эпохи. Платонов — человек нового времени, другого происхождения и «интеллектуальной породы», и само понятие элитарного искусства, эстетики, приближающейся к эзотерике, вызывало в нем отторжение на уровне рефлексии. Тем не менее, если искать истоки платоновского стиля не в сфере социальной обусловленности или «общеантропологической» причинности, а в тех поэтических парадигмах, которые существовали в литературе, игнорировать символизм невозможно.

Платоновское творчество служит постижению Тайны, как и символистское; оно часто ориентируется на те же «мифологемы», что и символистское (взять, к примеру, Софию). Поиск свободы, своеобразный анархизм становятся для символистов и для Платонова важнейшим условием творчества. Если же говорить конкретно о художественной гносеологии Блока и Платонова, между ними найдется еще одна, пожалуй, наиболее важная связь — уважение, вопреки многому, к миру явлений как таковому и присущий обоим скепсис. «Скепсис, — пишет З. Г. Минц, — как господствующая черта блоковского мировосприятия проявился в самых разнообразных формах».<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Эллис. Русские символисты. Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. М.: Мусaget, 1910. С. 27, 28.

<sup>27</sup> Минц З. Г. Символ у Александра Блока // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство, 1999. С. 344. Цитата должна быть продолжена: «В области социально-политических взглядов поэта он способствовал возникновению революционных идей анархического толка (...). В области этических представлений скепсис порождал „декадентский“ моральный релятивизм, эстетизацию зла, убийства, гибели» (Там же. С. 345).

При совпадении социально-политической направленности — полная противоположность в этической. Этика Платонова не релятивна, скорее — в одном из измерений — утилитарна и служебна (нужна жертва, чтобы...: в «Лунной бомбе» — смерть мальчика, предшествующая деятельности гениального изобретателя, в «Котловане» смерть Настя и т. д.; я люблю его, потому что он сейчас нужнее...: София Александровна в «Строителях...» выбирает Копенкина как наиболее подходящего революционной эпохе).

Неудивительны в свете сказанного и сходства сугубо поэтического порядка: символа-порождающие структуры у Блока напоминают то, что без труда обнаруживается и у Платонова.

К. Тарановский пишет о символе у Блока: «Поэтические образы Блока нельзя рассматривать как простые отражения реальных объектов или как обычные метафоры и метонимии, просто нагруженные каким-нибудь абстрактным смыслом. Его образы всегда сохраняют как *конкретный*, так и *абстрактный* смысл, т. е. являются символами (курсив мой. — В. В.)».<sup>28</sup> Поразительно, насколько точно эта характеристика повторяется при описании платоновского творчества (вспомним лишь «Поиски смысла отдельного и общего существования» Л. Шубина). З. Г. Минц, суммируя наблюдения над поэтикой Блока, отмечает целый ряд моментов, которые опять-таки заставляют вспомнить и о Платонове.

Перечислим несколько:

«1. Наличие некоторого числа „ключевых” текстов, где тот или иной пласт значений зафиксирован достаточно полно, порой — прямо назван»,<sup>29</sup> — платоновские публицистические статьи и первые редакции его текстов выполняют подобную функцию по отношению к более поздним произведениям.

«2. Другая группа средств символаобразования — это знаки, подчеркивающие единство текста (то есть подтверждающие эстетическую правомерность переносить значения символов, эксплицированные в части текстов, на значения этих же знаков во всем цикле)»,<sup>30</sup> — мы находим такие символаобразования у Платонова постоянно. Они-то и создают особые метасюжеты в его повествовании.

«3. На основе восприятия текста как единого и вместе с тем его отдельных стихотворений как „сквозящих” друг в друге двойников делается возможным возникновение той многозначности образов, о которой говорилось выше»,<sup>31</sup> — не в пределах цикла, поскольку таковых нет у Платонова, но для групп произведений и даже для всего платоновского творчества это положение справедливо в той же мере.

Существует, правда, одно отличие платоновских «правил» поэтики. Его читателю малодоступна первая группа средств — эксплицирующих. Даже если таковые существуют, до них нужно добираться, вспоминая, оглядываясь назад. Большей же частью читателю их каждый раз приходится реконструировать.

Блок, по логике З. Г. Минц, уходит от идеологической заданности, присущей, по крайней мере в теории, символизму, — той, что заключается в утверждении близости этого высшего творчества религии, в аксиоматической констатации реальнейшего за земным. Платонов же, вырабатывая схожую форму, начинает с такого сомнения.<sup>32</sup> И, конечно же, существует еще одно бросающееся в глаза качество, отличающее Платонова, — его «авангардистский» стиль.

<sup>28</sup> Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 319.

<sup>29</sup> Минц З. Г. Указ. соч. С. 341.

<sup>30</sup> Там же. С. 342.

<sup>31</sup> Там же. С. 244.

<sup>32</sup> Сопоставление прозаика Платонова с поэтом Блоком, как, впрочем, и вообще с поэзией символизма и «постсимволизма», имеет под собой основания уже в том родовом хаосе, который обрел силу в двадцатом веке. Однако действительно показательным становится другое: ход анализа, к которому вынуждает платоновская проза, схож с тем, что дают хрестоматийные «образцы чтения» стиха. Таков, например, подход Е. Эткинда к поэзии Блока, его противопоставление сонета Хераскова, где «каждая строка соответствует вполне определенной мысли, и вместе они образуют общую идею», и блоковского стиха, которому не подобрать «смыслового эквивалента» (Эткинд Е. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный Союз. С. 53, 43 и др.).

Как уже отмечалось, выбор Блока в роли «эстетического посредника» до некоторой степени субъективен. В другом случае его место мог бы с успехом занять тот же А. Белый, чьи поздние прозаические опыты могут без труда рассматриваться как непосредственное предварение орнаментальной прозы и, затем, платоновской. В той же степени актуально, допустим, и творчество Ремизова. Эти имена почти неизбежно возникают при поиске предшественников Платонова в силу легко улавливаемой связи по принципу «не такой, как остальные», тем более все трое писали прозу. Но сопоставления «Ремизов — Платонов», «Белый — Платонов» требуют все-таки несколько иного подхода. Не думается, чтобы Ремизов был ярким представителем более или менее оформленного литературного направления. И напротив, кажется, что А. Белый в позднем творчестве, реализуя символизм до конца, выходил к тому течению, которое вошло в историю под званием авангарда, опять же не став его типичным представителем. Нас же интересуют «имена-символы», позволяющие означивать наиболее характерное и помогающие схематизировать и упрощать сложнейшее — не вдаваясь в детали, лишь указывать на него. Трудно спорить с тем, что Блок был символистом. И столь же трудно представить развитие его поэтики в русле авангардного искусства. Если довериться мнению З. Г. Минц, то Блок, уходя из-под власти мистического, шел к реализму в традиционном его понимании. Не соглашаясь с Минц, можно сказать, что он навсегда остался символистом. Оба варианта представляются равно подходящими для того, чтобы оправдать сделанный нами выбор.

### Символы и аллегории у Платонова

О символе можно говорить очень много, давая самые разные определения, ссылаясь на авторитеты и традиции. Но есть лишь один аспект, который действительно представляет интерес, а точнее, является минимально необходимым при избранной постановке проблемы. Символ в своей семантической объемности менее определен, чем другое слово или образ. Символ — отсылка к понятийному полю, но не единственному понятию. Разница между «единственным понятием» и «полем» трудно формализуема, особенно если рассмотрению подлежит художественный образ, но она вполне различима и ощущаема. Важна тривиальная противопоставленность символа и аллегории, из которых последняя в свете сказанного действительно оказывается исчерпавшим себя символом, уже решенным или легко решаемым и известным словом. Аллегория — иносказание лишь во втором значении: выражение иного смысла. Это оскудевшее и неполное иносказание в отличие от символа, который обязан быть еще и иной, небывалой или забытой, провоцирующей и нерешенной, формой выражения, хотя бы в силу того, что его область значений не вполне ясна.

Платонов признан писателем-философом или «идеологическим» писателем. Чтобы быть и тем и другим, оставаясь при этом еще и художником, необходимо писать по меньшей мере аллегорически, но скорее — символически. В некотором плане платоновский замысел в своем становлении проходит путь от аллегории к символу. Первая стадия как бы подготавливает вторую. Его тексты в процессе совершенствования лишаются точности ради неопределенности: в них размывается авторская позиция, что, впрочем, естественным образом вынуждает читателя к ее реконструкции, насколько это доступно; слово утрачивает однозначную связь с предметным миром, и читателю также приходится самостоятельно ее возмещать.

Несомненно, утрачивается «точность» и «конкретность» единичного, и только она. И только для того, чтобы уступить свое место конкретности совершенно другого порядка, адекватно соответствующей реалиям, которые иным вербальным способом, кроме как неопределенно, выразить нельзя.

Понятно, что Платонов идеологичен отнюдь не благодаря идейным спорам его героев и высказываниям повествователя. Все это лишь составляющие «миметического» плана, который, постоянно оборачиваясь фантомом, существует как момент в целом художественного произведения. Беспредельное разрушение логики фабулы и алогический стиль оказываются средством создания идеологического повествования. Множество платоновских текстов полны диалогов, споров, открытых комментариев «от автора» («Че-Че-О», «Впрок», «вся публицистика и почти вся критика»). И все они лишь массив «праматерии», из которого рождалось главное и основное — тексты, где явное предстает лишь знаком иного: «Чевенгур» и в наивысшей степени «Котлован»...

Первичный текст у Платонова (объединяя под этим понятием как ранние редакции, так и те завершенные и незавершенные произведения, которые позже востребовали переплавки в новой форме) аллегоричен, потому что он довольно легко решаем. Интерпретация слишком быстро возникает в сознании читателя, когда он сталкивается с тем или другим «ранним» платоновским образом.

Сложно найти более очевидные примеры, чем предлагает повесть «Строители страны», предшествовавшая «Чевенгуру». В повести несколько героев, которые, собственно, и претендуют на роль строителей страны. Дванов, Гратов, некто Геннадий, наконец Стратилат Копенкин. Есть и героиня, которой отведена роль судьи: совершенно в традициях русского романа она выбирает главного, настоящего героя своего времени, отдавая ему свое предпочтение и любовь. Каждый герой олицетворяет отдельную идею, которая легко выявляется, поскольку проговорена повествователем. Гратов безнадежно влюблен в героиню Софью Александровну, его «мозг плавал тающей льдиной на теплом море чувства. Ледовитый Океан мудрости был на далеком полюсе — под Полярной Звездой».<sup>33</sup> Поглощенный своим чувством до помутнения рассудка, он абсолютно бесполезен для строительства. Дванов — антипод ему. Он тоже любит Софью Александровну, но он считает, что прежде нужно построить социализм в деревне и уж потом вернуться к своей любимой. Геннадий представляет собой тип резонера, произносящего умные философические сентенции, однако более ни на что не способного. Ни один из трех персонажей не становится героем. Так или иначе они все в чем-то ущербны. Подходящим времени и революции оказывается только красный командир Копенкин, который не имеет отношения ни к личному рассудку, ни к личному чувству. Он живет «общим разумом». Сам не сознавая, делает то, что требует время, и по праву занимает место лидера в глазах Софьи Александровны. Эти персонажи — аллегории. Они по сути очень однозначны. На фоне мастерски выписанных картин жизни перестраиваемой страны они выглядят как (перифразируя Тынянова)<sup>34</sup> кинематографические персонажи, просунувшие головы сквозь полотно, разделяющее вымышленный и реальный мир. Они слабо миметичны и недостаточно символичны.

<sup>33</sup> Платонов А. П. Строители страны (Реконструкция фрагмента повести) // Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов. СПб.: Наука, 1995. С. 352. Далее сокращенно: СтрСтр.

<sup>34</sup> «...Производит впечатление живого актера, всунувшего голову в полотно кинематографа», — так оценил Ю. Тынянов единственного удачного героя «Аэлиты».

Советы ли Г. З. Литвина-Молотова, доброжелательного читателя повести, оказали свое действие, или же это стремление было имманентно самому платоновскому поиску (существенно второе), система персонажей в «Чевенгуре» потеряла функциональную четкость. Дванов слился с Гратовым, Геннадий исчез, оставив часть идей, обращенных теперь в полунамеки, тому же Дванову, образ которого перестал быть однополярным — он теперь неясен. Похожая вещь происходит и с Копенкиным, только достигается она несколько иным способом: Платонов перестает относиться к герою «общего разума» однозначно положительно. Копенкин и прежде вызывал иронию, но она оправдывалась самой манерой повествования о красном командире в полном соответствии с формулой «гений рождается из дурачка»: «От Копенкина всем стало как-то легко, просто, и весело. Даже Гратов обрадовался ему, а Мрачинский оставил свои мысли об изнасиловании»... (СтрСтр, 360). В «Чевенгуре» же подобных оправданий нет. Читатель брошен наедине с иронией и двойственностью — хотя при всей туманности само семантическое поле, «Чевенгуром» означаемое, то же, что и прежде.

Опираясь на критерий «аллегория — символ», можно условно классифицировать произведения Платонова. Например, из раннего Платонова «Ерик» в большей степени аллегоричен, а «Маркун» — символичен. При сравнении «Впрок» и «Котлована» обнаруживается целый ряд повторяющихся в «аллегорической» и «символической» редакциях сцен. Такое же отношение прослеживается между «Техническим романом» и «Родиной электричества».<sup>35</sup> В этом ряду незаконченная «Счастливая Москва» является еще не преодоленным аллегорическим повествованием (сошлемся на начало, на воспоминания героини о «темном человеке с горящим факелом», бегущем «по улице в скучную ночь поздней осени»)<sup>36</sup> Как текст «первичный» она с закономерностью или не могла быть завершена, или не стала бы последней точкой в истории некоего гипотетического «вторичного» текста.

Каждое произведение искусства по крайней мере претендует на причастность к символу. Платоновские отличны от других лишь индивидуальными формами символического. Поэтика Блока предоставляет случай убедиться, что само отношение обоих художников к творчеству было в определенном смысле родственным. Трудно поверить, что причиной тому стало лишь некое архетипическое («социологическое», «мифическое») начало. Развитие эстетики по законам самой эстетики сыграло здесь свою роль. Оно же помогло Платонову использовать опыт своих непосредственных предшественников совершенно особым образом, чтобы создавать произведения вовсе не символистские.

Следует отметить: слово «символизация» как обозначение сущностной характеристики иносказания не заменяется, казалось бы, очень близкими последнему «тайнописью», «криптографией», «эзоповым языком»... Это отчасти допустимо по отношению к аллегорической ипостаси платоновского письма; в символической же они присутствуют как прием, а не как архитектурный принцип. Символ снимает определенность послания, которое зашифровано «тайнописью» или передается эзоповым способом. Он превращает художника — учителя и проповедника в ученика и исследователя, он выражает сомнение последнего.

<sup>35</sup> Подробней об этом можно судить по: Корниенко Н. В. От «Родины электричества» к «Техническому роману» и обратно: Метаморфозы текста Платонова 1930-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4.

<sup>36</sup> Платонов А. П. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М.: Наследие, 1999. Вып. 3. С. 7.

## Авангард — Платонов — Хармс

Аномальный стиль Платонова, несомненно, включает в себе и другую ориентацию. Она выражена была однажды с той достаточной авторской прямотой, которая отличает «первичный текст» писателя: «Федор Федорович говорил, как многие русские люди: иносказательно, но — точно. Фразы его, если их записать, были бы краткими и бессвязными: дело в том, чтобы понимать Федора Федоровича, надо глядеть ему в рот и сочувствовать ему, тогда его затруднения в речи имеют проясняющее значение».<sup>37</sup>

Обращенность к фольклорной стихии, конечно же, была крайне важна для Платонова на протяжении всей жизни. Выражения: «иносказательно, но — точно», «краткими и бессвязными», «проясняющее затруднение речи» — почти избыточно характеризуют тот самый символический и совершенный вторичный платоновский текст, его стилевую доминанту. Лишь то обстоятельство, что проблема «Платонов и фольклор» не является темой данной работы, вынуждает забыть об этом и вернуться к литературным направлениям.

Если же рассматривать проблему в плоскости литературной истории, то авангард предстанет аналогом фольклорной трудной формы выражения, столь интересной для Платонова.

Резкая реакция на символизм, которая подразумевала, впрочем, лишь гипертрофированное использование его же собственных принципов, внешне отвергаемых, выразилась в уходе от «вещности» и «суррогативности». Необходимость заявить о себе как о самом новом явлении не позволяла авангардистам декларировать преемственность, однако «деконструкция» поэтического языка, вместо переинтерпретации предпринятая ими, как раз это и означала. Вывод Оге А. Ханзен-Лёве вполне закономерен: «Теория и практика футуристического заумного языка находятся в сложной зависимости от принципа „самоценности“ («самоцельности», «самовитости») поэтического слова в поэтике символизма — зависимости, представляющейся столь неясной потому, что она 1) постоянно отрицалась самими футуристами и 2) не опиралась на какие-либо четкие высказывания символистской поэтики».<sup>38</sup>

Внимание к слову как таковому, т. е. к его отделенной от привычного смысла звуковой оболочке, стремление увидеть в нем самом вещь<sup>39</sup> вели к семантической неопределенности, которая довольно часто приближала поэзию футуристов в ее беспредметности к музыке, хотя и не такой, о какой

<sup>37</sup> Платонов А. П. Че-Че-О. Областные организационно-философские очерки // Платонов А. П. Возвращение. М.: Мол. гвардия, 1989. С. 88.

<sup>38</sup> Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 92.

Анализ полемики вокруг вопроса о том, насколько зависим авангард от символизма, насколько отличен от него, содержится в книге А. А. Кобринского «Поэтика „ОБЭРИУ“ в контексте русского литературного авангарда» (М.: Издательство Московского Культурологического лица, 1999). Сейчас важно сделать лишь одно замечание. При общем согласии с мнением, что «тезис о *качественном* отличии авангарда от мнимо традиционного, чисто эстетического символизма не состоятелен» (*Kluge Rolf-Dietrich*. Символизм и авангард в русской литературе — перелом или преемственность // *Literature Humanitas*. Brno, 1993. II. С. 157; курсив мой. — В. В.), не качественные (такой прием встречался и ранее), но количественные (никогда ранее такой прием не встречался столь часто) отношения играют большую роль в становлении стиля.

<sup>39</sup> «Футуристов не устраивало слово-символ, которое в системе символизма призвано было исполнять особую, иерархическую роль — открывать во временном вечное... Футуристы подчеркивали материальную, заземленную сущность слова, но свою идею они тоже доводили до предела, до противоположной крайности. Они не просто возвращали слову его вещественное значение — они само слово утверждали как реальную вещь, которую можно пощупать, препарировать, видоизменить» (*Альфонсов В. Н.* Поэзия русского футуризма // *Поэзия русского футуризма*. СПб.: Академический проект, 1999. С. 8).

думали символисты. Разложение языкового единства на составляющие, меньшие, чем слова-атомы, действительно делало слово всеохватывающим и поэтому, в конечном итоге, — словом ни о чем.<sup>40</sup> Ничевоки с их апофеозом апофатичности обязаны были явиться как результат стремления литературы к молчанию — так же, как в живописи явился «Черный квадрат», совокупность всех возможностей, а в музыке, позже, — «4/33» Кейджа.<sup>41</sup>

Хармс — та фигура, которая позволяет лучше представить ситуацию, возникающую на рубеже второго и третьего десятилетий в творчестве А. Платонова. Приблизительно в то же время, чуть позже, Хармс окончательно остановился на абсурде, на молчании. Жаккар пишет о направлении его прозы тридцатых годов: «Она представляет собой некоторым образом систему того, что мы могли бы назвать „нарушением постулатов нормального повествования“ (...). Первым из этих нарушений и определяющим все остальные является невозможность рассказывать или, во всяком случае, завершить историю».<sup>42</sup> А приводит это к тому, заключает Жаккар относительно одного характерного текста, что «каждый из элементов, составляющих этот текст, направляет его к безмолвию».<sup>43</sup>

Согласно логике эволюции иносказания, у Платонова была возможность или следовать по пути молчания, подобно Хармсу совершенно отказываясь от повествования как такового, или обернуться назад, продолжая говорить на по-своему сложном, но не абсолютно герметичном языке. «Забить» символисты ему все равно бы не удалось. Поэтому, избрав второе, Платонов естественным образом пришел к столь хорошо известному теперь решению, — он попытался вернуться к ясности.

Творчество Платонова после «Котлована» знаменуется сменой стилевых ориентаций. Имя реалиста Пушкина в этом, как и во многих других отношениях, постепенно становится для него путеводной звездой. От текста нарочито сложного для восприятия, от «трудной» эстетики Платонов будет двигаться к тексту внешне простому, свойства которого он охарактеризовал в статье «Пушкин — наш товарищ» так: «Но в чем же тайна произведений Пушкина? — В том, что за его сочинениями — *как будто ясными по форме и предельно глубокими, исчерпывающими по смыслу — остается нечто еще большее, что пока еще не сказано*» («Пушкин — наш товарищ», 1937).<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Недаром А. Белый и В. Хлебников становятся основными фигурами в исследованиях о роли музыкальных идей в русской литературе XX столетия: «В новых приемах поэтического письма, найденных Белым и Хлебниковым, в каждом случае по-своему, воплотились не только музыкальные, но и стоящие за ними универсальные принципы структурирования» (*Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века)*. М.: Индрик, 2001. С. 219).

<sup>41</sup> К молчанию как весьма значимому ориентиру в культуре привлекает внимание недавно вышедшая книга К. А. Богданова «Очерки по антропологии молчания. Ното Тасенс» (СПб.: Изд-во Рус. Христиан. гуманитар. ин-та, 1998).

<sup>42</sup> Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. С. 139 и др.

<sup>43</sup> Там же. С. 232.

<sup>44</sup> Платонов А. П. Размышления читателя. М.: Современник, 1980. С. 19. Далее сокращенно: РзмЧт. Решение это вынашивалось писателем. Следы поиска нужного слова для того, чтобы выразить новую цель, сохранились в «Записных книжках»: «Искусство заключается в том, чтобы посредством простейшего выразить наисложнейшее. Оно — высшая форма экономики» (ЗапКн, 22); «Как мне охота художественно писать, ясно, чувственно, классово верно!» (ЗапКн, 64); «Писать не талантом, а человеком» (ЗапКн, 83); «Писать надо не талантом, а „человечностью“ — прямым чувством жизни» (ЗапКн, 97); «Сущность, сухой струей, прямым путем надо писать. В этом мой новый путь» (ЗапКн, 100).

Первая запись относится к 1921 году. Вторая — тридцатого года, последняя — тридцать первого или тридцать второго.



Пара «ясность формы и глубокое содержание» сменила пару трудная «форма и глубокое содержание», именно благодаря трудности и возникающую. Эта новая эстетика, выросшая из прежней, но все же иная, заявит о себе в военных рассказах и еще больше в сказках Платонова.<sup>45</sup>

В заключение на примере небольшого текста рассмотрим, как Платонов на практике подошел к черте, когда «иносказание» остается лишь «остранением». Текст появился много раньше «Котлована». Но данный факт как раз и свидетельствует, что путь к «чистому абсурду» для художника никогда не был приемлем.

### Герметический текст у Платонова и Хармса

Речь идет не о том случае, когда текст передает какую-то тайную доктрину, открывающуюся в нем при знании ключа (с точки зрения иносказания такой вообще неинтересен, потому что никак принципиально с этим явлением не связан), а о том, когда важным становится свойство сказания скрывать иносказание, одновременно, впрочем, выдавая его присутствие. Герметично то сказание, которое не позволяет понимать предполагаемый в нем иной смысл.

Его с равным успехом можно было бы назвать и предельно прозрачным и открытым. Абсолютно непонятный текст, так же как и обескураживающе понятный, лишает читателя шанса увидеть иносказание, судить как-то определенно о неясном, но ожидаемом смысле. *Дыр бул щыл и о, закрой свои бледные ноги*, данные вне контекста, стоят, в сущности, где-то на одном и, надо сказать, высочайшем герметическом уровне, пусть их авторы и пытались выразить такими противоположными способами что-то особенное по своей значимости и глубине.

Хармс, конечно, в гораздо большей степени герметичен, чем Платонов.<sup>46</sup> Если представить себе черту молчания, молчания *сказания об иносказании*, то Хармс большей частью находился за нею, как бы перепрыгнув ее вслед за футуристами, и если приближался к ней время от времени, то обыч-

<sup>45</sup> Снова Хармс помогает представить отличие именно такой творческой установки «ясность и глубина» (повествование/иносказание) от другой, где ясность стремится к тому, чтобы замкнуться на себе самой. Дневниковые записи Хармса тридцать третьего года отражают весомость разделения, которое проводит поэт между «идеями» и «художественным произведением»: «Интересно, что почти все великие писатели имели свою идею и считали ее выше своих художественных произведений». И далее, в следующей записи: «Величина творца определяется не качеством его творений, а либо количеством (вещей, силы или различных элементов), либо чистотой. Достоевский огромным количеством наблюдений, положений, нервной силы и чувств достиг известной чистоты» (Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. А. Устинова и А. Кобринского // *Минувшее. Исторический альманах*. 11. М.; СПб.: Atheneum, Феникс, 1992. С. 477). Хармс фиксирует приоритет «чистого» писания над «концептуальностью».

<sup>46</sup> А. А. Кобринский, интересно разрабатывая тему «Платонов и Хармс», начинает свою статью словами: «Проблема, поставленная в заглавии работы, в обосновании не нуждается. Общность некоторых специфических характеристик... очевидна...» (*Кобринский А. А. Проза А. Платонова и Д. Хармса: К проблеме порождения алогического художественного мира* // Филол. зап.: Вестн. литературоведения и языкознания. Воронеж, 1994. Вып. 3. С. 82). Однако при всей «формальной» правоте сказанного дело не обстоит так просто. Существует негласное отторжение многими исследователями творчества Платонова даже самих попыток подобного сопоставления с авангардом. И вряд ли можно видеть в данной ситуации только работу субъективного фактора. Стиль Платонова, несмотря на свою нетрадиционность, находится в более очевидных связях с предшествующей литературой, чем авангард. И если авангард тоже лишь продолжение традиции, то Платонов все же не настолько критически данное продолжение абсолютизирует. Уже в этом смысле он понятней.

но с той стороны. Платонов же именно сходится с авангардом, идя ему навстречу и останавливаясь в шаге, а не следует за ним; он менее радикален в ломке формы. Тем интереснее редкие случаи, когда он создает тексты, готовые соперничать в герметичности с авангардистскими. Таков «Антисексус».

Тематически и «интонационно» он в чем-то близок «детскому» рассказу Хармса «Друг за другом» (1930): тема — бесполезное изобретение, форма повествования — «несерьезная». Детский рассказ Хармса, возможно, не представляет собой квинтэссенцию авангарда и абсурда, лишь тяготея к ним, но как раз «недовоплощенность» в нем главной тенденции творчества писателя дает лишний повод для сравнения.

«Антисексус» телеологически труднообъясним.<sup>47</sup> Понятна, допустим, «Ямская слобода». С ее тенденцией изобразить жизнь провинции она по меньшей мере миметически целесообразна. Фантазия «Лунная бомба» оправдывается хотя бы самой относительно напряженной фабулой и одновременно угадываемым за нею рядом идей и гипотез о бытии. «Чевенгур», «Котлован», «Джан», как и большинство других произведений писателя, не выводят телеологический вопрос на первый план сразу и столь открыто. Он, конечно же, возникает по мере чтения как осознание неисчерпанности смысла повествованием, но отличие от них рекламы аппарата для удовлетворения половой потребности все же существенно.

На уникальность «Антисексуса» в контексте платоновского творчества обращает внимание первый публикатор и комментатор текста Т. Лангерак.<sup>48</sup> М. Золотоносов, написавший обширный комментарий и статью об «Антисексусе», начинает с того же: «Автоэротическая фантазия может показаться странной прихотью, сочинением, для Платонова маргинальным».<sup>49</sup> «Уж больно он „торчит“ в творчестве Платонова», — замечает несколько раньше А. Битов.<sup>50</sup> В своей маргинальности платоновский текст и сближается с хармсовским.

Ситуация, возникающая в обоих случаях вокруг изобретения, полезность которого проблематична, представляется подозрительной и вызывает необходимость поиска разъяснений, ради чего автору вообще к ней стоило обращаться. Заметим, ничего подобного не происходит с теми же «Веселыми проектами» Зоценко, они не создают конфликта, заставляющего читателя оправдывать их существование: веселые проекты, и все сказано. Контекст же творчества Хармса и Платонова и «незначительные» структурные особенности их произведений требуют совсем другого отношения.

«Антисексус» Платонова и «Друг за другом» Хармса — своеобразный плеоназм или тавтология, что, возможно, характерно для Хармса, но не для

<sup>47</sup> Спасительное: «произведение создается для того, чтобы быть созданным» — здесь не применимо, поскольку речь идет о цели более частного характера и сводится, как это не неприятно, к презираемому «что Вы этим хотели сказать?». Мы можем выбросить этот вопрос из литературоведческого лексикона, однако читатель все равно будет его задавать.

<sup>48</sup> Лангерак Т. Андрей Платонов. Материалы для биографии 1899—1929 гг. Амстердам: Пегасус, 1995. С. 124. Т. Лангерак возводит «Антисексус» и еще одно произведение Платонова — «Однажды любившие» с их «монтажной» структурой к влиянию прозы В. Шкловского и видит в них ясное проявление интереса Платонова к «левому искусству».

<sup>49</sup> Золотоносов М. Н. Мастер и мастурбация: Онангардистская фантазия Андрея Платонова «Антисексус» // Слово и Тело: Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX—XX веков. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1999. С. 458; столь же показательным в качестве примера восприятия оказывается и само отсылающее к авангарду название работы.

<sup>50</sup> Битов А. Ключ к «Антисексусу» Андрея Платонова // Новый мир. 1989. № 9. С. 167. А. Битов написал предисловие к первой русской, уточненной, публикации текста, сопровождаемой небольшим комментарием А. Знатнова.

Платонова. Избыточная платоновская фраза, как мы видели, на поверку представляет в сжатом виде объем, который в «норме языка» требует значительно больших словесных ресурсов. Конечно, не лишено смысла все в художественном произведении, и хармсовский плеоназм играет свою роль, но он другой природы.

Предполагается, что «Друг за другом» Хармса имеет биографическую основу и связан с работой писателя в детском журнале.<sup>51</sup> Нелепости рассказа, впрочем, не вполне извиняются этим обстоятельством. В основу сюжета положен случай с изобретением игры — что-то вроде шахмат, только абсолютно бесконфликтных: никто никого не ест, а просто передвигает фигуры. Игру называют очень глупой и смеются над ней, смеются люди вполне разумные — те, кто должен вызывать у читателя доверие. Рассказывая о своей новой игре, ее изобретатель, некто Астатуров, все время путается. Игра называется «Друг за другом», но на самом деле фигуры ходят навстречу друг другу. Названия фигур вообще неважны: Астатуров путает их названия, несколько не смущаясь. Встреча с изобретателем заставляет рассказчика погрузиться в проблему. Он узнает, а вместе с ним и юный читатель должен узнать, что изобретения бывают полезные и бесполезные и что важно одно отличать от другого. Однако целый ряд моментов заставляют усомниться, что в этом состоит мораль.

Так, смех — традиционное средство выражения авторской позиции. Осмеяние особенно удачно используется в финальных сценах («над кем смеетесь?»). У Хармса же смех ничуть не мешает «осужденному» продолжать действовать. «Изобличенный» смехом изобретатель не оставляет попыток внушить людям, что его изобретение заслуживает внимания. Рассказ начинается и заканчивается одним и тем же — герой приходит в очередное учреждение для того, чтобы сообщить о своей идее людям.

Бесконфликтная игра становится в ряд с другими бесполезными вещами, среди которых оказывается так называемый «солнцетермос», предназначенный, чтобы давать «на весь мир ослепительный свет, от которого можно укрыться только плотными шторами».<sup>52</sup> Вещь вполне утопична и в силу этого осуждаема. Мотивы осуждения интересны: «„Солнцетермос“, может быть, и замечательная штука, но, во-первых, — оно неосуществимо, так как оно совершенно не подтверждено наукой, а во-вторых, оно *нам сейчас и не нужно вовсе...*» (ДД, 319). Замечательно, что приспособление для всех сейчас не нужно, точно так же как и игра, где не требуется никого есть. Замечательно и то, что такая оценка действительна, если подходить к вопросу с вполне здоровой и практической точки зрения.

Рассказчик приходит к правильному видению проблемы только после разъяснений специалиста по изобретениям. После «лекции» почти в духе добросовестной популяризаторской литературы у него не остается сомнений в бесполезности такого новшества, как палатка для работы в поле, которую можно передвигать по мере перехода с одного места на другое:

«Ты работаешь на поле и по мере работы на другом месте передвигаешь за собой палатку.

— Да зачем же это надо? — спросил я.

— То-то и оно-то, что не надо, — сказал сотрудник» (ДД, 318).

Однако, в конце концов, почему нет? Неужели палатка столь же утопична, как заменитель солнца для всех?

<sup>51</sup> Сажин В. Н. Примечания // Хармс Д. Цирк Шардам. СПб.: Кристалл, 2001. С. 957.

<sup>52</sup> Хармс Д. Друг за другом // Там же. С. 318. Далее сокращенно: ДД.

В стиле и сюжете хармсовского текста есть что-то платоновское. Например, объяснение, для чего рассказчику следует заняться проблемой изобретательства:

— Товарищи, — сказал редактор, — хорошо бы сходить кому-нибудь из нас в Комитет по делам изобретений. *Надо думать, что среди очень ценных изобретений попадаются и смешные.* Ведь мы можем дать в журнал рассказ о таких же веселых изобретателях, как изобретатель Астатуров. Кто хочет идти? (ДД, 318).

Среди каких изобретений попадают смешные, среди очень ценных? Фраза в своей двойственности достойна платоновской (или наоборот). Сам «солнцетермос» вполне мог быть платоновским изобретением, и нечто подобное воспроизводится в его хронике «Впрок» (1931) — в меньших масштабах, как солнце для одной деревни, или в том же «Чевенгуре» — в мечтах чевенгурцев о солнце-пролетарии. Совершенно в духе угрюмой «котлованной» стилистики звучит открытие такого рода:

Он достал другую бумажку и прочел: Способ самосогревания: *дыши себе под одеяло, и тепло изо рта будет омывать тело.* Одеяло же спеш в виде мешка.

Я захохотал (ДД, 320).

С той только разницей, что у Платонова вряд ли кто-либо стал над этим смеяться.

Фигурирует у Хармса и реклама американского изобретения: «Прибор, помещающийся на голове, при помощи которого шляпа снимается автоматически» (ДД, 320).

Здравая логика постоянно нарушается, точнее говоря, как будто бы нарушается Хармсом. Упомянутые несуразности могут быть или просто не замечены, или отнесены к разряду несущественных и произвольных, и тем не менее в тексте они присутствуют. Удивляет фанатическая настойчивость изобретателей бесполезных вещей. Для чего столько говорить о ней? Пусть это даже всего лишь форма психического отклонения, но почему в «детском» тексте? В любом случае такая психологическая мотивировка оставляет место впечатлению, что основным в рассказе является противоречие между привычной и еще какой-то логикой, причем далеко не ясно, какая лучше.

Существенно, что читатель вряд ли способен с уверенностью сказать, насколько в этом видна воля автора и какова она. Явен в рассказе только повторяющийся сюжет о попытках изобретателя-неудачника, все остальное — или есть, или «вчитывается». Присутствует ли, помимо основного, еще какое-то *сказание* в тексте — таков «архитектонический вопрос», поставленный текстом Хармса.

Возможно, детальное знакомство с творчеством художника, знание точной биографической подоплеки и истории создания рассказа позволяют пролить свет на собственно «авторский» его смысл. Однако читателю он недоступен. Доступно лишь некое ощущение «мерцания» в нем иного смысла, порожденного нарочитой сюжетной тавтологией: автор не позволяет читателю судить о его границах.

Платоновский текст внешне избыточен по-другому. Он почти весь представляет собой пустой в аспекте иносказания набор риторических фигур, от-

вечающих жанровой целесообразности рекламного текста. Между ними, однако, затеряны опорные синтагмы, выражающие определенную «философскую» концепцию. Основные таковы:

...Страсти человечества господствуют над временами, пространствами, климатами и экономикой...

...физиология человека почти абсолютно одинакова...

〈Аппарат продается везде одинаково успешно〉 ...

Отсюда очевидно, что полное наличие удовлетворения обуславливает наличие потребности...

Неурегулированность половой жизни человечества, чреватость бедствиями, как последствие этой неурегулированности, — вот предмет мучительного душевного беспокойства учредителей нашей фирмы...

В браке истина заменена покоем. 〈...〉 Человечество же высшей истиной признало покой.

Неурегулированный пол есть неурегулированная душа — нерентабельная, страдающая и плодящая страдания...

Мы устранили элемент пола из человеческих отношений и освободили дорогу чистой душевной дружбе.<sup>53</sup>

Отклики известных людей на изобретение, представляющие собой вторую часть «Антисексуса», таят в себе отрицание или поддержку философской концепции фирмы.

Можно почти с уверенностью сказать, что для каждого исследователя, потратившего некоторое время на изучение творчества Платонова, эта выжимка будет довольно прозрачной. По ней чрезвычайно легко выйти на ряд извечных платоновских мотивов, которые способны восполнить многие недостающие семантические звенья.

Проблема пола всегда была значима для Платонова, и осмыслялась она всегда в плане, выходящем за пределы индивидуального чувства или инстинкта. Она отчетливо заявляет о себе, о чем уже говорилось выше, в «Строителях страны», над которыми писатель работал приблизительно в то же время: любовь как беспокойство, приспособляемое к социальным целям. Она сохранилась и в «Чевенгуре». Герои «Эфирного тракта» (1927) также оставляют своих возлюбленных ради того, чтобы обрести особое знание о мире. Так что формула: «в браке истина заменена покоем»,<sup>54</sup> — принадлежит не только раннему Платонову.

Половой вопрос связан для Платонова и с проблемой более фундаментального порядка, а именно — с бессмертием. Такая мысль обиняком высказывается, например, в раннем рассказе «Тютень, Витютень и Протелаген»; в ней можно увидеть и след идей Розанова, и, конечно же, федоровского «Общего дела», а главная идея последнего, как показывает обращение к позднему Платонову, не исчерпала себя в его представлении даже к сороковым годам.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Платонов А. П. Антисексус. М.: Агентство печати имени Сабашниковых, 1991. С. 11—12. Далее сокращенно: А.

<sup>54</sup> В ранней статье «Культура пролетариата» (но не в «Антисексусе»!) Платонов дает прямую негативную оценку состоянию души, при котором «истина заменена покоем», и раскрывает «непосредственного автора» идеи — Розанов («Я не хочу истин, / Я хочу покоя»).

<sup>55</sup> Вьюгин В. Ю. «Общее дело» А. Платонова: мотив воскрешения в рассказах 30-х—40-х годов // Russian Literature. 1999. Vol. 46—II.

В откликах на антисексус прослеживается та же связь. «Вышеназванные аппараты призваны помочь военачальникам в их тяжелой работе на пути к победе... (Гинденбург)» (А, 14), — это высказывание демонстративно противоречит философии фирмы, поскольку если уберечь человека от секса, то и войны быть не должно. При этом идея применения антисексуса на войне перекликается с решением Копенкина организовать семейную армию, воплощающее, в свою очередь, новоизобретение Троцкого. «...Я только жегнулся, уже предо мною стояла эта задача, задача регламентации брачной физиологии в точную форму... (Генри Форд)» (А, 15) — почти буквально воспроизводит идею Гратова. «Лучше в железку сливать семя, если не хочешь превратить его в древо мудрости, чем в беззащитное тело человека, созданное для дружбы, мысли и святости», — это снова взгляд из «Строителей...» и «Чевенгура». Ср., например: «Ништ, стал бы каждый женщину мчить, ежели б другое занятие было?» (СтрСтр, 344, Ч, 101)...

Поиск «автовлияний» можно продолжать с большей или меньшей долей уверенности, испытывая чуть ли не каждую фразу Платонова. Однако он не приведет решительно ни к чему принципиально новому. Дело в том, что читателю без специального знания они попросту недоступны. Более того, даже самый развернутый историко-культурный комментарий не поможет делу. В лучшем случае он позволит обозначить повод для «пародии» (всеобщая заинтересованность в решении сексуального вопроса,<sup>56</sup> увлечение фрейдизмом, новая революционная мораль и т. д. и т. п.) или узнать что-либо особо интересное о происхождении «суррогатов любви» (один из немногих отрицательных персонажей из «Чевенгура», Мрачинский, состоял организатором «Общества испытателей суррогатов любви»), но ничего не прибавит к пониманию самого «Антисексуса». Комментарий к нему при известном расширении неизбежно приобретает характер герменевтического плеоназма.

Объяснить возникновение «Антисексуса» помогает аналогия. Т. Лангерак обратил внимание на взаимозависимость и антагонистическую взаимодополняемость разных жанров у Платонова. Он связал «Котлован» со всей его безысходностью с очерком «Путешествие на писчебумажную фабрику» приблизительно того же времени, но подающим реальность совсем в ином, вполне позитивном и обнадеживающем ключе.<sup>57</sup> То, что не допускается писателем в повести, восполняется другим жанром, и наоборот. «Антисексус» — иронический текст, но вспомним еще раз, что, когда он был написан, Платонов работал над «Строителями...», где та же самая проблема любви-страсти решалась вполне серьезно. «Антисексус» в своем противостоя-

<sup>56</sup> Странно и в то же время показательно, что в своей интересной книге «Секс в обществе», посвященной всецело данной проблематике, Э. Найман, обращаясь к Платонову, кажется, даже не упомянул об «Антисексусе» (Naiman E. Sex in Public. The Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997).

<sup>57</sup> Десятое заседание Платоновского семинара // Рус. лит. 1999. № 2. Т. Лангерак подчеркивает жанровую взаимодополняемость текстов, которая, безусловно, связана с неоднозначностью в подходе писателя к действительности и оценке ее жизненного потенциала. «Котлован» — настоящее. Очерк — поиск будущего.

Т. М. Вахитова опубликовала этот сохранившийся на обороте рукописи «Котлована» текст и посвятила ему статью, где, помимо прочего, поставила вопрос о знаковости случайного совпадения, при котором столь позитивный материал очерка сопутствует мрачайшим страницам повести. По мнению Т. М. Вахитовой, очерк лишь внешне противостоит «Котловану», на самом деле взрывая канон производственной литературы изнутри (Вахитова Т. М. 1) Очерк Андрея Платонова «В поисках будущего: (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)»: К творч. истории повести «Котлован» // Рус. лит. 1993. № 3; 2) Обратная сторона «Котлована». Очерк Андрея Платонова «В поисках будущего: (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)» // Платонов А. П. Котлован. Текст, материалы к творческой истории. СПб.: Наука, 2000).

нии «Строителям...» близок «Чевенгуру», в котором темы, перешедшие из повести, тоже высвечивает ирония. «Антисексус» не является концептуально самостоятельным сочинением. Он представляет собой антитезу другому произведению, причем такую (что, действительно, редкость для Платонова), которая вне дихотомии полностью темна.

Платоновский текст герметичен по крайней мере в двух отношениях. Во-первых, он требует глубочайшего знания контекста творчества самого писателя, а во-вторых, — даже при таком знании читателю не оставлена возможность судить об авторской позиции хотя бы в какой-то степени определенно. Даже ирония и пародийность текста — снова Хармс — здесь обманчивы. Никак нельзя, исходя из того, что текст Платонова пародия или ироничен, сделать вывод о том, что авторская оценка идеи, ставшей для него темой, однозначно негативна. Важнейшие для себя темы Платонов постоянно облекает в форму шутки, игры, фантазии и насмешки (ранние сказки и рассказы, фантастические произведения, позже — рассказы для детей и переложения русских народных сказок), оставляя тем самым за собой скорее право на неуверенность и родственное декартовскому сомнение, но никак не на авторитетное отрицание.

Несложно увидеть, что герметичность Хармса и Платонова сходятся в точке, касающейся выражения авторской позиции. И можно понять, почему «Антисексус» столь не типичен для Платонова: ведь он означает собой ту грань, которую в отличие от Хармса Платонов так и не перешел.<sup>58</sup>

\* \* \*

Чрезвычайно сложно определить место Платонова в литературе. Для этого по крайней мере необходимо изменить точку зрения на историю направлений. Кое-что проясняется, если представить ее как цепь сменяющих друг друга иносказаний, а иносказание рассматривать в совокупности двух значений: во-первых, как иную по отношению к предшествующим форму сказания, т. е. как «остранение», а во-вторых — как символизацию. Нужно

<sup>58</sup> Если иметь в виду поэзию, то и фигура Хлебникова, приближающегося к той грани, где текст превращается в герметичный, послужит подобным ориентиром. Наблюдение В. Маркова хорошо характеризует эту близость Хлебникова молчанию, разрушению смысла или невозможности понимания: «Справедливы и частые упреки Хлебникову, что читать его иногда невозможно. ...все-таки Хлебников бывает ненужно трудным. (...)»

Он закрывает к себе пути. Полюбить его можно только после того, как „осанна через большую геенну сомнений прошла“, но не каждому может повезти выйти из этой „геенны“. Даже утонченность не поможет. Наслаждение Хлебниковым подчас требует прощания с лучшими ценностями. Но на такую неравную сделку не всякий пойдет. Непосредственное наслаждение, когда „нравится безотносительно к значению“ (Кант), не всегда возможно. Не слишком ли сложен путь к нему? Так, Хлебников, лично далекий от снобизма, может оказаться поэтом для снобов» (Марков В. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб.: Издательство Чернышева, 1994. С. 204; курсив мой. — В. В.).

Вывод критика важен и в отношении Платонова: сомнительно, чтобы книга, подобная, например, «Котловану», могла найти широкое понимание среди простых людей, которым А. Платонов, казалось бы, стремился служить своим творчеством. Она не подходила ни по одному критерию к «образцу» вкуса 20-х годов, восстанавливаемому на основании отзывов массового читателя и предъявляющему, в частности, следующие требования к художественному слову: книга должна учить, должна содержать практические советы, ясную авторскую оценку событий, должна воспитывать, создавать картину будущей «хорошей» жизни, быть оптимистичной (см.: Добренко Е. Формовка советского читателя. СПб.: Акад. проект, 1997. С. 116—117). Каково бы ни было происхождение подобного свода читательских требований, явно укладывающихся в общее русло литературной политики партии, именно они в условиях жесточайшего контроля над журналистикой, книгоизданием и библиотеками определяли не только реальное поле чтения в России, но и во многом читательские интересы.

прислушаться к двойственности, заложенной в понятии «иносказание»: *иное сказание и сказание, подразумевающее иное.*

В основе смены стилей и их борьбы лежит «остранение», и подлежит остранению, прежде всего, сам взгляд художника на то, что важнее: сказание как таковое или же сказание как способ передать иной смысл, тайну мира и т. п. Символизм усомнился в миметической способности искусства и придал особое значение иносказанию (символу), увидев в нем единственное средство выразить истину. Авангард, «остраясь» от оппонентов-предшественников, не отверг, а, напротив, абсолютизировал заданную тенденцию, пожертвовав ради нее целостностью слова и тем самым подведя искусство к исчезновению. Но мимезис вновь заявил о себе, воплотившись в социалистическом реализме.

Конечно, грубая схема не отражает всей сложности проблемы. Но понять что-либо без упрощения и абстрагирования вряд ли возможно.

Платонов наследует *символистское* пристрастие к означиванию сложных вещей минимумом словесного материала, использует свойственное *футуризму* радикальное отношение к поэтическому слову, чтобы многократно усилить емкость своей речи. В главных произведениях он сплавляет воедино качества и того и другого. Он идет по лезвию бритвы: кажется, еще один шаг, и искусство исчезнет под натиском абсурда, а стремление выразить слишком многое обернется не только невозможностью сказать ничего *иного*, но и не сказать вообще *ничего*.

В ситуации, когда авангард исчерпал себя и замолчал (отнюдь не только по политическим причинам), когда пространство культуры занял новый и тоже упирающийся в молчание реализм (социалистический, с его полным отказом от неопределенности, двойственности и символической иносказательности в угоду регламентированной аллегории), Платонов удержался между двух молчаний.



## О ФИЛОСОФСКОЙ ПОЗИЦИИ А. С. ХОМЯКОВА

Мысль об истории как единственном способе познания современности и определения пути трансформации мысли общественной — этот очевидный пафос работ Хомякова содержит в себе далеко не полностью понятый потенциал. Часто говорится о том, что Хомяков, как и Иван Киреевский, ратовал за формирование (выработку) национальной философии, которая строилась бы на иных началах, нежели заменившая веру силлогизмом социальная мысль Запада. Вместе с тем степень задуманной трансформационной процедуры, ее масштаб трудно поддается оценке. Ведь речь явно шла не о пересмотре, пользуясь терминологией Х. Уайта, фигур на историческом поле, их отбора, оценки, соотношений. Речь шла о новых, иных принципах форматирования самого этого исторического поля: «До того как историк будет в состоянии наложить на данные исторического поля концептуальный аппарат с целью их представления и объяснения, он вначале должен префигурировать это поле, то есть конституировать его как объект умственного восприятия. Этот поэтический акт неотличим от языкового акта, в котором поле подготавливается для интерпретации в качестве сферы. Это значит, что до того, как данная сфера может быть интерпретирована, она вначале должна быть сконструирована как местность, населенная отдельными фигурами. В свою очередь, фигуры должны быть классифицированы по особым порядкам, классам, родам и видам явлений. Больше того, они должны пониматься как состоящие друг с другом в определенных отношениях, трансформация которых создаст „проблемы”, подлежащие решению на основе „объяснений”, данных в повествовании на уровнях построения сюжета и доказательства. Другими словами, историк сталкивается с историческим полем во многом таким же образом, каким грамматик может столкнуться с новым языком. Его первая проблема состоит в различении между лексическими, грамматическими и синтаксическими элементами поля. Только потом он может приступить к интерпретации того, что означает любая данная конфигурация элементов или трансформация их отношений. Короче говоря, проблема историка — в конструировании языкового протокола...»<sup>1</sup>

В отношении Хомякова существует очевидная проблема понимания вопроса о когнитивной ответственности. Хомяков принципиально не понимает или «недопонимаем». Думается, что это вызвано непониманием тех механизмов, которые руководствовали им в создании специфических текстов, а также непониманием соотношенности разнородных текстов Хомякова в единый разноуровневый текст, единый дискурсивный поток, сам себя кристаллизующий в процессе порождения.

Очевидно, что замысел новой философии как раз и начинался с нового языкового протокола. Но этот новый языковой протокол включал в себя и

<sup>1</sup> Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург, 2002. С. 50—51.

новую семиотику речевого поведения. Если попытаться обобщить впечатления современников от «языковой личности» Хомякова, то можно, упрощая, обратить внимание на следующее. Хомяков предстает в нескольких ипостасях.

Мастер устного спора, относящийся к спору как спорту, ценящий спортивное достижение (победу в споре, порой чисто физическую; известен случай, когда после двух суток спора оппонент сказал, что он ни в чем не согласен с Хомяковым, но спорить далее у него нет сил), а не «когнитивный» результат — достижение консенсуса или «истины». Именно это отражали недоброжелатели в сатирических опусах:

...Вечно спорить он готов  
 Обо всем и без причины,  
 И, чтоб ум свой показать,  
 Он сумеет заедино  
 Про и contra поддержать.  
 Русской старины блюститель,  
 То он враг англичан,  
 То пристрастный их хвалитель,  
 Он за них речист и рьян...<sup>2</sup>

«Бретер диалектики» в устных речевых практиках, способный внушить представление об относительности и доказуемости любой истины, Хомяков таким предстает и на страницах «Былого и дум», и во многочисленных дружеских мемуарных источниках.

Вторая ипостась Хомякова — публицистика, точнее, та ее часть, которая посвящена проблемам общественным. Начиная от статьи «О старом и новом», она безусловно исторична: здесь все об истории, сквозь историю, для истории. И вновь в качестве примера оценка опять-таки далеко не беспристрастного, но весьма наблюдательного рецензента, М. П. Погодина, о статье «Мнение русских об иностранцах». Ироническое перечисление «разномыслия» автора («1. Ненависть иностранцев к России. 2. Наша им преданность. 3. Состояние нашего образования и ложность нашей науки. 4. Недостатки европейской истории. 5. Философия Гегеля. 6. Обязанность русского историка в отношении к европейской истории. 7. Характер Карамзина...», перечислив 20 «предметов», Погодин итожит: «...но мы устали выписывать и скажем: и проч. и проч.»), которое переходит к ироническому же описанию удивительного мастерства автора в связывании разнородных предметов: «Вы читаете, например, о Гегеле, вы напрягаете все свое внимание, чтоб следовать за его диалектикой, вы углубляетесь в тонкости его различий между *Sien* и *Nichtsien*, вы хотите с автором поймать философа в тесном чуть приметном ущелье, сквозь которое он проскочить хочет, простираете руки, вот вы схватили его, но кто очутился в ваших руках? Гегель, думаете вы, — нет, не Гегель, а посредник при размежевании чересполосных владений».<sup>3</sup>

Действительно, уже в наиболее известной из ранних работ Хомякова, статье «О старом и новом», определенно наблюдается некая странность. Ветвящаяся система тезисов и антитезисов явно асимметрична. В некоторых случаях синтез превращается по законам диалектики в новый тезис, порож-

<sup>2</sup> Сатира Е. Ростопчиной «Дом сумасшедших в Москве» цит. по: Кошелев В. Алексей Степанович Хомяков. Жизнеописание в документах, рассуждениях и разысканиях. М., 2000. С. 314.

<sup>3</sup> Там же. С. 313.

дающий антитезис. Но в некоторых — цепь обрывается, возникает новый тезис, не вытекающий из предыдущих рассуждений и не подвергающийся оспариванию. Да и аргументы в большинстве статей не однозначны. Например, в «Письме в Петербург о выставке»: «Великолепны были вещи столярные. Цены необъятные, работа почти китайская, вкус чуть ли не готтентотский, нет ни рисунка, ни формы сколько-нибудь изящной, ни сочетания красок сколько-нибудь сносно; но, говорят, таков вкус современный — так делать нечего».<sup>4</sup> Попросту говоря, это он хвалит или бранится?

Ироничность — доминирующий тон в публицистике Хомякова, посвященной «вопросам общественным». Совершенно иным Хомяков предстает в лирике, драматургии. Иной он в «Семирамиде», письмах к Пальмеру, других, собственно богословских, сочинениях... Вместе с тем иной не значит истинный, подлинно настоящий. Именно иной, дополняющий первого, ироничного и нарочито противоречивого, непоследовательного и демонстративно небрежного.

Не претендуя на сколько-нибудь окончательные суждения, возьмемся лишь выдвинуть некоторое предположение. Хомякова можно понять, только воспринимая его в этих разных ипостасях одновременно. Решение глобальной задачи — составления нового языкового протокола новой истории — требовало работы на различных уровнях материала аргументации. Требовалась новая лексика — задача решалась на уровне преимущественно устной коммуникации; требовалась новая грамматика — задача решалась в основном на уровне публицистики; требовался, наконец, новый синтаксис — вот это уже уровень концептуализации и обобщений «Семирамиды» и писем к Пальмеру.

Хомяков осваивает разные модусы исторического дискурса, формируя и материю, и ритмику нового дискурса об истории. Хомяков создает этот новый исторический дискурс, обращаясь к его различным модусам — воплощениям и частным реализациям. В этом он относительно последователен. И в этом он следует за духом времени. При этом ближе всего к его поискам оказывается нелюбимый им Гегель, выделявший среди прочих три исторических модуса: 1) прагматическая история; 2) ироническая история; 3) философия истории.

Модусы гегелевской истории иерархичны. Столь же иерархичны и модусы исторического дискурса Хомякова. Можно выделить три основные (не в абсолюте, но в явном доминировании акцентов — лексики, грамматики, синтаксиса) стратегии репрезентации исторического поля:

1. Устные коммуникации как хронологически доминирующий тип рефлексивного поведения, фиксирующий (и формирующий) историческую синхронию. Парадоксальность, противоречивость, смена субъект-объектных отношений в них — адекватное воплощение принципиальной несвободы прагматики. Репрезентацией несвободы, проистекающей от «явленной воли, ставшей необходимостью», становится ирония как индикатор несовершенного неполного знания. Поле истории в данном модусе осваивается не на уровне концепций, а на уровне слов и словоформ, на уровне лексики. Поэтому результирующая усилий содержательно неважна, здесь доминирует усилие как самоценность и самоцель. «Бреттер диалектики» доказывает актуальность процесса, а не результата.

2. Модус публицистики («О старом и новом», «Англия» и др.) фиксирует переход от синхронии к диахронии. Журналистика в это время — вообще

<sup>4</sup> Хомяков А. С. Письмо в Петербург о выставке // Хомяков А. С. О старом и новом. Статьи и очерки. М., 1988. С. 58.

еще во многом особая разновидность устного коммуницирования. Поэтому так трудноразличима грань между устным высказыванием и публикацией в плане содержания. С другой стороны, существует повышенная маркированность уровня «когнитивной ответственности» между устным и печатным словом: известный пример — нейтральная реакция на устные выступления Чаадаева и бурное негодование по поводу публикации его первого письма. Переходность модуса публицистики характеризует и переходность его составляющих. Парадокс становится ключевой коммуникативной фигурой публицистического дискурса. Публицистика по «общественным вопросам» формирует грамматику нового исторического дискурса. Но существует принципиальное, хотя с сегодняшней точки зрения трудноразличимое отличие между двумя типами текстов, казалось бы, общего публицистического характера. Это специфика темы и позиция автора-повествователя. Тема и позиция повествователя определяют уровень переходности. Вопросы быта, торговли, образования и т. д. вполне могут быть объединены единым взглядом на определяющую специфику их бытийствования идею. И это взгляд со стороны. А поскольку это еще и взгляд сквозь призму других, «параллельных» взглядов, он преломляется «наискосок», становясь неизбежно ироничным. Но иное дело — взгляд сверху, взгляд с позиции абсолютной идеи, взгляд на сами эти абсолютные идеи как феномены истинно сущего. Здесь нет места ни иронии, ни парадоксу, потому что в противном случае нельзя говорить об абсолютности предмета изображения и описания. Здесь происходит переход к иному дискурсу и иным повествовательным практикам.

3. Модус философии истории как раз и есть воплощение диахронической парадигмы. В отличие от прагматической и иронической истории, философия истории всегда концептуальна. Концептуальность философии истории формирует синтаксис исторического поля. Хомяков являет два типа философской репрезентации истории: богословские тексты и «Семирамида». Представленная в них философия истории всячески старается отмежеваться от первооткрывателя понятия — Гегеля: «Яснее других понял жалкое состояние исторических наук последний из великих философов Германии, человек, который сокрушил все здание западной философии, положив на него последний камень, — Гегель. Он старался создать историю, соответствующую требованиям человеческого разума, и создал систематический призрак, в котором строгая логическая последовательность или мнимая необходимость служит только маскою, за которой прячется неограниченный произвол ученого систематика. (...) Историческая система Гегеля столь же неразумна, как и его математические умозрения, но она бесконечно важна, потому что доказывает, как глубоко этот великий ум понимал ничтожность современной исторической науки. (...) После неудачи великого мыслителя прежний партикуляризм остался опять единственною системою».<sup>5</sup>

Важно понять характер этого отмежевания: от Гегеля ли вообще или от чего-то в Гегеле. Системофобия — одна из самых распространенных фобий русских интеллектуалов середины XIX века. «Систематиками» они ругали друг друга постоянно, при этом относя данное определение как к идеологическим противникам, так и к соратникам. Боязнь системы в философии становилась своего рода системой. Но у Хомякова она воплощалась не во внесистемное философствование, а в моделирование иерархии модусов истории. И сам принцип этого моделирования весьма напоминал Гегеля. Последний, как известно, выделял четыре типа рефлексивной истории: всеобщая, прагматическая, критическая и концептуальная. Все эти типы реф-

<sup>5</sup> Хомяков А. С. Мнение русских об иностранцах // Там же. С. 108—109.

лективной истории лишь подготовка к иному виду рефлексии — философии истории, которая начинается с иронического «понимания неизбежной произвольности и фрагментарности всего подлинного исторического знания конкретных частей истории».<sup>6</sup> Философия истории, по Гегелю, это «мыслящее рассмотрение истории». Вот в этой-то апологии разума, скорее всего, и скрывалось принципиальное расхождение Хомякова с Гегелем. Точнее, отталкивало даже не само утверждение, а следующая за ним причинно-следственная конструкция: «Единственной мыслью, которую привносит с собой философия, является та простая мысль разума, что разум господствует в мире, так что, следовательно, и всемирно-исторический процесс совершался разумно». Ведь коренной недостаток логики Гегеля, по Хомякову, заключается в «более или менее сознательном смешении того, что в логическом порядке есть следствие, с тем, что ему предшествует, как причина или исходный момент». «Так, например, незамеченное присутствие идеи существа, момента очевидно выводного, обращает в ничто первоначальное бытие, и из этой ошибки развивается вся логика Гегеля».<sup>7</sup> Предметом критики Хомякова становится не модель исторических дискурсов, предложенная Гегелем, а, с его точки зрения, логические ошибки, приводящие к неверным выводам исторической рефлексии. Более того, поскольку русская история имеет перед западной очевидные преимущества в плане готовых многочисленных вариантов всемирной исторической прагматики, переход к высшим модусам исторической рефлексии значительно облегчен. Но это должен быть параллельно и новый уровень обобщения, и новая модель исторических дискурсов, одновременно должно было формироваться «поле истории» и структура исторической рефлексии, что в свою очередь знаменовало необходимость принципиально новой целостности, строящейся на логике новой иерархии модусов истории. Эту новую иерархическую целостность и воплотил Хомяков, поставив на ее вершине принципиально открытую, доведенную лишь до «половины средних веков» «Семирамиду».

А. С. Хомяков, последовательно воплотив различные модусы исторического дискурса, запечатлел и еще один, очень важный момент развития русской культуры: в это время совершавшийся культурный перелом, знаменовавший переход от доминирования устных коммуникаций к доминированию коммуникаций, где медиатором выступало печатное слово. Наследие Хомякова уникально еще и этим, полным, целостным воплощением структуры культурного сознания переходной эпохи цивилизационного слома.

<sup>6</sup> Уайт Х. Указ. соч. С. 128.

<sup>7</sup> Хомяков А. С. Мнение русских об иностранцах. С. 109.

## ХОМЯКОВ И ГРАФ А. К. ТОЛСТОЙ: РУССКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ В ЛИТЕРАТУРНОМ ОСМЫСЛЕНИИ

В общем виде проблема была поставлена более ста лет назад: в 1901 году в «Русском вестнике» появилась статья Г. М. Князева «Хомяков и граф А. Толстой».<sup>1</sup> Многословная и невнятная, статья эта замечательна постановкой исходной проблемы, точно сформулированной: «Сопоставление названных писателей с известной точки зрения дает, на мой взгляд, повод для некоторых любопытных заключений о судьбах литературных идей».

### 1

Действительно, «сопоставление названных писателей», при ближайшем рассмотрении, что называется, «напрашивается». Для поставленной нами проблемы важно, что и в стихах и в личностных особенностях того и другого присутствовал специфический комплекс «рыцарственности». Молодой Хомяков не сочувствовал восставшим полякам, но не захотел принять участие в подавлении польского мятежа; не сочувствуя призывам Адама Мицкевича, помог ему деньгами, когда тот во Франции изнемогал от нужды. А. Толстой, мягко говоря, не сочувствовал идеям и практической деятельности Н. Г. Чернышевского, но обратился к Александру II с просьбой о смягчении участи бунтовщика.

Черты сходства, сближающие двух литературных деятелей, корректируются и чертами их различия. Толстой считал свое призвание прежде всего связанным с деятельностью художника слова и почитал себя прежде всего *художником*, а не представителем каких-то других сфер человеческой деятельности. Хомяков, напротив, не считал себя «поэтом *durch und durch*» и свою поэтическую деятельность считал неким «дополнением» к тому основному, чем призван заниматься.

Вместе с тем Хомяков, по свидетельству А. И. Кошелева, узнав первые напечатанные стихи Толстого, заявил, что «после Пушкина мы таких стихов не читали».<sup>2</sup> В начале сентября 1856 года Толстой и Хомяков познакомились; 7 сентября Толстой был в гостях у Хомякова и зафиксировал в письме к С. А. Миллер беседу с ним и К. Аксаковым: «Ты не можешь себе вообразить, как мое самолюбие было польщено всем тем, что они мне сказали насчет моих стихотворений... Хомяков мне сказал, что он, прочитав „Спесь” и „Колокол”, хотел мне написать письмо, — и они прибавили:

<sup>1</sup> Князев Г. Хомяков и граф А. Толстой // Русский вестник. 1901. № 11. С. 136—156; № 12. С. 515—530.

<sup>2</sup> Из письма А. И. Кошелева к А. Н. Попову от 2 апреля 1856 (Русский архив. 1886. № 3. С. 358).

„Ваши стихи такие самородные, в них такое отсутствие всякого подражания и такая сила и правда, что если бы Вы не подписали их, *мы бы приняли их за старинные народные*”. Эти слова для меня — самая лучшая хвала, которую я мог бы пожелать, и они не эти только два стихотворения хвалили». <sup>3</sup>

С этого времени граф А. Толстой стал активным сотрудником славянофильского журнала «Русская беседа», посылая туда «вещи более специально национальные» (с. 71). В «Русской беседе» в 1857—1859 годах публикуются его стихотворения «Не Божиим громом горе ударило...», «Ой честь ли то молодцу лен прясти...», «То неведомое, неизвестное...», «Вырастает дума, словно дерево...», «Хорошо, братцы, тому на свете жить...», «Кабы знала я, кабы ведала...» и т. д. — те, которые действительно стилизованы под «старинные народные» песни.

Через десять лет тот же Толстой поставил под сомнение «старинность» подлинных русских народных былин, собранных П. Н. Рыбниковым. Познакомившись с рыбниковскими «Песнями...», он решительно не согласился с послесловием к сборнику, написанным П. А. Бессоновым: «Г-н П. Б. видит в этих былинах и русский дух, и поэзию! А я вижу в них едва, едва сквозящие следы оригинальных русских былин» (письмо к М. М. Стасюлевичу от 26 декабря 1869 — с. 167—168). В этом же письме подробно изъясняются причины такого воззрения.

Прежде всего Толстого отталкивают те языковые и бытовые данности, которые, по его мнению, не соответствуют «старинному» русскому миру: «Самый язык рыбниковских песен, не говоря уже о выражениях, как, например, *ружье, козак Илья Муромец, новгородские мужики* и т. д., не говоря о нравах, очевидно взятых из самой поздней московщины, указывает на их лакейскую или гостинодворскую подделку. Много надо чутья, чтобы под этими искажениями найти первобытные русские черты. (...) Это полное разложение всех нравственных и разумных понятий; и тем с большею любовью обращаюсь я к нашей домосковской старине. Россия, современная песни о полку Игоря, и Россия, сочинившая былины, в которых Владимировы богатыри *окарачь ползут, в норы прячутся* — это две разные России. А что скажете вы о князе *Новгородском*, который велит Василию Буслаеву *срубить голову*, если он не сумеет пройти через мост? *Новгородский князь!* И это выдается нам за *новогородскую былинку!*» (с. 168).

Как известно, в основе исторических представлений А. Толстого лежало противопоставление ненавистой «московщины» (т. е. русского централизованного государства XVI столетия, России Ивана Грозного) и «подлинной» древней Руси (Киевской Руси и Новгорода), не испорченной «татарщиной». «Киевская Русь и Новгород, равно как и Московское государство, были для него скорее поэтическими (и вместе с тем политическими) символами, чем конкретными историческими явлениями. Основными образами, воплотившими положительные и отрицательные тенденции русской истории, являются в его творчестве контрастные образы киевского князя Владимира и Ивана Грозного». <sup>4</sup> «Соперничество» двух эпох Руси, представленных как *символы*, стало сюжетом многих его поэтических произведений.

При этом «Русь князя Владимира» — «былинная» Русь — соотносилась Толстым не с Востоком («татарщиной»), а с Западом, ибо, по его мнению, «славянство» — это историческая данность, в основании которой лежали

<sup>3</sup> Толстой А. К. О литературе и искусстве. М., 1986. С. 62—63. Курсив мой. — В. К. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>4</sup> Ямпольский И. Г. А. К. Толстой // Ямпольский И. Г. Середина века: Очерки о русской поэзии 1840—1870 гг. Л., 1974. С. 94—103.

именно «западные» начала. Славянство, указывает он в цитированном письме, — «элемент чисто *западный*, а не восточный, не *азиатский*. Оно так и сквозит в западной истории после падения Рима. Давайте мне Велизара (Belisarius), давайте мне Речимира (Ricimer), давайте мне множество других, которых я теперь забыл, но которые так и бьют в глаза в истории готфов, вандалов и саксонцев. Мы и немцы первые отделились от древнего арийского ствола, и нет сомнения, что и интересы, и мифология у нас были общие. Кстати, Вальтер Скотт, конечно, не знал славянской мифологии, но помните ли у него в „Ivanhoe“ упоминается о саксонском боге Zornebok? Откуда он взял это? Держу пари, что из саксонских хроник. И тогда вряд ли можно сомневаться, что с Генгистом, или с Горсой, пришли в Британию и славяне и привели своего *Черногобога*. Тьфу на этот антагонизм славянства к европеизму!» (с. 168—169).

Этимологические примеры, которые походя приводит Толстой, даны совершенно в духе хомяковской «Семирамиды» («Записок о всемирной истории»). Но Хомяков, представляя, например, «сравнение русских слов с санскритскими», приходит к обратному выводу — о «восточной» основе славянства и о тех собственно «восточных» («иранских») геополитических данностях, на которые славянство должно ориентироваться.

Толстому подобная исходная идея кажется глубоко чуждой: сам хомяковский комплекс «иранства» он соотносит с той «татарщиной», которая извратила ориентированную на «Запад» изначальную Русь:

«И вот, наглотавшись татарщины влѣсть,  
Вы Русью ее назовете!

