

Русская литература

№ 1

Историко-литературный журнал

2009

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Ю. М. Прозоров. «И меланхолии печать была на нем...» (к характеристике художественного мышления В. А. Жуковского)	3

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Н. В. ГОГОЛЯ

Н. Н. Скатов. «Человек и гражданин земли своей...»	49
В. Д. Денисов. Первые гоголевские повести о Петербурге	56
Е. Г. Падерина. К вопросу о карточной теме, карточной игре и шулерстве у Гоголя («Мертвые души» и «Игроки»)	75
Е. В. Кардаш. Слово и реальность в поэтике Гоголя и Мережковского	92

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКИ

В. В. Жирмунская-Аствацатурова. Европейский и русский романтизм в восприятии молодого В. М. Жирмунского (по материалам архива ученого 1905—1906 годов)	111
--	-----

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

С. В. Иванов. Из истории одной этимологии: <i>бег</i> — <i>Бог</i>	127
А. А. Чуркин. Тема и мотивы семьи в «Семейной хронике» С. Т. Аксакова	133
Н. Н. Подосокорский. Наполеоновский миф в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»: биография генерала Иволгина	145

Т. Б. Ильинская. Мемуарный факт «в мистическом освещении» (неизвестный очерк Н. С. Лескова «Странный случай при смерти Дудышкина»)	153
С. Д. Титаренко. Об одном незавершенном замысле Вячеслава Иванова (поэма «Ags Mystica» в контексте ранних творческих исканий)	162
Переписка В. В. Розанова и С. Ф. Шарапова (1893—1910) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии О. Л. Фетисенко) (продолжение)	184
В. Н. Быстров. А. Блок и Д. И. Менделеев	207
Т. В. Мисникович. Об особенностях авторских датировок стихотворений Федора Сологуба	214
Письма М. К. Азадовского к А. Д. Соймонову (1942—1944) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Н. Г. Комелиной)	229

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

И. З. Серман (<i>Израиль</i>). Несбывшаяся победа («Беседа любителей русского слова»)	256
Н. А. Хохлова. Серия каталогов «Частные собрания в фондах Ульяновской Областной научной библиотеки им. В. И. Ленина»	257
Р. Ю. Данилевский. Движение тургеневедения (четырнадцатый выпуск «Спасского вестника»)	266
В. Ю. Вьюгин. Другой интерес: имажинизм, Мариенгоф и русская литература	268
С. А. Фомичев. Пятый том Словаря русских писателей	274

ХРОНИКА

В. Н. Запелалов . Международная научная конференция, посвященная М. М. Зощенко	278
Д. В. Токарев. Международная научная конференция «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе»	284
А. О. Дёмин. Научные чтения в честь Натальи Дмитриевны Кочетковой	294

Журнал издается под руководством Отделения
историко-филологических наук РАН

Главный редактор *Н. Н. СКАТОВ*

Редакционная коллегия:

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

Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4.
Телефон/факс (812) 328-16-01
e-mail: rusliter@mail.ru

«И МЕЛАНХОЛИИ ПЕЧАТЬ БЫЛА НА НЕМ...»

(К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ В. А. ЖУКОВСКОГО)

В 1815 году, предостерегая К. Н. Батюшкова от охватывавших его настроений разочарованности и уныния, П. А. Вяземский, в соответствии с уже сложившейся литературной оппозицией, противопоставил ему поэта, для которого такие настроения были более естественны и соприсродны: «Тоска Жуковского, может быть, мать его Гения...»¹

Замечание выдающегося участника литературного движения первых десятилетий XIX века, по видимости попутное, отражало тем не менее важнейшую особенность творческой индивидуальности В. А. Жуковского, касалось едва ли не центрального признака его поэтического своеобразия. Интегрируя предвещания предшествующих культурных эпох, обогащая их содержанием собственных авторских исканий и духовного опыта, Жуковский действительно сделал предметом художественного познания, а равно и источником новых поэтических значений такую гамму интеллектуальных и чувственных переживаний, умонастроений и нравственно-психологических состояний, которую европейская культурная традиция в главных своих компонентах ранее сочла бы этически предосудительной, ценностно отрицательной, лишенной во всяком случае эстетического и художественного потенциала. Непосредственное переживание онтологического несовершенства действительности, сопряженное с мыслью о возможности лишь трансцендентного воздаяния и блага, понимание смерти как фундаментального установления человеческой судьбы, представление о бедах и страданиях как неустрашимых условиях земного бытия, о морально и эстетически прекрасном как его наиболее неустойчивом и уязвимом явлении, обусловленная этим мирозерцанием покорность определениям промысла, но и порожденные им же философская скорбь и непреходящая поэтическая печаль — таковы были существенные слагаемые идейно-художественных концепций Жуковского. С большим трудом мотивы его поэзии можно было бы согласовать и с рационалистическими общественными идеологиями эпохи Просвещения, в существе своем оптимистическими, и с нравоучительным пафосом просветительской литературы, и с проповедями христианских церквей, неизменно удерживавших свою паству от ропота, и со здравым смыслом носителей народной культуры.

Жуковский виноват: он первый между нами
Вошел в содружество с немецкими певцами
И стал передавать, забывши Божий страх,
Жизнехуленья их в пленительных стихах,² —

¹ Вяземский П. А. Письма к К. Н. Батюшкову / Публ. В. А. Кошелева // Литературный архив. Материалы по истории русской литературы и общественной мысли. СПб., 1994. С. 141—142. (Письмо П. А. Вяземского К. Н. Батюшкову от 5 апреля 1815 года).

² Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 56. («Лит. памятники»).

писал Е. А. Баратынский в стихотворении «Богдановичу» (1824, 1827). В александринах этого дидактического послания — а его жанровая поэтика со времен Буало предполагала отточенность литературных сентенций — выразилось то отношение современников к поэзии Жуковского, в соответствии с которым она могла подлежать осуждению с позиций морально-религиозного традиционализма («Жуковский виноват», «забывши Божий страх», «жизнехуленья»), однако ее грехи искупались « пленительными стихами ». Формула « в пленительных стихах » не означала здесь только лишь совершенства стихотворной формы и поэтического языка, но имела в виду и то, что стихи Жуковского парадоксальным образом были способны делать « пленительными » и его тематику, кощунственные « жизнехуленья ».

Это наполнение отверженного в традиционной культуре мироощущения поэтической семантикой и поэтическим магнетизмом (не имевшее, подчеркнем, ничего общего с эстетизацией зла: ни с позднеромантической импозантностью демонизма, ни тем более с декадентским поэтизированием « цветов зла ») было отмечено в творчестве Жуковского и современной ему литературной критикой. Н. А. Полевой, например, откликнувшийся в 1831 году на его двухтомник « Баллады и повести » большим портретно-критическим очерком и утверждавший, что « одна мысль, одна идея занимает нашего поэта », формулировал содержание этой идеи посредством перечисления таких поэтических мотивов, которые являлись у Жуковского с особенным постоянством: « Совершенное недовольство собою, миром, людьми, недовольство тихое, унылое, и оттого стремление за пределы мира; умильтельная надежда на счастье там, обманувшее здесь; молитва сердца, любящего, утомленного борьбою, но не кровавого, не растерзанного; стремление к грусти о прошедшем, к безнадежной унылости в будущем; нежная, сострадательная дружба к скорби ближнего; любимое место прогулки на кладбище, как на поле, засеянном успокоенными в уповании, утешенными смертью сердца; мысль возвести в идеалы ужасы кладбища и смерти, облечь их в изящные образы, показать в кончине человека не страшное привидение, но тихого ангела мира и спокойствия; <...> перенесение единственной мысли, единственной идеи своей ко всем предметам — мысли тихой, успокоивающей, мечтательной, отрадной самую грустью, радующей душу каким-то прощением несправедливой судьбе, — вот основание поэзии Жуковского ».³

Составленный Полевым тематический перечень — далеко не одна лишь экспрессивная риторика романтического критика, но и достаточно верное зеркало наглядных очертаний предмета. Обращает на себя внимание то, что автор этой характеристики насыщает ее не лишеными логической противоречивости сближениями противоположных по значению понятий, своеобразными превращениями антонимии в синонимию: « стремление к грусти », « любимое место прогулки на кладбище », « утешенные смертью сердца », « возвести в идеалы ужасы кладбища и смерти », « мысль... отрадная самую грустью... » И в этом Полевой словно овладевает методом самого Жуковского.

Ряд образных определений, выстроенный критиком, примечателен не только тем, что неожиданно соприкасается с поэтическим парадоксом Баратынского. Во всей своей содержательной полноте он может быть обобщен в одном понятии, имеющем в творчестве Жуковского особое, если не исключительное философское и художественное значение: в понятии меланхолии. Понятие это приобретает у Жуковского качества культурной категории, а

³ Полевой Н. Баллады и повести В. А. Жуковского. Две части. СПб., 1831 // Очерки русской литературы. Сочинение Николая Полевого. СПб., 1839. Ч. I. С. 121—122.

равно и наделенного смысловой множественностью концепта, коль скоро концепт есть, по авторитетным определениям, «сгусток культуры в сознании человека», «„пучок” представлений, понятий, знаний, ассоциаций», «„осадок” культурной жизни разных эпох». ⁴ Ведь меланхолия — не исключительно психологическое состояние, которое склонен был поэтизировать Жуковский, и не просто эмоциональная атмосфера его лирики, но и целая система культурно-исторических воззрений XVIII—начала XIX столетия, большой мир творческих идей, общественных умонастроений, эстетических вкусов, поэтических откровений. Меланхолия, скажет Жуковский в конце жизни, — «одна из самых звучных струн романтической лиры». ⁵

* * *

В понятии меланхолии, в самом слове, широко бытовавшем в европейском гуманитарном обиходе в эпоху Просвещения и несколько позднее, уже и XVIII век не мог видеть большой новизны. Меланхолия была традиционной категорией той типологии четырех человеческих темпераментов, которая восходила к античной философии и средневековой медицине и связывала темпераментальные сущности человека с символической четверех периодов дня, года и человеческой жизни: сангвинический темперамент — утро, весна и юность; холерический — полдень, лето и зрелость; меланхолический — вечер, осень и пожилой возраст; флегматический — ночь, зима и старость. Научно-философские представления о меланхолии, сложившиеся в античности и во многом унаследованные средневековьем, обладали видимым родством с ее мифологическим ореолом, в состав которого в качестве одного из наиболее архаических входил образ Сатурна (греческого Кроноса). «Сатурн, божок времени, — поясняло одно из старых руководств для художников, — изображается крылатым стариком, поедая своих собственных детей своих, то есть часы, дни, месяцы и годы, с косою в руке и песочными часами на голове. Иногда в его руках солнечные часы, весло или змия, кольцом свернувшаяся, представляются». ⁶ Божество времени, быстротекущего, преходящего, всепоглощающего, но и возвращающегося, подобно эмблематической змее кольцеобразного, символическое олицетворение старости и смертности, но и умудренности и размышлений, Сатурн предстал в мифологической традиции носителем функций и качеств противоположных и во многом амбивалентных. Сатурнальный символично-атрибутивный ряд, помимо многого другого, включал в себя образы заходящего солнца, сумерек, нередко и ночи (с ночными зоологическими эмблемами: совой, летучей мышью), соотносящиеся с этими образами психологические статусы уныния, мрачности, сомнений, скорби (в изобразительных искусствах для них также была создана символика характерных положений тела: например, склоненная на руки голова или же рука, подпирающая голову), а с другой стороны, исполненные творческой потенциальности состояния задумчивой созерцательности, рефлексии, сосредоточенного всматривания в глубины бытия. ⁷

⁴ Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997. С. 40, 46.

⁵ Жуковский В. А. О меланхолии в жизни и поэзии // Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 346. («История эстетики в памятниках и документах»).

⁶ Избранные эмвлемы и символы на российском, латинском и прочих языках. 2-е изд. СПб., 1811. С. XXXII. Первое издание книги вышло в свет в 1788 году.

⁷ См.: Мытарски Я. Из истории меланхолии // Кемпински А. Меланхолия / Перевод с польск. И. В. Козыря. СПб., 2002. С. 321—330.

Античная мысль признавала законосообразность связей, существующих между отрицательными формами внутренней жизни и положительными силами духа. Такого рода понимание вещей обнаруживает Платон в своих ранних сократических диалогах, в частности в диалоге «Ион» («Ἴων», 380-е годы до н. э.), где утверждается тождественность творческого вдохновения одержимости и отрешению от рассудка. «Все хорошие эпические поэты, — убеждает рапсода Иона Эфесского платоновский Сократ, — слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости; точно так и хорошие мелические поэты: подобно тому как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения; ими овладевает гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми. <...> ...Поэт — это существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда делается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он не способен творить и пророчествовать. И вот поэты творят и говорят много прекрасного о различных вещах, как ты о Гомере, не с помощью искусства, а по божественному определению».⁸

Учение Платона о френезии, «божественной исступленности», выводящее положительные творческие результаты из отрицательных психологических предпосылок, получило далеко идущие применения в ренессансном неоплатонизме, в частности в сочинениях ментора флорентийской Платоновской Академии Марсилио Фичино. Осваивая идею Платона и платоновский способ мышления в одном из своих трактатов — «Комментарии на „Пир“ Платона, о любви» («Commentarium Marsilii Ficini Florentini in Convivium Platonis de Amore», 1468—1469), Фичино осветил нарочито подобранным двусмысленным понятием существовавший в его сознании образ Сократа. Не лишено значения, что таким понятием оказалась именно меланхолия. «Представьте перед своим взором персону Сократа. Вы увидите человека „тощего, худосочного и бледного“, то есть человека по природе меланхолического...»⁹ — пояснял философ наружную, видимую, хотя и мнимую антропологическую ущербность героя своего философствования. При всем том прежде всего «меланхолическая кровь», полагал Фичино, является природным условием мыслительной одаренности: «Как вы узнали из речи о Сократе, кровь эту всегда сопровождает упорное (*итал. текст:* и глубокое) размышление».¹⁰ Установление взаимосвязей между меланхолическим темпераментом и склонностью его носителя к деятельности мысли в большой мере означало признание меланхолического темперамента источником и основой мышления. Это представление в позднейшем трехчастном сочинении Фичино «О жизни» («De vita triplici», 1489) было развито до масштабов своеобразной теории, в рамках которой оказалось преобразовано платоновское учение о «божественной исступленности» и появилось на свет учение о «меланхолической исступленности» («*furor melancholicus*») как состоянии, свойственном интеллектуальному и творческому акту. В круг этих идей итальянский философ был вовлечен, надо отметить, влиянием не одного Платона, но и Аристотеля. Среди представлений аристотелизма известный след в культуре оставило и то, согласно которому «все выдающиеся

⁸ Платон. Ион / Перевод Я. М. Боровского // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 376—377.

⁹ Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона, о любви / Перевод А. Горфункеля, В. Мажуги, И. Черняка // Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 220.

¹⁰ Там же. С. 227.

люди, прославившиеся в философии, политике, поэзии и искусстве, являются меланхоликами»¹¹ (*Problemata*, XXX, I).

В европейских культурах средних веков вполне распознаваема античная традиция сближения меланхолии и творчества, хотя святоотеческие христианские учения о «смертных грехах», в число которых, как правило, попадало «уныние»,¹² и аскетический характер времени вносили в эту психологическую подоснову научных и художественных занятий повышенную концентрацию негативных значений и оценок, вплоть до вытеснения творческой деятельности в темные области жизни. «В это время, — писал о XV столетии в Европе Й. Хёйзинга, — в слове „меланхолия“ сливались значения печали, склонности к серьезным размышлениям и к фантазированию — до такой степени, казалось, всякое серьезное умственное занятие должно было переносить в мрачную сферу».¹³

Средневековье нарекло меланхолией и группу психических болезней, разного рода подавленности и депрессии, интенсифицируя таким образом этимологическую природу слова (греч. μέλας χολός — черная желчь) и распространяя эту этимологию, преимущественно отрицательную по своему морально-эстетическому излучению, и на общие представления о темпераментальном типе меланхолика и его духовных свойствах. Наглядным свидетельством именно такого понимания вещей является анонимная старонемецкая гравюра XV века, изображающая в виде аллегорических фигур четыре темперамента.¹⁴ Меланхолик в этом графическом тетраптихе выступал в окружении астрологических знаков своей судьбы: стихии земли и планеты Сатурн. Стихотворная подпись к изображению меланхолика заключала в себе его сокрушенную автохарактеристику:

Бог дал мне, меланхолику, природу,
Подобную земле — холодную, сухую.
Присущи мне землистый цвет волос,
Уродливость и скупость, жадность, злоба,
Фальшь, малодушие, хитрость, робость,
Презрение к вопросам чести
И женщинам. Повинны во всем этом
Сатурн и осень.¹⁵

Этическое и религиозное осуждение меланхолического духа и мирозерцания, отличающее сознание средневекового человека, столетием ранее нашло поэтическое выражение в «Божественной комедии» («*La Divina Commedia*», 1307—1321) Данте. Заключительные стихи VII песни «Ада» изображали загробное возмездие, которое постигает меланхоликов, — в пятом кругу ада они вязнут в «илистых жерлах» Стигийских болот:

Учитель молвил: «Сын мой, перед нами
Ты видишь тех, кого осилил гнев;

¹¹ Цит. по: *Кемпински А.* Меланхолия. С. 324.

¹² В известной великопостной молитве богослова и гимнографа IV века Ефрема Сирина, например, упоминается среди грехов «дух праздности, уныния» (Православный толковый молитвослов. СПб., 1907. С. 139); ср. ее поэтическое переложение в стихотворении А. С. Пушкина «Отцы пустыньники и жены непорочны...», 1836: «дух праздности унылой...» (*Пушкин*. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1937. Т. 3. Кн. 1. С. 421).

¹³ *Хёйзинга Й.* Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Перевод Д. В. Сильвестрова. М., 1988. С. 36—37.

¹⁴ См., например: *Нессельштраус Ц.* Альбрехт Дюрер. 1471—1528. Л.; М., 1961. С. 149; *Кемпински А.* Меланхолия. С. 350.