Так до сих пор поступали наши собиратели и археологи. Так поступают, увы! отчасти и славянофилы! Так поступали и глубоко симпатичные мне Константин Аксаков и Хомяков, когда они гуляли на Москве в кучерских кафтанах с косым (татарским) воротом. Не с этой стороны следует подходить к славянству» (с. 168). Для Толстого изначальное «славянство» отличалось именно «рыцарственностью» — особой организацией общества, при которой понятия «народоправства» и «аристократии» еще не были разделенными и создавали некий единый стихийно гармонический комплекс свободных отношений идеальных «рыцарских времен».

Хомяков (в отличие от К. Аксакова, подробно разработавшего историю «Святой Руси») не создал более или менее цельной концепции русской истории; остались разве что ее «публицистический» вариант («исходная» славянофильская статья «О старом и новом») и «поэтический» вариант — стихотворение «Исповедь» (1844). И в том и в другом документе Хомяков яростно ополчается против идеализации старой Руси, а в стихотворении прямо призывает:

Молитесь, кайтесь, к небу длани!  
За все грехи былых времен,  
За ваши каинские брани  
Еще с младенческих пелен;

За братьев, убиенных вами,  
За пламя ваших мирных сёл,  
Сожженных вашими ж руками;  
За бездну скорби, бездну зол,

За слезы страшной той години,  
Когда, враждой упоены,



Вы звали чуждые дружины  
На гибель русской стороны;

За рабство вековому плену,  
За робость пред мечом Литвы,  
За Новгород и его измену,  
За двоедушие Москвы;

За стыд и скорбь святой царицы,  
За узаконенный разврат,  
За грех царя-святоубийцы,  
За разоренный Новгород;

За грех кровавого Ивана,  
За грех московских палачей,  
За стыд тушинского обмана,  
За пьянство бешенных страстей;

За слепоту, за злодеянья,  
За сон умов, за хлад сердец,  
За гордость темного незнанья,  
За плен народа, наконец...<sup>5</sup>

История России, по Хомякову, — это цепь «не отпущенных» грехов. При этом он не дает контрастного разделения «русской Руси» и «татарской Руси» — разделения, развернутого в балладе Толстого «Змей Тугарин» (1867), в лозунге, вложенном в уста былинного князя Владимира:

Нет, шутишь! Живет наша русская Русь,  
Татарской нам Руси не надо!<sup>6</sup>

Для Хомякова подобное «разделение» бессмысленно. Если «стыд и скорбь святой царицы», «грех кровавого Ивана», «разоренный Новгород» или «робость пред мечом Литвы» — это исторические данности «московщины», то «каинские брани... с младенческих пелен», призвание «чуждых дружин», «рабство вековому плену», «измена» Новгорода — это столь же прискорбные факты истории «домосковской» (т. е. «русской») Руси. В своем обширном «возражении» на статью И. В. Киреевского «О характере просвещения Европы и об его отношении к просвещению России» (1852) Хомяков яростно возражал против всех попыток идеализации русской «старины». Вот его диатриба в опровержение тезиса Киреевского «Христианское учение выражалось в чистоте и полноте во всем объеме общественного и частного быта древнерусского»:

«В какое же время? В эпоху ли кровавого спора Ольговичей и Мономаховичей на юге, Владимирского княжения с Новым Городом на севере и безнравственных смут Галича, беспрестанно изменявшего самой Руси? В эпоху ли, когда московские князья, опираясь на действительное и законное стремление большей части земли Русской к спасительному единству, употребляли русское золото на подкуп татар и татарское железо на уничтожение своих русских соперников? В эпоху ли Василия Темного, ослепленного бли-

<sup>5</sup> Здесь и далее стихотворные произведения Хомякова приводятся по изд.: Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969.

<sup>6</sup> Стихотворные тексты Толстого цит. по изд.: Толстой А. К. Полн. собр. стихотв. произв.: В 2 т. Л., 1984.

жайшими родственниками и вступившего в свою отчину помощью полчищ иноземных? Или при Иване III-м и его сыне двуженце? Нет, велико это слово, и как ни дорога мне родная Русь в ее славе современной и прошедшей, сказать его об ней я не могу и не смею. Не было ни одного народа, ни одной земли, ни одного государства в мире, которому такую похвалу можно бы было приписать хотя приблизительно; и, конечно, она уже слишком непомерна для земли, князья которой не только беспрестанно губили ее своими междоусобиями, но еще без стыда и совести опустошали ее мечом, огнем и разбоем союзников, магометан и язычников».<sup>7</sup>

А. К. Толстому вопрос о «выражении христианского учения» в истории России попросту не казался сколь либо важным. Более того, идеальный мир его историческому баллад («Песня о Гаральде и Ярославне», «Гакон Слепой», «Илья Муромец», «Сватовство», «Садко», «Алеша Попович» и др.) — это мир либо вовсе безрелигиозный, либо откровенно языческий. А если в него внедряются «христианские» знаки, то являются они на чисто «бытовом» уровне: «Ему попы за упокой / Молитвы не поют...» И в той же балладе рядом с «попами» — славянские языческие идолы: Посвист, Перун, русалки («Князь Ростислав»). Толстой избегает особенной религиозности даже при разработке сюжетов, прямо связанных с судьбоносными событиями обретения веры, как в «Песне о походе Владимира на Корсунь». А в «Змее Тугарине» через всю «былину» проходит совершенно «языческий» рефрен: «Ой ладо, ой ладушки-ладо!» Когда редактор «Вестника Европы» М. М. Стасюлевич попросил Толстого заменить «ладо» на более «книжных» «Леля» или «Дида», тот ответил (письмо от 7 января 1868), что «они слишком этнографичны и археологичны для такого стихотворения, где нет никакого притязания на эти качества» (с. 135).

А те «христианские» знаки, которые вводит Толстой, становятся рядом со знаками будущих исторических катаклизмов, от которых никакое «христианское учение» защитить не в состоянии:

Печерские иноки, выстроаясь в ряд,  
Протяжно поют: «Аллилуйя!»  
А братья княжие друг друга корят,  
И жадные вороны с кровель глядят,  
Усобицу близкую чуют...  
(«Три побоища», 1869)

И Хомяков, и Толстой в своих исторических представлениях отталкивались от концепции Чаадаева, который публично в 1836 году заявил о «нашей исторической ничтожности». «Ничтожность» эта, по Чаадаеву, определялась тем, что древняя Русь изначально пошла в своем развитии не в том направлении, приняв для себя религиозно-нравственную основу развития «у растленной, презираемой всеми народами Византии» и оказавшись на обочине общего европейского движения. Чаадаев представил русское общество единением, в котором отсутствовали естественные исторические традиции, и соответственно этому намечал следующий «выход»: «Чтобы сравниться с прочими образованными народами, нам надо переначать для себя все воспитание человеческого рода. Для этого перед нами история народов и плоды движения веков». Чаадаевская концепция была по-своему логичной: об-

<sup>7</sup> Хомяков А. С. Полн. собр. соч. М., 1900. Т. 1. С. 213. Далее ссылки на это издание (с указанием тома и страницы) приводятся в тексте.

щество без традиций должно себя «переначать» в соответствии с нравственными и культурными установлениями, воспринятыми извне — с Запада.<sup>8</sup>

Хомяков попытался дезавуировать чаадаевскую логику, оспорив исходные пункты рассуждений — заявление о том, что «мы существуем вне времени», и утверждение, что православие представляет собою в чем-то «ущербную» конфессию. Именно этот спор явился стимулом многочисленных историософских и богословских трудов Хомякова.

С точки зрения Толстого, в исходной чаадаевской постановке вопроса (католичество или православие?) нет особенного смысла. Русская цивилизация все равно в своем исходном виде — цивилизация *западная*, и нет смысла искать непроходимую границу внутри христианских конфессий. Все равно русское государство пошло с Запада, и князь Владимир заявляет представителю Востока Змею Тугарину:

Я пью за варягов, за дедов лихих,  
Кем русская слава подъята,  
Кем славен наш Киев, кем грек приутих...

Толстой признавался М. П. Погодину (в письме от 12 мая 1869), что следовал «по стопам» воззрений историка на «призвание варягов» и учел его «в некоторых норманно-русских балладах» (с. 159). Имеется в виду цикл баллад, в которых русичи и варяги действуют сообща, невзирая ни на какие религиозные различия и даже не придавая им особенного значения: «Песнь о Гаральде и Ярославне», «Три побоища», «Боривой», «Ругевит»... К самому же «выбору веры» поэт относится иронически и не видит в этом деянии святого равноапостольного князя Владимира ничего «судьбоносного»:

Послал он за попами  
В Афины и Царьград,  
Попы пришли толпами,  
Крестятся и кадят,  
Поют себе умильно  
И полнят свой кисет;  
Земля, как есть, обильна,  
Порядка только нет...

(«История государства  
Российского...»)

«Попы» в данном случае исполняют ту же функцию, что все прочие «зело изрядны мужи», выведенные в толстовской сатире. Носители христианского учения не могли навести нравственного «порядка» или приблизиться к гармонии, да не особенно этого и хотели. Искомая «западная» ориентация древней Руси сформировалась отнюдь не на религиозной основе.

В этой ориентации Толстого привлекает прежде всего тот идеал общественного устройства, регулятором отношений в котором является *честь*: «Кто мог бы из вас оскорбление снести! / Бесценное русским сокровище честь...» Эта честь становится основой отношений власти и подданных. Толстовский Поток-богатырь, живущий согласно древним понятиям о чести, включен в естественные отношения:

Красных девиц внимают радушный привет  
И с боярами судит на вече;

<sup>8</sup> Чаадаев П. Я. Философические письма к г-же\*\*\*. Письмо первое // Чаадаев П. Я. Сочинения. М., 1989. С. 505—521.

Или видит Владимира вежливый двор,  
 За ковшами веселый ведет разговор,  
 Иль на ловле со князем гуторит,  
 Иль в совете настойчиво спорит.

(«Поток-богатырь», 1871)

С внедрением «татарщины» пришел другой регулятор:

И честь, государи, заменит вам кнут,  
 А вече — каганская воля!

(«Змей Тугарин», 1867)

Этот новый регулятор отношений ярче всего проявился в эпоху Ивана Грозного:

«Что за хан на Руси своеволит?»  
 Но вдруг слышит ответ: «То земной едет бог,  
 То отец наш казнить нас изволит!»

Русская власть в эпоху Ивана Грозного предстала в своеобразной триаде: «хан» — «земной бог» — «отец наш». При этом Толстой возмущен «не столько от мысли, что мог существовать Иоанн IV, сколько от той, что могло существовать такое общество, которое смотрело на него без негодования» («Предисловие к роману „Князь Серебряный“» — с. 105). Это отнюдь не означает, что Толстой отрицал монархию, напротив, он признавался: «...я слишком монархист, чтобы нападать на монархию. Скажу даже: я слишком художник, чтобы нападать на монархию» (письмо к Б. М. Маркевичу от 13 декабря 1868 — с. 149). Он просто указывал, что исконно русский тип монархического правления изначально был далек от деспотического: «Не моя вина, если из того, что я писал ради любви к искусству, явствует, что деспотизм никуда не годится. Тем хуже для деспотизма! Это всегда будет явствовать из всякого художественного творения, даже из симфонии Бетховена» (с. 148).

Между тем мифология «деспотизма» многослойна и трудно преодолеваема даже и образованным сознанием. Мифологема «хана» отвращает изначально. Понятие «земного бога» может быть достаточно просто исторически дезавуировано:

«Да и полно, уж вправду ли я на Руси?  
 От земного нас бога Господь упаси!  
 Нам Писанием велено строго  
 Признавать лишь Небесного Бога!»  
 («Поток-богатырь»)

Труднее с «отцом нашим». В сущности, это обыкновенный толстовский анахронизм: поэт перенес в эпоху Ивана Грозного идею *патернализма*, явленную в российском сознании только во времена Петра Великого. Последний, как известно, был удостоен официального титула «Отца отечества». Традиционно царь в восточных деспотических организациях воспринимался как подобие Бога на земле. Новое отношение к властителю основывалось на неких исключительных особенностях, недоступных остальным людям и делающих его харизматическим лидером. Царская власть в этом случае опирается не столько на божественность ее происхождения, сколько на при-

знание исключительности ее качеств, «образцового» исполнения царской «должности». Насилие и в этом случае, естественно, не исключается:

Он молвил: «Мне вас жалко,  
Вы сгинете вконец,  
Но у меня есть палка.  
И я вам всем отец!..»

Идея патернализма стала признаком новой эпохи русской государственности. Формальным признаком петровских реформ стала ориентация на европейский Запад. Но эта, поверхностная, ориентация ничего, согласно Толстому, не изменила в России и «порядка» не прибавила...

Историософские воззрения Толстого серьезно отличались от славянофильских концепций (основанных на «восточной» ориентации России), и, казалось бы, Толстой не должен был сочувствовать Хомякову. Но почему-то сочувствовал и непременно сходился с ним во множестве собственных «исторических» гипотез.

## 2

Хомякова и Толстого одинаково привлекала та эпоха Руси, в которую впервые явился новый тип «харизматического лидера», — эпоха «Смутного времени». Хомяков-художник обратился к ней раньше, чем Хомяков-историк: под влиянием услышанной осенью 1826 года трагедии Пушкина «Борис Годунов» он в 1832 году написал свою трагедию «Димитрий Самозванец», в которой попытался представить новый взгляд на известных исторических деятелей и представил «небывалого» Лжедмитрия, совсем не похожего на монаха Григория Отрепьева, изображенного у Пушкина и Карамзина.<sup>9</sup>

Толстой, упорно работавший над знаменитой драматической исторической трилогией, тоже опирался на опыт Пушкина и тоже интересовался эпохой Лжедмитрия. За год до кончины, рассказывая (в письме к К. А. Губернатусу от 20 февраля 1874) собственную творческую биографию, он назвал эту трилогию заглавием пушкинской трагедии: «...трилогия „Борис Годунов“ в трех самостоятельных драмах...» (с. 211).

Это заглавие было принято сразу же после того, как была завершена первая драма — «Смерть Иоанна Грозного» (1865), и, вероятно, под влиянием отзыва И. А. Гончарова, которому Толстой читал еще летом 1864 года раннюю ее редакцию. По свидетельству Толстого, Гончаров заметил, «что она так хороша, что в нашей литературе нет ничего ей подобного, *исключая „Бориса Годунова“*» (с. 115). Через полгода в письме к К. К. Павловой, решившей перевести толстовскую драму на немецкий язык, Толстой замечает: «Знаете новость? Вы ведь думаете, что перевели трагедию в 5 действиях под названием „Смерть Иоанна“? Ничуть не бывало! Вы перевели только пролог

<sup>9</sup> См.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 68—69; *Егоров Б. Ф.* Комментарии // Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. С. 577—584; *Маймин Е. А.* «Борис Годунов» Пушкина и исторические драмы Хомякова // Пушкинский сборник. Псков, 1972. С. 10—14; *Карушева М. Ю.* Славянофильская драма. Архангельск, 1998. С. 125—197; *Бочкарев В. А.* Трагедия А. С. Хомякова «Димитрий Самозванец» и ее место в развитии русской исторической драматургии // Русская стихотворная драма XVIII—начала XIX века. Самара, 1996. С. 51—54; *Фомичев С. А.* «Димитрий Самозванец» А. С. Хомякова как сценическая поэма // А. С. Хомяков: Проблемы биографии и творчества. Хмелитский сборник. Вып. 5. Смоленск, 2002. С. 97—104; *Мотейко И. В.* Образ Шута в трагедии Хомякова «Димитрий Самозванец» // Там же. С. 105—110.

к большой драматической поэме, которая будет называться „Борис Годунов“. Прошу прощения у Пушкина, но ничего не могу поделать. „Царь Федор“, которого я в настоящее время пишу, средняя часть этой поэмы; конец будет называться „Дмитрий Самозванец“» (с. 118). Главным героем всей «драматической поэмы» и, соответственно, важнейшим для Толстого историческим персонажем конца XVI—начала XVII века оказался Борис Федорович Годунов.

При этом Толстой истолковывал личность Бориса Годунова отлично от того, как ее представил Пушкин. В ноябре 1866 года, когда толстовская драма уже готовилась к постановке на сцене, автор подробно истолковывает этот исторический образ в письме к Б. М. Маркевичу, взявшемуся помогать артисту, который готовил эту роль: «Годунов должен во всей своей личности проявлять обаятельную силу. Она дается ему сознанием своего превосходства, *верою в самого себя*, умением безошибочно оценивать других и полным самообладанием. Привлекательная его наружность много помогает ему подчинять себе людей. Взгляд его бархатный и ласкающий; голос благозвучный и ровный; если можно так выразиться, *минорный*; приемы и походка сдержанны и умеренны, безо всякой принужденности; в нем нет ничего заискивающего, ничего иезуитского, rien de saffard.<sup>10</sup> Когда он в Думе унижается перед другими боярами, это унижение должно быть передано так натурально, что зритель, не посвященный в историю, должен быть им обманут, и подумать: „Какой же это скромный молодой человек! Ему бы надо помочь, он может быть очень полезен!“ И этот скромный человек мало-помалу растет и принимает колоссальные размеры» (с. 125—126).

Далее автор трагедии предупреждает: Борис Годунов не должен выглядеть неким Тартюфом — тот «в состоянии обмануть разве какого-нибудь одного дурака», а Борис не собирается обманывать: его задача — «*всех обворожить*». Эта задача мотивируется «гражданской» установкой: он «борется с *Иоанном*», т. е. утверждает на Руси новый идеал царя. Борис всегда поступает в соответствии со своей задачей: «В нем должен быть виден *государственный человек* и та доля любви к добру, которая совместна с его честолюбием». Наконец, Толстой, что называется, «по пунктам» расчисляет основные черты личности этого исторического персонажа, как он представляет себе их:

«1-е. Вера в самого себя.

2-е. Степенное и скромное благородство приемов и голоса.

3-е. Бархатный, но пронизательный взгляд.

4-е. Отсутствие всякого *видимого* притворства» (с. 126).

Подробную характеристику Годунова, с детальными описаниями поступков и внешности, Толстой представил в «сопутствующих» своей драматической поэме документах: двух «Проектах постановки на сцену...» первых трагедий и авторских разборах первых постановок («„Смерть Иоанна Грозного“ на Веймарской сцене», «Письмо к г. Ростиславу по поводу появления г. Нильского в роли Иоанна Грозного»). С точки зрения исторической перспективы для Толстого было крайне важно, что Годунов, занимающий среди героев его трилогии центральное место, явил собою правителя, сделавшего первый шаг к искоренению русской «татарщины». Сильный не столько нравственным величием и благородством духа, сколько силою честолюбия и государственного ума, Борис Годунов стремился ввести жизнь страны в прежнее «дотатарское» русло, когда «у нас свободнее и лучше было», поставить ее в ряд с державами Европы.

<sup>10</sup> Ничего лицемерного (франц.).

Эта оценка не очень соответствует представлению о Борисе у Пушкина или Карамзина, но неожиданно совпадает с оценкой Хомякова, представленной в биографическом очерке «Царь Феодор Иоаннович» (1844): «...Борис Феодорович Годунов, человек ума необычайного, величественной и прекрасной наружности, просвещения редкого в тот век, души благородной и высокой. Любимый царем Иваном Васильевичем за великий разум государственный, он непричастен был ни порокам двора, ни злодеяниям кровавого царствования. Часто заступался он за невинных или своими добрыми советами умягчал крутой нрав государя, подвергаясь не только немилости, но и смерти...» (III, 55).

Два этюда Хомякова, посвященные русской истории XVI века, — «Царь Феодор Иоаннович» и «Тринадцать лет царствования Ивана Васильевича» — выглядят, как и части трилогии Толстого, частью единого замысла. Они представляют собой подробное изложение воззрений Хомякова на историю допетровской России и четкое (хотя и несколько «облегченное» для «предлагаемых обстоятельств» детского чтения) изложение его государственных, общественных и религиозных идеалов. Статья «Царь Феодор Иоаннович» появилась в самом первом номере «Библиотеки для воспитания» (1844. Отд. 1. Ч. 1. С. 217—238), и Хомяков так ее рекомендовал в письме к своему приятелю А. В. Веневитинову: «Самолюбие мое велит мне похвалиться статьею, которую поместил я в первой части: „Царствование Феодора Иоанновича“. Я ею доволен; впрочем, она очень добродушна и допускает критику и неудовольствие со стороны читателей» (VIII, 76). Статья об Иване Грозном появилась в том же журнале год спустя (1845. Отд. 1. Ч. 1. С. 131—189), а автор с удовлетворением «рекомендовал» ее в письме к тому же корреспонденту: «Цензура урезала кое-что, но я надеюсь, что я разгадал характер этот и сказал много нового и еще не сказанного в отношении к общей истории» (VIII, 80).

По мысли Толстого, царь Федор Иоаннович сыграл в русской истории роль скорее негативную, явился «героем в негативном смысле», героем, «невольно играющим решающую роль» (с. 118).

Совсем иное отношение к этому герою в публицистических очерках Хомякова. Обратим внимание на заглавия двух интересующих нас статей и, в частности, на традицию *именования русских царей* в каждой из них. В первой статье царь XVI столетия назван вполне «торжественным» царственным именованием: *теодоръ Иоанновичъ*. Другой царь в обеих статьях поименован отнюдь не «царским», а вполне «простонародным» (почти «былинным») именем *Иван* (а не *Иоаннъ*) — явно в нарушение существовавшей традиции. Царя Ивана Грозного Хомяков явно не уважал и считал (в соответствии с историографической традицией, педшей еще с IX тома «Истории...» Карамзина) этаким «выродком» на священном самодержавном троне, недостойным даже «царственного» именованя. Нравственная сторона личности этого царя рассматривалась им совершенно в духе позднейших толкований Толстого: в первой же публицистической статье Хомякова «О старом и новом» (не позднее 1839) помянута «волчья голова Иоанна Грозного» (III, 42).

Напротив, «царствование Феодора Иоанновича» Хомяковым оценивалось очень высоко. В статье «Мнение иностранцев о России» (1845), писавшейся в те же времена, что и популярные исторические статьи для детского чтения, Хомяков специально подчеркивал: «Есть в истории русской эпохи боевой славы, великих напряжений, громких деяний, блеска и шума в мире. Кто их не знает? Но есть другие, лучшие эпохи, эпохи, в которых работа внутреннего роста государственного и народного происходила ровно, свободно, легко и, так сказать, весело, наполняя свежую кровью веществен-

ный состав общества, наполняя новыми силами его состав духовный. (...) Об этих эпохах мало говорят историки, но долго помнит народ; над их летописью засыпают дети, но задумываются мужи. При них благоденственно развивается внутренняя самобытная мощь страны, и славны те царские имена, с которыми связана память этих великих эпох» (I, 28). К этим «великим эпохам» Хомяков относил «царствование Елисаветы Петровны», «время царя Алексея Михайловича» и «царствование последнего из венценосцев Рюрикова рода», т. е. Феодора Иоанновича, который, таким образом, открыл самую возможность существования «благоденственных» периодов в истории России. А поскольку историческое значение этого царствования, по Хомякову, чрезвычайно велико, то и «царское имя» должно иметь знаковые функции. И сама личность царя должна быть «особенной».

Второй сын Ивана Грозного не очень подходил к этой роли. Согласно объективной картине, отраженной незаинтересованными современниками (прежде всего, иностранцами), это, в сущности, слабоумный карлик с чертами вырождения, который был просто не в состоянии самостоятельно управлять огромной страной. Шведский король отмечал, что «русские на своем языке называют его *durak*». Н. М. Карамзин, столкнувшись с необходимостью характеризовать этого царя (в X томе «Истории...»), явно смущен, хотя и очень осторожно подбирает слова: «Не наследовав ума царственного, Федор не имел и сановитой наружности отца, ни мужественной красоты деда и прадеда: был росту малого, дрябл телом, лицом бледен, всегда улыбался, но без живости; двигался медленно, ходил неровным шагом, от слабости в ногах; одним словом, изъявлял в себе преждевременное изнеможение сил естественных и душевных». Словом, в описании Карамзина возникал «двадцатисемилетний государь, осужденный природою на всегдашнее малолетство духа». <sup>11</sup>

Карамзинское описание явилось источником этюда Хомякова, но насколько разнится по тону (и по оценке) характеристика царя Федора: «Федор Иоаннович был слабого сложения, невелик ростом, в лице худ и бледен; не было ничего величественного в его уме... но в нем были другие качества, которые лучше красоты наружной и лучше самого блистательного разума, — качества, более угодные Богу и более полезные для государств и народов. (...) От природы Федор Иоаннович был кроток и добр; воспитание, в то время поручаемое в России людям духовного звания, просветило ум его знанием обязанностей христианина. Пышность и гордость отца научили его смирению, беспрестанные и отвратительные казни — незлобию, страдания народные — любви к народу» (III, 54).

Хомяков изначально создавал *исторический миф* о благочестивом царе, не слишком умном и не очень разбирающемся в земных делах, но зато высоко нравственном правителе — молитвеннике за Русскую землю. Подхвативший этот миф Толстой во второй части своей драматической поэмы, озаглавленной так же, как и очерк Хомякова, «Царь Федор Иоаннович» (1868), приблизил созданную Хомяковым легенду к массовому сознанию, причем, как и Хомяков, утверждал, что в обрисовке характера правителя действовал, «не отступая от указаний истории, но пополняя ее пробелы». У Толстого царь Федор говорит совсем в духе Хомякова:

Какой я царь? Меня во всех делах  
И с толку сбить, и обмануть нетрудно.

<sup>11</sup> Карамзин Н. М. История государства Российского. Т. X. Стлб. 5—6.



В одном лишь только я не обманусь:  
 Когда меж тем, что бело иль черно,  
 Избрать я должен — я не обманусь.

Карамзин, посвящая целый том своей «Истории...» царствованию Феодора, рассказывал, собственно, не о царе, а о действительных властителях России — совете высших бояр и, прежде всего, о Борисе Годунове. Хомяков тоже вынужден говорить о Борисе, но в конце дает характерную оговорку: «Конечно, нельзя сомневаться, что Годунов, облеченный в полную доверенность царскую, управлял всеми делами государства; но можно быть уверенным, что *даже и без Годунова царствование Феодора Иоанновича было бы временем мира и славы для его подданных.* (...) Ум многих, пробужденный благодушием одного, совершает то, чего не могла бы совершить мудрость одного лица, и предписания правительства, согретого любовью к народу, исполняются не страхом, а теплою любовью народною. Любовь же одна созидает и укрепляет царство» (III, 61).

Толстой далек от подобных идеалистических конструкций: в его трагедии Феодор так и остается царем, неспособным к правлению, игрушкой в руках Бориса Годунова. В финальной реплике второй трагедии он сам признает эту неспособность:

...Моею  
 Моей виной случилось все! А я  
 Хотел добра, Арина! Я хотел  
 Всех согласить, все сгладить, — Боже, Боже!  
 За что меня поставил Ты царем!

К оценке исторической эпохи Хомяков подходит как *художник*; это — сознательно декларированный принцип: «Нужна поэзия, чтобы узнать историю». И далее: «Я желал бы, чтоб всякий, принимаясь писать о *еже быша*, делал бы с сознанием то, что делалось всеми без сознания, т. е. чтобы он мысленно сводил свой рассказ до своего или, по крайней мере, до совершенно известного времени и кончал возвратно поверкою...» (V, 22). С точки зрения «возвратной поверки» представление о «последнем из венценосцев Рюрикова рода» как о символе «счастливого» времени вполне соответствует истине. Знаменитое ополчение Минина и Пожарского, прекратившее русскую «смуту» начала XVII столетия, шло, как известно, под знаменами царя Феодора Иоанновича и даже возобновило чеканку монеты с именем этого давно умершего царя. И дело не только в том, что это ополчение имело вполне консервативный характер, а царь Феодор был последним из государей, чья легитимность не вызывала сомнений. Царь Феодор оставался *знаком* «счастливой» эпохи, сплотившим людей последующего времени.

Для Хомякова-художника это царствование оказалось специфическим символом *идеального устройства самодержавного русского общества вообще*. Общество выдвигает из своей среды деятели, способных осуществлять государственную политику (в данном случае это Борис Годунов, который, цитирует Хомяков из летописи, «был одарен от Бога возрастом и человечеством и умом паче всех человек»), а царь, по воле судьбы оказавшийся на «первом» месте, велик тем, что *не мешая* проводить ту государственную политику, которая в конечном итоге приводит к добру и счастью подданных.

Та историческая мифология, которая стала основой рассуждений русского славянофила, связана с принципом *самодержавия* и имеет под собой весьма сложную систему собственно историософских представлений. В своих построениях Хомяков любил обращаться к «первоначальной» историче-

ской жизни народов. Первоначально «самодержавие» выступало как начало «*семейного главенства*» — той формы власти, при которой она являлась выражением волевой функции органически собирательной человеческой единицы; сначала в пределах семьи, затем — рода, племени и, наконец, народа. С этой точки зрения самодержавие предстает как олицетворенная воля народа, закрепленная в его исторической жизни составная часть его духовного организма. В связи с этим оно осознавалось как народное волеизъявление, отраженное в бытии органической единицы народа. Самодержец обязан выражать собой духовные требования народа и в этом смысле творить «не волю свою», а «волю подданных».

Начало «семейного главенства», переходя в сложную систему «престолонаследия», отнюдь не гарантировало, что на всех этапах его эволюции во главе народа непременно явится единственно достойный индивидуум. Поэтому задача самодержца в процессе развития общества стала заключаться прежде всего в том, чтобы найти некоего «доброта советчика» из тех, которых непременно рождает народ на всех этапах своего развития, и предоставить ему возможность самовыражения и деятельности. Такими «добротами советчиками» в начальные годы правления Ивана Грозного оказались Алексей Адашев и протопоп Сильвестр (герои хомяковского очерка «Тринадцать лет царствования Ивана Васильевича»), а в эпоху царя Феодора — Годунов. В этом случае сам помазанник Божий принимал на себя лишь роль «знака» и «символа» управляемого им народа и, в идеальном случае, вовсе устранялся от внешнего управления, как царь Феодор. Если же он, как царь Иван, вдруг убоится «иметь советников умнее себя», — такая боязнь чревата тяжкими последствиями: «Новгород, Тверь, Торжок, Коломна были опустошены царем так, как никогда не были опустошены неприятелем. Россия была полита кровью, бояре ее перерезаны, народ измучен, Москва лишлась трех четвертей своих обывателей, а все тот же державный государь сидел на престоле» (III, 387—388).

И другой «парадокс» самодержавия. Вот «советник» царя Феодора Борис Годунов, «человек ума необычайного, величественной и прекрасной наружности, просвещения редкого в тот век, души благородной и высокой», после десятилетия фактического управления Русью решил после смерти «естественного», но изначально неспособного править самодержца юридически занять его место. Из этого тоже не вышло ничего хорошего, ибо *нарушилась естественная связь самодержавного правителя и его подданных*.

Самодержец, опирающийся на «обычай», силен генетической народной памятью о «семейном главенстве» и в качестве «отца народа» не подлежит критике «снизу». «Советник царский» не только не избавлен от такой критики, но зачастую становится ее особенно несправедливой жертвой. Подобная участь Бориса Годунова определилась еще при жизни царя Феодора: «Молва народная, обыкновенно справедливая, но легко обманываемая хитростью царедворцев, обвиняла шурина царского во всех несчастьях государства. (...) Сгорела значительная часть Москвы, и Годунов по приказанию царя раздал огромные пособия пострадавшим жителям, — народ, подученный боярами, говорил, что Москву поджег Годунов. Татарское ополчение подходило к Москве и бежало, отбитое мудрыми распоряжениями Годунова, — народ говорил, что Годунов призвал крымцев на Москву. Престарелый царь казанский Симеон ослеп — народ говорил, что он отравлен Годуновым. Меньшой брат царя, последний сын Ивана Васильевича Грозного от седьмого брака, погиб внезапно по воле Божией, назначившей прекратиться роду Ивана Васильевича на престоле — и народ обвинял в смерти его Годунова. Недоверие, подозрительность и скрытая вражда гнездились глубоко в

народе; безнравственность, обман и взаимная злоба гнездились в боярах и царедворцах и готовили страшные бедствия государству» (III, 60).

Здесь Хомяков апеллирует опять-таки к художественному тексту: к известному монологу царя Бориса из пушкинской трагедии («Достиг я высшей власти...»). Но «переносит» данности этого монолога на более раннее время и вместе с тем как будто «оголяет» собственно политическую ситуацию. Хомякова как будто не интересуют личные «страсти» героя; он вовсе не говорит о его «нечистой совести» и, дважды упоминая о гибели царевича Димитрия, и не думает (в отличие от Пушкина) обвинять в ней Годунова. Вина «царя Бориса» — в другом: он, в сущности, создал прецедент, разрушивший русское самодержавие, — он сам решил стать самодержавным властителем.

Борис Годунов, будучи «добрым советником» царя Феодора Иоанновича, служил Отечеству в качестве «опекуна» «царя-ангела», праведную жизнь которого не могли поколебать ни растлевающий пример отца, ни развужданные нравы его окружения, ни боярские интриги. Успехи государственной политики Годунова, стоявшего у трона Феодора, приписывались «мнением народным» доходчивости царских молитв, о чем прямо говорил, например, патриарх Иов в «Повести о житии царя Феодора Иоанновича», написанной в самые первые годы XVI века. Этой житийной «Повести...» Хомяков тоже отдает дань в своем очерке, поскольку она позволяет обосновать его «самодержавный миф».

Самодержец в пределах этого мифа, будучи «незыблемым» как во мнении народа, так и в придворных интригах, призван выполнять регулятивную миссию. Каков бы ни был правитель с точки зрения своих заслуг и достоинств, он занимает в государстве «верхнее место» — олицетворение вершины властной пирамиды. А то государство, в котором это «верхнее место» недостижимо для простого смертного, какими бы достоинствами он ни обладал и каких бы высот ни достиг, — это государство менее подвержено смутам и раздорам. Самодержавие, сохраняющее в себе память об обычае «семейного главенства», становится естественным символом и гарантом русской общественной стабильности.

Эта славянофильская историософская идея была для Толстого вполне приемлема. Но с существенным уточнением: для него не менее важной оказывается *нравственная составляющая* царственной «харизматичности». Борису так и не удается стать «идеальным» царем, хотя он как будто создан для «идеального» правления и всецело предан интересам родины. В последней части трилогии он признается в откровенном разговоре с сестрой:

...перед собой

Одной Руси всегда величье видя,  
Я шел вперед и не страшился все  
Преграды опрокинуть. Пред одной  
В сомнении остановился я...  
Но мысль о царстве одержала верх  
Над колебанием моим...

«Преграда», вызвавшая «сомнение», — маленький царевич Димитрий. Толстой вывел Бориса Годунова в трагедии виновником устранения соперника на пути к престолу. Борис как будто осознает свою нравственную правоту в осуществлении этого неправого дела:

То место, где я стал,  
Оно мое затем лишь, что другого

Я вытеснил! Не прав перед другими  
 Всяк, кто живет! Вся разница меж нас:  
 Кто для чего не прав бывает. Если,  
 Чтоб тьмы людей счастливыми соделать,  
 Я большую неправость совершил,  
 Чем тот, который блага никакого  
 Им не принес, — кто ж, он иль я виновней  
 Пред Господом?..

.....  
 Мой грех  
 Я сознаю; но ведаю, что им лишь  
 Русь велика!..

Алексей Толстой, рефлектируя по поводу славянофильской «самодержавной мифологии», приходит к той знаменитой идее, которую десятилетием позже сформулировал Достоевский, — идее о том, что нельзя быть архитектором прекрасного «здания» (хотя бы и здания будущей «великой Руси»), «если в фундаменте его заложено страдание, положим, хоть и ничтожного существа, но безжалостно и несправедливо замученного». Такого будущего «здания» не примут сами «люди, для которых вы его строили».<sup>12</sup>

И у царя Бориса ничего не складывается прежде всего из-за этого. Весной 1869 года, когда Толстой уже завершал работу над трагедией «Царь Борис», он получил только что напечатанную пьесу уважаемого им историка М. П. Погодина «История в лицах о царе Борисе Федоровиче Годунове» (М., 1868). Пьеса Погодина, слабая в художественном отношении, утверждала одну важную в данном случае историческую идею (которую тот же Погодин еще в 1820-е годы проводил в специальной статье): исторический Борис Годунов не был повинен в убийстве царевича Димитрия. Об этом же обстоятельстве Толстой знал и от близкого к нему историка Н. И. Костомарова, замечательного исследователя Смутного времени. Но благодаря Погодина за присылку пьесы и сообщая о своей новой трагедии, Толстой упорно отмечает: «...у меня Борис остается убийцею Дмитрия...» (с. 159). А посылая новую пьесу издателю (М. М. Стасюлевичу), тоже напирает на это обстоятельство и даже подчеркивает: «...он *должен* быть виновным...» (с. 165).

Идеологический замысел для писателя оказывается более важным, чем историческая неточность: «...я отнесся к моей трагедии не легкомысленно, и если ошибся, то это не было *faute de conviction*» (с. 165).<sup>13</sup>

### 3

По первоначальному замыслу «драматической поэмы» Толстого (как явствует из цитированного выше его письма к К. К. Павловой) последняя трагедия должна была называться «Дмитрий Самозванец».

Между тем в окончательном тексте этой трагедии (названной «Царь Борис») Лжедмитрий даже не появляется, да и Григория Отрепьева (которого Толстой считал иным лицом, чем Лжедмитрий) драматург представил походя, эпизодически, «в разбойничьей сцене, как самого пустого человека» (с. 165). Все же содержание последней части трилогии заключается в борьбе царя Бориса с *призраком* Дмитрия: «Бой, в котором погибает мой герой —

<sup>12</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 142.

<sup>13</sup> Ошибкой по убеждению (*франц.*).

это бой с призраком его преступления, воплощенным в таинственное существо, которое ему грозит издалека и разрушает все здание его жизни. Я думаю, что я достиг этим большего единства, и вся моя драма, которая начинается венчанием Бориса на царство, не что иное, как гигантское падение, оканчивающееся смертью Бориса, происшедшей не от отравы, а от упадка сил виновного, который понимает, что его преступление было *ошибкой*» (из письма к К. Сайн-Витгенштейн от 17 октября 1869 — с. 162).

Во всей трилогии царевич Димитрий проходит как некий фантом, некое «предвестие» будущих событий, как образ, устремленный в некое «будущее». Вот в первой трагедии Годунов уговаривает Грозного не отрекаться от своей жены царицы Марии:

Вся Русь царицу любит  
За благочестие ее, а паче  
За то, что мать наследника она,  
Наследника второго твоего,  
*Который быть царем однажды должен.*

В последней трагедии убиенный царевич вроде бы воскресает; этот «слух пустой» оборачивается для царя Бориса смертельными последствиями:

*«Убит, но жив!»* Свершилось предсказанье!  
Загадка разъяснилася: мой враг  
Встал на меня из гроба грозной тенью!  
Я ждал невзгод; возможные все беды  
Предусмотрел: войну, и мор, и голод,  
И мятежи — и всем им дать отпор  
Я был готов. Но чтоб воскрес убитый —  
Я ждать не мог!..

В основе сюжета трагедии «Царь Борис» — бесплодная борьба Бориса с призраком убитого, борьба, приводящая к гибели самодержца нового типа. Убийство царевича, будучи, по определению, деянием безнравственным, оказалось *«ошибкой»* и в политическом смысле; иначе, по разумению Толстого, не могло и случиться.

Мы не знаем, каким был бы сюжет последней части толстовской трилогии, если бы она называлась «Дмитрий Самозванец». Но в трагедии Хомякова, которая называется именно так, сюжет разворачивается с подобной же нравственной установкой, но, что называется, «с точностью до наоборот» в отношении к действующим героям. Хомяковский Димитрий, как и «фантом» Толстого, не ожесточается с Григорием Отрепьевым. В рассуждениях победившего Лжедмитрия побежденный Борис Годунов также выступает неким «фантомом» — и почему-то никак не забывается:

Но восстать, как я,  
Против царя Бориса — вздумать страшно!..  
О, этот Годунов был исполин!  
Лукав, хитер, своей высокой славой  
Он полнил мир, и я пошел на бой  
Один, один, — лишь с именем забытым  
Да с совестью Бориса. Я позвал  
Могущего к ответу за злодейство  
И за престол похищенный!..

Еще в первом действии трагедии Хомякова правдолюбивый дьяк Тимофей Осипов предлагает Самозванцу самый нравственный выход из его положения:

Оставь престол! Тобю совершились  
Чудесные Всевышнего судьбы,  
Свершилась казнь над родом Годунова,  
Святоубийцы. Но оставь престол  
И грешный дух очисти покаяньем...

Лжедмитрий в глазах народного «правдолюбца» совершил благое для Руси деяние. Кто бы он ни был, «Григорий, беглый инок», или другой кто, он стал символом искупления народа от «греха царя-святоубийцы»:

Ты — Божий меч, каратель преступленья,  
Лежащего над русскою страной.  
Не посрами Его могучей длани...

И при этом не следует забывать, что

Не твое  
Наследие потомков Мономаха  
Венец золотой и бармы не твои.  
Оставь престол!..

Требование хомяковского дьяка Осипова соответствует представлению о нравственности, но противоречит логике российской самодержавной власти. Борис Годунов, действительно радевший об интересах Руси, был *харизматическим* лидером, занявшим трон не будучи «потомком Мономаха», а благодаря лишь собственным качествам политика. Поэтому с точки зрения вековой идеологии самодержавия он явился царем нелегитимным и был обречен на то, чтобы народная молва обвинила его в причастности к гибели единственного легитимного наследника престола царевича Димитрия; пользуясь выражением Толстого, «он *должен* быть виновным» (с. 165).

Нелегитимность Бориса была использована Лжедмитрием, ибо народ поверил в его «чудесное спасение»; на гребне этой веры он и взшел на престол. Он, «легитимный» наследник престола, должен «оставить» его? на каком же основании?

Показательно, что в исторической перспективе и Борис Годунов, и Лжедмитрий делали *одно дело*: оба были своеобразными «предшественниками» Петра Великого, пристрастными к «немцам» и ориентированными на Запад.

Герой трагедии Хомякова «Димитрий Самозванец» решительно не похож на исторические представления о нем. В отличие от своих литературных предшественников, героя трагедии А. П. Сумарокова (1771) или думы Рылеева, он не оказывается традиционно жалким «тираном», но несет важную историческую идею, соотносимую с той, которая заключалась и в личности исторического Лжедмитрия. В «Записках А. О. Смирновой...», выпущенных ее дочерью, некоторые салонные «диалоги» (в которых мемуаристка выступает в роли «стенографистки», записывающей реплики в спорах известных людей), несомненно, имеют реальную основу. В одном из таких «исторических споров», происшедшем в салоне Карамзиных весной 1832 года, участвуют Пушкин, Хомяков, Вяземский, П. Полетика, Блудов, Дашков и т. д. Где-то около этого времени Хомяков прочел у Карамзиных

«Димитрия Самозванца» — и в разговоре, естественно, возникает оценка этого исторического персонажа:

«Полетика заметил:

— Интересно, что сделал бы с Россией Дмитрий, если б ему удалось удержаться на царстве?

Вяземский сказал:

— Петр Великий тогда не существовал бы, может быть.

— Как царь, да, — возразил Титов, — но он был бы первым министром.

Все засмеялись, а Пушкин спросил:

— Вы думаете, что Дмитрий раньше Петра сбрил бы нам бороды?

— Бритва не составляет еще всей цивилизации, — заметил Титов.

— Количество потребляемого в стране мыла служит мерилom ее цивилизации, — сказал Полетика.

Пушкин вернулся к Петру Великому:

— Он должен был родиться царем, потому что судьба России должна была совершиться. Я верю в отмеченных и предназначенных людей».<sup>14</sup>

Именно этот «просветительский» порыв Лжедмитрия-правителя становится особенно интересен для Хомякова. Он и оказывается «стержнем» восприятия этого героя как «положительного». В последнем разговоре с Басмановым Дмитрий развивает свою «просветительскую» программу, действительно напоминающую будущие лозунги Петра I (с учетом политических реалий начала XVII века):

Д и м и т р и й

Я разбужу все дремлющие силы,  
Я им открою путь сперва к войне,  
И чувствую, Орел ширококрылый  
Затмит Луну в полуденной стране.  
Тогда, тогда я буду вновь свободен.  
Победами сомкнув уста врагов,  
Страхну Литву и римской цепи тягость  
И новый труд начну я для веков.

Б а с м а н о в

О государь! Гордыню книг разрядных  
Низложишь ли? Начало всем бедам  
Хранится в ней.

Д и м и т р и й

Что Иоанн провидел,  
Что начал царь Борис — я довершу.  
И вольный суд, и строгие законы,  
И кроткая, но твердая рука  
Дадут покой, и стройное стремленье,  
И жар, и жизнь проснувшейся земле;  
Небесный свет познания и науки  
Нам даст чужбина.

Именно эту направленность Хомяков увидел и оценил в личности Самозванца. Но еще сильнее она проявилась у царя Бориса, который сделал пер-

<sup>14</sup> Записки А. О. Смирновой, урожденной Россет (Из записных книжек 1826—1845 гг.). СПб., 1895. Ч. 1. С. 262.

вую до Петра попытку ликвидировать отсталость России. С его помощью (после Тявзинского мирного договора) удалось частично вернуть земли, завоеванные у России Швецией еще при Иване Грозном. В царствование Бориса на Русь приехало много иностранных специалистов: военных, врачей, «рудознатцев», строителей и т. п. — и несколько молодых дворян было «для науки разных языков и грамотам» отправлено в Англию, Францию, Германию. «Вероятно, — констатирует современный историк, — если бы в распоряжении Годунова оказалось еще несколько спокойных лет, Россия более мирно, чем при Петре, и на сто лет раньше пошла бы по пути модернизации».<sup>15</sup> Такую же задачу ставит перед собой и нововенчаный царь Борис в трилогии Толстого:

К иным теперь могу я начинаньям  
Мысль обратить. Иван Васильич Третий  
Русь от Орды татарской свободил  
И государству сильному начало  
Поставил вновь. Но в двести лет нас иго  
Татарское от прочих христиан  
Отрезало. Разорванную цепь  
Я с Западом связать намерен снова...

Эта задача не решается именно из-за «нелегитимности» его притязаний на трон, которые противоречат русскому представлению о самодержавии. Величие деяний не помешало подданным возвести на царя «клевету», следствием которой явилось крушение всех его политических замыслов:

Сдается мне, я шел, все шел вперед,  
И мнил пройти великое пространство,  
Но круг огромный очертил  
И, утомлен, на то ж вернулся место,  
Откуда шел...

В этом случае Толстой выводил, в противоречие с историческими фактами, трагедию «нечистой совести»: Борис Годунов «должен быть виновным».

Хомяков относился к «клевете» на царя Бориса именно как к «напраслине». В цитированном выше стихотворении «Исповедь» он призывает русских людей покаяться за исторические грехи и, в частности,

За клевету на Годунова,  
За смерть и стыд его детей...

И Хомяков, и Толстой относились к русской Смуте как к эпохе «стыда», в которую не были реализованы возможности естественного русского развития. Петр Великий, который пришел через столетие, был, в отличие от Годунова и Самозванца, вполне легитимным властителем и даже сопротивлявшимся его нововведениям и гонимыми им противниками воспринимался как *царь* — хоть и «царь-Антихрист», но — *царь*. И выступление против его деяний могло быть воспринято только как выступление против Отечества и народа. С этой точки зрения он воспринимался Хомяковым как вполне *естественное* явление в истории России. Вот какую историческую перспективу выстраивал Хомяков в «исходной» славянофильской статье «О старом и новом» (1839).

<sup>15</sup> Кобрин В. Б. Смутное время — утраченные возможности // История Отечества: люди, идеи, решения. М., 1991. С. 170.



«Иоанн Третий утягощает свободу северных городов и утверждает обряды местничества, чтобы все уделы притянуть к Москве (...) ...Иоанн Четвертый выдумывает опричнину; Феодор воздвигает в Москве патриарший престол; Годунов укрепляет людей к земле; Алексей Михайлович заводит армию на лад западный; Феодор уничтожает местничество, сделавшее бесполезным для власти и вредным для России, и, наконец, является окончатель их подвига, воля железная и ум необычайный, но обращенный только в одну сторону... является Петр». И далее: «Явился Петр, и, по какому-то странному инстинкту души высокой, обняв одним взглядом все болезни отечества, постигнув все прекрасное и святое значение слова государства, он ударил по России, как страшная, но благотворительная гроза» (III, 16, 27).

Подобная высокая оценка деятельности Петра I как будто противоречит хрестоматийным славянофильским инвективам, представившим «петровский переворот» как некое наказание Руси, бедствие, «подобное татарскому нашествию», открывшее «зло нашего времени». <sup>16</sup> Хомяков далек от «массового» представления о славянофильстве как «русопятском» и «антипетровском» движении.

Он, в сущности, вступает в противоречие и с Карамзиным. Русский историк в своем замечательном трактате по ретроспективной и сравнительной политологии «Записка о древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях» (1811) ярко выразил те пристрастия, которые впоследствии стали заметной частью именно *славянофильской* политической идеологии. Карамзин здесь оценивал царствование Петра Великого как некий противоестественный «переворот», целью которого «было не только новое величие России, но и совершенное присвоение обычаев европейских». Этот «переворот» проводился в атмосфере унижения нравственного национального достоинства: «Искореня древние навыки, представляя их смешными, хваля и вводя иностранные, государь России унижал россиян в собственном их сердце». <sup>17</sup>

При этом самодержавный правитель вовсе не опасается национального возмущения: российский самодержавный миф не оставляет для него места. Преодолевая «древние навыки», внедряя «варварские средства борьбы против варварства», самодержавный правитель опирается на «предание» — и тем самым создает то неразрешимое противоречие, которое ощутили в его деятельности независимо друг от друга и Толстой, и Хомяков. Позднее это противоречие очень точно было сформулировано В. О. Ключевским: «Реформа Петра была борьбой деспотизма с народом, с его косностью. Он надеялся грозой власти вызвать самодеятельность в поработанном обществе и через рабовладельческое дворянство водворить в России европейскую науку, народное просвещение как необходимое условие общественной самодеятельности, хотел, чтобы раб, оставаясь рабом, действовал сознательно и свободно. Совместное действие деспотизма и свободы, просвещения и рабства — это политическая квадратура круга, загадка, решавшаяся у нас со времени Петра два века и доселе неразрешенная». <sup>18</sup>

Собственно эту же проблему «политической квадратуры круга» поставил Толстой в нашумевшем шутилом стихотворении, напечатанном в 1861 году в славянофильской газете И. С. Аксакова «День»:

«Государь ты наш, батюшка,  
Государь Петр Алексеевич,

<sup>16</sup> См.: Ранние славянофилы. М., 1910. С. 85—90.

<sup>17</sup> Карамзин Н. М. Записка о древней и новой России... М., 1991. С. 31.

<sup>18</sup> Ключевский В. О. Соч.: В 9 т. М., 1989. Т. IV. С. 203.

Что ты изволишь в котле варить?»  
 — «Кашицу, матушка, кашицу,  
 Кашицу, сударыня, кашицу!»

Великий царь-преобразователь варит в котле «кашицу», для которой крупы достал «за морем» (ибо своя, домашняя, была «сорная»); каша размешивается «палкою» и должна выйти и *крутенька*, и *солона*, а расхлебывать ее будут «детушки».

Дело не только в критике грубых форм петровской реформы, а и в осознании неразрешимого противоречия его деятельности. Позднее (в письме к М. М. Стасюлевичу от 12 ноября 1869) поэт пробовал «отречься» от этого стихотворения, ибо критика из-за него причисляла Толстого к славянофилам. Аргументация Толстого при этом весьма показательна. Сначала он заявляет, что та идеальная славянофильская «Русь», которую «хотел бы воскресить» И. С. Аксаков, «не имеет ничего общего с настоящей Русью». Затем указывает: «...Петр I, несмотря на его палку, был более *русский*, чем они (славянофилы. — В. К.), потому что он был ближе к дотатарскому периоду». Соответственно этому, варварские средства введения петровских реформ оказываются не чем иным, как наследием все той же «татарщины»: «Гнусная палка Петра Алексеевича была найдена не им. Он получил ее в наследство, но употреблял ее, чтобы вогнать Россию в ее *прежнюю родную* колею. Мир ему!» (с. 164).

Толстой в данном случае отталкивался от «массового» представления о славянофильстве. И как будто даже не подозревал, насколько близок ему в данном вопросе тот же Хомяков, еще в 1839 году подходивший к деятельности царственного преобразователя с такими же нравственными критериями: «...грустно подумать, что тот, кто так живо и сильно понял смысл государства, кто поработил вполне ему свою личность, так же, как и личность всех подданных, не вспомнил в то же время, что там только сила, где любовь, а любовь только там, где личная свобода» (III, 28).

Хомяков и А. К. Толстой в разное время прославились как интересные писатели и оригинальные исторические мыслители. Толстой принадлежал к младшему по отношению к Хомякову литературному поколению. Его исторические воззрения были наиболее приближены к поискам русского славянофильства в конце 1850-х годов, в период личного общения с Хомяковым и Аксаковыми. При этом Толстой весьма ценил это общение. Вот показательный отрывок из его письма к С. А. Миллер от 18 июня 1857 года: «Я получил письмо от Хомякова, полное таких похвал, от него и от других лиц, что, вообрази себе, мне это доставило много удовольствия, несмотря на мое большое горе.<sup>19</sup> Я тебе признаюсь, что не буду доволен, если ты познакомишься с *Некрасовым*. Наши пути разные...» (с. 73).

Позднее Толстой неоднократно пытался «откреститься» от своих славянофильских увлечений и подчас демонстрировал собственную неповторимость и оригинальность. Но эти качества несколько не противоречили неповторимости парадоксов Хомякова и оригинальности идей русского славянофильства. Напротив, именно в границах этой исходной оригинальности и отыскивались неожиданные соответствия, которые, в конечном счете, оказываются интереснее и значительнее, чем прямые сопоставления и открытое тождество.

<sup>19</sup> 1 июня 1857 года у А. К. Толстого умерла мать.

## ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ А. С. ХОМЯКОВА

### 1

Впервые публикуемое стихотворение А. С. Хомякова не привлекало до сих пор внимания исследователей, — вероятно, по причине какой-то невнятности текста, что и расценивалось в качестве явной незрелости раннего поэтического опыта.

#### СОВЕТ ЗВЕРЕЙ

Когда ⟨-то⟩ в древние, в безвестны, темны лета  
Торжественно собрались для совета  
Средь бора на лугу все племена зверей.  
    (Тогда они еще судили  
    И мыслили и говорили  
    Не хуже даже и людей.)  
    В чем дело? спор и брань меж ими  
О том, с каким лицом и свойствами какими  
    Должно изображать творца  
    Людей и птиц и всей природы,  
Кому подвластны все зверей различны роды  
И жесточайшие покорствуют сердца.  
Засуетились все: и малый и великий  
Толкаются, рекой в собрание валят  
И, точно как у нас, в собрании шумят.  
    Когда же все посмолкли крики,  
    Восстав с престола, Лев  
    Разинул важно царский зев  
И рек: «Зевесовой угодно было воле  
    Меня в цари определить,  
То должно мне, друзья, к нему из всех нас боле  
    И свойствами и видом близким быть.  
    Я властвую над всеми вами,  
    Почтенными зверями,  
Зевс властвует над небом и богами.  
    Хотя меж нами разность есть,  
И я готов ему отдать достойну честь,  
    Однако сходство очевидно,  
    И Зевсу ⟨было б⟩ стыдно,  
Когда б он не имел ни гривы, ни когтей,  
Ни голоса, сего страшилища людей,  
Ни моего хвоста, ни груди сей широкой,  
Ни взоров, где блестят и сан и род высокой,  
Начальник коего сам мощный царь богов.

Не нужно мне, друзья, терять излишних слов,  
 И в чем сомнение, не знаю,  
 Однако я от вас совета ожидаю!»  
 Умолкнул он.  
 Все звери вдруг зашевелились,  
 И, пред царем представ, смиренно поклонились.  
 Тогда, горой поднявшись, тихо Слон  
 Стопою тяжкою в средину выступает  
 И с расстановками собранию вещает:  
 «С обширной властью такой  
 Приличен Зевсу рост большой.  
 Он силен, то и тело  
 Должно быть у него огромно и дебело,  
 Такое ж, как у нас, слонов,  
 А сверх того отец богов  
 Умеет различать от умных дураков;  
 Поверьте ж мне, его изображение  
 Найдете вы в мудрейшем из зверей.  
 Итак мое такое мнение,  
 Что нет у Зевса ни когтей,  
 Ни гривы; но клыки и хобот величавый,  
 Которым я вблизи, вдали  
 Не только рву плоды с дубравы,  
 Но даже и из недр земли  
 Для прихоти своей я пищу исторгаю.  
 Я также думаю, друзья,  
 Что поступь божеству приличнее моя».  
 Слон кончил. Тигр сказал, что он как лучший воин,  
 Всех будучи хитрей, проворней, легче всех,  
 Один быть образом всевышнего достоин.  
 «К тому ж чей ус длинней, и чей пестрее мех?»  
 А там и Волк, Лиса, а там Медведь косматый  
 Себе такую же приписывали честь,  
 Там Бык, Козел, Баран, весь, словом, скот рогатый,  
 Все звери, сколько их ни есть,  
 Какие б ни были их рожи,  
 Клялися, что они с Зевесом очень схожи.  
 Тот дал ему рога, тот четверо копыт.  
 Все без толка шумят, и всяк свое кричит.  
 И даже сам Осел прибавил,  
 Что весь совет Зевеса обесславил,  
 Не дав ему больших ушей,  
 Красу ослиной всей породы.  
 «Или хотят его пожаловать  $\langle$ в $\rangle$  уроды?»  
 Взмутился вдруг совет зверей,  
 Зашевелилися, завыли, зарычали,  
 Бывало, между их и умные бывали,  
 А тут  
 И умный и дурак равно об Зевсе врут.  
 Но что за шум: над их главами,  
 Махая черными крылами,  
 Пернатых царь, Орел,  
 В собранье тихо низлетел.

Все бросились к нему толпою,  
 Все с мыслью, просьбою одною,  
 Чтоб он сказал, каков тот бог,  
 У коего могущих ног  
 Он дни свои блаженные проводит,  
 И на кого из них Зевс более походит?  
 Орел в ответ:  
 «К такому описанью  
 Ни мыслей мне, ни слов недостает.  
 Однако сделаю по вашему желанью.  
 Когда ж, друзья,  
 Об Зевсе вы узнать хотите,  
 То вы посла из умных изберите,  
 На небо перенесть не откажуся я».  
 Мартышку избрали; она уже садится  
 Верхом на царского Орла  
 И длинного пути нимало не боится.  
 Вот птица Зевсова Мартышку отнесла  
 И тихо опустила  
 К престолу Зевсову на золотой помост.  
 Мартышка вскрикнула, глаза свои закрыла,  
 Упала, в круг свилась и тут, поджавши хвост,  
 Не смела двинуться, в бесчувствии лежала.  
 Но, наконец, Зевс  
 Дал знак, известный средь небес,  
 От коего опять бедняжка задрожала.  
 Тогда, схватив ее, Орел  
 На шар земной опять слетел  
 И положил ее в собраньи.  
 В нетерпеливом все мятутся ожиданьи,  
 А бедная едва от страха ожила.  
 «Каков, каков Зевес?» — толпа ей закричала.  
 «И описать нельзя», — Мартышка отвечала.  
 И в тот же самый миг ко праотцам прешла,  
 Как просто говорят по-русски — умерла.  
 Передко и меж нас такой же спор бывает.  
 И чем же кончится? — Мартышка умирает.<sup>1</sup>

Кажущаяся невразумительность текста обусловлена двумя итоговыми его строками, — в сущности, моралью басни. В самом деле, какие споры имеет в виду автор? И при чем тут умирающая Мартышка?

Вообще говоря, совет зверей — один из традиционных сюжетов наиболее древнейшего в фольклоре животного эпоса, где хитрость торжествовала обычно над тупой силой, а главным героем, в том или ином зверином облики, оказывался трикстер (обманщик, пройдоха). В литературной же обработке такие ситуации и образы издавна подверглись существенному изменению. «При всех сюжетных совпадениях, — замечает Е. А. Костюхин, — сатирический эпос — не фольклорное, а литературное явление. Фольклорный материал не только коренным образом переработан и связан с гротеском нового типа, но и значительно переосмыслен. В литературном животном эпосе

<sup>1</sup> ГИМ. Ф. 178. № 9. Л. 30—32 об. Выражаю благодарность Б. Ф. Егорову, предоставившему для публикации этот текст.

пародируются расхожие литературные стилистические формулы, штампы официальной речи. Такого типа пародирования народная сказка не знает».<sup>2</sup>

В баснях изображение совета зверей обычно становилось или пародией на судебное действо и ученый диспут, где торжествовали бесправие и бестолковость (см., например, «Мор зверей», «Лев на ловле», «Парнас» И. А. Крылова), или насмешкой над нелепыми сообществами («Квартет», «Лебедь, Щука и Рак»). Пока речь в стихотворении Хомякова шла о «внутреннем» споре в зверином царстве (вплоть до строк: «А тут / И умный и дурак равно о Зевсе врут»), его рассказ был вполне традиционен и понятен: более всего он напоминал крыловскую басню «Слон в случае», где, не возносясь к Зевесу, звери, однако, также превозносили собственные красоты. Но у Крылова итог спору подводился вполне внятно: «Нередко мы, хотя того не примечаем, / Себя в других охотно величаем».<sup>3</sup>

Басня же Хомякова осложнена дополнительным мотивом: здесь было указано, что спор зверей изначально был «эстетического свойства» — «О том, с каким лицом и свойствами какими / Должно изображать творца». Сходная коллизия также известна. Она была намечена в произведении датского баснописца Д. Гольберга «Обезьяна живописцем», переложенном на русский язык В. И. Майковым («Суд картине»)<sup>4</sup>. Здесь рассказывалось о том, что Лев приказал Обезьяне изобразить Венеру и получил портрет мартышкиной дочери. Картина была представлена на суд зверей, каждый из которых к облику богини требовал кое-что добавить. Лев предлагал пририсовать гриву, Мышка — хвост, Слон — хобот, Бык — рога, Вепрь — клыки, Осел — уши, Козел — бороду.

В свете басенной традиции и появление Орла становится вполне понятно. Если в Обезьяне осмеивалась глупая переимчивость, то Орел изображался предстателем высших сил.<sup>5</sup> Противопоставление, намеченное Хомяковым в двух последних персонажах, отвечало воззрениям любомудров о сущности поэзии: «...подражательность не могла породить искусств, проистекающих от избытка чувств и мыслей в человеке и от нравственной его деятельности»; «Нашу поэзию можно сравнить с сильным голосом, который, свысока зывая к небу, побуждает со всех сторон отголоски и усиливается в своем порыве».<sup>6</sup>

Образ Орла был удержан поэзией Хомякова, который после юношеского стихотворения никогда более не прибегал к жанру басни. Его лира, по собственному определению, выразила «смертного горé парящий дух»,<sup>7</sup> устремленный «крылом поэзии взноситься до небес».<sup>8</sup> Орел для Хомякова стал символом подлинной поэзии:

...Зачем горячие мечты  
Поэта в небо увлекают  
Из мрака дольной суеты?  
Затем, что в небе вдохновенье,  
И в песнях есть избыток сил,  
И гордой воли упоенье  
В надоблачном размахе крыл;  
Затем, что с выси небосклона

<sup>2</sup> Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987. С. 207.

<sup>3</sup> Крылов И. А. Соч. М., 1984. Т. 2. С. 567.

<sup>4</sup> См.: Русская басня XVIII—XIX веков. Л., 1977. С. 125—127.

<sup>5</sup> Не случайно в басне Хомякова избрана возвышенная форма его наименования «Орел», а не «Орёл».

<sup>6</sup> Веневитинов Д. В. Избранное. М., 1956. С. 192, 193.

<sup>7</sup> Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969. С. 84.

<sup>8</sup> Там же. С. 80.

Отрадно видеть край земной  
И робких чад земного лона  
Далёко, низко под собой.<sup>9</sup>

## 2

А. И. Герцен в «Былом и думах» вспоминал, как однажды, в присутствии А. С. Хомякова, П. Я. Чаадаев так отозвался о знаменитой московской достопримечательности: «...может, этот большой колокол без языка — гиероглиф, выражающий эту огромную немую страну, которую заселяет племя, назвавшее себя *славянами*, как будто удивляясь, что имеет слово человеческое».<sup>10</sup>

Возможно, эта шутка о *Царь-колоколе без языка* отозвалась в стихотворении Хомякова, написанном в 1849 году в ответ на правительственную реакцию «мрачного семилетия», начатого расправой над петрашевцами, арестом Н. П. Огарева и Н. М. Сытина, высылкой И. С. Тургенева, установлением полицейского надзора над А. Н. Островским, заключением в Петропавловскую крепость и ссылкой в Симбирскую губернию Ю. Ф. Самарина, арестом и допросом И. С. Аксакова. В конце 1849 года последний из них скажет:

...И слово правды оробело,  
И реже шепот смелых дум,  
И сердце в нас одебелено —  
Порывов нет, в забвенье дело,  
Спугнули мысль... стал празден ум...<sup>11</sup>

Вспоминая эти годы, М. А. Дмитриев в послании к С. Т. Аксакову пишет:

...Когда в самой литературе,  
Благодаря такой цензуре,  
Закрыты мыслям все пути  
    <...>  
Когда последний отклик слова,  
Восторгом полного живого,  
И благородный правды звук,  
Гимн окрыленный Хомякова  
Не перешел цензурных рук...<sup>12</sup>

Уподобление Николая I надменному вавилонскому правителю было распространено в передовом русском обществе тех лет.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Там же. С. 102. Стихотворение «Жаворонок, орел и поэт» было опубликовано в альманахе «Новоселье» в 1833 году. В том же году в наброске поэмы «Езерский» Пушкина появилась строфа «Зачем крутится ветр в овраге...», завершенная строками: «...Затем, что ветру и орлу / И сердцу девы нет закона. / Гордись: таков и ты поэт, / И для тебя условий нет» (*Пушкин*. Полн. собр. соч. [М.; Л.,] 1948. Т. 5. С. 102). Здесь откликнулись строки из «Притчей Соломоновых»: «Три вещи непостижимы для меня, и четырех я не понимаю: / Пути орла на небе, пути змея на скале, пути корабля посреди моря и пути мужчины к женщине» (ПС. 30; 18—19). Но сама организация пушкинской строфы («Зачем...» — «...Затем...»), возможно, ориентирована и на стихотворение Хомякова.

<sup>10</sup> Герцен А. И. Соч. М., 1956. Т. 9. С. 147.

<sup>11</sup> Аксаков Иван. Стихотворения и поэмы. Л., 1960. С. 96. Стихотворение «Клеймо домашнего позора...» И. С. Аксаков, зная о перлюстрации его писем, переслал к сестре с заглавием «Перевод с санскритского».

<sup>12</sup> Дмитриев М. А. Московские элегии. М., 1985. С. 131.

<sup>13</sup> «Если бы император Николай восторжествовал, — откликнулся на его смерть М. Н. Катков, вспоминая, возможно, стихотворение Хомякова, — то трудно и представить, что сделалось

Стихотворение, которое ныне печатается под заглавием «Навуходоносор», впервые было опубликовано в книге: «Русская потаенная литература» (Лондон, 1861. Ч. 1) в существенно ином оформлении, нежели во всех последующих собраниях сочинений Хомякова:

ИДИЛЛИЯ

*Поющие лица: Сибрах, Мисах, Авдинаго, Даниил.  
Сцена: гора подле Вавилона, внизу скотный двор,  
где пасется царь Навуходоносор.*

Пойте, други, песнь победы!  
Пойте! снова потекут  
Наши вольные беседы,  
Закипит свободный труд!

Вавилона царь суровый  
Был богат и был силен;  
В неразрывные оковы  
Заковал он наш Сион.

Он губил ожесточенно  
Наши вечные права:  
Слово — Божий дар священный,  
Разум — луч от Божества.

Милость Бога забывая,  
Говорил он: все творят  
Мой булат, моя десная,  
Царский ум мой, царский взгляд!

Над равнинами Деира  
Он создал себе кумир  
И у ног сего кумира  
Пировал безбожный пир.

Но отмстил ему Иегова!  
Казнью жизнь ему сама:  
Бродит нем губитель слова,  
Траву щиплет враг ума.

Как работник подъяремный,  
Бессловесный, глупый вол,  
Не глядя на мир надземный,  
Он обходит злачный дол!..

Ты скажи нам, царь надменный,  
Жив ли мстящий за Сион?..  
Но покайся, но смиренно  
Полюби его закон,

Дух свободы, святость слова,  
Святость мысленных даров, —

бы с ним; он уподобился бы Навуходонозору, — вышел бы в Летний сад и стал бы щипать траву» (Феоктистов Е. М. За кулисами политики и литературы. Л., 1929. С. 90). В небольшом отрывке сохранилось и сатирическое стихотворение о Николае I ссыльного декабриста В. Л. Давыдова «Николосор» (см.: Поэзия и письма декабристов. Горький, 1974. С. 300).



И простит тебя Иегова  
От невидимых оков.

Снова на престол великий  
Возведет тебя царем  
И земной венец владыки  
Осветит своим венцом.

Пойте, пойте песнь победы!  
Пойте! снова потекут  
Наши вольные беседы,  
Закипит свободный труд!

Так был развит Хомяковым фрагмент из «Книги пророка Даниила» о наказании Богом надменного царя: «,...тебе, говорят, царь Навуходоносор: царство твое отошло от тебя! И отлучат тебя от людей, и будет обитание твое с полевыми зверями; травую будут кормить тебя, как вола, и семь времен пройдут над тобою, доколе поймешь, что Всевышний владычествует над царством человеческим и дает его, кому хочет!”

Тотчас и исполнилось это слово над Навуходоносором, и отлучен был он от людей, ел траву, как вол, и орошалось тело его росой небесною, так что волосы у него выросли, как у льва, и ноги у него — как у птицы» (Дан. 4; 28—30).

Легенда о падении Вавилона, царства тирании и порока, постоянно откликалась в русской гражданской поэзии.<sup>14</sup> Однако сюжет о превращении правителя в вола вспоминался исключительно редко. Возможно, Хомякову было известно стихотворение Беранже «Навуходоносор» (1821),<sup>15</sup> метившее в Людовика XVIII и направленное против продажного официоза:

Сюжет библейский нынче в моде, —  
И я спешу прославить в оде  
Вождя, который стал быком.  
Для древних чудо было в том.  
Весь двор новинкою пленялся,  
Вождем рогатым восхищался,  
И восклицал наемный хор:  
«Ура, Навуходоносор!»