¹⁵ Цит. по: *Нессельштраус Ц.* Указ. соч. С. 147.

Еще ты должен знать, что под волнами
 Есть также люди; вздохи их, взлетов,
 Пузырят воду на пространстве зримом,
 Как подтверждает око, посмотрев.
 Увязнув, шепчут: «В воздухе родимом,
 Который блещет, солнцу веселясь,
 Мы были скучны, полны вялым дымом;
 И вот скучаем, втиснутые в грязь».
 Такую песнь у них курлычет горло,
 Напрасно слово вымолвить трудясь».¹⁶

Аскетическое понимание меланхолии как темперамента злополучного и несчастного, болезненного средоточия неблагообразия и пороков изменится только в эпоху Возрождения. Начиная с этого времени понятие меланхолии, по наблюдениям современного исследователя, «переводится на язык светской культуры, где, не лишаясь своего нравственного значения, приобретает философский оттенок и эстетизируется».¹⁷ Подобно Марсилио Фичино, мыслители Ренессанса вновь обогащают свои сочинения ссылками на античные толкования феномена меланхолии, а равно и указаниями на ее творческие возможности. «Платон утверждает, что меланхолики — люди, наиболее способные к наукам и выдающиеся»,¹⁸ — говорит в «Апологии Раймунда Сабундского», самой обширной и философски насыщенной главе «Опытов» («Les Essais», 1570—1580-е годы), Мишель Монтень; возможно, это отзвук позднейших толкований платонизма.

Наиболее же выдающимся фактом того внимания, которым культура Возрождения удостоила меланхолические стороны человеческой природы, стала гравюра великого немецкого художника Альбрехта Дюрера «Меланхолия» («Melencolia I», 1514). Изобразив погруженную в глубокую задумчивость крылатую богиню, окружив ее строительными, геометрическими и художественными атрибутами, а наряду с ними — загадочными мистическими символами, Дюрер возвысился над условностями аллегоризма и соединил олицетворение меланхолии с мыслью о глубинах творческого духа, с идеей гения.

В совокупности с двумя другими графическими листами одного хронологического периода и общей техники (резцовая гравировка на меди) — гравюрами «Рыцарь, Смерть и Дьявол» (авторский титул: «Всадник» — «Der Reuter», 1513) и «Св. Иероним в келье» («Der hl. Hieronimus im Gehäus», 1514) — «Меланхолия» образует в зрелом творчестве Дюрера не вполне оформившийся графический цикл, получивший еще в окружении художника объединяющее название «мастерских гравюр» («Meisterstiche») и не раз интерпретированный в искусствознании в качестве единого замысла. Мощное символическое поле, создаваемое тремя «порадившими весь мир»,¹⁹ как свидетельствовал Дж. Вазари, шедеврами гравировального искусства, неизменно побуждало искать в них отражение скрытых, таинственно присутст-

¹⁶ Данте Алигьери. Божественная комедия / Перевод М. Лозинского. М., 1967. С. 38. («Лит. памятники»).

¹⁷ Шайтанов И. О. Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии XVIII века. М., 1989. С. 109.

¹⁸ Монтень М. Опыты. Кн. II / Перевод А. С. Бобовича и Ф. А. Коган-Бернштейн. М., 1979. С. 428. («Лит. памятники»).

¹⁹ Вазари Дж. Жизнеописание Маркантонио Болонца и других гравюров эстампов // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Перевод А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского. М., 1970. Т. IV. С. 11.

вующих универсалий бытия. При этом оказывались возможны и толкования «социологические», согласно которым Дюрер представил в трех своих произведениях образы таких социальных сил, как рыцарство, духовенство и бюргерство (полноту цикла нарушает, однако, отсутствие крестьянства, образы которого рассеяны в это время лишь в малых, до известной степени подготовительных графических работах мастера).²⁰ Однако с не меньшими основаниями утверждали себя и комментарии этико-философские. В соответствии с ними герои «мастерских гравюр» Дюрера олицетворяли человеческие темпераменты: сангвинический (Рыцарь), флегматический (св. Иероним) и меланхолический. (Циклической завершенности и в этом случае, впрочем, препятствовало отсутствие одного необходимого звена — слуга.)²¹ Как бы то ни было, «трилистник» Дюрера более всего един в утверждении всемогущества человеческого духа, ренессансного духовного титанизма, и эту его содержательность в наибольшей степени определяет лист «Меланхолия».

Гравюра «Меланхолия» изобилует подробностями, каждая из которых обладает значением и глубиной символа. Не все из них наделены смысловой прозрачностью (в литературе о Дюрере остаются гадательными вопросы о том, что означает, например, спящая у ног центральной фигуры собака, какой смысл заключен в занимающем большой пространственный объем кристаллическом многограннике), — хотя и не все из них погружены в символическую темноту. Достаточно очевидны образы сатурнального мифологического происхождения. Это и пейзажная перспектива в левой верхней части листа, перспектива сумеречная, вечерняя, сочетающая в себе приметы гаснущего дня (радуга) и наступающей ночи (лучистый блеск кометы на темнеющем фоне неба и моря). Это и эмблематическое изображение летучей мыши, на раскинутых крыльях которой, как на развернутом свитке, начертана титульная надпись: «Melencolia I».²²

В правом верхнем углу гравюры изображен выступ стены, на которой, среди прочего, размещены весы, песочные часы и колокол. По предположению известного историка искусства, это кладбищенская стена, и «колокол указывает на кладбище».²³ В круг кладбищенской символики вписываются также и песочные часы, образ текучего времени, напоминание о скоротечности жизни, временности бытия, смерти. Именно в таком значении, и даже несколько обнаженном, песочные часы фигурировали в дюреровской гравюре «Рыцарь, Смерть и Дьявол», где этот символический предмет держит в руке и предупреждающе показывает Рыцарю олицетворенная Смерть. Вместе с тем песочные часы в предметном мире «Меланхолии» вполне могли выполнять и свою прямую, инструментальную роль, роль хронометра, как и весы — одновременно выступать в мистическом качестве, напоминая о Немезиде (в начале 1500-х годов Дюрер создал гравюру «Немезида») и «весах судьбы», и в технической функции измерительного прибора.

²⁰ См.: Сидоров А. А. Дюрер. М., 1937. С. 106.

²¹ См.: Там же. С. 97—101.

²² Относительно римской единицы в заглавии гравюры Дюрера М. Я. Либман, со ссылкой на исследование Э. Пановского (*Panofsky E. Durer. 2 vols. Princeton, 1945*), сообщает: «Это намек на учение Агриппы Неттесгеймского о трех магических стадиях „меланхолической одержимости“. Только низшая, первая доступна художнику, человеку, наделенному воображением в ущерб разуму. Ученые могут подняться до второй стадии. Третья открыта только для избранных, обладающих таинственной магической силой проникновения в божественные промыслы, то есть для теологов» (*Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века. М., 1972. С. 75*).

²³ Сидоров А. А. Указ. соч. С. 101.

Измерительные инструменты и орудия технических ремесел («от которых всякий, кто ими пользуется, становится меланхоликом», как со значением обмолвился Дж. Вазари²⁴) занимают в атрибутике «Меланхолии» исключительно важное место уже по своему множеству. Рубанок, пила (или напильник), линейки, гвозди, долото, шар, молоток, клещи, спиртовка, тигель алхимика, лестница, магический математический квадрат с цифрами, сумма которых по всем горизонталям и вертикалям равна 34-м, — все это составляет детализированный фон, на котором изображается героиня, держащая к тому же на колене книгу и в правой руке циркуль. Художник, еще раз остановив внимание на этом, собрал здесь атрибуты культа Сатурна, ибо в римской мифологии Сатурн являл себя и в качестве бога земли, земледелия, геометрии и всякого ремесленного умения. Вместе с тем в этот инструментарий Дюрер внес и значение большее, чем то, на которое могли претендовать достаточно простые принадлежности ручного труда.

Верхнюю ступень в иерархии ремесел в эпоху Возрождения занимали изобразительные искусства, и теоретические, даже философские вопросы художественного творчества понимались в это время во многом как вопросы технического мастерства. Это с совершенной определенностью подтверждают эстетические трактаты самого Дюрера, от более ранних «Книги о живописи» (1507—1513) и набросков трактата о пропорциях (1512—1513) до поздних «Руководства к измерению с помощью циркуля и линейки в линиях, плоскостях и целых телах» (1525) и «Четырех книг о пропорциях человеческого тела» (1528). Мера и пропорция, геометрическое построение человеческой фигуры, построение женской фигуры при помощи циркуля, соотношение частей в фигурах мужчины, женщины, ребенка и коня, вписывание фигур в круг и в квадрат, положения и ракурсы предметов в линейной перспективе — таковы существенные категории мышления Дюрера-теоретика, и само прекрасное для него представляет собой прежде всего соразмерность. Геометрия соприкасается у Дюрера с антропометрией, притязаящей на то, чтобы охватить обмерами и область психологическую, характеры и темпераменты. «Если ты научишься способам измерения человеческой фигуры, это послужит тебе для изображения людей любого рода. Ибо существуют четыре типа комплекций, как могут подтвердить тебе врачи; все их ты можешь измерить теми способами, которые будут здесь дальше изложены»,²⁵ — писал художник в незавершенной «Книге о живописи», и в этих его рассуждениях о четырех типах телосложения без труда угадываются намерения снять формализованные отпечатки с четырех темпераментальных разновидностей человеческой природы.

Сохраняя и неся в себе свое ремесленное происхождение, свою техническую и метрическую родословную, искусство, согласно Дюреру, не только не порывает уз, связывающих его со служением пользе, но и находит в этом служении, как верное своим основам ремесло, целесообразность и оправдание. «Искусство живописи, — размышлял мастер в наброске 1512 года, — служит церкви и изображает страдания Христа, а также сохраняет облик людей после смерти. Благодаря живописи стало понятным измерение земли, вод и звезд, и еще многое раскроется через живопись».²⁶ При всем том Дюрер не был чужд сознанию, в соответствии с которым искусство мыслилось как восхождение ремесла к более высокому, прагматически не обуслов-

²⁴ Вазари Дж. Указ соч. С. 11.

²⁵ Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты / Перевод Ц. Г. Нессельштраус. М.; Л., 1957. Т. II. С. 19.

²⁶ Там же. С. 27.

ленному и технически непостижимому идеальному состоянию, восхождение, в процессе которого обнаруживают свое действие силы и способности божественные: «Истинного искусства живописи достигнуть трудно. Поэтому, кто не чувствует себя к нему способным, пусть не занимается им, ибо оно дается вдохновением свыше».²⁷

Гравюра Дюрера «Меланхолия» всем своим образным составом — и пейзажным фрагментом, охватывающим разные стихии мироздания («измерение земли, вод и звезд»), и символической предметностью, и многозначительной коллекцией орудий и инструментов, в равной степени принадлежащих к потребностям простого ремесла и высокого искусства, и наконец и более всего обликом аллегорической героини, этим лицом, в котором есть совершенное по художественной выразительности сочетание красоты, духовной мощи, погруженности во внутреннее созерцание и психологической омраченности, — осуществляет идею меланхолического дара как духовно-творческой избранности и «вдохновения свыше».

Заклучим наш экскурс взглядом на одну из пластических особенностей дюреровской фигуры. Героиня «Меланхолии» сидит, подперев голову сжатой в кулак рукой. Это традиционный, как было отмечено, жест задумчивости. Рассматривая то новое, что внес художник в осмысление и решение своей темы, Ц. Г. Нессельштраус вместе с тем связывала некоторые из форм его пластики с изобразительными традициями средневековой графики, и в частности с той наивной гравюрой XV века, которая представляла аллегории четырех темпераментов и поэтическую подпись к которой мы цитировали. «Дюрер мало заимствовал из этих старых гравюр, — писала исследовательница. — Он сохраняет лишь традиционный жест, обычно сопутствующий мрачному раздумью, — подпирающую голову руку. Сохраняет он также и праздность, как черту, присущую меланхолии...»²⁸

Справедливость этих суждений не подлежит сомнению, с тем лишь оттенком, что черта праздности с очевидностью характеризует позу героини Дюрера, но не может быть отнесена к ее лицу. Что же касается подпирающей голову руки, то значение этого жеста проясняет дополнительная параллель. В ватиканской фреске Рафаэля «Афинская школа» («La scuola d'Atepe», 1509—1511), законченной на три года ранее «Меланхолии» Дюрера, именно это положение определяет фигуру Гераклита, образу которого Рафаэль придал, как известно, портретное сходство с Микеланджело. Жест меланхолика — это еще и жест философа и художника.

* * *

Ренессансные мыслители и художники, — а их перечень в данном случае может быть достаточно велик, — бесспорно, не только подготовили, но и в немалой степени предвосхитили то новое отношение к меланхолии, которое дало о себе знать в XVII и XVIII столетиях, в особенности же в многообразном, хронологически продолжительном и разнохарактерном культурно-историческом промежутке, отделяющем Просвещение, с одной стороны, от романтического преобразования культуры — с другой. Это новое отношение было отмечено чертами нового культурного сознания и углубляющегося понимания мира.

Начало литературной истории проблемно-тематического комплекса, определявшегося понятием меланхолии в его новоевропейском значении, от-

²⁷ Там же.

²⁸ Нессельштраус Ц. Указ. соч. С. 148.

носится, как об этом не раз писали исследователи западной и прежде всего английской литературы, к первой половине XVII века. В преддверии столетия, в 1599—1600 годах, появляется комедия В. Шекспира «Как вам это понравится» («As You Like It») с многозначительной фигурой Жака-меланхолика, мечтателя и наблюдателя нравов, скептического мудреца, воспринимающего мир и людей в свете театральнo-ролевых ассоциаций (именно в его уста вложено знаменитое шекспировское изречение: «Весь мир — театр», и именно ощущением открывающих истину отражений жизни в театре он более всего предсказывает внутренние темы Гамлета). О меланхолии Жак рассуждает в духе схоластической учености: «Моя меланхолия — вовсе не меланхолия ученого, у которого это настроение не что иное, как соревнование; и не меланхолия музыканта, у которого она — вдохновение; и не придворного, у которого она — надменность; и не воина, у которого она — честолюбие; и не законоведа, у которого она — политическая хитрость; и не дамы, у которой она — жеманность; и не любовника, у которого она — все это вместе взятое; но у меня моя собственная меланхолия, составленная из многих элементов, извлекаемая из многих предметов, а в сущности — результат размышлений, вынесенных из моих странствий, погружаясь в которые я испытываю самую гумористическую грусть».²⁹

В послешекспировском поколении, на исходе английского Ренессанса, в качестве предтечи будущей большой культурной темы выступает писатель и философ Роберт Бертон, автор энциклопедического трактата «Анатомия Меланхолии» («The Anatomy of Melancholy», 1621), освещающий в нем, во всеоружии средневековой образованности, сущность, свойства, виды, причины и симптомы меланхолии с медицинской («телесной») и религиозно-нравственной («духовной») точек зрения, а попутно останавливающийся на социальных, культурных, астрологических, мистических сторонах и связях предмета. Меланхолия признается в сочинении Бертонa «распространенным телесным и сердечным недугом, который в равной мере нуждается как в душевном, так и в физическом исцелении... в лечении которого должны в равной мере участвовать и церковнослужитель, и врач, ибо он требует всестороннего подхода».³⁰ Ставя практической целью, с одной стороны, избавление страждущих от «болезни века», автор «Анатомии Меланхолии», с другой стороны, превращает свою книгу в опыт самопознания и познания человеческой природы вообще. Этому способствуют сообщаемые здесь исследуемой материи содержательный универсализм и многозначность. В открывающем трактат стихотворном «прологе» «Автор о сущности Меланхолии» меланхолия предстает и «сладчайшей», и «ужасной», и «любезной», и «горчайшей», и снова «сладчайшей», и «проклятой», и «жестокой», и «небесной».³¹ Понятие готовится вместить в свои смысловые границы неограниченный резерв значений.

Вослед Бертону выступил в 1630-е годы поэт Джон Мильтон, написавший в это время «парные» поэмы «L'Allegro» («Веселый») и «Il Penseroso» («Задумчивый»). Второй части этой поэтической диалогии, «Il Penseroso», суждено было стать своеобразной увертюрой рождавшейся художественной традиции, поскольку она заключала в себе, согласно замечанию В. М. Жир-

²⁹ Шекспир В. Как вам это понравится / Перевод Т. Шепкиной-Куперник // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 5. С. 78—79; о меланхоликах Шекспира см.: Чернова А. ...Все краски мира, кроме желтой. Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. М., 1987. С. 114—121.

³⁰ Бертон Р. Анатомия Меланхолии / Перевод, статьи и комментарии А. Г. Ингера. М., 2005. С. 105.

³¹ Там же. С. 69—71.

мунского, «уже полный репертуар поэтических мотивов позднейшей сентиментальной элегии». ³²

Меланхолия в поэме Мильтона — олицетворенный аллегорический образ, Меланхолия с заглавной литеры, мифологизированное божество, являющееся в сонме традиционных мифологических божеств, — дочь Сатурна и Весты, а равно и Муза, к которой могут быть обращены молитвенные призывания поэта и которая способна внушить вдохновение «душе, взалкавшей знания и веры»:

Ты, Меланхолия, всесильна!
Прервать ты можешь сон могильный
Мусея в роще иль велеть
Душе Орфея так запеть,
Чтоб отпустил Плутон железный
Его с женой из адской бездны. ³³

Божество песнопений, Меланхолия Мильтона — это еще и богиня уединения и отшельничества, чтения и философствования, созерцательности, визионерства и вообще духовного зрения. Все, чему она покровительствует, окрашено в тона печали, не столько, однако, мрачной, сколько сладостной. Лирический герой «Il Penseroso» находит высший род наслаждений в дарах Меланхолии: в одиноких скитаниях, в сосредоточенности Покоя и Поста, в посещениях Помысла и Муз, в самой северной непогоде, обращающей человека к внутренней жизни. Едва ли не впервые в европейской поэзии появилась в поэме Мильтона это лирико-психологическое представление о возможности гармонического сосуществования в душе человека горечи и сладости, печали и радости, антагонистических чувственных и моральных состояний, приобретающих совместимость и взаимосвязанность; характерен в этом смысле фрагмент с традиционно-поэтической Филомелой:

And the mute Silence hist along,
Less Philomel will deign a song,
In her sweetest saddest plight,
Smoothing the rugged brow of Night... ³⁴

[И немая тишина звенит,
Пока Филомела не соблаговолит спеть песню,
В своем сладостнейшем печальнейшем состоянии,
Разглаживая нахмуренное чело Ночи...]

В поэтическом переводе:

И звонкой трелью Филомела
Чело разгладить мгле сумела.
О птица, как чарует нас
Твой сладкий, твой печальный глас! ³⁵

³² Жирмунский В. М. Поэзия английского сентиментализма // Жирмунский В. М. Избр. труды. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 138.

³³ Мильтон Дж. Il Penseroso / Перевод с англ. Ю. Б. Корнеева // Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. М., 1976. С. 401.

³⁴ The poetical works of John Milton. [Vol. 1—6]. L., MDCCCI. Vol. the fifth. P. 115—116. Второй том данного издания зарегистрирован в библиотеке Жуковского, фонд Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. См.: Лобанов В. В., сост. Библиотека В. А. Жуковского. (Описание). Томск, 1981. С. 373—374. № 2704.

³⁵ Мильтон Дж. Il Penseroso. С. 400.

Для элегической лирики XVIII—начала XIX века чрезвычайно перспективным оказался намеченный Мильтоном многозначный тематический комплекс «сладостной печали». Он не только предвосхищал эстетическую теорию «смешанных ощущений», которую произведут на свет совокупные усилия мыслителей XVIII столетия (в Англии ее становлению в наибольшей степени способствовали взгляды Э. Бёрка, в Германии — эстетические суждения М. Мендельсона и И.-Г. Гердера)³⁶ и которая ляжет в основу критических представлений об элегическом жанре, но и во многом предопределял одну из тематических доминант жанра, а также и то, что уже в наши дни, применительно к сентиментальной и раннеромантической элегии, будет названо «морально-психологическим статусом лирического субъекта».³⁷

Перспективность поэтического мышления Мильтона обнаруживала себя и в подробностях образно-метафорического состава «Il Penseroso». Метафору ночи — струящийся черный наряд аллегорической героини — поддерживала и развивала здесь описательная детализация: плывущий в облаках месяц, мерцающие созвездия, вечерний благовест (прообраз будущего «вечернего звона» английской и русской поэтической традиции), осеннее ненастье и холода, ветер и ливень, огонь очага, возгласы ночного сторожа, полусумрак... Претерпевал изменения античный, средиземноморский пейзажный канон, уступая место рождающемуся канону северного поэтического пейзажа, и если от мифологического убранства Мильтону еще нельзя было отрешиться вовсе, то его силваны и дриады должны были искать приют среди гиперборейских сосен и дубов.

И через посредство поэтов английского сентиментализма, и уже непосредственно поэтические предсказания Джона Мильтона отзовутся в поэзии Жуковского. Вечерние и ночные пейзажи русского поэта и их декоративные константы вобрали в себя многое из поэтической живописи «Il Penseroso». Изучая творческую историю элегии Жуковского «Вечер» (1806), и в частности ранние редакции ее 6-й строфы и 22-го стиха («Последний луч зари на башнях умирает»), В. И. Резанов в свое время замечал: «Особенно жаль, что Жуковский пожелал заменить, в 6-й строфе, реальные золотые кресты и главы белевских церквей, озаренные заходящим солнцем, какими-то «башнями»: картина только проиграла, ставши из местно-красочной какою-то отвлеченно-неопределенною».³⁸ Пейзажи элегий Жуковского, как об этом не раз писали его исследователи, во многом, однако, иносказательны, не столько изображают, сколько знаменуют, и эти «башни» ведут свою родословную не от реалий русского ландшафта, а от «готической» символики западноевропейских поэтов. Реликты и образы средневеково-рыцарской старины, «башни» именно в поэзии Мильтона приобретали первоначальную степень символизации, неотъемлемой от них в предромантическом и романтическом искусстве:

...Or let my lamp at midnight hour
Be seen in some high lonely tower...³⁹

³⁶ См. об этом: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 15—19.

³⁷ Там же. С. 22.

³⁸ Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1916. Вып. II. С. 371. Автограф, отражающий работу Жуковского над 6-й строфой «Вечера», хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, см.: Ф. 286. Оп. 1. № 12. Л. 25; краткий анализ автографа и свод редакций стиха 22 см.: Портнова Н. А. Становление романтического метода в ранней лирике В. А. Жуковского // Из истории русского романтизма. Сб. статей. Кемерово, 1971. Вып. I. С. 82.

³⁹ The poetical works of John Milton. Vol. the fifth. P. 120.

[...Или пусть моя лампада в полночный час
Будет видна из высокой уединенной башни...]

В поэтическом переводе:

Порой сажу у ночника
В старинной башне я...⁴⁰

Среди изобразительных деталей, использованных в «Il Penseroso» для живописания ночи, долговременное поэтическое будущее имел образ горящего в темноте огня, озвучивала же ночную картину также не лишенная перспектив канонизации песня сверчка:

...Where glowing embers through the room
Teach light to counterfeit a gloom;
Far from all resort of mirth,
Save the cricket on the hearth...⁴¹

[...Где светящиеся красные угольки,
тлеющие в комнатном очаге,
Учат свет притворяться мраком,
Где вдали от обиталищ радости
Прячется сверчок над камельком...]

В поэтическом переводе:

И видно лишь, как уголь тлеет
В очагах у бедняков,
И слышны лишь песнь сверчков...⁴²

Эти описательные поэтизмы, наряду с некоторыми другими, не раз будут варьироваться в произведениях Жуковского, например в балладе «Светлана» (1808—1812):

С треском пыхнул огонек,
Крикнул жалобно сверчок,
Вестник полуночи...⁴³

Одному из пейзажных образов, встречаемых в поэме Мильтона, суждено будет приобрести в поэзии Жуковского характер своеобразного дескриптивного клише. Это образ луны в облаках, динамическая картина ночного неба. В «Il Penseroso» мы читаем:

...I walk unseen
On the dry smooth-shaven green,
To behold the wandering moon,
Riding near her highest noon,
Like one that had been led astray,
Though the heaven's wide pathless way;

⁴⁰ Мильтон Дж. «Il Penseroso». С. 400.

⁴¹ The poetical works of John Milton. Vol. the fifth. P. 118—119.

⁴² Мильтон Дж. «Il Penseroso». С. 400.

⁴³ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 20. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с сокращенным обозначением *Собр. соч.* и с указанием тома и страницы.

And oft, as if her head she bow'd,
 Stooping through a fleecy cloud.⁴⁴

[...Я иду незримый
 По сухой скошенной зелени
 Созерцать таинственную луну,
 Плывущую к полному зениту,
 Словно сбившуюся с пути
 По широкому небесному бездорожью
 И часто, как будто бы ее голова склонялась,
 Погружающуюся в кудрявое облако.]

В поэтическом переводе:

Брожу по скошенным лугам
 Одинок и безмолвно
 И гляжу, как месяц полный
 Плывет в бескрайних небесах,
 То исчезая в облаках,
 То вновь из толщи их волнистой
 Являя лик свой серебристый.⁴⁵

Эти строки из перевода Ю. Б. Корнеева синтаксически и логически настолько близки к известным стихам из баллады Жуковского «Людмила» (1808), что позволяют предположить встречное воздействие Жуковского на переводчика «Il Penseroso»; ср. «Людмилу»:

Вот и месяц величавый
 Встал над тихою дубравой:
 То из облака блеснет,
 То за облако зайдет...

(Собр. соч. II, 9)

«Создатель романтического пейзажа с его таинственным, сумеречным колоритом, — замечает современный теоретик, — В. Жуковский впервые последовательно поэтизирует „обратную” сторону природы, скрытую от классицистического „дневного” созерцания: не солнце, а луну, не свет, а мглу, не восход, а закат... <...> Жуковский — один из самых „лунных” русских поэтов, воспевший ночное светило более чем в 10 стихотворениях и создавший в своем „Подробном отчете о луне...” (1820) своеобразнейшую стихотворную энциклопедию лунных мотивов в собственном творчестве».⁴⁶ Следует добавить, что неперенным живописным атрибутом луны у Жуковского, и в переводных, и в оригинальных произведениях, становится, вслед за Мильтоном, облачность всех видов, форм и оттенков. Это сопровождение дает объекту описания движение и изменчивость, осложняет его игрой света и теней и таинственной неполнотой явленности, окружает ореолами мистической эфирности, а порой и мрачной тревожности:

⁴⁴ The poetical works of John Milton. Vol. the fifth. P. 117.

⁴⁵ Мильтон Дж. «Il Penseroso». С. 400.

⁴⁶ Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 210. См. также: Янушкевич А. С. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 53—61.

Но что?.. Какой вдали мелькнул волшебный луч?
Восточных облаков хребты воспламенились...{...}
Луны ущербный лик встает из-за холмов...⁴⁷
(«Вечер. Элегия», 1806)

Луна, по облакам разлей лучи златые...
(«Гимн», 1808; *Полн. собр. соч.* I, 123)

Когда златорогая
Луна из-за облака
Над рощею выглянет...
(«Моя богиня», 1809;
Полн. собр. соч. I, 149)

Глухая ночь; одето небо мглою
И месяц в тучах скрыт.
(«Варвик», 1814; *Собр. соч.* II, 46)

И облачко луну, как дым
Невидимый, одело...
(«Двенадцать спящих дев»,
«Вадим», 1814—1817; *Собр. соч.* II, 127)

И в высоте, фонарь ночной, луна
Висит меж облаков и светит ясно...
(«Деревенский сторож в полночь»,
1818; *Полн. собр. соч.* II, 77)

Вчера, имея честь в саду быть вместе с вами,
Заметил мельком я луну за облаками,
И смею утвердить, что сделалась она
Почти по-старому луна,
И что по-старому кругом ее носились
Младые облака воздушною толпой,
То, разлетаясь, серебрились,
То вдруг, слиянные, тянулись грядой,
То волновались, то рделись, то дымились.
(«Государыне императрице
Марии Федоровне», 1819; *Полн. собр. соч.* II, 163)

...И было все небо
Так же, как море, взволновано; тучи горами катились
Мимо луны, поминутно ее заслоняя, и чудно
Вся окрестность под блеском и тьмой трепетала...
(«Ундина», 1831—1836; *Собр. соч.* II, 340—341)

Число показательных примеров может быть значительно увеличено. Многочисленность, своеобразная неистощимость варьирований одного предметно-образного сцепления свидетельствует, конечно, не об ограниченности

⁴⁷ Жуковский В. А. *Полн. собр. соч.*: В 20 т. М., 1999. Т. 1. С. 76. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с сокращенным обозначением *Полн. собр. соч.* и с указанием тома и страницы.

запаса художественных средств Жуковского, но об их теснейшей связанности с господствующим умонастроением поэта, вновь и вновь требующим воплощения в слове и образе. Пейзажи Жуковского, и небесные в особенности, таковы именно потому, что в существенном своем значении являют собой метафоры меланхолии, как это и было предначертано в поэме Мильтона «Il Penseroso».

Отзвуки «минорных», как их подчас называли, поэм Мильтона имели в творчестве Жуковского и свою биографическую обусловленность. С их разным миром сознание русского поэта в одно время сближалось в такой степени, что в его свете воспринимало и свою внутреннюю жизнь, и избранных спутников. В 1811 году из-под пера Жуковского вышли «Стихи, присланные с комедиями, которые К*** хотели играть». Реминисценции «L'Allegro» и «Il Penseroso» сообщали здесь поэтическую обозначенность образам Александры и Марии Протасовых, сестер, которые, как известно, сыграли, каждая по-своему, особую роль в судьбе Жуковского и представлялись ему восполнявшими друг друга противоположностями. В облике «веселой, как радость» Аллегро он опэтизировал Александру, избранницу же своего сердца Марию вообразил и назвал Пенсерозой. Отличительную ее черту, соответствуя первоисточнику образа, поэт усматривал не столько в наружной задумчивости, сколько в том, что эта задумчивость под собой скрывала, в пленительности «высокой души»:

*О Пенсероза! Ты у входа в свет, как гений,
Стоишь пленительна! Высокою душой
Ценишь манящие призраки наслаждений!
И кажется, что все угадано тобой!
Ты создана быть выше света!
И чтоб ни привели с собой грядущи лета,
Не в жизни будешь ты прекрасного искать,
Но все прекрасное ты жизни дашь собою.*

(Полн. собр. соч. II, 177)

Александра и Мария Протасовы, вместе с их поэтическими отражениями, в относительно недавнем исследовании И. Ю. Веницкого были представлены как «антиномическая пара, занимающая в поэтическом мировоззрении Жуковского одно из важнейших мест»,⁴⁸ и одновременно как символическое олицетворение двух стихий его психологической природы. «Грустная мечтательная Мария и веселая жизнерадостная Александра, — комментировал свою мысль исследователь, — и олицетворяли эти „противоположные“ черты его характера. Сестры, с которыми его связала судьба, вначале стали персонажами его поэзии (например, Минвана и Светлана), закрепились в индивидуальной системе образов, где получили значение двух „гениев“ его творчества, и в конце концов были осмыслены Жуковским как символы двух взаимодополняющих сторон его радостно-грустного мироощущения».⁴⁹

Круг знаний о разбираемых предметах И. Ю. Веницкий существенно расширил и истолкованием малопонятного до появления его работ поэтиче-

⁴⁸ Веницкий И. Ю. Утехи меланхолии // Учен. зап. Московского культурологического лицея № 1310. Сер. «Филология». 1997. Вып. 2. С. 137. Богатая историко-литературным материалом и содержательная работа И. Ю. Веницкого должна быть отмечена как одно из первых научных исследований проблем меланхолии в русской литературе конца XVIII—первых десятилетий XIX века.

⁴⁹ Там же.

ского фрагмента Жуковского «Прочь отсель, Меланхолия, дочь Цербера и темной...», датированного 1833 годом. Этот незавершенный, а точнее, едва начатый черновой набросок ученый идентифицировал как перевод первых строк поэмы Мильтона «L' Allegro», не без оснований предположив, что замысел Жуковского мог входить и перевод мильтоновского диптиха в целом.⁵⁰ Наряду с другими этот факт неоспоримо свидетельствует о том, что ранние поэмы Мильтона были для Жуковского не только слагаемыми литературной традиции, общее воздействие которой он испытал, но и прямыми источниками его поэтического мышления.

* * *

Джон Милтон с полным основанием считается одним из родоначальников английской поэтической школы XVIII столетия, столь значительно изменившей и поэтическую карту мира, и лицо европейской поэзии. Именно британским авторам суждено было преобразовать поэтическую историю Нового времени, обратив поэзию к познанию и выражению внутреннего содержания становящейся личности, ее глубины, сложности, трагических сторон ее бытия, создав для этого новые образно-языковые комплексы, богатейший художественный инструментарий. В ранней, едва ли не первой в русской печати корреспонденции, посвященной английской поэзии и появившейся в журнале круга М. М. Хераскова «Полезное увеселение» в 1762 году, читателям сообщалось, что «никоторый народ не писал с такою важностию и глубиностию нравоучения, как англичане» и что «аглинской вкус совсем отменен от французского: им более нравятся глубокомысленность, темность и аллегории в сочинениях».⁵¹

По отношению к этому отдаленному и еще достаточно смутному известию история английского влияния на русскую культуру оставалась во многом впереди. Значительность же его в будущем определится одним совершенно особенным качеством, на которое в 1916 году, уже по завершении классических литературных эпох и в Англии, и в России, указал Вяч. Иванов: «Англия дала Западу начала гражданского устройства; мы, славяне, почерпнули в недрах английского духа общественное откровение о личности».⁵²

Заслуживает пристального внимания, однако, то, что британская поэзия личности в XVIII веке развивалась под знаком меланхолии. Меланхолия осенила творчество всех так называемых «августинских» поэтов (находивших вдохновляющую традицию в поэзии Вергилия, Овидия и Горация, римских поэтов века императора Августа), отбрасывая свои глубокие тени и на создания классиков, прежде всего Александра Поупа, и в особенности на поэтические образы позднейших «августинцев», прокладывавших в английской литературе пути сентиментализма и предромантизма. Без этого психологического, морально-эстетического, философского компонента не могли

⁵⁰ См.: Там же. С. 126—132. См. также в связи с темой: Янушкевич А. С. 1) Жуковский — читатель и переводчик «Потерянного рая» Дж. Мильтона // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1984. Ч. II. С. 481—492; 2) В мире Жуковского. М., 2006. С. 484—496.

⁵¹ [Б. п.]. О стихотворстве // Полезное увеселение. 1762. Июнь. С. 232—233; комментарий к этой публикации см.: Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма // Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. Исследования и материалы. Л., 1990. С. 138—139.

⁵² Иванов Вяч. Байронизм как событие в жизни русского духа // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 269.