Герой мычит — ему внимают,  
Его с рогами поздравляют  
И повторяют каждый час:  
«Египет богом счел бы вас!»  
Кто б ни давил их — вождь ли, бык ли,  
Им все равно: к ярму привыкли.  
И восклицал наемный хор:  
«Ура, Навуходоносор!..»

(Перевод И. Ф. Тхоржевского)<sup>16</sup>

<sup>14</sup> См. «Оду на разрушение Вавилона» А. Ф. Мерзлякова, «Валтасар» А. И. Полежаева, «Падение Вавилона» В. Н. Григорьева, «Разрушение Вавилона» В. И. Соколовского.

<sup>15</sup> Позже, в 1850-е годы, была создана В. С. Курочкиным переделка стихотворения Беранже (см.: Поэты «Искры». Л., 1955. Т. 2. С. 476—478).

<sup>16</sup> Беранже П. Ж. Полн. собр. песен. 2-е изд. М., 1936. Т. 2. С. 463. Отметим также путное упоминание библейской легенды у Генриха Гейне (в предисловии ко второму изданию

У Хомякова же хвалу Господу вместе с Даниилом поют три отрока, которые за отказ поклоняться золотому идолу, были брошены в печь, но вышли невредимыми из пламени (Дан. 3; 13—26). «Пленение вавилонское, — замечал Хомяков, — грозившее совершенным падением евреям, было для них тяжелым испытанием и огненной баней очищения. Едва ли не эта самая мысль высказана в чудно-поэтическом сказании о трех отроках...»<sup>17</sup>

Данное библейское предание было издавна популярно на Руси по театризованному «Пещному действию»: «Этот обряд — инсценировка библейской легенды о царе Навоходносоре, возмнившем себя выше всех богов. (...) В яркой театральной форме в „Пещном действе“ утверждалась победа церкви над царем. Обряд этот, вошедший в церковный обиход в XVI веке, упраздняется во второй половине XVII века в связи с усилением царской власти».<sup>18</sup> Взамен «Пещного действия» в 1673—1674 годах Симеон Полоцкий написал пьесу «О Навоходносоре царе, о теле злате и о троих отроках, в печи несожженных», ориентируясь на трагедию французского иезуита Н. Коссена; в частности, в обоих произведениях изображено «тело златое» в виде статуи Навоходносора.<sup>19</sup> Тогда же Николай Спафарий создает трактат «Хрисмологион, или Даниила пророка откровение на сон Навоходносора и о четырех монархиях», в котором наследником Ассиро-Вавилонского, Мидо-Персидского, Македонского и Римского царств объявлялось русское самодержавие.<sup>20</sup>

Для Хомякова же наиболее значимым для человечества представлялось разделение не по племенам и государствам, а противостояние «по вере», в которой он выделял наличие двух антиномичных начал: «кушитства» и «иранства», плотского и духовного, необходимости и свободы. По Хомякову, «в основе „кушитских“ верований — поклонение „религиозному материализму“ и „фетишам“ веры: молитва воспринимается как данное свыше „заклинание“, обряд как „колдовство“ и т. д. В основе „иранства“ — провозглашение свободы веры, бытующей „внутри“ каждого человека. Соответственно этому „кушитство“ особенно ярко проявляется в „материальных“ искусствах — живописи и зодчестве; „иранство“ же — в литературе и музыке».<sup>21</sup>

Так и в «Идиллии» Хомякова противопоставлены «кумир», созданный «над равнинами Деира», и «Слово, Божий дар священный». «Гордое сознание своего могущества, — писал Хомяков в трактате «Семирамида», — и презрение ко всем другим семьям, хранящим быт младенствующих общин,

(1852) книги «К различному пониманию истории»: «... был тогда здоров и дороден, находился в зените полноты и был надмен, как Навоходносор перед падением. Ах, несколько лет спустя произошла телесная и духовная перемена! Как часто с той поры возвращаюсь я мыслью к истории этого вавилонского царя, который возмнил себя господом богом, но позорно пал с вершины своего высокомерия, ползал зверем по земле и ел траву — полагаю, это был салат. В великолепно-грандиозной книге пророка Даниила рассказана эта легенда, и я рекомендую ее для назидательного размышления не только моему милейшему Руге, но еще гораздо более непримиримому моему другу Марксу и даже господину Фейербаху, Даумеру, Бруно Бауэру, Генгстенбергу и как они там еще зовутся — эти самообожествившиеся безбожники» (Гейне Г. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937. Т. 7. С. 14); то же было дословно повторено в книге «Признания» (1854) (Там же. Т. 10. С. 144).

<sup>17</sup> Хомяков А. С. Полн. собр. соч. М., 1904. Т. 6. С. 196.

<sup>18</sup> Русский драматический театр. М., 1976. С. 19—20.

<sup>19</sup> Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972. С. 38—39. Известны также гравюры и иконы с изображением трех отроков и Навоходносора (см.: Там же. С. 325—326).

<sup>20</sup> См.: Михайловский И. Н. Важнейшие труды Николая Спафария (1672—1677). Киев, 1897. С. 1—13.

<sup>21</sup> Кошелев В. Алексей Степанович Хомяков. Жизнеописание в документах, рассуждениях и разысканиях. М., 2000. С. 197.

подвинуло кушитов на Иран. Созданный им, восстал Вавилон на берегах Евфрата, и далее, все далее на Север подвигались их торжествующие дружины, налагая тяжкие цепи на побежденных, воздвигая неприступные твердыни в покоренных землях, созидавая великолепные столицы в девственной красоте пустынь, сокрушая все силою своего вещественного знания и условной совокупности, соблазняя всех искушением своей роскоши и вещественных наслаждений. (...) Но в бессильном Иране были дух жизни и слово, хранящее наследство мысли, и еще не искаженное предание, завещанное человеку древними его родоначальниками. Борьба вызвала дремлющие силы. Могущество, основанное на началах условных, но лишенное внутреннего плодотворного содержания, пало перед взрывом племен, сохранивших еще простоту безыскусственной жизни и чистоту неиспорченной веры. Дух восторжествовал над веществом...»<sup>22</sup>

На таком фоне раскрывается своеобразие применения Хомяковым к современности библейской легенды, оформленной фактически в жанре псалма, в одном из которых можно было обнаружить сходную мысль: «Человек, который в чести и неразумен, подобен животным, которые погибают» (Пс. 48; 21). «Священные песни Израиля, — отмечал Хомяков, — не могут даже идти в сравнение с другими произведениями религиозного убеждения. До тех пор, пока человек не утратит истины художественной или человеческой, творения пророков и царя-псалмопевца будут находить отзыв в душе беспристрастного ценителя и будут признаваться совершеннейшим примером искренности в вере и поэзии, жизненного стремления к духовному началу».<sup>23</sup>

«Идиллия» Хомякова построена как драматический хор: ответ — возражение оппоненту («Говорил он...»; «Ты скажи нам, царь надменный...»).

Обратим внимание на стихотворный размер «Идиллии». Исследуя семантику 4-стопного хорей («не столь нейтрального семантически, как, например, 4-стопный ямб»), М. Л. Гаспаров замечал, что Жуковский, в отличие от Пушкина, «переводил этот размер к семантике более серьезной и высокой... опираясь не на французскую, а на немецкую традицию. В Германии 4-стопный хорей (по признаку песенности) стал ходовым размером протестантских духовных песен и в этом жанре привык к высоким темам».<sup>24</sup>

Таков же и торжественный хорей в «Идиллии». Очевидно, не случайно ее переключка с хоралом (слова и музыка Лютера) «Ein feste Burg ist unser Gott» («Господь — наш истинный оплот»), стихотворным переложением 45/46 псалмов; ср.:

...И пусть нам дьявольские тьмы  
Грозят осатанело.  
Не так-то их страшимся мы,  
И право наше дело;  
Князь мира сего  
Не сможет ничего,  
Как ни тщись, а он  
На гибель обречен.  
Его повергнет Слово.

<sup>22</sup> Хомяков А. С. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 528—529.

<sup>23</sup> Там же. С. 341. См. также стихотворение Хомякова «По прочтении псалма» («Земля трепещет: по эфиру...»).

<sup>24</sup> Гаспаров М. Л. Семантический ореол пушкинского четырехстопного хорей // Пушкинские чтения. Сб. статей. Таллинн, 1990. С. 10.

И да отступят все они  
Пред вечным этим Словом...<sup>25</sup>

Библейские псалмы также нередко обозначались как звучание хора (см. Пс. 46—48 — «Начальнику хора. Сынов Кареевых»), а во вступительных ремарках к ним намечались место и время действия — ср.: «Писание Давида, когда он убежал от Саула в пещеру» (Пс. 56), «Псалом Давида, когда он был в пустыне Иудейской» (Пс. 62) и пр.

Прежде всего в стихотворении Хомякова по контрасту (как «*песнь победы*») откликнулся псалом 136:

«При реках Вавилонских, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе.

На вербах посреди его повесили мы наши арфы.

Там пленившие нас требовали от нас слов песней и притеснители наши — веселия: „пропойте нам из песен Сионских”.

Как нам петь песню Господню на земле чужой?

Если забуду тебя Иерусалим, забудь меня десница моя.

Прилипни язык мой к гортани моей, если не буду помнить тебя, если не поставлю Иерусалим во главе веселия моего...»

Мудрых правителей библейские пророки уподобляли заботливым пастырям: «И дам вам пастырей по сердцу Моему, которые будут пасти вас с знанием и благоразумием» (Иер. 3; 15); «Буду пасти их на хорошей пажити, и загон их будет на высоких горах Израилевых; там они будут отдыхать в хорошем загоне и будут пастись на тучной пажити...»

И поставлю над ними одного пастыря, который будет пасти их, раба Моего Давида; он будет пасти их, и он будет у них пастырем» (Иез. 34; 14, 23).

Вероятно, иронический перифраз подобных «буколических» строк (негодный пастырь сам стал скотом!) определил саркастическое заглавие стихотворения Хомякова — «Идиллия».

Драматическая форма стихотворения Хомякова должна быть восстановлена в современных публикациях: она отвечает особой природе лирического дарования поэта. Недаром самые сильные лирические фрагменты (это согласно отмечала критика) содержатся в его драматических поэмах «Ермак» и «Димитрий Самозванец». Ср., например: «Но, высказывая откровенно все, что кажется нам достойным осуждения в трагедии г-на Хомякова («Ермак». — С. Ф.), мы хранили до конца удовольствие сказать и то, что незрелое, очень несовершенное произведение его показывает в нем истинного поэта. Все, что мы говорили до сих пор, доказывает только то, что г-н Хомяков не трагик, что он не знает своего истинного дарования. Но, прочитав его трагедию, всякий убедится, что как лирик он не много имеет себе соперников во всех поэтах русских, забудьте, что следующие стихи говорит Ермак, и наслаждайтесь красотой картин и гармонией звуков:

Как я люблю под темным кровом ночи  
Прохладным воздухом дышать

<sup>25</sup> Перевод В. Зоргенфрея. См.: *Луцевич Л. Ф.* Псалтырь в русской поэзии. СПб., 2002. С. 94—98. Ср. в библейском тексте: «Бог нам прибежище и сила, скорый помощник в бедах. / Потому не убоимся, хотя бы поколебалась земля, и горы двинулись в сердце морей (...). Господь сил с нами, Бог Иакова заступник наш (...) / Прекращая брани от края до края земли, сокрушил лук и преломил копье, колесницы сожег огнем»; «Пойте Богу нашему, пойте; пойте Царю нашему, пойте. / Ибо Бог — царь всей земли; пойте все разумно».

И с чистым вдохновеньем очи  
К лазури неба подымать...»<sup>26</sup>

Рифмованные строки, лежащие на основной грунт белого пятистопного (как правило) ямба, становятся в драмах (сценических поэмах) Хомякова сигналами их высшего значения. Именно парение духа определяет его Димитрия как трагического героя, внутренне готового осуществить (воплотить) историческую миссию России, как ее понимает автор. С другой стороны, нерифмованные перебои оборачиваются прозаическими трудами и политическими интригами, которыми поневоле должен заниматься Димитрий и которые в конечном счете его губят.

Воспарение от дольной жизни ввысь является постоянным качеством лирического голоса Хомякова, подразумевающего, однако, неперемное «но»:

...Но если раз душой холодной  
Отринешь ты небесный дар  
И в суете земли бесплодной  
Потушишь вдохновенья жар;  
И если раз, в беспечной лени,  
Ничтожность жизни полюбив,  
Ты свяжешь цепью наслаждений  
Души бунтующий порыв, —  
К тебе поэзии священной  
Не снидет чистая роса,  
И пред зенницей ослепленной  
Не распахнутся небеса...»<sup>27</sup>

Наверное, поэтому лучшие стихотворения Хомякова прямо или подспудно развивают тему от противного — в споре: «Гордись; — лстыцы тебе сказали...»; «Не сила народов тебя подняла...»; «Не говорите: „То было...“»; «Не в пьянстве похвалбы безумной...».

По своему интеллектуальному складу Хомяков не только трибун, но прежде всего полемист. Ср. известную (несколько пристрастную) характеристику «бретера диалектики» в «Былом и думах» Герцена: «Ум сильный, подвижный, богатый средствами и неразборчивый на них, богатый памятью и быстрым соображением, он горячо и неутомимо проспорил всю свою жизнь. Боец без усталости и отдыха, он бил в колокол, нападал и преследовал, осыпал островами и цитатами, путал и заводил в лес, откуда без молитвы выйти нельзя, — словом, кого за убеждение — убеждение прочь, кого за логику — логику прочь».<sup>28</sup>

Вот эту необходимую для его поэтического дара аудиторию он, по сути дела, и воссоздавал в драматических коллизиях и подразумевал в лирических «порывах бунтующей души». Слово было для него и боговдохновенным откровением, и необходимым средством собственного духовного существования, немислимого без напряженных исканий и противоборства.

<sup>26</sup> Полевой Кс. Ермак. Трагедия в пяти действиях в стихах, сочинение Алексея Хомякова // Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика. Статьи и рецензии. Л., 1990. С. 427.

<sup>27</sup> Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. С. 96.

<sup>28</sup> Герцен А. И. Соч. Т. 9. С. 156.

# ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© К. С. Корконосенко

## ПЕРЕВОД С ИСПАНСКОГО В XVIII ВЕКЕ

(«ПРЕКРАСНАЯ ЦЫГАНКА» СЕРВАНТЕСА)

В России XVIII века представление об испанской литературе и, шире, об испанской культуре только начинало формироваться. Знание испанского языка было редкостью, поэтому русские читатели знакомились с испанской литературой по переводам на другие языки (в основном на французский, немецкий и латынь) или по русским переводам, выполненным с этих языков-посредников. Случаи появления в русской печати испанских слов и фраз настолько редки, что заслуживают специального упоминания; случаи прямого перевода с испанского вообще единичны.

Несколько раз в XVIII веке делались попытки дать россиянам представление об испанском языке. К 1745 году относится первое упоминание о рукописном варианте «Лексикона российского двенадцатязычного... по образцу Целлариеву и Фаброву», составленного лексикографом К. А. Кондратовичем; среди иностранных языков, представленных в «Лексиконе», есть и «гишпанский». Опубликован «Лексикон» не был, хотя Кондратович продолжал работать над ним и позднее.<sup>1</sup>

В «Сравнительных словарях всех языков и наречий», составленных П. С. Палласом и Ф. Я. Янковичем де Мириево (СПб., 1787—1789; СПб., 1790—1791), есть примеры из испанского, басконского, валлезианского, аравакского и канарского языков. При этом правила произношения испанских слов соблюдены неточно. Отдельные испанские фразы и слова (как правило, записанные с ошибками) встречаются в изданных в XVIII веке переводных произведениях, таких как «О эпическом стихотворстве» Вольтера (СПб., 1781. С. 25), «Мысли Антония Переца, гишпанскаго писателя» (*Карамзин Н. М.* Пантеон иностранной словесности. М., 1798. Кн. 2. С. 305), «О сочинениях Серванта» (в кн.: Галатей, пастушеская повесть г. Флориана. СПб., 1799. С. 44) и «Селестина» (СПб., 1788. С. 146—147; М., 1789. С. 30) Ж. П. Флориана. Испанским языком владел А. Д. Кантемир: в его парижской библиотеке довольно много книг испанских авторов и книг об Испании; в том числе и на испанском языке.<sup>2</sup> В рукописной рабочей тетради Н. А. Львова, побывавшего в Испании в 1777 году, есть пометы, сделанные по-испански.<sup>3</sup>

В небольшом трактате «Примечания словопроизводные» (М., 1791) писатель и переводчик Ф. В. Каржавин отстаивает фонетический принцип транскрипции иностранных, в том числе испанских, слов и приводит примеры правильного произношения. В развлекательной книжке «Новоявленный ведун...», изданной в 1795 году (СПб.), Каржавин помещает написанный по-испански абзац научного текста, а ниже — его транскрипцию русскими буквами и перевод на русский язык. И транскрипция, и перевод выполнены с незначительными погрешностями.

На фоне этих единичных примеров обращения русских литераторов XVIII века к испанскому языку особую значимость приобретает перевод большого художе-

<sup>1</sup> См.: *Макеева В. Н.* Русская лексикография 40—50-х годов XVIII в. и Ломоносов // Ломоносов: Сборник статей и материалов. М.; Л., 1960. Сб. 4. С. 199—200.

<sup>2</sup> См.: *Алексеев М. П.* Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. // Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. Л., 1985. С. 83.

<sup>3</sup> См.: *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Miscellanea Lvoviana // Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исследования. Тверь, 2003. Сб. 3. С. 118—119.

ственного произведения, выполненный на основе испанского оригинала. Тем более что речь идет о таком важном памятнике испанской литературы, как одна из «Назидательных новелл» Сервантеса. В 1795 году отдельным изданием вышла книга «Прекрасная цыганка. Испанская повесть сочинения г. Сервантеса, автора Дон Кишота» (Смоленск: В типографии Приказа общественного призрения).

«Прекрасная цыганка» — это первый русский перевод новеллы «La Gitanilla» (оригинал опубл. 1613); второй раз ее перевел Ф. Кабрит<sup>4</sup> — по французскому переводу М. де Шассонвиля (издание 1778 года). Текст перевода Кабрита точно соответствует французскому, который, скорее, можно назвать переложением; поэтому вариант Кабрита намного дальше отстоит от подлинника. На титульном листе смоленского издания обозначено, что это «перевод с испанского», однако в издательской практике XVIII века подобное объявление не всегда соответствовало действительности.<sup>5</sup>

На перевод 1795 года обратила специальное внимание А. Д. Умикян.<sup>6</sup> Ей, однако, не удалось установить, кто был переводчиком этой новеллы. Опираясь на данные о смоленских литераторах конца XVIII века, собранные В. П. Семенниковым,<sup>7</sup> А. Д. Умикян делает предположение, что переводчиком «Прекрасной цыганки» скорее всего мог быть Иван Иванович Виноградов (1765—1801), известный как плодовитый переводчик с разных языков. Второй вопрос, который подлежит изучению, — это с какого именно языка сделан перевод. По мнению А. Д. Умикян, представляется возможным, что «Прекрасная цыганка» переведена с испанского, несмотря на имеющийся в русском тексте многочисленные отступления от испанского подлинника и, в частности, пропуски: «Сверенные мною с указанным русским переводом два французских перевода „Цыганочки” не совпали, следовательно, их нельзя считать оригиналами смоленского издания».<sup>8</sup>

Сверив построчно текст смоленского издания с испанским оригиналом, я пришел к выводу, что перевод в целом действительно сделан с испанского языка, однако в некоторых случаях переводчик пользовался и французским переводом-посредником. Такое предположение вполне допустимо, поскольку перевод с нескольких источников практиковался в XVIII веке: так, Н. А. Львов, не знавший греческого, работал над одами Анакреонта, пользуясь подстрочником и рядом существующих переводов на европейские языки.<sup>9</sup>

Поскольку смоленский перевод, выполненный с испанского и французского, — первый из отмеченных в истории бытования испанской литературы в России, представляется уместным подробнее остановиться на достоинствах и недостатках «Прекрасной цыганки», а также на фрагментах, которые позволяют судить, с какого языка выполнен перевод.

<sup>4</sup> Молодая египтянка // Повести Михайлы Серванта. Перевел с французского Федор Кабрит. Ч. 1—3. М., 1805. Ч. 3. С. 258—378.

<sup>5</sup> Так, например, галантная повесть «Горестная любовь маркиза де Толедо. Переведена с гишпанского на российский язык Федором Эмином» (СПб., 1764), по-видимому, является самостоятельным сочинением Эмина, а приписанная перу Кальдерона сатирическая комедия «Дон Педро Прокодуранте, или Наказанной бездельник. С гишпанского на Российский язык переведена в Нижнем Новгороде» (М., 1794) написана Я. П. Чаадаевым (см.: *Алексеев М. П.* Указ. соч. С. 81, 89).

<sup>6</sup> *Умикян А. Д.* Ранние русские переводы Сервантеса (1763—1831): Библиографические заметки // Сервантес: Статьи и материалы. Л., 1948. С. 236—238.

<sup>7</sup> См.: *Семенников В. П.* Литература и книгопечатание в провинции со времени возникновения гражданской типографии по 1807 год: Библиографические материалы. СПб., 1911. С. 1—3.

<sup>8</sup> *Умикян А. Д.* Указ. соч. С. 236. С этим предположением соглашается и М. П. Алексеев, см.: *Алексеев М. П.* Указ. соч. С. 68.

<sup>9</sup> См.: *Жизнь Анакреона Тийского* // Стихотворение Анакреона Тийского. СПб., 1794. С. XX. Львов указывает, что пользовался, среди прочих, и испанским переводом Э. М. Вельгаса, однако сопоставительный анализ текстов этого не подтверждает (см.: *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Комментарии // Львов Н. А. Избранные сочинения. СПб., 1994. С. 403).

Нужно сказать, что «Назидательные новеллы» (и «La Gitanilla» в частности) очень сложны для перевода. А. В. Федоров так характеризовал их лексические и стилистические особенности: «Язык „Назидательных новелл” отмечен широтой и богатством словаря, что соответствует многообразию и богатству предметов внешнего мира, переживаний, событий, о которых рассказывает автор, о которых говорят персонажи; отличается их язык и великим многообразием стилистических оттенков, вкладываемых в слова и их сочетания, обширным диапазоном средств построения фразы — от витиеватого, на старинный лад, книжного предложения до живой и грубоватой речи в репликах. Естественно, что при таком разнообразии языковых ресурсов в тексте „Назидательных новелл” встречаются постоянные и многочисленные контрасты».<sup>10</sup> В целом следует отметить яркий, выразительный язык смоленского переводчика, его стремление по возможности придерживаться сервантесовского текста, не допуская при этом буквализмов. Примером точного перевода может служить первое предложение новеллы: «Parece que los gitanos solamente nacieron en el mundo para ser ladrones» (23)<sup>11</sup> — «Кажется, что Цыгане ни для чего иного произошли в свете, как токмо чтобы быть ворами» (1).<sup>12</sup>

Во многих случаях, когда буквально перевести сервантесовский оборот не удается, переводчик предлагает ему удачную замену, например: «La prenda que una vez comprada nadie puede deshacer de ella sino con la muerte» (59) — «Не вдруг должно ту цепь заключать, кою одна смерть может прервать» (81),<sup>13</sup> — отметим появление рифмы, которая придает высказыванию афористичность, что характерно для стилистики оригинала; вот другой пример продуктивной перемены синтаксической формы выражения: «Triunfando, pues, de lo que no quisiéramos...» (69) — «наша радость о несчастной сей победе...» (113).<sup>14</sup>

Смоленский переводчик принял смелое решение и перевел само имя главной героини новеллы: Preciosa (буквально «Драгоценная») в его варианте зовется Неопена. И Кабрит, и впоследствии Кржевский оставили имя цыганки без перевода (Прециоза и Пресьоса). Трудно сказать, какое из двух решений более удачно, так как в новелле есть эпизод, в котором имя героини обыгрывается («Ты называешься Неопеною; да и подлинно не есть ли ты изображение драгоценного камня...», 19). По всей вероятности, переводчик из Смоленска был знаком с двумя существовавшими на тот момент русскими переводами «Дон Кихота» (И. А. Тейльса, 1769 года и Н. П. Осипова, 1791 года); в обоих из них имена собственные часто подвергаются русификации или переводу. Например, прекрасная Китерия в переводе 1791 года именуется Прекраса,<sup>15</sup> так что, возможно, переводчик «Прекрасной цыганки» соотносил свою работу с уже существующей традицией. В отечественной теории перевода передача смысловых имен собственных и в наше время рассматривается

<sup>10</sup> Федоров А. В. Б. А. Кржевский как переводчик классической прозы // Федоров А. В. Искусство перевода и жизнь литературы. Л., 1983. С. 332—333.

<sup>11</sup> Здесь и далее цитаты из испанского текста «La Gitanilla» приводятся по изд.: Cervantes Saavedra M. de. La Gitanilla // Cervantes Saavedra M. de. Obras completas. V. 1—4. Madrid, V. 3. P. 21—90. В скобках указывается номер страницы.

<sup>12</sup> Здесь и далее цитаты из перевода 1795 года приводятся по его изд.: Прекрасная цыганка. Испанская повесть сочинения г. Сервантеса, автора Дон Кишота. Смоленск, 1795. В скобках указывается номер страницы. Для сравнения в ряде случаев также представляется уместным давать в примечаниях перевод Б. А. Кржевского, цитируемый по первому изд.: Сервантес Сааведра М. де. Назидательные новеллы. М.; Л.: Academia, 1934, с указанием в скобках номера страницы: «Похоже на то, что цыгане и цыганки родились на свет только для того, чтобы быть ворами» (61).

<sup>13</sup> «Если вещь такова, что, однажды купив ее, никто уже не может отделаться от нее до самой смерти...» (108).

<sup>14</sup> «Победив тех, о ком мы вовсе не думали...» (123).

<sup>15</sup> См.: Неслыханный чудодей, или Необычайные и удивительнейшие подвиги и приключения храброго и знаменитого странствующего рыцаря Дон Кишота. Сочинение славного Михайла Серванта Сааведры. СПб., 1791.



как проблема, не имеющая однозначного решения, выбор подхода определяется в каждом конкретном случае.<sup>16</sup> Более спорным представляется решение изобразить Неоцену внучкой старой цыганки, а не племянницей, как это сказано у Сервантеса в самом начале новеллы. Правда, в дальнейшем в оригинале появляются обращения «nieta» и «abuela», так что можно предположить, что переводчик пошел на некоторое упрощение оригинала, чтобы избежать смысловой путаницы.

К несомненным достоинствам перевода 1795 года следует отнести то, что в нем сохранилось немало испанских реалий (алкад, алгвазил, реал, мараведис и др.), антропонимов и топонимов — правда, их перевод не всегда выдержан последовательно. В своей работе с именами собственными переводчик совмещал три подхода: одни имена русифицировал (Cristinica — Христинушка), другие офранцуживал (Santa Bárbara — Сент Борбе), в третьих пытался передать испанскую фонетическую форму (don Sancho — дон Санх параллельно с дон Санш); подходы эти могли и смешиваться (Carducha — Кордуха). Такое разнообразие служит еще одним подтверждением гипотезе, что смоленский переводчик пользовался как испанским, так и французским текстом новеллы.

Переводчику даже удалось разобраться со специфически испанской особенностью произношения, не передаваемой по-русски: «...dijo Preciosa que, como gitana, hablaba ceceo, y esto es artificio en ellas, que no naturaleza» (31) — «...сказала молодая цыганка, пришепывая наподобие цыганок; сие есть род щегольства ими употребляемого» (15).<sup>17</sup> В других случаях, когда нужно передать слова, не имеющие соответствия в русском языке, переводчик использует родовые понятия вместо видовых: «uno que hizo un romance y un soneto» (67) — «сочинитель тех стихов и сонета» (105).<sup>18</sup>

Любопытно, что переводчик обратил внимание на своеобразие испанского стихосложения и даже оставил в примечании свою оценку поэтических способностей Сервантеса. Так, вместо того чтобы привести в каком-либо варианте «удивительные» стихи, посвященные королеве Маргарите, переводчик делает примечание: «Без сомненья позволят мне о них умолчать. Сей славный сочинитель не внушил бы нам сие самое удивление. Худые рифмы и странная смесь священного и светского составляют почти все то, что на разрешение Королевы Маргариты от бремени в том сочинении написано» (11).<sup>19</sup> Таков один из первых в России критических откликов на испанскую поэзию. Под «худыми рифмами» автор примечания, вероятно, разумел характерную для испанского романа ассонансную рифмовку, основанную на совпадении гласных в ударных слогах четных строк стихотворения (Europa — joya — todas — rompa и т. д.).

С другой стороны, важно отметить наличие в русском тексте и стихотворного перевода двух поэтических фрагментов «Цыганочки» (песни Андреса и Клементе и ответа Пресьосы). Оба стихотворения по-русски передают смысл оригинала близко к тексту (французские стихи у Кабрита в сравнении с ними являются, скорее, вариациями на заданную тему), они определенно выполнены с испанского языка, од-

<sup>16</sup> См. об этом: *Виноградов В. В.* Введение в переводоведение. М., 2001. С. 160—179.

<sup>17</sup> «...спросила Пресьоса, говорящая как и все цыганки, пришепывая, причем это у них не от природы, а особая повадка» (71).

<sup>18</sup> Об особенностях гипо-гиперонимического перевода см.: *Виноградов В. В.* Указ соч. С. 75—76, 118.

<sup>19</sup> Что касается «смеси священного и светского», подобный упрек в адрес испанских литераторов уже не впервые появляется в русской печати. В 1792 году опубликована статья Ф. Арно «О гишпанском театре», взятая из «Variétés littéraires» (1770) и содержавшая некоторые сведения об особенностях испанской драматургии. Автору статьи кажется необычным, «что в Гишпанских комедиях самые важные сцены перемешаны с шутками. (...) Но еще и более того удивительнее в Гишпанском театре беспреостанное превращение в шутку важнейших вещей», — например, пародирование церковных текстов и даже насмешки над инквизицией (см.: Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1792. Ч. 5. С. 129—130).

нако столь темны и усложнены по форме, что, на мой взгляд, переводчику уместнее было бы воздержаться от критики поэтического мастерства Сервантеса. Как образец первой в России попытки стихотворного перевода с испанского языка процитирую одно четверостишие:

En esta empresa amorosa  
donde el amor entretengo,  
por mayor ventura tengo  
ser honesta que hermosa.

(76)

Оно передается как

Любовным новым для меня огнем  
Мой пламенеть дух начинает;  
Однако он предпочитает  
Чтоб больше честной мне быть, прекрасной чем.

(133)

Для рубежа XVIII—XIX веков решение переводить стихи стихами отнюдь не являлось самоочевидным. Так, в первом переводе «Дон Кихота» стихи отсутствуют, в одном из переводов «Галатеи» (М., 1790, пер. с фр. А. Печенегова) переданы прозой; в «Молодой египтянке» Кабрита либо отсутствуют, либо дается сначала французский текст, а потом прозаический русский, да и в самой «Прекрасной цыганке» приведены далеко не все стихотворения, которые есть в тексте «La Gitanilla», — о большинстве из них лишь упоминается.

При всех своих достоинствах перевод 1795 года, конечно же, несовершенен, а также архаичен для современного восприятия. Переводчику не чужда характерная для XVIII века установка на «улучшение» сервантесовского текста, на приспособление его к вкусам российских читателей своего времени. Такая установка, как и несколько пренебрежительная оценка стиля Сервантеса, пришла в Россию вместе с французскими переводами его произведений. Ф. Д. Батюшков так характеризовал отношение французов XVIII века к произведениям иностранной литературы: «В том случае, когда переводчик принадлежал народности, стоявшей или мнившей себя выше в художественном развитии другого народа, у которого заимствовался подлинник, — неточность перевода возводилась в принцип».<sup>20</sup> В переведенном на русский язык введении к «Галатее» Ж. П. Флориан замечал: «Сервант писал для своей нации; и переводчик его мог бы, сохраняя мысли Серванта, ослабить некоторые сравнения, полегче написать некоторые картины, и особливо придать стихам своим приятность и гармонию».<sup>21</sup>

Как представляется, переводчик «Прекрасной цыганки» мог бы согласиться с приведенной мыслью Флориана — в том, что касается сниженного, «плутовского» пласта стилистики Сервантеса, а также включенных в новеллу стихотворений. Об этом свидетельствуют как постраничные примечания переводчика, которыми снабжено издание, так и система стилистических изменений, отличающих русский текст от оригинала.

Так, например, переводчик последовательно смягчает бранные выражения и избегает любых упоминаний о нечистой силе. Эта тенденция заявлена уже в самом начале новеллы, когда простое выражение «...decir palabras no buenas» (23) передается усложненно: «...произнести хоть одно такое слово, которое могло быть про-

<sup>20</sup> Батюшков Ф. Д. Задачи художественных переводов // Принципы художественного перевода. Статьи Ф. Д. Батюшкова, Н. Гумилева, К. Чуковского. Пб., 1920. С. 7.

<sup>21</sup> Флориан Ж. П. О сочинениях Серванта // «Галатея», пастушеская повесть г. Флориана. СПб., 1799. С. 36—37.

тивно ее целомудрию» (3).<sup>22</sup> Фразе «¿Quién diablos os trajo por aquí, hombre, a tales horas y tan fuera del camino?» (63) в русском тексте соответствует «Кто занес тебя к нам в толь необычайное время?» (94—95).<sup>23</sup> С другой стороны, в эпизоде, когда старая цыганка лечит раненого, есть такая фраза: «...santiguóle las heridas, y díjole: Dormid, amigo; que, con el ayuda de Dios, no será nada» (64);<sup>24</sup> в смоленском издании вся эта фраза переводится деепричастным оборотом «проговоря некоторые слова» (97) — по-видимому, здесь переводчика смутило, что старая цыганка, персонаж плутовской и во многом небезупречный, сочетает в своем способе лечения медицинское вмешательство, молитву и магические действия (сжигает волосы собакам, укусивших юношу). Это, вероятно, воспринималось как еще один предосудительный пример «смеси священного и светского».

Замена реплики персонажа на упоминание о ней — характерный прием и для обработки каламбуров в тех случаях, когда речь персонажа либо кажется переводчику не совсем пристойной, либо сложна для перевода. Так, например, вместо рискованного комплимента «¡A ello hija, a ello! Andad, amores y pisad el polvito a tan menudito» (26) читаем: «Некоторый грубиян (...) говорил о ней разными обиняками» (8).

Есть в переводе прямые ошибки, часто обусловленные неправильным пониманием сервантесовского текста с его сложными грамматическими конструкциями. Ошибки переводчика также могут быть вызваны недостаточным знанием испанского языка, и это косвенно подтверждает гипотезу о том, что первоисточником перевода послужило именно испанское издание. В результате неверного толкования русский текст может даже противоречить сам себе, как например в эпизоде с раненым путником. В оригинале сказано: «...,el dolor de esta pierna me fatiga mucho». Llegóse a él Andrés у otro gitano caritativo...» (64); переводчик, вероятно, неправильно понял необычную глагольную форму «llegóse», что привело к появлению смысловой несообразности: «...,боль моей ноги не дает мне стоять». Он в самое то время подошел к Андрею и к другим цыганам, коих вид показался ему не столь свирепым» (95—96).<sup>25</sup> В другом эпизоде языковая ошибка переводчика меняет смысл фразы на противоположный: «Lo que imagino es que, enamorado de Preciosa...» (64) — «Я воображаю, что ты можешь быть весьма любим сею молодою цыганкою...» (107).<sup>26</sup>

Однако в тексте «Прекрасной цыганки» есть выражения и даже сюжетобразующие элементы, которые неопровержимо доказывают, что переводчик пользовался не только оригиналом, но и французским посредником. На эту мысль меня натолкнул перевод одного топонима — названия церкви, расположенной на горе Франция. «Nuestra Señora de la Peña» (66, 67) переводится на французский манер — «церковь Деларошской богоматери» (103—104).<sup>27</sup> Этот топоним дважды повторяется в русском тексте в одном и том же варианте.

В библиотеках Санкт-Петербурга есть несколько изданий двух французских переводов «Цыганочки», появившихся до 1795 года (вероятно, их же использовала для своего исследования А. Д. Умикян); всего в 1615—1775 годах эта новелла Сервантеса выходила по-французски в пяти различных переводах.<sup>28</sup> Самый ранний перевод выполнен Ф. де Россе и был издан уже через два года после выхода «Назида-

<sup>22</sup> «...говорить нехорошие слова» (62).

<sup>23</sup> «Какой черт занес вас сюда, сеньор, в такой час и совсем в сторону от дороги?» (114).

<sup>24</sup> «...она благословила раны и сказала: „Спи, дружок; даст Бог, все обойдется благополучно“» (115).

<sup>25</sup> «...,боль в ноге очень меня беспокоит». Андрес и другой добрый сердцем цыган (...) подошли к нему и повели его с собою» (115).

<sup>26</sup> «Я думаю, что вы влюблены в Пресьосу...» (120).

<sup>27</sup> У Россе и у Шассонвиля (о них см. ниже) переведено одинаково: «Notre-Dame de la Roche de France».

<sup>28</sup> См.: *Ruis L. Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*. Т. 1—3. Madrid, 1895. Т. 1. P. 329—336.

тельных новелл» по-испански.<sup>29</sup> Это сильно устаревший, но в целом точный, подчас буквальный перевод. Другая версия, принадлежащая М. де Шассонвилю, впервые вышла в свет в 1705 году в Амстердаме.<sup>30</sup> На самом деле Шассонвиль взял за основу перевод Россе (большая часть текста совпадает буквально) и «улучшил» его, переделав в соответствии с французскими вкусами начала XVIII века. В переводе Шассонвиля можно обнаружить отличия от оригинала, позволяющие объяснить ряд неожиданных разночтений с первоисточником, которые есть в смоленском издании 1795 года, — однако не все из них.

В оригинале родовое имя влюбленного кабальеро открывается читателю только в конце новеллы, хотя Пресьоса узнает его уже в начале знакомства; этот необычный прием Сервантес оформляет так: «Soy hijo de Fulano — por buenos respetos aquí no se declara su nombre...» (40).<sup>31</sup> Россе сохраняет эту игру; Шассонвиль же упрощает ситуацию: «Je m'appelle D. Juan de Carcame, car je ne veux point vous celer mon nom».<sup>32</sup> Так же поступает и смоленский переводчик («Я называюсь Дон Жуан де Каркамо», 33), который на всем протяжении новеллы называет своего героя то Андрей, то Дон Жуан.

По-испански должность отца Цыганочки — el corregidor; его жена обозначается как la corregidora. Шассонвиль, вслед за Россе, варьирует две формы: le Sénéchal (жена — la Sénéchalle) и le Gouverneur de la Ville (жена — la Gouvernante). В русском переводе применительно к мужу параллельно (вне зависимости от контекста) используются две формы: Коррежидор и Сенехал, жена всегда именуется Сенехальша. По моему мнению, простейшее объяснение такой вариативности состоит в том, что переводчик в своей работе пользовался испанским и французским текстом попеременно и не стремился к соблюдению последовательности.

Есть в тексте «Прекрасной цыганки» эпизод, плохо поддающийся толкованию. У Сервантеса старый цыган вставляет в свою речь начало пословицы без окончания: «No se toman truchas, etcetera» (60; продолжение, очевидное для испанского читателя, — «a bragas enjutas»); такой же неоконченной оставляет пословицу и Россе («L'on ne prend pas les tructes etc.»);<sup>33</sup> Шассонвиль совсем опускает непонятную фразу; наконец, в русском издании 1795 года приводится верный перевод всей пословицы: «Нельзя не обмоча ног рыбы наловить» (83).

К сожалению, мне не удалось ознакомиться с переводами «Цыганочки», которые сделали Ш. Котоленди (1678), П. Эссейн (1707) и Лефевюр де Вилльбрюн (1775), — возможно, какой-нибудь из них ближе к тексту смоленского издания, чем переводы Россе и Шассонвиля; возможно, в одном из них фраза про ловлю форели приведена целиком. Однако это не влияет на общий вывод проведенного исследования: текстологический анализ показал, что в XVIII веке был случай прямого перевода с испанского языка, но при этом использовался также французский текст-посредник, пока однозначно не установленный.

Точно определить, кто перевел «La Gitanilla» на русский язык, тоже не удалось. Однако могу привести некоторые соображения в пользу гипотезы А. Д. Уминых, что это был И. И. Виноградов, действительно живший и работавший в конце

<sup>29</sup> В РНБ хранится переиздание: *La belle Egyptienne // Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra. Traduites d'Espagnol en François. Les six premières par F. De Rosset. Et les autres six, par le Sr. D'Audiguier. Paris, 1633. P. 1—98.*

<sup>30</sup> Я пользовался более поздним изданием, экземпляр которого хранится в БАН: *La Jeune Bohemienne, ou Egyptienne // Nouvelles de Michel de Cervantes Saavedra, nouvelle édition. T. 1—2. Amsterdam; Leipzig, 1768. T. 1. P. 1—104.* Этот перевод был известен в России: текст Ф. Кабрита точно соответствует версии Шассонвиля.

<sup>31</sup> «Я сын такого-то (из весьма понятного почтения не будем называть его имени)...» (83). Сходный прием Сервантес использует и в начале «Дон Кихота»: «В некоем селе Ламанчи, имени которого мне не хочется упоминать...» (пер. под ред. Б. А. Кржевского, А. А. Смирнова).

<sup>32</sup> *La Jeune Bohemienne, ou Egyptienne. P. 21.*

<sup>33</sup> *La belle Egyptienne. P. 53.*

XVIII века в Смоленске. О том, что Виноградов знал испанский язык, сведений нет, однако известно, что он владел многими языками, переводил с французского, немецкого, латыни и греческого. Перу Виноградова принадлежит также «Сонет из Петрарха» («Зефиры нежные ее власы взвевали...»),<sup>34</sup> представляющий собой, как удалось выяснить, точное стихотворное переложение французского прозаического перевода.<sup>35</sup> Он же перевел с французского анонимную повесть «Протопоп Бадайосский», действие которой происходит в Испании.<sup>36</sup>

Можно заметить, что стиль собственных стихотворений и поэтических переводов Виноградова схож со стилем двух песен из «Прекрасной цыганки», о которых речь шла выше. Для сравнения процитирую четверостишие из «Стансов» Виноградова, опубликованных в журнале «Растущий виноград»:

От сладка сна восстав, надев злату порфиру  
И лучезарным Феб покрыв главу венцем,  
Во всем величестве своем явился миру;  
Но в сердце нет еще веселия моем.<sup>37</sup>

В «Словаре русских писателей XVIII в.» поэтическое мастерство автора «Стансов» характеризуется так: «Переводы Виноградова изобилуют славянизмами (...) и отличаются тяжеловесностью синтаксических конструкций и многословием. Размер у Виноградова зачастую не выдержан, однако точность рифмы соблюдена».<sup>38</sup> То же впечатление оставляют и песни из «Прекрасной цыганки».

Виноградова отличает также характерная манера снабжать свои переводы примечаниями, иногда очень пространными, в которых переводчик поясняет, дополняет или оспаривает оригинальный текст, исходя из своих познаний о предмете. Такой же прием использует и переводчик «Прекрасной цыганки». Более того (сразу же оговорюсь, что этот довод субъективен), в смоленском переводе можно найти случаи риторического оформления примечаний, сходного с формулировками, которые использовал в своих примечаниях Виноградов. Приведу несколько примеров из его переводов (в контексте этой статьи несущественно, о чем именно идет речь, важен стиль примечания): «Удивляюсь, что один разумный человек в наши времена отвечал на сей вопрос: „Я об этом ничего не знаю“»;<sup>39</sup> «Должно удивляться древним, кои, не имея наших астрономических познаний, верили множеству миров»;<sup>40</sup> «Называют их в Париже Аббатами, хотя они и не имеют никаких монастырей».<sup>41</sup> А вот примечания к «Прекрасной цыганке»: «В Гишпании было прежде такое обыкновение...» (7); «Должно жить в Гишпании, дабы подумать, что такой человек, каков Сервантес, мог привлечь внимание читателя толь маловажными обстоятельствами» (11); «Все сие не содержит в себе ничего противного Гишпанскому обыкновению...» (37).

Разумеется, приведенных сопоставлений недостаточно, чтобы утверждать, что переводчиком «Прекрасной цыганки» не мог быть никто иной, кроме как Иван Виноградов, однако обнаруженное стилевое сходство еще раз подтверждает высказанное ранее предположение, что это был именно он.

<sup>34</sup> Стихотворения Сафы, лесбийския стихотворицы. СПб., 1792. С. 54. Это один из первых переводов сонета XC («Egano i sarei d'ogo...»); он не упоминается в указателе В. Т. Данченко (Франческо Петрарка: Библиографический указатель русских переводов и критической литературы... М., 1986).

<sup>35</sup> См.: Sonetto // Lettre de Pétrarque à Laure. Suivie de remarques sur ce poète et de la traduction de quelques-unes de ses plus jolies pièces. [Par N.-A. Romet.] Paris, 1765. P. 31—32.

<sup>36</sup> См.: Протопоп Бадайосский // Жизнь славнейшего г. Вольтера. СПб., 1787. С. 127—147.

<sup>37</sup> Стансы // Растущий виноград. 1785. Май. С. 86.

<sup>38</sup> Лепехин М. П. Виноградов И. И. // Словарь русских писателей XVIII в. Л., 1988. Вып. 1. С. 154.

<sup>39</sup> Боннет III. Созерцание природы. Ч. 1—4. Смоленск, 1792. Ч. 1. С. 27.

<sup>40</sup> Там же. С. 29.

<sup>41</sup> Житие Павла Скаррона // Смешные повести забавного Скаррона. Ч. 1—4. СПб., 1801. Ч. 1. С. 2—3.

© М. Д. Эльзон

## КЕМ И КОГДА НАПИСАНО «НАВОДНЕНИЕ»?

Среди стихотворений, в разное время приписывавшихся М. Ю. Лермонтову,<sup>1</sup> поэтический отклик на события 14 декабря принадлежит к числу наиболее загадочных. Степень изученности вопроса избавляет меня от необходимости повторять общеизвестное. Поэтому ограничусь сообщением новых фактов и выскажу некоторые соображения.

Вопреки утверждению М. Н. Лонгинова, впервые печатно указавшего на существование «неизвестного стихотворения Лермонтова» и воспроизведшего первые четыре стиха,<sup>2</sup> Л. И. Арнольди располагал не рукописью поэта, а копией. Этим объясняется «исчезновение» текста: Г. А. Чертков (сын А. Д. Черткова), получив от вдовы Л. И. Арнольди «связку бумаг», переплел только листы, заполненные *рукой Лермонтова* (ГИМ: фотокопия ИРЛИ). Полностью стихотворение (под заглавием «Отрывок») было впервые опубликовано П. Е. Щеголевым по копии, полученной им от правнучки Н. И. Второва Ольги Викторовны Яфа (в замужестве Синакевич, 1876—1965) — владелицы семейного архива, содержавшего также бумаги поэта Ивана Алексеевича Второва, в 1801—1802, 1822—1823, 1827—1828 годах посещавшего Петербург и Москву и общавшегося с бр. Тургеневыми, Н. М. Карамзиным, И. И. Дмитриевым, А. А. Дельвигом, Н. И. Гречем и др.<sup>3</sup> Впоследствии О. В. Синакевич большую часть архива передала в Государственный Литературный музей, остальное — в Публичную библиотеку.<sup>4</sup> Составленные Н. И. Второвым рукописные сборники нелегальных и запрещенных стихотворений «Всякая всячина» оказались в Государственном Историческом музее; отсюда в 1948 году части 5 и 6 были переданы в Пушкинский Дом. «Отрывок» содержится в шестой тетради с точной датировкой записей: «Начато 13 августа 1852. Кончено 9 октября 1852».<sup>5</sup> Он находится между стихотворениями П. А. Вяземского («Русский Бог», «Молоток и гвоздь») и М. А. Дмитриева («Море ропщет, море стонет...»), т. е. между 1818/1823 и 1847 годами.<sup>6</sup> В это время Н. И. Второв жил в Воронеже, общался с единомышленниками и был под явным подозрением у властей.<sup>7</sup>

В 1911 году, к 70-летию гибели поэта, журнальный текст (под названием «К царю...») был воспроизведен на черно-белой открытке, выпущенной Всемирным почтовым союзом (собрание автора).

После 1917 года «Наводнение» приписали А. И. Одоевскому (как очевидцу события).<sup>8</sup> Ныне предположения об авторстве не высказываются.

Казалось бы, есть некоторые основания предполагать, что «Наводнение» написал В. А. Соллогуб. Более известный как прозаик, он не был лишен версификаторского дара (выступал как водевилист). В собраниях сочинений М. Ю. Лермонтова как «Коллективное» печатается переведенное им с немецкого стихотворение «О, как прохладно и весело нам...» (1839), содержащее лермонтовские поправки. До

<sup>1</sup> См. обстоятельную статью В. Э. Вацура и О. В. Миллер (Лермонтовская энциклопедия / Под ред. В. А. Мануйлова. М., 1981. С. 445—447).

<sup>2</sup> Современная летопись «Русского вестника». 1860. Т. 26. С. 387. «Совершилось» (стих первый) — церковнославянизм, означающий «завершилось»; принятое «истошилось» — неоправданная замена.

<sup>3</sup> См. статью А. Л. Зорина (Русские писатели. Биогр. словарь. М., 1989. Т. 1. С. 497).

<sup>4</sup> ЦГАЛИ. Ф. 93; РНБ. Ф. 163 (ныне большая часть здесь).

<sup>5</sup> ИРЛИ. Ф. 244 (А. С. Пушкин). Оп. 8. № 91. За помощь, оказанную при наведении справки, сердечно благодарю Т. И. Краснобородько и А. В. Дубровского.

<sup>6</sup> См.: ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 8. № 91. Л. 1—4 («Отрывок» — л. 3 об.).

<sup>7</sup> См. статью Б. Т. Удодова (Русские писатели. Биогр. словарь. Т. 1. С. 497—498).

<sup>8</sup> Лернер Н. О. Стихи о наводнении // Каторга и ссылка. 1925. № 8(21). С. 243—247. Вошло в издание «Academia» И. А. Кубасова (1934).

сих пор оставалось неизвестным, что ему принадлежит стихотворение «Нет, не люблю я Вас...» (под заглавием «Кн. Ю. С. Го.....ой», т. е. Голицыной),<sup>9</sup> с 1869 года ставшее знаменитым как романс Петра П. Булахова на... «слова Зименко».<sup>10</sup> В. А. Соллогуб, если верить П. А. Висковатому, «терпеть не мог» М. Ю. Лермонтова: «Он в душе досадовал на славу, которую приобрел себе поэт».<sup>11</sup> Поскольку слава М. Ю. Лермонтова связана с посмертным изданием его сочинений (1842—1844), В. А. Соллогуб, коллекционировавший и публиковавший (по спискам) стихотворения поэта, мог создать и явно неподцензурное «Наводнение».

Но тогда он бы, конечно, воспроизвел его в воспоминаниях в связи с известным фрагментом: Лермонтов «любил чертить пером и даже кистью вид разъяренного моря, из-за которого подымалась оконечность Александровской колонны с венчающим ее ангелом».<sup>12</sup> И хотя рисунки неизвестны,<sup>13</sup> трудно заподозрить В. А. Соллогуба в мистификации. М. Ю. Лермонтову несомненно было известно «Торжество Смерти» В. С. Печерина (1833), тема гибели Петербурга его безусловно беспокоила — и очень может быть (гипотеза Н. И. Николаева), что он читал в кругу знакомых «И день настал, и совершилось...», почему оно и было воспринято как *авторское* (утраченный список Л. И. Арнольди тому подтверждение).

Однако «художественное несовершенство текста»,<sup>14</sup> скорее, подтверждает его более позднее происхождение (1844—1851).

Обнаружится ли автор — трудно сказать.

<sup>9</sup> См.: Тридцать четыре альбомных стихотворения гр. В. А. Соллогуба. Тифлис, 1855. С. 11—12. Здесь же — послание убийце М. Ю. Лермонтова («Н. С. Мар...нову»: «Не верь привторным похвалам...», с. 35—36).

<sup>10</sup> Последнее издание — 1988 года.

<sup>11</sup> Цит. по: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников / Изд. подг. М. И. Гиллельсон и О. В. Миллер. М., 1989. С. 590.

<sup>12</sup> Там же. С. 349.

<sup>13</sup> Там же. С. 593.

<sup>14</sup> Лермонтовская энциклопедия. С. 447.

© В. А. Туниманов

## ВОЙНА В ПОВЕСТИ ЛЬВА ТОЛСТОГО «КАЗАКИ»

Владислав Ходасевич в своей во многих отношениях примечательной статье о «Казачах» 1939 года с удовольствием обнаружил в повести современника Пушкина и Лермонтова: «Я с живой радостью, точно при встрече с другом, увидел в Толстом не упрямого яснополянского сектанта, скажем, девяностых или девятисотых годов, не старшего моего современника, а человека, еще вполне реально переживающего литературные и идейные проблемы пушкинско-лермонтовской поры: младшего современника Пушкина и Лермонтова, каким он и был бы в действительности, если бы не Дантес и Мартынов».<sup>1</sup>

Это справедливо, но отчасти: Ходасевич преувеличивает значимость для Толстого литературных и идейных проблем пушкинско-лермонтовской поры. Толстой находился уже в другой литературной ситуации, когда внимание читателей было приковано к «Дворянскому гнезду», «Обломову», к «Запискам из Мертвого дома» — с последними более всего и перекликается повесть «Казачи».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ходасевич Вл. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 242.

<sup>2</sup> Но не с «Записками из подполья», о которых Толстой не сказал ни слова, равно как и Достоевский промолчал о «Казачах», опубликовав, правда, в журнале «Время» слабую и бес-

По традиции Ходасевич уделил много места влиянию «Цыган» Пушкина на повесть Толстого, весьма однако, с его точки зрения, специфическому влиянию: «Сама проблема „Цыган“ была для Толстого еще вполне современной, вполне живой, и в своей повести он не подражает „Цыганам“, не просто заимствует исходное положение пушкинской фабулы, а очень серьезно и вдумчиво *отвечает* Пушкину. И я бы сказал, что в этой серьезности именно и заключается смысл ответа».<sup>3</sup>

Не думаю, чтобы Толстой в «Казачах» отвечал Пушкину, тем более отвечал специально и сознательно. Ходасевич вновь преувеличивает значение для Толстого тех или иных литературных обстоятельств; писатель всегда стремился выйти из любых литературных рядов, отвергая даже великие традиции и презирая критиков и их ненужное ремесло. И все же с определенной профессиональной точки зрения Ходасевич прав. Если общий тезис можно оспаривать, то развитие его, то, что увидел он в «ответе» Толстого Пушкину, отличается удивительной глубиной понимания художественной мысли повести: «Толстой придает событиям нарочито обыденное течение. Всем ладом, всем строем своей повести он сознательно снижает все то, что у Пушкина дано в поэтически приподнятом тоне. Он как бы сознательно возвращает события из романтического мира в реалистический, преобразуя трагедию в драму, снимая героев с котурн, тщательно разрабатывая их психологию, которая у Пушкина, в сущности, заменена романтической „игрою страстей“. В конце концов толстовская повесть, уступая пушкинской поэме в блеске, в стройном плане, вообще в мастерстве, рядом с ней выигрывает во всем, что касается внутренней правдивости, человечности, может быть — вдумчивости. Пожалуй, можно сказать, что правды и человечности в „Казачах“ настолько же больше, чем в „Цыганах“, насколько в „Борисе Годунове“ их больше, чем, например, в трагедиях Озерова».<sup>4</sup>

Ходасевич в суггестивной форме выразил самое главное, то, что немногим современникам Толстого было видно уже в 60-х годах. Проницательнее всех оказался Е. Н. Эдельсон, писавший с оправданной категоричностью: «Под мастерским пером автора перед нами восстает какая-то новая, вовсе незнакомая нам жизнь, о которой все прежние описания Кавказа не давали никакого понятия».<sup>5</sup> Перекликается с этими словами и мнение другого видного критика, П. В. Анненкова: «Десятки статей этнографического содержания вряд ли могли бы дать более подробное, отчетливое и яркое изображение одного оригинального уголка нашей земли, где все условия человеческого существования далеко не походят на те, которые образованный мир считает необходимыми для нравственного достоинства и благополучия лица».<sup>6</sup>

Все тут не сводится к разрыву с определенными литературными традициями, хотя с цеховой точки зрения разрыв несомненен, да и преодоление традиций несколько раз обозначено прямо в повести. Это нечто большее — открытие Кавказа и кавказцев, особый и оригинальный взгляд изнутри на все, в том числе и на Кавказскую войну, взгляд человека причастного этому миру, «кавказца».

До огромного трактата «Что такое искусство?» еще очень далеко. Толстой на рубеже 50—60-х годов непримиримый противник тенденций, особенно обличительных в искусстве. Повесть плохо вписывается в «историю русской общественной мысли». Скорее, выпадает из нее. «Казачи», если угодно, «чистое искусство»,

толковую рецензию Якова Полонского, вызвавшую законное недоумение автора. Впрочем, все это в порядке вещей — трудно назвать более противоположные произведения, чем «Казачи» и «Записки из подполья».

<sup>3</sup> Ходасевич Вл. Указ. соч. С. 242.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Он же считал, что Толстой дает в повести «высоко правдивые, не жеманные, но вместе с тем и сопровождаемые чувством глубокой меры изображения всех вещей и отношений» (Библиотека для чтения. 1863. № 3. С. 14, 23).

<sup>6</sup> Анненков П. В. Критические очерки. СПб., 2000. С. 303.



и в повести никаких других побед, кроме победы искусства, нет. В речи, произнесенной в Обществе любителей российской словесности 4 февраля 1859 года, Толстой, полемизируя с утилитарно-публицистическим взглядом на искусство, говорил: «Как ни велико значение политической литературы, отражающей в себе временные интересы общества, как ни необходима она для народного развития, есть другая литература, отражающая в себе вечные, общечеловеческие интересы, самые дорогие, задушевные сознания народа, литература, доступная человеку всякого народа и всякого времени, и литература, без которой не развивался ни один народ, имеющий силу и сочность».<sup>7</sup>

«Казаки», несомненно, принадлежат не к «политической», а к «другой» литературе, отражающей как вечные, общечеловеческие интересы, так и «самые дорогие, задушевные сознания народа». А чистое, без примесей, золото поэзии, лирическое начало повести исключительно высоко оценили Фет («Неизъяснимая прелесть таланта»), Тургенев («экая неподдельная поэзия и красота!»), Ив. Бунин, который находил прекрасным все в «Казаках» («Это нечто сверхчеловеческое!»), Э. Хемингуэй («Зеленые холмы Африки»), не из книг знавший охоту и войну. Фет видел в «Казаках» произведение этапное, важную веху в истории литературы: «Все повести из простонародного быта нельзя читать без смеха после „Казачков“». Он же с юмором сообщал Толстому: «Одна барыня из Москвы пишет мне, что это прелестно, но не возвышает дух, и видно, как будто автор хочет нас сделать буйволами. Матушка! Тем-то и хорошо, что автор ничего не хочет».<sup>8</sup> Говоря несколько иначе, Фету импонирует отсутствие тенденции в повести, задней мысли, указующего перста автора.

В повести дело обстоит однако не столь однозначно. Там «субъективная поэзия искренности» («вопросительная поэзия»), линия Оленина (Тургенева этот типично толстовский герой раздражал; Ив. Бунину он был необыкновенно дорог — особенно дороги были ясно проступавшие в герое черты духовного облика молодого «юнкера» Толстого) пересекается, сохраняя автономный статус, с «необъятной и твердой положительной объективной сферой» — миром казачества. Окончательно остановившись на названии повести «Казаки» (в других — «Беглец», «Казак» — акцент на индивидуальной истории), Толстой тем самым подчеркнул объективное начало произведения. История Оленина искусно врезана в сказание о мире казаков, который с разных сторон освещен и показан. Художественно изображено как обилие «предметов» (или «сторон предметов»), так и «разнообразие тонов, в которых можно выставлять эти предметы». Эпическое повествование, что необыкновенно важно, мастерски и тонко сопряжено, переплетено с «египетской внутренней работой» Оленина, пронизано особенной и более уже не повторившейся в творчестве Толстого поэзией.<sup>9</sup> В «Казаках» везде чувствуется присутствие прекрасного и всемогущего бога молодости.

Повесть «Казаки» о гордом, независимом «христианском народце», о том как русский дворянин, принадлежащий к высшим кругам русского цивилизованного общества, задумал переменить жизнь и как из всех его замыслов и даже попыток

<sup>7</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1931. Т. 5. С. 272. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>8</sup> Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 361.

<sup>9</sup> Невозможно согласиться с Вл. Ходасевичем, полагавшим, что знаменитая XX глава (Оленин в кавказском лесу) «оказалась не слишком связана с сюжетом: весьма нужная автору, который в ней выразил сильные и важные для него мысли и чувства, она гораздо менее нужна читателю и, прекрасная сама по себе, вероятно, только выиграла бы, если бы была перенесена в другое произведение». Напротив, глава является совершенно необходимым и важным звеном повести, не внешне, а внутренне сопряженная с другими главами. И ее нелегко перенести в другие произведения Толстого. И совсем уж удивительно мнение В. Вересаева, находившего, что «кончается роман тускло и нудно» (Современный мир. 1910. № 10. С. 193). Открытый и многозначный финал повести — шедевр в шедевре.

ничего не получилось. И этот «народец» в повести резко, пожалуй, даже слишком резко противопоставлен большому русскому народу в летописно-историческом очерке, предвещающем впечатления Оленина и его слуги: «Еще до сих пор казачьи роды считаются родством с чеченскими, и любовь к свободе, праздности, грабежу и войне составляют главные черты их характера. Влияние России выражается только с невыгодной стороны стеснением в выборах, снятием колоколов и войсками, которые стоят и проходят там. Казак, по влечению, менее ненавидит джигита-горца, но презирает чужого для него и угнетателя солдата. Собственно, русский мужик для казака есть какое-то чуждое, дикое и презренное существо, которого образчик он видел в заходящих торгашах и переселенцах-малороссиянах, которых казаки презрительно называют шаповалами. Щегольство в одежде состоит в подражании черкесу. Лучшее оружие добывается от горца, лучшие лошади покупаются и крадутся у них же. Молодец-казак щеголяет знанием татарского языка и, разгулявшись, даже с своим братом говорит по-татарски. Несмотря на то, этот христианский народец, закинутый в уголок земли, окруженный полудикими магометанскими племенами и солдатами, считает себя на высокой степени развития и признает человеком только одного казака; на все же остальное смотрит с презрением».<sup>10</sup>

Таково казачество в сжатом авторском введении. Таким оно изображено со всеми живыми, конкретными деталями и красками и на протяжении всей повести, как своего рода современное продолжение эпоса, былинных времен. Здесь все особенное и живущее по раз и навсегда определенным циклам, повторяющимся с неизбежностью и регулярностью естественных, природных законов. Казаки в повести Толстого — свободный, красивый, сильный народ, которому прямым контрастом выглядит тягостный, мрачный, безобразный русский мир рассказов «Утро помещика» и «Поликушка». И Кавказская война здесь иная, чем в «Набеге» и «Рубке леса». Она дана глазами казаков и стремящегося стать казаком Оленина.<sup>11</sup>

Война, конечно, вносит некоторый диссонанс в почти идиллическую жизнь казачьей станицы. Это весьма специфическая война, ставшая привычной, неотъемлемой и органичной частью быта. Так, во всяком случае, она изображена в окончательном тексте повести. Толстой даже отказался от осуждения войны в одном из вариантов «Казачков», где дядя Ерощка сокрушенно вспоминает давнюю мирную жизнь: «И зачем она война есть? То ли бы дело, жили бы смирно, тихо, как наши старики сказывали. Ты к ним приезжай, они к тебе. Так рядком, честно да лестно и жили бы. А то что? Тот того бьет, тот того бьет. Наш к ним убежит — пропал, ихний к нам бежит. Я бы так не велел».

В «Казачках» такое прямое обличение войны не очень уместно, выпадает из общего тона книги, да и «историческая» ссылка дяди Ерощки на баснословные времена, рассказы стариков, для которых все было в молодости лучше, сомнительна. Война в повести больше напоминает охоту, пусть и очень опасную, «пуще неволи» («Как на кабана, который ушел вечером, досадно было ему (Лукашке. — В. Т.) на абреков, которые уйдут теперь. Он поглядывал то вокруг себя, то на тот берег, ожидая вот-вот увидеть еще человека, и, приладив подшошки, готов был стрелять. О том, чтобы его убили, ему и в голову не приходило» — 183)<sup>12</sup> — удалство, экзамен на зрелость.

<sup>10</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1979. Т. 3. С. 164—165. В дальнейшем ссылки на этот том в тексте; указывается только страница.

<sup>11</sup> Своего рода «руссоизм», но в свободной толстовской редакции. Хорошо сказал Ю. И. Айхенвальд: «Истинный смысл призыва назад, к природе состоит не в том, чтобы вернуться в среду первобытных людей, а в том, чтобы природа была внутри нас, чтобы естественно было сердце, непосредственны и наивны были самые помыслы» (Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. Вып. II. М., 1908. С. 128).

<sup>12</sup> Перед дядей Ерощкой он красуется, гордый выпавшей ему большой удачей: «Ты вот ничего не видал, дядя, а я убил зверя, — сказал Лукашка, спуская курок и вставая неестественно спокойно» (185). Ни ненависти, ни неприязни к убитому абреку и вообще к горцам он не испы-

Показательно, что чрезвычайно скупо рассказывается о военной службе Оленина. Упомянуто, что Оленин участвовал в экспедиции (три месяца «бывачной жизни»). И в набег он ходил: «Набег продолжался четыре дня. Начальник пожелал видеть Оленина, с которым он был в родстве, и предложил ему остаться в штабе. Оленин отказался. Он не мог жить без своей станицы и просился домой. За набег ему навесили солдатский крест, которого он так желал прежде. Теперь же он был совершенно равнодушен к этому кресту и еще более равнодушен к представлению в офицеры, которого все еще не выходило» (270).<sup>13</sup> Его кавказские занятия отчасти напоминают затянувшиеся студенческие каникулы или фольклорно-этнографическую экспедицию. Охота, интенсивное общение с дикой природой Кавказа и экзотическими народами, его населяющими, любовные терзания, непрекращающаяся внутренняя работа, ставшая *египетской* именно на Кавказе, — вот образ жизни Оленина. Мечты о военной славе стали улетучиваться уже на пороге Кавказа. Далее же этот процесс развивался стремительно. Какую-то роль в таком смягченном облике Кавказской войны, возможно, сыграла и Севастопольская страда Толстого — в сравнении с ней Кавказская война выглядела почти идиллией.

Отказался Толстой и от тех немногих эпизодов военной жизни, которые присутствуют в черновых вариантах, пожертвовав их несомненной колоритностью. В частности, превосходной картиной печальной процессии: «Сзади сотни едут две конные арбы. На одной из них, болезненно съезжившись, сидит тяжело раненный казак и тщетно старается выказать домашним, которые с воем окружают его, признаки спокойствия и радости на своем бледном, страдальческом лице. На другой арбе покачивается что-то длинное, тяжелое, покрытое буркой, но по формам, которые на толчках обозначаются под нею, слишком ясно, что это *что-то* — холодное тело, в котором давно нет искры жизни. — Молодая женщина, вдова убитого, опустив голову, с громкими рыданиями идет за печальным поездом; старуха мать вскрикивает страшным пронзительным голосом, без умолку приговаривает, бросается к телу и рвет на себе седые волосы. Выражая так поразительно свое горе, она исполняет вместе — естественный закон природы, давая волю своим чувствам, и закон приличия, следуя трогательному простонародному обычаю *витья* — причитыванья».<sup>14</sup>

Удаляя сцену, Толстой, возможно, руководствовался соображениями художественной экономии: так он безжалостно сократил и рассказы дяди Ерощки, оставив лишь самые главные. Вряд ли, думаю, тут дело было только в стремлении Толстого к лаконизму повествования. Война, ставшая бытом, уже не совсем война. Солдаты — народ подневольный, так сказать, жертвы «имперских» амбиций, нелепо глядящиеся на фоне величественных кавказских гор и бессмысленно гибнущие в странной войне с подвижными и неуловимыми партизанскими отрядами абреков. Дядя Ерощка, советуя Оленину держаться в стороне от «кучи», с сожалением и легким презрением говорит: «Смотрю я, бывало, на солдат на ваших, дивлюся. То-то глупость! Идут, сердечные, все в куче да еще красные воротники нашбют. Тут как не попасть! Убьют одного, упадет, поволокут сердечного, другой

тывает — это достойный соперник, главной целью которого является выследить и убить русского «зверя»: «В голове его бродили мысли о том, как там, в горах, живут чеченцы, как ходят молодцы на эту сторону, как не боятся они казаков и как могут переправиться в другом месте» (181). С некоторыми из них он близок: ворует лошадей ногайских вместе с Гирей-ханом, которого фамильярно называет Гирейкой. И лечить его будет какой-то горский «дохтур», знающий травы.

<sup>13</sup> В письме Оленина о набеге сказано еще меньше, но критичнее: «Я три дня провел вне станицы. Мне было грустно и все равно. В отряде песни, карты, попойки, толки о наградах мне были противные обыкновенного» (273). По сути, выжимка из некоторых дневниковых записей самого Толстого.

<sup>14</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 100 т. Редакции и варианты художеств. произв.: В 17 т. М., 2002. Т. 4 (21). С. 18.

пойдет» (300). Солдаты в повести — безликая масса, «куча» в отличие от казаков и горцев, где каждый яркая индивидуальность, сам по себе, где нет жесткого фрунта, неколебимой иерархии и все имеет игровой и несколько анархический оттенок: «Казак в форме, в шашке и ружье, иногда стоит, иногда не стоит на часах у ворот; иногда делает, иногда не делает фрунт проходящему офицеру» (166). Казак Ергушов на кордоне пребывает преимущественно в мертвецки пьяном состоянии. Оленину сразу же бросилось в глаза различие между регулярной армией и казачьим воинством: «Сотник, из новых казачьих офицеров, поздоровался с казаками; но ему не крикнул никто в ответ, как армейские: „Здравия желаем, ваше бродие“, — и только кое-кто ответил простым поклоном. Некоторые, и Лукашка в том числе, встали и вытянулись. Урядник донес, что на посту все обстоит благополучно. Все это смешно показалось Оленину: точно эти казаки играли в солдат. Но форменность скоро перешла в простые отношения...» (231). Но в минуты опасности казаки преобразуются. Есть у них и свои обычаи и правила, которые казаки, как горцы и джигиты, стараются неукоснительно соблюдать: «Оружие на казаке всегда пригнано так, чтоб оно не звенело и не брнчало. Брнчащее оружие — величайший срам для казака» (292). У них во многом общий военный кодекс с чеченцами (как мирными, так и мирными, часто, кстати, меняющимися местами), дикой грацией и природным свободолюбием которых, похоже, любитесь Толстой. Масса, толпа, безлики. Абреков не уравнивает и не обезличивает даже смерть: «Каждый из этих рыжих чеченцев был человек, у каждого было свое особенное выражение» (296). Как чеченцы, так и казаки дети одного края, «в котором так странно и поэтически соединяются две самые противоположные вещи — война и свобода» (47, 10).

Для казаков война во многом индивидуальное дело, в силу особенных, издавна установившихся между ними и горскими мусульманскими племенами отношений, переходящая в «кровную месть», в вендетту. Лукашка убивает чеченца, что сразу же возвышает его в собственных глазах и мнении окружающих (в вариантах сказано жестко и резко: «До тех пор (...) не казак, пока чеченца не убьешь»). Он возбужден успехом, удачной «охотой», цинично похвально содеянным. Дяде Ерошке не нравится неуместное хвастовство, граничащее с кощунством: « — Чего не видать! — с сердцем сказал старик, и что-то серьезное и строгое выразилось в лице старика. — Джигита убил, — сказал он как будто с сожалением» (184). Это «как будто» удивительно тонко выражает его сложное и противоречивое отношение к удаче Лукашки. Он ведь любитесь Лукашкой («Маркой»), видя в нем молодца, джигита, доблестного казака, вспоминая и свою легендарно-разбойничью молодость («был в старину первый молодец в станице (...) Не одно убийство и чеченцев и русских было у него на душе. Он и в горы ходил, и у русских воровал, и в остроге два раза сидел» — 209). Очень понимает старый казак и радость Лукашки, но умудренный жизнью, пришедший к своеобразной толерантной философии, столь удивившей Оленина, наивной, естественной и потому особенно безотказно действующей, не может целиком разделить этой радости: «Это Лукашка-джигит. Он чеченца убил; то-то и радуется. И чему радуется? Дурак, дурак!» (209).

Оленин более чем согласен с дядей Ерошкой. Для него мучительной и трудной загадкой представляется радость Лукашки, которого жалеет и даже мечтает «образовать» (мысль, достойная стать в один ряд с дорожными «пошлыми мечтами»). «Что за вздор и путаница? — думал он. — Человек убил другого, и счастлив, доволен, как будто сделал самое прекрасное дело. Неужели ничто не говорит ему, что тут нет причины для большой радости? Что счастье не в том, чтобы убивать, а в том, чтобы жертвовать собой?» (232). Оленин быстро убеждается в нелепости воспитательно-образовательного порыва и в том, что «необразование» здесь ни при чем: все обстоит иначе, коренится в вековых обычаях, в неписаном кодексе жизни. И его просто, как чужака и непрошеного моралиста, ставят, можно сказать, на свое место:

«— Чему ж ты радуешься? — сказал Оленин Лукашке. — Как бы твоего брата убили, разве бы ты радовался?

Глаза казака смеялись, глядя на Оленина. Он, казалось, понял все, что тот хотел сказать ему, но стоял выше таких соображений.

— А что ж? И не без того! Разве нашего брата не бьют?» (233).

Несколько иначе чувства Оленина изображены в вариантах: «„И чему радуется? — думал я, — а радуется искренно, всем существом своим радуется“. Невольно мне представлялась мать, жена убитого, которая теперь где-нибудь в ауле плачет и бьет себя по лицу. Глупая штука жизнь везде и везде». Оленин включает происшедшее в длинную цепь человеческих безумств в военной и мирной жизни. Частный факт (не так убийство, как радость и самонадеянность, которые оно принесло казаку) порождает грустные мысли об удивительных свойствах человеческой природы, где все так перемешано, искажено, изуродовано: «Странное дело, убийство человека вдруг дало ему эту самонадеянность, как какой-нибудь прекрасный поступок. А еще говорят: человек разумное и доброе существо. Да и не в одном этом быту это так; разве у нас не то же самое? Война, казни. Напротив, здесь это еще меньше уродливо, потому что проще».

Убийство, понятно, в повести не оправдывается и — тем более — не воспевается, но оно входит необходимым звеном в фатальный круг событий: счастливый, радующийся Лукашка метким выстрелом предопределил собственную гибель от руки брата убитого им Ахмед-хана, приехавшего выкупить его тело.<sup>15</sup> Этот ярко изображенный горец — олицетворение ненависти ко всем русским, убившим уже его третьего брата: «...высокий, стройный, с подстриженной и выкрашенной красною бородой, несмотря на то, что был в оборваннейшей черкеске и папахе, был спокоен и величав, как царь. (...) Никого он не удостоивал взглядом, ни разу не взглянул на убитого и, сидя в тени на корточках, только сплевывал, куря трубку, и изредка издавал несколько повелительных гортанных звуков (...) Видно было, что это джигит, который уже не раз видал русских совсем в других условиях, и что теперь ничто в русских не только не удивляло, но и не занимало его» (230).<sup>16</sup> Очевидно, что он находится среди «гяуров» только по печальной необходимости. И еще для того, чтобы острым, быстрым, холодным взглядом пометить убийцу брата: «Когда тело отнесено было в каюк, чеченец-брат подошел к берегу. Казаки невольно расступились, чтобы дать ему дорогу. Он сильною ногой оттолкнулся от берега и вскочил в лодку. Тут он в первый раз, как Оленин заметил, быстрым взглядом окинул всех казаков и опять что-то отрывисто спросил у товарища. Товарищ ответил что-то и указал на Лукашку. Чеченец взглянул на него и, медленно отвернувшись, стал смотреть на тот берег. Не ненависть, а холодное презрение выразилось в этом

<sup>15</sup> Е. Тур не уловила сложности художественной мысли Толстого, увидела в повести «поэму, где воспеты не с дюжинным, а с действительным талантом отвага, удаля, жажда крови и добычи, охота за людьми, бессердечность и беспощадность дикаря-зверя. Рядом с этим дикарем-зверем унижен, умален, изломан, изнасилован представитель цивилизованного общества»; она же осуждала писателя за то, что он «рьяно и храбро принимался поэтизировать пьянство, разбой, воровство и жажду крови» (Отечественные записки. 1863. № 6. С. 266—267, 272). Нет в повести ни воспевания, ни восхваления кровопролития и разбоя. И тем более нет никакого изнасилования — буквального или метафорического. В «Казаках», пожалуй, в наиболее чистом виде звучит характерная и для ряда эпизодов в «Войне и мире» и «Хаджи-Мурате» «бодрящая поэзия войны и суровой боевой жизни» (Алданов Марк. Загадка Толстого // Картины Октябрьской революции. Исторические портреты. Портреты современников. Загадка Толстого. Санкт-Петербург, 1999. С. 382).

<sup>16</sup> Под стать ему и породистый, красивый брат: «Коричневое тело (...) было стройно и красиво. Мускулистые руки лежали прямо, вдоль ребер. Синеватая свежевывитая круглая голова с запекшеюся раной сбоку была откинута. Гладкий загорелый лоб резко отделялся от бритого места. Стекланнооткрытые глаза с низко остановившимися зрачками смотрели вверх — казалось, мимо всего. На тонких губах, растянутых в края и выставявшихся из-за красных подстриженных усов, казалось, остановилась добродушная тонкая усмешка» (187).

взгляде. Он еще сказал что-то» (232). Зловещая сцена, предворяющая драматическую развязку: «Крестник-то не встанет, а рыжий братец-то крестовый» (233).

В «Казаках» война какая-то неуловимая, на кошачьих лапках ступающая, но от этого не менее пугающая, страшная. В мирное течение жизни редко вклиниваются звуки войн, но где-то вдалеке, так сказать, романтично, зовя на ратные подвиги: «Изредка где-то далеко за Тереком, в тех местах, из которых пришел Оленин, раздавались глухие выстрелы, — в Чечне или на Кумыцкой плоскости» (192). Иногда они оглушительны, взрывают тишину, как роковой выстрел Лукашки: «Блеснувшая молния на мгновение осветила камыши и воду. Резкий, отрывистый звук выстрела разнесся по реке и где-то далеко перешел в грохот» (182). Или, напротив, их заглушают праздничные звуки: «Изредка с заречной стороны доносился дальний гул пушечного выстрела. Но над станицей, сливаясь, носились разнообразные веселые, праздничные звуки» (278). Дружно и весело засвистят пули лишь в предпоследней трагической главе, в которой сцена героической гибели предворяет последний бой в поздней кавказской повести Толстого «Хаджи-Мурат»: «Все было тихо. Вдруг со стороны чеченцев раздались странные звуки заунывной песни, похожей на ай-да-ла-лай дяди Ерошки. Чеченцы знали, что им не уйти, и, чтоб избавиться от искушения бежать, они связались ремнями, колено с коленом, приготовили ружья и запели предсмертную песню» (295).

Далее следует описание короткого и кровавого боя, в котором сначала «рыжий братец» смертельно ранит Лукашку, успев-таки отомстить, а затем гибнет сам, пытаясь даже в предсмертном рывке поразить врага: «Чеченцы, рыжие, с стриженными усами, лежали убитые и изрубленные. Один только знакомый, весь израненный, тот самый, который выстрелил в Лукашку, был жив. Он, точно подстреленный ястреб, весь в крови (из-под правого глаза текла у него кровь), стиснул зубы, бледный и мрачный, раздраженными, огромными глазами озираясь во все стороны, сидел на корточках и держал кинжал, готовясь еще защищаться. Хорунжий подошел к нему и боком, как будто обходя его, быстрым движением выстрелил из пистолета в ухо. Чеченец рванулся, но не успел и упал» (196).

Так до последнего мгновения будут сражаться Хаджи-Мурат и его нукеры. И тавлинская песня, вспомнившаяся Оленину («Молодец погнал баранту из аула в горы, русские пришли, сожгли аул, всех мужчин перебили, всех баб в плен побрали. Молодец сел под дерево и заплакал. Один, как ты, один остался, и запел молодец: ай, дай! далалай!» — 258), явственно перекликается с любимой песней Хаджи-Мурата о Гамзате.

Наконец, конспект будущей семнадцатой главы «Хаджи-Мурата», которую долго невозможно было опубликовать целиком, без больших изъятий, содержится в грустных раздумьях дяди Ерошки: «А то раз, сидел я на воде; смотрю, зыбка сверху плывет. Вовсе целая, только край отломан. То-то мысли пришли. Чья такая зыбка? Должно, думаю, ваши черти солдаты в аул пришли, чеченок побрали, ребеночка убил какой черт: взял за ножки, да об угол. Разве не делают так-то? Эх, души нет в людях! И такие мысли пришли, жалко стало. Думаю: зыбку бросили и бабу угнали, дом сожгли, а джигит взял ружье, на нашу сторону пошел грабить» (207).

Но здесь мы вступаем в сферу «другой» войны со всеми ее мерзостями («зачистками»), где не может быть и речи о какой-то «славе» и даже храбрости. В «Казаках» это вдруг, как будто из позднего Толстого ворвавшийся мотив. Не совсем, однако, так уж неожиданно.

## СТИХОТВОРЕНИЕ ТУРГЕНЕВА «СОПЕРНИК»: ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Стихотворение в прозе, привлечшее наше внимание, было написано в феврале 1878 года и отобрано автором для цикла «Senilia». Основной сюжетный мотив «Соперника» (видение) роднит его с рядом других стихотворений в прозе («Встреча», «Старуха», «Конец света», «Череп»), обычно исследуемых в контексте «таинственных» произведений Тургенева. Ситуация, развернутая в «Сопернике», также подпадает под категории «странного» и таинственно-пугающего; способ описания таких явлений в тургеневских текстах был исследован еще М. А. Петровским.<sup>1</sup> Промежуточное состояние между светом и темнотой, «седой полумрак», создавая ощущение зыбкости земных реалий, подготавливает вторжение сверхъестественного, по отношению к которому, однако, сохраняется рациональная мотивировка (обман чувств, игра воображения); в описании видения доминируют мотивы тишины, немоты, печали. Все это достаточно характерно для «таинственного» Тургенева. В. Н. Топоров убедительно проследил взаимосвязь между мотивной структурой таких «видений» и мифопоэтическими архетипами, формирующими наиболее глубокие слои тургеневских образов.<sup>2</sup> В контексте этого исследования по-новому освещаются давно отмеченные черты мировосприятия писателя: ощущение глубокого бессилия перед величными силами природы, пассивное и покорное принятие ее законов, воспринимаемых как рок, фатум. Однако ситуация «Соперника», развиваясь в рамках инвариантной схемы (герой стремится проникнуть за грань доступного, ставшая объектом рокового испытания со стороны таинственных сил), в финале разрешается необычной концовкой: «Я засмеялся... он исчез».<sup>3</sup> В итоге чертами наибольшей загадочности оказывается отмечена именно реакция героя стихотворения, по собственной воле и *таким* образом прерывающего контакт с предельным (отметим, что герои других «таинственных» произведений Тургенева, как правило, полностью подпадают под власть неведомых сил, переживая при этом душевную и физическую болезнь — вплоть до смерти). В «Сопернике» привычное распределение ролей (волевое и активное поведение носителя сверхъестественного начала — пассивное подчинение героя) нарушается. Происходит перераспределение признаков, маркирующих поту- и посюстороннее: начальный толчок, вызов принадлежат «сопернику»; как и в других случаях, герой стихотворения ввергается в состояние мучительного выпытывания субстанциальной тайны; однако его смех в финале как будто свидетельствует о высвобождении из-под власти «таинственного» мира, зато «соперник» неожиданно наделяется чертами «покорности» и какой-то механистической заданностью движений: «Но мой соперник не издал ни единого звука — и только по-прежнему печально и покорно качал головою — сверху вниз».

Как объяснить отмеченные трансформации? И в чем смысл финала, не сразу найденного Тургеневым (концовка стихотворения представляет собой более позднюю приписку)? (см.: Соч., 13, 439).

Думается, что ответить на поставленные вопросы поможет рассмотрение стихотворения «Соперник» в определенном историко-культурном контексте. Исследователями неоднократно указывалось на связь тургеневского интереса к необычай-

<sup>1</sup> Петровский М. А. Таинственное у Тургенева // Творчество Тургенева. М., 1920. С. 70—98.

<sup>2</sup> Топоров В. Н. Странный Тургенев. М., 1998.

<sup>3</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1967. Т. 13. С. 150. Далее ссылки на это издание в тексте (том, страница).

ному в психической жизни человека с мистическими настроениями, охватившими русское общество в последние десятилетия XIX века. Так, Г. А. Бялый рассматривал «таинственные» произведения как дань «мистицизму эмпирическому».<sup>4</sup> Однако стоит говорить о более сложном и многосоставном процессе, в рамках которого происходила диффузия разнородных подходов к сверхъестественному: бытового мистицизма с чисто «практическим» интересом к ясновидению и спиритизму; философского позитивизма, утверждавшего значимость эмпирических наблюдений; пафоса открытий в естественнонаучной сфере; интереса к оккультным наукам; неоромантических тенденций в искусстве и т. д. Это сложное переплетение противоречивых факторов ярко характеризует эклектизм духовной и культурной жизни эпохи. Указанным обстоятельством обусловлена трудность выявления корреляций между текстами классической литературы (к каковому относятся тексты «таинственного» Тургенева) и культурно-бытовым контекстом. Необходимо выявить слой культуры, который непосредственно сообщается и взаимодействует как с бытовым сознанием, так и со сферами искусства, публицистики, философии, религии, науки. В этом качестве могут рассматриваться тексты так называемой периферийной словесности, т. е. нехудожественная проза, предназначенная для массового читателя: различные журнальные, газетные публикации (или составленные из них книги), основанные на сходном материале, но по-разному его преломляющие. Предметом анализа станут информативные публикации, откликающиеся на проблему сверхъестественного, в частности стремящиеся дать интерпретацию популярной темы общения с духами. Функционально можно выделить несколько разрядов подобной книжной продукции: каждый из них был ориентирован на определенную аудиторию и предполагал ту или иную идеологическую направленность текста.<sup>5</sup>

Прежде всего, последние десятилетия XIX века отмечены выходом целого ряда научно-популярных изданий, стремившихся поместить эмпирические факты (в том числе и бытовые свидетельства) в перспективу научного рассмотрения.<sup>6</sup> С другой стороны, это публикации в массовых религиозных журналах («Душеполезное чтение», «Душеполезное размышление», «Епархиальные ведомости», «Странник» и др.), а также книги духовных лиц, содержащие в себе перепечатки этих публикаций.<sup>7</sup>

Особенным вниманием к теме общения с духами были отмечены также публикации в журнале спиритов «Ребус» (выходил с 1881 года) и книги, выпущенные издательством этого журнала.<sup>8</sup>

Наконец, большой интерес вызывают книги или статьи, авторами которых были литераторы. Такие публикации — это своеобразная рецепция массовых представлений в сфере, непосредственно граничащей с художественной литературой. Как правило, соотносясь с литературным творчеством автора, они позволяют включить и другие тексты периферийной словесности в литературный процесс. Первые явления этого рода относятся еще к 1830—1840-м годам («Письма к гр.

<sup>4</sup> Бялый Г. А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л., 1990. С. 221.

<sup>5</sup> Следует особо оговорить исключение из рассмотрения публикаций специального плана, вроде статей петербургских ученых А. М. Бутлерова и Н. П. Вагнера, философа Д. Н. Цертелова, книг известного пропагандиста медиумизма А. Н. Аксакова, а также трудов Е. П. Блаватской. Подобные издания не были рассчитаны на массового, непосвященного читателя и не содержат повествовательного материала, ставшего объектом нашего интереса.

<sup>6</sup> См.: Битнер В. Верить или не верить? Экскурсии в области таинственного. СПб., 1899.

<sup>7</sup> См.: Дьяченко Г., *прот.* Из области таинственного. Простая речь о бытии и свойствах души человеческой как богоподобной духовной сущности. М., 1900. Фрагменты из этой книги воспроизведены в современном издании: Записки домового. Русская фантастика первой половины XIX в. Библиотека фантастики. М., 1996. Т. 5.

<sup>8</sup> Желиховская В. Необъяснимое или необъясненное? СПб., 1885. Вера Петровна Желиховская (1835—1896) — сестра Е. П. Блаватской; в отличие от работ последней, книга Желиховской не опирается ни на какие специальные знания или источники, а всецело ориентирована на эмпирический опыт автора.



Е. П. Ростопчиной о привидениях, суеверных страхах, обманах чувств, магии, ка- балистике, алхимии и других таинственных науках» В. Ф. Одоевского (1839); «Не- что о привидениях» В. А. Жуковского (1840-е годы). Оба источника достаточно хо- рошо исследованы).<sup>9</sup> Названные работы были несомненно учтены М. Погодиным при работе над книгой «Простая речь о мудреных вещах».<sup>10</sup> В этот ряд можно по- ставить также книгу Я. П. Полонского «На высотах спиритизма»,<sup>11</sup> резко поле- мичную по отношению к спиритическим увлечениям, но также находящуюся на грани между художественной словесностью и публицистикой.

Выявление в перечисленных источниках публикаций на тему общения с духа- ми и сопоставление их жанровых признаков позволяет сделать вывод о принци- пальной близости сюжетно-композиционной структуры текстов, помещенных в раз- личные (зачастую полемизировавшие друг с другом) издания; кроме того, зачас- тую одни и те же сюжеты просто перепечатывались из книги в книгу, из журнала в журнал с небольшими изменениями, в основном касавшимися концовки (именно она придавала публикации нужную идеологическую направленность), а впервые фиксируемые свидетельства чаще всего оформлялись в соответствии с уже сформировавшимися жанровыми моделями таких сообщений.<sup>12</sup> Можно выделить несколько функциональных типов сюжетов на указанную тему: 1) явление умершего жи- вому с целью предсказать дату смерти последнего; 2) явление умирающего в мину- ту смерти близкому человеку в качестве оповещающего знака; 3) явление призраков людей, умерших насильственной смертью, позволяющее наказать преступника. Во всех названных случаях видения имеют более или менее определенную практиче- скую цель; все три типа сюжетов могут быть обозначены как преимущественно ин- формативные.

Более интересны сообщения, когда контакт живых с духами мотивирован «гносеологически»; очень часто его предпосылкой становится договор друзей (ва- рианты: возлюбленных, оппонентов в религиозном споре), заключенный при жиз- ни обоих. Вот характерный пример такого текста.

Два друга (один из которых — лютеранин, другой — православный) заключа- ют обет: умерший первым должен явиться живому «не в сновидении, а наяву», чтобы рассказать, «что испытывает душа по исходе из тела». Лютеранин умирает и исполняет обещание. Свидание с духом преображает жизнь православного (в пуб- ликации он обозначен криптонимом А.). А. раздает имущество и уходит в монахи. Содержание тайны, открытой призраком, однако, не комментируется: «А что именно, говорить мне запрещено, — прибавил А. — Но чтобы сколько-нибудь по- нять, что это такое, достаточно тебе видеть на мне вот эту свитку. Вот причина, по которой я, продав свое богатое имение, употребил деньги на богоугодные дела и хожу как бедный грешник, умоляя Господа о прощении грехов. Надеюсь, Господь меня не оставит».<sup>13</sup>

Подобные сообщения нередки и в других (научно-популярных, спиритиче- ских, литературно-публицистических) источниках. Меняется лишь идеологиче- ский принцип включения таких публикаций в книгу, газету или журнал. Напри- мер, Г. Дьяченко помещает описанную выше историю и другие, ей подобные, в специальный раздел под названием: «Рассказы о явлениях душ умерших людей, удостоверяющие в бытии загробной жизни». Начав с традиции библейских виде-

<sup>9</sup> См.: *Виницкий И.* Нечто о привидениях. М., 1998. (Учен. зап. Московск. культуроло- гич. лицей. Вып. 3/4 (6/7). Филол. сер.)

<sup>10</sup> *Погодин М.* Простая речь о мудреных вещах. М., 1873.

<sup>11</sup> *Полонский Я. П.* На высотах спиритизма. СПб., 1889.

<sup>12</sup> Описание генезиса жанра «видений», функционировавших в массовой литературе по- следней трети XIX века, соотнесение их с иными культурными и литературными контекстами не входит в задачу автора настоящей статьи.

<sup>13</sup> *Дьяченко Г., прот.* Указ. соч. С. 443.

ний и житийных рассказов о явлениях святых, автор книги затем стремится представить и эмпирические свидетельства возможности общения с душами умерших. Для усиления эффекта достоверности и эмоционального воздействия в повествование вводятся развернутые диалоги действующих лиц,<sup>14</sup> совершенствуется техника сюжетной тайны, появляются психологические и предметные детали (например, одна из публикаций называется: «В белом платье с синими цветочками» — именно в таком виде призрак совращенной курсистки посещает ее обидчика). Чем более просматривается отмеченная конкретизация описаний, тем «реалистичней», «наглядней» выглядит рассказываемая история, и в итоге призраки обретают все более «телесные» черты. Очевидно, что массовая религиозная литература не осталась в стороне от той рационализации духовного знания, которую принесла с собой эпоха позитивизма. Не случайно в этом контексте и апелляция авторов душеспасительных книг к естественнонаучным представлениям эпохи. Массовая научно-популярная литература, к последней трети XIX века существенно расширившая представления о границах научного познания, также, в свою очередь, охотно комментирует такие сюжеты, сохраняя неизменной жанровую структуру сообщений о духах, вплоть до бытовых подробностей: так, в книге В. Битнера перепечатывается и анализируется уже упоминавшийся сюжет — «В белом платье с синими цветочками».<sup>15</sup>

Сюжетно «видения» рассматриваемого типа включали в себя следующие элементы:

1. Зачин: создание установки на фактическую достоверность сообщения. Обозначение носителей информации (отсылка к источнику, в котором зафиксировано предание или легенда; апелляция к свидетельству публичного лица; в случае, если речь шла о сообщении неизвестного широкому кругу читателей человека, достоверность информации обычно подтверждалась участием в ее передаче третьих лиц — родственников, друзей, знакомых).

2. Обозначение идеологических (духовных) позиций заключающих договор сторон (или только главного героя сообщения). Наиболее частая деталь — указание на присущие герою скептицизм, склонность к атеизму или сомнения в религиозных догматах (чаще всего — о бессмертии души).

3. Заключение договора, обозначение его цели и предмета. Чаще всего это обещание рассказать о загробной жизни, ответить на главные вопросы, волнующие оппонентов.

4. Краткое изложение событий, предшествовавших свиданию с духом. Часто содержит упоминание о хорошем физическом здоровье или самочувствии героя видения (что исключает версию самообмана или болезни).

5. Кульминационная часть сообщения — описание видения. Авторы публикаций специально подчеркивают, что в момент явления привидений герои рассказов не думают об умерших (это примечание, соответственно, снимается в естественнонаучных публикациях). Для этой части характерно введение точных бытовых деталей, развернутых диалогов, элементов остросюжетного повествования.

6. Описание реакции главного героя; характерно упоминание о состоянии духовного кризиса, потребности переоценки ценностей, перемены судьбы.

7. Концовка, выдержанная в полемическом, публицистическом духе. Каковы бы ни были выводы автора сюжета или публикатора, важна установка на их определенность, однозначность, исключаящую двойственное толкование рассказанного.

Конечно, далеко не во всех публикациях обнаруживается полный набор перечисленных сюжетно-композиционных элементов; они могли варьироваться по смыслу и стилистике, получать новые мотивировки, перекомбинироваться, час-

<sup>14</sup> Там же. С. 457—461.

<sup>15</sup> Битнер В. Указ. соч. С. 239, 361.

тично опускаться и т. п., однако общая структура обладала высокой степенью воспроизводимости и жанровой устойчивости. Можно предположить, что такое «отверждение» жанровой модели «явлений» в периферийной словесности последней трети XIX века было связано с изменением типа культурного сознания. Ведь в рамках описанной модели оставалось слишком мало места для непосредственного переживания встречи с чудесным, для интимно-мистического, т. е. внерационального и не обусловленного публицистическими задачами, контакта с запредельным. Так, из текстов «видений» уходит та онтологическая глубина, которая возникала в размышлениях романтиков (в упомянутых сочинениях В. Ф. Одоевского, В. А. Жуковского). Мечтательное философствование о возможности «сказаться душой» после смерти сменяется полемической заостренностью печатных выступлений. Однако отмеченная тенденция способствовала не исчезновению, а, наоборот, дальнейшему закреплению жанровой разнovidности сюжетов с договором: они получили особое распространение в массовой религиозной литературе, поскольку легко наполнялись дидактическим смыслом. Духи открывают тайны загробного бытия,<sup>16</sup> заботятся об улучшении своей участи благодаря молитве живых,<sup>17</sup> свидетельствуют о благодати райской жизни,<sup>18</sup> даруют духовное успокоение или, наоборот, напоминают о неизбежности наказания (так, в публикации «Среди языков огня...»<sup>19</sup> рассказчик заключает договор о посмертном явлении с близкой знакомой; она умирает первой и является в адском пламени — в результате герой круто меняет свою жизнь). Очень часто привидения рекомендуют живым душеспасительные книги или оказывают иное благотворное воздействие на их дальнейшую жизнь.<sup>20</sup>

Широкое распространение публикаций о явлениях духов в периферийной словесности снимает вопрос о том, испытывал ли Тургенев специальный интерес к подобным текстам,<sup>21</sup> — так или иначе, через разные источники они закреплялись в культурной памяти и определяли рецепцию текстов вновь создаваемых. На фоне описанной сюжетно-композиционной схемы тургеневский «Соперник» должен был удивлять подчеркнутой странностью, неясностью смыслового движения. Не случайно П. В. Анненков, в целом высоко оценивший «Стихотворения в прозе», признавался: «Некоторые из рассказов мне показались бессодержательными или я их не понял. Таковы „Соперник” и „Конец света”».<sup>22</sup> Примечательно, что другие «таинственные» стихотворения не вызвали у Анненкова вопроса о «содержании»: видимо, запечатленные в них психо-эмоциональные состояния казались самоценными предметами изображения.<sup>23</sup> (Вспомним, что и сам Тургенев в 70-е годы указывал на «право и уместность разработки чисто психических (не политических и не социальных) вопросов» — Письма, 10, 282.) В сравнении со «Старухой», «Последним свиданием», «Насекомым», «Соперник» отличается отсутствием развернутых психологических подробностей; внутренняя реакция героя на случившееся фикси-

<sup>16</sup> Желиховская В. Указ. соч. С. 74.

<sup>17</sup> Дьяченко Г., *прот.* Указ. соч. С. 603. Стлб. 1.

<sup>18</sup> Там же. С. 604. Стлб. 2.

<sup>19</sup> Там же. С. 470.

<sup>20</sup> См., например: *Погодин М.* Указ. соч. С. 228—229; 456.

<sup>21</sup> Мемуаристы зафиксировали резко негативное отношение Тургенева к спиритическим сеансам (*Анненков П. В.* Литературные воспоминания. СПб., 1909. С. 536). Свидетельства это можно найти и в тургеневских произведениях.

<sup>22</sup> *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1982. Т. 10. С. 455.

<sup>23</sup> Именно в этом ключе воспринимал «таинственного» Тургенева Ги де Мопассан: «Вряд ли кому придет в голову заподозрить автора в сознательном желании внушить страх. Он просто передает то, что сам пережил, предоставляя читателю угадывать испытанное им смятение, мучительную тревогу перед неведомым и леденящий душу непонятный ужас, словно вызванный дыханием потустороннего мира» (*Мопассан Ги де.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1958. Т. 11. С. 182).

руется лишь отчасти. Можно предположить, что смысловой «нерв» стихотворения связан не столько с запечатлением необычных психо-эмоциональных переживаний, сколько с попыткой образно воплотить представления о бытии в целом и определенные модели мироотношения. (Вспомним, что тексты периферийной словесности преследуют ту же цель, хотя и в гораздо более упрощенном варианте.) Поэтому, интерпретируя «Соперника», трудно ограничиться ссылкой на «мистический эмпиризм» Тургенева; да и в других стихотворениях ощущается стремление автора к философичности обобщений, преодолевающих единичность и конкретность эмпирического факта-толчка. Работа Тургенева над текстом стихотворений позволяет увидеть, «как первоначально скупая схема отражения какого-либо реального бытового факта обростала фразами, сообщающими стихотворению особое настроение и глубокое смысловое обобщение».<sup>24</sup> Автобиографическое начало, бесспорно имеющее место в большинстве стихотворений, подвергается преломлению по особым законам художественности. Не исключено, что именно поэтому (а не только в силу отсутствия необходимых биографических источников) никто из исследователей не смог выдвинуть предположения о возможном прототипе «соперника». Его могло и не быть, точно так же как толчком к написанию стихотворения мог послужить не конкретный эмпирический факт, а внутренняя реакция писателя на целый ряд различных и разновременных событий. Так, одно из самых сильных потрясений молодости Тургенева связано со смертью Н. В. Станкевича.<sup>25</sup> Тургеневские письма и воспоминания о Станкевиче рисуют образ человека философского склада ума, чья религиозность не исключала глубокого переживания трагической антиномичности бытия. «Мы часто говорили о смерти: он признавал в ней границу мысли и, мне казалось, тайно содрогался», — вспоминал Тургенев в письме к Т. Н. Грановскому (Письма, 1, 191). Некоторые письма Станкевича, адресованные ближайшим друзьям, подтверждают верность этих наблюдений, свидетельствуя о стремлении преодолеть в религиозно-философском творчестве страх полного личного исчезновения и ощущение катастрофичности исторического бытия в целом. «Слепая апанке не тяготеет над бытием вселенной, но миры падают, шумят океаны, борются воли людей, а падение миров, стремление волн и борьба волей суть, может быть, вздоха Единого, Беспредельного, Всеблагого!» — писал Станкевич в 1833 году Я. М. Неверову.<sup>26</sup> Вера в благость Провидения, которую культивировал в себе Станкевич,<sup>27</sup> едва ли разделялась Тургеневым в зрелые годы, да и в мировосприятии молодого Тургенева были черты, свидетельствовавшие о близости скорее антично-языческому, нежели христианскому пониманию судьбы, смерти, предопределения. В воспоминаниях о Станкевиче Тургенев воспроизводит интересный эпизод: «Раз, возвращаясь уже вечером в открытой коляске из Альбано, — поравнялись мы с высокой развалиной, обросшей плющом, мне почему-то вздумалось вдруг закричать громким голосом: „Divus Caius Julius Caesar” — в развалине эхо отозвалось будто стоном. Станкевич, который до того времени был очень разговорчив и весел, — вдруг побледнел, умолк и погодя немного проговорил с каким-то странным выражением: „Зачем вы это сделали?”» (Соч., 6, 392). Порыв молодого Тургенева как бы воскрешает древние языческие верования, обнаруживая родство со старинным преданием Плуларха, использованным писателем в стихотворении «Нимфы» (вошедшем в «Senilia»). Не случайно этот биографический эпизод нашел отражение в «Призраках», где герой по приказу Эллис при помощи троекратного

<sup>24</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 10. С. 446.

<sup>25</sup> Тургенев свидетельствовал: «У меня на заглавном листе моей энциклопедии написано: „Станкевич скончался 24 июня 1840 г., а ниже: я познакомился с Бакуиным 20 июля 1840 г.” Изю всей моей прежней жизни я не хочу вынести других воспоминаний» (Русская мысль. 1912. Кн. XII. С. 144).

<sup>26</sup> Переписка Н. В. Станкевича. М., 1914. С. 249.

<sup>27</sup> См.: Там же. С. 251, 282, 338.

магического выкликания также вызывает к жизни античный мир; отзывается он и в «Нимфах». Его значимость в контексте тургеневского творчества свидетельствует о том, что перед нами не обычное житейское происшествие. Фиксируется важное: при всей значимости влияния Станкевича на умственное и духовное становление Тургенева, нельзя не видеть значительных расхождений в их мировосприятии. Интересно, что, вспоминая о Станкевиче, молодой Тургенев внутренне как бы вступает в спор со старшим другом, пытается компенсировать то неравенство отношений (и невозможность равноправного спора при отмечаемой любви Станкевича к полемике), которое имело место в реальности: «Станкевич! Тебе я обязан моим возрождением: ты протянул мне руку — и указал мне цель... и если, может быть, до конца твоей жизни, ты сомневался во мне, пренебрегал меня, быть может... *ты теперь меня всего знаешь* и видишь истинность и бескорытность моих стремлений» (Письма, 1, 195; здесь и далее в тургеневских текстах курсив мой. — С. III.).

Сказанное позволяет предположить, что общение со Станкевичем, переживание его смерти, последующие воспоминания о нем могли стать одним из жизненных источников стихотворения «Соперник». Однако речь, конечно, не идет ни о какой идентификации реальных биографических лиц с героями стихотворения. Это невозможно уже потому, что позициям героя стихотворения и «соперника» приданы такие определенность и однозначность, каких не могло быть в реальности.<sup>28</sup> Зато исходная ситуация полностью соответствует схеме «видений» с договором в периферийной словесности: «верующему и восторженному» «сопернику» противопоставит скептически настроенный, «надо всем смеющийся» оппонент. Результат как будто предопределен: скептик должен уверовать. Однако бросаются в глаза отступления от описанной выше сюжетно-композиционной схемы. Во-первых, нарушено условие обоюдного договора. «Соперник» сам формулирует условия своего посмертного появления как последнего «доказательства». Тем самым снимается «гносеологическая» мотивировка договора: «соперник» не ставит перед собой задачу открыть тайны загробного существования; его обещание квалифицируется героем как «угроза», своеобразное наказание за неверие.

Однако осуществленное вторжение как будто не достигает своей цели, и герой стихотворения раздражается целым рядом «несанкционированных» вопросов: «Что? — промолвил я, наконец. — Ты торжествуешь? или жалеешь? Что это: предостережение или упрек?.. Или ты мне хочешь дать понять, что ты был неправ? что мы оба неправы? Что ты испытываешь? Муки ли ада? Блаженство ли рая? промолви хоть слово!» Поиски возможной третьей позиции в споре («...что мы оба неправы?») взрывают стереотипную логику «видений», где заявленная антитеза веры и сомнения в принципе не может быть снята. Наконец, финал стихотворения демонстрирует полный разрыв с типом сюжетного разрешения, характерным для «видений» массовой литературы: миссия «соперника», сохраняющего полное молчание, по всей видимости, терпит фиаско; смех главного героя замыкает завязку и развязку в композиционное кольцо, исключая мысль о финальном преображении скептика в горячего адепта веры. Таким образом, из семи основных сюжетно-композиционных элементов, вычлененных в публикациях массовых изданий, воспроизводятся только два основных — договор и само явление, да и то в существ-

<sup>28</sup> Герой стихотворения, по всей видимости, исполнен скептицизма в отношении посмертного существования (с этим связана «угроза» оппонента явиться с того света). Сам Тургенев едва ли относился к этому столь легкомысленно; существует много свидетельств о его постоянной погруженности в размышления о смерти. Так, в воспоминаниях современников сохранились слова Тургенева: «Знаете, как иногда в комнате стоит еле уловимый запах мускуса, и его невозможно изгнать, выветрить... Так вот, я словно чувствую вокруг себя запах смерти, тления, небытия...» (цит. по: Толоров В. Н. Указ. соч. С. 64). Что касается Станкевича, то его религиозное чувство, всегда соединявшееся с философской рефлексией, тоже было далеко от «восторженности» «соперника».

венно измененном виде. (Трансформации подвергается также манера повествования. Выше отмечалось, что текстам «видений» свойственна установка на фактичность в назывании людей, свидетельств, обстоятельств и деталей. У Тургенева — как раз наоборот: детализация, психологическая конкретика минимальны. Изменена и мотивировка сверхъестественного: авторы сюжетов в массовой литературе настаивают на реальности происходящего, в то время как события «Соперника» можно свести к обману чувств.)

Рассмотрение «Соперника» в контексте периферийной словесности показывает, что подчеркнутой странностью и логической непроясненностью отмечен не только финал (о чем шла речь в начале). Очевидно, что текст стихотворения в целом построен на смысловых смещениях, поддерживающих ощущение загадочности всех моментов его сюжетно-композиционного развития. Эти смещения, тонкие сдвиги значений препятствуют любой одномерной интерпретации и — как следствие — исключают дидактизм и публицистичность, являющиеся неотъемлемыми чертами традиции «Простой речи». Приведенное сопоставление помогает приблизиться к пониманию поэтики тургеневского стихотворения. Мотивы и сюжетно-композиционные элементы, из которых строятся тексты массовых публикаций, имеют более или менее «готовое» (устойчивое в рамках данной традиции) значение, вернее, функциональную нагрузку, практически не изменяющуюся при всевозможных перекомбинациях. Текст «Соперника» также включает устойчивые в поэтике «таинственного» Тургенева мотивы, однако их движение обнаруживает новые принципы взаимодействия, а значит, и новое смысловое наполнение.

Как представляется, центральными смыслообразующими мотивами стихотворения являются мотивы *молчания* и *смеха*.

Молчание у Тургенева — одновременно и условие соприкосновения с таинственным, и его характеристика: молчит женщина-смерть в стихотворении «Встреча (Сон)»; неподвижна и безмолвна женщина-призрак Эллис, до того как она смогла напитаться живой кровью героя («Призраки»); не отвечает на вопросы героя Старуха (еще один образ судьбы-смерти) в одноименном стихотворении. Наконец, целую парадигму вариаций с темой молчания встречаем в более ранней «Поездке в Полесье» (1857): «...после долгого *безмолвия*, медленно поднял голову и оглянулся. О, как все кругом было *тихо и сурово-печально* — нет, даже не печально, а *нemo, холодно и грозно* в то же время! Сердце во мне сжалось. В это мгновение на этом месте я почувствовал веяние смерти, я ощутил, я почти осязал ее непрестанную близость. Хотя бы один звук задрожал, хотя бы мгновенный шорох поднялся в *неподвижном* зеве обступившего меня бора! Я снова, *почти со страхом*, опустил голову; точно я заглянул куда-то, куда не следует заглядывать человеку...» (Соч., 7, 59). В процитированном фрагменте хорошо улавливается взаимосвязь целого пучка мотивов, характеризующих таинственное: *молчание, немота, неподвижность* вызывают *страх* перед открывающимся пределом абсолютного уничтожения, причем трагизм личной смерти многократно усилен переживанием механической неотвратимости применения этого закона по отношению ко всему живому. («Для меня в непреложности законов природы есть нечто самое ужасное, так как я никакой цели, ни злой, ни благой, не вижу в них», — говорил Тургенев Я. П. Полонскому.<sup>29</sup>) Человек, охваченный таким метафизическим страхом, ощущает себя как бы в гипнотической зависимости от него и невольно делает первый шаг к уничтожению: «Это *холодное, неподвижное*, ненужное нечто — это я, тот прежний я?» (Соч., 7, 60).

Из этих примеров видно, что мотив молчания в сочетании с мотивами неподвижности, холода и страха репрезентирует у Тургенева понимание смерти как отсутствия жизни (см.: Соч., 7, 52), абсолютного полюса небытия, характеризующегося отсутствием качественной выраженности любых (звук, движение, цвет) признаков. (Не слу-

<sup>29</sup> Полонский Я. П. Указ. соч. С. 529.

чайно самый частый из цветowych эпитетов в описании таинственного — *белесоватый*;<sup>30</sup> отметим, что в комнате, где появляется «соперник», «ни темно, ни светло».)

Эмоциональное предощущение полного небытия отмечено у Тургенева соединением страха с *грустью* и *печалью*. «А вы, думал я, милые, знакомые, погибшие лица, вы, обступившие меня в этом мертвом уединении, отчего вы так *глубоко и грустно безмолвны?* (...) О, сердце... приучайся к *смиренью* последней разлуки, к горьким словам: „прости” и „навсегда”» (Соч., 7, 60—61). В такой связи (безмолвие — грусть — смирение) выявляется второе значение мотива *молчания*, уже не как проявления таинственного, а как ответной реакции человека на него: *молчать* означает примириться с судьбой, покориться ей (ср.: «...человек, которому от своей ли вины, от вины ли других пришлось худо на свете, должен по крайней мере *уметь молчать*» — Соч., 7, 70). Этот смысловой план открывается и в других тургеневских произведениях: так, Вера Ельцова («Фауст»), по ее собственным словам, умеет только одно: «*Молчать до последней минуты*» (Соч., 7, 46), и попытка объяснения (т. е. выбора своей судьбы) заканчивается катастрофой.<sup>31</sup>

Очевидно, что именно внутренняя взаимосвязь *молчания* и *покорности* воплощена в загробном поведении «соперника»; с этим связана своеобразная «запрограммированность» его поведения («Но мой соперник не издал ни единого звука — и только по-прежнему печально и покорно качал головою — сверху вниз»). Нечего и говорить о том, сколь далек смысл этого явления от традиционных «видений» массовой литературы. Не вечную жизнь души, а вечность как небытие, безальтернативное согласие с общим законом утверждает появление «соперника».<sup>32</sup> От героя стихотворения также требуется покориться, принять неизбежное. Именно так и поступают многие тургеневские герои, ощутившие власть судьбы над собой.

Однако реакция героя стихотворения призвана утвердить иное отношение к жизни и смерти. Она вовсе не сводится к скептическому уходу от бытийных вопросов, как может показаться при поверхностном чтении. Пытаясь разгадать смысл появления «соперника», герой далек от праздного любопытства; его мысль стремится преодолеть саму антитезу веры и неверия («что мы оба неправы...»). Поэтому смех, появляющийся в концовке стихотворения, вовсе не идентичен скептической насмешливости, о которой идет речь в его начале.

На первый взгляд парадоксально, что *смех, хохот, улыбка, насмешка* в поэтике Тургенева также связаны с категорией таинственного. Как правило, эти мотивы появляются на определенной стадии контакта героев с персонажем, представляющим сферу инобытия. Например, попытка заглянуть в лицо женщине-смерти (стихотворение «Встреча (Сон)») заканчивается так: «Тогда она внезапно обернулась — и я увидел светлые, лучистые глаза на *живом подвижном* лице. Она устремила их на меня и *засмеялась* одними устами... *без звука*. Встань, мол, и приди ко мне! Но я все не мог *пошевелиться*. Тогда она *засмеялась еще раз* и быстро удалилась, *весело покачивая* головою, на которой вдруг ярко заалел венчик из маленьких роз. А я остался *неподвижен* и *нем* на могильной моей плите» (Соч., 13, 200). Смех женщины связан здесь с торжеством овладения чужой душой, с проявлением властной силы над человеком, завлеченным губительным, но непреодолимым желанием проникнуть за грань возможного. Явление смерти предстает у Тургенева не

<sup>30</sup> Отмечено М. А. Петровским (см.: Указ. соч. С. 77).

<sup>31</sup> Не случайно И. Н. Розанов назвал автора «Стихотворений в прозе» «певцом молчания» (см. одноименную статью в сб.: Творчество Тургенева. М., 1920. С. 40—70).

<sup>32</sup> «Нет ничего страшнее, — говорил он однажды, — страшнее мысли, что нет ничего страшного, все обыкновенно. И это-то самое обыкновенное, самое ежедневное и есть самое страшное. Не привидение страшно, а страшно ничтожество нашей жизни» (Полонский Я. П. Указ. соч. С. 508). Из контекста понятно, что под «ничтожеством нашей жизни» Тургенев имеет в виду не бессодержательность ее конкретного житейского наполнения (в противовес какому-то иному, насыщенному смыслом существованию), а метафизическую бесплодность человеческого бытия, обреченность небытию.

как абстракция, сухая отвлеченность, а как полнокровный образ, демонстрирующий глубинное родство амбивалентных начал — уничтожения и жизни: женщины-смерть характеризуют подвижность, живость, светоносность (светлые, лучистые глаза), эмоциональная наполненность (мотив веселья), сила, власть, красота и нега (венок из маленьких роз) — все то, что обычно связывается именно с жизнью.<sup>33</sup> По мере нагнетания этих мотивов героиня обретает такие характеристики, как неподвижность, обессиленность, немота. Создается впечатление, что конкретизация, прояснение облика женщины-смерти предполагает движение героя к уничтожению. Более явно этот «вампиризм» таинственных персонажей Тургенева обнажается в «Призраках»: сначала Эллис *неподвижна и безмолвна* (Соч., 9, 81), затем (после того как герой по ее приказу произносит: «Возьми меня») отмечаются ее *внутренний смех* (Соч., 9, 82), *злорадство*, когда герой испытывает бессилие и страх (Соч., 9, 87), и наконец — *усмешка тайной неги*, когда Эллис, вкусив крови, обретает телесность (Соч., 9, 88).

Таким образом, мотив смеха маркирует точку в сюжетном развитии, когда *неживое по сути становится живым*, обретает полноту существования, недоступную обыкновенным людям в их кратковременном эмпирическом бытии. Именно так улыбаются молодая женщина за фортепиано и отвечающее ей сладострастной улыбкой скульптурное изображение Фавна в видении Лаго-Маджоре. Влекомый полнотой этого существования (привидевшегося, но в каком-то смысле более реального, чем его собственное), герой испытывает потребность приобщиться к нему. В другом эпизоде буйство жизни несет уже не гармонию чувств, а эмоциональный хаос: хохот разинцев вызван наслаждением кровью, убийством, борьбой.

В таком функциональном значении (переход от *небытия* к *бытию*) мотив смеха встречается и в других произведениях: насмешливы Муций и *немой* слуга-малаец, воскрешающий его («Песнь торжествующей любви»), самодовольно улыбаются румяные губы на портрете бабки-итальянки Веры Ельцовой («Фауст»), так что герою кажется, будто от миниатюры веет жизнью и негой. Улыбается лицо оживляемого Яковом Аратовым изображения Клары Милич: «...и радостная, торжествующая улыбка раскрыла ее губы... „Я прощен! — воскликнул Аратов. — Ты победила... Возьми же меня! Ведь я твой — и ты моя!“» (Соч., 13, 130). В последнем примере мотив *улыбки* маркирует не только оживление умершей Клары, но и, наоборот, переход героя в иное бытие: «блаженная улыбка» смерти озаряет лицо Аратова в финале повести. Улыбка, смех как указание на грань между жизнью и смертью встречаются у Тургенева повсеместно: вот старуха-судьба, ее «беззубый рот скривлен усмешкой... „Не уйдешь!“» (Соч., 13, 148). Смерть пророчит и сон Инсарова в XXIV главе «Накануне»: «Как раздавленный, навзничь лежал он, и вдруг ему почудилось: кто-то над ним *тихо хохочет* и шепчет...» (Соч., 8, 117). Число таких примеров можно легко умножить.

Таким образом, на другом полюсе от *смерти как абсолютного небытия* у Тургенева — *смех, улыбка*, открывающие тайну *амбивалентности жизни и смерти* в их непрерывном взаимодействии и взаимопереходе. Сквозной цветовой мотив этого смыслового плана — красный: по крайней мере дважды у Тургенева упоминается алеющий венок из маленьких роз («Встреча (Сон)» и «После смерти (Клара Милич)»); «легкая алая пена» появляется на губах Эллис («Призраки») при ее воплощении в женщину; уже упоминались румяные, улыбающиеся губы бабки Веры Ельцовой. Семантика красного цвета здесь вполне традиционна: он связан с полнотой жизни, любви, страсти, красоты, о которых мечтают многие тургеневские ге-

<sup>33</sup> Амбивалентность образа смерти у Тургенева сказывается уже в самом придании обобщенному понятию (не предполагающему чувственного воплощения) черт полнокровного образа. Ср. высказывание М. А. Петровского о смерти в тургеневском восприятии: «...какая-то живая, одушевленная абстракция — слово, которое так не любил Тургенев» (Петровский М. А. Указ. соч. С. 87).



рой. Однако почти нигде у «таинственного» Тургенева предельные выражения этих понятий не предстанут как наличная данность. Только вкусив крови героя, может «набраться жизни» Эллис, только посредством будничного Аратова может, по замечанию И. Анненского, найти путь воплощения абсолютная Красота, заключенная в Кларе.<sup>34</sup> Присутствие Красоты в наличной жизни мимолетно; несовершенное воплощение, на которое обречена она у Тургенева, сродни переживанию счастья (тоже всегда неполного): «Или, может быть, счастье, прямое счастье всей жизни проходило близко, мимо, *улыбалось лучезарною улыбкой* — да я не умел признать его божественного лица!» (Соч., 7, 60). Неоднократно отмечалось, что Красота у Тургенева внеморальна (как Клара, Эллис), она *овладевает* героями, и только такое воплощение ей ведомо. Поэтому Красота несет силу (в том числе и способность к переживанию любви), свободу самоосуществления и свободу от смерти (так, «после смерти» начинается настоящее существование Аратова; обретая телесность, бессмертной хочет стать Эллис; чарующая мелодия вызывает зарождение новой жизни в «Песне торжествующей любви»).

Так открывается тайна существования: глубинное родство смерти как абсолютного небытия и как абсолютной полноты бытия, невоплотимой до конца в наличной действительности, т. е. вневременного бытия в вечности. И человеку, по Тургеневу, трудно принять этот единый корень жизни и смерти, тайну их амбивалентности. Известны слова Тургенева в записи Н. А. Островской о том, что он «перестал верить в вечность»: «„Да, вечность страшна... Как подумать, что все кругом исчезнет, все прежнее, все прошлое, а ты умереть не можешь... Хотя так же и полное уничтожение ужасно...” — „Отчего же, если ничего не будешь чувствовать?” — „Все-таки ужасно!”»<sup>35</sup>

Вернемся к коллизии «Соперника». На одном полюсе оказывается покорное подчинение смерти, обрекающее человека на бесплотное псевдобытие. На другом — вечное, но обреченное на поражение стремление бунтующего духа сдернуть покрывало Изида (отсюда мучительное вопрошание героя, не находящее ответа). Но есть еще и третий выход, именно он открывается в финале стихотворения: это попытка овладения мучительной тайной амбивалентности *жизнессмерти*, приобщение к ней не через рациональное, а через эмоционально-эстетическое начало — смех, улыбку.<sup>36</sup> Интересно, что этот же смысловой ход осуществлен в стихотворении «Черный дрозд. I», на полях черновика которого набросан «Соперник»: «недвижное, мертвое бремя» размышлений о бессмысленности существования, в которые погружен герой, уступает воздействию «сильной», «вольной», дышащей «всею силою вечности» «счастливой» песни дрозда. Финал стихотворения несет двойственную эмоциональную реакцию («О, какие слезы на разгоревшихся щеках моих осветило взошедшее наконец солнце! Но я улыбался по-прежнему» — Соч., 13, 203), однако это не простое соположение контрастных чувств, а своеобразный катарсис, означающий принятие жизни во всей противоречивости, рациональной необъяснимости ее проявлений.

И последнее замечание. Сказанное как-то перекликается с тургеневскими размышлениями о преимуществах эмоциональной славянской природы. Эдмон Гонкур зафиксировал в дневнике слова Тургенева: «А для меня это (мысль о смерти. — С. III.) самая привычная мысль. Но когда она приходит ко мне, я ее отвожу от себя вот так, — и он делает еле заметное отстраняющее движение рукой. — Ибо в известном смысле *славянский туман* — для нас благо... Он укрывает нас от логики мыслей, от необходимости идти до конца в выводах...»<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Анненский И. Ф. Умиравший Тургенев // Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 42.

<sup>35</sup> Цит. по: Топоров В. Н. Указ. соч. С. 84.

<sup>36</sup> Ср. о финале «Клары Милич» (улыбке умирающего Аратова): «Мучительная несвобода как результат вторжения „чужой” и, по сути дела, мучительной, насильственной воли — власти в этой точке пресуществляется в чувство обретенной свободы» (Там же. С. 173).

<sup>37</sup> Там же. С. 112.

© А. В. Блюм

## КОЗЬМА ТИМОШУРИН — ПРОТОТИП КОЗЬМЫ ПРУТКОВА?

Литературоведы, как известно, не пришли к окончательному решению «прутковского вопроса»; в частности, много споров велось и ведется по поводу происхождения и причин выбора имени «Козьма Прутков».<sup>1</sup>

Надо сказать, что сами создатели литературной маски, или «опекуну Пруткова», как они себя неизменно называли, — А. К. Толстой и его кузены, братья Алексей и Владимир Жемчужниковы, — немало сделали для того, чтобы окончательно запутать этот вопрос. То они вообще отказывались раскрыть причину, по которой они остановились на его имени, как, например, Алексей Жемчужников в статье 1883 года под прямым, казалось бы, названием «Происхождение псевдонима Козьма Прутков»: «В выборе этого псевдонима мы руководствовались нашими особыми соображениями, ни для кого, кроме нашего семейства значения не имеющими».<sup>2</sup> То пробовали приписать авторство служившему у Жемчужниковых «прекрасному старику», которого они очень любили, Козьме Фролову, но тот, узнав, что книга «глупая», гордо отказался.<sup>3</sup>

Нарочито затемнено даже время рождения героя. В «Приступе старика», открывающем «Гисторические материалы Федота Кузьмича Пруткова (деда)», датированном 22 июня 1780 года, он завещает их «сыну моему, Петрушке, ради душевныя пользы и научения» с условием передать «оное мое писание в необходимом употреблении малому мальчишке Кузьке», т. е. своему внуку. Таким образом, Козьма Прутков должен был родиться ранее 1780 года, тогда как, согласно «Биографическим сведениям о Козьме Пруткове», родился он 11 апреля 1803 года. Наряду с другими приемами, розыгрыши и мистифицирование читающей публики, нарочитые противоречия и путаница — все это входило в правила игры, придуманной авторами.

\* \* \*

Еще в аспирантские свои годы, занимаясь историей провинциальной литературы в России XVIII—первой половины XIX века, автору этих строк более или менее случайно удалось найти сведения о том, что в Калуге в 1847 году готовился выход поэтического сборника местного автора. В августе этого года в Московский цензурный комитет поступила рукопись некоего Козьмы Тимошурина, «жителя города Жиздры Калужской губернии». Посылая ее, он, по простоте душевной, просил комитет не только выдать цензурное разрешение, но и *напечатать* ее. Дозволенная рукопись, как гласило решение, «выслана начальнику губернии и передана автору».<sup>4</sup> Книга была издана в следующем году под названием: «Разныя стихотворения Козьмы Тимошурина. Калуга, в типографии А. Краеванова, 1848». Открывался сборничек стихотворением «К Музе». Вот оно (сохраняю особенности авторского стиля и орфографии):

Возри на меня с Трона, о Муза небесная,  
Приласкай благосклонным приветом!

<sup>1</sup> Речь идет об этом во многих статьях и двух книгах, посвященных Козьме Пруткову: Берков П. Н. Козьма Прутков, директор пробирной палатки и поэт. Л., 1933; Жуков Д. Козьма Прутков и его друзья. М., 1976.

<sup>2</sup> Новости и Виржевая газета. 1883. № 20. 22 апр. См. также: Козьма Прутков. Полн. собр. соч. Л., 1965. С. 387.

<sup>3</sup> Берков П. Н. Указ. соч. С. 11.

<sup>4</sup> ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 5. Д. 223. Л. 8.

Пред тобой я открыл мою душу, чудесная:  
 Подари меня мыслью поэта!  
 Благослови предприятия, с Трона, прелестная!  
 Прийми мой сердечный тебе фирмам...  
 Прийми первый труд мой, поэтам известная,  
 Тебе — я труды и думы отдам!..  
*Не отринь же меня от эфирных объятий!..*  
*О!.. если вниманье твое получу:*  
*Среди многотрудных служебных занятий,*  
*Минуты покоя — тебе посвящу...*  
 После трудов — отдохновением,  
 Они отрадой будут мне —  
 Внемли же, Муза, песнопениям  
 Моим в полночной тишине!

Мне показалось, что тезка Пруткова и есть *сам Прутков*: он смело и с чистой совестью мог бы под ним подписаться. Особенно поразительны чуть ли не текстуальные совпадения выделенной курсивом строфы с первой же строфой стихотворения Козьмы Пруткова «Предсмертное», которое, как писали «публикаторы», «найденно недавно, при ревизии Пробринной палатки, в делах сей последней»:

Вот час последних сил упадка  
 От органических причин...  
 Прости, пробринная палатка,  
 Где я снискал высокий чин,  
*Но музы не отверг объятий*  
*Среди мне вверенных занятий.*

Тогда же я обратил внимание моего учителя, профессора Бориса Яковлевича Бухштаба (1904—1985), на это и многие другие совпадения: как раз в то время он готовил к изданию полное собрание сочинений Пруткова, предназначенное к изданию в Большой серии «Библиотеки поэта».<sup>5</sup> Б. Я. Бухштаб согласился со мной, считая, что не столько совпадение имен, сколько самая стилистика и весь «пафос» стихотворения Козьмы Тимошурина могли стать одним из побудительных толчков к созданию образа Козьмы Пруткова. Любезно поблагодарив меня во вступительной статье к этому изданию, Борис Яковлевич, говоря об указанной выше схожести строк, заметил, что «гут не совпадение, а прямая реминисценция». Подкрепил он этот вывод таким важным примечанием: «В конце 1850-х—начале 1860-х годов калужским губернатором был зять и близкий друг Жемчужниковых В. А. Арцимович. В эти годы и Алексей Жемчужников жил в Калуге. Невероятно, чтобы мимо семьи Жемчужниковых прошла курьезная книга калужского чиновника, столь близкого по духу своему недавно прославившемуся тезке. Не обязано ли Козьме Тимошурину и переименование Кузьмы Пруткова в Козьму?».<sup>6</sup>

Виктор Антонович Арцимович (1820—1893), женатый на сестре Жемчужниковых Анне Михайловне, в 1858—1862 годах был калужским губернатором. Ранее, с 1854 до 1858 года, он занимал такой же пост в Тобольске, одно время у него служил там Александр Жемчужников. Создатель «Конька-Горбунка» П. П. Ершов, служивший в эти же годы директором Тобольской гимназии и внесший, надо сказать, небольшую лепту в образ Козьмы Пруткова, приняв участие в создании оперетты «Черепослов, сиречь Френолог», сказал однажды о нем: «Поверьте, если б Россия была так счастлива, что хотя бы в половине своих губерний имела Арцимо-

<sup>5</sup> *Козьма Прутков*. Полн. собр. соч. / Вступ. ст., подг. текста и примеч. Б. Я. Бухштаба. Л., 1965. Это издание остается и сейчас самым полным и авторитетным изданием сочинений Пруткова.

<sup>6</sup> Там же. С. 45.

вичей, то Щедрину пришлось бы голодать, не имея поживы для своих „Губернских очерков“». <sup>7</sup>

До него, во время издания книги Тимошурина, калужским губернатором был Н. М. Смирнов, жена которого Александра Осиповна (в девичестве Россет), автор известной литературной мистификации, «вела салон». Между прочим, его посещал А. К. Толстой, который в течение нескольких месяцев 1851 года жил в Калуге, прибыв туда в составе сенаторской ревизии. Не исключено, что уже тогда ему удалось познакомиться с книжкой жиздринского поэта, доставлявшей, надо полагать, немало веселых минут губернскому обществу. У самих же Жемчужниковых были поместья в Калужской губернии, один из братьев — Алексей, товарищ Арцимовича по Училищу правоверения, — подолгу проживал в Калуге.

Укажем еще на одно совпадение. В «Памятных книжках Калужской губернии», выходящих почти ежегодно с 1852 года, в которых печатались сведения обо всех губернских и уездных чиновниках, вплоть до самых мелких, имя Тимошурина отсутствует. Зато в разделе «Жиздринский уезд» встретилось упоминание о штаб-ротмистре, мировом посреднике Николае Лукиче Жемчужникове. <sup>8</sup> Живя в одном небольшом уездном городе Жиздре одновременно с Тимошуриным, он, конечно, не мог не знать о такой городской достопримечательности, единственном поэте на всю Калужскую губернию.

Позднее, в конце 70-х годов, я вернулся к этой теме, запросив Калужский областной архив. Ответ пришел спустя 10(!) лет, в конце 80-х годов, когда, увы, Бориса Яковлевича уже не было в живых. Как сообщили архивисты, «сведения о Тимошуричине встретились случайно при наведении другой справки». Среди бумаг губернской канцелярии они нашли «Отношение от Калужского губернатора через Жиздринское полицейское управление жиздринскому мещанину Казьме Нефедову Тимошуричине (так!) от 14 июля 1875 г.». В нем говорилось, в частности: «Поданное им заявление, при сем возвращаемое за неясным изложением в нем обстоятельств и как содержащее в себе неуместные выражения, оставлено без последствий». Архивисты скопировали два отрывка из совершенно бессмысленных стихотворных посланий Тимошуричине губернатору, в которых он обличал какого-то «карлала», спрашивая его: «Ты шмель иль ужасный кошмар?». Судя по всему, Тимошурич отличался весьма вздорным и склочным характером, а также неизбывной склонностью к сочинительству, которая не покинула его спустя почти 30 лет после издания его первой и единственной книжки.

Видимо, эти две его особенности и объясняют включение им в сборник стихов 1848 года весьма пространной поэмы под названием «Самоубийца». Написана она с претензией на сатирическое высмеивание и обличение местных нравов. Фигурирует в ней две некие девицы, которым не дано «выйти замуж никогда»:

Они с невинностью своей  
Найдут во гробе лишь червей.  
Для трупa истинных друзей!

Но главная мишень его сатиры — некий местный «миллионер», «мужчина средних лет» (!), который

Бывает часто злобно рад,  
И тут-то настоящий ад  
В душе преподлой встрепенется

<sup>7</sup> Виктор Антонович Арцимович. Воспоминания. Характеристики. СПб., 1904. С. 10.

<sup>8</sup> Возможно, он находился в каком-то родстве с братьями Жемчужниковыми, но в каком именно, установить, просмотрев различные справочники по генеалогии, не удалось. О Н. Л. Жемчужникове, кроме сведений, указанных в «Памятных книжках», ничего неизвестно, кроме того, что он написал и издал книжку: Конские ярмарки в России / Сост. Н. Л. Жемчужников. СПб., 1883. 70 с. (Приложение к Журналу коннозаводства. 1883. № 2—3).

И чувства поползут как гад!  
 Давным-давно не видел я  
 Таких ужаснейших людей;  
 Душа пугается моя  
 Людей сих, точно как зверей...

«Миллионер» — настоящее исчадие ада: он постоянно нарушает пост, поставив своим «правилом жестоким употребление всего, что Богом нам воспрещено», «кушается в неге золотой и закален в горне пороков», «собаку скверную ласкает, а нищим — жалко дать пятак». «Но Рок нагрянул на него»: его корабль терпит бедствие, и он чудом спасается. Между прочим, в стихотворении Пруткова «Поездка в Кронштадт» с подзаголовком «Посвящается сослуживцу моему по Министерству финансов г. Бенедиктову» (как известно, В. Г. Бенедиктов был постоянной мишенью для создателей образа, написавших на него массу пародий) можно найти прямые реминисценции с этим фрагментом. Вернувшись в свой город, «миллионер» увидел свой догорающий дом. Пожар нарисован нашим автором опять-таки чуть ли не в духе апокалипсиса:

И пламень лютый пожирал  
 Дома с великой быстротой,  
 И гром в раскатах обрывался  
 У бездны черной и пустой,  
 И ужас с грохотом сливался,  
 И колебался шар земной...

«Миллионер» решает покончить с собой. Сцена его самоубийства достигает также вселенского масштаба:

И несчастный жилец  
 Жаждет жизни конец,  
 И схватил рукоятку кинжала...  
 Он добыча червям, жертва аду, зверям...  
 Посрамленье вселенной!..

Как и его тезка, Козьма Тимошурун склонен к морализаторству, так заканчивая свою поэму:

И так, о дети! К вам взываю,  
 Ведите скромно жизнь свою!  
 Не раздражайте, умоляю,  
 Небес благого Судию!  
 Скорейшим ставлю вам уроком  
 Жизнь Миллионера моего —  
 Он слезы исторгал потоком,  
 И — Рок за всех казнил его!  
 Страшитесь жизни Миллионера,  
 На свете счастье — обман  
 А удовольствия — химера...

Легко убедиться, что все это — «прутковщина» чистой воды.

Итак, не только вполне вероятная возможность знакомства создателей литературной маски с калужским изданием 1848 года, особенно если учесть биографические и «географические» обстоятельства, не только совпадение имен, но и ряд прямых реминисценций позволяют сделать сейчас предварительный и осторожный вывод: «Разные стихотворения Козьмы Тимошурина» могли послужить одним из импульсов к созданию образа Козьмы Пруткова.

© Л. Г. Чуднова

## Н. С. ЛЕСКОВ О ПУШКИНЕ

(НЕОПУБЛИКОВАННЫЙ АВТОГРАФ)

«Бессмертный, доколе звучит русское слово» — столь патетически высказал Лесков свое восторженное отношение к Пушкину.<sup>1</sup> Писатель был замечательным знатоком творчества поэта, которое вошло в его эстетический мир прочно и стало его органическим элементом. Потому не случайна такая плотная «населенность» лесковских текстов явными и скрытыми пушкинскими цитатами, реминисценциями, приметам очевидного тяготения к творческому опыту поэта.<sup>2</sup>

На протяжении всей писательской деятельности Лесков сохранил пристальный интерес ко всему, что касалось Пушкина: к выходу в свет собраний сочинений, полемике вокруг его наследия, публикации мемуаров, вплоть до судьбы личных вещей поэта.<sup>3</sup>

Почтительное уважение Лескова к «самому главному и действительно великому представителю»<sup>4</sup> родной литературы было таковым, что даже не столь значительные случаи недоброжелательства в адрес поэта вызывали у него возмущение. Так, в цикле статей «Летопись литературных странностей и безобразий» он выступил против выходки В. П. Авенариуса, который в своей повести «Ты знаешь край?» решил «уязвить Пушкина» путем грубого искажения его превосходного стихотворения «Кто знает край, где небо блещет...»<sup>5</sup>

Высказывая резкие суждения против нигилистического отношения к Пушкину со стороны крайних радикалов 1860-х годов, Лесков также не скупился на эмоции. В статье «Специалисты по женской части» (1867) он писал: «...они не могли без ругательства произнести имени Пушкина, который, будь он жив, раздавил бы их всех со всеми их теориями одним „железным стихом“ своим».<sup>6</sup>

В 1887 году в связи с годовщиной гибели поэта в «Православном обозрении» была опубликована «Беседа преосвященного Никанора, архиепископа Одесского и Херсонского, в неделю блудного сына, при поминовении раба Божьего Александра (поэта Пушкина) по истечении пятидесятилетия по смерти его».<sup>7</sup> Она глубоко взволновала Лескова. Весьма своеобразно почтил архиепископ память величайшего поэта России, уподобив его в своей поминальной речи «блудному сыну» евангельской притчи. Он представил Пушкина человеком, отринувшим христианство, «совратившимся в язычество», все чувства и дарования «посвятившим на служение похоти плоти» — т. е. миру Сатаны. В заключение речь шла о раскаянии поэта в его «заблуждениях».

Сиюминутным откликом Лескова на этот эпизод явился его рассказ «Лорд Уоронцов» с негодующим словом в адрес Никанора и его слушателей. Указав на

<sup>1</sup> Лесков Н. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1998. Т. 5. С. 599.

<sup>2</sup> Тема «Лесков и Пушкин» привлекала внимание ученых. См., например: *Богаевская К. П.* Лесков о Пушкине // Прометей. 1974. Т. 10. С. 408—409; *Чернявская Т. Н.* Роман А. С. Пушкина «Капитанская дочка» и романическая хроника Н. С. Лескова «Соборяне» // Поэзия А. С. Пушкина и ее традиции в русской литературе: XIX—начало XX века. М., 1989. С. 87—98; *Барбашов С. Л.* Мотив «очарованного странника» в творчестве А. С. Пушкина и Н. С. Лескова // Юбилейная Международная конференция по гуманитарным наукам. Материалы. Вып. 1: Н. С. Лесков. Орел, 2001. С. 153—156. См. также изложение доклада И. В. Столяровой «Отзвуки пушкинского романа „Евгений Онегин“ в творчестве Н. С. Лескова» на Юбилейной Международной конференции «Пушкин и пушкинистика на пороге XXI века» (Русская литература. 2000. № 3. С. 243).