обойтись ни апофеозы созерцательности в описательной поэзии Джеймса Томсона, ни скорбные ночные медитации Эдуарда Юнга, ни кладбищенский элегизм Томаса Грея, ни ностальгические картины утраченной сельской гармонии у Оливера Голдсмита. «Этот меланхолический тон, его „пророческие звуки“, как сказано у Мильтона, будут воскрешены (после Ренессанса. — Ю. П.) в поэзии, предметом переживания в которой — все мироздание и вся природа, а ее наблюдатель — человек, предающийся философскому уединению, — пишет автор известной книги об английской поэзии XVIII века. — Меланхолия — состояние души этого уединенного наблюдателя, взирающего на мир, однако, не с суровой фанатичностью пуританина, а с восторженным энтузиазмом».⁵³

Поэтическому культивированию меланхолии весьма способствовало то, что английская общественная и эстетическая мысль XVIII столетия не раз усматривала в ней эмоционально-психологическую основу британского и вообще северного характера. Так, поясняя повышавшееся значение фантастики, «волшебной манеры письма» в английской словесности, один из издателей и постоянных авторов журнала «Зритель» («The Spectator») Джозеф Аддисон в эссе от 1 июля 1712 года (№ 419) замечал: «Англичане от природы обладают живым воображением и очень часто благодаря той мрачности и меланхоличности характера, которая столь распространена в нашем народе, склонны ко многим фантастическим понятиям и видениям, которым другие не столь подвержены».⁵⁴

Дело, впрочем, состояло не в одной этнонациональной психологии. В меланхолии литература Англии открывала богатейший источник гуманистической содержательности, и содержательности по преимуществу поэтической, свободной от обыденной бытовой прагматики, окруженной ореолами моральной высоты, творческой избранности, неизведанной духовной проблемности, неотразимой уже по самой заключенной в ней возможности переосмысления и реабилитации былого греха. Об этом со всей определенностью свидетельствуют многие памятники британской поэзии XVIII столетия, и особым образом — произведения, представляющие собой своего рода свод мотивов окружающего поэтического контекста, извлекающие из него и смешивающие его экстракты. Такова в значительной мере поэма Томаса Уортона «Наслаждения Меланхолии» («The Pleasures of Melancholy», 1745). Поэтическое творчество этого автора, известного и в качестве историка и теоретика литературы, не вполне оригинально; как отмечал В. М. Жирмунский, «оно является плодом начитанности и вкуса, отдельными стихами напоминая то английских классических поэтов, в особенности молодого Мильтона («Il Penseroso»), то современных сентиментальных лириков Томсона, Грея и Коллинза».⁵⁵ Подобная приглушенность поэтической индивидуальности нередко тем не менее сопровождается характерной показательностью творчества в качестве явления школы, традиции и эпохи.

Лирическая поэма «Наслаждения Меланхолии» содержит в себе не только отражения поэтических тенденций английской «меланхолической» плеяды, но и их обнажения и усиления. Унаследованный от Мильтона аллегорический образ Меланхолии становится здесь менее антиквизированным, но приобретает черты эстетической изысканности и пышности. «Мать меч-

⁵³ Шайтанов И. О. Указ. соч. С. 108.

⁵⁴ «Спектейтор» / Пер. с англ. Е. С. Лагутина // Из истории английской эстетической мысли XVIII в. М., 1982. С. 216. («История эстетики в памятниках и документах»).

⁵⁵ Жирмунский В. М. Английский предромантизм // Жирмунский В. М. Избр. труды. Из истории западноевропейских литератур. С. 158.

таний», уединенная «повелительница созерцания» и собеседница «сфер», «королева размышлений», Меланхолия окружена в произведении Уортона и новым, существенно обогащенным ореолом поэтической атрибутики. В этот круг символических сопутствий возвышенной героини входит, конечно, образность уже традиционная, почти нормативная: вечер и полночь, бледная Цинтия-луна и звездный небосвод, дождь и размытые контуры мироздания, гаснущие в полумраке комнаты угольки камина и стрекочущий сверчок... Вместе с тем канонизируются, порой не без сгущений, и элементы предметно-образного мира новейшей сентиментальной поэзии, преимущественно описательной поэмы и «кладбищенской» элегии: отдаленный шум морского прибоя, спускающееся с холма стадо, отдыхающий в борозде плуг, темные своды древних обитателей, руины и надгробия, мшистые камни, хриплые крики грачей в кронах деревьев, даже промокшая от дождя птица под кровлей... Орнитологические образы тут особенно характерны: грачи, разумеется, не классичны, это антипод Филомелы, но они услаждают слух и зрение меланхолика, поклонника сумрачной северной природы; наибольшим же его предпочтением в пернатой фауне пользуется сова, ночная птица, в образе которой сложно сочетались условность эмблематичности и конкретность живого существа:

While fullen sacred silence reigns around,
Save the lone screech-owl's note, who builds his bow'r
Amid the mould'ring caverns dark and damp...⁵⁶

[И повсюду царствует мрачная священная тишина,
Слышно только одинокое уханье совы,
которая строит себе приют
Среди разрушающихся пещер, темных и сырых...]⁵⁷

Избранными пристрастиями героя меланхолической поэзии оказывалась отмечена и флора. Если «траурный тис», осенявший грот Меланхолии, был пересажен Уортоном еще из поэтической почвы Рима и более походил на мифологический символ, чем на вечнозеленое дерево Апеннин, то ива, сосны и вязы с достоверностью представляли реальность нордического ландшафта, природной среды, для которой Меланхолия становилась поэтическим олицетворением. Флористические образы одновременно создавали в поэме «Наслаждения Меланхолии» и колорит Севера, и атмосферу печали. Значениями новой символичности наделялись здесь в особенности ива, склоняющееся, «плакучее» дерево (применительно к его русскому образу отмечалось, что «сама наука пользуется для терминологических целей метафорой „плача”»⁵⁸), — не случайно ее свисающие ветви одевали не менее сим-

⁵⁶ The poetical works of Thomas Warton. L., [S.a.]. P. 96.

⁵⁷ Звуки природной жизни, и в частности крики животных, в английской эстетике XVIII века были подввергнуты специальной рефлексии в качестве предмета поэзии. В состав известного трактата Эдмунда Бёрка («A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful», 1757) входит раздел «Крики животных», в котором, среди прочего, говорится: «Может показаться, что эти модуляции звука не являются просто произвольными, а содержат в себе какую-то связь с природой тех вещей, которые они представляют...» (Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Пер. с англ. Е. С. Лагутина. М., 1979. С. 114).

⁵⁸ Эпштейн М. Н. Указ. соч. С. 62. О символике ивы у французских сентименталистов XVIII века, в частности у Бернарден де Сен-Пьера и Жака Делиля, см.: Ла Барт Ф. де. Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции в конце XVIII и в начале XIX столетия. Киев, 1905. С. 107—108.

волицескую и неизбежную «башню», — но и сосны и вязы, уже и ранее не раз украшавшие пейзажи «меланхолической» поэзии:

...Or the calm breeze, that rustles in the leaves
Of slaunting ivy, that with mantle green
Invests some wasted tow'r. Or let me tread
Its neighbouring walk of pines, where mus'd of old
The cloister'd brothers; through the gloomy void
That far extends beneath ample arch
As on I pace, religious horror wraps
My soul in dread repose...

...The waving elms
That hoar through time, and rang'd in thick array
Enclose with stately row some rural hall
Are mute...⁵⁹

[...Или тихий бриз шелестит листьями
Ивы-щеголихи, своей зеленой мантией
Одевающей заброшенную башню. Или позволь мне идти
По соседней сосновой аллее, где грезят о старине
Уединенные братья; в сумрачной пустыне,
Которая далеко простирается под их просторным сводом,
Едва я вступаю в нее, благоговейный ужас охватывает
Мою душу в безжизненном покое...]

[...Колышущиеся вязы,
Пережившие века, стоящие в частом порядке,
Осеняя величественным кругом сельскую усадьбу,
Безмолвствуют...]

Несмотря на то что поэма Томаса Уортона «Наслаждения Меланхолии» никогда не переводилась на русский язык, русский читатель может без труда узнать в ее символической образности очертания знакомого поэтического мира. Это мир элегических созерцаний Жуковского, элегии «Сельское кладбище» во всех трех ее версиях (1801, 1802, 1839):

На древней башне сей, плющом и мхом покрытой,
Пустынныя совы я дикий слышу вой...

Здесь, где молчание воздвигло черный трон,
Где ивы дряхлые, рукою лет согбенны,
Из ветвей лиственных сплетают кров священный,
Где вязы древние, развесисты шумят...

(«Элегия», 1801; *Полн. собр. соч.* I, 45)

⁵⁹ The poetical works of Thomas Warton. P. 96, 99.

Лишь дикая сова, таясь под древним сводом
 Той башни, сетует, внимаема луной,
 На возмутившую полуночным приходом
 Ее безмолвного владычества покой.

Под кровом черных сосн и вязов наклоненных,
 Которые окрест, развесившись, стоят...

Там в полдень он сидел под дремлющею ивой,
 Поднявшей из земли косматый корень свой...

(«Сельское кладбище»,
 1802; Полн. собр. соч. I, 53, 56)

Только с вершины той пышно плющом украшенной башни
 Жалобным криком сова пред тихой луной обвиняет
 Тех, кто, случайно зашедши к ее гробовому жилищу,
 Мир нарушают ее безмолвного древнего царства.
 Здесь под навесом нагнувшихся вязов, под свежеею тенью
 Ив, где зеленым дерном могильные холмы покрыты...

...Там, на мшистом, изгибистом корне
 Старого вяза, к земле приклонившего ветви, лежал он...

(«Сельское кладбище. Элегия.
 Второй перевод из Грея», 1839; Полн. собр. соч. II, 316)

Разночтения трех версий перевода «Elegy Written in a Country Church-Yard» (1751) Томаса Грея, созданных Жуковским в разные годы и отчасти с разными творческими задачами, естественны, хотя продиктованы не одними поисками языковых эквивалентов. Греевские словесные формулы достаточно определены: «башня» в его стихотворении, как и у Уортона, драпирована «ивовой мантией» («ivy-mantled tow'r / «облаченная в ивовую мантию башня»), кладбище осенено «вязами» и «тисами» («Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade Where heaves the turf in many a mould'ring heap» / «Под этими дряхлыми вязами, затеняющими тисы, Где поднимается дерн множеством ветхих холмов...»), герой находит приют у корней «склоненного бука» («There, at the foot of yonder nodding beech, That wreathes its old fantastic roots so high...⁶⁰ / «Там, у основания того склоненного бука, Который изгибал свои старые фантастические корни так высоко...»). Жуковский заменяет «ивовую мантию» на «плющ» и «мох» (1801) или же на один «плющ» (1839), симбиоз «вязов» и «тисов» — на сочетания «ив» и «вязов» (1801), «сосн» и «вязов» (1802) и снова «вязов» и «ив» (1839); дерево же, под которым предается медитациям элегический герой, или не упоминается (1801), или становится «ивой» (1802) и «вязом» (1839).

В выборе переводческих средств русский поэт чувствует известную свободу, но это свобода в пределах поэтического канона. Канон же этот шире словесно-образной системы «Элегии» Грея, как это обнаруживает поэма Уортона «Наслаждения Меланхолии» (поскольку она написана шестью годами ранее стихотворения Грея, есть основания предполагать не только воздействие Грея на Уортона, но и Уортона на Грея). Жуковский, таким обра-

⁶⁰ Poems by Mr. Gray. A new edition. Edinburgh, MDCCLXXIX. P. 92, 98.

зом, переносил на русскую почву не просто поэтический мир одного гревского стихотворения, хотя бы и по-особенному репрезентативного. Переводя «Элегию, написанную на сельском кладбище», он превращал в достояние русской культуры культуру и традицию «меланхолической школы» английской поэзии.

Поэма Уортона «Наслаждения Меланхолии» существенна для понимания этой традиции и ее усвоения в творчестве Жуковского и еще в ряде отношений. В ней, в частности, чрезвычайно обострены оппозиции традиционной и нетрадиционной поэтичности. Образующий заглавие поэмы оксюморон находит смысловые продолжения в целенаправленной, не лишенной в отдельных случаях демонстративности депоэтизации положительных, с рационалистической точки зрения, состояний человека и природы и в столь же последовательной поэтизации отрицательных. Поэт готов отвернуться от «веселых сцен пурпурной Весны» и «украшенных цветами лугов», не позволяет даже снам «увлечь чувства на цветущие пути веселья», предоставляет другим любить «нежное Лето», подозревает в коварстве, иллюзорности, отравленности «улыбку фальшивой радости». Его выбор — это «торжественный мрак», облаченность мира «в полуночное одеяние цвета воронова крыла», экстаз уединения, «туманные сумерки бледного Декабря», «мокрое и окутанное тучами» утро, но еще лучше гаснущий вечер и полная тайн и чародейства ночь, «сестра держащей эбеново-черный скипетр Гекаты». Архетипическое противостояние света и тьмы разрешается здесь предпочтением тьмы:

When azure noontide cheers the dædal globe,
And the blest regent of the golden day
Rejoices in his bright meridian bow'r,
How oft my wishes ask the night's return,
That best befriends the melancholy mind!⁶¹

[Когда лазурный прилив полдня приветствует Дедалов мир
И благословенный повелитель золотого дня
Ликует в своем сияющем полуденном чертоге,
Как часто мои желанья молят о возвращении ночи,
Лучшего друга меланхолического ума!]

Открытая этой ночной поэзией новая поэтичность отражала пришедшую в культуру рефлексию относительно непрямых путей протекания психологической жизни человека, недоступных логическому познанию способов мировосприятия. Более всего это обстоятельство обеспечивало будущность складывавшейся поэтической традиции и ее элементам, получавшим позднее и отдельное, независимое от первоначальных контекстов существование. В поэзии Жуковского приметами этой традиции становились не только лунные пейзажи и метафоры увядающей природы, но и антитезы, подобные оппозициям Уортона.

Иному будет жаль дней ясных, —
А я жду не дождусь холодных и ненастных.
Милей мне светлого природы мрачный вид! —

восклидал Жуковский в стихотворении «Ноябрь, зимы посол, подчас лихой старик...» (1814; *Полн. собр. соч.* I, 379), наделяя поэтической прелестью

⁶¹ The poetical works of Thomas Warton. P. 98.

уже отцветшую осень, достаточно прозаическую пору ожидания зимы. Поэтизация русского ноября была сродни поэтизации английского декабря в «Наслаждениях Меланхолии».

Британская поэзия утверждала за меланхолией, как мы уже замечали, репутацию состояния, замыкающего человека в его внутреннем мире и тем самым стимулирующего жизнь его сознания и самосознания. Меланхолия противостоит соблазнам иллюзий и страстей, связывая душу с миром духовных подлинностей, — именно эта мысль побудила Уортона ввести в его поэму упоминание об Элоизе, лирической исповеднице из героиды Александра Поупа «Элоиза к Абеляру» («Eloisa to Abelard», 1717). Ведь только в монастырском заточении, где «царствует вечно задумчивая меланхолия» («ever-musing melancholy reigns», как гласит стих оригинала⁶²), любовное чувство героини, согласно поэтической реплике Уортона, наполняется неподдельно трагическим содержанием:

...Thus Eloise, whose mind
Had languish'd to the pangs of melting love,
More genuine transport found, as on some tomb
Reclin'd, the watch'd the tapers of the dead...⁶³

[...Так Элоиза, чей дух
Изнемогал от мук обессиливающей любви,
Обрела более подлинное чувство, опустившись
На надгробный камень и созерцая свечи мертвых...]

«Ситуация вечной разлуки влюбленных и неугасающей страсти в стенах монастыря оказалась созвучной русским сентименталистам и преромантикам»,⁶⁴ — писал В. Э. Вацуро, проследившая переход этой ситуации из героиды в элегию и усматривая в пересечении жанров один из мотивов появления на свет «Послания Элоизы к Абеляру» (1806) Жуковского, перевода первых 72 стихов произведения А. Поупа. Существовал, наряду с этим, еще и особый интерес Жуковского к этико-психологической конкретизации меланхолических настроений, возможность которой давал этот перевод. Значение героиды английского классика в таком качестве подтверждает и реиниценция Уортона.

Ссылки на исторические имена, и в особенности на имена поэтов, на героев литературных произведений (помимо Поупа и его Элоизы, автор «Наслаждений Меланхолии» упоминает Спенсера и Мильтона, шекспировских Ромео и Джульетту, Отелло и Дездемону, в отдельном контексте — Платона; ср. появление имен Гампдена, Кромвеля и Мильтона в тексте «Элегии, написанной на сельском кладбище» Грея) играли в поэзии английского сентиментализма роль двоякую. Отголоски поэтики дидактических жанров, они одновременно становились средством построения литературной родословной, инструментом включения «меланхолической школы» в историю.

О том, как это удалось, свидетельствовало многое в европейской культуре второй половины XVIII—начала XIX века.

В 1798—1800 годах, подводя своеобразные итоги культурного развития Европы в XVIII столетии и предугадывая его пути в веке XIX, пишет свою книгу «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» («De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions

⁶² The works of Alexander Pope, Esq. L., MDXXLXXVI. Vol. I. P. 165.

⁶³ The poetical works of Thomas Warton. P. 98.

⁶⁴ Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 60—61.

sociales») Жермена де Сталь, виднейшая участница и теоретик литературного движения переходного времени, проводник английского и немецкого влияния во французской литературе. Введя в типологическую концепцию мировой литературы геокультурное противопоставление греко-романской литературы, литературы «юга», и, с другой стороны, литературы германских и скандинавских народов, литературы «севера», обозначив истоки противоположных поэтических традиций легендарными фигурами Гомера и Оссиана, французская писательница констатировала несомненный подъем «северной» словесности в современную ей эпоху. Сущность же этой поэзии «севера», в первую очередь поэзии Англии и Германии, ее духовную образующую она готова была запечатлеть единственным знаком и словом: «меланхолия». И склонность «северных» поэтов к суровым и сумрачным ландшафтам, — «они, как и прежде, ищут вдохновения на берегу северного моря, в шуме ветра, среди вересковых зарослей»,⁶⁵ — и форсированная деятельность воображения, и «горестное ощущение неудовлетворенности своей судьбою»⁶⁶ с проистекающим из него стремлением к бесконечному, и достигнутые совершенства в «изображении несчастья», и самое образно-тематическое и мелодическое однообразие, и, наконец, главное — философская, рефлексивная, лирико-медитативная природа творчества («философические идеи льнут к мрачным образам»,⁶⁷ «печаль, более чем любое другое расположение души, позволяет вникнуть в характер и судьбу человека»⁶⁸) — все эти и другие достаточно разнородные особенности, находимые мадам де Сталь в литературе «севера», она была намерена свести к меланхолии как общему знаменателю многих числителей, родовому свойству, как она думала вслед за английскими мыслителями, психологии германцев в частности и северян вообще. Будучи уверена в том, что «отличительной чертой северного национального характера является именно склонность к меланхолии»,⁶⁹ сочинительница трактата «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» делала определение «меланхолический» и производные от него ведущей качественной характеристикой новых литературных явлений Англии и Германии. Поскольку же творческие инициативы писателей этих стран стали оказывать значительное воздействие на европейский художественный процесс в целом, постольку внесенный ими в словесное искусство меланхолический пафос начинать осознаваться как всеобщий «дух века» и «знамение времени»: «В наш век меланхолия — истинный источник вдохновения; тот, кому неведомо это чувство, не может рассчитывать на подлинную литературную славу; завоевать ее можно лишь ценой печали».⁷⁰

В рассуждениях мадам де Сталь о «меланхолической» поэзии внимание исследователя Жуковского с неизбежностью обращает на себя и еще один фрагмент, входящий в состав главы «О воображении англичан, как оно выразилось в их поэзии и романах». Перечисляя получившие европейское признание создания музыки Альбиона, писательница выстраивала следующий литературный порядок: «„Сельское кладбище“ и послание об Итёнском колледже Грея, „Покинутая деревня“ Голдсмита исполнены той благородной меланхолии, что возвышает чувствительного философа. Где отыщем мы»

⁶⁵ *Сталь Ж. де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями*, Перевод с франц. В. А. Мильчиной. М., 1989. С. 186. («История эстетики в памятниках и документах»).