<sup>3</sup> Например: [Б. п.] Часы и кровать Пушкина // Петербургская газета. 1886. № 54. 25 февр.

<sup>4</sup> Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 11. С. 480.

<sup>5</sup> Лесков Н. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. С. 560.

<sup>6</sup> Там же. С. 618.

<sup>7</sup> Православное обозрение. 1887. Т. 1. С. 531—561.

тернистость жизненного пути поэта, писатель сосредоточился на главном: на обвинении ученых университета, где произнес свою речь архиепископ, в том же недоброжелательстве, которое поэт встречал и при жизни, более того — в глумлении над его памятью: «Чего не вытерпело его имя от необузданного пера Писарева? Но того еще можно слегка оправдать юностью (...), а что подумать о многочисленной семье профессоров Одесского (Новороссийского) университета, молча допустивших, чтобы на их празднике памяти пятидесятилетия смерти поэта местный архиерей произнес речь (...), полную самого бесстыжего фарисейства и наглого искажения мыслей и чувств поэта».<sup>8</sup>

Критический подход определяет содержание и публикуемой ниже рецензии Лескова на книгу В. П. Острогорского «Памяти Пушкина. 6 июня 1880. Очерки пушкинской Руси» (СПб., 1880). Рецензия была написана в 1882 году для доклада на заседании Особого отдела Ученого комитета Министерства народного просвещения.<sup>9</sup> Сохранившийся датированный автограф и копия представляют интерес не только как новый материал о Пушкине, но и как важный источник для уяснения взглядов Лескова на личность и творчество поэта.

При анализе рецензии необходимо учитывать ее служебный характер и требование Министерства о соблюдении педагогической, а также политической цензуры в оценке книг для народных школ. Очевидно, что некоторые из негативных суждений Лескова обусловлены именно этим фактором. Так, прежде всего можно указать на его оценку вступительной части книги. По поводу резкого замечания Острогорского, связанного с распоряжением властей о тайном вывозе тела погибшего поэта ночью из Петербурга в Святогорский монастырь, Лесков пишет: «...это щекотливое воспоминание несколько политического свойства совсем неуместно в книге для детского чтения».<sup>10</sup> Тот же ракурс просматривается в мнении о тенденциозности Острогорского при подборе пушкинских цитат, воссоздающих картину русской жизни николаевской эпохи. В результате такого подбора, как считает Лесков, эта картина вышла «сугубо печальной». Впрочем, рецензент все-таки признает, что «она и на самом деле не могла бы выйти иною даже при меньшем сгущении теней».<sup>11</sup>

Некоторые выводы Острогорского, указывает Лесков, могут «сбивать и напоять незрелый ум напрасною раздражительностью».<sup>12</sup> Под понятием «раздражительность» в комитетских отзывах о книгах подразумевалось возникновение у читателя недовольства, критического или враждебного отношения к действительности. Наличие таковой было нежелательно для детских изданий.

Несколько иной характер имеют суждения Лескова, связанные с дуэлью и личностью поэта. Так, он не согласен с обвинением, которое автор книги предъявляет обществу, не сумевшему «уберечь от смерти (Пушкина. — Л. Ч.) от руки какого-то чужестранного проходимца».<sup>13</sup> Рецензент полагает, что говорить о какой-либо вине общества в этом роковом событии неуместно: причины, приведшие к дуэли, заключались только в свойствах натуры поэта — ревности, «подозрительности к репутации жены», «порывчивости его к дуэлям». Как видим, Лесков не смог выйти за рамки распространенной при его жизни версии, хотя и не все удовлетворяло его в сведениях о последних днях поэта. Позднее, будучи в Париже,

<sup>8</sup> Лесков Н. С. Лорд Уоронцов // Лит. наследство. 1977. Т. 87. С. 121.

<sup>9</sup> РГИА. Ф. 734. Оп. 3. Ед. хр. 166. Л. 241—242. О работе Н. С. Лескова в Ученом комитете Министерства народного просвещения см. статью С. А. Рейсера «Н. С. Лесков и народная книга» (Русская литература. 1990. № 1. С. 181—194).

<sup>10</sup> РГИА. Ф. 734. Оп. 3. Ед. хр. 166. Л. 241.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же. Л. 242.

<sup>13</sup> Острогорский В. П. Памяти Пушкина. 6 июня 1880. Очерки пушкинской Руси. СПб., 1880. С. 1.

он специально встречался с одним из тех, кому молва приписывала участие в сочинении анонимного пасквиля и кого он пытался реабилитировать перед обществом в статье «Иезуит Гагарин в деле Пушкина».<sup>14</sup>

Интересно и мнение, прозвучавшее в данном контексте, о недопустимости полицейского запрета дуэли. Такие меры, по мнению Лескова, поэт воспринял бы как «новое для себя оскорбление», т. е. рецензент имел устойчивое убеждение в независимости, свободолюбии пушкинской природы и в его обостренном чувстве собственного достоинства.

В книге В. П. Острогорского основными несомненно являются главы «Крестьяне» и «Господа». Но Лесков, видимо сознательно, уклонился от тщательного разбора этих глав, не желая вести щекотливый разговор по поводу их обличительного содержания. Самое пристальное внимание он уделил заключительной главе, посвященной изображению женщины в поэзии Пушкина. Освещение и анализ этой темы у Острогорского далеки от объективности и полноты. Выбрав лишь негативные по смыслу цитаты из стихов, он сделал вывод весьма одностороннего и одиозного свойства. Женщина у Пушкина изображена, как он считает, «пустой и ничтожной», наделенной прежде всего многими пороками, и в глазах общества она является «только игрушкой похоти».<sup>15</sup> По мнению автора книги, «хорошей русской женщины, как образа вполне целого и законченного, у Пушкина нет, да и быть не могло...»<sup>16</sup>

Правда, чувство меры вынудило Острогорского сделать оговорку: он признает, что у Пушкина есть две «светлые женские личности» — Татьяна в «Евгении Онегине» и Полина в «Рославлеве». Однако, указав на их привлекательные стороны, он и этих героинь поставил в один ряд с «пустыми и ничтожными» женщинами высшего света. На его взгляд, и они «в конце концов вполне расстаются с своими мечтами и стремлениями и становятся обыкновенными великосветскими дамами, женами пошляков-мужей».<sup>17</sup>

В свое время Белинский, анализируя роман «Евгений Онегин», увидел подвиг Пушкина и в том, что он «первый поэтически воспроизвел, в лице Татьяны, русскую женщину».<sup>18</sup> В восприятии критика это тип женщины с глубокой и благородной натурой, богатством душевных переживаний и верностью «женской добродетели».

Острогорский игнорировал мнение Белинского. Рассматривая лишь внешнюю сторону развития сюжета, он не раскрыл духовного мира героини и даже поставил под сомнение ее нравственные достоинства, заявив, что Татьяна «задавила в себе человеческие стремления» и «стала „верною супругою“ нелюбимого, но очень видного по положению человека».<sup>19</sup> В таком высказывании можно даже усмотреть намек на корыстолюбие и двоедушие героини романа.

Анализируя очерк Острогорского, Лесков не находит возможным принять его истолкование и оценку образа Татьяны. У писателя издавна сложилось о нем иное, неизмеримо более глубокое и основательное представление. «Почти непрерываемо установлено, — возражает он Острогорскому, — что его (Пушкина. — Л. Ч.) „Татьяна“ в „Онегине“ считается наилучшим женским типом...»<sup>20</sup> И в этой оценке слышны не только отзвук мнения Белинского, но и ранее высказанные суждения самого Лескова.

Еще в начале творческого пути в статье «Специалисты по женской части» (1867) он с восхищением писал о «серьезных женщинах», которыми никогда не ос-

<sup>14</sup> Исторический вестник. 1886. № 8. С. 269—273.

<sup>15</sup> Острогорский В. П. Указ. соч. С. 73.

<sup>16</sup> Там же. С. 69.

<sup>17</sup> Там же. С. 77.

<sup>18</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 473.

<sup>19</sup> Острогорский В. П. Указ. соч. С. 78.

<sup>20</sup> РГИА. Ф. 734. Оп. 3. Ед. хр. 166. Л. 241.



кудевала наша земля, и в качестве доказательства приводил в пример два положительных литературных типа — некрасовскую Дарью и пушкинскую Татьяну — по его выражению, «два могучие типа»: «Один твердый, как выносящая все непогоды бронза, другой нежный, но крепкий, как мрамор, от которого светлые рефлексy падают одинаково на мураву и на мусор, не отнимая свежести у муравы и не пачкаясь низменной перстью...»<sup>21</sup> Писатель высоко оценил «лучезарный свет души» и твердость характера Татьяны. Но далее, определяя суть этого характера, он, вместо точной цитаты из последнего признания Татьяны Онегину, ввел реминисценцию: «Я буду верна тому, в чем я поставлена».<sup>22</sup> Это не случайная ошибка памяти, а несколько иное осмысление натуры героини. Если почти все критики видели нравственную высоту Татьяны в том, что в ее внутреннем конфликте верх взяло чувство долга перед мужем, то Лесков дает более широкое истолкование тому чувству долга, которое пронизывает все поведение пушкинской героини. В ее признании он усматривает верность не только чистоте супружеских отношений, но и долгу как высочайшей нравственной обязанности самодовлеющей личности перед людьми, перед высшей волей.

Возможно, именно с этой точки зрения Лесков и в рецензии на книгу Острогорского, считая Татьяну «наилучшим женским типом», проясняет содержание такого определения следующим образом: «...в типе Татьяны мы чувствуем лучшие национальные черты нашей русской женщины и чтим их не по предрассудку, а потому что они гармоничны, стройны и возвышенны (...). Поэтому она нам дорога и, можно сказать, даже *священна*...»<sup>23</sup> Очевидно, что речь идет не только о женской верности, но и о других вносящих священное преклонение духовных качествах, нравственных принципах. Именно уточняя эти принципы, Лесков утверждает, что героиня Пушкина возведена поэтом на «прекрасный и чистый пьедестал, с которого ей видна во все стороны *честная дорога*, при прекрасных силах пройти ее до самой цели».<sup>24</sup> Эта развернутая метафора о «прекрасном и чистом пьедестале» и «честной дороге» до конца раскрывает толкование Лесковым сути «татьянинского типа» как средоточия чести и долга в широком смысле этих понятий. Именно эти черты, как считал писатель, составляют опору в нравственном самосознании русского народа.

Еще одно свойство дорого Лескову в Татьяне. В ответ на мнение Острогорского о том, что лишь жены декабристов оказались образцом великодушных женщин пушкинской поры, писатель выразил твердую уверенность в том, что и Татьяна способна к «самому широкому самоотвержению», к подвигу «для облегчения близких ей в их несчастьи». В этом случае рецензия Лескова перекликается с известной речью Ф. М. Достоевского о Пушкине (8 июня 1880 года). Сосредоточив основное внимание на анализе драматического конфликта в душе героини, Достоевский специально развил мысль о жертвенности такой натуры, готовности поступиться своим счастьем ради счастья других.<sup>25</sup> Высказывая убежденность в нравственной силе героини, в ее способности преодолеть страдания, Достоевский и в этом мнении соприкасается с Лесковым. И тот и другой писатели убеждены, что образ Татьяны непревзойден в его поэтическом совершенстве. Правда, Достоевский ставит рядом с ним образ Лизы Калитиной, Лесков же полагает, что это «наилучший женский тип», и все другие положительные женские образы в русской литературе являются его видоизменениями или перифразами.

По совокупности недостатков книги Острогорского Лесков сделал вывод о ее непригодности для обращения в народных школах. Однако ценность этой рецензии

<sup>21</sup> Лесков Н. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. С. 600.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> РГИА. Ф. 734. Оп. 3. Ед. хр. 166. Л. 241.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 130.

совсем не исчерпывается ее утилитарным результатом. Критическое рассмотрение очерка Острогорского дало Лескову повод высказать оригинальные и немаловажные суждения о творчестве Пушкина, представляющие живой интерес и для нашего времени.

В Особ(ый) отд(ел) Ученого Ком(итета)  
М(инистерс)тва Народн(ого) Просвещения  
Члена Лескова мнение о брошюре

*Памяти Пушкина.* 6 июня 1880 г. *Очерки пушкинской Руси.* Виктора Острогорского. СПб., Типография Стасюлевича. 86 стр. в 16 долю л. Ц. 50 коп.

Г-н Острогорский имеет в виду представить в этой книжечке: как понимал и изображал Пушкин русскую природу и современных ему русских людей. Вначале у него идет предисловие, потом «природа», «крестьяне», «господа» и наконец «русская женщина».

Такая мысль, по моему мнению, составляет задачу довольно интересную и небезполезную, но исполнение ее у г-на Острогорского, к сожалению, вышло далеко небезукоризненным.

Промахи и недостатки начинаются с самого предисловия, которому недостает мерности и спокойствия тона, составляющих необходимое условие книг, назначаемых для детского чтения. У г-на Острогорского, наоборот, много раздражения по отношению к жестокости русских нравов и к превратностям личной судьбы покойного поэта и оттого являются некоторые неосновательные преувеличения.

С этих последних он и начинает.

«Шестого июня сего (1880) года, — говорит г. Острогорский, — совершилось событие неслыханное: открылся памятник писателю-художнику, которого труп назад тому 43 года во избежание каких-то совершенно неосновательно и легкомысленно предполагаемых беспорядков и волнений со стороны публики тайно ночью увезли из Петербурга для погребения в Святогорском монастыре».

Во-1-х, это щекотливое воспоминание несколько политического свойства совсем неуместно в книге для детского чтения; а во-вторых, тут есть и неправда — постройка памятника «писателю-художнику» в 1880 году не была делом «неслыханным» на Руси, так как давно уже был поставлен памятник Ломоносову в Холмогорах и Ив(ану) Анд(реевичу) Крылову в Летнем саду в Петербурге.

Тут же несправедливым кажется укор, что Пушкина «не умели даже уберечь от смерти от руки какого-то чужестранного проходимца». Общество тогдашнее отнюдь не виновато ни в ревности Пушкина, ни в порывчивости его к дуэлям, из которых одна прекратила его дорожную жизнь. «Уберечь» человека от подозрительности к репутации его жены — есть дело невозможное для общества, а предупредить дуэль можно было только мерами полицейскими, которые поэт всеконечно принял бы за новое для себя оскорбление. Непонятно — в чем тут грех *неумения*?

«Ввиду поправки памятника» (стр. 3) г. Острогорский хочет «отнестись к Пушкину как к явлению историческому», а на 80 стр. есть результат этого опыта. Сверяясь с описанною Пушкиным «современною поэту русскою жизнью», г. Острогорский находит, что «картина вышла очень печальная». И действительно, она выходит вполне невеселю в подборе, какой сделан у г. Острогорского; но она и на самом деле не могла бы выйти иною даже при меньшем сгущении теней. Время Пушкина было время по преимуществу тяжелое, когда Русь, по выражению Хомякова, была «всякой мерзости картина полна»; но при той группировке фактов, какую встречаем у г. Острогорского, «картина вышла сугубо печальная»:

Мысль ужасная здесь душу омрачает:  
Среди цветущих нив и гор

Друг человечества печально замечает  
Везде невежества губительный позор.<sup>1</sup>

Чтение книги г. Острогорского, полной цитат из Пушкина, представляет большое удобство сравнить, «какою была Русь двадцатых и тридцатых годов», с Русью, которая увидела «народ освобожденный и рабство, павшее по манию царя»,<sup>2</sup> и сравнение это действует как струя свежего воздуха для груди, измученной задухой. Имя «благодетеля», присвоенное императору Александру II-му, представляется достойным вечных благословений. Знаток государственных дел и знаток литературы пробегут сравнения Острогорского, вероятно, не без интереса и не без удовольствия, и в одном они, может быть, согласятся с автором, а в ином заметят его ошибки, но дитяти, или вообще читателю школьного возраста, в голове у которого критики еще нет, да нет и знания истории, — такая книга с обильными посылками к именам чужеземных исторических лиц, — по моему мнению, нимало не полезна. Даже более, — она может сбивать и напоить незрелый ум напрасною раздражительностью, а притом и навязывать школяру, под видом непререкаемых истин, выводы шаткие и суждения неправильные. А есть ли здесь таковые суждения? Да, по моему мнению, они встречаются в нескольких местах, но чтобы не все их перечислять и опровергать, я укажу как на пример, — на мнения г. Острогорского о таком важном вопросе в поэзии Пушкина, как его женские типы.

Почти непререкаемо установлено, что его «Татьяна» в «Онегине» считается наилучшим женским типом, к которому все или почти все другие симпатичные типы женщин русской литературы относятся только как некоторые видоизменения или перифразы. «Татьяна» — это для нас, так сказать, то самое, что для германской литературы «Гретхен», — в типе Татьяны мы чувствуем лучшие национальные черты нашей русской женщины и чтим их не по предрассудку, а потому что они гармоничны, стройны и возвышенны, и мы уверены, что дальнейшее развитие жизни, куда бы оно ни повело, всего вероятнее найдет наилучшие условия для своего проявления в свойствах натуры именно этого, татьянинского типа. Поэтому она нам дорога и, можно сказать, даже *священна*, и чтобы ее развенчать, а нас в ней разочаровать и разуверить, — надо нам показать что-либо значительно превосходящее Татьяну. Но г. Острогорский имеет на все это свой взгляд. В лице Татьяны (стр. 76) он видит у Пушкина только «порыв изобразить хорошую русскую женщину», которая, однако, как и Полина, княжеская дочь, «становятся обыкновенными великосветскими дамами» (77). Вывод из этого на странице 79-й таков, что «женщина, выставленная Пушкиным, еще безотраднее его мужских портретов». По текстуализации, взятой из самого же Пушкина (стр. 71), «они родились для гарема, иль для неволи и оков», «над их бровями надпись ада: оставь надежду навсегда», «пугать людей для них отрада». Их натуры столь низки и достойны презрения, что «чем меньше их любишь, тем им более нравишься», и вообще они так дурно влияют, что вид уж их один «рождает сплин».

Это так — это все действительно слова Пушкина, но тип Татьяны все-таки отнюдь не тип *обыкновенной* великосветской женщины, и приговор г. Острогорского (ср. 69), что «хорошей русской женщины, как образа вполне законченного, у Пушкина нет, да и быть не могло», — есть приговор опрометчивый и неверный. Но предстоит вопрос: почему же ее даже и *не могло быть*? Г. Острогорский отвечает: «потому что в 20-х, 30-х годах ее у нас не было и в жизни, за немногими редкими исключениями, на которых останавливается Некрасов в своих „Русских женщинах“». Вот это и есть те, которые должны в наших глазах понизить нравственный облик Татьяны.

<sup>1</sup> У Пушкина: убийственный позор («Деревня»).

<sup>2</sup> У Пушкина: народ неугнетенный и рабство, падшее... («Деревня»).

Здесь, конечно, речь идет о женщинах, сопутствовавших мужьям и женихам в политическую ссылку после декабристской истории. Но идти в ссылку за любимым человеком — это не единственная и притом совсем не самая трудная проба женской добродетели. Таких или им подобных героинь, в этом роде, г. Острогорский может набрать не столько, сколько их вывел Некрасов, — они обозначились еще в очень старые годы русской истории, но все они нисколько не сдвигают Татьяны с ее прекрасного и чистого пьедестала, с которого ей видна во все стороны *честная дорога*, при прекрасных силах пройти ее до самой цели. И что должно быть всего обиднее для рассматриваемого нами педагога и писателя — это то, что и самый характер непонятой г. Острогорским Татьяны не только вовсе не исключает ее способности и готовности к самому широкому самоотвержению для облегчения близких ей в их несчастье, но напротив — возвышенный характер Татьяны даже безусловно это предполагает. Все недоразумение здесь происходит от несовершенства критических приемов г. Острогорского, который смешивает *свойства типа* с положением. Но как обо всем этом в школе толковать и спорить несвоевременно, то я думаю, что эта книга г. Острогорского, как стоящая несоразмерно выше задач начальных народных школ, — там не годится.

14 авг⟨уста⟩ 1882. Н. Лесков.

## ПЕРЕПИСКА В. Я. БРЮСОВА С Н. Н. БАХТИНЫМ (Н. НОВИЧЕМ)

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ, ПОДГОТОВКА ТЕКСТА И КОММЕНТАРИИ Е. В. ИВАНОВОЙ  
И Р. Л. ЩЕРБАКОВА)\*

Альманах «Русские символисты» занимает особое место в творческой биографии Валерия Брюсова: это был его дебют не только как поэта, но и как издателя, как организатора и вождя нового течения. Роль вождя тогда была сыграна им «на черном» — среди тех, кого удалось ему собрать вокруг альманаха, не оказалось ни одной литературной величины. Но сама история этого первого издательского предприятия Брюсова, судьбы его первых соратников в начатой тогда уже литературной борьбе достойны внимания хотя бы потому, что все они выступили в роли застрельщиков самого плодотворного течения русской литературы XX века.<sup>1</sup> Пожалуй, ни одно из брюсовских последующих изданий, которых будет немало, не доставило ему столько острых переживаний, как три тоненьких тетрадки альманаха «Русские символисты», вышедшие в 1894—1895 годах. Благодаря им, как признавался он позднее, «если однажды утром не проснулся „знаменитым“, как некогда Байрон, то, во всяком случае, быстро сделался печальным героем мелких

\* В декабре 2003 года в Москве скончался Рем Леонидович Щербаков (р. 1929), авторитетный специалист по творчеству В. Я. Брюсова и Н. С. Гумилева. Основная деятельность Р. Л. Щербакова протекала в области научно-популярной журналистики, в течение многих лет он был сотрудником журнала «Наука и жизнь». Литературоведение можно было бы назвать его хобби, но в этой области он сумел достичь подлинно профессионального уровня как автор комментариев к собраниям сочинений Брюсова и Гумилева, публикатор их эпистолярия в томах «Литературного наследия», редактор и деятельный сотрудник в подготовке других научных изданий. Все, кто имел счастье знать Рема Леонидовича, запомнили его как бескорыстного помощника и глубокого знатока русской поэзии Серебряного века. Это последняя из подготовленных им публикаций.

<sup>1</sup> История издания альманаха и судьбы его участников подробно изложены в нашей статье: Иванова Е., Щербаков Р. Альманах В. Брюсова «Русские символисты»: судьбы участников // Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX—XX вв. / Блоковский сб. Вып. XV. Тарту, 2000. С. 33—75.

газет и бойких, неразборчивых на темы, фельетонистов».<sup>2</sup> Готовя это издание, Брюсов учился буквально всему — переписываться с авторами, вести переговоры с типографией, добывать средства, общаться с цензурой и т. п.

Альманах «Русские символисты» был задуман Брюсовым для пропаганды той новой поэзии, которую он открыл для себя в творчестве малоизвестных тогда в России французских символистов, о чем он вспоминал в Автобиографии: «Между тем, в литературе прошел слух о французских символистах. Я читал о Верлене у Мережковского же («О причинах упадка»), потом еще в мелких статьях. Наконец, появилось „Entartung“ Нордау, а у нас статья З. Венгеровой в „Вестнике Европы“». Я пошел в книжный магазин и купил себе Верлена, Малларме, А. Рембо и несколько драм Метерлинка. То было целое откровение для меня».<sup>3</sup>

Упомянутая здесь статья Зинаиды Венгеровой «Поэты-символисты во Франции» была опубликована в 1892 году («Вестник Европы», № 9), и вскоре после знакомства с ней в программе на 1893 год в дневнике Брюсова пунктом первым значилось: «Выступи на литературном поприще».<sup>4</sup> План предстоящего дебюта в его сознании связывался с французским символизмом, и не случайно 4 марта 1893 года в его дневнике появляется еще одна важная запись: «Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало! Надо выбрать иное... Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство».<sup>5</sup> Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду я!»<sup>6</sup> Эту запись принято использовать как доказательство беспримерного честолюбия молодого поэта. Но роль вождя, которую в мыслях уже тогда отводил Брюсов себе, на первых порах готовила ему не столько лавры, сколько бесчисленные огорчения и хлопоты.

Поначалу Брюсов видел задачу своего издания в том, чтобы познакомить русского читателя с творчеством новых французских поэтов, которых он тогда уже увлеченно переводил и которым подражал в собственных стихах. Задуманный им альманах носил поначалу название «Символизм. Подражания и переводы», но в ходе его формирования и подготовки к печати он решает заявить себя не просто переводчиком и подражателем, а «русским символистом», т. е. по существу основоположником нового литературного течения. Замысел был достаточно дерзким, и Брюсов придумал ход, как бы отводящий скандал непосредственно от него: в первом выпуске альманаха «Русские символисты» он выступал только как поэт и переводчик, наряду еще с одним участником этого издательского предприятия — А. А. Лангом, впоследствии публиковавшимся под псевдонимом А. Л. Миропольский. Рядом с ними появляется вымышленный издатель Владимир Александрович Маслов, именем которого подписана вступительная заметка, содержащая краткую декларацию школы символистов. В реальности автором заметки был Брюсов. Он же и финансировал издание, отдав ради этого часы в заклад. Это «раздвоение» придавало солидность подготовленному им изданию, и вымышленный меценат стал первым в числе тех «мертвых душ», за счет которых будет увеличивать Брюсов ряды своих сторонников в следующих выпусках альманаха.

Помимо вступительной заметки, от лица Маслова было написано также предложение авторам, желающим примкнуть к русским символистам, присылать на его имя стихи. Любопытно, что если среди критиков никто не обратил внимание

<sup>2</sup> Брюсов В. Автобиография // Русская литература XX века. М., 1914. Т. 1. С. 109.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Брюсов В. Дневники. М., 1927. С. 10.

<sup>5</sup> Н. А. Богомолов обратил внимание, что в этой фразе при публикации сделан пропуск: в автографе «декадентство и спиритизм». Эту чрезвычайно важную конъектуру мы опускаем здесь лишь потому, что она не имеет отношения к нашему сюжету.

<sup>6</sup> Брюсов В. Дневники. С. 12.

на издателя и не упомянул о нем в рецензиях, то никто из поэтов не усомнился в реальности его существования, и мифический меценат нового течения получал письма с предложениями издать их стихи вплоть до 1896 года.

Одним из первых, кто откликнулся на этот призыв, был Николай Николаевич Бахтин (1866—1940), уже во втором выпуске его переводы появились за подписью Н. Нович. Он оказался еще и едва ли не единственным литературным человеком из всех тех, кто опубликовался на страницах брюсовского альманаха, поэтому имеет смысл сказать несколько слов о его биографии, тем более что факт его сотрудничества в альманахе «Русские символисты» настолько малоизвестен, что даже не нашел отражения в статье о нем в словаре «Русские писатели». Биография Николая Бахтина представляет некоторый интерес также в связи с его возможным родством с филологом Михаилом Михайловичем Бахтиным, о родословной которого идут ожесточенные споры.<sup>7</sup> Николай Бахтин принадлежал к дворянскому роду орловских Бахтиных, которые, как и М. М. Бахтин, считали своим общим предком основателя Орловского кадетского корпуса М. П. Бахтина, имя которого корпус носил вплоть до революции 1917 года. Остальные сведения о нем таковы: он родился 5 мая 1866 года на Кавказе в селении Чири-Юрте (Чечня), учился в Орловской военной гимназии и 2-м военном Константиновском училище, которое окончил в 1885 году. С 1885 по 1891 год служил в Киеве. В 1891 году был назначен офицером-воспитателем Орловского кадетского военного корпуса им. М. П. Бахтина и на этой должности оставался до 1909 года. В 1910 году вышел в отставку и переехал в Петербург. В дальнейшем занимался проблемами педагогики и школьного театра; составил картотеку переводов зарубежной поэзии на русский язык, которая хранится в Пушкинском Доме.<sup>8</sup>

Об альманахе «Русские символисты» Бахтин узнал, вероятно, из ругательной рецензии на первый выпуск, появившейся в «Орловском вестнике» (она не учтена в библиографии В. Я. Брюсова). Рецензент И(ван) П(етрович) Б(елокопский) писал: «Стихотворения Брюсова и Миропольского производят или впечатление бессвязного набора слов, или даже бреда расстроенного воображения. Было бы страшно за русскую литературу, если бы были какие-либо основания предполагать, что наш „символизм“ имеет какую-либо будущность. Но никаких оснований к такому предположению нет, и почти несомненно, что наши „символисты“ лишь обезьяничают, подражая западноевропейским и, главным образом, французским „символистам“, уже имеющим „свою литературу“, и „своих талантов, и даже гениев“, которых переводят и „наши символисты“, а именно у г-на Брюсова есть перевод стихотворений таких „гигантов символизма“, как Верлен и Метерлинк».<sup>9</sup>

<sup>7</sup> В беседах с В. Дувакиным М. М. Бахтин говорил: «Я родился в 1895 году (...) в семье дворянской и очень древней: по документам она с XIV века (...) Мой прапрадед был бригадир екатерининских времен, и он три тысячи крепостных душ своих пожертвовал на создание кадетского корпуса — одного из первых в России. Этот корпус просуществовал до революции и носил его имя: имени Бахтина Орловский кадетский корпус» (цит. по: *Паньков Н. А.* Вопрос о родословной М. М. Бахтина: все ли так ясно? // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1994. № 2(7). С. 126—127). В этом же номере помещена статья С. С. Кошкина «Пора закрыть вопрос о родословной М. М. Бахтина», где дворянское происхождение М. М. Бахтина оспаривается. Не имея возможности подробно останавливаться на этом вопросе, отметим, что биография интересующего нас Н. Н. Бахтина во многом схожа с той, которую приписывал себе М. М. Бахтин, и, если его слова подтверждаются, они будут признаны родственниками.

<sup>8</sup> Подробнее см. статью о Н. Бахтине в словаре «Русские писатели. 1800—1917» (М., 1989. Т. 1. С. 184—185; автор — М. С. Семенюк), в которой излагаются сведения, почерпнутые из статей Т. И. Бронь «Н. Н. Бахтин и его картотека» (Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963. С. 434—449) и «Картотека иностранных переводов Н. Н. Бахтина» (Советская библиография. 1963. № 4. С. 35—45). Более ранний период деятельности Н. Н. Бахтина освещен в его автобиографии, опубликованной в «Критико-библиографическом словаре русских писателей и ученых» С. А. Венгерова (СПб., 1897—1904. Т. VI. С. 421).

<sup>9</sup> Б(елокопский) И(ван) П(етрович). «Русские символисты» // Орловский вестник. 1894. 14 апр.

Рецензент едва ли мог предположить, что его заметка сделала Брюсовскому изданию рекламу, благодаря ей Бахтин не только узнал об альманахе «Русские символисты», но и послал в него свои переводы из новых поэтов. Судя по публикуемым далее письмам, Бахтин не обратил никакого внимания на скандальную славу нового издания, сам он от скандалов был надежно защищен своим псевдонимом. Этот скромный преподаватель в кадетском корпусе был неутомимым пропагандистом зарубежной поэзии, и французский символизм уже попал в его поле зрения. Наряду с переводами из Верлена, он предложил свои переводы из Эдгара По.

В письмах Бахтин обращается то к издателю В. А. Маслову, то к Брюсову. В конце концов последнее письмо он начинает словами «Милостивый Государь». Причины этих колебаний объясняют ответные письма Брюсова, в которых обнаруживается такое заинтересованное отношение к символизму, к тонкостям перевода, которое трудно предположить в издателе. Но, видимо, Бахтина не слишком волновало, кто был его реальным собеседником — если сам он печатался под псевдонимом, почему не признать право скрывать свое имя за Брюсовым-Масловым. Брюсовские же письма показывают, с каким удовольствием ведет он переписку от чужого лица, позволяя себе и сдержанные похвалы, и кое-какую (впрочем, весьма незначительную) критику в свой собственный адрес.

Вымышленный Маслов давал ему большую свободу для маневра: он мог сначала вести переговоры об участии Бахтина в подготовке к изданию лучших переводов Верлена, потом так же спокойно издать только переводы Брюсова и т. п.; он мог также с жаром обсуждать французских символистов, проблемы перевода как таковые, и в этом смысле Бахтин был для Брюсова находкой — таких заинтересованных собеседников для обсуждения подобных проблем он тогда не имел.

Бахтин оказался на редкость нечестолюбивым, тихим и покладистым автором, во всяком случае, его недолгое сотрудничество в альманахе Брюсова не было омрачено никакими разногласиями, и в этом заключалась причина успешности их сотрудничества в отличие от всех остальных поэтов, многих из которых отпугнула редакторская бесцеремонность Брюсова, тогда еще не имевшего никакого издательского опыта и правившего чужие стихи по собственному разумению. После прекращения издания Брюсова Бахтин продолжал пропагандировать символизм — он опубликовал в «Орловском вестнике» статью о Поле Верлене (1896. № 22). В 1896 году Бахтин стал выпускать серию под общим названием «Маленькая антология», по замыслу она должна была иметь сквозную нумерацию, состоять из 25 выпусков и стать «собранием переводов из лучших поэтов всех культурных народов и всех времен». <sup>10</sup> Некоторые выпуски антологии Бахтина были снабжены статьями о творчестве зарубежных поэтов. Нам удалось найти только десять выпусков этой серии, неизвестно, удалось ли составителю осуществить свой замысел полностью.

Первые два из известных нам выпусков антологии вышли в 1896<sup>1</sup> году, одна из них озаглавлена «С чужих полей», другая была посвящена поэзии Китая и Японии; последний выпуск появился в 1905 году («Песни ста поэтов. Японская антология»). Выпуски нумеровались в соответствии с общим планом серии, под десятым номером в 1900 году вышел сборник «Французские поэты», под 12-м в 1899 году — «Поэты Швеции». В составленном Брюсовым «Списке моих книг» значатся три выпуска бахтинских антологий: «С чужих полей» (СПб., 1897), «Песни Англии и Америки. Песни Германии» (2 выпуска) и «Сборник поэм (Переводы из Гаммерлинга, Мюссе, Зола, Колэ и Ленау)». <sup>11</sup> Особый интерес представляет «Маленькая антология» под номером 20 — сборник стихов «С чужих полей»

<sup>10</sup> Цит. по: Бронь Т. И. Н. Бахтин и его картотека // Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963. С. 441.

<sup>11</sup> РНБ. Ф. 386. Карт. 117. Ед. хр. 32. Л. 7.

(СПб., 1896), куда были включены три бахтинских перевода стихотворений Верлена и два Эдгара По, одно из которых ранее было опубликовано в «Русских символистах».

Хотя замысел издаваемых Бахтиным антологий в чем-то перекликался с «Русскими символистами», они встретили со стороны критики совсем иной прием. В тех же изданиях, где были помещены резко отрицательные отзывы на брюсовский альманах, издания Новича-Бахтина буквально превозносились. Положительную рецензию на антологию скандинавских поэтов поместил «Северный вестник», враждебно встретивший издание Брюсова.<sup>12</sup> В марксистской «Жизни» была помещена статья Н. В. Дризена, где было сказано: «Весьма симпатичной представляется попытка г. Новича пересадить и культивировать на русской почве цветы „чужих полей“». Первый опыт автора должно признать удачным.<sup>13</sup> В таком же духе выдержана и рецензия в журнале «Мир Божий»: «Тонкий вкус и большое знакомство с переводимыми авторами показывают, что все издание, задуманное широко, составит ценное приобретение для всех любящих поэзию».<sup>14</sup>

На фоне этих почти дифирамбов в адрес достаточно посредственных переводов Бахтина еще рельефнее выступает скандал, который вызвало в литературных кругах появление «Русских символистов». Брюсов имел основание утверждать в предисловии к третьему выпуску: «Все негодующие статейки и заметки не только не нанесли удара новому течению, но по большей части даже не давали своим читателям никакого представления о нем. Да и негодование то относилось больше к заглавию, и мы убеждены, что появивсь те же стихи без открытого названия школы, их встретили бы вовсе не с таким ужасом».<sup>15</sup>

Бахтин остался в стороне от всех скандалов, связанных с «Русскими символистами», а после прекращения альманаха Брюсова продолжал деятельность «почтовой лошади просвещения», знакомя русского читателя с зарубежными поэтами.

Переписка, видимо, сохранилась не полностью, до нас не дошло письмо, в котором Брюсов оповестил Бахтина о планах издания журнала «Горные вершины». О существовании такого письма мы знаем из ответа Бахтина от 16 января 1896 года, где и находим обращение «Милостивый Государь». Неизвестно, почему оборвалась их переписка. Возможно, что причиной стала раскрытая мистификация Брюсова, но возможно также, что с прекращением «Русских символистов» она оборвалась сама собой. Во всяком случае, в планах неосуществленного четвертого выпуска переводы Бахтина присутствовали. Никакими сведениями о личном знакомстве и о более поздних контактах Брюсова и Бахтина мы не располагаем, хотя их пути могли пересекаться уже после революции в Московском ТЕО Наркомпроса в 1918 году, куда Бахтин наезжал из Петербурга, но работали они с Брюсовым в разных секциях и говорить об их контактах можно лишь предположительно.

Еще одна загадка связана с местонахождением писем Брюсова к Бахтину. Несмотря на то что в Рукописном отделе Пушкинского Дома есть фонд Н. Н. Бахтина, публикуемые далее брюсовские письма к нему хранятся в фонде В. Н. Княжнина-Ивойлова (Ф. 94. Ед. хр. 82) как письма В. Маслова. Как они туда попали, установить не удалось. Письма Бахтина хранятся в архиве В. Я. Брюсова в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (Ф. 386. Карт. 76. Ед. хр. 29).

<sup>12</sup> Северный вестник. 1896. № 10. С. 68.

<sup>13</sup> Дризен Н. В. Н. Нович. С чужих полей // Жизнь. 1897. № 2. С. 297.

<sup>14</sup> Заметка без подписи в отделе «Библиография» (Мир Божий. 1896. № 11. С. 395—396).

<sup>15</sup> Брюсов В. Зоилам и Аристархам // Русские символисты. М., 1895. Вып. 3. С. 3.



## 1

Н. Н. Бахтин — В. Я. Брюсову

19 мая 1894 (года)

Милостивый Государь Владимир Александрович!

Посылаю Вам несколько опытов в «символическом» роде: одно стихотворение оригинальное и три переводных — из Эдгара По, которого французские символисты очень высоко ставят; St. Mallarmé перевел его стихотворения в прозе,<sup>1</sup> я же попробовал перевести в стихах, в размере английского оригинала. Verlaine меня также интересует, но я не читал его в подлиннике. Если воспользуетесь моими стихотворениями, то прошу подписать их псевдонимом Никотин и выслать мне оба выпуска (1-ый и 2-ой) Вашего издания «Русские символисты» по адресу: Орел, Кадетский корпус, Ник. Ник. Бахтину.

Ваш покорнейший слуга Н. Бахтин.

P. S. Мои стихотворения появлялись изредка в журналах: «Всемирная иллюстрация» (1886 г.), «Пантеон литературы» (1889 г.), «Славянское обозрение» (1892 г.), «Новое слово» (1894 г.) под разными подписями.<sup>2</sup>

## ИЗ ЭДГАРА ПО

I. Могильный червь<sup>3</sup>

Смотрите! Праздник на земле  
 Назначен в час ночной:  
 Спектакль разбившихся надежд  
 Дают на сцене мировой.  
 В партере ангелы сидят;  
 Глаза блестят слезой.  
 Невнятной музыкою сфер  
 Оркестр звучит порой.  
 Подобье жалкое Творца,  
 Актеры роли говорят —  
 Марионетки злых стихий,  
 Чудовищных на взгляд,  
 Которым сцена отдана,  
 Чьи крылья сумрачно шумят  
 И задевают иногда  
 Тень Горя невольно.

О! этой драмы не забыть!  
 За Призраком вослед  
 Все время гонится толпа,  
 Но никому удачи нет —  
 Он ускользает из-под рук;  
 Из ряда глупостей и бед,  
 Из преступлений и греха  
 Развита ее сюжет.

Но вот смотрите: что-то вновь  
 На сцену крадется, ползя  
 Из отдаленного угла,  
 За ним — кровавая стезя.  
 Актеры — в ужасе; к ним червь  
 Стремится, смертью им грозя...  
 Рыдают ангелы: спасти  
 Актеров им нельзя.

И вдруг погасли все огни,  
 И словно саван гробовой  
 На сцену занавес упал  
 Над обезумевшей толпой.  
 Бледнея, ангелы встают,  
 И слышен голос громовой:  
 «Название драмы — человек;  
 Могильный червь — ее герой».

## II.

Я жил одиноко<sup>4</sup>  
 В печали глубокой,  
 С душой, океана мрачней,  
 Пока не назвал я красавицу Нелли  
 Стыдливой невестой своей,  
 Пока не назвал златокудрую Нелли  
 Я радостью жизни моей.

Ах! звезды полночи  
 Не ярче, чем очи  
 Прелестной малютки моей;  
 И блеск перламутра  
 Румяного утра,  
 И золото первых лучей —  
 Ничто не сравнится с окутавшей Нелли  
 Волной золотистых кудрей,  
 С волною небрежно откинутых Нелли  
 На детские плечи кудрей.

Теперь ни волненья,  
 Ни муки сомненья  
 Не смеют мрачить моих дней,  
 Весь день надо мною  
 Сияет звездю  
 Богиня блаженства, — и к ней  
 Весь день устремляет красавица Нелли  
 Фиалки лазурных очей;  
 Все время не сводит с нее моя Нелли  
 Сияющих счастьем очей.

III. К Занте<sup>5</sup>

Прелестный остров! С лучшим из цветков  
 Ты разделяешь нежное название.  
 О, сколько ярких солнечных часов  
 Ты пробудил в моем воспоминанье!  
 Какого счастья дивного рассвет,  
 Как много грез, навеки погребенных!  
 И образ той, которой больше нет,  
 Нет больше на холмах твоих зеленых!  
 Нет больше! и увы! конец всему  
 С магически печальными словами!  
 Конец очарованью твоему;  
 Проклятье над цветущими полями!  
 О перл земли, край гиацинтов, Занте!  
 «Isola d'oro! Fior di Levante!»

Воеет ветер одинокий,  
 Одиноко дождь шумит.  
 Караульщик одинокий,

Мерно маятник стучит.

Дождь упрямый и капризный  
Нарушает мой покой...  
Не твердите с укоризной:  
«Помиришь с своей судьбой!

Ты вдвоем — гляди бодрее,

Кто вдвоем — не одинок...»

Это — ложь: еще сильнее

Тот бывает одинок.

Дождь упрямый и капризный —  
Спутник мстительный и злой...  
Не твердите ж с укоризной:  
«Помиришь с своей судьбой!»

Никотин

<sup>1</sup> Прозаические переводы Малларме стихотворений Э. По вышли в сборнике: Les Poèmes d'Edgar Poe. Traduction en prose de Stéphane Mallarmé / Ed. Léon Vanier. Paris, 1889. Малларме назвал Э. По «предтечей декаданса».

<sup>2</sup> К сожалению, Н. Бахтин не указал псевдонимы, которыми он подписывал свои ранние переводы, поэтому выявить их в журналах «Всемирная иллюстрация», «Пантеон литературы» и «Славянское обозрение» не удалось. Только в журнале «Новое слово» в 1894 году за подписью Н. Нович были выявлены его переводы: из А. Доде и А. де Мюссе (№ 5. С. 77—78), из А. Доде (№ 6. С. 258) и Р. Бёрнса (№ 12. С. 192). Переводы Бахтина удалось разыскать также в газете «Орловский вестник». Так, статья И. А. Иорданского «135 лет со дня рождения Р. Бёрнса» заканчивалась словами: «К своей заметке, благодаря любезности одного из местных интеллигентов, почитателя гениального поэта, мы имеем возможность приложить несколько стихотворений Бёрнса, которых в русском переводе еще не было» (Орловский вестник. 1894. 26 янв.). Переводы, подписанные псевдонимом Н. Н., принадлежали Н. Н. Бахтину.

<sup>3</sup> Стихотворение печаталось как отдельно, так и в составе новеллы Э. По «Лигейя». «Могильный червь» («The conqueror worm») не вошел в сборник «Русские символисты», Н. Бахтин позднее опубликовал его под заглавием «Червь-победитель» в книге «Стихотворения Э. По в лучших русских переводах под редакцией Н. Новича» (СПб.: Стелла, 1911). У Брюсова также есть перевод стихотворения «Червь-победитель» («Смотри! огни во мраке блещут...») в книге Э. По «Полное собрание поэм и стихотворений» (М.; Л., 1924. С. 52—53; перевод и предисловие Валерия Брюсова).

<sup>4</sup> Перевод был опубликован во втором выпуске «Русских символистов» (М., 1894. С. 23). Под заглавием «Нэлли» вошло в сборник «Стихотворения Эдгара По в лучших русских переводах». В. Брюсов также перевел это стихотворение и под заглавием «Юлэлей» («Я жил один...») опубликовал в книге Э. По «Полное собрание поэм и стихотворений» (С. 62—63).

<sup>5</sup> Перевод Бахтина был опубликован в третьем выпуске «Русских символистов» (М., 1895. С. 39). Брюсовский перевод «К Занте» («Ты взял, прекрасный остров, меж цветов...») опубликован в книге Э. По «Полное собрание поэм и стихотворений» (С. 49).

## 2

### В. Я. Брюсов — Н. Н. Бахтину

29 мая 1894 (года)

Милостивый Государь Г. Бахтин!

Из предложенных Вами стихотворений 1-ое было недавно переведено — Д. Мережковским (Труд, кн. 11 или 12 за прошлый год),<sup>1</sup> — 3-ье совсем трудно подвести под разряд «символических», 4-ое имеет слишком незначительную тему, так что придется воспользоваться только вторым — «Нелли». (Кстати — 6-ой стих третьей строфы должно, вероятно, читать «Богини блаженства...», а не «Богиня», как случайно у Вас написано).

Что касается до подписи, то не изберете ли Вы себе другого псевдонима? Может быть Вы читаете свою подпись, как фамилию, Никотин, но большинство прочтет Никотин, что напоминает подписи юмористических журналов — «Шута»,

«Осколков». Почему бы Вам не сохранить, напр., одну из тех подписей, под которыми Вы писали в журналах?

Ответ (по возможности, до 10 июня), адресуйте на имя Валерия Яковлевича Брюсова — Москва. Цветной Бульвар, свой дом. Таким путем письмо скорее дойдет до меня. Оба выпуска будут Вам высланы, как только 2-ой выйдет из печати.<sup>2</sup>

С уважением.

В. Маслов.

Р. S. Сколько можно судить по Вашему письму, Вы переводили с англ(ийско-го) подлинника,<sup>3</sup> поэтому Вы, вероятно, можете сообщить, буквально ли передан у Вас последний стих стихотв(орения) «К Занте». Дело в том, что по правилам итальянского стихосложения в нем не хватает одного слога (*fior* — слово односложное). Таким же 11-сложн(ым) (по итальянской метрике) считается знаменитый стих Данте

*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.*<sup>4</sup>

В(ладимир) М(аслов)

<sup>1</sup> В журнале «Труд» перевод стихотворения «Могильный червь» опубликован в составе рассказа Э. По «Лигейя» (1893. № 11. С. 376—391).

<sup>2</sup> Цензурное разрешение для второго выпуска было дано 23 августа 1894 года.

<sup>3</sup> Вероятно, Бахтин пользовался изданием: *The Complete Poetical Works E. A. Poe*. Ed. by J. Ingram — A. L. Burt C., (s. a.)

<sup>4</sup> *Fior* (*ит.*) — цветок. Брюсов приводит стих Данте из «Божественной комедии»: «Оставьте всякую надежду вы, входящие сюда» (Ад, III, 9).

### 3

Н. Н. Бахтин — В. Я. Брюсову

31 мая 1894 (года)

Милостивый Государь Валерий Яковлевич!

Даю Вам те объяснения, которых требует Ваше письмо, относительно своих стихотворений. 1-ое стихотворение («Могильный червь») действительно переведено Д. Мережковским, но белыми стихами и вообще не размером подлинника. Это стихотворение весьма трудно поддается переводу: во-первых, английские слова большей частью односложные, и более близкий перевод нельзя вместиť в те рамки, которых требует размер; во-вторых, форма этого стихотворения трудна по большому числу повторяющихся рифм. Привожу для сравнения предпоследнюю строфу подлинника и перевод Мережковского:

But see, amid the mimic rout  
A crawling shape intrude!  
A blood-red thing that writhes from out  
The scenic solitude!  
It writhes! — it writhes! — with mortal pangs  
The mimes become its food,  
And seraphs sob at vermin fangs  
In human gore imbued.

Но видите там, меж актеров толпящихся,  
Что-то мелькнуло ползучее,  
Что-то кровавое вышло из места глухого на сцене,  
Подползает и корчится,  
Вьется, вьется, и люди в томленьи предсмертном  
Становятся жертвами,

И серафимы рыдают, видя, как челюсти гадины  
Обагрятся кровью людской.

2-ое стихотворение имеет именно выражение «богиня блаженства», иначе предложение было бы без подлежащего: «Весь день надо мною сияет звездой богиня блаженства».

Наконец, 3-е стихотворение, если и имеет недочет в одном слове в последней строчке, то эту ошибку оно разделяет с подлинником; вот его две последние строчки:

O hyacinthine isle! O purple Zante!  
«Isola d'oro! Fior di Levante!»<sup>1</sup>

Что касается псевдонима, то я совершенно согласен с Вами, что он выбран мною неудачно. Можно подписать стихотворение псевдонимом Н. Нович, который я употреблял уже раньше. Если бы я имел время, то выписал бы себе и попробовал бы перевести Verlaine'a; во всяком случае я не оставляю этой надежды и может быть зимою займусь этим.

Примите уверение в полном моем уважении.

Н. Бахтин.

<sup>1</sup> Стихотворение Э. По посвящено острову Занте в Ионическом море. Некогда он принадлежал Древнему Риму, позже отошел к Греции и стал называться Закинфой. Две последние строчки стихотворения: «О, гиацинтовый остров! О пурпурный Занте! / Золотистый остров! Цветок Востока!» (англ., ит.).

#### 4

В. Я. Брюсов — Н. Н. Бахтину

3 июня 1894 (года)

Милостивый Государь Николай Николаевич!

Ввиду Ваших объяснений я думаю воспользоваться и 3-м стихотворением (Занте). Что касается до 1-го, то судя по приведенному Вами отрывку, оно действительно должно трудно поддаваться переводу; я позволяю себе думать, что и Вам перевод не совсем удался. Относительно «богини» Вы, конечно, правы. Я принял было за подлежащее «день», понимая смысл фразы так: «Каждый день для меня — звезда блаженства».

Вашему намерению переводить Верлена я, понятно, могу только сочувствовать. В будущем я даже предполагаю издать сборник стихотворений Верлена в переводах русских поэтов.<sup>1</sup> Может быть, Вы не откажетесь быть в числе сотрудников этого издания. Думаю при том, что Вам будут не безынтересны следующие сведения.

Верленом выпущено уже 20 томиков своих произведений; из них 13 — сборники стихотворений (в хронологическом порядке: — 1) Poèmes saturniens,<sup>2</sup> 2) Fêtes galantes, 3) La bonne chanson, 4) Romances sans paroles, 5) Sagesse, 6) Jadis et naguère, 7) Amour, 8) Parallèlement, 9) Bonheur, 10) Chansons pour elle, 11) Liturgies intimes, 12) Odes en son honneur, 13) Elégies).

В общем полное собрание сочинений стоило бы Вам в Москве (без пересылки в Орел) около 30 руб. Но приобретать все книжки Верлена нет надобности. Достаточно иметь его сборник «Избранные стихотворения», где собраны лучшие вещи из первых 8 сборников (и 2 стихотворения из Bonheur). Книга эта озаглавлена так: Paul Verlaine. Choix de poesies (avec un portrait). Paris. 1892. Prix 3 fr(anc) 50.

Хорошо бы иметь отдельно Romances s(ans) p(aroles), потому что в Избранных стихотворениях пропущен прелестный отдел Birds in the night.<sup>3</sup> Из поздней-

ших сборников стоит приобрести разве только Bonheur (1889—3 fr.), потому что к концу жизни талант Верлена очень заметно падает. Из прозаических сочинений интереснее других Les poètes maudits (3 fr. 50), где Верл(ен) дает характеристики некоторых в свое время малоизвестных поэтов, делая при этом богатые цитаты. Наконец, чтобы иметь руководство в изучении Верлена, очень полезна маленькая книжка Ш. Мориса<sup>4</sup> — Charles Morice — Paul Verlaine, l'homme et l'oeuvre — étude littéraire avec un curieux portrait. Paris 1888 — 2 fr. Была бы очень интересна Ваша попытка перевести маленькое стихотворение из R(omances) s(ans) p(aroles), перевод которого совершенно не удался трем из сотрудников Русс(ких) Симв(олистов), поочередно пробовавших свои силы. Вот это стихотворение.<sup>5</sup>

1. Dans l'interminable (бесконечной)  
Ennui (скука, грусть) de la plaine (равнины)  
La neige incertaine (непостоянной)  
Luit (свет, сияет) comme du sable.
2. Le ciel est du cuivre  
Sans lueur (мерцание, отблеск) aucune.  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune.
3. Comme des nuées (гучи)  
Frottent (колеблются) gris (сер(ый), сед(ой)) les chênes  
Des forêts prochaines  
Parmi les buées (хлебный пар).
4. Le ciel est du cuivre  
Sans lueur aucune.  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune.
5. Corneille pousive (с одышкой)  
Et vous, les loups maigres (тощ, худ),  
Par ces brises (сев(верный) ве(тер), зима) aigres (резк(ий),  
пронзит(ельный), хол(одный))  
Quoi donc vous arrive?
6. Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.

За сим примите уверение в совершенном уважении.

Владимир Алекс. Маслов.

<sup>1</sup> Замысел не осуществлен, вместо этого Брюсов издал книжку собственных переводов: Верлен П. Романы без слов. М., 1894.

<sup>2</sup> Имеются в виду следующие сборники: «Poèmes saturniens» (1866) — в современном переводе «Сатурнические стихотворения» и «Сатурнические поэмы»; «Fêtes galantes» (1869) — «Галантные празднества» или «Изысканные празднества»; «La bonne chanson» (1870) — «Добрая песня» или «Милая песенка»; «Romances sans paroles» (1874) — «Романсы без слов» или «Песни без слов»; «Sagesse» (1881) — «Мудрость»; «Jadis et naguère» (1884) — «Когда-то и недавно» и «Давно и недавно»; «Amour» (1888) — «Любовь»; «Parallèlement» (1889) — «Параллельно»; «Bonheur» (1891) — «Счастье»; «Chansons pour elle» (1891) — «Песни к ней»; «Liturgies intimes» (1892) — «Сокровенные обеды» и «Задушевные обеды»; «Odes en son honneur» (1893) — «Оды в ее честь»; «Élégies» (1893) — «Элегии».

<sup>3</sup> Птицы в ночи (англ.)

<sup>4</sup> Морис Шарль (1861—1919) — французский поэт-символист и критик, близкий друг и биограф Поля Верлена, который посвятил ему стихотворение «Искусство поэзии» (Art poétique). Книга Шарля Мориса «Paul Verlaine» (Paris, 1888) сохранилась в библиотеке Брюсова с его пометами (РГБ. Ф. 386 (Книги). Ед. хр. 573).

<sup>5</sup> В. Брюсов собирался объявить конкурс на перевод верленовского стихотворения «Dans l'interminable...» (см. об этом: Письма из рабочих тетрадей / Вступит. статья, публ. и коммент. С. И. Гиндина // Лит. наследство. 1991. Т. 98. Кн. 1. С. 625; см. также: Ф. 386. Карт. 2. Ед. хр. 10. Л. 82). Но существование трех сотрудников «Русских символистов», поочередно пробовав-

ших свои силы в переводе стихотворения, вызывает некоторые сомнения. Впоследствии сам В. Я. Брюсов опубликовал три собственных перевода этого стихотворения: «По необъятной...» (*Верлен П. Романсы без слов. М., 1894*), «Тянется безмерно...» (*Верлен П. Собр. стихов. В пер. В. Брюсова. М.: Скорпион, 1911*) и «По тоске безмерной...» (*Брюсов В. Я. Полн. собр. соч. и пер. СПб.: Сирин, 1913. Т. XXI. С. 93—94*).

## 5

## Н. Н. Бахтин — В. Я. Брюсову

11 июня 1894 (года)

Милостивый Государь Владимир Александрович!

Посылаю Вам свою попытку передать сообщенное Вами стихотворение Верлена. Очень благодарен за сведения о Верлене. Попробовать перевести из него что-нибудь для Вашего предполагаемого издания я сочту за особенное удовольствие, хотя, конечно, мой перевод может быть и неудачным.

Интересно было бы знать, о каких именно *Poètes maudits* говорит Верлен, есть ли в числе их имена мало-мальски известные?

Из книг Верлена я думаю осенью приобрести *Romances sans paroles* и *Choix de poésies*, а также книжку *Morice'a*; до осени же не могу их выписать, так как живу в деревне, в которой нет почтовой конторы.

Примите уверение в совершенном уважении.

Н. Бахтин.

P. S. Письма из Орла ко мне пересылаются.

ИЗ ВЕРЛЕНА<sup>1</sup>

Над пустыней снежной  
Белый свет мерцает,  
Скуку нагоняет  
Вид ее безбрежный.

Не блеснет украдкой  
Луч на тверди медной.  
После жизни краткой  
Умер месяц бледный.

Над землей вставая  
Низкой серой тучей,  
Дремлет лес могучий,  
Головой кивая.

Не блеснет украдкой  
Луч на тверди медной.  
После жизни краткой  
Умер месяц бледный.

Хриплые вороны,  
Волк с семьей голодной,  
От зимы холодной  
Нет вам обороны.

Над пустыней снежной  
Белый свет мерцает,  
Скуку нагоняет  
Вид ее безбрежный.

Н. Нович.

<sup>1</sup> Перевод опубликован с ошибками во втором выпуске «Русских символистов» (С. 18).

## 6

В. Я. Брюсов — Н. Н. Бахтину

16 июня 1894(года)

Милостивый Государь Николай Николаевич!

Ваш перевод, бесспорно, лучший из мне известных, так что остается только приветствовать его. Вполне согласен с Вами, что слово песок (*Luit comme du sable*) следует выпустить: французский песок действительно почти белого цвета (прибрежный), но русский читатель скорее всего представит себе песок желтым, несколько не похожим на снег.

Только что заметил, что в Вашем переводе из Э. По (Я жил одиноко) первая строфа на 2 стиха короче остальных. Именно после 3-стопного стиха (считая амфибрахиями)

С душой океана мрачной

— прямо следует 4-стопный, длинный стих с рифмою Нелли.

Пока не назвал я красавицу Нелли,

тогда как в других строфах после третьего стиха следует еще двустопные с женской рифмою во 2 стопе

II. И блеск перламутра...

III. Весь день надо мною...

Может быть это случайный пропуск? Тогда будьте столь любезны поспешить исправить его, потому что 2-ой выпуск на днях уже будет передан в цензуру.

Относительно *Poètes maudits* могу сообщить следующее. Первое издание вышло в 1884 году и заключало в себе три очерка — Корбьера,<sup>1</sup> Римво и Маллармэ. Последние два поэта одни из замечательнейших и известнейших представителей символической школы. При втором издании (1888) Верлен добавил еще три очерка: малоизвестной поэтессы Марселины Вальмор, которую трудно однако причислить к числу символистов,<sup>2</sup> — Вилльера де Лиль-Адан, заметку о котором можно найти в библиографии Вестника Европы за этот год,<sup>3</sup> — и, наконец, самого себя; в этом последнем очерке Верлен старался объяснить, как должно относиться к тому, что рядом со сборниками, воспевающими покаяние и христианские добродетели, он продолжает издавать серию других книг, посвященных греху и разврату. Кроме того, в этом очерке есть несколько ценных биографических указаний.

С истинным уважением

В. Маслов.

<sup>1</sup> Корбьер Тристан (1845—1875) — французский поэт, писатель и критик, редактор журнала «*Mercure de France*». При жизни автора была издана единственная книга «Желтая любовь» («*Les Amours yellow*»), которая не была замечена даже любителями поэзии. Верлен один из первых оценил сборник и включил его в число «проклятых поэтов» в указанной выше книге. Реми де Гурмон писал о Корбьере: «У Корбьера много ума. Но это ум завсегдага Монмартрского кабаке и гуляки прежних времен. Весь его талант — игра остроумия: хвастливого, напыщенного, намеренно дурного вкуса, с проблесками гения, (...) один из талантов, не поддающихся никакой классификации» (*Гурмон Реми де*. Книга масок. СПб.: Книгоиздательство «Грядущий день», 1913. С. 64).

<sup>2</sup> Деборд-Вальмор Марселина (1786—1859) не принадлежала к французским символистам, но она оказала влияние на Бодлера и Верлена. Брюсов писал об ее творчестве: «Во французской лирике голос Марселины Деборд-Вальмор — один из самых нежных, из самых задушевных голосов. „Это — сама поэзия“, сказал о ней Виктор Гюго. Блаженство, отчаянье и безумие любви, тихая грусть одиночества, радости и опасения матери — для выражения этих чувств М. Деборд-Вальмор нашла слова трогательные по своей наивности и поразительные по своей точности» (Французские лирики XIX века. СПб.: Пантеон, 1909. С. 5).



<sup>3</sup> Заметка З(инаиды) В(енгеровой) в «Вестнике Европы» была первой заметкой о французском писателе Вилье де Лиль-Адане (1838—1889). «До сих пор, — писала Венгерова, — имя мистического последователя Бодлера и Эдгара По окружено было целым рядом романтических легенд, распространению которых немало способствовали произведения поэта; в самом деле, они обнаруживают такую смелую и вместе с тем развинченную фантазию, что заставляют предполагать натуру, способную на самую крайнюю эксцентричность (...) Вилье де Лиль-Адан написал много лирических драм и поэм, ставящих его рядом с наиболее выдающимися представителями французского символизма в лучшую пору его процветания» (1894. № 1. С. 442).

## 7

Н. Н. Бахтин — В. Я. Брюсову

21 июня 1894 (года)

Милостивый Государь Владимир Александрович!

В моем переводе из Э. По «Я жил одиноко» первая строфа и должна быть короче на три стиха (а не на два, как Вы пишете), чем две остальные строфы: это особенность подлинника. Здесь, в деревне, я не имею подлинника под руками и не могу поэтому привести самый подлинник для сравнения. Такую же особенность (неравное число строк в строфах) можно видеть, например, и в другом стихотворении Э. По «Аннабель Ли» (перевод С. Андреевского в «Вест(нике) Евр(опы)», 1878 г. и Д. Садовникова в «Огоньке», 1879 г.).<sup>1</sup> Своего ответа Вам я не мог отправить на станцию раньше, чем посылаю его. Весьма благодарен за справки о Poètes maudits. Марселина Деборд-Вальмор, по словам В. Зотова (в его Истории Всемирной литературы),<sup>2</sup> много переводилась на русский язык графиней Е. Ростопчиной, но в ее Стихотворениях переводы не обозначены; только про романс «Когда б он знал» можно сказать наверно, что это перевод из Вальмор, у которой есть стихотворение, начинающееся словами «S'il avait su».<sup>3</sup>

Примите уверение в полном моем уважении.

Н. Бахтин.

<sup>1</sup> Перевод С. А. Андреевского опубликован в «Вестнике Европы» (1878. № 5. С. 116); перевод Д. Садовникова — в «Огоньке» (1879. № 51. С. 1093). Точное число стихов в строфах подлинника сохранил К. Бальмонт в своем переводе этого стихотворения (см.: По Э. Баллады и фантазии. М., 1895).

<sup>2</sup> Зотов Владимир Рафаилович (1821—1896) — прозаик, журналист, поэт, драматург. Его труд «История всемирной литературы» выходил в 1877—1882 годах, о Марселине Деборд-Вальмор здесь было сказано, что она «начала идилиями и элегиями в стиле Парни, но потом имело на нее влияние Ламартина, (...) слезы сменили любовный хохот, неопределенные желания заменили объятья». Здесь же говорилось, что «в сборнике стихотворений графини Ростопчиной много переводов из Деборд-Вальмор» (История всемирной литературы. Т. 3. С. 473).

<sup>3</sup> В сборнике Евдокии Петровны Ростопчиной (1812—1858) «Стихотворения графини» (СПб., 1841) как «подражание г-же Деборд-Вальмор» обозначен только романс «Когда б он знал, что пламенной душою». В данном случае это подражание стихотворению «S'il avait su quelle âme il a blessée...» (см.: *Desbordes-Valmor M. Les oeuvres poétiques. Grenoble. T. 1.*)

## 8

В. Я. Брюсов — Н. Н. Бахтину

16 октября 1894 (года)

Милостивый Государь Николай Николаевич!

Надеюсь, Вы получили отправленные Вам 2 экз. второго и 1 экз. первого выпуска Р(усских) С(имволистов). Стихотворение «Над пуст(ыней) снежной» не могло войти в сборник стихов Верлена потому, — что все «R(omances) s(ans)

Paroles» переведены и будут отдельно изданы г. Брюсовым. Поэтому Вашим переводом я заменил стих. «Isola bella»<sup>1</sup> (из Э. По), которое имело только отдаленное отношение к символизму и потому не вполне соответствовало характеру сборника.

Питаю надежды на продолжение Вашего сотрудничества.

С глубоким уважением

В. Маслов.

<sup>1</sup> Речь идет о стихотворении Э. По «К Занте», опубликованном в третьем выпуске «Русских символистов» (С. 39).

## 9

Н. Н. Бахтин — В. Я. Брюсову

21 октября 1894 (года)

Милостивый Государь Владимир Александрович!

Я получил посланные Вами экземпляры «Русских символистов», которые я прочел с большим удовольствием, и Ваше любезное письмо. В мой перевод из Верлена вкралась опечатка: на стр. 19-й, 7 строка сверху, напечатано *земли* вместо *зимы*; также и на стр. 18-ой, 10 строка снизу — зачем-то закончена точкою.

Вы объявляете, что готовится Ваше издание стихотворений Верлена в переводе русских символистов, в письме же говорите о том, что весь сборник «Romances sans paroles» переведен г. Брюсовым; будет ли последний также издан Вами или он войдет в тот сборник, о котором Вы поместили объявление?<sup>1</sup> Вероятно, почти все переводы из Верлена будут сделаны вновь, так как до сих пор я видел очень мало переводов из Верлена в журналах (мне известны лишь помещенные в журнале «Северный вестник», 1893, № 9 и 1894 г. № 6 и «Вестник» иностранный литературы), 1893, № 12 и 1894, №№ 2 и 4).<sup>2</sup> Я очень рад, что у нас, по-видимому, пробуждается интерес к поэзии; по крайней мере издается много поэтических сборников; недавно я вычитал объявление об издании Бодлера в русском переводе.<sup>3</sup>

За присланные мне сборники весьма Вам благодарен; если будете готовить 3-ий выпуск, то, если пожелаете, я что-нибудь переводное (из Верлена или По) постараюсь приготовить. Мне было бы интересно знать, что может обойтись печатание такой книжки, как «Русские символисты». Если Вы не сочтете нескромностью, я бы обратился к Вам с просьбою сообщить мне стоимость бумаги, набора, печатания и прочее этого издания. Может быть, и я бы издал сборник (или сборничек) своих стихотворений, конечно, не для продажи, так как едва ли нашлись бы покупатели стихов неизвестного автора. Я был бы очень признателен за сообщение мне просимых сведений.

Примите уверение в полном моем уважении.

Ваш покорнейший слуга

Н. Бахтин.

Орел, Кадетский корпус

<sup>1</sup> На последней странице второго выпуска «Русских символистов» объявлено, что будет издан сборник стихотворений П. Верлена в переводе русских символистов.

<sup>2</sup> В «Северном вестнике» были опубликованы переводы стихотворений П. Верлена «Синева небес над кровлей...» (1893. № 9. С. 202) и «Был ветер так нежен, и даль так ясна...» (1894. № 6. С. 218) Ф. Сологуба; в «Вестнике иностранной литературы» были опубликованы переводы из Верлена М. Давидовой «В сребристом сиянье...» (1893. № 12. С. 274), «Nevermore» («Проснулось вновь в душе моей воспоминанье...»; 1894. № 2. С. 94) и «Вечерние зори» («Печальные взоры...»; 1894. № 4. С. 66).

<sup>3</sup> В газете «Русские ведомости» 16 октября 1894 года появилось объявление: «Печатается и скоро выйдет из печати новая книга: „Стихотворения Бодлэра с вступительной статьей К. Д. Бальмонта. Издание Петровской библиотеки”». Спустя три дня здесь же было опубликовано объявление, что в магазине Ланга и других продается сборник «Русские символисты», выпуск второй (стихотворения Бронина, Мартова, Миропольского, Новича и других. Вступительная заметка Валерия Брюсова).

## 10

В. Я. Брюсов — Н. Н. Бахтину

〈Конец октября 1894 года〉

Милостивый Государь Николай Николаевич!

В опечатках мне, конечно, остается только извиняться; дело в том, что лично я в Москве не был и корректуру читал человек малоопытный. Обиднее других Ваша «земля» и «ночей» вместо «лучей» у г. Мартова<sup>1</sup> (стр. 16. — Оно бьется в сияньи лучей). Такие же опечатки, как ужасное *schefs* (стр. 52), *сбетитса* (44), точка после «сумрак ночи живой.» (34), — конечно, будут исправлены читателями.

Что касается издания Верлена, то пока выйдут только Романсы без слов, как уже готовые к печати. Выпускать другие книги Верлена я думаю погодить, потому что в Москве сразу готовятся к изданию много переводных сборников стихотворений. Так. г. Бальмонт уже печатает сборник переводов из Эдг. По,<sup>2</sup> далее приготовлен к печати сборник стихотворений немецкого символиста Франца Эверса,<sup>3</sup> наконец, в самом непродолжительном времени появятся стихотворения Бодлэра, объявление о которых Вы прочитали. Я имел случай ознакомиться с этими изданиями в рукописи и должен сказать, что они представляют замечательное явление в нашей переводной литературе. Особенно выделяются переводы Бодлэра. Переводчик (имя которого не будет объявлено публике)<sup>4</sup> перевел целый ряд стихотворений из «Цветов зла» и переложил в стихи 2 «Поэмы в прозе». Стих большей частью замечательно передает дух и красоту оригинала.