⁶⁶ Там же. С. 188.

⁶⁷ Там же. С. 189.

⁶⁸ Там же. С. 186.

⁶⁹ Там же. С. 187.

⁷⁰ Там же. С. 321.

больший поэтический восторг, чем в оде музыке, сочиненной Драйденом? Какой страстью дышит послание Элоизы! Существует ли более восхитительное изображение супружеской любви, чем стихи, венчающие первую песнь Томсоновой поэмы?.. На сколь глубокие и страшные размышления наводят „Ночи” Юнга!..»⁷¹

Мадам де Сталь суммировала здесь важнейшие имена и художественные факты, составившие английскую традицию сентиментально-предромантической «меланхолической» поэзии. Могла ли она предположить, что с большой степенью точности прогнозирует готовую уже развернуться творческую биографию русского поэта Жуковского?! Ведь за исключением «Ночных мыслей» («The Complaint; or Night Thoughts on Life, Death and Immortality», 1742—1746) Э. Юнга, следы воздействия которых, впрочем, очевидны в ранней лирике Жуковского (эпиграф «A Warm! A God!» и реминисценции в оде «Человек», 1801), и «Оды на отдаленный вид Итонского колледжа» («Ode on a Distant Prospect of Eton College», 1742) Т. Грея, все остальные из названных или подразумеваемых в этом перечне произведений — и «Сельское кладбище» Т. Грея, и «Опустевшая деревня» («The Deserted Village», 1769) О. Голдсмита, и «Пиршество Александра, или Сила Гармонии» («Alexander's Feast; or the Power of Musik», 1697) Дж. Драйдена, и «Послание Элоизы к Абеляру» А. Поупа, и «Времена года» («The Seasons», 1726—1730) Дж. Томсона — были полностью или частично переведены Жуковским, усвоены им для русской поэзии. Эти переводы вошли в «первый ряд», в наиболее представительную группу его поэтических произведений 1800—начала 1810-х годов и оставили неизгладимые следы в его позднейшем творчестве.

* * *

Те элементы художественной системы, из которых в творчестве Жуковского, поэтическом и прозаическом, начал складываться «меланхолический» контекст, появились в его произведениях раньше, чем вышли из-под его пера переводы произведений английской «меланхолической» традиции. Эти элементы накапливала уже литературная, в особенности же поэтическая, среда последней четверти XVIII века, они становились характерными приметами литературного обычая и обихода, опознавательными знаками художественного вкуса эпохи.⁷² Это красноречиво подтверждала массовая книжность рубежа столетий. В 1802 году в Москве была выпущена отмеченная известной курьезностью и впоследствии подвергавшаяся насмешкам книга прозаических фрагментов «Утехи меланхолии. Российское сочинение А.Ө.» (часть тиража была обозначена криптонимом А.О.).⁷³ «Помню между прочим книгу „Утехи Меланхолии”, которая утешала и потешала нас до слез»,⁷⁴ — вспоминал на склоне лет П. А. Вяземский, имея в виду и читательские впечатления Жуковского. Однако издание не было лишено исторической показательности. Не говоря уже о том, что его заглавие представля-

⁷¹ Там же. С. 214.

⁷² См.: *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1906. [Вып. I]. С. 127—166; также: *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 30—42 и др.

⁷³ И. Ю. Виноцкий убедительно атрибутировал «Утехи меланхолии» перу А. В. Обрезкова. См.: *Виноцкий И. Ю.* Указ. соч. С. 170—186. Здесь же собран материал, освещающий рецепцию книги в современной ей и позднейшей русской литературе и журналистике.

⁷⁴ Выдержки из старых бумаг Остафьевского архива. М., 1866. С. 72.

ло собой кальку с заглавия поэмы Т. Уортона «The Pleasures of Melancholy», заголовки составлявших его миниатюр — «Удовольствованное времяпрепровождение», «Уединенный», «Чувство приятного», «Вид осени», «Мавзолей сердца» и др. — складывались в своеобразный индекс сентиментально-предромантической литературной тематики, объединяемый, и это имело значение, лейтмотивом меланхолии.

В 1798 году, будучи воспитанником Московского университетского благородного пансиона, Жуковский помещает в пансионском журнале «Приятное и полезное препровождение времени» (ч. XVII) первое из двух одноименных стихотворений «Добродетель» («Под звездным кровом тихой ночи...»), полное сатурнальных образов и мотивов. Помимо мифологической фигуры Сатурна, представленного здесь по преимуществу в качестве бога разрушительного времени, «с косою острой, кровожадной, с часами быстрыми в руках» (*Полн. собр. соч.* I, 25), ряд других образно-тематических компонентов стихотворения вполне определенно тяготеет к атрибутике «меланхолической» поэзии: и обозначенности ночного, лунного пейзажа, и кладбищенский пространственный локус с символизирующими его значение и назначение признаками («Гробницы, урны, пирамиды...»), и такая, среди прочего, деталь, как «кипарис» («В тени ветвистых кипарисов Брожу меж множества гробов...»). Поэтизируя вслед за английскими поэтами северную природу и ее часть — северную флору, Жуковский, как мы уже отметили, целенаправленно искал в ней объекты с повышенной эстетической ценностью. Тем не менее и образы классического, «римского» происхождения оказывались еще не вполне исчерпанными и могли освещаться обновленными, «предромантическими» рефлексам. «Божество сердец непорочных, уединение, да осенят меня твои кипарисы; задумчивый мрак их да погрузит мою душу в меланхолию»⁷⁵ — характерная ламентация Жуковского-прозаика в начальный период творчества. Кипарис нередок в неоклассических ландшафтах К. Н. Батюшкова, и тоже с толкованиями его эмблематической семантики, как например в стихотворении «Ответ Т(ургене)ву» (1812):

Мы лавр находим там
Иль кипарис печали,
Где счастья роз искали...⁷⁶

Взаимосвязь между образом «полуденного» кипариса (как и образом «полночной» плакучей ивы) и, с другой стороны, кругом минорных и более всего траурных настроений и мотивов — семантическая подробность, узаконенная в поэтическом обиходе уже в последние десятилетия XVIII века. Об этом свидетельствует, в частности, и описательная дидактическая поэма Жака Делиля «Сады» («Les Jardins», 1782, 1801), занимающая особое место в истории перехода европейской культуры от классических вкусов к романтическим. Приведем ее фрагмент в переводе А. Ф. Воейкова («Сады, или Искусство украшать сельские виды», 1806—1816), хорошо знакомом Жуковскому:⁷⁷

Чувствительный во всем себе друзей находит,
Он горесть разделить с деревьями приходит:

⁷⁵ Жуковский В. А. Соч. в стихах и прозе. 10-е изд. СПб., 1901. С. 801.

⁷⁶ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 220—221. Курсив мой. — Ю. П.

⁷⁷ См.: Лобанов В. В. История и состав библиотеки В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. I. С. 7; Лотман Ю. М. «Сады» Делиля и их место в русской литературе // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 468—486.

Уже над мирною гробницей обнялись
Задумчивая ель, унылый, нежный тис,
И ты, почивших друг, о кипарис печальный!
Ты, охраняющий в могиле пепел хладный...⁷⁸

Концентрация *меланхолической топик* происходила у Жуковского и в ранних, относящихся к концу 1790-х—1800-м годам прозаических произведениях, лирико-описательных риторических опытах и подражаниях, наделенных признаками «элегий в прозе», «лирических медитаций»,⁷⁹ как называли их в научной литературе. «Мысли при гробнице» (1797), «Речь на акте в Университетском благородном пансионе 14 ноября 1798 г.», «Жизнь и источник» (1798), «Мысли на кладбище» (1800), незавершенная повесть «Вадим Новгородский» (1803) — вся эта в определенной степени «школьная» проза аккумулировала в себе типологически родственные образные клише и сочетала их в единой картине меланхолически окрашенного мира. Меланхолический «тихий» пейзаж — воплощенное в образах «спокойной природы»⁸⁰ меланхолическое миросозерцание — варьировал у молодого Жуковского предметно-образные слагаемые, совокупность которых постепенно превращалась в литературный канон. В состав этого канона, не лишённого еще рационалистичности, входили: вечер или, как дань юнгианству, ночь; заходящее солнце, но чаще луна, в туманности или в облаках; тени, сумерки, мрак; тишина, нарушаемая лишь шелестом листьев или журчаньем ручья; гладь воды (озера, реки, потока), отражающая берега, нередко — главы церквей; дубравы (рощи, лес) и долины (поля, луга) как «обители меланхолии»; спускающееся к воде стадо; хижина поселянина с огнем очага; готические башни, руины; монастырь; кладбище; вылетающая из расщелины надгробия или из древесного дупла сова; могила, покрытая дерном; «оссианический» утес или камень, обросший мхом; «греевский» холм — возвышенность для медитаций... Меланхолический пейзаж — «полночный», северный пейзаж, ибо север — это область природы на ущербе, а меланхолия — состояние души человека северной, «романтической» в широком смысле культурной почвы.

В ранней прозе Жуковского есть произведения, в которых этот ансамбль образов и мотивов собирается в значительной полноте. Таков, в частности, прозаический отрывок «Мысли на кладбище», коллекция материализованных символов меланхолии и, как было установлено, одна из «тематических и стилистических заготовок к „Сельскому кладбищу“».⁸¹ Вот его описательные лейтмотивы:

«Луна, собеседница горестных, медленно подьмет бледное чело свое из-за отдаленных гор; слабо осребряет она кремнистые их вершины, и луч ее пробирается в дремлющий лес; кажется, тени, чада молчаливой ночи, блуждают в густоте его.

Серые облачка опускают задумчивый образ луны — тем она любезнее, тем привлекательнее. Трепещущий луч ее, преломляясь о них, тихо несется долу.

⁷⁸ Дельль Ж. Сады. Л., 1988. С. 151. («Лит. памятники»). Курсив мой. — Ю. П.

⁷⁹ См.: Петрунина Н. Н. Жуковский и пути становления русской повествовательной прозы // Жуковский и русская культура. Сб. научн. тр. Л., 1987. С. 48, 50.

⁸⁰ См.: Пизарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство. (XVIII—первая четверть XIX века). Очерки. М., 1966. С. 252—257; Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 54—57.

⁸¹ Топоров В. Н. «Сельское кладбище» Жуковского: к истокам русской поэзии // Russian Literature. North-Holland Publishing Company. 1981. Т. X. № III. P. 242.

Здесь, в обители смерти (на кладбище), в долине спокойствия, разливает он бледное сияние на могилы, скрывающие в недрах своем почивших, он мешается с юными чадами весны, дышащими на них благоуханием, и, кажется, хочет проникнуть гробные камни, чтобы оживить тление:

Бьет полночь — это час смерти — луна на половине пути своего; она прямо над моею головою; свет ее ударяет в узкое окно развалившейся часовни и рисует решетки ее на руинах. <...>

Все молчит в благоговейном ужасе. Пустынный ручей тихо струится по камням; соловей давно остановил громкие трели свои — все молчит...»⁸²

Такого рода скопления меланхолической символики в ранних прозаических произведениях Жуковского позволяют думать, что в 1801—1802 годах, когда поэт начал переводить Томаса Грея, переходя от него и к другим английским авторам XVIII века, его поэтический инвентарь не только был заранее готов к этой рецепции, но и сложился как устойчивая, перспективная, отмеченная индивидуальным авторским своеобразием художественная системность. Трудясь над переводом «Elegy Written in a Country Church-Yard» и ставя перед собой собственно переводческие задачи, среди которых ключевой была максимально достижимая аутентичность перевода подлиннику, Жуковский не ощущал чужеродности в поэтическом мире Грея, но, напротив, должен был ощущать в нем элементы знакомой поэтической системы, требующие от переводчика не столько «обживания», сколько языковой гармонизации. Вступительные строфы «Сельского кладбища» Жуковского гласили:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;
Шумящие стада толпятся над рекой;
Усталый селянин медлительной стопою
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой.

В туманном сумраке окрестность исчезает...
Повсюду тишина; повсюду мертвый сон;
Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает,
Лишь слышится вдали рогов унылый звон.

Лишь дикая сова, таясь под древним сводом
Той башни, сетует, внимаема луной,
На возмущившего полуночным приходом
Ее безмолвного владычества покой.

Под кровом черных сосн и вязов наклоненных,
Которые окрест, развесившись стоят,
Здесь праотцы села, в гробах уединенных
Навеки затворясь, сном непробудным спят.

(Полн. собр. соч. I, 53)

Пейзажная экспозиция элегии, не лишенная «видовой» картинности, изобилует изобразительными подробностями «меланхолического» контекста, и среди них нет ни одной, которая не встретилась бы за пределами этого переводного стихотворения, в более ранних или более поздних произведениях Жуковского. «Непременный спутник сумерек в английской поэзии»,⁸³ по

⁸² Жуковский В. А. Соч. в стихах и прозе. С. 799.

⁸³ Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. СПб., 1999. С. 487.

замечанию В. В. Набокова, «вечерний жук» (безусловно тождественный гревскому «the beetle») как будто «перелетает» в басню «Орел и жук» (1806), несмотря на то что она принадлежит иной литературной традиции, являя собой вольное переложение басни Ж. де Лафонтена «L'Aigle et l'Escarbot». И даже такой экзотизм, как «рогов унылый звон», потребовавший разъяснения для русского читателя при первой публикации стихотворения («В Англии привязывают колокольчики к рогам баранов и коров»⁸⁴), отзывается в «Опустевшей деревне» (1805), другом переводе памятника английской поэзии, строкой «Лишь изредка вдали звонков овечьих звон...» (*Полн. собр. соч.* I, 65), обладающей и ритмико-синтаксическим сходством с соответствующим стихом «Сельского кладбища».

«Опустевшая деревня», перевод начального фрагмента поэмы Оливера Голдсмита «The Deserted Village», включает в себе целую серию стилистических совпадений с «Сельским кладбищем». Обращая внимание на лексико-фразеологическую «смежность» «Опустевшей деревни» и «Сельского кладбища», В. Н. Топоров акцентировал «впечатление, что для Жуковского один английский текст при нужде выступал источником для перевода другого английского текста».⁸⁵ Отмеченное исследователем фундаментальное значение стихотворения «Сельское кладбище» для поэтики Жуковского вполне неоспоримо, но есть основания полагать, что «Греева элегия» была в его творчестве не только резервуаром поэтических средств, но и сама черпала, может быть, частично, свои поэтические средства из более общего фонда понятийно-образных категорий и словесных форм, снабжавшего и более широкий круг произведений поэта.

Весьма характерно, в частности, возникновение примет «меланхолического» контекста не только в переводных и даже не только в художественных текстах Жуковского, но и в его дневниковых записях, отражающих внутреннюю рефлексию автора с наибольшей непосредственностью. В 1808—1809 годах в дневниках Жуковского появляется заметка «О таинственности», в которой, наряду с прочим, получает философско-эстетическое истолкование и меланхолический пейзаж. Отправляясь от мысли Ф.-Р. Шатобриана о таинственном как одном из условий прекрасного, Жуковский иллюстрирует здесь это воззрение традиционными образами пейзажно-медитативной элегии, ведущего выразителя меланхолической содержательности: «Может быть, *таинственность* приятна и потому, что человек больше любит воображать, нежели *знать* и *видеть*. От чего отдаленные виды так приятны? От того, что они представляются неясно! От того, что глаз, видя предметы, оставляет однако и свободу воображению (которое не любит никогда покоиться) украшать их. С идеею мрака всегда соединена таинственность. Темнота лесов всегда приводит в некоторый ужас, который очень приятен для сердца; этот ужас есть не иное что, как неизвестность предметов нас окружающих, можешь *всё* воображать вокруг себя, потому что *ничего* не видишь. Мертвое молчание производит иногда то же действие: всякой звук заключает в себе понятие больше или меньше явное о той вещи, которая производит его: как же скоро все молчит, то воображение, ни на что особенно не устремленное, все почитает возможным...» (*Полн. собр. соч.* XIII, 53).

Таинственность, соединяемая Жуковским с неясностью или неполнотой картины или предмета, трактуется им как эстетически напряженная мни-

⁸⁴ Жуковский В. Сельское кладбище, Греева элегия, переведенная с английского // Вестник Европы. 1802. Ч. VI. № 24. Декабрь. С. 319.

⁸⁵ Топоров В. Н. Пушкин и Голдсмит в контексте русской Goldsmithian'ы. Wien, 1992. С. 79. (Wiener Slawistischer Almanach; Sonderband 29).