Что касается цены издания — то положительные цифры указать трудно, потому что они изменятся смотря по типографии. Первый выпуск «Р(усских) С(имволистов)», напечатанный в количестве только 400 экз., стоил немногим более 60 рублей. Второй вып., которого напечатано более 800 экз., стоит около (т. е. опять немн(ого) более) около ста рубл. Кроме того, конечно, Вам надо принимать в расчет ценность рассылки по редакциям, по магазинам и объявления.

Ваших стихов, к(онечно), ожидаю с благодарностью.

Ваш покорный слуга

В. Маслов.

<sup>1</sup> Мартов Эрл. — псевдоним, под которым публиковал в «Русских символистах» свои стихи поэт и журналист Андрей Эдмундович Бугон.

<sup>2</sup> Имеется в виду книга: По Э. Баллады и фантазии. Пер. К. Бальмонта. М.: Изд. книжного магазина Ф. А. Богданова, 1895. В предисловии Бальмонт писал: «Эдгар По занимает в художественной литературе совершенно особое место. Он проложил новые пути, по которым до него не ходил никто, а после него ходили очень многие, но далеко не с таким успехом, как он. Эдгар По — первый по значению и первый хронологически, — поэт-символист XIX века, если понимать художественный символизм в том особенном смысле, какой ему придают за последнее время».

<sup>3</sup> Эверс Франц (1871—1947) — немецкий поэт, драматург и художник. В ноябре 1894 года Брюсов писал своему другу В. К. Станюковичу: «В Германии появился удивительный поэт Франц Эверс. Человек еще очень молодой — 23 лет, — появившись в печати впервые в 91 году, он уже написал книг 10! Все эти книги <...> полны шедеврами. Это гений, которого уже давно не видал мир! Его лирика выше, лучше и Шиллера, и Гете, и Гейне, и Ленау, его драма — если и ниже Шекспира, то выше Альфиери и Шиллера» (Лит. наследство. 1976. Т. 85. С. 732). В связи с этим П. Перцов писал, что в молодости у Брюсова проявилась страсть «открывать необычно»

венных литературных гениев, которые уже в ранней юности затмевали Шекспира и Гете...» (Перцов П. Литературные воспоминания. М.; Л.: Academia, 1933. С. 252). В. Брюсов и А. Ланг (псевдоним А. Л. Миропольский) в 1894—1896 собирались издать сборник переводов Ф. Эверса. Издание не состоялось.

<sup>4</sup> В упомянутой выше книге переводов Бодлера были опубликованы переводы пятидесяти трех стихотворений поэта-народника П. Ф. Якубовича (1860—1911), но имя переводчика не названо. Как осужденный по политическому процессу, он не имел права подписываться собственным именем, а подписывался псевдонимами П. Я., М. Рамшев и др. Переводы П. Ф. Якубовича из Бодлера Н. Нович включил в сборник «Французские переводы» (СПб., 1900).

## 11

**В. Я. Брюсов — Н. Н. Бахтину**

9 января 1895 (года)

Многоуважаемый Николай Николаевич!

Боюсь — по Вашему молчанию — что до Вас не дошло мое предыдущее письмо (ответ на Ваше). Посылаю Вам свое новое издание<sup>1</sup> и надеюсь, что Вы не откажетесь прислать что-нибудь для 3-го выпуска.

Ваш

В. Маслов.

<sup>1</sup> Имеется в виду сборник стихов В. Брюсова «Chefs d'oeuvre» (М.: Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1895).

## 12

**Н. Н. Бахтин — В. А. Маслову**

27 января 1895 (года)

Многоуважаемый Владимир Александрович!

Я получил оба Ваши последние письма и Верлена, за которого шлю Вам искреннюю признательность. Что касается присылки чего-нибудь для 3-го выпуска, то готового у меня ничего подходящего нет, но я постараюсь перевести что-нибудь из Верлена, как только позволит время. В «Театральных известиях», 1895, № 95 и следующие (а может быть и раньше) помещены стихотворения А. Алоэ — оригинальные и переводные из Метерлинка.<sup>1</sup> О переводных не могу судить, не зная подлинника, оригинальные же — в символическом роде — мне очень понравились. Если Вы их не читали, то Вам, вероятно, будет интересно мое сообщение.

Примите уверение в истинном уважении.

Н. Бахтин.

<sup>1</sup> Под псевдонимом Алоэ публиковал свои стихи приятель Брюсова Александр Николаевич Емельянов-Коханский (1871—1936). Его стихи печатались в газете «Театральные известия» с 1 декабря 1894 (№ 53) по 25 января 1895 года (№ 96). Compliment в адрес стихотворений за подписью Алоэ должен был сильно огорчить Брюсова в силу особых обстоятельств, о которых Брюсов писал П. П. Перцову: «Однажды Емельянов-Коханский нашел у меня на столе старую тетрадь стихов, которые я писал лет 14—15, и стал просить ее у меня. Я великодушно подарил ему рукопись, вырвав только некоторые листы. Видел я потом эти свои опыты в мелких газетах за подписью Емельянов-Коханский, а вот теперь они вместе с виршами самого Емельянова-Коханского подносятся публике, как декадентские стихи» (Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. М., 1927. С. 30). Это было написано по поводу выхода сборника стихов Емельянова-Коханского «Обнаженные нервы» (М., 1895). Под псевдонимом

А. Алоэ в газете «Театральные известия» были опубликованы следующие стихи, принадлежавшие Брюсову: «Фиалка» («Томимая засухой летней...», 27 февраля 1894 года); «Я начал привыкать, чтоб дома ждал меня...» (21 февраля 1894 года); Из Верлена («Для древних таинство печали...», 14 апреля 1893 года); «Я песню была вдохновенной и звучной...» (22 августа 1894 года); Из Верлена («Все погибшее на свете...», 5 декабря 1892 года); «Из Верлена» («Я ловлю меж лучей песнопений...», 16 декабря 1892 года); Из Гейне («Смерть — безмятежная ночь...», 21 мая 1892 года); «На полях филиппийских» («Полог ночи землю покрыл...», 21 декабря 1892 года); «Раннее утро» («Сколько счастья! сколько неги...», 13 сентября 1894 года); «На бале чопорном среди холодных дам...» (7 декабря 1893 года); Из Вилье де Лиль-Адана («В темные волны лживых кудрей...», 26 марта 1893 года); На мотив Метерлинка («Почему, отчего...», 26 февраля 1893 года); Из М. Метерлинка («В разлившемся потоке прозы...», 7 августа 1894 года); «Я тихо грезил... Светлой аркой...» (27 ноября 1894 года). Все перечисленные стихи, кроме двух переводов из Гейне и стихотворения «Я начал привыкать...», были включены затем в сборник «Обнаженные нервы». Почти все они собраны в разделе «Песни моего знакомого» без упоминания имени Брюсова. Уже сам факт, что Бахтин обратил внимание на публикации Алоэ в «Театральных известиях», заставил Брюсова пожалеть о своем подарке, а впоследствии, когда вышла книжка «Обнаженные нервы», Брюсов в письмах предостерегал всех своих знакомых от общения с Емельяновым-Коханским. В частности, 17 апреля 1895 года Брюсов писал П. П. Перцову: «Емельянов-Коханский (он же Алоэ и многие другие) сотрудник мелких газеток и юмористических журналов, на мой взгляд, один из бездарнейших поэтов мира. Он старательно добывается того, чтобы попасть в один из выпусков „Русских символистов“, и в Москве разыгрывает из себя ультра-декадента, чем достаточно скандализировал многих мирных граждан...» (Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. С. 21).

## 13

## Н. Н. Бахтин — В. Я. Брюсову

31 января 1895 (года)

Многоуважаемый Владимир Александрович!

Посылаю Вам два своих новых перевода из Верлена. Одно из переведенных стихотворений уже было переведено г. Брюсовым; я попытался ближе воспроизвести форму оригинала.<sup>1</sup> Надеюсь, что Вы не взыщете за то, что я написал без начальных прописных букв (я так обыкновенно пишу вещи, не предназначенные для отсылки куда-нибудь для печати); надеюсь, что это не затруднит чтения, а если Вы примете эти стихотворения для печати, то восстановить обычные прописные буквы не составит большого труда. Вашего мнения о посылаемых стихотворениях я, конечно, ожидаю с большим интересом.

Готовый к услугам

Н. Бахтин.

## ИЗ ВЕРЛЕНА

## I.

(La bonne chanson)<sup>2</sup>

О, звездочка-крошка! пока ты  
с зарей не угасла, склонись,

— Перекаты

птичьих хоров вокруг раздались.

Бледнеющим взором к поэту,

чьи очи любовью блестят;

— Птички к свету

в вышину голубую летят.

пока на заре не умрешь ты,

его пусть ласкает твой взор;

— Как хорош ты,

спелых нив бесконечный простор!  
и мысль, что в душе моей тлится,  
загни ты — вон там, погляди!

— Серебрится  
от росинки трава впереди.  
чтоб ярко во сне, пламенея,  
пригрезилась милой она...  
— О, скорее,  
пока солнце не встало от сна!

## II.

(Romances sans paroles)  
Как дождь стучит в окно,<sup>3</sup>  
так в сердце грусть стучится;  
оно утомлено,  
измучено оно.  
О, славный дождь, шумящий  
по крышам и земле!  
В тоске, меня томящей,  
отраден дождь шумящий.  
Причины нет для слез,  
ни смерти, ни измены;  
во всем, что перенес,  
причины нет для слез.  
Но нет ужасней муки —  
не знать из-за чего  
среди вседневной скуки  
душа болит от муки.

Н. Нович.

<sup>1</sup> Перевод Брюсова стихотворения «Il pleure dans mon coeur...» («Небо над городом плачет...») датирован 14 июня 1894 года, включен в первый выпуск «Русских символистов» и в сборник его переводов «Романсы без слов» П. Верлена. Позднее Брюсов писал: «Я был едва ли не первым, кто начал переводить Верлена на русский язык; эти мои ранние опыты были напечатаны в сборниках „Русские символисты“ (1894 и 1895 гг.), и тогда же (1894 г.) вышел отдельной книжкой мой перевод „Романсы без слов“. В этих опытах было гораздо больше усердия и восторга перед поэзией Верлена, чем действительно воссоздания его стихов на русском языке» (Верлен П. Собр. стихов. М.: Скорпион, 1911. С. 7).

<sup>2</sup> Перевод стихотворения «Avant que tu ne t'en ailles» Н. Бахтина опубликован в третьем выпуске «Русских символистов» (С. 41).

<sup>3</sup> Перевод опубликован там же (С. 42).

## 14

В. Я. Брюсов — Н. Н. Бахтину

10 февраля 1895 (года), Москва

Многоуважаемый Николай Николаевич!

Не мог ответить Вам раньше, п(отому) ч(то) не был в Москве. Оба Ваши письма получил и за присылку глубоко благодарен.

Перевод Avant que tu ne t'en ailles — кажется мне одним из очень удачных, особенно по выбору размера.<sup>1</sup> Труднее высказать мнение о втором Ваш(ем) переводе. Верлен недаром назвал свою книгу Romances sans paroles — в ней, действительно, не так важны слова, сколько что-то другое, трудно уловимое. Первый Ваш образ (дождь стучит в окно), пожалуй, лучше передает pleure и pleut, что «сердце плачет» Брюсова;<sup>2</sup> размер Ваш ближе подходит к 7-сложн(ому) фран(цузскому) стиху; Вы сохранили расположение рифм, чего не удалось Брюсову; и при всем

том мне кажется, что перевод Бр(юсова) более передает настроение верленовского стихотворения. Причину этого, вероятно, надо искать в отдельных выражениях. Таковы — «сердце измучено», «славный дождь», «тоска, томящая», «все, что перенес», «нет ужасней муки», «душа болит от муки». Слово «скука» выражает по-русски далеко не изысканное настроение; в подлинн(ике) не сказано прямо, что дождь «отраден», — дается только угадать, что шум дождя гармонирует с настроением поэта; эпитет «славный» как-то фамилиарен и вызывает почти веселые мысли, тогда как во франц(узском)  *doux*<sup>3</sup> есть своя доля меланхолии и т. д. Я позволю себе привести здесь еще один перевод этого стихотворения. Он был сделан Брюсовым для отдельного издания Р(омансов) б(ез) Сл(ов), но я убедил его оставить первоначальную редакцию из 1-го вып(уска).

На сердце льются слезы,<sup>4</sup>  
 Как над столицей дождь.  
 Откуда это грезы,  
 Что породили слезы?

О тихий капле шум  
 По камням и по крышам!  
 Для сердца в хоре дум,  
 О гармоничный шум!

Для сердца без причины  
 Противно все кругом.  
 Как? никакой кручины?  
 Мой траур без причины.

Не знать причины слез  
 Гораздо тяжелее.  
 Нет ни любви, ни грез,  
 А сердце полно слез.

Во всяком случае, стихотворение это столь важно для символистской поэзии, что никогда новый перевод не может быть лишним,<sup>5</sup> и я — с Вашего позволения — введу Ваш перевод в 3-ий вы(пуск).

Не позволите ли Вы кроме этого воспользоваться Вашим переводом из Эдг. По (Зантэ). Как 2-ой выпуск имел целью представить символизм по возможности с разных сторон, так 3-ий вып(уск) будет главн(ым) образ(ом) знакомить с западным симв(олизмом) и его предшественниками, так что переводы из Эдг. По очень желательны. Кстати: меня очень интересует (хотя бы и не для нашего издания, а просто в интересах русс(кой) литературы), не случилось ли Вам переводить *Ulalume*.

Что касается г. А. Алоэ, т. е. Емельянова-Коханского, то я имею несчастье знать его лично. Его переводов из Метерл(инка) не читал, но достоверно, что он франц(узского) языка не знает вовсе. Оригинальные его стихотв(орения) мне не нравятся вовсе, кроме 2—3, к печати совсем неудобных.<sup>6</sup>

С глубоким уважением

В. Маслов.

<sup>1</sup> В статье «Поль Верлен и его поэзия» Н. Бахтин писал: «В сборнике „La bonne chanson“ приходится стихотворение „Avant que tu ne t'en ailles“, которое Нордау считает возможным причислить к перлам французской лирики... Оно представляет из себя как бы два самостоятельных стихотворения, идущих параллельно, из которых одно выражает мысль поэта, летящую к его возлюбленной, другое описывает красоту окружающей природы в раннее утро, вторгающуюся в душу поэта и гармонически с нею сливающуюся» (Орловский вестник. 24 янв. 1896). Брюсов позднее также переводил это стихотворение. Перевод датирован 14 июля 1901 года и опубликован под заглавием «К утренней звезде» («Ах, пока звезда денницы...») в литературном приложении к газете «Русский листок» от 5 января 1903 года.

<sup>2</sup> Брюсову больше понравилось начало бахтинского перевода верленовского стихотворения «Il pleure (плачет) dans mon Coeur // Comme il pleut (идет дождь) sur la ville...», чем два первых стиха собственного перевода: «Небо над городом плачет, // Плачет и сердце мое...»

<sup>3</sup> Строку из стихотворения «O bruit doux de la pluie» Н. Бахтин перевел: «О, славный дождь шумящий...». Брюсов считал, что эпитет doux (нежный, мягкий) точнее передает настроение падающего тихого, кроткого, ласкового или меланхолического дождя.

<sup>4</sup> Н. Бахтин в указанной статье писал об этом стихотворении: «Наиболее известно из сборника „Романсы без слов“ стихотворение „Il pleure dans mon coeur“, которое некоторые критики считают чрезвычайно характерным для нашего времени нервных болезней и связанной с ними беспричинной тоски» (Н. Б. Поль Верлен и его поэзия // Орловский вестник. 1896. 24 янв.). Брюсов считал, что Бахтин хорошо перевел это стихотворение. «В небольших стихотворениях словесное содержание отходит на второй план и пленяет прежде всего самые звуки слов, сочетания согласных и носовых. Понятно, какое затруднение представляли такие стихи для переводчика. Если бы он стал заботиться исключительно о точной передаче мыслей и образов оригинала, он легко мог бы упустить из виду самую сущность его, легко мог бы превратить „Романсы без слов“ в „Слова без романсов“. Надо было найти в звуках русских слов что-то соответствующее музыке слов французских, по возможности не удаляясь слишком от оригинала» (Верлен. П. Собр. стихов. С. 11).

<sup>5</sup> В дальнейшем стихотворение «Il pleure dans mon coeur» переводили И. Анненский («Сердце исходит слезами...»), Ф. Сологуб («В слезах моя душа...»), И. Эрэнбург («Сердце тихо плачет...»), Б. Пастернак («И в сердце растрava...»), Г. Шенгели («Весь день льет слезы сердце...»).

<sup>6</sup> Несмотря на то что, по убеждению В. Я. Брюсова, А. Н. Емельянов-Коханский не владел иностранными языками, он перевел французское стихотворение «Мольба к ночи» Катюля Мендеса (Театральные известия. 9 дек. 1894) и книгу Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла» (М., 1900). Что касается неудобных к печати стихотворений, то можно предположить, что это переписанные Брюсовым в свою тетрадь «Не боюсь я вакханок красивых...» и «Я не знал целомудренной ласки...». По поводу этих стихотворений Брюсов писал П. П. Перцову 14 июля 1895 года: «... читатель же находит глупейшие строчки со скверными рифмами и никогда не угадает, что это — „Гимн сифилису“ или „Изнасилование трупа“ или что-нибудь еще более удивительное» (Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. С. 30).

## 15

## Н. Н. Бахтин — В. Я. Брюсову

26 февраля 1895 (года)

Многоуважаемый Владимир Александрович!

стихотворения Э. По «Ulalume» я не переводил, оно, как и большинство стихотворений Э. По, очень трудно для перевода. Посылаю Вам свой слабый перевод другого стихотворения Э. По — «Eldorado»;<sup>1</sup> размер его совершенно изменил (первую строфу подлинника я прилагаю, чтобы дать понятие о форме этого стихотворения). Обои мои переводы из Э. По — «Эльдорадо» и «К Занте» — прошу Вас воспользоваться по Вашему усмотрению.

Примите уверение в полном моем уважении.

Н. Бахтин.

## ЭЛЬДОРАДО

(Из Э. По)

Был рыцарь, блистая краскою наряда,  
По солнцу и в сумрачной тени  
Он странствовал долго и, чуждый сомнений,  
Он с песней искал Эльдорадо.

Но гас постепенно огонь его взгляда,  
Легли ему на душу тени,  
И стал он стареть от напрасных стремлений  
Напасть хоть на след Эльдорадо.



И вот, ослабев и устав до упада,  
Спросил он у странницы-Тени:  
«О, Тень, укажи мне, где край наслаждений,  
Открой, где лежит Эльдорадо?»

«За лунные горы сойти тебе надо  
К долине полуночной тени».  
Ответила Тень: «Там конец всех лишений,  
Там смело найдешь Эльдорадо!»

Н. Нович

#### ELDORADO

Gaily delight,  
A gallant knight,  
In sunshine and in shadow,  
Had journeyed long,  
Singing a song,  
In search of Eldorado. И т. д.

<sup>1</sup> Перевод Н. Бахтина был первым переводом стихотворения «Эльдорадо», вторым был перевод К. Бальмонта (Вестник иностранной литературы. 1899. № 1. С. 220), третьим — В. Брюсова (Правда живая. 1907. 26 окт.). Исправленный перевод этого стихотворения был опубликован в третьем выпуске «Русских символистов» (С. 40).

### 16

Н. Н. Бахтин — В. Я. Брюсову

12 марта 1895 (года)

Милостивый государь Владимир Александрович!

Посылаю Вам на *Ваше усмотрение* несколько поправок к посланным уже Вам переводам.

1) «Как дождь стучит в окно» (из Верлена) куплет 2-ой. Отраден дождь, шумящий

По крышам и земле!  
В тоске, меня томящей,  
Отраден дождь шумящий.

куплет 4-ый. Но худшее мученье —

Не знать из-за чего  
Нет сердцу облегченья  
От вечного мученья.

2) куплет 1-ый. О, звездочка-крошка! пока ты

С зарей не угасла, склонись,  
— Ароматы  
Перед утром с земли поднялись.

Слово «перекаты», употребленное мною в первом переводе, мне не совсем нравится, равно как и то, что в обоих куплетах говорится о птицах; мне кажется, предполагаемая поправка в духе стихотворения.

Куплет 2-ой. Склонись своим взором к поэту. Так будет больше связи с первым куплетом, и в то же время второй куплет будет представлять самостоятельную фразу.

3) «Эльдорадо» По переписываю вполне. Здесь затруднение в том, что рифмы только две на все стихотворение (по-английски слова: тень и Эльдорадо — shadow и Eldorado — рифмуются), и стеснение в выборе рифм затрудняет точный перевод стихотворения.

## ЭЛЬДОРАДО

(Из Э. По)

Был рыцарь — красы, выходящей из ряда,  
 По солнцу и в сумраке тени  
 Он странствовал, смелый и чуждый сомнений,  
 И с песней искал Эльдорадо.

Но гас постепенно огонь его взгляда,  
 Легли ему на душу тени;  
 Устал он от долгих и тщетных стремлений\*  
 Найти на земле Эльдорадо.

И, видя, что изменить ему рада,  
 Спросил он у странницы-Тени:  
 «О, тень, укажи мне, где край наслаждений,  
 Открой, где лежит Эльдорадо!»

«За лунные горы сойти тебе надо  
 В долину полуночной тени»,  
 Ответила Тень: «После ряда лишений  
 Там смелый найдет Эльдорадо!»

Не откажите ответить, думаете ли Вы воспользоваться моим переводом «Эльдорадо», и когда приблизительно выйдет из печати 3-ий выпуск.<sup>1</sup>

С истинным уважением

Н. Бахтин.

\* Скопьялись в душе его тени,  
 И падали силы от тщетных стремлений

<sup>1</sup> На третьем выпуске дата цензурного разрешения 26 апреля 1895 года.

## 17

В. Я. Брюсов — Н. Н. Бахтину

17 марта 1895 (года)

Многоуважаемый Николай Николаевич!

Простите, что я так долго медлил ответом. Все стихотворения, присланные Вами, вошли в 3-ий вып(уск), который уже находится в цензуре и появится, вероятно, весной. Поправки Ваши — на мой взгляд — несомненно улучшают переводы (так как они незначительны, то их можно ввести и при печатании). Могу сообщить Вам, что Эльдорадо переведено Бальмонтом, сколько помнится (Б(альмонта) теперь нет в М(оскве)<sup>1</sup>) размером подлинника. Пытался Бальмонт перевести и Ulalume, но неудачно;<sup>2</sup> такая же неудача постигла г. Курсинского, начинающего символиста; вот первая строфа по его переводу<sup>3</sup> —

Небеса были пепельно-мрачного цвета,  
 Свод ветвей — неподвижный, безжизненный свод,  
 Свод ветвей — засыхающий, сумрачный свод...

Это было в конце одинокого лета,  
 Это был для меня незабвеннейший год.

Это было у темного озера Обера,  
 В глубине неизменно туманного Вира,

Это были леса над болотами Обера,  
Где блуждают волшебницы Вира.

Действительно, уже рифмы 1-ой строфы — October, sober, Auber — sere, year, Weir — кладут неодолимую преграду переводчику, так как перенести собственные имена в середину стиха — значит нарушить своеобразную гармонию подлинника.

С глубоким уважением

Вл. Маслов.

<sup>1</sup> Бальмонт приехал в Москву в апреле 1895 года и сразу уехал в Орехово-Зуево, затем в Одессу, откуда отбыл в Австрию, а затем в августе посетил Цюрих, где встретился с Е. А. Андреевой. 16 (28) августа он писал матери: «Я поехал за границу совершенно экспромтом, я был (неведомо для всех) в Швейцарии. (Никому не говорите, даже братьям, не говорите, что я был в Швейцарии.) Потом я объясню Вам, почему это для меня так важно» (*Андреева-Бальмонт Е. А. Воспоминания. М., 1997. С. 310*).

<sup>2</sup> Публикацию перевода К. Бальмонта стихотворения «Ulalume» («Небеса были серого цвета...») см.: *Жизнь. 1899. № 9*.

<sup>3</sup> Перевод А. Курсинского («Небеса были хмуро бесстрастны...») с исправлениями по сравнению с первоначальным вариантом, о котором говорит здесь Брюсов, опубликован: *Курсинский А. Сквозь призму души. М., 1906. С. 119—122*. Весной 1895 года Брюсов также начал переводить это стихотворение Э. По, но перевод был окончен позднее и опубликован: *По Э. Полн. собр. поэм и стихотворений. С. 67*.

## 18

**В. Я. Брюсов — Н. Н. Бахтину**

17 апреля 1895 (года)

Многоуважаемый Николай Николаевич!

Нас постигло маленькое несчастье, а именно цензура вычеркнула почти половину 3-го вып(уска),<sup>1</sup> так что пришлось его переделывать. Таким образом появление его отдалилось месяца на 1 1/2. В настоящее время он в дополненном виде опять направлен в цензуру. В Ваших стихотворениях сделаны все указанные Вами поправки.

Ваш

В. Маслов.

Р. С. Бальмонт уже печатает свой 2-ой том переводов из Эдг. По.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> В тот же день В. Брюсов писал П. П. Перцову: «Получили мы из цензуры 3-ий выпуск „Русских символистов“, но в каком виде! Я никогда не видал более искаленной книги. Понимаю, что можно было вычеркнуть статью о Бодлере или об анархисте Эверсе, но за что же вычеркивать переводы из Приски де Ландель, невиннейшей из невинных поэтесс!» (Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. С. 20).

<sup>2</sup> Имеется в виду книга: *По Э. Таинственные рассказы. Перевод К. Д. Бальмонта. М.: Изд. А. Н. Урусова, 1895*.

## 19

**Н. Н. Бахтин — В. Я. Брюсову**

19 апреля 1895 (года)

Многоуважаемый Владимир Александрович!

Я получил Ваше любезное письмо с известием о настигшем Вас препятствии со стороны цензуры и о печатании 2-го тома переводов Бальмонта из По. Не знаю,

знакомы ли Вы с Бальмонтом,<sup>1</sup> но на всякий случай сообщаю Вам список известных мне переводов из По; в предисловии к 1-му выпуску Бальмонт<sup>2</sup> назвал далеко не все; более полный список их, может быть, интересен и для Вас.

Примите уверение в совершенной моей преданности.

Н. Бахтин.

<sup>1</sup> Брюсов познакомился с Бальмонтом в Обществе любителей западной литературы в сентябре 1894 года, о чем записано в Дневнике: «После попойки, закончившей первое заседание, бродили с ним пьяные по улицам до 8 часов утра и клялись в вечной любви» (Брюсов В. Дневники. С. 19).

<sup>2</sup> Бальмонт назвал здесь имена лишь трех переводчиков Э. По — С. А. Андреевского, Л. Е. Оболенского и Д. С. Мережковского. Список, посланный Брюсову, в составе писем не сохранился.

## 20

В. Я. Брюсов — Н. Н. Бахтину

25 августа 1895 <года>

Многоуважаемый Николай Николаевич!

За летними скитаниями,<sup>1</sup> я несколько опоздал с изданиями; впрочем, время еще не позднее! Посылаю Вам несколько экз<емпляров> 3-го вып<уска> (ибо — как я думаю — лишний экз. Вам может пригодиться) — и сборник стих<отворений> Валерия Брюсова, только что отпечатанный.<sup>2</sup> Нет ли у Вас чего-ниб<удь> из По? Не поделитесь ли Вы этим со мной, если даже не как с издателем, то как с читателем?

Ваш

В. Маслов.

<sup>1</sup> Лето 1895 года Брюсов провел на даче в Хорошеве.

<sup>2</sup> Брюсов послал Н. Бахтину свой только что вышедший сборник «Chefs d'oeuvre».

## 21

В. Я. Брюсов — Н. Н. Бахтину

<Начало сентября 1895 года>

Многоуважаемый Николай Николаевич!

Так как мне уже достоверно известно, что двое из тех лиц, которым я одновременно с Вами посылал свои последние издания, их не получили, то я позволяю себе обратиться к Вам с следующим вопросом:

Дошли ли до Вас — 4 экз. Русск<их> Симв<олистов> вып. 3., 1 экз. стихотв<орений> В. Брюсова Chefs d'oeuvre и мое письмо о посылке этих брошюр? Если нет, я, конечно, потороплюсь повторить посылку.

С глубоким уважением

В. Маслов.

Москва, Цветной бульвар, д. Брюсова. Валерию Брюсову для В. А. М.

## 22

Н. Н. Бахтин — В. Я. Брюсову

10 сентября 1895 (года)

Многоуважаемый Владимир Александрович!

Благодарю Вас за присылку Ваших последних изданий. Посылаю Вам два своих перевода: один из Верлена, напечатанный уже в «Петербургской жизни»,<sup>1</sup> и другой из Э. По. Последним, если он Вам понравится и если Вы пожелаете, прошу Вас воспользоваться для Вашего издания, которое Вы, как можно думать, рассчитываете продолжать. О том, думаете ли Вы взять мой перевод, не откажите уведомить. Стихотворение По переведено мною довольно близко, форма (число строк, расположение рифм и размер) также соблюдена, и только одного я не воспроизвел в переводе — чередование хореев с ямбом, если в последнем отношении следовать подлиннику, то вышло бы следующее:

Поцелуй прощальный мой  
 В час разлуки роковой  
 Тебе я, друг, даю.  
 Ты вправе, признаю,  
 Сном считать всю жизнь мою, и т. д.

Подчеркнул я те же слова, какие подчеркнуты в подлиннике.

Примите уверение в полном моем почтении.

Н. Бахтин.

## СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ РАЗГОВОР

(Из Верлена)

В старинном парке, сонном и пустом,  
 Две тени шли, вздыхая о былом.  
 Уста их были вялы, тусклый взор  
 Безжизнен и беззвучен разговор.

В старинном парке, сонном и пустом,  
 Два призрака вздыхали о былом.  
 — Ты помнишь нашу старую любовь?  
 — К чему о ней напомнили вы вновь?  
 — Во сне меня ты часто видишь, да?  
 И сердце вновь трепещет? — Никогда.  
 — Каким блаженством было нам прижать  
 Уста к устам? — Не стану отрицать.  
 — Как теплый луч надежды нежил нас!  
 — Он побежден был мраком и угас.  
 И дальше парком шли они к полям,  
 И только ночь внимала их словам.

СОН ВО СНЕ<sup>2</sup>

(Из Э. По)

Поцелуй прощальный мой  
 В час разлуки роковой  
 Я тебе, мой друг, даю.  
 Ты права, я сознаю,  
 Сном назвавши жизнь мою.  
 Раз надежды больше нет —

Мрак ли будет или свет,  
 Сон иль явь — не все ль равно,  
 Если нет ее давно?  
 Все, что жизнь сулила мне,  
 Было все — лишь сном во сне!  
 Над бушующей рекой  
     Нахожусь я, сжав рукой  
 Горсть песчинок золотых —  
 Только горсть! И даже их  
 Я не в силах удержать  
 И в пучину не ронять —  
 Лишь могу рыдать, рыдать!  
 Боже правый! как сильней  
 Мне их сжать в руке моей?  
 Неужели и одной  
 Не спасти мне, Боже мой?  
 Неужели ж *всё*, что мне  
     Жизнь сулит, — лишь сон во сне?..

Н. Нович.

<sup>1</sup> Н. Бахтин опубликовал свой перевод стихотворения П. Верлена «Сентиментальный разговор» из сборника «Fêtes galantes» («Изысканные празднества») в «Петербургской жизни» (1895. № 146). Брюсов особенно высоко ценил этот сборник П. Верлена и писал о нем: «По цельности композиции — это наиболее законченная книга Верлена. По совершенству исполнения во всей французской литературе (...) могут равняться только „Emaux et Camées“ («Эмали и камеи». — Е. И., Р. Ш.) Теофиля Готье... Для переводчика эта книга Верлена представляет почти неодолимые трудности изысканностью выражений, строгостью форм, изяществом стиха» (Верлен П. Собр. стихов. С. 158). Это стихотворение Верлена Брюсов перевел 24 декабря 1892 года под заглавием «Красноречивое молчанье» («В этом старом парке, мрачном для любви...»), но остался недоволен переводом и подарил его Емельянову-Коханскому, который опубликовал его в упомянутом выше сборнике «Обнаженные нервы» (С. 105). Более поздний перевод стихотворения «Сентиментальный разговор» («В старинном парке ветер выль осенний...») Брюсов напечатал в программе «Вечер современной музыки» (6 апреля 1910 года; № 3). Позднее это стихотворение переводили И. Анненский («Забвенный мрак аллей обледенелых...»), С. Рафалович («В парке пустынном, застывшем вдали...»), И. Эренбург («В покинутом парке, печальном, пустом...»), Г. Шенгели («В старинном парке, в ледяном...»), В. Микшевич («В саду, где стужей веет от земли...»).

<sup>2</sup> Брюсов не опубликовал этот перевод. Бахтин включил его в свою антологию: *Нович Н. С чужих полей*. СПб., 1896. С. 87.

## 23

В. Я. Брюсов — Н. Н. Бахтину

18 сентября 1895 (года)

Многоуважаемый Николай Николаевич!

Присланное получил и благодарю. Переводом из По надеюсь воспользоваться. Относительно чередований ямбов с хорейми, нередко у англ(ийских) поэтов (напр(имер) у Мура<sup>1</sup>), я согласен с Вами: оно видимо несвойственно русскому языку. Жаль однако мне, что самое стихотворение мало характерно для По. А там, среди непереведенных на р(усский) я(зык) произведений По есть еще много удивительных шедевров! Я уже не говорю о поэмах 45—49 г. — *The Sleeper, The City...*<sup>2</sup> etc., но и в более ранних (следов(ательно), более легких для перевода) сборниках По можно найти *Lenore, Fairyland* (31 г.!), *Israfel*.<sup>3</sup> Вот благодарнейшая работа для переводчиков.

С глубоким уважением

Вл. Маслов.

<sup>1</sup> В. Брюсов пробовал переводить английского поэта Томаса Мура (1779—1852), но переводы не публиковал. Он помогал А. Курсинскому, который переводил Мура (см.: Лит. наследство. Т. 98. Кн. 1. С. 301).

<sup>2</sup> Имеются в виду поэмы Э. По «The Sleeper» («Спящая») и «The City in the Sea» («Город на море»). Свой перевод первой из них Брюсов опубликовал в «Русской мысли» в 1914 году (№ 7. С. 20).

<sup>3</sup> Перечисляются стихотворения Э. По «Lenor» («Линор»), «Fairyland» («Страна фей») и «Israfel» («Израфел»).

## 24

Н. Н. Бахтин — В. Я. Брюсову

6 декабря 1895 (года)

Многоуважаемый Владимир Александрович!

Недавно мне попало в одной из немецких антологий<sup>1</sup> три стихотворения немецкого символиста Феликса Дёрмана (Doermann — псевдоним Ф. Бидермана), автора сборников «Neurotica», 1891 и «Sensation», 1892. Два стихотворения его я перевел и посылаю Вам. Будьте добры написать мне, как Вы их находите и поместите их в Вашем издании «Русских символистов»;<sup>2</sup> если же, паче чаяния, Вы не собираетесь продолжать этого издания, то не откажите мне о том уведомить. Из Э. По я, может быть, попробую что-нибудь еще перевести; начал было переводить The Sleeper, но не совсем удачно, и пока бросил это стихотворение.<sup>3</sup>

Примите уверение в полном моем уважении.

Н. Бахтин.

ИЗ Ф. ДЁРМАНА

I.

Что я люблю

Я люблю лихорадочных, стройных,  
 Полнокровных нарциссов уста.  
 Мне мила моих дум беспокойных,  
 Моих тягостных дум красота;  
 Я люблю нежно-синие жилки  
 Женщин с бледным, усталым лицом,  
 Чьи мечты так глубоки и пылки  
 И горят беспокойным огнём;  
 Я люблю, словно литых из стали,  
 Гибких, холодом веющих змей;  
 Песни страха, предсмертной печали,  
 И унынье всего мне милей!  
 Всем блестящим камням предпочту я  
 Изумруд с его мертвой красотой;  
 Желтоватую дню люблю я  
 Под лучами луны голубой;  
 Я люблю опьяняющих, жгучий,  
 Одурающих запах духов,  
 И прожженные молнией тучи,  
 И угрюмую ярость валов;  
 Я люблю то, что мир постоянно  
 И упорно решил отвергать:  
 Все, что резко, болезненно, странно,  
 Без чего я не мог бы дышать.

## II.

Confiteor<sup>4</sup>

Верь, что ты прощать должна мне,  
 Если резок я порой:  
 Жизнь на горе лишь дана мне,  
 Путь кремнистый предо мной.  
 В жизни только я и знаю,  
 Что без отдыха бреду,  
 И порой... порой встречаю  
 Привиденья на ходу!

Н. Нович.

<sup>1</sup> О какой антологии идет речь, установить не удалось. Дёрман Феликс (1870—1928, настоящая фамилия Бидерман) — австрийский поэт-символист и прозаик.

<sup>2</sup> Переводы были включены в план несостоявшегося четвертого выпуска «Русских символистов».

<sup>3</sup> Перевод этой поэмы Н. Бахтина неизвестен.

<sup>4</sup> Признание (лат.).

## 25

Н. Н. Бахтин — В. Я. Брюсову

16 января 1896 (года)

Милостивый Государь!

Извините, что запоздал с ответом на Ваши любезные письма. Весьма признателен за присылку стихотворений Курсинского, которого оригинальные стихотворения мне понравились больше переводных;<sup>1</sup> благодарю и за сообщение о новом журнале.<sup>2</sup> Переводами моими из Дёрмана прошу Вас, если желаете, воспользоваться для Вашего издания, которое в таком случае не откажите мне прислать (1 экз.), перевод же из Э. По, посланный мною ранее на имя Маслова,<sup>3</sup> как не подходящий к Вашему изданию, я буду считать опять в своем распоряжении. Попробую послать его в новый журнал, не знаю только на чье имя адресоваться: на имя ли редакции «Горных вершин», на имя Льдова или на имя А. Добролюбова.<sup>4</sup>

Примите уверение в полном моем почтении.

Н. Бахтин.

<sup>1</sup> Речь идет о сборнике А. Курсинского «Полутени» (М.: Печатня А. Снегиревой, 1896), состоявшем из двух разделов — «Лирические стихотворения» и «Переводы из Томаса Мура».

<sup>2</sup> 20 декабря 1895 года в дневнике Брюсова записано: «Вчера получил извещение от редакции „Горных вершин“, в котором высказывается надежда, что все „символисты“ (в кавычках) примкнут к этому журналу» (неопубликованная запись). Журнал собирались издавать символисты из Петербурга — Владимир Гиппиус и Александр Добролюбов (подробнее об этом см.: Иванова Е. В. 1) Валерий Брюсов и Александр Добролюбов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1981. № 3. С. 260; 2) Александр Добролюбов — загадка своего времени // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 214—219). Брюсов оповестил Н. Н. Бахтина о проектируемом журнале, но письмо, где он сообщал об этом, до нас не дошло.

<sup>3</sup> Это упоминание о Маслове дает некоторые основания предполагать, что мистификация Брюсова была раскрыта.

<sup>4</sup> Соредакторами журнала «Горные вершины» намеревались стать петербургские поэты Константин Льдов (псевдоним К. Н. Розенблюма, 1862—1941), Александр Добролюбов (1876—после 1945) и Владимир Гиппиус (1876—1941).



## МИФ О НЕБЕСНЫХ НИМФАХ И ОБЛАЧНЫХ ЖЕНАХ В РАССКАЗЕ НАБОВОКА «ВЕСНА В ФИАЛЬТЕ»

Рассказ Набокова «Весна в Фиальте» связан с древним мифом о нимфах, получивших у разных народов разное имя: в Греции их называли «наяды, nereиды», в Германии — «никсы», на территории Сербии и Болгарии — «вилы, самовилы», в Чехии и у восточных славян — «русалки». В славянском фольклоре наиболее распространен сюжет о русалках как существах демонических, смертельно опасных для человека. Такие качества иногда приписывают героине рассказа Набокова: ее рассматривают как часть хтонического мира Фиальты, в inferнальном лабиринте которой оказался герой.<sup>1</sup> Имя и сущность Нины возводят к древней шумерской богине Нане, которая изображается в виде русалки со змеиным или рыбьим хвостом. «Герой рассказа, сам того не ведая, попадает в ловушку, и лишь смерть Нины избавляет его от познания истинной природы этой женщины».<sup>2</sup> Предполагается, что ее истинная природа демонична и скрыто враждебна. Такие трактовки вступают в диссонанс с «весенней» тональностью рассказа.

Первоначально сложившееся в мифах поэтическое представление о русалках — иное. Русалки — не хтонические существа, это стихийные духи, небесные нимфы, облачные груди которых льют на землю дождевые потоки. Они не опасны, а напротив, необходимы в жизни человека. Такой взгляд был характерен для всех народов индоевропейского происхождения. По утверждению А. Н. Афанасьева, в прародительском племени ариев дождь называли неиссякаемым небесным молоком облачных жен, дарующих жизнь всему земному.<sup>3</sup>

Под знаком «дарения» развивается и сюжет взаимоотношений Нины — русалки, нимфы — и лирического героя Набокова. Дарами полна и весна, которая все же является главной героиней рассказа.

Образная основа поэтического пейзажа, с которого начинается «Весна в Фиальте», — насыщенность весенней влагой. «Все мокро»,<sup>4</sup> даже море меняет свою извечную природу, «опоенное и опресненное дождем» (с. 563). Морозящие теплые дожди так напитали Фиальту, что она, будто оплодотворенная ими, сама обретает рождающую сущность, которую лирический герой Набокова определяет как «весеннюю, серую, оранжерейно-влажную» (с. 574). И подобно цветку в оранжерее или древесной почке, он тоже «раскрывается», но «раскрывается как глаз» (с. 563).

Это сравнение поясняется в романе «Дар»: размышляя о смерти, Набоков ссылается на французского мыслителя Делаланда, который пишет: «Наиболее доступный для наших домоседных чувств образ будущего постижения окрестности, должествующей раскрыться нам по распаде тела, это — освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око, зараз видящее все стороны света, или, иначе говоря: сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии» (с. 484).

Однако в рассказе «Весна в Фиальте» всевидение оказывается возможным и вне «распада тела» — в момент деиндивидуации, в состоянии дионисийского переполнения духа, очнувшегося от сна. В связи с этим в интертекстуальное поле рас-

<sup>1</sup> Завьялов-Левинг Ю. Убить дракона: Георгиевский комплекс в рассказе «Весна в Фиальте» // Russian Language Journal. 1998. № 171—173. С. 170.

<sup>2</sup> Там же. С. 171.

<sup>3</sup> Афанасьев А. Н. Мифы, поверья и суеверия славян: Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М.; СПб., 2002. Т. 3. С. 115. Далее ссылки на эту работу приводятся в тексте.

<sup>4</sup> Набоков В. Весна в Фиальте // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2002. Т. 4. С. 562. Далее ссылки на этот том приводятся в тексте.

сказа входят размышления Вяч. Иванова о деиндивидуации и дионисийской природе вдохновения. В «Спорадах» он пишет: «...кто из нас настолько осторожен и внимателен ко всему, мимо чего он идет, чтобы не пройти рассеянно и нерадиво мимо красоты, которую бы он прозрел, (...) мимо души, которая его ищет и которой сам он будет искать, чтобы жить. (...) Доступен и гостеприимен должен быть дух человека, готов к благоговению и благодарности, весь — улегченный слух и „чистое“, „простое око“».<sup>5</sup>

Лирический герой Набокова, сведенный к «чистому», «простому оку», впитывает, вбирает все видимое, осязаемое и тем или иным образом воспринимаемое, с благодарностью отзвываясь «на шорохи, запахи этого серого дня, насыщенного вечно» (с. 564). Так происходит размывание границ индивидуации, выход за пределы эмпирического «Я» и погружение в единую жизнь Вселенной. Отсюда чудесное нечеловеческое знание и могущество — «я все понимал: свист дрозда в миндальном саду за часовней, и мирную тесноту этих жилых развалин вместо домов, и далекое за вуалью воздуха, дух переводящее море, и ревнивый блеск взъерошенных бутылочных осколков по верху стены (за ней штукатурная гордость местного богатея), и объявление цирка, на эту стену наклеенное...» (там же).

О выходе, «изступлении из граней» личного «Я» и приобщении к «Я» вселенскому как необходимых условиях дионисийского экстаза писал Вяч. Иванов, исследуя психологию этого явления в работе «Дионис и прадионисийство», а также в статьях «Ницше и Дионис», «Ты еси». Набоков же не раз иронизировал по поводу модных в начале века эстетических и психологических понятий — «дионисийский восторг» и тем более «экстаз» или «оргазм». Тем не менее в рассказе изображается именно это состояние духовного переполнения, сопутствующее любви и предшествующее творчеству, для которого Вяч. Иванов находит определение, получившее у Набокова в «Даре» отставку — «экс-таз» (с. 329).

В эстетической концепции Вяч. Иванова дионисийское состояние «блаженного переполнения духа», его преизбытка «от наплыва живых энергий», благодаря творческой способности и потребности человека, находит разрешение и «очищение» в идеальной объективации.

Идеальной объективацией весны в Фиальте, в которую погружен и в которой растворен лирический герой, оказывается Нина.

Она не могла не появиться (хотя эта последняя встреча и ставится в заслугу судьбе), потому что идеальная объективация как процесс, как максимальное напряжение и «излучение» духа связана с тем, что исчезает «граница между вечностью и веществом».<sup>6</sup> И прозрачная, проницаемая среда создает возможность чуда: Нина воплощается не в художественный, поэтический образ, она является лирическому герою во плоти.

То, что у Набокова кажется случайностью — Нина в весенней Фиальте, стоящая, полуобернувшись, посреди улицы «в исполненной любопытства приветливой неуверенности» (с. 564), в размышлениях Вяч. Иванова имеет логику закономерности. Он убежден, что «в процессе объективации скопившаяся эмоциональная и волевая энергия излучается из человека, чтоб сосредоточиться в его проекциях и воззав тем к жизни некие реальные силы и влияния вне его телесного я. Но возникновение этих реальностей, очевидно, не может быть результатом односторонней экстернизации психической энергии: ее излучению должна (...) соответствовать встречная струя живых сил. Психологическая потребность в стройных телодвижениях встречается с физиологическим феноменом ритма; нужда в размеренном слове — с тяготением стихии языка к музыке, воля к мифу и культу — с откровением божественных сущностей, с волей богов к человеку».<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Иванов Вяч. Споры // Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909. С. 363.

<sup>6</sup> Набоков В. Стихотворения и поэмы. М., 1991. С. 270.

<sup>7</sup> Иванов Вяч. О Дионисе и культуре // Иванов Вяч. По звездам. С. 357—358.

Какую потребность, «нужду», испытывает лирический герой Набокова, в ответ на которую является Нина?.. Всегда неожиданная и желанная, беспечно-щедрая и ускользающе-зыбкая, будто склонная к развоплощению. В чем тайна Нины и ее пребывания в судьбе лирического героя, с особым ритмом солнечных просветов-встреч?

Чтобы разгадать ее, Набоков отправляет героев и читателя, «как в русской сказке», в прошлое, в юность, к первому знакомству и первому поцелую — невольному, стихийному и анонимному.

В этом эпизоде-воспоминании писатель прибегает к особой грамматической форме, мотивированной, на первый взгляд, именно стихийностью происходящего: «Я *зову* ее Нина, но тогда едва ли я знал ее имя, едва ли мы с нею успели что-либо, о чем-либо...» (с. 566). В то же время использование подобной грамматической формы создает некий смысловой зазор: кажется, что Нину можно *звать* и по-другому. Например, «нимфа». Звукосочетание «мф» (блаженно-мечтательное, на вдохе) теряется в улочках весенней Фиальты, остается в ее названии, и потому поэтический звукообраз слова «нимфа» изменяется, обретает уплотненное «земное» звучание в женском имени «Нина».

Фонетическая утрата и видоизменение звукообраза соотносимы с трансформацией первоначального мифического сюжета о небесных нимфах, описанной в труде А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (обращение именно к этой работе Афанасьева обусловлено тем, что гипотетически Набоков мог быть с нею знаком).

«Греческие нимфы (nubes) по первоначальному их значению суть облачные девы, — пишет А. Н. Афанасьев. — (...) Обитая в дождевых тучах = небесных источниках и морях, облачные нимфы получили прозвание водяных или морских жен и дев. Впоследствии, когда утратилось ясное понимание старинных метафор, и когда поэтические сказания о небесных потоках были низведены на землю, эти жены и девы покинули воздушные области и овладели земными водами, хотя и удержали при этом многие любопытные черты своего первоначального происхождения. Так появились в Греции наяды, nereиды, в Германии никсы, у нас и чехов — русалки» (с. 118—119). Водяные девы, русалки — «владельницы источников живой воды, все вызывающей к бытию» (с. 123). Древность верования о том, что реки, криницы, озера и моря заселены русалками, засвидетельствована Прокопием, «который в своей хронике замечает о славянах, что они обожали речных нимф» (с. 120).

Используя мифологический материал как смысловую матрицу, Набоков творит новый миф. Его Нина оказывается «владельницей источника живой воды» особого рода — это женская любовь: «...я тогда еще не знал, что, скажи я два слова, оно (невнимание) сменилось бы тотчас чудной окраской чувств, веселым, добрым, по возможности деятельным участием, точно женская любовь была родниковой водой, содержащей целебные соли, которой она из своего ковшика охотно поила всякого, только напомни» (с. 566).

Интересно, что Вяч. Иванов в одной из статей, посвященных исследованию мифа, писал: «Миф есть воспоминание о мистическом событии, космическом таинстве. (...) И миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по содержанию. (...) Не темы фольклора представляются нам ценными, но возвращение души и ее новое, пусть еще робкое и случайное прикосновение к „темным корням бытия“. Не религиозная настроенность нашей лиры или ее метафизическая устремленность плодотворны сами по себе, но первое еще темное и глухонемое осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего».<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Иванов Вяч. Две стихии в символизме // Там же. С. 281, 284, 285.

В «Весне в Фиальте» своим мифотворчеством Набоков будто отвечает Вяч. Иванову, который вслед за Платоном требует от поэта, «если он хочет быть поэтом, творить миф».

Внешние черты, детали, уподобляющие Нину русалке, открыто (даже слишком открыто) явлены Набоковым: ее любимая поза в виде буквы «Z» — в массовом сознании, благодаря растиражированной копенгагенской скульптуре, именно так и должна сидеть русалка; в ресторане она ела «моллюски, которые так любила».

Но древняя нимфическая сущность лишь «просвечивает» в образе Нины и обнаруживается, если соотнести особенности ее облика с тем, что пишет о русалках А. Н. Афанасьев: «Как владельницы источников живой воды, все вызывающей к бытию, всему дарующей красоту, молодость и силы, русалки вечно юны и также прелестны собою как эльфы» (с. 123). Лирический герой Набокова отмечает неопределенность возраста Нины и почти эльфические внешние черты (узкие плечи, изящество): «Ровесница века, она, несмотря на худобу и малый рост, а может быть, благодаря им, была на вид значительно старше своих лет, точно так же как в тридцать два казалась намного моложе» (с. 565).

Описывая несказанную, пленительную красоту русалки, Афанасьев подчеркивает: как «в существе стихийном, во всем ее теле замечается что-то воздушно-прозрачное, бескровное, бледное» (с. 123). Русалкам «родственны апсарасы — небесные девы, населяющие воздушную область между землей и солнцем; имя это, по объяснению Маннгардта, означает: „*неимушая образа*“ или „шествующая по водам (die gestaltlosen, die im wasser gehenden)“» (с. 117).

Именно стихийная природа Нины не дает возможности «остановить мгновение», запечатлеть ее облик в полноте и цельности. Черты ее неуловимы, «воздушно-прозрачны», но не бескровны и бледны, а солнечны и ярки. И все же Нина у Набокова остается «неимущей образа»: в рассказе явлен не ее портрет, она лишь «кивнула мне из книги мужа из-за строк, относившихся к эпизодической служанке, но *прютивших* ее (вопреки, быть может, его сознательной воле): „Ее облик, — писал Фердинанд, — был скорее моментальным снимком природы, чем кропотливым портретом, так что, припоминая его, вы ничего не удерживали, кроме мелькания разъединенных черт: пушистых на свет выступов скул, янтарной темноты быстрых глаз, губ, сложенных в дружескую усмешку, всегда готовую перейти в горячий поцелуй“» (с. 575).

Стихийная сущность и пограничность существования — качества, определяющие русалок, — становятся для Набокова основой «перевода» мифической образности на «свой» литературный язык, одной из эстетических и стилистических особенностей которого является смещение жизни и текста. Так и Нина пребывает в судьбе лирического героя где-то между сном и воспоминанием, жизнью и текстом. Довольно часто этот текст не имеет индивидуального авторства, как и полагается мифам и поэтическим сказаниям: «Как-то осенью мне показали ее лицо в модном журнале. Как-то на Пасху она мне прислала открытку с яйцом. Однажды, по случайному поручению зайдя к знакомым людям, я увидел среди пальто на вешалке (у хозяев были гости) ее шубку... Вновь и вновь она впопыхах появлялась на полях моей жизни, совершенно не влияя на основной текст... Иногда, где-нибудь, среди общего разговора, упоминалось ее имя, и она сбегала по ступеням чьей-нибудь фразы, не оглянувшись» (с. 575).

Внезапные яркие появления Нины, с уплотненным временем встреч, обреченных на расставание, уподобляют ее образ вилам — нимфам грозовых туч. Им свойственна быстрота полетов. Афанасьев пишет: «Они так же внезапно исчезают, как и являются» (с. 153). Но на зов возлюбленного юнака или побратима вила отзывается в любое время.

Афанасьев приводит известный, поздний в славянском фольклоре сюжет. Он замечает, что русалки и вилы обладают особыми чарами: по русским поверьям,

всякий, кто увидит русалку и услышит манящие звуки ее голоса, поддается неодолимой силе ее красоты и погибает в пучине волн. Таким образом русалки погубили многих: «...странник бросается в воду, увлекаемый столько же обаянием их красоты, как и гармонией сладостного пения; пловец спешит направить к ним свою ладью и также гибнет в бездне» (с. 132).

Если «воды» и «бездны», которыми владеет героиня нового мифа, — это женская любовь, то все, пленившиеся Ниной и состоящие в «очень международном союзе» близко знавших ее, — утонули в любви. Набоков обновляет стертую образность этого общеупотребительного выражения: женская любовь как живая вода — утонувший оказывается спасенным и будто заново рожденным. Между тем образ Нины имеет еще одно мифологическое соответствие — древнегерманской морской богине Ран, в подводных палатах которой живет в благополучии и радости все увлеченные на дно, погибшие для земной жизни.

Есть в рассказе еще, на первый взгляд, незначительная, но важная деталь, подтверждающая нимфическую сущность Нины. Накануне отъезда из Фиальты она что-то искала в случайной лавке и едва не купила коричневый кожаный кошелек, но потом с поздним сожалением сказала: «Au fond, я хотела гребенку» (с. 567). В мифологии всех народов индоевропейского происхождения гребень — атрибут русалки. «С распущенных волос русалки беспрерывно сочится вода, то есть по первоначальному значению — с густых прядей ее облачной косы льются дождевые потоки. (...) Если при русалке есть гребень, то она может затопить любое место, расчесывая волнистые локоны; но зато, если волоса ее обсохнут — она немедленно умирает. (...) Вот почему русалки боятся далеко отходить от берегов реки или озера, не захватив с собой гребенки», — объясняет Афанасьев (с. 125).

Нина уезжает, так и не купив гребенки. И лирический герой Набокова лишь позже находит причину своей нарастающей тревоги, осознав, что все мельчайшие детали, сопровождающие их последнюю встречу, были знаками прощания: «...и внезапно я понял то, чего, видя, не понимал дотоле, почему давеча так сверкала серебряная бумажка, почему дрожал отсвет стакана, почему мерцало море: белое небо над Фиальтой незаметно налилось солнцем, и теперь оно было солнечное сплошь, и это белое сияние ширилось, ширилось, все растворялось в нем, все исчезало, и я уже стоял на вокзале, в Милане, с газетой, из которой узнал, что желтый автомобиль, виденный мной под платанами, потерпел за Фиальтой крушение» (с. 581).

Нина исчезает так и тогда, как и когда в «Поэтических воззрениях славян...» исчезают небесные нимфы: «с окончанием грозы и дождевых ливней, с появлением ясною, всеиссушающего солнца облачные девы исчезают с просветленного неба» (с. 125).

Нина осознает временность своего пребывания в судьбе Васеньки, — так она называет лирического героя Набокова, — и потому испугана и смущена в ответ на признание в любви, предполагающей вечность.

Она несвободна еще и потому, что связана «с мужем крепкой каторжной дружбой» (с. 577). Эти узы вновь уподобляют ее образ виле, персонажу одного из наиболее распространенных в народном эпосе южных славян сказаний, основанных на древнем мифологическом сюжете «О похищении облачных жен и сокрытии дождевых источников злым демоном-змеем».

В хорватских сказках миф этот, по Афанасьеву, передается в такой форме: «Царевич (...) женится на прекрасной виле; но приходит пора, и ее похищает огненный король-старик, из уст которого исходит пламя; он уносит вилу на ognievitu goru или в змеиный город и там сажает ее среди потока и оковывает цепями, то есть зимней стужей. Царевич отправляется добывать свою подругу. (...) Такой подвиг совершается им при содействии Солнца, Месяца и Ветра, затем, купаясь в молоке вилиных кобылиц, он делается сильномогучим богатырем и получает за службу чудесного коня; на этом коне он увозит свою красавицу от огненного короля, а самому королю отсекает мечом голову, то есть при возврате весны бог-громовник, купаясь в молоке не-

бесных источников, обретает прежнюю силу, поражает демона мрачных туч и выводит из заключения дожденосную нимфу, как свою любимую супругу» (с. 172). Чтобы достигнуть цели, царевич должен пройти через многие испытания. И есть еще одна важная деталь: только любящий способен победить.

Герои рассказа «Весна в Фиальте» соотносимы с мифическими: Нина — нимфа (вила, облачная жена); Васенька — царевич: имя «Василий» — от греч. «царственный»; огненная змеиная сущность Фердинанда постоянно и открыто педалируется автором. Но почему-то «не работает» сюжетная схема мифа.

Лирическому герою Набокова была дарована подлинная любовь, та, которая существовала в начале мира — вне дуализма, в неразделимости земного и небесного. И судьба настойчиво (в системе повторов-встреч с Ниной) предлагала принять этот дар. Как возможность она пятнадцать лет находилась рядом. Но Васенька не разглядел возможности, не осознал ценности дара и потому не принял его (половинчатое земное «любострастие» не в счет).

Герой сосредоточен на самом себе, так же как и его всемогущий противник. Главной причиной неприязни Васеньки к Фердинанду оказывается не Нина. Отрицая человеческую «фальшивость» Фердинанда, демоническое обаяние его кощунственного искусства, герой Набокова таким образом определяет себя как защитник подлинных ценностей. Но позиционирование как для Васеньки, так и для Фердинанда оказывается важнее, чем то, ради чего ведется поединок. И потому Нина, нимфа, «владелица источника живой воды» — любви, за ненадобностью исчезает из мира.

В эпизоде последней встречи лирический герой Набокова все же прозревает: «С невыносимой силой я пережил (или так мне кажется теперь) все, что когда-либо было между нами, начиная вот с такого же поцелуя, как этот; и я сказал, наше дешевое, официальное „ты“ заменяя тем, одухотворенным, выразительным „вы“, к которому кругосветный пловец возвращается, обогащенный кругом: „А что, если я вас люблю?“» (с. 581). Но прозрение запоздало, судьба уже выкатила цирковой фургон на исходную позицию.

Необходимо расшифровать авторский код, связанный с образом цирка, который трижды повторяется в афишах, затем материализуется в звуках трубы и цитры, сопровождавших рекламное шествие, и, наконец, становится формальной причиной смерти Нины (в цирковой фургон на полном ходу врезался автомобиль). Слово «цирк» переводится как «круг». Цирковое представление замкнуто в круге сцены, как и отношения Нины с лирическим героем Набокова: за пятнадцать лет они не находят выхода в спираль. Повторяющаяся деталь цирковых декораций — «изукрашенность» звездами: и тумбы, где сидели «одуроченные слоны», и зонтик клоуна на афишах испещрены звездами. И потому у героя появляется «смутное воспоминание о небесной родине циркачей» (с. 577). У Нины — русалки, вилы — та же родина: первоначально она — небесная нимфа. Связь вилы со звездами подчеркивали исследователи мифов: «...вила вскормлена росой (дождевой влагой). Но по славянскому поверью: „роса не из тучи, а от зори и вообще от звезд“».<sup>9</sup>

Во время последнего свидания, накануне отъезда и смерти, «цирк, видимо, выслал гонцов» (с. 580): в плоскости реальной жизни это рекламное шествие. Но Нина понимает знаковый язык цирка, с помощью которого изъясняется судьба. Понимает и то, что встреча с Васенькой — прощальная. Вот почему «что-то, как летучая мышь, мелькнуло по ее лицу, быстрое, странное, почти некрасивое выражение» (с. 581). Не в ее власти что-либо изменить.

В финале лирический герой Набокова остается в мире, из которого только что исчезла любовь. Он не спас ее.

Но рассказ, наверное, не был бы назван «Весна в Фиальте», если бы Набоков на этом поставил точку.

<sup>9</sup> *Потебня А. А.* О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. М., 1865. С. 174.

Композиция рассказа визуально может быть представлена как лента Мебиуса. Об этом не раз писали. Нина оказалась смертной, нимфа исчезает, но, подобно русалкам, весной появляется вновь, воскрешенная воспоминанием Васеньки.

Интересно, что русалки чествовались особым поминальным обрядом русалий (rosalia), следы которого затеряны в глубокой древности. Этот обряд подробно описывает А. Н. Веселовский.<sup>10</sup> Русалии обычно были связаны с проводами весны и приурочены к Духову и Троицыну дням, когда между Пасхой и Пятидесятницей, по греческому поверью, душам умерших дозволено возвращаться на землю — в конце мая, в начале июня. «Вместо rosalia, — пишет А. Н. Веселовский, — встречается и <...> рядом с ним dis violae, violationis, violaris, относившийся к началу весны, двадцать третьему марту, и также сопряженный с поминками умерших <...> И так rosalia и dies violae отбывались <...> первые в начале лета, вторые в начале весны. Оба празднества, объединенные одной идеей и содержанием культа, могли смешиваться и даже сближаться хронологически, <...> выражаться в сходных обрядах и отразиться в народной фантазии олицетворением манн, за которыми удержались древние имена празднества: русалии дали нам русалок <...> dies violae не остались ли в образе — вил, не определили ли, по крайней мере, их очертания и имя, наслоившись на другое аналогичное народное представление?»<sup>11</sup>

Последней деталью, связанной с Ниной, которую восстанавливает в памяти лирический герой Набокова, оказывается откуда-то появившийся «у нее в руках плотный букет темных, мелких, бескорыстно пахнущих фиалок» (с. 581) — один из атрибутов обряда поминовения violaris.

В другой своей работе «Генварские русалии и готские игры в Византии» Веселовский пишет о том, что помимо весенних русалий существовали и зимние. «Значение зимних и весенних русалий взаимно освещаются, как осенние празднества Дионису досказываются весенними. Если в центре майских русалий стоит культ мертвых, <...> то нечто подобное могло лежать в основе январских обрядов, только в другом освещении — как Диониса представляли себе то замирающим узником зимы, то оживающим, обновляющимся весной вместе с природой».<sup>12</sup>

Если вернуться к композиции рассказа, то становится очевидным, что композиционная модель «лента Мебиуса» обусловлена именно этим вечным возвращением в Природе и памяти, которое обретает форму текста «Весна в Фиальте». Набоков определяет жанр своего произведения как рассказ. Но его герой творит миф о любви, тем самым он возвращает ее в мир. Мифологизируя образ Нины, дарует ей вечность.

<sup>10</sup> Веселовский А. Н. Валькирии — Welis, Ἰλυστιον πεδίων, Вила — Viola // Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. М., 1889. Вып. 5. С. 288.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Веселовский А. Н. Генварские русалии и готские игры в Византии // Там же. С. 281.

© М. Э. Маликова

## ИОСИФ БРОДСКИЙ — ПЕРЕВОДЧИК НАБОВОВА\*

Иосиф Бродский перевел одно стихотворение Владимира Набокова — «Откуда прилетел? Каким ты дышишь горем?..», написанное в 1924 году, опубликованное в берлинской газете «Русское эхо» (1925. 4 янв. № 74) под заглавием «Демон» и

\* Эта публикация посвящена памяти Наталии Ивановны Толстой (15 сентября 1926 — 24 января 2003) и подготовлена по материалам ее личного архива, с разрешения ее наследников — сына А. Д. Толстого и внучки М. А. Толстой.

перепечатанное без названия в итоговом, вышедшем посмертно, сборнике Набокова «Стихи» (Анн Арбор: Ардис, 1979. С. 145). Перевод Бродского был опубликован в первом номере журнала «Kenyon Review» за тот же 1979 год<sup>1</sup> (возможно, почти одновременный выход сборника Набокова и перевода Бродского объясняется тем, что Бродский мог получить текст от своих друзей Профферов, владельцев «Ардиса»). В 1980 году, отвечая на вопрос Соломона Волкова «Что вы испытывали, переводя набоковское стихотворение?», — Бродский сказал: «Прежде всего, полное отвлечение к тому, что я делаю. Потому что стихотворение Набокова — очень низкого качества. Он вообще, по-моему, несостоявшийся поэт. Но именно потому, что Набоков несостоявшийся поэт, — он замечательный прозаик. Это всегда так. (...) Когда издатели „Кэньон Ревью“ предложили мне перевести стихотворение Набокова, я сказал им „Вы что, озверели, что ли?“ Я был против этой идеи. Но они настаивали (...). Ну, я решил — раз так, сделаю, что могу. Это было с моей стороны такое озорство — неозорство. И я думаю, между прочим, что теперь — то есть по-английски — это стихотворение Набокова звучит чуть-чуть лучше, чем по-русски. Чуть-чуть менее банально. И, может быть, вообще лучше переводить второстепенных поэтов, второсортную поэзию, как вот стихи Набокова. Потому что чувствуешь, как бы это сказать... большую степень безответственности. Да? Или, по крайней мере, степень ответственности чуть-чуть меньше. С этими господами легче иметь дело».<sup>2</sup>

Хорошо известно, что Бродский несколько раз пренебрежительно высказывался о Набокове-поэте,<sup>3</sup> при этом проявляя тонкое его понимание: он заметил, что Набоков, который с конца 1930-х годов почти перестал писать стихи, а в англоязычной поэзии сколько-нибудь значительного следа не оставил, все же принадлежал к тем писателям, которые «до конца своих дней стремились убедить себя и окружающих, что они все-таки — если не прежде всего — поэты»;<sup>4</sup> а в переводе для «Kenyon Review» «восстановил» то заглавие стихотворения — «Демон», которое было у Сирина в первой оригинальной публикации.

В мае 1983 года Наталья Ивановна Толстая (Артеменко), которой по праву принадлежит честь настоящего открытия Набокова для русских читателей, гостила в Женеве у сестры писателя, Елены Владимировны Сикорской, с которой много лет находилась в дружеских отношениях и переписке, где прочла процитированное интервью Бродского в альманахе «Часть речи» (1980. № 1) — тон интервью в той его части, которая касалась Набокова, показалась ей недостойным, и она написала Бродскому письмо, закончив его словами «Горечь от того, что я прочла такого рода интервью, увожу домой, в Ленинград...». Через несколько месяцев в Ленинград из Нью-Йорка пришло напечатанное на машинке письмо с правкой, числом и подписью рукой Бродского, датированное 8 августа 1983 года, которое и является предметом настоящей публикации — оно может служить, пусть небольшим, авторским комментарием Бродского: «Уважаемая Наталья Ивановна, простите, что отвечаю на письмо Ваше с таким опозданием, но я получил его только вчера. Упреки, в нем содержащиеся, меня несколько задели, и я хотел бы попытаться оправдаться, хотя

<sup>1</sup> Vladimir Nabokov. Demon. Transl. from the Russian by Joseph Brodsky // Kenyon Review (New Series). Winter 1979. Vol. 1. № 1. P. 120. См. об этом переводе: Куллэ Виктор. «Демон» Набокова и «Небожитель» Бродского // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 86—88.

<sup>2</sup> Цит. по: Соломон Волков. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Издательство Независимая Газета, 1998. С. 171.

<sup>3</sup> Очевидное сопоставление Набокова и Бродского как русских писателей, перешедших для нужд творчества на английский, см. в: Galya Diment. English as a Sanctuary: Nabokov's and Brodsky's Autobiographical Writings // Slavic and East European Journal. 37:3 (1993). P. 346—361.

<sup>4</sup> Бродский И. Поэт и проза // Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. СПб.: Пушкинский фонд, 1999. С. 129.