мость воображения, а с другой стороны, и это особенно примечательно, как инобытие меланхолии: «Неясные идеи доставляют душе удовольствия сладкие, меланхолические (ибо меланхолия есть некоторым образом *недостаток*)» (Там же. XIII, 54).

Дневниковое философствование поэта не оставляет сомнений в том, что та картина мира, которая знаменуется погружением его явлений в неясность тумана, заката, сумерек («В туманном сумраке окрестность исчезает...»), в неопределенность промежуточного времени суток, в неустойчивость переходного времени года, — это зрелище, открывающееся созерцанию меланхолически настроенного субъекта. Анализируя особенности сентиментально-предромантической элегии, В. Э. Вацуро показал, что для той ее разновидности, которая была отмечена присутствием меланхолической тематики, весьма важное значение имело «состояние „перехода“, „промежутка“, схваченное Карамзиным и еще подчеркнутое выделением временных наречий „еще“ и „уже“, — оно станет затем одной из существенных черт элегической ситуации». ⁸⁶ Нужно отдать должное проницательности исследователя, заметившего и еще более нюансированный оттенок этой «переходности»: в «Греевой элегии» изображается «не вечер, а наступление вечера». ⁸⁷

Жуковский действительно склонен был сосредоточивать поэтическое внимание на пограничных состояниях мироздания, таких как вечер, наделенный известной процессуальностью промежуток между днем и ночью, или осень, протяженный промежуток между летом и зимой. Лишенные полноты и уравновешенности более определенных и законченных стадий природного круговорота, эти промежутки притягивали поэта еще и заключенными в них возможностями эстетического переживания смертности бытия, метафизикой, реализуемой в архетипических метафорах захода солнца, темнеющего небосвода, успокоения и сна, угасания, увядания, последних мгновений жизни. Топосом лирико-философских размышлений в элегии Грея—Жуковского не случайно становится кладбище, тоже, между прочим, «промежуток», средостение между жизнью и смертью, ступень, ведущая из времени в вечность и от скорби к утешению. «Разве нет оплота против ужасов смерти? Взгляни на сей лазоревый свод: там обитель мира, там царство истины, там отец любви. Смерть есть путь в сию вечно-блаженную страну... а гроб лестница к небу» ⁸⁸ — так высказывал эту мысль пансионер Жуковский в «Мыслях при гробнице», одном из первых своих литературных опытов. В «Сельском кладбище» именно аура вечернего погоста направляла сознание лирического героя к череде мыслей о неизбежности смерти, о бренности земного существования, но вместе с тем и о внутреннем достоинстве человека, не подверженном тлению и оставляющем, подобно иным духовным ценностям, надежду на посмертное бытие в благоговейной памяти потомства. «Сокровенное человеческое достоинство предстает как ценность в себе, — писал о мотивах этой элегии С. С. Аверинцев, — более того, как высшая ценность, онтологически и аксиологически имеющая приоритет перед всем, что публично, и являющаяся для него верховным мерилом. Оно — как скрытая драгоценность...» ⁸⁹

На фоне кладбищенского пространства и выходя из него появляется и заключительных строфах элегии и венчающий ее образ — образ юного, не

⁸⁶ Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 26.

⁸⁷ Там же. С. 54.

⁸⁸ Жуковский В. А. Соч. в стихах и прозе. С. 795.

⁸⁹ Аверинцев С. Британское зеркало для русского самопознания, или Еще раз о «Сельском кладбище» Грея—Жуковского // Аверинцев С. Собр. соч. Связь времен. Киев, 2005. С. 264.

обреченного смерти поэта. Юность и смерть — понятия несовместимые, это бытийные антиподы, и потому их соединение создает высокую степень трагизма, чрезвычайно обостряющего лирическую ситуацию в концовке «Сельского кладбища». Эта смерть не имеет материальной причины, она есть знак духовной избранности лирического героя, метафизическое претворение меланхолического строя его души.

Особым значением обладал и еще один мотив заключающей элегию «Эпитафии» (в редакции 1801 года, как и в английском оригинале, предваренной этим заголовком внутри текста стихотворения). На отсутствие этого мотива у Грея и важнейшую роль у Жуковского впервые указал В. Н. Топоров: погруженность в меланхолию означает не только избранничество, но и отмеченность поэтическим призванием, меланхолия состоит в родстве с музами:⁹⁰

*Здесь пепел юноши безвременно сокрыли;
Что слава, счастье, не знал он в мире сем.
Но музы от него лица не отвертели,
И меланхолии печать была на нем.*

(Полн. собр. соч. I, 57)

Скрещения лирических тем юности, смерти и поэзии в обнимающем их единстве меланхолического настроения, пейзажа и мирозерцания образовали черту творческого своеобразия Жуковского, получившую наиболее заметную обозначенность в тех его стихотворениях, где предметом поэтического изображения и осмысления становится отягощенная трагической предопределенностью судьба поэта. Знаменательно финальное четверостишие элегии «Вечер» (1806):

*Так, петь есть мой удел... но долго ль?.. Как узнать?..
Ах, скоро, может быть, с Минваною унылой
Придет сюда Альпин в час вечера мечтать
Над тихой юноши могилой!*

(Полн. собр. соч. I, 78)

И лирический субъект элегии, бредущий «неведомой стезей» певец, и являющиеся «под занавес» условно-поэтические персонажи, оссианические имена которых декорируют стихотворение приметам британской меланхолической культуры, и тот юноша, могила которого становится суггестивным источником мечтательных медитаций, — все это образы не вполне разделенные, не столько три самостоятельных образа, сколько три отражающихся друг в друге олицетворения одной поэтической идеи, предполагающей взаимосвязанность духовно-творческих дарований и роковой ранней обреченности.

Своеобразной художественной кульминации идея достигает в стихотворении «Певец» (1811), которому суждено было стать в общественном сознании одной из символических репрезентаций поэтического мира Жуковского:

*В тени дерев, над чистыми водами
Дерновый холм вы видите ль, друзья?
Чуть слышно там плескает в брег струя;*

⁹⁰ См.: Топоров В. Н. 1) «Сельское кладбище» Жуковского: к истокам русской поэзии. С. 240—241, 248—255; 2) *Младой певец* и быстротечное время. (К истории одного образа в русской поэзии первой трети XIX века) // Russian Poetics. Columbus, Ohio, 1983. P. 409—438.

Чуть ветерок там дышит меж листьями;
 На ветвях лира и венец...
 Увы! друзья, сей холм — могила;
 Здесь прах певца земля сокрыла;
 Бедный певец!

(*Полн. собр. соч.* I, 159)

Мотивы, образы, словесные формулы «Сельского кладбища» оказались усилены в «Певце» их попаданием в резонирующее поле складывавшейся биографии поэта, тем, что В. Н. Топоров определял как переплетение литературного и внелитературного рядов. Прослеживая становление в русской поэзии начала XIX века того образно-тематического комплекса, в центре которого — мотив безвременной смерти юного поэта, исследователь отмечал: «Внезапная смерть двадцатидвухлетнего Андрея Тургенева в 1803 г., предсказанная им в стихах последнего года его жизни, оказалась той критической точкой, после которой кристаллизация схемы стала неотвратимой. Так впервые в русской поэзии внутритекстовое событие соотносилось как причина и пророчество с внетекстовым событием... <...> Впервые ряд поэтический и ряд внетекстовый, событийный соединились и — более того — стали в отношении причины и следствия, дав начало образованию того исключительной сложности текста, который может быть выделен внутри русской поэзии. У начала этого текста стоял Жуковский...»⁹¹

Излишне говорить о том, что обстоятельства исторического развития русской поэзии в Новое время и в особой мере трагические кончины Веневитинова, Грибоедова, Дельвига, Пушкина, Лермонтова превратили поэтический мотив в жизненный факт в ранге закономерности. История поэзии XX века, много способствовавшая закреплению этой закономерности, сделала возможной массовую распространенность представления, согласно которому поэт, «настоящий поэт», должен быть молод и молодым умереть. Очевидно, что в таком порядке вещей нет непереложности — уже потому, что в культуре существует и другой образ, образ старого поэта, мудреца и мастера, и поздний Жуковский являет собой одну из его персонализаций, — однако не просматривается и случайности.

Если вернуться к вопросу о картине мира, складывавшейся в меланхолическом сознании, то нужно будет отметить, что в ее содержании не последнее значение принадлежало обилию частных, особенным образом понимаемых подробностей. Помимо уже названных, следует указать и еще на одну, вступающую, впрочем, в многообразные образно-тематические сочетания. Эта подробность — дерево, пораженное грозой (бурей, молнией). В качестве элемента «меланхолического» контекста образ мог появляться у Жуковского в разных стихотворениях, символизируя и мрачный ландшафт, и катастрофизм природных явлений, и иллюзорность величия и могущества перед лицом божественного Промысла, и бренность человеческой жизни. Этот семантический спектр очевиден в стихотворении «Гимн» (1808), источником которого выступал «А Нумн» Джеймса Томсона:

Се гром!.. Владыки глас!.. Безмолвствуй, мир смятенный,
 Внуши... из края в край по тучам гул гремит;
 Разрушена скала; дымится дуб сраженный;
 И гимн торжественный чрез дебри вдаль парит...

(*Полн. собр. соч.* I, 124)

⁹¹ Топоров В. Н. *Младой певец и быстротечное время.* С. 421.

Существовала, однако, и другая, менее философская и более «чувствительная» интерпретация образного клише:

Скатившись с горной высоты,
 Лежал на прахе дуб, перунами разбитый;
 А с ним и гибкий плющ, кругом его обвитый...
 О Дружба, это ты!

(*Полн. собр. соч.* I, 67)

Это стихотворение-четверостишие «Дружба» (1805), восходящее к оригиналу немецкого поэта-сентименталиста Г.-К. Пфэффеля «Das Erheu» («Плющ», 1802; см.: *Полн. собр. соч.* I, 451; комментарий Н. Б. Реморовой). В. И. Резанов трактовал эту аллегорическую миниатюру как стихотворную иллюстрацию к исповедуемой Жуковским философии дружбы, к его «мысли, что сильный друг служит опорой для слабого друга в стремлении к возвышенной цели... <...> друзей не разлучает и бедствие, роковой удар судьбы, поражающий одного из них».⁹² Вместе с тем поэтика стихотворения характеризуется и еще одной важнейшей для Жуковского чертой. Поэт ищет образ, который мог бы явить собой единство противоположностей, совместить в гармоническом согласии старое и юное, твердое и гибкое, сильное и слабое, отрицательное и положительное. Это имело прямое отношение к морально-психологическому содержанию возникавшей у Жуковского философии меланхолии.

* * *

Обратив внимание на промежуточный характер притягательных для меланхолической поэзии состояний природы, — а в главном это означало взгляд на мироздание из точек пересечения разнородных и даже противоположных стихий, — нельзя упустить из виду и того, что для этой поэтической традиции важнейшим предметом творческих интересов становились и промежуточность и противоречивость психологической жизни человека. Промежуточность и противоречивость, неотчетливость и нецельность отличали и *психологическое содержание* самого смыслообразующего в данном случае состояния и чувства — меланхолии. Совершенно очевидно, что меланхолия, как это было предсказано Джоном Мильтоном и понималось в предромантической культуре, — не просто печаль, отрицательное состояние духа, а печаль сладостная, осуществление положительных возможностей и качеств отрицательного состояния, выражение его положительных значений.

О том, что у отрицательных переживаний могут быть положительные глубины, не раз рассуждала европейская философская эстетика XVIII столетия. Упомянувшийся уже Эдмунд Бёрк, один из создателей теории «смешанных ощущений», посвятил взаимосвязям печали и радости целый параграф своего глубокомысленного трактата, где, среди прочего, разъяснял: «Человек, печалющийся о чем-либо, позволяет своему аффекту расти в своей груди; он наслаждается им, он лелеет его; но этого никогда не происходит, если речь идет об истинном неудовольствии, которого ни один человек никогда не выносит добровольно в течение сколько-нибудь продолжительного времени. Что печаль, хотя она и далека от простого приятного чувства,

⁹² Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. II. С. 301—302.

тем не менее добровольно терпят, понять не так уж трудно. Печаль характерна тем, что она постоянно держит в центре внимания свой объект, представляет его в самом приятном виде, повторяет все обстоятельства, которыми он сопровождается, до самых последних мельчайших потребностей; возвращается к каждому отдельному моменту наслаждения, много размышляет о каждом из них и находит тысячу новых совершенств во всем, что не было достаточно хорошо понято прежде; в печали все же главное — *удовольствие*, и страдание, переживаемое нами, нисколько не похоже на абсолютное неудовольствие, которое всегда неприятно и от которого мы хотим избавиться как можно скорее».⁹³

Ж.-А. Бернарден де Сен-Пьер, французский писатель и теоретик сентиментализма, в своих «Этюдах о природе» («*Etudes de la Nature*», 1784—1787) обстоятельно рассматривал вопросы о «приятности» отрицательных, для простого, «правильного», а в равной мере и «классического» сознания, объектов и явлений. «Приятность развалин» обуславливалась в его эстетике их причастностью к ряду образов бесконечного и вечного: «Оне нравятся нам, погружая нас в бесконечность. Оне преселяют дух наш за несколько веков назад, и наше внимание к ним возрастает по мере их древности... <...> Развалины, где природа вооружается против искусства человеческого, наводят приятную задумчивость. Там она показывает нам, что труды наши тщетны противу непременных ея законов».⁹⁴ Своими причинами, отчасти перекликающимися с мотивациями «кладбищенской элегии», обосновывалась «приятность гробниц»: «Сладкая задумчивость, тогда нас восхищающая, подобно всем приятным движениям духа, происходит от согласия (*harmonie*) двух противоположных начал, то есть чувствования краткого нашего бытия и чувствования нашего бессмертия, поелику при взгляде на последнее человеческое жилище оба сии чувствования соединяются. Гробница есть монумент, поставленный на пределах двух миров».⁹⁵ «Приятность» ненастья имела отдельные объяснения: «Я нахожу, например, удовольствие в том, когда идет проливной дождь, когда вижу пенящиеся капли его, текущие по ветхим стенам, и слышу его журчание, смешанное с свистом ветра. Такой шум наводит на меня ночью сладкий и крепкий сон. <...> ...Во время ненастья чувствование бедности человеческой утихает во мне, когда я вижу, что сильный дождь идет, но меня не беспокоит, холодный ветр дует, но не достает до меня».⁹⁶

О двойственной природе меланхолических чувствований писал в своем сочинении «О приятности грусти» (перевод из Ф.-Х. Геллерта) розенкрейцер, известный переводчик и мистический писатель екатерининских времен А. М. Кутузов, один из первых пророков меланхолии в русской литературе: «Естьли грусть сию почитать будут смешением веселия и огорчения, в коем оне одно другого то перевешивают, то равными бывають, то не удивительно

⁹³ Бёрк Э. Указ. соч. С. 70—71.

⁹⁴ Цитируется известный Жуковскому еще в университетском пансионе вольный перевод Ильи Ф. Тимковского: *Тмковский Ил.* Исследование природы. Отрывки из Сент-Пьера // Приятное и полезное препровождение времени. 1796. Ч. IX. № 12. С. 187.

⁹⁵ Там же. С. 190.

⁹⁶ Там же. С. 180—181. Реминисценцией этих образов сентиментальной литературы является одно из описаний в повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» (1832—1834): «Все эти давние, необыкновенные происшествия заменились спокойною и уединенною жизнью, теми дремлющими и вместе какими-то гармоническими грезами, которые ощущаете вы, сидя на деревенском балконе, обращенном в сад, когда прекрасный дождь роскошно шумит, хлопая по древесным листьям, стекая журчащими ручьями и наговаривая дрему на ваши члены, а между тем радуга крадется из-за деревьев...» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: [В 14 т.] Изд-во АН СССР, 1937. Т. 2. С. 16).

покажется, для чего мы грустного состояния не хотим променять иногда на самое веселое. Смешенное чувство, сравнивая его с простым, имеет в себе нечто нового, нечто трогательного, ибо одно движение возвышается сопротивлением другого, и для того-то оно нам и нравится. Не находим ли мы часто более приятности в смешении сладкого с кислым, нежели в одном сладком? точно так же представляю я, что радостное движение, смешенное с печальным, бывает иногда сердцу нашему приятнее, нежели одно радостное».⁹⁷

Известно, что А. М. Кутузов оказал заметное идейное и литературное влияние на Н. М. Карамзина,⁹⁸ ряд стихотворений и статей которого сыграли роль своеобразного камертона для русского понимания меланхолии в XIX веке. Одно из такого рода произведений — стихотворный творческий манифест «Поэзия» (1787—1791). В этом стихотворении Карамзин выступил в качестве русского преемника поэзии английского предромантизма, усмотрев ее центральную особенность, и в частности особенность песен Оссиана, в художественном претворении идеи «смешанных ощущений»:

Британия есть мать поэтов величайших...

(...)

Как шум морских валов, носясь по пустыням
Далеко от берегов, уныние в сердцах
Внимающих родит, — так песни Оссиана,
Нежнейшую тоску вливая в томный дух,
Настроивают нас к печальным представлениям;
Но скорбь сия мила и сладостна душе.⁹⁹

Наибольший же литературный резонанс среди карамзинских поэтических деклараций получило стихотворение «Меланхолия. Подражание Делилю» (1800), вольное переложение фрагмента поэмы Жака Делиля «Воображение» («L'Imagination», 1780—1806). Под пером Карамзина меланхолия представляла не столько как смешение печали и радости, сколько как пограничное состояние, наделенный свойствами обратимости переход одной психологической противоположности в другую:

О Меланхолия! нежнейший перелив
От скорби и тоски к утехам наслажденья!
Веселья нет еще, и нет уже мученья;
Отчаянье прошло... Но, слезы осушив,
Ты радостно на свет взглянуть еще не смеешь
И матери своей, печали, вид имеешь.¹⁰⁰

Несомненно, что эта психологическая неопределенность меланхолии, состояния не светлого и не мрачного, но незаконченного, половинчатого, «распространяющего в воображении», как выразился современник Карамзина князь Г. А. Хованский, «полумрачные мысли, которые трогательны для всех чувствительных сердец»,¹⁰¹ оказывалась для сентиментально-пред-

⁹⁷ А. К(утузов). О приятности грусти // Московское ежемесячное издание. 1781. Ч. III. Октябрь. С. 148.