вполне возможно, что Вы уже и позабыли, о чем шла речь». Бродский повторяет и поясняет слова, сказанные им в интервью: «Начну с Набокова и с этой истории с переводом его стихотворения. Я действительно столь же низкого мнения о нем, как о поэте, сколь высокого — как о прозаике. Более того, я убежден — и говорю это в том же самом интервью — что существует прямая зависимость между крахом его как поэта и успехом как новеллиста. В конечном счете, главная его тема: раздвоенности, зеркальности бытия, отражения одной жизни в другой, эха и т. д. — есть ничто иное, как разогнанный до гигантских масштабов принцип рифмы. Переводить же его я взялся исключительно из-за бредовости задачи как таковой. Кроме того, зная практику перевода стихотворных текстов с русского на английский, я полагал, что, по крайней мере, в главном — т. е., в смысле формы — не погрешу против оригинала. Что же касается моего предпочтения переводить поэтов второсортных и сопутствующей этому дополнительной степени безответственности, то безответственность эта объясняется именно второсортностью содержания оригинала: превратить плоскую мысль в глубокую менее зазорно, чем упростить или ополнить мысль высокую». Отвечая на претензии Наталии Ивановны к тону интервью («с Пушкиным на дружеской ноге»), Бродский заметно раздражается и переходит в нападение — это и есть, как кажется, наиболее интересная часть письма: «Теперь насчет тона — или, если угодно, стиля.— того интервью. Я догадываюсь о причинах Вашей реакции с тем большей легкостью, что мне и самому всегда нравилось думать о себе, как о пуристе, как об авторе, который бдит и блюдет именно в смысле языка. Возможно, я обманываю себя; но мне казалось и кажется, что на бумаге бдение это достаточно засвидетельствовано. Тем не менее, я всегда отдавал — или старался отдавать — себе отчет в разнородности и разнокалиберности письменной и устной речи. Любой пишущий — да и любой изрядно читающий — ножницы эти ощущает и над ними задумывается. Результаты подобных размышлений разнообразны, но чаще всего дело кончается искусственной, нарочитой „народностью“, типа „В деревне Большие Васюки, что в Костромской области“, или полной матерщиной. В стихах эти ножницы чреваты введением бюрократизмов и т. п.; в прозе — особенно в зарубежной — тем, что страница воспринимается как доска забора. Вспомните, в конце концов, восторги интеллигентного читателя при обнаружении „говна“ или „жопы“ в переводах с английского в конце 60-х или полиграфические и синтаксические ухищрения нашего русофилствующего классика об ту же пору. И то, и другое, и третье, в конце концов, оборачивается бесчестностью по отношению к читателю. Ваш упрек, что, дескать, „с Пушкиным на дружеской ноге“, вызван, видимо, помимо всего прочего, принадлежностью к специфической возрастной группе, не допускающей в своей среде чисто словесного ёрничества, — к группе, не столько оберегающей святыни, сколько создающей их посредством специфических речевых оборотов. Это столь же эффективно — и столь же мало имеет отношения к святыням — как придыхание и закатывание глаз. Подобная форма благоговения в итоге оборачивается чистой дидактикой и обоюдным окостенением святыни и поклоняющегося. Достоевский для меня тем и дорог, что лгал. То же самое относится к Герцену. Ложь ихняя (мелкая, сентиментальная, несущественная) и делает их более живыми, более реальными. Не забывайте, что святой старец после смерти смердит, а не благоухает. Я не защищаю своего тона в интервью. Скажу только, что благоухание и при жизни не совсем убедительно. При всех недостатках мною там наговоренного — недомыслии, недоразвитости доводов и посылок, преждевременном обрыве нити и т. п. — в интервью этом все же присутствует та амплитуда речи, которой нынешний человек пользуется; и в этом, может быть, единственное всего этого интервью — интервью! — оправдание. Я бы понял Вас лучше, если бы Вы упрекали меня за безвкусицу всего мероприятия в целом (хотя затея эта была осуществлена без моего ведома). Возможно, впрочем, вы это и имели в виду, но перенесли центр тяжести — вполне бессознательно — на

тон моих ответов. Что ж, я никогда не претендовал на причисление к ангельскому чину; тем не менее, я искренне сожалею, что я Вас огорчил. Доля истины в Ваших упреках, безусловно, есть, но она значительно меньше, чем Вам кажется. Ваш И. Бродский».

© С. А. Шульц

## ПРОБЛЕМЫ ГЕРМЕНЕВТИКИ В ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ

(ПО ПОВОДУ ТЕОРИЙ В. Я. ПРОППА И К. Г. ЮНГА О ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКЕ)

Сформулированная В. Я. Проппом многосторонняя концепция обусловленности волшебной сказки обрядом инициации оставляет несколько в стороне вопрос о духовных, внутренних соответствиях переходного обряда и смысла волшебной сказки, точнее, активно взывает к постановке данного вопроса. Причина этого — в сложности и неполной выявленности методологической установки Проппа. Работая в рамках исторической поэтики и представляя собственную оригинальную версию этой дисциплины, он вместе с тем затрагивает проблемы смыслового контекста, идейно-философской наполненности жанровой модели и ее конкретно-исторических истоков. Является ли волшебная сказка только неким повествовательным отражением, пусть и с неизбежными трансформациями, ритуала посвящения как «сценария», его превращенным рудиментом, или она, подобно системе соответствий между нею и обрядом, должна быть осознана в более сложном культурно-историческом поле, которое открываетсся нам не через объяснение, а через понимание?

Динамика сказочного сюжета корреспондирует основным элементам обряда — выделение личности из коллектива, ее вступление в контакт с миром смерти (например, через путешествие как метафору смерти — вхождение в «страшный лес», «тридцатое царство» и т. д.) и, наконец, выход из этого мира с новым знанием и новым статусом. Что же касается осуществления матримониальных намерений как венца сказочного сюжета, то оно находит свое соответствие далеко не во всех видах инициации.

Пропп выделил три возможных случая взаимоотношений обряда и сказки: «прямое соответствие», «переосмысление», «обращение».<sup>1</sup> Может показаться, что эта связь решается исследователем только в каузативном плане: обряд предопределил — сказка реанимировала, хотя Пропп выходит к принципиальному ритуальному толкованию сказки, что свидетельствует о присутствии герменевтического подхода и тем самым выходе в иную смысловую сферу.<sup>2</sup> В частности, Пропп отмечает переинтерпретацию в сказке мира смерти. Будучи позитивным с ритуальной точки зрения, этот мир в отдаляющемся от изначального значения обряда и уже не вполне понимающем и принимающем его сказочном мышлении становится амбивалентным или негативно-пугающим.

Хотя брачный момент — один из возможных в переходных ритуалах, Пропп акцентирует на нем внимание постольку, поскольку тот является сюжетообразующим в волшебной сказке. В этом случае герменевтический горизонт последнего звена сказочного сюжета становится определяющим.

<sup>1</sup> Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. 2-е изд. Л., 1986. С. 23—25.

<sup>2</sup> Ср.: Шульц С. А. Историческая поэтика и герменевтика (из истории русской науки о литературе) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. М., 2000. № 3—4. С. 61. Здесь предпринята попытка вписать исследование Проппа в отечественную традицию исторической поэтики и отмечено его интуитивное движение к герменевтике.

Герменевтический кругозор книги Проппа задан прежде всего тем, что исследователь рассматривает инициацию в качестве момента древних религиозных вевований, постулируя их интернациональное единство у разных народов. По замечанию Ю. М. Лотмана, Проппа «интересовало движение от фольклорного текста к его историческим архетипам. (...) Значимым для исследователя было то коллективное, архаическое, что вводило к прототекстам».<sup>3</sup> Справедливо отмечая культурно-историческую направленность основных трудов Проппа (начало которым положила именно работа о волшебной сказке), Ю. М. Лотман не вполне верно расставляет акценты: «движение» от текста к архетипам было не однонаправленным, а многосторонним, в том числе и обратным, связь текстов с «прототекстами» (точнее, с изначальными порождающими явлениями духовной культуры) рассматривалась не только узкогенетически, но в более сложной плоскости — во многом в герменевтическом аспекте.

Тем более не прав Ю. М. Лотман, говоря о том, что для Проппа сказитель «был интересен лишь как *искажитель* (выделено Ю. М. Лотманом. — С. III.) (<...> константная архимодель была для Проппа металлом, который надо выплавить из руды, сохраняющейся в памяти носителей фольклора вопреки их сознанию».<sup>4</sup> Фольклорный автор у Проппа — не искажитель, а переинтерпретатор, и не «вопреки» своему сознанию, а по органической логике общей культурной истории, ход которой Пропп осмыслял в своих исследованиях.

Значение инициального обряда — социально-антропологическое: пройдя опыт временной смерти, заручившись «поддержкой» предков, индивид получает возможность вхождения во взрослый мир, точнее — в человеческий мир как таковой (состояние незрелости воспринимается в архаическом мышлении «докультурным»).

Этот момент, выражаемый ритуалом и сказкой, хотелось бы затронуть подробнее. Для этого обратимся к творчеству швейцарского философа и психолога Карла Густава Юнга, связавшего обряд инициации и сказку с деятельностью коллективного бессознательного — принципиального элемента незавершимого процесса антропогенеза, становления человека. Теория Юнга была в главном сформулирована еще до второй мировой войны, до появления книги Проппа, который создавал свои «Исторические корни волшебной сказки» в условиях тоталитаризма и был во многом ограничен в круге чтения и возможностях полного самовыражения.

По словам Юнга, «обряды инициации суть магические средства, благодаря которым человек переходит из животного состояния в человеческое. Первобытные инициации несомненно являются мистериями преобразования, обладающими огромным духовным значением. Очень часто проходящие обряд подвергаются мучительным медицинским процедурам, а одновременно им сообщаются тайны племени, его законы и иерархия, с одной стороны, и космогонические и иные мифические доктрины — с другой».<sup>5</sup>

Проецируя смысл инициального обряда на культурно-исторический план человеческой психики, Юнг констатирует, что «в бессознательных содержаниях вся символика инициации выступает с недвусмысленной ясностью».<sup>6</sup> Коллективное бессознательное для Юнга — резервуар всех возможных мотиваций и реальных структур человеческого «Я», оно наполнено самыми разными, в том числе «ужасными» и «страшными», с точки зрения сознания, образами, являясь в пределе репрезентацией глубинного, хаотического ядра антропогенеза. Например, топосы

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Воспоминания. // Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М., 1999. С. 345.

<sup>4</sup> Там же. С. 345—346.

<sup>5</sup> Юнг К. Г. Отношения между Я и бессознательным // Юнг К. Г. Психология бессознательного. М., 1993. С. 303.

<sup>6</sup> Там же. С. 304.

леса и воды, выражающие коллективное бессознательное, в волшебной сказке маркируются в качестве мира мертвых.<sup>7</sup>

Рефлекс отождествления героя сказки с «душой» как своеобразной проекцией сознания заложен и в теории Проппа, в частности в анализе античной сказки об Амуре и Психее (т. е. душе), чье обиталище — царство мертвых.<sup>8</sup> Этот интересный момент пропповского исследования остался неразвернутым. Ср. замечание Юнга: «В мифах и в сказках, как и в сновидениях, душа высказывается о себе самой, и архетипы становятся откровенными в их естественной игре друг с другом».<sup>9</sup>

Вводя понятие «мана-личности», Юнг утверждает, что оно концентрирует в себе момент абсолютного овладения индивидом своим бессознательным. Образ «мана-личности», архетипически заложенный в сознание каждого, является в то же время достаточно условным, поскольку подразумевает наличие абсолютной власти человека над собой и над миром. В архаической культуре образ «мана-личности» представлял не кто иной, как жрец (или шаман), руководивший в том числе и посвящением: «Историческая мана-личность развивается в фигуру героя и богочеловека, земным выражением которого выступает жрец».<sup>10</sup> Жрец соединял собственно религиозные функции с социально-политическими, культурными и философскими.

В результате становления своей индивидуальности («индивидуации», в более тонкой терминологии Юнга) «человек с необходимостью приходит (...) к осознанию тех бессознательных содержаний, которые свойственны мана-личности. (...) Осознание содержаний (...) для мужчины означает второе и окончательное освобождение от отца, для женщины — от матери, а тем самым возможность впервые ощутить собственную индивидуальность. Эта часть процесса опять-таки точно соответствует цели конкретизирующих первобытных инициаций — вплоть до крещения».<sup>11</sup>

Таким образом, основные выводы В. Я. Проппа не только подтверждаются данными аналитической психологии, но и получают на ее фоне новое, специфическое наполнение.

Ориентирующаяся на смысл переходного ритуала и являющаяся его своего рода «светским» преломлением, волшебная сказка выражает становление и формирование человеческой личности, причем однозначно буквальный, «страшный», «магический» смысл обряда аннигилируется, вплоть до перехода к «занимательности», за которой, впрочем, встают существеннейшие культурно-исторические архетипы. Это обмирщение ритуала в волшебной сказке — не просто момент отдаления от архаики, но момент европейского антропогенеза в целом.

Любопытную трансформацию в этом отношении претерпевает образ руководителя инициации — жреца (шамана). Можно предположить, что образ жреца как носителя тайного знания трансформируется в сказке в образ коллективного автора, который стремится представить нуминозное начало однозначно негативным, чтобы показать и утвердить большую роль общественно-политических институтов (семьи, власти и т. д.) в жизни индивида, — тем самым фиксируется новая историческая веха и роль сознательного в истории. Мир смерти (т. е. в том числе и мир бессознательного) отныне — страшный мир, который необходимо не столько приручить, сколько победить.<sup>12</sup> Любопытно, что в сказках народов, находящихся на

<sup>7</sup> Юнг К. Г. К феноменологии духа в сказке // Юнг К. Г. Дух Меркурий. М., 1996. С. 217.

<sup>8</sup> Пропп В. Я. Указ. соч. С. 129—131.

<sup>9</sup> Юнг К. Г. К феноменологии духа в сказке. С. 212.

<sup>10</sup> Юнг К. Г. Отношения между Я и бессознательным. С. 306.

<sup>11</sup> Там же. С. 308.

<sup>12</sup> Этот процесс очень глубоко отражен в гоголевском «Вие», одним из жанровых образов для которого послужила волшебная сказка. См.: Шульц С. А. Миф о художнике в контексте нарративной дуплановости повести «Вий» // Гоголезнавчі студії. Вип. 5. Ніжин, 2000. С. 122—142.

более архаической (традиционалистской) стадии развития по сравнению с европейцами, он предстает в ореоле большего уважения.

Коллективный автор сказки — словно перевернутая, зеркальная версия жреца. Жрец мыслил с точки зрения общего и универсального нуминозного начала, которому должно подчинить себя личности, собирательный же автор сказки — с точки зрения интересов человеческого коллектива, который начинает осознавать себя как сообщество индивидуальностей. Эта идея усложняется замечанием Е. М. Мелетинского о том, что «один и тот же сюжет может трактоваться одним племенем или группой внутри племени как миф (и включаться в какую-то сакральную-ритуальную систему), а другой — как сказка (и выключаться из такой системы, функционировать с целью развлечения)».<sup>13</sup>

Жрец сосредоточен на религиозных, культурных, философских, социальных аспектах существования коллектива, автор сказки преломляет эти вопросы в художественно-занимательной форме. Словно в качестве компенсации за ослабление моментов сакральности он поднимает проблемы свободного самоопределения индивида, политической власти — именно поэтому в волшебной сказке фигурируют венценосные и знатные особы и часто возникает проблема наследования власти простолудином. Всеведение автора волшебной сказки, подобно его свободе в моделировании духовного и физического времени и пространства, — одно из проявлений скрытой сакрализации субъекта творчества, приходящей на смену сакрализации изображаемого мира в мифе и ритуале.

При этом собирательный характер автора сказки совершенно отражает момент становления индивидуальности. Поэтому, по нашему мнению, необходимо заново рассмотреть теорию коллективного автора в фольклоре. Отодвигая при анализе фольклорных произведений образ автора как абстрактный, мы обедняем возможное понимание произведения. Уточнение теории авторства по отношению к фольклорным (и мифологическим) текстам еще впереди — она гораздо шире проблемы индивидуального мастерства сказителя.<sup>14</sup> Крайне важно распространить дильтеевско-бахтинское понимание автора — в русле выражения сущностно-феноменологического мира личности, ее духовно-культурного горизонта<sup>15</sup> — на фольклор. Здесь не обойтись без данных аналитической психологии.

Пропп отмечал, что вопрос об исторических корнях животной сказки требует отдельного рассмотрения. Что касается Юнга, то он помещает образы животных в сказке также в область бессознательного: «Образ животного указывает на то, что обсуждаемые содержания и функции все еще находятся во внечеловеческой сфере, т. е. по ту сторону человеческого сознания, и потому причастны, с одной стороны, демонически-сверхчеловеческому, а с другой — животному-недочеловеческому».<sup>16</sup>

Кроме того, обнаруживаемый духовно-культурный горизонт становления сказочного жанра позволяет говорить и о его трансплантации в последующие жанровые формы, уже письменные и собственно авторские, — в частности в жанр романа, происхождение которого неотделимо от волшебной сказки.<sup>17</sup>

Связь обряда инициации и сказки в свете теорий Проппа и Юнга побуждает к постановке широких вопросов европейского антропо- и культурогенеза, репрезентируемых сферой «сознания» и «бессознательного». Аналитическая психология выступает здесь как один из возможных языков описания культуры, могущих быть «переведенными» (с необходимыми уточнениями) из одной исследователь-

<sup>13</sup> Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 34.

<sup>14</sup> См.: Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 345.

<sup>15</sup> Взгляды Дильтея и Бахтина на проблему авторства еще не концептуализированы как следует, их ресурсы не выявлены в полной мере.

<sup>16</sup> Юнг К. Г. К феноменологии духа в сказке. С. 225.

<sup>17</sup> См.: Смирнов И. П. От сказки к роману // ТОДРЛ. 1972. Т. 27; Мелетинский Е. М. Указ. соч.

ской теории в другую и долженствующих быть рассматриваемыми с точки зрения принципа дополнительности. В своих исследованиях по истории культуры Юнг, подобно Проппу, — на границе между объяснением и пониманием.

«Психологический редукционизм» (термин Е. М. Мелетинского) Юнга в этом случае расширяется и универсализируется в полном соответствии с духовно-культурным кругозором юнговских работ. Указанный «редукционизм», впрочем, не был бы возможен без предельного расширения Юнгом категории сознания, которое понято как универсальная сила культуры — т. е. в русле феноменологии и феноменологической герменевтики, хотя, безусловно, на иной исходной основе. Собственным путем Юнг вышел к проблеме онтологии сознания, и он абсолютно чужд как фрейдовской вульгарно-агрессивной биологизации сознания, так и неокантианской фетишизации его.

© *Е. Г. Водолазки*

## ОБ УЛЫБКАХ И КОТАХ

(ПО ПОВОДУ КНИГИ А. ПЕРЕСВЕТОВА-МОРАТА «A GRIN WITHOUT A CAT»)\*

В 2002 году в Лунде (Швеция) увидело свет двухтомное исследование, посвященное бытовавшей в Древней Руси литературе *Adversus Judaeos*. Издание сопровождается двумя приложениями, историко-культурным экскурсом (он составляет второй том), большим количеством иллюстраций и примерно двумя десятками эпиграфов.

Рассмотрение этого богато оснащенного издания по старой доброй рецензионной традиции начну с момента положительного. Мысль о том, что распространенные на Руси антииудейские тексты в большинстве своем не были откликом на современные им проблемы (а это и является основной идеей книги), представляется мне в целом верной. В свое время тезис о неполемическом предназначении некоторых полемических по форме текстов был разработан мной на материале *Пророчества Соломона*, а главное, *Толковой Палеи*, памятника для темы антииудейской полемики центрального.<sup>1</sup> Это отдающее па-

радоксом положение, которое неоднократно высказывалось в отношении византийских текстов аналогичного свойства, почему-то упорно не было соотносимо с действительностью древнерусской. Все прежние исследователи упомянутых текстов были убеждены в их полемической предназначенности, и, чувствуя за своей спиной тени великих, я не без трепета обосновывал противоположное мнение. Тем приятнее было для меня обнаружить, что высказанное мной мнение разделяется в новейшем монографическом исследовании литературы *Adversus Judaeos*.

Вместе с тем говорить о «неполемичности» антииудейской полемики не стоило бы так категорично, как это делает А. Пересветов-Морат. Полагая, что антииудейские обличения не имели, как правило, целью достичь своего формального адресата и выполняли сугубо апологетическую роль (предназначаясь, таким образом, для христиан), я вовсе не исключаю, что при определенных обстоятельствах они могли радикально менять свою функцию. Я собираюсь посвятить теме полифункциональности средневековых текстов отдельную работу и предпочел бы сейчас не касаться ее похода. В данном случае я хочу лишь сказать, что полемика, ведущаяся исключительно в библейских терминах (а это действительно подчеркивается исследователем), еще не гарантирует отсутствия каких-то более конкретных причин, вызвавших ее к жизни. Впрочем, автор и сам признает существование исключений — это касается и отдельных произведений, и определенных периодов. Так, упоминая сообщения о возникших еврейских влияниях, исследователь отмечает, что «*interestingly* (курсив мой. — Е. В.), the monk concerned reacts to the new situation by copying out older traditional works with exegetical anti-Judaism: the *Sermon on Law and Grace* and the *Interpreted Palaia*» (т. 1, с. 237). В библейских терминах средневековый книжник мог рассказывать о самых разных вещах, и не в последней очередь о современном ему иудаизме.

Кстати говоря, *современность* — одно из самых зыбких применительно к средневековым текстам понятий. Особенность средневековья состоит в том, что текст с тысячелетней историей и текст относительно «свежий» могли для него быть в равной степени совре-

\* *Pereswetoff-Morath A. A Grin without a Cat. I. Adversus Judaeos texts in the literature of medieval Russia (988—1504): II. Jews and Christians in medieval Russia — assessing the sources.* Lund, 2002. Ввиду небольшого количества публикаций данного автора мне неизвестны правила русской транскрипции его фамилии. Конечные *ff* (а не более обычное *v*) я позволил себе передать как *в* (ср. параллельную парадигму: Синебрюхофф, Смирнофф, Тинькофф и др.).

<sup>1</sup> См.: *Водолазки Е. Г. Пророчество Соломона* из собрания Кирилло-Белозерского монастыря // *Монастырская культура: Восток и Запад* / Сост. Е. Г. Водолазки. СПб., 1999. С. 59—67. Расширенные варианты этого исследования см. в моих публикациях: 1) *Пророчество Соломона и Толковая Палея* // *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. 52. С. 518—529; 2) *Всемирная история в литературе Древней Руси* (на материале хронографического и палеяного повествования). Мюнхен, 2000. С. 100—119, 232—246, а также с. 315—378 (публикация текста). Издание текста см. также: *Водолазки Е. Г., Руди Т. Р.* Из истории русской экзегезы (*Пророчество Соломона*) // *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. 54. С. 252—303.

менными. Создаваемые средневековым памятники письменности — это, используя выражение Р. Коллингвуда, произведения *ножиц и клея*. Средневековье не столько сочиняло, сколько *выбирало* свои тексты. Возвращаясь к нашей теме, следует предположить, что составители сборников, предназначавшихся для действительной полемики, предпочитали отбирать тексты с конкретными деталями (например, о неупотреблении в пищу свинины), хотя вполне могли включать и сочинения более абстрактного содержания. При таком взгляде на вещи мне трудно понять, что имеет в виду А. Пересветов-Морат, информируя меня, что текстуральные особенности «Стязания, бывшего въкратцѣ въ Иерусалимѣ...» в полемическом сборнике XVI века «had little to do with real things», поскольку-де данный текст попал на Русь за полтора-два столетия до создания сборника (т. 1, с. 9).<sup>2</sup> Безусловно, особенности текста составителем сборника там не определялись: речь шла о выборе готового произведения, которое, с точки зрения древнерусского книжника, более или менее *had to do with real things*.

Кратко суммируя сказанное, замечу, что категорические заявления в отношении средневековья редко бывают оправданны — особенно при попытках доказать отсутствие тех или иных явлений. Максимум, который может себе позволить медиевист, — это заявить об отсутствии сведений о явлениях. Высказывания типа «There never were any Jewish communities on Muscovite territory» (т. 1, с. 236) были бы гораздо более убедительны, будь они опубликованы не в 2002, а, допустим, в 1502 году. Иными словами, имея дело с такой тонкой материей, как средневековье, чрезвычайно важно уметь работать с полутонами. Возможно, что ощущение категоричности высказываний А. Пересветова-Мората усиливается найденным им для книги заглавием.<sup>3</sup> Замечу в этой связи, что, из-

бегая художественных заглавий, русская академическая традиция руководствуется не столько даже соображениями вкуса, сколько определенными методологическими ориентирами. Поступающий вопреки этой традиции исследователь становится заложником использованного им *bon mot*, волей-неволей «подтягивая» под него свое изложение (в немецкой науке такой тип исследования удачно определяется как «magnetische Quellenforschung»). Вообще говоря, стиливое решение данной книги с ее разного рода украшениями не выглядит бесспорным. Все аллюзии и метафоры издания понятны, но производят впечатление архитектурных излишеств (так, в русской провинции перед дачными домиками можно порой увидеть гипсовых львов) и не представляют собой уж необходимыми в публикации по медиевистике. Впрочем, все это — вопросы вкуса (для одного четыре кота на обложках — много, а другому, возможно, — в самый раз), о которых, как известно, не спорят.

Хуже другое — и здесь от проблем методологии и стиля мы переходим к материалу — без исследовательского внимания оставлена *Толковая Палея*. Если не ошибаюсь, места ей отведено меньше, чем сопровождающим книгу эпиграфам. При этом предлагаемое А. Пересветовым-Моратом объяснение фактического отсутствия *Толковой Палеи* в исследовании трудно признать убедительным.<sup>4</sup> Как уже говорилось, место этого текста в рассматриваемой теме — центральное, а потому исследовать тему антииудейской полемики без *Толковой Палеи* — это все равно что писать, скажем, монографию о творчестве Л. Кэрролла, исключив из нее рассмотрение «Приключений Алисы в Стране Чудес».

ми порывами может укрыться от унылого изгнания реальности» (*Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье*. М., 1992. С. 74).

<sup>2</sup> Из того, что я в своей работе не привожу заглавия этого цитированного à propos произведения — как, кстати, и ряда других, — автор делает неожиданный вывод, что оно мне, должно быть, неизвестно, — подзвывая, очевидно, что при чтении рукописей мне свойственно пропускать заглавия.

<sup>3</sup> Перелистывая бессмертное сочинение Л. Кэрролла, к выражению, вынесенному в заглавие монографии А. Пересветова-Мората, я обнаружил удачный комментарий М. Гарднера: «Выражение „улыбка без кота“ представляет собой неплохое описание чистой математики. Хотя математические теоремы часто могут быть успешно приложены к описанию внешнего мира, сами теоремы суть абстракции гения, принадлежащие другому царству, „далекому даже от жалких фактов, заимствуемых у Природы... упорядоченному космосу, где чистая мысль может существовать естественно, словно в своем родном доме, и где человек, наделенный благородны-

<sup>4</sup> «Mentioning the topic of medieval Rus' anti-Judaism for those in the know, I have more than once met the reaction, „Ah, the *Palaia*; I have been meaning to look into that!“ (...) the *Palaia* is monumental in size and quality; it was certainly very popular, though far less so at most points in history than some believe. There is furthermore convincing evidence that it is an East Slav composition, a *rarissima avis* among anti-Judaic works. However, the enormous complexity of this exegetical compilation almost infallibly checks further study: it seems that few *palaian* scholars come out on the other side of the compilation; as a result other texts are forgotten, however important they once were. I have, from such pragmatic considerations, decided not to discuss the *Interpreted Palaia* at any length, and, for similar reasons, to discuss only some basic facts about another complex exegetical text, the *Sayings of the Holy Prophets* and not its intriguing but conjectural pre-history» (т. 1, с. 31).



Таким образом, анонсируя исследование древнерусской литературы *Adversus Judaeos в целом* (пусть и в рамках 988—1504 годов), рецензируемая монография в определенном смысле вводит читателя в заблуждение. Если же учесть, что по некоторым параметрам книга А. Пересветова-Мората сближается с научным жанром *Handbuch'a*, принцип полноты охвата (и, более того, соблюдения определенных пропорций в зависимости от значимости текста для темы) должен был бы играть в ней особую роль. Панорамный взгляд на предмет изучения — а именно таким должно быть монографическое исследование большого и сложного явления — вправе устанавливать для себя временные и пространственные ограничения. На что он не имеет права — это выводить за рамки работы самый важный для темы текст.

Продолжая разговор о материале, на котором построена монография, стоит отметить несомненное внимание исследователя к рукописям. Ведь что ни говори, пока большая часть древнеславянских текстов не опубликована, высотам герменевтического исследования нам зачастую приходится предпочитать кропотливую работу над рукописями, которые, по выражению А. М. Панченко, «мать сыра земля нашей науки». Уже при беглом взгляде на рецензируемое издание бросается в глаза обилие рукописных шифров. Первое впечатление ослабляется, однако, тем, что сведения об упоминаемых рукописях ограничиваются по преимуществу их датировкой и, в некоторых случаях, локализацией. Разумеется, герменевтическое исследование, каковым по преимуществу является работа А. Пересветова-Мората, не обязано углубляться в текстологические дебри и может базироваться на не вполне изученном материале, но в этом случае оно должно отдавать себе (и читателю) отчет в том, что имеет дело с *текстом вообще*, а обильное указание рукописных шифров еще не переводит, так сказать, количество в качество. Но уж если делается заявка на исследование с привлечением рукописного материала, ее надо оправдывать.

Складывается, однако же, впечатление, что автор не вполне представляет себе сложную диалектику взаимоотношений средневекового *текста* и содержащих его *рукописей*. Основным поводом упоминания рукописей того или иного произведения у А. Пересветова-Мората служит не выяснение особенностей содержащегося в нем текста, а поиск самого раннего списка, поставленный всякий раз чуть ли не во главу угла. Конечно же, нет смысла отрицать важность датировок рукописей вообще. Вместе с тем всякий, кто знаком с методикой исследования средневековых произведений, знает, что датировка рукописи может иметь далеко не решающее значение для истории заключенного в ней текста. Если не ошибаюсь, исследования конкретных текстов А. Пересветовым-Моратом в

большинстве своем подтверждают эту истину (к этому я еще вернусь).

Далеко не всегда понятно, какие рукописи знакомы автору *de visu*, какие из научной литературы, а какие — из описаний. Последние, судя по тщательному перечислению в начале монографии просмотренных автором описаний рукописных собраний, занимают здесь особое место. О том, работал исследователь с определенными рукописями или нет, порой можно догадываться лишь по казенным признакам. Так, повторяя старое заблуждение о том, что в рукописи Барсовского собрания ГИМ, № 619, находится *Историческая Палея* (в то время как помещена там *Палея Толковая*), автор обнаруживает, что с этой рукописью он не знаком (т. 1, с. 149).<sup>5</sup> Когда же конкретные рукописи упоминаются в связи с теми или иными текстологическими наблюдениями автора (а это в средневековом ох как ценится!), наблюдения эти зачастую сделаны, используя его же выражение, «without extensive philological investigations» и не отягощают читателя доказательствами (т. 1, с. 155). Более того, многие текстологические (и не только) выводы добыты автором путем критики текста не столько источников, сколько исследований этих источников, что не могло не сказаться на качестве этих выводов.

Чтобы пояснить некоторые из высказанных мной суждений на конкретных примерах, рассмотрим наблюдения А. Пересветова-Мората относительно *Пророчества Соломона* (следуя другой традиции, он называет текст *Словесами святых пророков*), памятника, мной в свое время изучавшегося и изданного — совместно с Т. Р. Руди — по пяти спискам.<sup>6</sup> Одним из существенных пунктов, в которых мы с шведским исследователем расходимся относительно этого произведения, является его (произведения) происхождение. Восточнославянские корни этого текста, кажется, не вызывают сомнений ни у кого, и спор идет лишь о том, создан он на западе или северо-западе Руси. Гипотеза о северо-западном происхождении *Пророчества Соломона* отвергается А. Пересветовым-Моратом на том преимущественно основании, что старший из сохранившихся списков этого произведения (БАН, 13.3.21) создан в

<sup>5</sup> О содержании и датировке рукописи см.: Алексеев А. А. Русско-еврейские литературные связи до 15 века // *Jews and Slavs* / Ed. by W. Moskvich, Sh. Shvarzband, A. Alekseev. Jerusalem; St. Petersburg, 1993. V. 1. P. 64.

<sup>6</sup> Указание А. А. Алексеева на то, что данный текст содержится также в рукописи Соловецкого собр. РНБ, № 852/962, при проверке не подтвердилось (см.: Алексеев А. А. К истории русской переводческой школы XII в. // *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. 41. С. 179).

Луцке, т. е. в Западной Руси, и имеет западно-русские языковые черты. В разделе *Back to the manuscripts* (заглавие раздела — одна из немногих вещей, с которыми я безоговорочно согласен) исследователь задается вопросом, «why we must posit with Vodolazkin that the north-western traits (*cokan'e*, confounded {i} and {ē}) of a sixty years later Muscovite manuscript point towards an origin in the Pskovian or Novgorodian north-west (where dialectisms were integrated fast in copying (Karinskij 1909))» (т. 1, с. 48).

Отвечая на поставленный вопрос, вернуться к упомянутой проблеме взаимоотношения *текста* и *списков* и напомню старую, как сама текстология, истину, что древнейший список вовсе не обязательно содержит первоначальный текст,<sup>7</sup> что, оказавшись, так сказать, *у времени в плену*, медиевист рискует нанести своему исследованию значительный урон. То, что самый ранний из известных списков составлен в Луцке, еще ни в коем случае не является свидетельством западно-русского происхождения памятника. Текстологический анализ показал: наиболее исправный текст *Пророчества Соломона* содержится в рукописи Кирилло-Белозерского<sup>8</sup> собрания РНБ, № 67/1144, что, собственно, и позволило положить ее в основу принятого издания. Легко убедиться, что список с наиболее исправным текстом имеет ярко выраженные северо-западные языковые черты, и уже только это — в большей степени текстологическое — соображение луцкому направлению позволяет предпочесть псковско-новгородское.

Теперь о сугубо лингвистической аргументации. В свое время И. Е. Евсеев, предполагая западно-русское происхождение текста, обосновывал это тем, что даже в Кирилло-Белозерском списке просматриваются западные черты. Им были приведены два примера западно-русского влияния, которые, на мой взгляд, трудно признать убедительными: «розсла» и «про злобу вашу».<sup>9</sup> Позволяя себе не соглашаться с выводами И. Е. Евсеева, я основывался прежде всего на факте первичности текста в Кирилло-Белозерском списке в сравнении с текстом в Луцком спи-

ске, а приведенные И. Е. Евсеевым примеры западно-русского влияния в Кирилло-Белозерском списке оставил вне обсуждения. Говоря же, напротив, о *новгородском* влиянии в Луцком списке, я, в свою очередь, ограничился неудачным примером с «ци».<sup>10</sup> Сейчас же у меня есть повод подтвердить мою точку зрения относительно наличия новгородизмов в Луцком списке, сопроводив ее примерами, мной в свое время не приведенными: мѣрѣ (т. е. мирѣ, л. 64 об.), приидѣте (67 об.), ядѣте (67 об.), свидѣнїи (67 об.), возненавѣдѣша (68), обличѣте (70), Еремѣи (71 об.), разумїи (71 об.), вѣри (72 об.), силнїи (74), Езѣкѣя (74, 86 об.), оищая (79), изидѣте (imperat., 81 об.), Езекѣю (86 об.), Еремѣя (87), Езекѣль (87). Собственно говоря, благодаря публикации И. Е. Евсеева примеры из Луцкого списка вполне доступны даже без обращения к рукописи (И. Е. Евсеевым лишь использована другая пагинация), так что полемику в данном случае можно вести, основываясь не только на исследованиях, но и привлекая источники.

Есть, наконец, еще одно небезынтересное обстоятельство. В Луцкой рукописи на л. 169 читается запись: «В лѣто 6970 написана книга сия повелениемъ раба Божїа Ефрѣма игумена Пречистенскаго *Новгородца* (курсива мой. — Е. В.) в богоспасаемом градѣ Луцку (...) а писалъ сїю книгу дьякъ Коляда». Прозвище игумена Ефрема — Новгородец — позволяет нам представить, каким путем новгородский текст мог попасть в Западную Русь. В сухом остатке: я не вижу никакого повода пересматривать высказанную мной точку зрения о месте создания *Пророчества Соломона*.

О времени создания. В Кирилло-Белозерском списке памятника читается следующий текст: «от того бо полона Титова до нынѣшняго лѣта вамъ уже роботаючи у насъ есть лѣтъ 1000 и 200 безъ стрїдесїатехъ (sic!) и трехъ лѣтѣхъ» (л. 37 об.). В свое время В. М. Истрин, основываясь на этом расчете лет, датировал текст 1234 годом.<sup>11</sup> Восьмилетнюю поправку впоследствии резонно внес А. А. Шахматов, отнеся, таким образом, создание *Пророчества Соломона* к 1242 году.<sup>12</sup> Несмотря на определенные сомнения (которые, впрочем, посещали уже датировавших

<sup>7</sup> См., например: *Лихачев Д. С. Текстология. Л., 1983. С. 234.*

<sup>8</sup> Применительно и к рукописному сборнику, и к давшему ему (и монастырю) название озеру в монографии постоянно используется необычное обозначение Belozero, созданное, очевидно, по продуктивному типу *Беломор*. Насколько мне известно, в англоязычной литературе в таких случаях принято писать Belozero или попросту White Lake.

<sup>9</sup> *Евсеев И. Е. Слова святых пророк — противоиудейский памятник по рукописям XV века // Древности: Труды Славянской комиссии Императорского московского археологического общества. М., 1907. Т. 4. Вып. 1. С. 2, 17.*

<sup>10</sup> Это, конечно же, вариант общерусский, он использовался еще Владимиром Мономахом. Замечу мимоходом, что догадка о *предположительно* белорусизме в Луцком (!) списке как одно из объяснений «ци», предлагаемых А. Пересветовым-Моратом, кажется мне в данном случае избыточной.

<sup>11</sup> *Истрин В. М. Исследования в области древнерусской литературы. СПб., 1906. С. 46.*

<sup>12</sup> *Шахматов А. А. Новая хронологическая дата в истории русской литературы // Журнал Министерства народного просвещения. 1904. Январь. С. 174—179.*

памятник исследователей), я эту датировку принял. Возникли эти сомнения и у А. Пересветова-Мората, спросившего с меня за всю, так сказать, компанию и указавшего, что «Vodolazkin, who accepts its (т. е. расчета лет, — E. B.) authenticity, never addresses some puzzling questions of chronology and compilation» (т. 1, с. 45).<sup>13</sup> Разумеется, я понимал, что расчет лет мог относиться к одному из источников *Пророчества Соломона*, и допускал, подобно А. А. Шахматову, теоретическую возможность того, что извлекаемая из расчета лет дата может характеризовать лишь конкретный список. С первым возражением меня примирила своего рода «презумпция невиновности», которую я признаю за данными рукописи до тех пор, пока не доказано их несоответствие истине. Со вторым — то, что конкретный список, в котором содержится приведенный текст, представляется мне ближайшим к первоначальному тексту, и это придает его данным особую ценность. Иными словами, не имея достаточного материала для опровержения указанной датировки, я решил оставить решение вопроса до появления новых данных или, по крайней мере, специалистов по puzzling questions.

Для подтверждения известной, в общем-то, возможности «захвата» текстом датировки его источника исследователь приводит пример из «Стязания, бывшего въкратцѣ въ Иерусалимѣ...». Пример не выглядит удачным потому, что датировка в этот текст перешла из его греческого оригинала: при переводах, как известно, старались вносить минимальные изменения. В определенной степени такая осторожность сопутствовала и дальнейшей судьбе переведенных текстов: в древнерусских хронографах, оперировавших фрагментами переводных хроник, даже при исправлении дат порой предпочитали новую дату выставлять, приводя и прежнюю. Впрочем, пример со «Стязанием...» доказывает также и то, что к определенному времени данный текст уже существовал. Логично, что подобным же образом А. Пересветов-Морат признает существование некоего фрагмента *Пророчества Соломона* к 1242 году. И даже если допустить, что памятник когда-то был короче, чем два дошедших до нас самых полных его списка (этого нельзя исключить), в данном случае важно то, что некий фрагмент этого памятника с отчетливо выраженными жанровыми чертами в XIII веке уже бытовал.

<sup>13</sup> Истины ради отмечу, что А. Пересветов-Морат строг, но справедлив, когда указывает, что «strictly speaking, this cannot be required from him (т. е. от меня. — E. B.)» (т. 1, с. 45). Впрочем, итоговый вывод автора звучит скромнее, чем его многообещающая преамбула к выяснению датировки памятника: на с. 224 первого тома А. Пересветов-Морат сообщает, что он «must leave the complicated question of chronology open».

Здесь мы обращаемся к сложным проблемам *Пророчества Соломона* как компилятивного текста, в котором, по справедливому выражению А. Пересветова-Мората, скрыта не одна китайская шкатулка. Вместе с тем преувеличивать их число также не стоит. Имею в виду отмеченное исследователем совпадение заключительного фрагмента *Пророчества Соломона* с одним из древнерусских азбучных стихов. Этой шкатулки я открыть не смог. «It will suffice, — отмечает исследователь, — to compare the edn of the poem in Pereswetoff-Morath 1994 with the text of the *Sayings* in edn Vodolazkin & Rudi 2000 373 ff. The correspondences, most of which I do not recognise from other texts, are so casually interspersed throughout the text and yet so exact as to rule out the coincidental use of common anti-Judaic material» (т. 1, с. 224). Это наблюдение показалось мне важным, и я обратился к тексту названного А. Пересветовым-Моратом азбучного стиха (читающегося в рукописи Погодинского собрания Российской Национальной библиотеки, № 1615, л. 231 об.—233), сопоставив его с указанным исследователем фрагментом *Пророчества Соломона*. Результат сопоставления следующий: я ни в коей мере не могу согласиться с утверждением исследователя о том, что «there can be no doubt that, textually, poem no. 4 is very closely related to the later parts of the *Sayings of the Holy Prophets*» (т. 1, с. 223). Более того, я не нашел в азбучном стихе ничего такого, что вообще позволило бы говорить о его *текстуальном* совпадении с *Пророчеством Соломона*. Использование сходных мотивов в рамках традиционной схоластики вовсе не считается поводом для установления родства (да еще и *очень близкого!*) между текстами, и уж тем более для приписывания им одного и того же авторства. А ведь на этой аргументации, среди прочего, в рецензируемой книге строится попытка пересмотра датировки *Пророчества Соломона*! К сожалению, привычной для текстолога аргументации в монографии не так уж много (порой создается впечатление, что автору было жаль разрушать таблицами и сопоставлениями гладкое и — несомненно — хорошо выстроенное повествование). Впрочем, в данном случае отсутствие доказательств в какой-то мере восполняется обещанием исследователя вернуться к сопоставлению указанных текстов в ближайшем будущем. Мне остается лишь добавить, что я с нетерпением ожидаю этой публикации.

Еще одной китайской шкатулкой, к которой прикоснулся шведский исследователь, стали фрагменты из хронографов в рассматриваемом тексте. Здесь А. Пересветов-Морат сопоставляет мою и О. В. Творогова точки зрения относительно хронографических заимствований (вошли в этот памятник фрагменты *Полной Хронографической Палеи* или *Хронографа по Великому Изложению*). Впрочем, автор благоразумно признает, что он «not in a position to gauge whether the *Chrono-*

graf conjecture is necessary» (т. 1, с. 46): сдержан в высказываниях о древнерусском историческом повествовании должен быть тот, кто полагает, что *Летописец Еллинский и Римский* — это *Greek and Roman Chronographer* (т. 1, с. 62).<sup>14</sup> «Летописец» в данном случае обозначает не писавшее лицо, а жанр (ср.: *Летописец Переславля Суздальского, Летописец Владимирский, Летописец начала царства* и т. д.) и может соответствовать (например, в переводе сочинения Константинопольского патриарха Никифора) греческому *хронографикόν*. Вообще говоря, в терминологии применительно к историографическим произведениям у А. Пересветова-Мората наблюдается непоследовательность. Так, *Троицкий хронограф* в издании передается как *Trinity chronicle* (т. 1, с. 154), в то время как в другом месте находим *Jewish Chronograph* как перевод заглавия *Иудейского хронографа*

<sup>14</sup> Интересно, что заглавие памятника в передаче А. Пересветова-Мората не ограничивается одним вариантом. На с. 79 второго тома *Летописец Еллинский и Римский* обозначен как *Hellenic and Roman chronicler*, но на той же странице обнаруживается еще одно — правильное — заглавие: *Hellenic and Roman chronograph*.

(т. 1, с. 62). При этом необходимо отметить, что слово *chronicle* научной традицией закреплено преимущественно за летописью (ср., например, абсолютно верное *Primary Chronicle* — т. 1, с. 45).

Несмотря на ряд высказанных замечаний, мне не хотелось бы завершать рецензию в пессимистическом тоне. Да, в рассматриваемом издании нет определенных вещей, которые, на мой взгляд, должны характеризовать исследование в серьезно понятом смысле. Вместе с тем порой важно взглянуть на дело под другим углом, если угодно — рассмотреть его в другом жанре. Рецензируемое издание содержит ряд достоинств, которые не всегда присущи и работам с более ярко выраженным исследовательским началом. Я имею в виду несомненное умение автора сделать свой текст легко читаемым и по-настоящему интересным. Отдельно нужно отметить хорошее знание А. Пересветовым-Моратом и истории вопроса (не случайно историко-культурный экскурс, первоначально предполагавший, по признанию автора, небольшой объем, вырос в итоге в отдельный том), и — в особенности — исследовательской литературы по предмету. Все это (если закрыть глаза на отсутствие *Толковой Палеи*) делает данное издание ценным справочным пособием, квалифицированным введением в важную и интересную тему.

© Н. С. Никитина

## НОВАЯ КНИГА О ТУРГЕНЕВЕ\*

После выхода в свет академического Полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева писать об этом авторе стало не так уж трудно: вся его биография, его творчество отражены в его письмах. И несколько посвященных ему книг — и книг основательных и серьезных — уже написано.<sup>1</sup> Поэтому, когда появилась в печати следующая, мы раскрыли ее, разве что привлеченные именем автора — Анри Труайя, — известного писателя и признанного мастера в этом жанре: перу А. Труайя принадлежит целая галерея так называемых «русских биографий», вышедших в Париже, среди героев которых такие великие представители русской классической литературы, как Гоголь, Толстой, Достоевский, Пушкин, Лермонтов. Все эти труды в свое время были высоко

ми и зарубежными критиками. Во Франции А. Труайя был избран в члены Французской академии.

И вот теперь Тургенев... Эта небольшая по объему книга читается с неослабевающим интересом. Знаток русской литературы, А. Труайя обратился к Тургеневу, чтобы по-новому осветить его личность, неоднозначную и трагическую, и, поставив во главу угла человеческие качества писателя, понять и оценить весь его творческий путь. Эта попытка — напрямую понять творческий путь писателя через его личность — пожалуй, первая. И А. Труайя блестяще справился со своей непростой задачей.

С первых же страниц А. Труайя покориет читателя своей собственной индивидуальностью, незаурядной, яркой, талантливой, которая через собственное сердце пропустила судьбу Тургенева, пропустила и поняла его. Автор книги не стремится оправдать Тургенева, но показывает его таким, каков он есть. Его не смущают противоречия писателя, он глубоко понимает его и ему сочувствует. Это

\* *Труайя Анри*. Иван Тургенев / Перевод с французского Л. Сережкиной. М.: Изд-во Эксмо, 2003. 320 с.

<sup>1</sup> См.: *Чалмаев В. И.* С. Тургенев. М., 1986; *Лебедев Ю. В.* Тургенев. М., 1990, и др.

сочувствие человека, которому самому и по-особенному близка судьба писателя, оказавшегося, как и А. Труайя, отторгнутым от родины. Потому-то так пронзительна и весома его книга. Тургенев, не раз подвергавшийся уничижительной оценке за свою непоследовательность и свой либерализм, нашел наконец достойного адвоката, глубокого исследователя-тургеневода, который донес до читателя представление об этом писателе с его трудной, но цельной судьбой. Рассматривая мировоззрение Тургенева, А. Труайя справедливо ставит в центре тургеневский либерализм. Автора книги отличает большая культура в понимании этой проблемы, предопределенная годами его собственной жизни в такой богатой демократическими традициями стране, как Франция. Пожалуй, впервые в книге

А. Труайя Тургенев предстал как перед французскими, так и перед русскими читателями в полный рост, со всеми его достоинствами и недостатками, не затмившими, а, наоборот, по-новому высветившими этого поистине великого художника и обаятельнейшего человека. А. Труайя как будто и не стремится к сенсациям, к новым фактам из биографии Тургенева. Для него важнее понять и осмыслить то, что давно известно. И А. Труайя делает это так, что Тургенев в его книге выглядит обновленным — глубже, крупнее и ярче, чем прежде.

Достоинством книги несомненно является и ее перевод, выполненный Л. Д. Сережкиной, которой удалось передать ее такт, сдержанность и лаконизм — все то, что пришло к исследованию А. Труайя.

© В. Н. Запелов

## НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ «ПОДНЯТОЙ ЦЕЛИНЫ»\*

Вышедшее в екатеринбургском издательстве «Сократ» двухтомное научное издание знакового произведения русской литературы XX века — романа М. А. Шолохова «Поднятая целина» — результат многолетней и многотрудной работы известного шолоховеда, доктора филологических наук, профессора Ю. А. Дворяшина, который осуществил системное исследование истории подвергнутого всевозможным цензурно-редакторским искажениям текста произведения. Ныне читатель имеет возможность адекватно судить о книге, где запечатлены драматические события коллективизации на Дону.

Впервые за почти семидесятилетнюю творческую историю романа (первая книга отдельным изданием появилась в 1932-м, вторая — в 1960 году) осуществлена фронтальная сверка текста всех прижизненных изданий книги (включая журнальные и газетные публикации фрагментов) с целью освобождения его от чужеродных напластований и дана научная редакция всего корпуса текста в том виде, который соответствует творческой воле автора.

Какими текстологическими принципами в восстановлении реального текста «Поднятой целины» руководствовался Ю. А. Дворяшин? Как он подошел к трактовке понятия «творческая воля автора»?

Принципы реконструкции искаженного текста, композиционного расположения его

частей и аналитических материалов к ним в издании обусловлены особенностями творческой, литературно-критической и цензурно-редакторской истории шолоховского романа. В заметке «От составителя» ученый не без оснований настаивает на том, что поскольку «две книги „Поднятой целины“ создавались на протяжении (...) четверти века и уже более сорока лет существуют в литературе как части единого художественного произведения, то целесообразно давать текстологический и историко-литературный комментарий не к отдельным книгам „Поднятой целины“, а к произведению в целом» (с. 4).

Исходя из этой посылки, в первом томе печатаются: текст первой книги романа; варианты источников текста, выявленные по сохранившимся фрагментам наборной авторизованной рукописи, а также по прижизненным изданиям книги, включая отдельные отрывки, газетные публикации; примечания к первой книге романа. Во втором томе рецензируемого издания публикуются: вторая книга «Поднятой целины»; варианты источников текста и примечания к нему; статья «О тексте „Поднятой целины“», относящаяся ко всему произведению. В ней исследователь обосновывает свою позицию относительно выбора основного текста романа. Сверяя подвергшиеся значительной авторской правке довоенные издания первой книги и публикации ее в составе шести собраний сочинений, Ю. А. Дворяшин приходит к неутешительному выводу: «Издатели собраний сочинений должны были тщательно выверить их текстологические принципы» (с. 370). Исключением является собрание сочинений М. А. Шолохова 1960 года, вышедшее в издательстве «Молодая гвардия».

\* Шолохов М. А. Поднятая целина: Роман: В 2 кн. / Сост., подг. текста, варианты, прим., статья Ю. А. Дворяшина. Екатеринбург: ИД «Сократ», 2001.

В открывающей первый том заметке «От редакции» сообщается: «Текст произведения подвергался авторской переработке, дополнялся по сравнению с первыми изданиями. Следует учесть и то, что не все позднейшие издания готовились достаточно заботливо в редакционном отношении: в тексте наслаивались отдельные досадные искажения. Возникла потребность дать читателю такой текст произведения Шолохова, где были бы внесены самые последние авторские поправки и устранены недочеты предшествующих изданий. Для собрания сочинений автор заново пересмотрел публикуемые тексты и исправил их, в ряде случаев восстановив то, что в некоторых изданиях было искажено».

Нетрудно заключить, что Шолохов отдавал предпочтение довоенным изданиям.

Последующие собрания сочинений выходили без текстологических комментариев. По сути нет их и в издании 1965—1969 годов (предисловие Ю. Лукина, примечания Л. Волье). Текстологический комментарий отсутствует и в отдельных изданиях романа, выходивших как в довоенное, так и в послевоенное время.

«Скопцовским» назвал Шолохов издание первой книги романа, выпущенной в 1952 году Гослитиздатом под редакцией К. Потапова. В языке романа были произведены обширные исправления. По наблюдению И. Лежнева, автора статьи «За чистоту языка (новая редакция «Поднятой целины»)», исправления коснулись «1200 мест книги» (см.: Звезда. 1953. № 6). Шолохов отказался от значительной части поправок и восстановил исправленные места, ориентируясь на ранние редакции «Поднятой целины».

Последовательно отстаивая свою позицию в обосновании творческой воли автора, Ю. А. Дворяшин заключает: «Сам факт многочисленности изданий романа, осуществлявшихся при жизни писателя, создавал в общественном сознании видимость благополучия его издательской судьбы, иллюзию стабильности и выверенности текста. Утверждению таких представлений во многом способствовало отсутствие попыток его научного издания» (с. 372).

Не только массовый читатель, но даже исследователи творчества Шолохова, сетует Ю. А. Дворяшин, склонны не замечать в тексте романа множества искажений и чужеродных напластований. Полемизируя с Г. С. Ермолаевым, считающим, что с текстологией «Поднятой целины» «дело обстоит просто»,<sup>1</sup> составитель рецензируемого издания доказательно опровергает его мнение: «Впервые предпринимаемое сплошное сопоставление текста этого произведения по всем основным

прижизненным изданиям свидетельствует о том, что в случае с „Поднятой целиной“, особенно с первой книгой романа, все не так просто; научное издание и этого произведения ставит перед текстологом целый ряд отнюдь не элементарных проблем» (с. 372).

Ю. А. Дворяшин убедительно оспаривает и тезис Г. С. Ермолаева о том, что в основу научного издания «Поднятой целины» должен быть положен текст ее первой отдельной публикации 1932 года. Это издание отличается как от журнального варианта, так и от текста в собраниях сочинений. В «новомирском» издании к числу значительных изъятий следует отнести выпад фанатика революции Макара Нагульнова против Андрея Разметнова: «...тысячи станови зараз дедов, детишков, баб... Я их из пулемета... всех пережу...»

В собраниях сочинений была снята подглавка 13 главы, где говорится о том, что созданному в Гремячем Логу колхозу присваивается имя Сталина.

Ю. А. Дворяшин справедливо полагает, что «эти купюры нарушают целостность романа, (...) не имеют ничего общего с требованиями художественного достоинства произведения» (с. 373). Согласимся с ним, что ряд упоминаний колхоза имени Сталина, вырванных в поздних изданиях как первой, так и второй книг романа, следует восстановить.

Приводимые составителем примеры изъятий из текста фрагментов, отдельных предложений и словосочетаний говорят о том, что процесс цензурно-редакторской нивелировки текста приводил «к снижению остроты эмоциональной напряженности повествования, сглаживал его образную рельефность, лишал произведение исторического колорита» (с. 374). Так, в поздних изданиях романа отсутствует фраза Давыдова: «С Троцким мы, знаешь, как поступили?» Из фразы Нагульнова «Ты зараз же на крюк цепляешь: „Анархист! Уклонщик! Троцкист“» выпало слово «троцкист». Из изданий 1975, 1980, 1986 годов выпали целые предложения. Значительные изъятия коснулись бранных слов и словосочетаний, а также слов, которые показались редакторам грубыми и натуралистичными. Прав Ю. А. Дворяшин, утверждая, что «мнимая забота о чистоте нравов читателя привела к очевидному обеднению текста, выхолащиванию тех элементов, которые подчеркивали остроту и напряженность переживаний участников драматических событий коллективизации» (с. 374).

Искажению подверглись диалектные слова, словосочетания, что привело к утрате особого речевого колорита («дикий гусак» назван «дикий гусак»; «промзил» исправлено на «пронзил» и т. п.).

Стремление редакторов к усреднению литературного языка привело к вытравливанию из языковой ткани романа особых слов, призванных создавать комический эффект. Так, произнесенное Нагульновым «кубатор»

<sup>1</sup> Ермолаев Г. С. Каким должно быть академическое собрание сочинений М. А. Шолохова // Творчество писателя в национальной культуре России. Ростов н/Д, 2000. С. 243.

заменено правильным «инкубатор», а выражение деда Щукаря «при старом прижиге» заменено на «при старом режиме».

Сравнивая многочисленные издания первой книги «Поднятой целины», Ю. А. Дворяшин на целом ряде примеров показал характер нивелировки текста, обусловленной многими причинами. Не вызывает возражений вывод о том, что «ни один из текстов первой книги „Поднятой целины“, опубликованных в собраниях сочинений писателя, не может быть использован в качестве основного при подготовке научного издания» (с. 377). Предпочтение отдается ранним публикациям 1932—1933 годов. После того как первая книга романа увидела свет в «Новом мире» (1932. № 1—9), она вышла двумя изданиями в издательстве «Федерация», а в 1933 году трижды выпускалась Гослитиздатом, в том числе и в «Роман-газете» (Вып. 1—2. № 3—6). Дважды выходила в издательстве «Советский писатель» (1933). Поскольку все эти издания не являются идентичными, в них есть свои особенности, весьма существенные текстуальные отличия, имеющие в ряде случаев принципиальное значение, то, как заключает Ю. А. Дворяшин, «среди ранних изданий „Поднятой целины“ следует выбрать текст, в наибольшей степени соответствующий творческим установкам автора» (с. 377). Таким, по его мнению, следует считать текст, опубликованный Шолоховым в «Роман-газете»: «В нем впервые в наиболее определенном виде реализовалась система текстологических принципов, соответствующих замыслу писателя» (с. 377).

Среди главных аргументов в пользу текста «Роман-газеты» ученый выдвигает следующие: оптимальная соразмерность в соотношении литературного языка и диалектных слов; отчетливая дифференциация голоса автора и голосов персонажей. Что касается журнального варианта 1932 года, то там грань в функциональном использовании различных языковых пластов зачастую отсутствовала.

При подготовке издания «Поднятой целины» в «Роман-газете» рукопись романа прочитана более внимательно, текст выверен тщательнее, исправлены явные опечатки

графического характера. Думается, эти аргументы весомы и дают основание отдать предпочтение изданию первой книги «Поднятой целины» в «Роман-газете».

Издательская судьба второй книги «Поднятой целины», в отличие от первой, оказалась не такой драматичной. Как известно, она печаталась, начиная с 1954 года, отдельными главами в нескольких периодических изданиях и была полностью опубликована в 1960 году в журналах «Нева» и «Октябрь», а отдельным изданием выпущена в «Роман-газете» (1960. № 5—6). Тогда же она появилась в составе двух собраний сочинений писателя. За основной текст второй книги составителем правомерно принята первая отдельная публикация в «Роман-газете», ибо текст всех последующих публикаций почти идентичен.

В рецензируемом издании «Поднятой целины» составителем сделаны необходимые исправления текста. Все они даются в разделе «Примечания».

Было бы целесообразно, на наш взгляд, во втором томе, наряду со статьей «О тексте „Поднятой целины“», поместить статью под названием «„Поднятая целина“ М. А. Шолохова — судьба романа». Ведь на эту тему составителем написана книга.<sup>2</sup> Однако это никоим образом не снижает очевидной научной и практической ценности настоящего издания, получившего положительную аттестацию известных отечественных текстологов (например, Л. Д. Громовой-Опульской).

Заслуга ученого-подвижника видится в том, что он, выступая в роли текстолога-редактора, вернул читателю книгу, которую А. Платонов назвал «самым правдивым произведением о коллективизации». Перечитывая «Поднятую целину» теперь уже не в искаженном виде, читатель имеет возможность составить представление об истинных взглядах, убеждениях и прозрениях Шолохова — одного из крупнейших художников слова XX столетия.

<sup>2</sup> См.: Дворяшин Ю. А. Роман М. А. Шолохова «Поднятая целина»: Диалог с современностью. Ишим, 1996.

# ХРОНИКА

## ЮБИЛЕЙНОЕ ЗАСЕДАНИЕ СЕКТОРА ПО ИЗУЧЕНИЮ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

26 февраля 2004 года состоялось торжественное юбилейное заседание Сектора по изучению русской литературы XVIII века, посвященное 70-летию со дня его организации. Торжественная часть заседания включала выступления присутствовавших коллег и гостей, а также чтение поздравительных писем и телеграмм, присланных из других городов и стран. Поздравительный адрес Объединенного научного совета по гуманитарным проблемам и историко-культурному наследию Санкт-Петербургского научного центра РАН представили его председатель доктор ист. наук, проф. Ю. А. Петросян и ученый секретарь Е. А. Иванова. С поздравлением от Дирекции Института русской литературы выступил его директор, член-корр. РАН Н. Н. Скатов. Выступили коллеги из Отдела по изучению древнерусской литературы доктор филол. наук О. В. Творогов и заведующий Древлекранилищем ИРЛИ В. П. Бударягин, сотрудник Отдела пушкиноведения доктор филол. наук С. А. Фомичев и сотрудник Сектора взаимосвязей русской литературы с зарубежными доктор филол. наук Р. Ю. Данилевский. Директор Санкт-Петербургского дома-музея Г. Р. Державина и русской словесности его времени канд. филол. наук Н. П. Морозова присоединилась к их поздравлениям. Поздравительные слова произнесли также сотрудник Санкт-Петербургского филиала Института истории естествознания и техники РАН канд. ист. наук Г. И. Смагина и директор Санкт-Петербургского отделения Института человека РАН и Санкт-Петербургского центра истории идей доктор филос. наук Т. В. Артемьева. Участие в заседании приняли коллеги из других секторов и отделов Пушкинского Дома, сотрудники московских и петербургских библиотек и архивохранилищ, преподаватели Санкт-Петербургских вузов. Среди них ректор Московского гуманитарного института имени Е. Р. Дашковой, канд. ист. наук Л. В. Тычинина, профессор Череповецкого педагогического университета доктор филол. наук Р. М. Лазарчук, сотрудник Российского архива древних актов канд. филол. наук С. Р. Долгова.

Письма и телеграммы с поздравлениями прислали в Сектор доктор филол. наук Л. И. Сазонова и группа коллег из Института мировой литературы имени А. М. Горького РАН, проф. Ульяновского государственного университета доктор филол. наук С. М. Шав-

рыгин, проф. Псковского государственного педагогического института доктор филол. наук Н. Л. Вершинина, проф. Оренбургского государственного университета доктор филол. наук С. А. Матяш, директор Ульяновского областного краеведческого музея Ю. К. Володина. К российским коллегам присоединились зарубежные слависты. На торжественном заседании было представлено поздравительное письмо от старейшего сотрудника Сектора по изучению русской литературы XVIII века, а ныне профессора Иерусалимского университета доктора филол. наук И. З. Сермана. Были зачитаны также поздравительные послания Э. Г. Кросса, члена Британской академии, проф. Оксфордского университета, руководителя Английской группы по изучению России XVIII века, М. И. Фундаминского, доктора филол. наук, проф. Штутгартского университета, Дж. Мораччи, сотрудника кафедры иностранных языков и литератур Урбинского университета, М. Феррацци, проф. Падуанского университета. От имени Ассоциации итальянских славистов поздравительное письмо Сектору направил проф. Пизанского университета С. Гардзонио.

А. В. Семенова, доктор ист. наук, профессор Московского гуманитарного института им. Е. Р. Дашковой, председатель Дашковского общества, вручила зав. Сектором доктору филол. наук Н. Д. Кочетковой серебряную медаль Дашковского общества «За служение Свободе и Просвещению».

Научная часть заседания состояла из докладов и сообщений сотрудников Сектора и коллег из других учреждений. В их выступлениях были затронуты как вопросы истории Сектора в связи с развитием отечественной науки о литературе и, шире, — гуманитарного знания XX века, так и вопросы истории русской словесности XVIII века и функционирования ее произведений в культурной ситуации современности.

Научную часть заседания открыл доклад зав. Сектором доктора филол. наук Н. Д. Кочетковой «Об истории Сектора (Группы) по изучению русской литературы XVIII века», где были кратко представлены основные этапы работы подразделения. Организованная 20 февраля 1934 года усилиями академика А. С. Орлова, проф. П. Н. Беркова и Г. А. Гукковского, Группа положила начало продолжающейся до наших дней новой традиции



изучения жизни и творчества русских писателей XVIII века, издания их произведений, анализа международных связей русской литературы этого периода. Деятельность группы в разное время возглавляли известные историки литературы — член-корр. АН СССР П. Н. Берков, доктор филол. наук проф. Г. П. Макогоненко, академик А. М. Панченко.

Регулярно издаваемые с 1935 года сборники «XVIII век», библиографический указатель «История русской литературы XVIII века» (1968), «Словарь русских писателей XVIII века» (1989, 1999), издания «А. Н. Радищев. Исследования и материалы» (1935), «Проблемы русского Просвещения в русской литературе XVIII века» (1961), «Литературное творчество М. В. Ломоносова. Исследования и материалы» (1962), «Русская литература XVIII века и славянские литературы. Исследования и материалы» (1963), «Письма русских писателей XVIII века» (1981), «Маргиналии русских писателей XVIII века» (1994), «Н. А. Львов и его современники: литераторы, люди искусства» (2002), «А. Н. Радищев: Русское и европейское Просвещение» (2003), а также ряд индивидуальных и коллективных монографий хорошо известны отечественным и зарубежным ученым. Налаженные научные связи с исследователями из многих городов России и СНГ, сотрудничество со славистами из стран дальнего зарубежья, активное участие в деятельности Международного общества по изучению XVIII века позволяют считать Сектор уникальным центром изучения русской литературной культуры переходного периода от древней словесности к классической художественной литературе XIX—XX веков.

В докладе ст. науч. сотр. сектора истории книги БРАН М. П. Лепехина «К предисловию Группы по изучению русской литературы XVIII века» было рассказано о предпринимавшихся в Санкт-Петербурге с конца 1760-х годов попытках изучения русской литературы XVIII века. В их числе труды лиц, помогавших Н. И. Новикову в работе над «Опытом исторического словаря о Российских писателях» (СПб., 1772), сотрудничество Д. И. Хвостова с епископом Евгением (Болховитиновым) в журнале «Друг Просвещения» (1804—1806); библиографические словари русских писателей (1818—1845), подготовленные Евгением. За этим периодом последовала инициатива Второго отделения Императорской Академии наук по изданию собраний сочинений русских авторов XVIII века и активная издательская деятельность П. А. Ефремова в 1850—1870 годы. На 1890-е годы приходится начало существования неформального кружка лиц, объединившихся вокруг Л. Н. Майкова и В. И. Саитова и увлекшихся изучением русской литературы XVIII века. Одновременно в Санкт-Петербургском Императорском университете А. И. Незеленов читал специальный курс по

литературе Екатерининской эпохи, а в 1917 году Л. К. Ильинский начал вести семинар «Литература допушкинской эпохи», где принимали участие Б. И. Коплан и Г. А. Гукковский. Последние занятия семинара проходили в 1926 году в стенах Пушкинского Дома. В них участвовали А. Н. Егунов, Б. В. Томашевский, Д. П. Якубович, Л. Я. Гинзбург. В 1930 году в результате чистки и ареста ведущих сотрудников Пушкинского Дома по так называемому «Академическому делу» академическое литературоведение лишилось возможности полноценного изучения русской литературы XVIII века. Только искоренение левацких перегибов в культуре соответствующими постановлениями ЦК ВКП(б) в 1932—1934 годах создало общественно-политические предпосылки создания в Пушкинском Доме в 1934 году Группы по изучению русской литературы XVIII века.

В докладе мл. науч. сотр. Сектора канд. филол. наук Н. Ю. Алексеевой «Об издании авторов XVIII века» был дан краткий экскурс в историю эдиционной теории и практики. Речь шла преимущественно об изданиях собраний сочинений, подготовленных и выпущенных в XVIII—XX веках Академией наук. Были очерчены основные проблемы, связанные с изданием собраний сочинений писателей XVIII века, показано, как они решались разными учеными в разные эпохи. Такими проблемами являются следующие: 1) степень полноты материала, включаемого в издание; 2) определение круга сочинений издаваемого автора; 3) распределение сочинений внутри издания; 4) текстологические принципы; 5) комментарий. Три первых вопроса были решены более или менее успешно еще в XVIII—XIX веках. Вопросы же передачи текста и комментария по-прежнему остаются трудными и вызывающими много споров. Давняя издательская традиция не освобождает современного издателя от решения как обозначенных в докладе вопросов, так и оставшихся за его рамками, однако опыт предшественников при принятии современных издательских решений обязательно должен учитываться.

Ведущий науч. сотр. Сектора доктор филол. наук С. И. Николаев в докладе «К истории текста „Феофии“ Тредиаковского» рассмотрел два отрывка из трагедии «Деидамия» (1750), которые, по словам самого автора, были «внесены сочинителем» в поэму «Феофия» (1754). Автоцитаты из трагедии помещены в «сильных местах» поэмы: это — заключительные строки четвертой и пятой эпистол. Сравнение соответствующих мест трагедии и поэмы обнаружило, что указания Тредиаковского не вполне точны. Он не просто перенес эти фрагменты, но и подверг значительной переработке их лексику и стиховую оболочку. Таким образом, говоря о переносе «стихов», Тредиаковский имел в виду не столько их словесное наполнение и стиховое оформление, сколько выраженные в них идеи.

В то же время два примечания к трагедии могли известить читающую публику о неизданной поэме, чье название он привел в обоих примечаниях.

В докладе проф. Южно-Калифорнийского университета города Лос-Анджелеса (США) М. Левитта была сделана попытка определить идейный контекст стихотворений «Вечернее» и «Утреннее размышление о Божием Величестве» М. В. Ломоносова на основании того, что они принадлежат к популярной философско-богословской традиции, которую в XVIII веке было принято называть «физической теологией». Целью этого направления было доказательство бытия Божия на основании естественнонаучных данных, снятие противоречия между догматами веры и выводами ученых. Заглавия стихотворений Ломоносова можно считать ключом к пониманию основной концепции физической теологии. М. Левитт указал на основные античные и православные источники идей, высказанных в «Размышлениях» Ломоносова. Им было отмечено, что, с одной стороны, стихотворения имеют целью доказать бытие Божие через анализ зримых явлений (северного сияния и солнца). С другой — они связаны с фундаментальной проблемой единобожия — принципиальной непостижимостью божества органичным человеческим разумом.

Доклад профессора Санкт-Петербургского университета доктора филол. наук П. Е. Бухаркина «„Locus tragicus“: к проблеме художественного пространства в трагедии классицизма» был посвящен характеру описаний места в смысловой структуре трагедии. Изображение места действия в трагедии классицизма носит крайне обобщенный характер. Однако благодаря особенностям стилизованного мышления подобная обобщенность мимесиса делает locus tragicus воплощением субстанционального уровня жизни. Попадая в него, герой делает определяющий его судьбу выбор между свободой—своеволием и свободой—осознанием высшего Промысла о нем самом. Понимание необходимости этого выбора прямо связано с трагедийным пространством, и связь эта осознается самими героями. Таким образом, место действия оказывается важным составляющим элементом трагического мира.

Ст. науч. сотр. Сектора канд. филол. наук Е. Д. Кукушкина представила сообщение «Анонимное стихотворение из архива Г. Р. Державина», где рассмотрела неподписанную эпиграмму (1803) С. Н. Марина (авторство установлено Г. В. Ермаковой-Битнер), в которой учебные пособия генерала И. И. Дибича по военным наукам сравниваются с «Тилематикой» В. К. Тредиаковского. Это сопоставление объясняется возобновлением в начале XIX века споров о стилистике и осознанием проблем, возникающих в связи с засильем педагогов-иностранцев, не всегда

органично входивших в новую для них культурную и языковую среду.

В докладе науч. сотр. Сектора канд. филол. наук К. Ю. Лаппо-Данилевского «О словаре художников, задуманном Н. А. Львовым» рассмотрен неосуществленный замысел архитектора и поэта, датированный 1800 годом. В апреле этого года Львов обратился за запросами о биографиях русских художников к президенту Академии художеств А. С. Строганову, его секретарю П. П. Чекалевскому и своему давнему приятелю Д. Г. Левискому. Возникшая по этому поводу переписка позволяет выдвинуть ряд гипотез о структуре предполагавшегося издания и определить его место в истории русского искусствознания XVIII века.

Мл. науч. сотр. Сектора канд. филол. наук А. О. Дёмин представил сообщение «Итальянская тема в поэме Н. А. Львова „Добрыня“», в котором изложил результаты наблюдений за упоминаниями произведений итальянской художественной словесности в неоконченной поэме Львова. Упоминание повести о Франце Венециане помещено в контекст первого в русской литературе оригинального стихотворного описания Венеции. Итальянская тема в поэме Львова «Добрыня» служит одним из основных моментов разработки главной темы — эстетического самоопределения русской национальной эпохи.

Научную часть заседания завершило сообщение «„Галантный“ Сократ: к проблеме бытования образа исторического лица в русской литературе второй половины XVIII века» А. А. Костина, аспиранта Сектора. На фоне складывающегося с 1760-х годов в России аллегорического образа Сократа как образца добродетели можно выявить тенденцию к его комическому снижению через изображение мудреца в состоянии влюбленности, широко представленное на Западе и появляющееся в русских сочинениях с конца 1780 годов. Повесть «Мудрость и красота, или Сократ» из сборника «Розы с шипами» (Петербург, 1787) дает пример любви, комически торжествующей над премудростью великого философа. А. А. Костину удалось установить, что этот сборник содержит вольные пересказы повестей М. К. О. Вильдье (ок. 1640—1683) из ее книги «Любовные похождения великих людей» («Les amours des grands hommes». Paris, 1671).

Торжественное юбилейное заседание Сектора стало подведением итогов работы подразделения за длительный период, свидетельством живого существования непрерывных традиций изучения русской литературы, предвещающей пушкинскую эпоху, а также всероссийского и международного признания плодотворности многолетнего труда нескольких поколений ученых — специалистов по русской литературе XVIII века.

## XXXII ВСЕРОССИЙСКАЯ НЕКРАСОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

26—27 января 2004 года в Санкт-Петербурге состоялась очередная Некрасовская конференция, проходившая в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (первый день) и в Музее-квартире Н. А. Некрасова и И. И. Панаева на Литейном проспекте (второй день). В работе конференции приняли участие сотрудники Института и Музея Некрасова и Панаева, а также преподаватели, научные и музейные работники ряда городов России. Родина Некрасова, Ярославль, была представлена тремя учеными — это Г. В. Красильников, Н. Н. Пайков и Е. В. Яновская.

Конференция была открыта выступлениями директора ИРЛИ, чл.-корр. РАН Н. Н. Скатова и заведующего Некрасовской группой Института, доктора филол. наук Б. В. Мельгунова. Н. Н. Скатов поздравил присутствующих с одним из главных праздников города — Днем снятия блокады, а затем приветствовал участников конференции. Он отметил, что на сегодняшний день мы располагаем фундаментальными исследованиями фактической стороны некрасоведения; теперь наступает время нового этапа освоения некрасовского наследия — особенностей мироощущения поэта, чрезвычайно актуального для нашего исторического времени.

Б. В. Мельгунов представил отчет о работе Некрасовской группы. Ее сотрудники занимаются подготовкой Летописи жизни и творчества Некрасова, которая будет состоять из трех томов. Выпуск первого тома, охватывающего период с 1821-го по 1855 год, ожидается в следующем году. В плане на этот год стоит подготовка второго тома. Одновременно группа работает над библиографией прижизненной литературы о Н. А. Некрасове. Заведующий группой обратился к участникам конференции с просьбой пополнить имеющиеся в Пушкинском Доме данные для Летописи и библиографии возможными новыми находками и соображениями, а также присылать статьи для очередного, четырнадцатого, Некрасовского сборника в течение текущего года.

Несколько выступлений были посвящены фактам биографии поэта, изучению его окружения, края и эпохи. Одну из сторон восприятия поэта современниками (Ф. В. Булгариним, Н. А. Полевым, Л. В. Брантом, К. П. Масальским, Е. Македонским) осветил Б. В. Мельгунов в своем докладе «Личность Некрасова в памфлетных портретах 1840-х годов».

О. А. Замаренова в сообщении «Каталог прижизненных портретов Некрасова» обратилась к научной иконографии поэта — проблеме датировки и атрибуции портретов. Уточнено имя одного из авторов портрета Некрасова (1843 год, акварель): не Петр Захаров, как считалось ранее, а Иван Дмитриевич Захаров. Анализируя фотографические изображения поэта с собакой (1861 год, вес-

на—начало лета, фотограф М. Б. Тулинов), докладчица сделала предположение, что пойнтер на фотографии — скорее всего, Фингал, неоднократно упоминавшийся Некрасовым в ряде текстов, время создания которых помогает датировать портрет.

Доклад Е. В. Яновской «Издательская программа К. Ф. Некрасова и ее реализация» был посвящен анализу издательской деятельности племянника поэта. К. Ф. Некрасов, издавший много книг «для народа», в частности для детских приютов, декларировал принцип: книги для народа должны быть дешевы, ярки и доступны. Все его издания (газета «Голос» в Ярославле, приложение «Ярославские зарницы», позднее «Ярославские календари») имели краеведческий аспект, и к участию в них привлекался ярославская литературная общественность. Однако издаваемая им литература воспринималась как столичная: литературные взгляды К. Ф. Некрасова были близки кругу его московских друзей; на издаваемых им книгах местом издания указана Москва, хотя сборники издавались в Ярославле, а в Москве была только контора. Культурное влияние Москвы не позволяет относиться к издательскому опыту К. Ф. Некрасова как к провинциальному книгоиздательству.

Героями доклада М. И. Полевой «А. К. Голубев — почитатель и биограф Некрасова» стали Андрей Кинтилианович Голубев и Виктор Федорович Голубев, крупный меценат и коллекционер, которому принадлежали многие личные вещи Некрасова, приобретенные им у Зинаиды Николаевны, в частности портрет поэта кисти И. Н. Крамского.

Е. В. Деревягина в своем выступлении рассмотрела личные и литературные взаимоотношения Некрасова с Катковым. О личном знакомстве сведений нет, но совокупность косвенных данных позволяет предполагать, что Катков и Некрасов встречались: Катков сотрудничал в «Отечественных записках» А. А. Краевского, был знаком с В. Г. Белинским и В. П. Боткинским, переводил роман Ф. Купера «Следопыт» с И. И. Панаевым и Языковым и жил в доме Панаевых. Докладчица обратила внимание на характер литературных взаимоотношений двух крупных журналистов: Некрасов иронически отзывается о Каткове и его «Московских ведомостях» в ряде своих произведений («Газетная», «Черныльница», «Песня о свободном слове», «Недавние времена»), Катков же отвечает на выпады игнорированием имени поэта, а вместо некролога помещает в своей газете медицинскую статью с шокирующими подробностями последних дней поэта.

Тему литературной полемики развивали выступления Г. В. Зыковой («Спор о Тютчеве в „Современнике“ 1850 года: к вопросу о единстве журнала»), Г. В. Красильникова («Литературная полемика о Ярославском театре 1840-х годов») и Н. Б. Алдоиной («Некрасов,

Григорович, Дружинин (из истории литературных отношений 50-х годов XIX века)). Г. В. Зыкова проанализировала собранные воедино неодобрительные отзывы А. В. Дружинина и Нового Поэта (И. И. Панаева?) о Ф. И. Тютчеве, статье Некрасова «Русские второстепенные поэты» и об инициализированном Некрасовым воскрешении внимания критики к современной поэзии вообще. Она констатировала существование принципиальных разногласий в редакции «Современника», толкуя афиширование этих разногласий как сознательный журналистский прием, который должен был привлечь общественный интерес к обсуждаемой проблеме. Суждения Дружинина и Некрасова о поэзии докладчица противопоставила как суждения профессионального критика, владеющего эстетическим жаргоном своей эпохи, и суждения поэта-практика, менее «грамотного», но в итоге оказавшегося более компетентным.

Н. В. Алдонова рассмотрела оставшийся доселе неясным эпизод с неудовольствием Григоровича по поводу отзыва Дружинина о нем (см. письмо Некрасова от 17 июля 1851 года: «Вы как будто рассердились за какую-то глупую заметку Дружинина против Вас... о Григорович! Да читали ли Вы отзыв об Вас во 2 № „Современника“), писанный лично мною? Неужели после этого стоит обращать внимание на пустячные выходки?»). Исследовательница проясняет историю конфликта: Дружинин хвалил повесть Григоровича «Прохожий», акцентируя внимание на «душевной теплоте» автора и «теплом впечатлении», производимом повестью на читателя. Григорович высказал Дружинину свое неудовольствие словом «теплый». «Выходка» Дружинина заключалась в упоминании в «Письме Иногородного подписчика...» за март 1851 года недовольного этим словом новеллиста: «„Помилуйте, — возопил тот новеллист, — я не булки пеку, а творю художественные создания!“». Обидевшись на Дружинина за то, что тот сделал достоянием гласности содержание их с критиком разговора, Григорович выразил свое неудовольствие в письме к Некрасову, который, чтобы успокоить писателя, отослал его к собственному хвалебному отзыву о нем в февральской книжке «Современника». Установление характера «выходки» против Григоровича не только опровергает утверждение Б. В. Мельгунова о сотрудничестве Дружинина и Некрасова в двадцать третьем «Письме Иногородного подписчика...», но и заставляет вернуться к вопросу об авторской принадлежности одного из двух отзывов о Григоровиче во второй части «Обозрения русской литературы в 1850 году». Три повести из четырех — «Похождения Накатова», «Неудачи» и «Капельмейстер Сусликов» — названы неудачными, их оценка занимает девять строк; тридцать строк посвящено подробному хвалебному отзыву о повести «Четыре времени года» и таланте писателя. Приведенные материалы

свидетельствуют о широте воззрений Некрасова-редактора, предоставлении им свободы сотрудникам в выражении мыслей.

Ряд выступлений был посвящен литературной традиции эпохи, месту Некрасова в ней, сопоставлению творчества поэта с творчеством современников: «Некрасовская традиция в поэзии А. Н. Яхонтова 1840—1850-х годов» (Н. Л. Вершинина), «Фольклорно-сказочные мотивы в творчестве Н. С. Лескова и Некрасова» (Б. С. Дыханова), «Некрасов и Островский» (А. И. Журавлева).

В докладе Н. Л. Вершининой проблема литературного влияния рассматривалась как проблема взаимодействия «литературных рядов», далеко не сводимая к проблеме эпитонства. Специфика дарования «второстепенного поэта» состоит не только в повышенной чуткости к усвоению созвучных ему некрасовских образов, но и в переосмыслении их как *метаязыка* поэзии, в придании им статуса неизменных и универсальных (независимо от процессов эволюции Некрасова-поэта) вневременных величин. В силу этого отзвуки некрасовской поэзии эпохи сборника «Мечты и звуки» столь же слышны в произведениях Яхонтова 1870-х годов, сколь и отголоски публицистического стихотворного компонента в творчестве Некрасова этого времени.

Приобщение к миру Некрасова поэта начинается для Яхонтова в 1840-е годы — время, когда поэты-современники вращались в одних и тех же литературных кругах, печатались в «Отечественных записках», занимая общую позицию по отношению к редакторскому произволу А. Краевского (стихотворение Яхонтова «Сыскался в книга у меня...», 1851). Докладчица впервые вводит в научный обиход произведения Яхонтова, связанные с этим периодом его деятельности как поэта и переводчика («Послание Новому Поэту Современника», «Фаталист» и др.). Очевидно, Яхонтов относился к маске Нового Поэта двойственно, несомненно воспринимая ее как результат коллективного творчества. С одной стороны, он сам во многих отношениях совпадал с этой маской, видя в Новом Поэте воплощение идеи поэзии в ее высокой подлинной сущности. С другой стороны, Яхонтов разделял иронию Нового Поэта, не веря в результативность идеала «полезного» гражданского труда в силу его беспочвенности. Выражение этой двойственности оформлялось Яхонтовым также посредством «некрасовской» образности, в частности его пародийных сочинений, за которыми Яхонтов угадывал важный для Некрасова лирический подтекст (боль о человеке, духовно подавленном «холодным веком»): «Говорун», «Чиновник», «Записки Пружинина», «Что делается в Петербурге» и др.

А. И. Журавлева обратилась к письму А. Н. Островского Некрасову (декабрь 1869 года), которое обычно комментируется в связи с критикой славянофильства. Докладчица акцентировала внимание на глубинной близости

художественной системы обоих писателей, о которой прямо заявляет здесь Островский: «... мы с Вами только двое настоящие народные поэты...» В докладе было указано на близость творчества Некрасова к миру народного несловесного театра Островского: выраженная театральность многих некрасовских стихотворений, передача авторской оценки из уст «высокого героя» герою «неблагообразному», мотивная сфера, песенно-фельетонный стих Некрасова, расширивший понятие «народного», включивший в него третьесловосный опыт и мироощущение.

Внимание нескольких исследователей привлек исторический аспект некрасовского творчества: с докладом «Проблема исторической личности в поэзии Некрасова 1850-х годов» выступила Т. П. Баталова, показавшая развитие Некрасовым пушкинской традиции в этой теме («Медный всадник»). Мотивные переключки с Пушкинными в поэмах «Несчастные» и «Тишина» связаны с образом положительного героя — дворянина-интеллигента, сторонника культурных преобразований. В противоположность утилитаризму в теории жертвы Н. Г. Чернышевского героическое у Некрасова слито с жертвенностью.

Восприятие своей и чужой действительности современниками Некрасова — тема доклада Е. А. Мустафиной «Образ Европы в журнале „Современник“ в 1847 году». К анализу историко-литературного контекста обратились М. С. Макеев («К проблеме датировки „Железной дороги“ и источников стихотворения») и М. Д. Эльзон («Об историческом контексте стихотворения Некрасова „Железная дорога“» — этот доклад был посвящен 100-летию со дня рождения Б. Я. Бухштаба).

М. С. Макеев полагает, что авторская датировка 1855 годом не является только фиктивной, вызванной цензурными соображениями. Во-первых, дидактика (в беседе с ребенком, которому рассказывается история железной дороги); этому аспекту, по мнению докладчика, недостаточно уделяли внимание исследователи художественно многослойного некрасовского текста. Во-вторых, в стихотворении явственно влияние полемики о Гоголе, вызванной публикацией 2-го тома «Мертвых душ», с которым докладчик усматривает ряд переключек как в «Железной дороге», так и в «Саше». Отказываясь от поэмы «учителя жизни», которую принимал Гоголь, Некрасов призывает видеть и любить в мертвых мужиках их живую душу. Но если Гоголь преподносил свои слова как истину свыше, то слова Некрасова — это правда, которая может быть понята каждым, в том числе и ребенком.

М. Д. Эльзон согласился с предыдущим докладчиком в вопросе датировки, подтвердив свое мнение рядом текстовых переключек с датированными 1858—1859 годами «Размышлениями у парадного подъезда», которым, как он считает, *вероятнее всего*, предшествует «Железная дорога» — по своей проблематике дореформенное произведение. В

стихотворении, утверждает докладчик, значим выбор слова «белорус» (о котором говорится: «волосом рус»): для «бело-руса» русский волос не отличительный признак. Слово «бело-рус» перекликается с «Белорусским рабом» (А. Мицкевич) и словосочетанием «белый раб» (иносказательное обозначение *крепостных* в русской дореформенной публицистике).

Цензурная история стихотворения обнаруживает его временную близость к крупным трагическим событиям. Цензура (май 1864 года) запретила «Железную дорогу» не для журнала, а для книги стихотворений *разных лет*. Оно было опубличено через полтора года после казни Кастуся Калиновского (восстание в Литве и Белоруссии 1863—1864 годов) и за полтора до выстрела Д. В. Каракозова.

Докладчик предложил интерпретацию стихотворения, в которой, опираясь на переключки с «Путешествием из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева и с «Медным всадником» А. С. Пушкина, выделил образ строителя (города — Петр Великий и железной дороги — граф Петр Андреевич Клейнмихель или «инженеры»). Перемена в эпиграфе «Петра Андреевича Клейнмихеля» на «инженеров», по убеждению исследователя, явилась не цензурным, а этическим актом: впервые опубликованные при жизни гр. Клейнмихеля, стихи появились в сборнике после его смерти в 1869 году, и Некрасов не мог обратиться к стихотворению в память Клейнмихелю, как «Медный всадник» стал памятником Петру I. «Железная дорога» — это, скорее,obelisk на братской могиле.

Литературные традиции и особенности поэтики отдельных произведений Некрасова рассматривались в докладе Г. А. Шпилевой «Образ „неплательщика“ в романе „Жизнь и похождения Тихона Тростникова“», в котором прослеживались традиции плутовского романа, сентиментализма и романтизма в натуральной школе, и в докладе П. И. Тамаева «Контекст и поэтика стихотворения „Похороны“». Докладчик указал на соотносительность стихотворения с жанрами погребального плача, духовных стихов («Голубиной книги»), а также с родовыми признаками драматического действия: «Похороны» могут быть рассмотрены как мистерия, где присутствует хор (хоровая жизнь села), в то время как главный участник (стрелок) безмолвен.

Доклад «„Песнь покаяния“ в лирике Некрасова» А. М. Березкина был посвящен теме, давно признававшейся критиками «наиболее глубоким и задушевным мотивом» некрасовской поэзии (А. И. Введенский). В докладе отмечалось, что для поэтической традиции первой половины XIX века обращение поэта к теме покаяния в лирической поэзии выглядело непривычным. Нетрадиционность покаянных мотивов в лирике была, по-видимому, обусловлена, с одной стороны, сложившимися представлениями о личности поэта, с другой — представлениями об автономности сакрального, относящегося к компетенции

церкви. Романтическое восприятие истинного поэта как «избранника неба, глашатая истин вековых», восходящее еще к античной традиции, предполагало, что творческое вдохновение посылается свыше, и хотя, готовясь к воплощению замысла, художник может сомневаться, колебаться, испытывать недовольство собой, в творчестве он должен быть уверенным и свободным: творцу, утверждающему в мире гармонию, необходимо сознание собственной правоты. Лирическое же «я» долгое время отождествлялось с личностью самого поэта. Самообвинение могло стать предметом поэтического изображения лишь при объективации субъекта этого переживания. Возможность выразить в лирике мировосприятие не-поэта должна была быть открыта на пути синтеза литературных родов и жанров. Освоенная Некрасовым многосубъектность в лирических произведениях — одно из значительнейших его открытий — была отчасти подготовлена кратковременным, но интенсивным драматургическим опытом поэта.

Обращаясь к теме греха в стихотворениях, тяготеющих к эпосу (например, «Влас», «Секрет», «Папаша»), и эпических произведениях («Коробейники», «Современники», «Кому на Руси жить хорошо»), Некрасов создавал образы людей, придерживающихся весьма различных представлений о чести и нравственном долге: одним вообще чуждо представление о совести и, следовательно, о подлинном покаянии («Современная ода», «Нравственный человек», «Папаша»), у других признание в грехах остается бесплодным, потому что не ведет к поступкам, искупающим грех («Секрет», Григорий Зацепин в «Современниках»), третьим, наконец, потребность в покаянии посылается свыше, Богом, и прощение становится возможным лишь при условии совершения духовного подвига, исполнении наложенной епитимьи (Влас и Кудеяр в «Кому на Руси жить хорошо»). Однако в лирике Некрасова покаяние весьма отлично от церковного таинства. Герой «Рыцаря на час» кается не перед священником, не в храме, а перед своей покойной «бедной матерью». Именно она может «разрешить от греха», простить. Необходимый для спасения «подвиг» требует «твердой воли», моление о которой обращено к матери, а не к Богу («Уведи меня в стан погибающих / За великое дело любви!»). «Спасти», «сохранить», «укрепить» и «направить» способна только мать или воспоминание о ней. В позднейших некрасовских стихотворениях надежда на прощение связывается с «родиной» («матерью-родиной»). Представление о святости у поэта соотносится с народом в большей степени, чем с церковью («Тишина»). О ниспослании сил для борьбы с «мучительным недугом» поэт, весьма далекий от христианского смирения, просит Музу: «Могучей силой вдохновенья / Страданья тела победы, / Любви, негодования, мщенья / Зажги огонь в моей груди!» — и заканчивается это моление строками, напо-

минающими евангельский рассказ о воскрешении Лазаря: «И от моей могилы душей / Надгробный камень отвали!» («Вступление к песням 1876—77 годов»).

Докладчик приходит, таким образом, к выводу, что в некрасовской поэзии нашли выражение представления демократически настроенной интеллигенции о христианстве как самопожертвовании во имя любви к ближнему, которая понималась как отстаивание социальной справедливости и борьба за ее осуществление. Мистический смысл верования при этом игнорировался, канонические его формы по существу отвергались. Сакрализация народа у Некрасова должна была восприниматься читателями как весомое художественное подтверждение праведности пути служения народу.

Другие важные в творчестве Некрасова темы нашли отражение в докладах О. А. Павловой («Тема детства в лирике Некрасова»), Г. В. Федяновой («Христианские мотивы в „Тишине“ Некрасова»), А. А. Смирнова («Легенда и легендарность в поэзии Некрасова»), Н. Л. Ермолаевой («Тема судьбы в творчестве Некрасова»).

Г. В. Федянова рассматривала образы «солнце правды» и «тишина» в их диалектическом единстве. Докладчица указала на библейские истоки образа «солнце правды» и особо выделила его связь с рядом фрагментов православной службы. Логически завершая мотивы «Тишины», эти образы становятся кульминационными. Н. Л. Ермолаева посвятила свой доклад анализу темы судьбы, воплотившейся во многих произведениях Некрасова. Синонимами понятия «судьба» выступают понятия «воля», «рок», «доля», «часть», «путь», «предопределение», «провидение», «Божий промысел». Судьба осмысливается поэтом в романтической традиции («Мечты и звуки»), в свете народных представлений и современной общественной мысли, как вмешательство высших сил; исследовательница указывает на противопоставление у поэта «судьбы», которая «губит», и «Божьего промысла», который «спасает», однако размышления о провидении зачастую имеют у Некрасова ироническую окраску.

Наконец, попытка обобщить различные аспекты творчества Некрасова была предложена Н. Н. Пайковым в его докладе «Черты художественного мирозерцания Некрасова». Исследователь выделил три основных художественных принципа поэта: его антропологическое мышление (любое — чужое и свое — «я» для Некрасова — предмет художественного осмысления), наличие для поэта в любой ситуации как минимум двух правд (романтизм и прагматизм, народное и христианское и т. д.) и онтологизм его представлений.

Некоторые из заявленных тем будут подробнее развернуты в статьях, которые войдут в очередной Некрасовский сборник.

## КОНФЕРЕНЦИЯ «ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ И ИСТОРИЯ НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КСЕНИИ ДМИТРИЕВНЫ МУРАТОВОЙ»

В 2004 году исполнилось 100 лет со дня рождения Ксении Дмитриевны Муратовой (1904—1998), доктора филологических наук, крупного ученого и библиографа, создателя фундаментальных библиографических указателей по истории русской литературы, архивиста, текстолога, более 40 лет проработавшей в Пушкинском Доме. К этой дате была приурочена научно-практическая конференция «Источниковедение и история новой русской литературы. К 100-летию со дня рождения Ксении Дмитриевны Муратовой», организованная в Санкт-Петербурге Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Она проходила 31 мая—2 июня при поддержке Российского гуманитарного научного фонда. В ней приняли участие ученые из Санкт-Петербурга, Москвы, Воронежа, Орла, Великого Новгорода, Тарту (Эстония).

Утреннее пленарное заседание 31 мая открыл директор ИРЛИ, член-корр. РАН Н. Н. Скатов. Он приветствовал участников конференции и отметил актуальность научного сотрудничества представителей академических учреждений, вузов, библиотек и литературных музеев в плане сохранения лучших научных традиций российского источниковедения и литературоведения. Источниковедческая база (библиография, архивное дело, текстология) является основой создания фундаментальных литературоведческих исследований, подготовки академических собраний сочинений. Это на практике проявилось в научной деятельности К. Д. Муратовой. Н. Н. Скатов высоко оценил значительный вклад, который своим подвижническим трудом внесла К. Д. Муратова в развитие библиографии, текстологии, науки о литературе рубежа XIX—XX веков.

Доклад доктора филол. наук А. М. Грачевой (ИРЛИ) «На службе науки (Ксения Дмитриевна Муратова)» был посвящен анализу жизненного и научного пути К. Д. Муратовой — видного библиографа (главного библиографа РНБ, руководителя Отдела библиографии в ИРЛИ, создателя фундаментальных библиографических указателей по истории новой русской литературы), архивиста (долгие годы заведующей Рукописным отделом ИРЛИ), текстолога (участника подготовки академических собраний сочинений М. Горького, А. Чехова, Н. Гоголя, А. Островского, А. Н. Толстого и др.).

Член-корр. РАН А. В. Лавров (ИРЛИ) в своем выступлении на тему «К. Д. Муратова — редактор „Ежегодника Рукописного отдела Пушкинского Дома”» охарактеризовал последнее из крупных начинаний в научной биографии ученого — подготовку в 1972—

1979 годах восьми выпусков серийного издания, ставшего во многих отношениях эталоном для последующих архивно-публикаторских начинаний и определившего современный уровень принципиально новой, впервые ознакомившее читательскую аудиторию с забытыми и неизвестными именами деятелей русской культуры и литературы, прежде всего — с представителями модернизма и авангарда, тогда запрещенными или полужабытыми. Были отмечены неукоснительно проводившийся в «Ежегоднике...» объективный критерий в оценках и интерпретациях публикуемого материала, а также случаи цензурного вмешательства в судьбу этого издания, во многом противостоявшего доктринальным идеологическим установкам своего времени.

В докладе доктора филол. наук, заведующей Отделом горьковедения ИМЛИ Л. А. Спиридоновой был дан обзор исследований горьковедов, отечественных и зарубежных, за последние пятнадцать лет. В период «перестройки» существенно изменился взгляд на Горького, мыслителя, художника и человека. Отказ от догм и схем, свойственных советскому литературоведению, привел к разрушению образа ортодоксального марксиста, друга В. Ленина и И. Сталина, основоположника социалистического реализма. Наметились тенденции к объективному и беспристрастному изучению наследия писателя, стремление по-новому осветить его сложную и противоречивую фигуру. Этому способствовало издание второй серии Полного собрания сочинений Горького «Письма», в подготовке которого активное участие принимала К. Д. Муратова. В докладе анализируются наиболее важные труды горьковедов, содержащие неизвестные ранее архивные документы о жизни и творчестве писателя, а также написанные с новых методологических позиций.

Доктор филол. наук С. А. Фомичев (ИРЛИ) свой доклад «Легенды и мифы о Пушкинском Доме» посвятил вопросам научной биографии К. Д. Муратовой и ее подвижнического труда в деле ознакомления научной общественности с неизвестными страницами литературы Серебряного века.

Член-корр. Н. В. Корниенко (ИМЛИ) в докладе «Архив Союза писателей СССР как

один из источников комментария творчества А. Платонова 1930-х годов» остановилась на источниковедческих проблемах, возникающих перед учеными, работающими над научными изданиями классиков XX века. Она отметила, что Архив Союза писателей СССР является богатейшим хранилищем уникальных материалов к будущим хроникам литературной жизни: сегодня эта «фабрика литературы» освоена выборочно, тенденциозно и фрагментарно. В разных фондах Архива хранятся драгоценные материалы, имеющие прямое отношение к биографии и текстологии А. Платонова (письма писателя в разделе «Письма на букву „П“»; стенограммы обсуждения его рассказов; решения президиума СП, переписка членов Союза писателей, анкеты, рецензии на произведения Платонова и т. д.). Эти материалы позволяют внести существенные коррективы в принятую датировку (1934-й, а не 1938 год — рассказ «Скрипка»), историю появления второй редакции («Среди животных и растений»), реконструировать и описать литературные реалии, запечатленные в тексте (хор затейников в рассказе «Фро» и секция музыкальных драматургов; оборонное ведомство в СП и решение «оборонной темы» в «Родине электричества») и т. п. Платонов с 1936 года принимал активное участие в литературной жизни Москвы, рецензировал литературный поток и почти с натуры описывал происходящее в Союзе писателей.

Вечернее заседание 31 мая было посвящено историко-литературным, текстологическим, библиографическим проблемам исследования основного объекта научного изучения К. Д. Муратовой — наследия М. Горького, а также писателей его времени. В выступлении доктора филол. наук Н. Н. Примочкиной (ИМЛИ) «Проблема „Восток–Запад“ в мировоззрении и творчестве А. М. Горького (по архивным материалам)» на основе комплексного использования архивных материалов было по-новому проанализировано развитие горьковской концепции антиномичности Востока и Запада, выявлены субъективные и объективные причины недоверчивого, скептического отношения Горького к Востоку, к религии, обычаям и нравам восточных народов. Изучение публицистики Горького и его переписки приводит к выводу, что в извечном споре русских мыслителей о судьбе России писатель занимал позицию убежденного западника, связывал будущее своей родины с ее включением в общеевропейский и мировой культурный контекст.

В своем докладе «Темы, которые нас выбирают (материалы Б. Пильняка из собрания дочери писателя в архиве Пушкинского Дома)» доктор филол. наук Н. Ю. Грякалова (ИРЛИ) рассказала об истории открытия и передачи в Рукописный отдел ИРЛИ новых архивных материалов Б. Пильняка.

Доклад канд. филол. наук, заведующей Архивом А. М. Горького Е. Р. Матевосян

(ИМЛИ) был посвящен подведению итогов завершившейся в Архиве работы над научным описанием вырезок Горького из эмигрантских газет и выявлению их значимости для комментирования поздней публицистики писателя. В процессе изучения коллекции, в частности ее тематики, создалось представление о ней как о «генетическом досье» публицистического текста Горького, где «текст» — вся публицистика писателя 20—30-х годов, а «генетическое досье» — принятое во французской текстологической школе понятие, родственное нашему термину «творческая история произведения», означающее все «материальные предшественники текста, системно с ним связанные». На примере горьковской тематической подборки газетных вырезок, озаглавленной «По поводу Дзержинского», в докладе рассматривается процесс использования «генетического досье» для создания публицистической статьи «О Ф. Э. Дзержинском. Ответ на статью „Против Горького“». Таким образом доказывалось, что коллекция газетных вырезок Горького является важным источником для исследовательской работы над публицистикой писателя.

Канд. филол. наук О. В. Быстрова (ИМЛИ) в докладе «Творчество М. Горького в периодике Русского зарубежья: Библиографический обзор» рассказала о том, что пересмотр точки зрения на творчество писателя, представляющего собой центральную фигуру XX века, повлек за собой определенные перемены в библиографической науке. Особое внимание привлекают материалы Русского зарубежья, ранее не представленные в библиографических описаниях (за редким исключением — берлинские издания «Накануне», «Беседа» и некоторые другие). Докладчицей сделана попытка очертить круг тем для более глубокого исследования, например: критические статьи и отзывы русской эмиграции на определенные события жизни писателя и само творчество М. Горького до 1936 года; поднимаемая полемика вокруг проблемы следования традициям русского реализма в свете событий Первого съезда советских писателей, отклики на смерть М. Горького, а также воспоминания и заметки о М. Горьком после 1936 года и др.

Доклад доктора культурологии М. Ю. Любимовой (РНБ) «Автобиография писателя XX века (миф и реальность)» рассматривал вопросы исследования архивных источников.

Канд. филол. наук М. Ю. Ариас-Вихиль (ИМЛИ) в докладе «Издание переписки А. М. Горького и Романа Ролана (К истории одного замысла К. Д. Муратовой)» остановилась на вопросах плодотворности научного взаимодействия ученых разных стран (в данном случае России и Франции) в плане подготовки издания эпистолярного наследия писателей.

Ст. науч. сотр. ИМЛИ И. А. Бочарова в своем выступлении «Источниковедческие ас-



пекты письма и переписок (По материалам эпистолярного наследия М. Горького) отметила, как по ходу все большего освоения культуры XX века в полном объеме в понимании Горького интерес все больше смещается с Горького-литератора в узком смысле на Горького как одну из центральных фигур культуры в целом, обладавшую феноменальной коммуникативной способностью в масштабах всей культуры века. В связи с этим на центральное место выдвигается его обширнейшая переписка (ок. 4500 адресатов), круг корреспондентов которой расширяется до всего русского общества. Автор, отталкиваясь от работ пушкинистов, изучавших переписку Пушкина, предлагает подход к переписке символистов как *целостному и специфическому тексту* — не только источнику, содержащему информацию о лицах, реальных фактах и событиях, но и самостоятельному литературному явлению, в котором просматривается определенный сюжет.

Темой доклада канд. филол. наук Т. Р. Гавриш (ИМЛИ) «Проблема финала „Жизни Клима Самгина“ М. Горького в свете истории текста» явилось итоговое произведение Горького как незавершенное художественное произведение. Работа над четвертой, заключительной, его частью была прервана смертью писателя в 1936 году, однако существовали и иные, глубинные, причины, не позволившие Горькому окончить свое последнее произведение. В контексте истории создания «Жизни Клима Самгина» автор доклада попытался проанализировать одну из главных причин, по которой эпопея не была завершена Горьким, а именно невозможность полноценного эстетического восстановления в художественном произведении «разрушенной до основания» исторической действительности, идущая от осознания писателем необратимости истории, глубокого понимания им исторической вины и необходимости покаяния русской интеллигенции, «невывуманного» трагизма горьковского времени и современника.

Утреннее заседание 1 июня было посвящено вопросам текстологии и научной библиографии. Его открыл доклад доктора филол. наук М. И. Щербаковой (ИМЛИ) «Текстологическая школа Л. Д. Громовой-Опупской. История и перспективы», в котором были рассмотрены актуальные вопросы, касающиеся текстологии новой русской литературы в свете научного наследия главы текстологической школы в ИМЛИ, выдающегося текстолога, члена-корреспондента РАН, главного редактора академического Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого Лидии Дмитриевны Громовой-Опупской, недавно ушедшей из жизни.

Канд. филол. наук В. Н. Запевалов (ИРЛИ), выступивший с докладом «Текстология раннего Шолохова. (Из опыта подготовки первого тома академического Собрания сочинений писателя)», говорил о цензур-

но-редакторской правке «Донских рассказов», охватывающей два периода: ранний (до 1931 года — времени выхода итогового сборника «Лазоревая степь. Донские рассказы 1923—1925 гг.») и поздний (до 1965 года). В 1956 году при подготовке первого собрания сочинений Шолохов проделал большую редакторскую работу: восстановил сокращения, произвел разбивку текстов на части, осуществил стилистическую правку рассказов. В общей сложности было внесено более четырехсот авторских поправок. Докладчик выразил несогласие с точкой зрения Г. С. Ермолаева (США) на то, что в выборе окончательного текста «Донских рассказов» следует вернуться к ранним редакциям, отметив, что надо учитывать все фазы сложной творческой истории цикла. В основу впервые принятого научного издания ранних рассказов (в составе академического Собрания сочинений) положен текст, в последний раз установленный Шолоховым в 1965 году при подготовке им первого тома девятитомного собрания сочинений, выпущенного издательством «Художественная литература». Тексты, «заново просмотренные автором, расположены в порядке их написания или первых публикаций». Источником текста выбрано именно это издание — самое полное и соответствующее последней авторской воле.

Канд. филол. наук О. Л. Фетисенко (ИРЛИ) посвятила свой доклад «Авторедктирование как текстологическая проблема: статьи К. Леонтьева из „Варшавского дневника“» проблеме авторедктирования. Материалом послужили тексты, подготовленные для седьмого тома Полного собрания сочинений и писем К. Н. Леонтьева. В 1880 году Леонтьев был помощником редактора и ведущим автором газеты «Варшавский дневник». Статьи из этой газеты стали основой второго тома известного сборника публицистики Леонтьева «Восток, Россия и славянство». Сверка двух редакций, 1880 и 1885 годов, показала, что текст, с которым имеют дело современные читатели и исследователи Леонтьева, очень далек от газетного варианта. О. Л. Фетисенко рассмотрела наиболее яркие и характерные примеры авторедктирования, оставившиеся подробнее на сюжетах, связанных с «идеологией» (сказавшаяся в правке 1885 года перемена отношения Леонтьева к социализму) и литературой (изъятие из текста почти всех упоминаний о Достоевском и Л. Толстом). Интересен еще один аспект, затронутый в докладе, — автоцензура, ведь как раз после сотрудничества в «Варшавском дневнике» Леонтьев стал цензором Московского цензурного комитета. Требования новых цензурных правил также отразились на правке 1885 года. С проблемой авторедктирования докладчица связала и тему отбора текстов для собрания.

Доклад зам. директора по научной работе Орловского литературного музея И. С. Тургенева Л. В. Дмитрюхиной был озаглавлен

«Со штампом „Редкость”. Новое пополнение мемориальной библиотеки Н. С. Лескова в коллекции Орловского объединенного государственного литературного музея И. С. Тургенева». В нем на примере книг из мемориальной библиотеки Н. С. Лескова, входящих в состав коллекции музея, рассматривался вопрос о значении круга чтения писателя для исследования его мировоззрения и особенностей творчества. Для Н. С. Лескова, не имевшего никакого систематического образования и учившегося всю жизнь самостоятельно, книга имела особо важное значение. Судьба лесковской библиотеки сложилась драматически: она разошлась по различным владельцам. Часть ее была передана в Орел вдовой сына Лескова Андрея Николаевича, который активно занимался розыском и восстановлением отцовской библиотеки. В 1980-е годы состав мемориальной библиотеки пополнился еще семью книгами, на которых имеются штампы Лескова «Редкость» и «Редкий экземпляр». В докладе подробно рассматриваются многочисленные пометы писателя на этих книгах.

Мемориальный доклад доктора филол. наук Н. А. Молчановой (Воронежский гос. университет) «Из истории дружбы К. Д. Муратовой и П. В. Куприяновского» был посвящен воспоминаниям о К. Д. Муратовой как человеке и ученом. П. В. Куприяновского и К. Д. Муратову связывали более чем пятидесятилетние деловые и дружеские отношения. Они познакомились в 1944 году в Ленинграде в доме С. Д. Балухатого, который сыграл существенную роль в становлении обоих ученых. Вся научная жизнь Ксении Дмитриевны связана с Пушкинским Домом, Павел Вячеславович после защиты диссертации в 1946 году соединил судьбу с Ивановским пединститутом. Однако географический фактор не стал препятствием для продолжения постоянного общения между ними. Оба соединяли в себе качества литературоведа и библиографа. Роднил их и интерес к источниковедению, к кропотливым архивным исследованиям. В домашнем архиве Павла Вячеславовича находится более сотни писем к нему Ксении Дмитриевны, последнее письмо было отправлено 20 августа 1998 года. В воспоминаниях-некрологе (первая публикация в 1999 году в «Орловские библиотечная») П. В. Куприяновский приводил отрывки из этого письма и подчеркивал, что они ярко характеризуют К. Д. Муратову как человека, до конца жившего интересами науки.

Библиографический раздел заседания открыло выступление науч. сотр. ИРЛИ А. В. Островской «Электронные ресурсы Отдела источниковедения ИРЛИ и перспективы их развития». Доклад — отчет о работе, проделанной за 10 лет, прошедшие с момента разработки программы создания информационно-поисковой системы «Русская словесность». Система создана и содержит около 20 библиографических и нормативных баз

данных, используемых не только как справочный ресурс, но и как средство кумуляции источниковедческой информации. В докладе говорилось о преимуществе подобных структурированных форм электронных баз данных перед традиционными формами в создании и использовании библиографической и прочей справочной информации. Рассмотрен ряд нерешенных проблем в использовании ИПС. Кроме того, говорилось о возможности развития системы, в том числе по обслуживанию пользователей. Развитие ее содержания планируется прежде всего путем освоения информации справочных коллекций РО ИРЛИ и других архивных источников.

Заседание 1 июня завершило совместный доклад редакторов «Академического проекта» канд. физ.-мат. наук А. Е. Барзаха, А. В. Каневой и ст. науч. сотр. РНБ, канд. филол. наук М. Д. Эльзона «Осторожно: ИНТЕРНЕТ (о новоизданном переводе К. Случевского)», посвященный литературной мистификации — «письму К. К. Случевского к А. А. Фету» от 18 сентября 1879 года с незавершенным переводом, якобы найденным в Хейльбронском архиве (Германия), стихотворения Джима Моррисона «Хрустальный корабль». В действительности в научный оборот был запущен современный перевод известной песни рок-звезд 1960—1970-х годов, участника группы «Doors» («Двери»), аналогичной «Битлз». Закрывая выступление, М. Д. Эльзон заметил, что у М. К. Лемке, П. В. Быкова, Бор. Садовского в электронном веке оказался достойный преемник. Мистификация была разоблачена при подготовке книги И. Е. Иванченко «Род Случевских в истории» (СПб., 2004).

Утреннее заседание 2 июня было посвящено проблемам архивистики и научного комментирования литературных текстов. В докладе зав. Рукописным отделом ИРЛИ доктора филол. наук Т. С. Царьковой «Материалы по культуре русской эмиграции в Рукописном отделе ИРЛИ (новые поступления)» был дан общий очерк динамики поступлений материалов по истории русской культуры за рубежом. Наиболее подробно докладчица остановилась на анализе двух подборок документов, влившихся в фонды в последнее время: писем К. А. Сомова к К. М. Животовской (1925—1938) и «Воспоминаний» (2003) М. Д. Ротова. Личные письма художника-мистификатора К. А. Сомова очень эмоциональны, интересны своими полемическими и пристрастными оценками, тонкими замечаниями о природе художественного творчества, наблюдениями над бытом и настроениями русских эмигрантов в Париже. «Воспоминания» М. Д. Ротова — главного врача-психиатра г. Трентона, поэта, пишущего по-русски и публикующего свои стихи в русских альманахах США, в основном касаются военного и послевоенного периода его жизни в Югославии, Венгрии, Германии и США. Русский по происхождению (хотя и никогда не бывав-

ший в России), Ротов оказался между жесточайших жерновов, когда фашистский режим в Венгрии сменялся советской оккупацией. Он описывает сложные военно-психологические ситуации, в которые попадал и в которых чудом выжил.

Канд. филол. наук Л. Н. Кен (Академия культуры) выступила с докладом «„Разбирая архив...“ (Из переписки Вад. Андреева, Вл. Сосинского, Д. Резникова и сестер Черновых 1925—1926 годов)». Двадцать чудом уцелевших писем младшего поколения русских эмигрантов позволяют уточнить представления о литературной жизни русской эмиграции, почувствовать атмосферу того времени, прикоснуться к удивительным, почти романским сюжетам. Сохранившиеся письма очень разные: иногда в них звучат ровные, спокойные голоса, подчас они шуливо-озорные, нередко напряженно-исповедальные. Авторы писем молоды, им непросто живется, они как-то зарабатывают на жизнь, дорожат общением, мечтают о возвращении в Россию, много читают, обсуждают, сочиняют, рисуют...

Второй раздел заседания был посвящен проблемам научного комментирования текстов. Канд. филол. наук Л. А. Иезуитова (С.-Петербургский университет) в своем выступлении «Библия как источник сюжета и жанра в творчестве Л. Н. Андреева» рассказала, что среди многих жанров Библии, с которыми работал Андреев, был жанр ветхо- и новозаветного Апокалипсиса. Повесть «Красный смех», миниатюра «День гнева» открыли череду апокалипсисов XX века, начатых статьями Л. Толстого, завершенных киноверсией Фр. Копполы «Апокалипсис сегодня» и музыкальным «Судным днем» («Dies irae») Кш. Пендерцекого. Композиция сюжета «Красного смеха» реализует и преобразует символические библейские мотивы «красный» («кровь»), «безумие» и «ужас». Андреев переводит повествовательную структуру библейских апокалипсисов на изобразительный строй суггестивного модернизма. «День гнева» — свободная фантазия на тему земной и вселенской борьбы за свободу и окружена множеством космогонических аллюзий апокалиптического происхождения. Несомненно и связь «Дня гнева» с классическими «Реквиемами» Моцарта, Верди, Бриттена.

Науч. сотр. ИРЛИ О. А. Кузнецова в докладе «О границах комментария: источники стихотворных текстов Вяч. Иванова» остановилась на примере комментирования триптиха Вяч. Иванова «Прекрасное — мило» из сборника «Прозрачность». Докладчица продемонстрировала целый ряд источников скрытых цитат из Феогнида, Аристотеля, Ф. Аквинского, И. Канта и др., а также визуальные аллюзии, восходящие к полотнам Одилона Редона и Гюстава Мсро.

Доктор филол. наук Леа Пильд (Тартуский университет) в докладе «Владимир Соловьев и К. Случевский (из комментария к

стихотворениям Вл. Соловьева)» рассказала о специфике комментирования текстов Владимира Соловьева.

Доклад канд. филол. наук О. В. Вологиной (Орловский мемориальный дом-музей Леонида Андреева) «Этико-философская концепция мира в рассказе Б. Зайцева „Душа“ (по материалам Орловского литературного музея И. С. Тургенева)», построенный на основе архивных материалов, делает попытку прояснить биографию писателя и творческую историю его рассказов. В творческой биографии Б. Зайцева рассказ «Душа» (1920) является поворотным и определяет ту духовную основу, на которой держится последующее творчество писателя. В письмах Б. Зайцева к И. А. Новикову (1913—1922) из собрания Орловского литературного музея И. С. Тургенева и в рассказе «Душа» прослеживаются параллели в описаниях притыкинской усадьбы писателя, душевных состояний, привычек и пристрастий автора. Рассматриваются переплетения внешнего и внутреннего миров, существующих параллельно и во взаимодействии (притяжении и отталкивании) в письмах и рассказе. Если в порвлюционном творчестве Зайцева объективный мир входит как часть в интимный мир героя, то в рассказе «Душа» происходит резкое разграничение. На протяжении всего действия герой пытается определить свой взгляд на мир, на смысл жизни, философски обосновать его, найти духовную опору. Осознание существования Высшего смысла идет через Свет Богородицы, через значение Слова человеческого, несущего «душу дальнюю, живую», через природу как Божий мир, где гармония и чистота. Для героя-путника духовный мир становится более реальным, чем мир внешний. Этот мир дает ему силы сохранить милосердие и прощение как результат высокой христианской настроенности души писателя, осознавшего свою ответственность перед высшей совестью.

Заключительное заседание конференции 2 июня касалось вопросов библиотековедения и библиографии. Открыла заседание канд. пед. наук Г. В. Бахарева (Научная библиотека ИРЛИ), выступившая с докладом «Библиотека Пушкинского Дома на современном этапе». Кратко коснувшись истории создания библиотеки и формирования ее фондов, докладчица отметила заметную роль, которую сыграла К. Д. Муратова за время своей работы в библиотеке (1934—1940). Под руководством С. Д. Валухатого Ксения Дмитриевна заложила основы системы уникальных каталогов, разработала принципы описания литературы и максимального раскрытия ее содержания. В настоящее время библиотека Пушкинского Дома — единственная в нашей стране специализированная библиотека филологического профиля, объем фонда составляет свыше 600 тысяч единиц. Разветвленная система каталогов и картотек способствует многоаспектному раскрытию фонда. Созданы

две электронные базы данных по пушкиноведению и горьковедению. Научная работа — описание личных библиотек писателей, выявление и описание редких изданий и автографов, реконструкция разрозненных коллекций, а также библиографическая деятельность — подготовка библиографических пособий литературоведческой тематики.

Выступление ст. науч. сотр. РГАЛИ Л. Я. Дворниковой «Дарственные надписи на книгах как культурно-исторический и библиографический источник (по материалам архивохранилища печатных изданий РГАЛИ)» было посвящено характеристике дарственных надписей на книгах из разных фондов, объединенных хронологически с XVIII века до 1917 года и с 1917 года до середины XX века.

В небольшом сообщении доцентов Новгородского университета Т. В. Игошевой и Г. В. Петровой «Из опыта составления указателя журнала „Весы“» были представлены основные результаты этой работы, которая была завершена в 2002 году. Объективно оценивая факт выхода в свет указателя, авторы сообщения подчеркнули, что на сегодняшнем этапе изучения истории русского символизма он позволяет по-новому осмыслить проблему «контекста» «жизни» русского символизма как явления и специфически национального, и одновременно общевропейского масштаба, а также внести дополнительные сведения в «построение» «творческой биографии» русского символизма. Докладчики поделились проблемами, с которыми им приходилось сталкиваться в ходе составления указателя. Среди них были названы и проиллюстрированы проблемы «универсализации структуры содержания», раскрытия криптимов, проблема аннотирования.

Выступление ст. науч. сотр. Всероссийского музея А. С. Пушкина Н. Н. Шатальной «Наследие К. Д. Муратовой и методика описания личной библиотеки писателя» напомнило присутствующим о такой грани научных интересов К. Д. Муратовой, как изучение круга чтения писателя. Анализируя

состав библиотеки, пометы на книгах, докладчица показала практическое разнообразие работы с книгой. Многочисленные автографы исследователей и целых творческих коллективов подчеркивают разнообразие и многогранность литературоведческих интересов.

Заключал заседание доклад доктора филол. наук Н. Н. Мостовской (ИРЛИ) «К. Д. Муратова — редактор библиографических указателей по истории русской литературы (по личным воспоминаниям)», посвященный первой наставнице докладчицы в Пушкинском Доме и созданию в конце 50-х—начале 60-х годов в ИРЛИ Сектора библиографии и источниковедения. Это событие было своеобразным взлетом в научной судьбе Ксении Дмитриевны и ее молодых учеников. Здесь ярко проявился редкий талант Ксении Дмитриевны — талант организатора науки, подлинного и строгого учителя, сумевшего передать своим ученикам нелегкое библиографическое мастерство. Не менее важно и то, что Ксения Дмитриевна сумела приобщить своих молодых коллег к тому высокому, чему она служила всю жизнь, не сомневаясь, не падая духом и не теряя веры в науку.

В конце заседания были подведены итоги конференции. Ее участники объединились в убеждении, что в настоящее время только на основе опоры на источниковедческие дисциплины возможно осуществление подлинно научных исследований по истории новой русской литературы и подготовки академических сборников сочинений. Итогом конференции стал анализ современного состояния взаимодействия «прикладных» и «теоретических» литературоведческих дисциплин, и в этом заключено научно-теоретическое и актуальное практическое значение конференции, которая явилась плодотворным опытом по обмену информацией между литературоведами, архивистами, библиографами, преподавателями высшей школы и музейными хранителями.

© О. А. Линдберг

## ДАР ПРОФЕССОРА ЭНТОНИ КРОССА ПУШКИНСКОМУ ДОМУ

Летом 2003 года британский профессор Энтони Кросс, известный во всем мире своими работами по истории России XVIII века и русско-английским культурным связям, был в Петербурге, в Пушкинском Доме, где участвовал в международной конференции «Образ Петербурга в мировой культуре».<sup>1</sup> Энто-

ни Кросс — профессор славистики Кембриджского университета, член Британского королевского общества, его основные публикации: «N. M. Karamzin: A Study of His Literary Career 1783—1801» (1971); «By the Banks of the Thames: Russians in Eighteenth-Century

<sup>1</sup> См.: Кросс Энтони. Петербург глазами британских художников (XVIII—начало XX в.) //

Образ Петербурга в мировой культуре: Материалы международной конференции (30 июня—3 июля 2003). СПб.: Наука, 2003. С. 469—484.

Britain» (1980) (русский перевод: «У Темзских берегов. Россияне в Британии в XVIII в.» — 1996); «The Russian Theme in English Literature from the Sixteenth Century to 1980» (1985); «Anglo-Russica: Aspects of Anglo-Russian Relations in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries» (1993); «By the Banks of the Neva: Chapters from the Lives and Careers of the British in Eighteenth-Century Russia» (1996). Книга «By the Banks of the Neva» в 1998 году была отмечена Андиферовской премией как лучшая в 1996—1997 годах иностранная книга о Петербурге.

2003 год для профессора Кросса был отмечен не только известным юбилеем — 300-летием основания Петербурга — и менее известным — 450-летием начала англо-русских отношений, — но и более личной датой: 40 лет назад профессор Кросс впервые переступил порог Пушкинского Дома. Счастливое совпадение трех годовщин послужило поводом для щедрого подарка: профессор Кросс передал в дар Пушкинскому Дому 70 книг из своей личной библиотеки. Это вышедшие за последние 30 лет монографии по русской ли-

тературе XIX—XX веков английских и американских ученых. Среди них такие классические исследования (многих из которых нет в библиотеке Института), как монография Эрнста Симмонса о Льве Толстом, исследование Джорджа Стайнера «Толстой или Достоевский», книги Дональда Фангера о Гоголе, Кларенса Брауна о Мандельштаме, Ренато Поджолли о Розанове, ряд изданий серии «Cambridge Studies in Russian Literature» — Линды Скаттон о Зоценко, Памелы Дэвидсон о Вяч. Иванове, а также исследования Кристофера Барнса о Пастернаке, Эллен Чансез об А. Битове, Валентины Полухиной о Бродском, недавно вышедшие книги о Набокове Стейси Шифф, Майкла Вуда и Джулиана Конноли и многие другие. В настоящее время книги Энтони Кросса (все в отличном состоянии, с экз-либрисами владельца) хранятся в Отделе взаимосвязей русской и зарубежных литератур Пушкинского Дома. Мы от всей души благодарим нашего коллегу и друга за его щедрый дар.

© М. Э. Маликова

## ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ

### 1

В последнем (23-м) томе сборника «XVIII век» (СПб., 2004) помещена статья И. З. Сермана «Где и когда создавались „Письма русского путешественника“ Н. М. Карамзина?». Статья эта открывается следующими словами:

«История текста „Писем русского путешественника“, вернее, история их публикации изложена очень точно Ириной Паперно (под вынужденным псевдонимом Н. Марченко) в известном издании „Писем“ под редакцией Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского» (с. 194).

Следует сноска:

«Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / Изд. подг. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко (И. Паперно), Б. А. Успенский. Л., 1984».

И в дальнейшем, цитируя статью Н. А. Марченко «История текста „Писем русского пу-

тешественника», напечатанную в указанном им издании, И. З. Серман ссылается на нее как на работу И. А. Паперно (с. 194, 204).

Эти сведения не имеют никакого отношения к действительности. Автором указанной статьи является именно Нонна Александровна Марченко, а не И. А. Паперно. Н. А. Марченко участвовала также в подготовке текста «Писем» Карамзина, и она проделала большую и кропотливую работу по сведению вариантов. Между тем из библиографической ссылки, которую дает И. З. Серман, следует, что Н. А. Марченко является лишь подставной фигурой и что на деле эту работу проделала И. А. Паперно.

Все это представляется досадным недоразумением.

© Б. А. Успенский

## 2

Присоединяюсь к исправлению Б. А. Успенского: я не являюсь автором статьи «История текста „Писем русского путешественника“» (а также работы по подготовке текста) за подписью Н. А. Марченко — реального автора всей этой огромной работы в издании «Писем русского путешественника» Карамзина (Л.: Наука, 1984).

Надеюсь, что невольная ошибка памяти искренне уважаемого мной И. З. Сермана, который (в статье, опубликованной в вып. 23 сборника «XVIII век») атрибутировал труд Н. А. Марченко мне, не введет в заблуждение читателей.

© *И. Паперно*

## АПОЛЛОН МАЙКОВ, ПРИПИСЫВАЕМЫЙ ЛЕРМОНТОВУ

В альбоме О. А. Киреевой (Новиковой) Н. А. Резник обнаружила «неизвестное» стихотворение «Ангел и Демон», под которым увидела подпись «Лермонтов». Ни в одном из собраний сочинений автора «Демона» этого стихотворения Н. А. Резник не нашла. В итоге анализа сюжета, стиля, лексического состава, поэтики стихотворения Н. А. Резник высказала предположение о возможной принадлежности его Лермонтову. Оставляя решение этой проблемы открытой (в альбоме О. А. Киреевой (Новиковой) помещен список, а не автограф), Н. А. Резник тем не менее считает допустимым опубликовать стихотворение в сочинениях поэта под рубрикой «Приписываемое Лермонтову».<sup>1</sup>

Да, действительно, приписываемое (!): обнаруженный Н. А. Резник текст является неточным воспроизведением известного стихотворения А. Майкова «Ангел и Демон» (1841).<sup>2</sup> О нем еще в 1842 году писал Белинский, а через тридцать лет его же цитировал в «Афинских письмах» К. Леонтьев.

<sup>2</sup> См., например: Майков А. Н. Избр. произведения. Л., 1977. С. 77 (Библиотека поэта. Большая сер.).

© *О. Л. Фетисенко*

<sup>1</sup> Резник Н. А. Стихотворение «Ангел и Демон» в альбоме Ольги Киреевой (к вопросу об авторстве М. Ю. Лермонтова) // Русская литература. 2004. № 2. С. 158—162.

**УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ,  
ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА»  
В 2004 ГОДУ**

СТАТЬИ	№	Стр.
Берд Роберт ( <i>США</i> ), Иванова Евгения. Был ли виновен Бальмонт? . . . . .	3	55
Бердяева О. С. Драматургия Булгакова 20—30-х годов как ненаписанная проза . . . . .	1	43
Бланк Ксана ( <i>США</i> ). В поисках иконичности: Л. Толстой и К. Малевич . . . . .	1	33
Буров Сергей. «Повесть о двух городах» Ч. Диккенса в «Докторе Живаго» Б. Пастернака . . . . .	2	90
Вьюгин В. Ю. Между двух молчаний: об иносказании Платонова . . . . .	4	54
Грякалова Н. Ю. Война на Востоке и кризис европейских ценностей (евро-азиатский маршрут Максимилиана Волошина) . . . . .	3	29
Грякалова Н. Ю. Диалог Марии Шкапской и Бориса Пильняка начала 1920-х годов . . . . .	4	40
Гудаков В. В. ( <i>Франция</i> ). Произведения Льва Толстого и Александра Дюма о Кавказе как этнологический источник . . . . .	2	65
Денисенко С. В. Николай Полевой — комедиограф . . . . .	2	51
Дыханова Б. С. «Пейзаж и жанр» лесковских «Полунощников»: живопись с натуры или герменевтика образов? . . . . .	3	16
Злочевская А. В. Драматургия русского зарубежья первой волны в контексте литературного процесса XX века . . . . .	3	86
Калинина Н. В. Музыка в жизни и творчестве И. А. Гончарова . . . . .	1	3
Котельников В. А. Восточный вопрос в русской политике и литературе . . . . .	2	3
Кулишкина О. Н. Физика и метафизика русского афоризма. В. Розанов: афоризм как форма преодоления формы . . . . .	4	3
Раскольников Феликс ( <i>США</i> ). Историческая правда и поэтический вымысел в произведениях Пушкина . . . . .	3	3
Сливицкая О. В. Мотивированное и немотивированное в психологической прозе: Стендаль и Толстой . . . . .	2	80
Таборисская Е. М. Италия в поэзии Пушкина . . . . .	2	30
Чживон Ча ( <i>Республика Корея</i> ). Проблема соотношения жизни и искусства в драматургии А. Блока (от «Песни Судьбы» к драме «Роза и Крест») . . . . .	4	23
Чживон Ча ( <i>Республика Корея</i> ). Эстетическая позиция А. Блока и полемика 1910 года о кризисе символизма . . . . .	3	40

**ИЗ МАТЕРИАЛОВ КОНФЕРЕНЦИИ  
«ФЕДОР СОЛОГУБ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА»**

Галанина Ю. Е. Кабаре Ф. Сологуба и Ан. Чеботаревской . . . . .	1	225
Павлова М. М. С «подсказки» Пушкина . . . . .	1	210
Токарев Д. В. Федор Сологуб и Огюст Вилье де Лиль-Адан . . . . .	1	217

**К 200-ЛЕТИЮ А. С. ХОМЯКОВА**

Кошелев В. А. Хомяков и граф А. К. Толстой: русская историческая мифология в литературном осмыслении . . . . .	4	85
Фомичев С. А. Два стихотворения А. С. Хомякова . . . . .	4	106
Чернов А. В. О философской позиции А. С. Хомякова . . . . .	4	80

## ПОЛЕМИКА

Максимович К. А. Заметки к дискуссии о древнерусских переводах с греческого . . . . .	1	57
ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ		
Багно В. Е. Испания русских писателей XX века . . . . .	1	199
Балакин А. Ю. О дате первого приезда И. А. Гончарова в Петербург . . . . .	3	132
Березкина С. В. История эпиграммы Пушкина «Литературное известие» . . . . .	2	145
Блюм А. В. Козьма Тимошурин — прототип Козьмы Прутков? . . . . .	4	145
Глазунова О. И. Парадоксы восприятия поэзии Иосифа Бродского . . . . .	2	244
Дёмин А. О. К изучению «Северных прологов» Г. Р. Державина . . . . .	2	135
Дмитриенко О. А. Миф о небесных нимфах и облачных женах в рассказе Набокова «Весна в Фиальте» . . . . .	4	184
Евдокимова О. В. К восприятию романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» (заметки) . . . . .	3	164
Жэри Катрин (Франция). Чувственность и преступление в «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова . . . . .	1	102
Из неизданной книги Ф. Д. Батюшкова «Около талантов». «Две встречи с А. П. Чеховым» (публикация П. Р. Заборова) . . . . .	3	169
Ильичев А. В. Скульптура и текст: «Царскосельская статуя» А. С. Пушкина . . . . .	1	95
«Искренье Ваш Юл. Оксман» (письма 1914—1970-го годов) (публикация М. Д. Эльзона, предисловие В. Д. Рака, примечания В. Д. Рака и М. Д. Эльзона) (продолжение) . . . . .	1	145
	2	189
Корконосенко К. С. Перевод с испанского в XVIII веке («Прекрасная цыганка» Сервантеса) . . . . .	4	117
Кошелев В. А. Царь Додон и принц Датский . . . . .	2	138
Курмаев М. В. К вопросу о тарханской библиотеке Е. А. Арсеньевой . . . . .	3	127
Левицкий А. А. (США), Мисникевич Т. В. «Злополучная мысль» или «мудрая простота»? (к творческой истории книги Федора Сологуба «Свирель. Русские бергереты») . . . . .	3	175
Ли Су Ён (Республика Корея). Спор эстетики и политики (полемика 1920—1930-х годов вокруг «Конармии» и «Одесских рассказов» И. Бабеля) . . . . .	3	211
Лукина В. А. Незданное письмо И. С. Тургенева: дар Пушкинскому Дому . . . . .	2	182
Маликова М. Э. Иосиф Бродский — переводчик Набокова . . . . .	4	190
Мельгунов В. В. Некрасов на «повороте к правде» (лето 1845 года) . . . . .	3	134
Переписка В. Я. Брюсова с Н. Н. Вахтиным (Н. Новичем) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Е. В. Ивановой и <u>Р. Л. Щербак</u> ) . . . . .	4	155
Переписка К. Н. Леонтьева и С. Ф. Шарапова (1888—1890) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии О. Л. Фетисенко) . . . . .	1	110
Поберезкина П. Е. (Украина). Анна Ахматова и Александр Пушкин: сороковые годы . . . . .	3	220
Рак В. Д. Пушкинский черновой набросок «[Вдали тех пропастей глубоких]...» . . . . .	3	110
Резник Н. А. Стихотворение «Ангел и Демон» в альбоме Ольги Киреевой (к вопросу об авторстве М. Ю. Лермонтова) . . . . .	2	158
Серман И. З. (Израиль). Гоголь и Блез Паскаль . . . . .	2	162
Старостина Г. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и статья Ф. И. Буслаева «Повесть о Горе и Злочастии, как Горе-Злочастие довело молодца во иноческий чин» (средневековые жанры в структуре романа) . . . . .	3	143
Трофимова Т. Б. Тургенев и Данте (к постановке проблемы) . . . . .	2	169
Туниманов В. А. Война в повести Льва Толстого «Казачи» . . . . .	4	126
Туниманов В. А. Литература русского городка на Сене («В большом и радостном Париже...») . . . . .	3	198
Черкасов В. А. «Виноград созрел...» (И. Анненский в оценке В. Ходасевича) . . . . .	3	188
Чуднова Л. Г. Н. С. Лесков о Пушкине (неопубликованный автограф) . . . . .	4	149
Шарафадина К. И. «Алфавит Флоры» в аллегорическом языке графики и поэзии рукописных альбомов первой половины XIX века . . . . .	1	74
Шведова С. О. Стихотворение Тургенева «Соперник»: опыт прочтения в историко-культурном контексте . . . . .	4	134
Шульц С. А. «Игрок» Достоевского и «Манон Леско» Прево (аспект исторической поэтики) . . . . .	3	160



Шульц С. А. К проблеме герменевтики слова у В. В. Розанова . . . . .	2	186
Шульц С. А. Проблемы герменевтики в фольклористике (по поводу теорий В. Я. Проппа и К. Г. Юнга о волшебной сказке) . . . . .	4	193
Щеблыкин И. П. К трактовке аллегорий символично-философской повести Лермонтова «Штосс» . . . . .	3	120
Щеглов А. В. «Голос» Шекспира в романе В. К. Кюхельбекера . . . . .	2	151
Эльзон М. Д. Кем и когда написано «Наводнение»? . . . . .	4	125

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Буланин Д. М. Корпус древнерусских эпистолярных памятников на немецком языке . . . . .	3	225
Водолазкин Е. Г. Об улыбках и котях (по поводу книги А. Пересветова-Мората «A Grin without a Cat») . . . . .	4	198
Давилевский Р. Ю. Немецкий «Пушкинский сборник» . . . . .	3	233
Дёмин А. О. От Улисса до... (материалы международных конференций по исследованию мотива путешествия в мировом искусстве: Империя, 2000—2002) . . . . .	3	241
Запевалов В. Н. Научное издание «Поднятой целины» (Ш о л о х о в М. А. Поднятая целина: Роман: В 2 кн. / Сост., подг. текста, варианты, прим., статья Ю. А. Дворяшина. Екатеринбург: ИД «Сократ», 2001) . . . . .	4	204
Мостовская Н. Н. Новые научные труды о И. С. Тургеневе . . . . .	3	235
Никитина Н. С. Новая книга о Тургеневе (Труайя Анри. Иван Тургенев / Перевод с франц. Л. Серезкиной. М.: Изд-во Эксмо, 2003. 320 с.) . . . . .	4	203
Николаева С. Ю. Диалог культур: русский исследователь творчества А. П. Чехова в английском дискурсе (Miles Patrick. Mikhail Gromov: Chekhov scholar and critic. An essay in cultural difference. Nottingham, England: Astra Press, 2003. 131 p.) . . . . .	2	256
Старк В. П. Ответ С. А. Фомичеву . . . . .	1	242
Табориская Е. М. Живое слово о русской классической критике (Штейнгольд А. М. Анатомия литературной критики: Природа. Структура. Поэтика. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003, 201 с.) . . . . .	1	235
Токарев Д. В. Сборник статей в честь Мишеля Кадо . . . . .	3	238
Токарев Д. В. «Старуха» Даниила Хармса как объект «пристального чтения» (Хейнонен Ю. <i>Это и то</i> в повести «Старуха» Даниила Хармса. Helsinki: Helsinki University Press, 2003. 231 p. (Slavica Helsingiensia. T. 22)) . . . . .	2	259
Фомичев С. А. О возобновленном «Временнике Пушкинской комиссии РАН» . . . . .	1	240

## ХРОНИКА

Вьюгин В. Ю. XIV Платоновский семинар . . . . .	2	263
Дёмин А. О. Всероссийская конференция, посвященная 200-летию со дня рождения Н. М. Языкова . . . . .	1	244
Дёмин А. О. Юбилейное заседание Сектора по изучению русской литературы XVIII века . . . . .	4	207
Запевалов В. Н. Международная научная конференция «Академик А. И. Солженицын. К 85-летию со дня рождения» . . . . .	3	248
Линдеберг О. А. Конференция «Источниковедение и история новой русской литературы. К 100-летию со дня рождения Ксении Дмитриевны Муратовой» . . . . .	4	214
Маликова М. Э. Дар профессора Энтони Кросса Пушкинскому Дому . . . . .	4	219
Михайлов А. И. Конференция, посвященная 100-летию Н. А. Заболоцкого . . . . .	1	254
Семячко С. А., Ромодановская В. А. Вторые Лихачевские чтения (Международная научная конференция «Историческое повествование в Древней Руси») . . . . .	2	267
Степина М. Ю. XXXII Всероссийская Некрасовская конференция . . . . .	4	210
Успенский Б. А., Паперно И. Письма в редакцию . . . . .	4	220
Федорова И. В. XXVII Малышевские чтения . . . . .	1	245
Фетисенко О. Л. Аполлон Майков, приписываемый Лермонтову . . . . .	4	221
Шашкова А. Е. Конференция «Образ Петербурга в мировой культуре» . . . . .	1	247
Вера Васильевна Тимофеева . . . . .	2	278

Технический редактор *М. Л. Водолазова*  
Корректоры *Н. И. Журавлева, Л. Д. Колосова, Ф. Я. Петрова* и *Я. Л. Сухова*  
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г. Подписано к печати 26.10.2004.  
Формат 70 × 100  $\frac{1}{16}$ . Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 18.2.  
Уч.-изд. л. 21.0. Тираж 1090 экз. Тип. зак. № 569. С 250

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