⁹⁸ См.: Лотман Ю. М. 1) Сотворение Карамзина / Лотман Ю. М. Карамзин. СПб., 1997. С. 35—38; 2) Эволюция мировоззрения Карамзина (1789—1803) // Там же. С. 313—316 и др.

⁹⁹ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 12. («Библиотека поэта». Больш. сер. 2-е изд.).

¹⁰⁰ Там же. С. 178.

¹⁰¹ Хованский Гр., кн. Меланхолия. Из Флориана // Приятное и полезное препровождение времени. 1796. Ч. IX. С. 202—203.

романтической литературы исполненной большего экзистенциального значения, чем однозначность и конечность эмоций, подвластных простой разумности.

Восприимчиком и наследником этих традиций был Жуковский.

Не будет преувеличением сказать, что состояние «сладостной печали» есть господствующее состояние природы и человека в элегиях Жуковского, если не во всей его лирике, так или иначе вырастающей на жанрово-тематической почве элегической поэзии. Пейзаж элегии «Вечер» — картина гармонического согласия природы и человека, но это вечерний пейзаж, и его психологическое содержание клонится к наслаждению угасанием, к экстатическому переживанию заката:

Как солнца за горой пленителен закат, —
 Когда поля в тени, а рощи отдаленны
 И в зеркале воды колеблющийся град
 Багряным блеском озаренны.

(Полн. собр. соч. I, 75)

В русской поэзии немного отыщется образов природы, сравнимых с образами элегии Жуковского «Славянка» (1815) по живописности, переизбытку красочности, визуальной пышности. Но это не только образы вечерние, это еще и образы осенние. Поэт ищет наслаждений в отцветающей природе, в состояниях ее предсмертного замиранья:

Славянка тихая, сколь ток приятен твой,
 Когда, в осенний день, в твои глядятся воды
 Холмы, одетые последнею красой
 Полуотцветшия природы.

(Полн. собр. соч. II, 20)

Нельзя пройти мимо того обстоятельства, что Жуковский был одним из первых в русской лирике поэтов зимы, и еще до появления элегии П. А. Вяземского «Первый снег» (1819), поэтической темой которой является «праздник зимы» («На празднике зимы красуется земля...»¹⁰²) и которая не раз прочитывалась как средоточие зимних первообразов русской литературы,¹⁰³ он предложил пути поэтизации «зимней природы». Зима в ранних стихотворениях Жуковского — вызывающее на преодоление отрицательное состояние мироздания, повод к отысканию поэтического содержания в непознательном предмете. Эти представления отражаются в стихотворении «К поэзии» (1804), генезис которого связывался в историко-литературной науке с пиндарической одой Томаса Грея «The Progress of Poesy» («Успехи поэзии», 1753).¹⁰⁴ «Индийские» экзотизмы Грея, носившие в определенном смысле «руссоистский» характер, заменены, впрочем, у Жуковского перекличками с бытовавшими в русской журнальной литературе рубежа XVIII—XIX веков мотивами лапландской — северной — этнографии:

Цевницы грубыя задумчивым бряцаньем
 Лапландец, дикий сын снегов,
 Свою туманную отчизну прославляет

¹⁰² Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 101.

¹⁰³ См.: Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 278—282.

¹⁰⁴ См.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. II. С. 232—240; Янушкевич А. С. В мире Жуковского. С. 54—60.

И неискusstvenной гармонией стихов,
Смотря на бурные валы, изображает
И дымный свой шалаш, и хлад, и шум морей,
И быстрый бег саней,
Летящих по снегам с еленем быстроногим.
(Полн. собр. соч. I, 62)

В стихотворении «Послание к Плещееву. В день Светлого Воскресения» (1812) зима, с одной стороны, требует «украшений» — декором поэтической фантазии, «пленительной игрой воображенья», а с другой — и сама становится источником позитивной образности, позднее вошедшей в состав литературной традиции:

Ты сетуешь на наш климат печальный!
И я с тобой готов его винить!
Шесть месяцев в одежде погребальной
Зима у нас привыкнула гостить!
(...)

Спасенье есть от хлада и мороза:
Пушистый бобр, седой Камчатки дар,
И камелек, откуда легкий жар
На нас лиет трескучая береза.
Кто запретит в медвежьих сапогах,
Закутав нос в обширную винчуру,
По холодку на лыжах, на коньках
Идти с певцом в пленительных мечтах
На снежный холм, чтоб зимнюю натуру
В ее красе весенней созерцать?

(Полн. собр. соч. I, 181)

Поэтизация реалий зимы в частном, «домашнем» послании Жуковского находила продолжение и в произведениях, имевших гораздо более широкий читательский адрес, — между прочим, в балладе «Светлана», работа над которой также завершалась поэтом в 1812 году. Зимние образы, обрамленные условно-фольклорным орнаментом, виньетками святочной обрядности, органично встраивались в балладную поэтику «Светланы», поскольку это произведение было и опытом селекции национальных поэтизмов. Зима, ее природные и ритуально-бытовые подробности становились здесь красками русского колорита, время года символизировалось. «Приметы русского национального колорита суммированы Жуковским, — отмечала И. М. Семенко. — Он первый дал как бы обязательный набор этих примет, несколько стилизованных, но выразительных: *зима, снег, сани, колокольчик* (пресловутая «тройка», хотя она еще здесь не названа); *гаданье, икона, избушка*; затем в финале — опять снег, зимняя дорога, сани, колокольчик...»¹⁰⁵

Важно, однако, видеть в поэтичности «Светланы» и другое. Соединяя картину зимнего ландшафта со светлой, праздничной стороной русской народности, Жуковский сохраняет в образном строе баллады и напоминание о том, что зима может быть и нередко была связана в поэтической традиции с кругом тем трагических, с мотивами прекращения жизни, губительной заснеженности или оледенения, смерти:

Вдруг метелица кругом;
Снег валит клоками;

¹⁰⁵ Семенко И. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 168—169.

Черный вран, свистя крылом,
 Вьется над санями...
 <...>

Одинокая, впотьмах,
 Брошена от друга,
 В страшных девица местах,
 Вкруг метель и вьюга.
 (Собр. соч. II, 21—22)

Исследователь пейзажных образов русской поэзии обоснованно указывает как на фольклорные, так и на «средиземноморские» истоки трагического восприятия зимы: «Для Данте лед прежде всего вещество ада: в последнем, девятом круге наиболее закоренелые грешники и сам князь их — Люцифер наказываются вечным холодом...»¹⁰⁶ В русской поэтической культуре, если сослаться на другие наблюдения цитированного автора, не исключается изображение зимней природы в качестве метафоры небытия. Эта фольклорная в данном случае традиция неотменима (характерно ее использование в поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос», 1863—1864), но преобладает образное представление о зиме как области света, чистоты, свежести и бодрости. «Благодаря зиме в человеке пробуждается заряд энергии, который гасится теплыми временами года — весной и летом», особое значение приобретают «контраст предмета и ощущения, неожиданность их встречи».¹⁰⁷

Образы зимы у Жуковского, как и многие другие из его природных образов, наделены ощутимыми признаками амбивалентности, несут в себе дуалистическую метафизику жизни и смерти, света и тьмы, радости и печали. Вместе с «одеждой погребальной», поэтическим атрибутом зимы в «Послании к Плещееву», это же время года может выступать и в «красе весенней», т. е. как объект эстетической идеализации, выводимой из тех же содержательных источников, в которых скрыты и его негативные значения. Поэт останавливает внимание на тех же противоречиях бытия, которые породили «приятность грусти», морально-психологический парадокс, сентиментальную формулу меланхолии.

Таково вообще философское и поэтическое отношение Жуковского к отрицательным состояниям мироздания. Они преодолеваются эстетическим усилием, эстетизация становится средством воздействия блага на зло, освещением, при котором на зло можно смотреть не только не покоряясь ему, но и с надеждой на воздаяние. Подобного рода освещение сопровождает в творческом мире поэта, среди многого другого, и картины заката патриархального сельского жизнеустройства, разворачивающиеся как мифологические изображения конца «золотого века» или даже «утраты рая» («Опустевшая деревня»):

О родина моя, где счастье процветало!
 Прошли, навек прошли твои златые дни!
 Смотрю — лишь пустыри заглохшие одни,
 Лишь дичь безмолвную, лишь тундры обретаю,
 Лишь ветру в осоке свистящему внимаю,
 Скитаюсь по полям — все пусто, все молчит!

¹⁰⁶ Эпштейн М. Н. Указ. соч. С. 170.

¹⁰⁷ Там же. С. 173—174.

К минувшим ли часам душа моя летит?
Ищу ли хижины рыбацкой над рекою
Иль дуба на холме с дерновою скамьей —
Напрасно! Скрылось все! Пустыня предо мной!
И воспоминание сменяется тоской!..

(Полн. собр. соч. I, 66)

В подобного же рода эстетическую среду попадает у Жуковского и сама смерть, предстающая порой в окружении избранных образных эссенций элегической поэзии, как «любимая мечта», в венке из «цветов меланхолии» («К Филалету», 1809):

Не знаю... но, мой друг, кончины сладкий час
Моей любимой мечтою становится;
Унылость тихая в душе моей хранится;
Во всем внимаю я знакомый смерти глас.
(...)

Повсюду вестники могилы предо мной.
Смотрю ли, как заря с закатом угасает —
Так, мнится, юноша цветущий исчезает;
Внимаю ли рогам пастушьим за горой,
Иль ветра горного в дубраве трепетанью,
Иль тихому ручья в кустарнике журчанью,
Смотрю ль в туману даль вечернюю порой,
К клавиру ль преклонясь, гармонии внимаю —
Во всем печальных дней конец воображаю.
Иль предвещание в унынии моем?

(Полн. собр. соч. I, 139)

Это менее всего болезненное наслаждение предчувствием смерти, это предощущение трагизма бытия в глубине его лучших впечатлений, подобное переживанию печали в глубине радости, а равно и ожиданию радости в глубине печали.

На теснейшие связи между предметно-образным миром поэзии Жуковского и психологическим содержанием меланхолии проливает свет и одно важное культурно-историческое обстоятельство. Едва ли не лучшим и во всяком случае наиболее поэтическим изображением Жуковского является, как известно, его живописный портрет, написанный в 1816 году О. А. Кипренским. Современник поэта и его портретиста имел основания сказать, что это «во всех отношениях столь замечательная картина, в коей русская поэзия и русская живопись соединили свои лучшие силы...»¹⁰⁸ Одна из достопримечательностей портрета заключается в том, что это не просто изображение выдающегося поэта, хотя бы и романтическое, но и попытка представить поэта в образе лирического героя его поэзии. Не случайно декорацией, на фоне которой живописец изображает портретируемое лицо, становится пейзаж элегий Жуковского, и прежде всего элегии «Сельское кладбище»: вечерний сумрак, средневековая башня, склоненные темные деревья, тревожная облачность...

¹⁰⁸ [Б. п.] О кончине В. А. Жуковского и о его портрете кисти О. А. Кипренского // Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. СПб., 1994. С. 509.

На этом элегическом фоне выступает образ поэта, отнюдь не мрачный, но задумчивый, не печальный, но именно меланхолический. «Портрет В. А. Жуковского имеет меланхолическое выражение, — писал о работе Кипренского обозреватель академической выставки, на которой она впервые была показана публике. — Поэт представлен в задумчивости; местоположение в окружности дико и мрачно; на небе ночь и в облаках виден отсвет луны». ¹⁰⁹ Характерен, следует прибавить, и данный художником своей модели жест — рука, подпирающая голову. Это жест меланхолика и меланхолической созерцательности, что было предуказано, если вернуться к истории темы, еще Дюрером и его гравюрой «Меланхолия».

Портрет-картина Кипренского, созданный, повторим, в 1816 году и находившийся в собрании С. С. Уварова (ныне хранится в Третьяковской галерее), был выставлен на всеобщее обозрение в петербургской Академии художеств только в 1824 году. Более ранняя известность портрета оказалась связана с несколькими гравюрными копиями с него, в частности с гравюрой Ф. Вендрамини, отпечатанной в значительном количестве экземпляров на рубеже 1817—1818 годов. Именно на эту гравюру откликнулся А. С. Пушкин в стихотворении 1818 года «К портрету Жуковского» («Его стихов пленительная сладость...»). ¹¹⁰

В пушкинской стихотворной подписи отразилось глубокое понимание и поэтического мира Жуковского, и живописного замысла Кипренского. Ни словом не обмолвившись о наружной образности и пластике портрета, Пушкин дает тем не менее вернейшее прочтение его психологического и культурно-исторического содержания, его «меланхолической» идеи:

Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль,
И, внемля им, вздохнет о славе младость,
Утешится безмолвная печаль
И резвая задумается радость. ¹¹¹

Утешенная печаль и задумавшаяся радость — это не что иное, как светлотень меланхолии, в том виде, в каком она наполняет поэзию Жуковского как ее важнейшая содержательная образующая. Эти взаимосвязи и взаимопереходы противоположных душевных состояний, это сосуществование печали и радости, скорби и утешений, сосуществование, доходящее до взаимообусловленности, — это и есть в существенных чертах содержание поэтических созерцаний Жуковского, отмеченных «печатью меланхолии». «Меланхолия не есть ни горесть, ни радость: я назвал бы ее оттенком веселия на сердце печального, оттенком уныния на душе счастливица», ¹¹² — читаем мы в переводном прозаическом рассуждении Жуковского «Меланхолия. Сочинение женщины, которая никогда не бывала в меланхолии» (1808), продолжающем мотивы Карамзина и словно предвосхищающем мотивы пушкинского стихотворения. Переводность текста, как это нередко бывало у Жуковского, не исключала его программности, и не случайно сформулиро-

¹⁰⁹ Федоров Б. Письмо редактора к издателю «Отч(ественных) зап(исок)» об открытии императорской Академии художеств для публики в сентябре нынешнего года // Отечественные записки. 1824. Ч. XX. № 55. С. 301.

¹¹⁰ См.: Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. С. 671, 697; Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: В 4 т. М., 1999. Т. 1. 1799—сент. 1826. С. 486; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2004. Т. 2. Кн. 1. С. 519—520 (комментарий В. Э. Вацура).

¹¹¹ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 2. Кн. 1. С. 60.

¹¹² Жуковский В. А. Соч. в стихах и прозе. С. 827.

ванная здесь программа понимания «внутреннего человека» имела множество соответствий, путей развития, вариаций в его поэтических произведениях, и переводных, и оригинальных.

Во гробе нам судьбой назначено свиданье!
Надежда сладкая! приятно ожиданье! —
С каким веселием я буду умирать!

(«На смерть А(ндрея Тургенева)»,
1803; *Полн. собр. соч.* I, 59)

Но в самой скорби есть для сердца наслажденье.

(«К К. М. С(оковниной)»,
1803; *Полн. собр. соч.* I, 59)

Сей трепет внутренний, сие души волненье
При виде милых строк знакомыя руки,
Сие смешение восторга и тоски —
Не суть ли признаки любви непобежденной?

(«Послание Элоизы к Абеляру»,
1806; *Полн. собр. соч.* I, 69)

...Тогда б, мой друг, я рай в сем мире находил
И дня, как дара, ждал, к страданью пробуждаясь...

(«К Филалету», 1809; *Полн. собр. соч.* I, 140)

Что в *оны дни* будило радость в нас,
То в нас *теперь* унылость пробуждает...

(«Тургеневу, в ответ на его письмо»,
1813; *Полн. собр. соч.* I, 281)

Круг показательных примеров из лирики Жуковского может быть значительно расширен. Этот симбиоз положительных и отрицательных морально-психологических состояний, восходящий к философии меланхолии и ее литературным образам, находит место и в балладах поэта — в той жанровой форме, где осуществляет себя иная поэтика. Но в балладе «Алина и Альсим» (1814) он налицо:

Мила для взоров живость цвета,
Знак юных дней;
Но бледный цвет, тоски примета,
Еще милей.

(*Собр. соч.* II, 55)

Исполненный «противочувствий» и антитез психологический рисунок меланхолии дает себя знать и в поэмах Жуковского. Им невозможно было пренебречь при изображении в поэме «Ундина» (1831—1836) такой непостижимой и «текучей» материи, как одушевленная вода, — а именно эту грань «чудесного» олицетворяла здесь героиня поэтического повествования:

Словом, Ундина была несравненным, мучительно-милым,
Чудным созданием; и прелесть ее проничала, томила
Душу Гульбранда, как прелесть весны, как волшебство
Звуков, когда мы так полны болезненно-сладкою думой.

(*Собр. соч.* II, 349)

В предпосланном поэме «Наль и Дамаянти» (1837—1841) посвящении великой княжне Александре Николаевне (1843) частица «меланхолического» контекста играет роль позднего напоминания о былой поэзии, «друге минувших лет» и украшении «обвечеревшей жизни»:

...и сладкой
Моя душа наполнилася грустью.

(Собр. соч. III, 310)

Формулы меланхолического лиризма проникают даже и в «Одиссею» (1842—1849), поэтический строй которой столь, казалось бы, далек от христианского, в чем была убеждена мадам де Сталь, существа меланхолических переживаний и ценностей. Царь Лакедемона Менелай, оплакивая своего брата Агамемнона, погибшего по злому умыслу, а равно и воинов, кончивших жизнь под стенами Трои, возглашает (песнь IV):

«Часто, их всех поминая, об них сокрушаясь и плача,
Здесь я сижу одиноко под кровлей домашней; порою
Горем о них улаждаю я сердце...»

(Собр. соч. IV, 51)

Вернувшийся на родину и обретший родных Одиссей тоже испытывает чувства, подобно меланхолическим противоречая одно другому (песнь XXII):

Он же дал волю слезам; он рыдал от веселья и скорби,
Всех при свидании милых домашних своих узнавая.

(Собр. соч. IV, 339)

Прикосновение к этому материалу требует заметить, что, в отличие от мадам де Сталь, Жуковский не считал меланхолию преимущественной принадлежностью христианского мирозерцания. В написанной в период работы над переводом «Одиссеи» статье «О меланхолии в жизни и поэзии» (1846), эпистолярной по своему генезису, поэт, напротив, высказывал мысль о том, что меланхолия, причины которой суть «внешние, истекающие из всего того, что нас окружает»,¹¹³ — «грустная роскошь» человека античного мира, в то время как человеку, преображенному христианским Откровением, дано другое состояние души — скорбь, источник которой заключен внутри душевной сферы. Различение меланхолии и христианской скорби приобретало у Жуковского характер этико-теософской концепции: «До христианства душа, еще не воздвигнутая искуплением, была преисполнена темным чувством падения, тайною, часто неощутительною печалию (эта печаль относительно внешнего есть то, что я называю меланхолиею). Христианство, победив смерть и ничтожество, изменило и характер этой внутренней, врожденной печали. Из *уныния*, в которое она повергла и которое или приводило к безнадежности, губящей всякую внутреннюю деятельность, или насильственно влекло душу в заглушавшую ее материальность и шум внешней жизни, оно образовало эту животворную *скорбь*, о которой я говорил выше и которая есть для души источник самобытной, победоносной деятельности».¹¹⁴

¹¹³ Жуковский В. А. О меланхолии в жизни и поэзии. С. 342.

¹¹⁴ Там же. С. 345.

Подчеркивая в меланхолии и христианской скорби разную духовную природу, Жуковский не отрицал, что меланхолия нашла свое выражение не в античности, а «в поэзии по *распространении* христианства». «Этот феномен, — утверждал поэт, — изъяснить не трудно: христианство открыло нам глубину нашей души, увлекло нас в духовное созерцание, соединило с миром внешним мир таинственный, усилило в нас все душевное...»¹¹⁵

Статью Жуковского «О меланхолии в жизни и поэзии» во многих отношениях затруднительно рассматривать как теоретическое обобщение его поэтического опыта, тем более раннего. Она ближе стоит к его поздним религиозным воззрениям. Однако, помимо признания меланхолической поэзии поэзией душевности во всей широте этого понятия, признания для характеристики Жуковского чрезвычайно важного, этот критический этюд несет в себе отражение неизменной мыслительной логики поэта: отрицательное душевное состояние создает повод для его преодоления, в нем самом скрыта его противоположность. «Как поэтическая краска, меланхолия из всех поэтических красок самая сильная; поэзия живет контрастами».¹¹⁶

Те представления об индивидуальной психологической жизни, которые предполагали ее составленность из разнородных и противоположных начал, допускали в бытии этих начал слитность и нерасторжимость и которые в поэзии Жуковского выразились в поэтических образах меланхолии, означали, что в литературе появился небывалый по «разрешающей способности» взгляд на человека. Не случайно меланхолия — философская тема, образный мир, психологическая и даже мелодическая тональность творчества Жуковского — многократно отзовется в позднейшей русской литературе, в первую очередь, конечно, в лирической поэзии.

Мысль о благодатной духовно-творческой роли отрицательного чувственного состояния положена в основу элегии П. А. Вяземского «Уныние» (1819):

Уныние! вернейший друг души!
С которым я делю печаль и радость,
Ты легким сумраком мою одело младость,
И расцвела весна моя в тиши.¹¹⁷

Молодой А. С. Пушкин оказывается склонен к своеобразной переоценке меланхолической чувствительности, противопоставляя ей более неукротимую стихийность, «безумие» романтических страстей («Мечтателю», 1818):

Ты в страсти горестной находишь наслажденье;
Тебе приятно слезы лить,
Напрасным пламенем томить воображенье
И в сердце тихое уныние таить.
Поверь, не любишь ты, неопытный мечтатель.
О если бы тебя, унылых чувств искатель,
Постигло страшное безумие любви...

{...}

Поверь, тогда б ты не питал
Неблагодарного мечтанья!¹¹⁸

¹¹⁵ Там же. С. 346.

¹¹⁶ Там же. С. 347.

¹¹⁷ Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 105.

¹¹⁸ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 2. Кн. 1. С. 64.

В поздней же пушкинской лирике поэтические приемы «меланхолического текста» (если воспользоваться терминологической моделью В. Н. Топорова) становятся необходимым художественным оснащением, без которого нельзя обойтись в стихотворении на традиционную тему, с каноническими топикой и заглавием, — таком, к примеру, стихотворении, как «Осень» (1833):

Унылая пора! Очей очарованье!
 Приятна мне твоя прощальная краса —
 Люблю я пышное природы увяданье,
 В багрец и в золото одетые леса.¹¹⁹

В этих хрестоматийных строках типической характерностью для меланхолической традиции отличаются мотивы наслаждения увяданием, не раз встречаемые у Жуковского. Другая же строфа пушкинской «Осени» содержит в себе отдаленный отзвук первообразов меланхолической традиции — поэмы Дж. Мильтона «Il Penseroso» и опозитизированных в ней ночных бдений души и мысли.

У Мильтона:

Порой сажу у ночника
 В старинной башне я, пока
 Горит Медведица Большая,
 И дух Платона возвращаю
 В наш мир с заоблачных высот,
 Где он с бессмертными живет,
 Иль тщусь, идя за Трисмегистом
 Путем познания тернистым,
 Заставить слушаться меня
 Тех демонов воды, огня,
 Земли и воздуха, чья сила
 Стихии движет и светила.¹²⁰

У Пушкина:

Но гаснет краткий день, и в камельке забытом
 Огонь опять горит — то яркий свет лиет,
 То тлеет медленно — а я пред ним читаю
 Иль думы долгие в душе моей питаю.¹²¹

Философско-метафизический акцент вносил в меланхолическое восприятие осени Ф. И. Тютчев, но наслаждение увяданием — и его пейзажная тема («Обвеян вещею дремотой...», 1850):

Как увядающее мило!
 Какая прелесть в нем для нас,
 Когда, что так цвело и жило,
 Теперь, так немощно и хило,
 В последний улыбнется раз!¹²²

¹¹⁹ Там же. Т. 3. Кн. 1. С. 320.

¹²⁰ Мильтон Дж. Il Penseroso. С. 400—401.

¹²¹ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 3. Кн. 1. С. 320. Ср. также цитированные строки из «Послания к Плещееву» Жуковского: «И камелек, откуда легкий жар На нас лиет трескучая береза...».

¹²² Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. и письма: В 6 т. М., 2003. Т. 2. С. 24.

Приметы элегической традиции и «меланхолического текста» — и более всего образы осеннего северного ненастья, способного, однако, оказывать стимулирующее воздействие на вдохновение поэта, — не редкость в поздней лирике Н. А. Некрасова, в частности в его «большом стихотворении» «Уныние» (1874), заглавие которого повторяет заглавие элегии П. А. Вяземского и вообще сентиментально-романтическое слово-образ:

День свечерел. Томим тоскою вялой,
 То по лесам, то по лугу брожу.
 Уныние в душе моей усталой,
 Уныние — куда ни погляжу.
 (...)

 Упала ночь, зажглись в лугах костры,
 Иду домой, тоскуя и волнуясь,
 Беру перо, привычке повинуюсь,
 Пишу стихи и, — недовольный; жгу.
 Мой стих уныл, как ропот на несчастье,
 Как плеск волны в осеннее ненастье
 На северном пустынном берегу...¹²³

Нет неожиданности и в том, что мотивы психологической рефлексии, порожденной меланхолической культурой, зазвучали и в русском романе XIX века — жанре, для которого задачи психологического познания личности имели первенствующее значение. В романе И. А. Гончарова «Обломов» (1849—1858) читатель встречается знакомую ему из произведений Жуковского диалектику радости и грусти, одновременного проживания чувства смерти и чувства жизни — при описании музицирования Ольги Ильинской (ч. II, гл. V), в связи с романтическими линиями сюжета, в эмоциональной ауре вечернего сумрака и подобного лунному свету: «Между тем наступил вечер. Засветили лампу, которая, как луна, сквозила в трельяже с плющом. Сумрак скрыл очертания лица и фигуры Ольги и набросил на нее как будто флёровое покрывало... (...) Она пела много арий и романсов, по указанию Штольца; в одних выражалось страдание с неясным предчувствием счастья, в других радость, но в звуках этих таился уже зародыш грусти. (...) В один и тот же момент хотелось умереть, не пробуждаться от звуков, и сейчас же опять сердце жаждало жизни...»¹²⁴

Интеллектуальное и имажинативное наследие поэзии и романа XIX века приняла в начале XX века и русская философская мысль. «Грусть выше радости, идеальнее, — заметит В. В. Розанов. — Трагедия выше комедии. (...) Одна из великих загадок мира заключается в том, что страдание идеальнее, эстетичнее счастья — грустнее, величественнее. Мы к грустному невероятно влечемся».¹²⁵ Суждение это могло родиться не исключительно над страницами Евангелия, но и, как указывают упоминания драматических жанров, на основании опыта литературной классики. Необходимо прибавить: работа «О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира» (1907—1908), которая содержит в себе эти строки, была включена автором в его книгу «В темных религиозных лучах», напечатанную в 1910 году и не дошедшую до читателя по цензурным причинам. Останавливает внимание тот факт, что парадок-

¹²³ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1982. Т. 3. С. 137.

¹²⁴ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1998. Т. 4. С. 196.

¹²⁵ Розанов В. В. О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира // Розанов В. В. Собр. соч. В темных религиозных лучах. М., 1994. С. 425.

сальный образ, определивший заглавие этой книги, находит соответствие и, возможно, исток в стихе из поэмы Джона Мильтона «Il Penseroso»: «Casting a dim religious light»¹²⁶ — «Проливая тусклый (темный) религиозный свет».

Заклучим наш экскурс отзывом С. Н. Булгакова о символистских изваяниях А. С. Голубкиной: «Если проблески уныния и изнеможения и мелькают порою в скульптуре Голубкиной, — конечно, не из них ее творчество рождается. Оно исполнено той высшей, правой тоски, которая есть всегда преодолеваемая основа радости, как побеждаемая ночь есть незримая, темная основа дня: существует таинственная связь между блаженством и мукой, радостью и просветленной скорбью».¹²⁷ Здесь еще раз встретились открытия английского сенсуализма и искания русского идеализма.

Меланхолия сыграла в русской литературе роль одного из проблемно-тематических «узлов», в содержании которого оказались заложены возможности многообразного художественного развития, и прежде всего имевший фундаментальное значение интерес к внутреннему миру личности. Меланхолия явилась этико-психологической репрезентацией человека Нового времени, совокупностью душевных свойств, отличающих его от человека более ранних исторических эпох, знаменательным философско-поэтическим уклоном романтической в широком смысле культуры, гносеологически насыщенным опытом, проливающим свет на противоречивую природу объективного и субъективного бытия.

Психологическое пространство меланхолии было ограничено противоположностями положительных и отрицательных душевных переживаний. Это означало, что меланхолия могла вмещать в свой смысловой объем, в пространство между полюсами, всю психологическую гамму человеческой жизни, коль скоро от полюса до полюса простирается мир. Принимая во внимание антиномии психологической действительности, меланхолия стремилась к интеграции целого и одновременно отражала по-новому дифференцированную картину мира, давая понять, что сущность человека образуют дробь и частности, переходы одного в другое, оттенки и сочетания бесконечно малого с бесконечно великим. В этом смысле меланхолическая традиция сентиментальной и романтической культуры была незаменимой школой и первоисточником художественного психологизма, той «диалектики души», которая станет основой своеобразия не одного Л. Н. Толстого, но и всей классической русской литературы.

¹²⁶ The poetical works of John Milton. Vol. the fifth. P. 130.

¹²⁷ Булгаков С. Н. Тоска. На выставке А. С. Голубкиной [1915] // Булгаков С. Н. Тихие думы. М., 1996. С. 42.

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Н. В. ГОГОЛЯ

© Н. Н. СКАТОВ

«ЧЕЛОВЕК И ГРАЖДАНИН ЗЕМЛИ СВОЕЙ...»

«Я совершу... Я совершу! Жизнь кипит во мне. Труды мои будут вдохновенны. Над ними будет веять недоступное земле божество! Я совершу...»¹ — так экстатически писал Гоголь в канун 1834 года, еще ничего почти не совершив, но предчувствуя и веря.

Что же он хотел совершить? Что он совершил? И что ему совершить так и не удалось?

«...Назначение человека, — написал Гоголь, уже завершая свой путь, — служить, и вся жизнь наша есть служба» (VIII, 462). И еще: «Писатель, если только он одарен творческою силою создавать собственные образы, воспитайся прежде как человек и гражданин земли своей...»

Эту миссию Гоголь осознал почти сразу. И потому почти сразу и уже навсегда объединились в русской жизни и для русского сознания два великих русских ратоборца — Гоголь и Белинский. «Белинский, — отметит позднее Федор Достоевский, — заявил себя ведь не пересмотром литературы и *имен*, даже не статью о Пушкине, а именно опираясь на Гоголя, которому он поклонился еще в юношестве».²

Действительно, «в настоящее время он является главою литературы, главою поэтов; он становится на место, оставленное Пушкиным».³ Это критик сказал в 1835 году, когда Пушкин был жив, а Гоголь не был автором ни «Ревизора», ни «Мертвых душ». И сказал это критик, которому не было еще и двадцати пяти, о писателе, которому двадцать пять едва минуло.

«Возьмите, — пишет Белинский, — его „Старосветских помещиков“: что в них? Две пародии на человечество в продолжение нескольких десятков лет пьют и едят, едят и пьют, а потом, как водится исстари, умирают. Но отчего же это очарование? Вы видите всю пошлость, всю гадость этой жизни, животной, уродливой, карикатурной, и между тем принимаете такое участие в персонажах повести, смеетесь над ними, но без злости, а потом рыдаете с Филимоном о его Бавкиде... Отчего это? Оттого, что это очень просто и, следовательно, очень верно; оттого, что автор нашел поэзию и в этой пошлой и темной жизни, нашел человеческое чувство, двигавшее и оживлявшее его героев: это чувство — привычка».⁴

Тогда же Степан Шевырев не случайно восстал именно против этого места в повести: «Мне не нравится тут одна только мысль, убийственная мысль о привычке, которая как будто разрушает нравственное впечатление целой картины. Я бы вымарал эти строки».⁵

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. [М.; Л.], 1952. Т. IX. С. 17. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1986. Т. 29. Кн. 1. С. 16.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 1. С. 306.

⁴ Там же. С. 291—292.

⁵ Шевырев С. П. «Миргород» // Шевырев С. П. Об отечественной словесности. М., 2004. С. 106.

Но Гоголь не вымарал. А Белинский пояснял: «Холодному сыну земли, сыну забот и помыслов житейских, заменяет она чувства человеческие, которых лишила его природа или обстоятельства жизни. Для него она истинное блаженство, истинный дар провидения, единственный источник его радостей и (дивное дело) радостей человеческих! Но что она для человека в полном смысле этого слова? Не насмешка ли судьбы! И он платит ей свою дань, и он прилепляется к пустым вещам и пустым людям и горько страдает, лишаясь их! И что же еще? Г-н Гоголь сравнивает ваше глубокое человеческое чувство, вашу высокую пламенную страсть с чувством привычки жалкого получеловека и говорит, что его чувство привычки сильнее, глубже и продолжительнее вашей страсти, и вы стоите перед ним, потупя глаза и не зная, что отвечать, как ученик, не знающий урока, перед своим учителем!.. Так вот где часто скрываются пружины лучших наших действий, прекраснейших наших чувств!»⁶

Здесь определение настоящей трагедии в самом высоком значении этого слова и объяснение грусти сильнейшей, чем грусть об Афанасии Ивановиче. Гениальный критик вполне на уровне объекта критики — гениальной гоголевской повести. Он первый произнес в применении к ней слово «трагедия». Он сравнил ее с шекспировской драмой, и такое сопоставление «бытовой украинской повести» с Шекспиром у Белинского не кажется смешным. Трагедия здесь от трагедии целого мира, в котором подлинно человеческое так эфемерно и преходяще, мира, в котором принимающее форму человечности глубже и сильнее самой человечности, мира, в котором все поставлено с ног на голову. Вот почему эта повесть и заставила Белинского воскликнуть: «О, бедное человечество! Жалкая жизнь!»

Некрасов не случайно сведет их имена в хрестоматийных теперь стихах о русском мужике, который «Белинского и Гоголя с базара понесет».

А когда в конце гениальный писатель и великий критик разойдутся, то уж, конечно, не как в море корабли, но после почти смертельной схватки, обмениваясь такими письмами, которые, в свою очередь, раскалывали умы и сердца и многих людей, и целых поколений.

Коренная их идея — идея переустройства, переделки, пересоздания жизни. Исторически возникшее нетерпение, в конечном счете по-разному проявившееся и все-таки в одном единое. И если, по словам Герцена, Россия ответила на призыв Петра сто лет спустя «громадным явлением Пушкина»,⁷ то, уже по словам Тургенева, Гоголь сам «во многих отношениях был для нас продолжателем Петра Великого».⁸ То есть дерзнувшим на преобразование жизни целой страны и вполне это осознавшим. Кто еще решился бы сказать: «Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?..» (VI, 221).

Русь действительно обращалась к Гоголю, полная ожидания, Русь действительно хотела от него открытия правды. И в гоголевских произведениях и типах получила чаемые слова и желанные оценки. Он, скажет Чернышевский, «пробудил в нас сознание о нас самих...»⁹ Гоголь представил своеобразную периодическую систему элементов русской жизни. Маниловщина незнаемая была — он ее открыл. Ноздревщина невидимая существовала — он ее обозначил. Чичиковщина скрытая присутствовала — он ее определил.

⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 292.

⁷ Герцен А. И. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 6. С. 200.

⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. М., 1987. Т. 2. С. 386.

⁹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3. С. 20.

Гоголь совершил подлинно работу титана, создав типы невиданного ни до, ни после того общенационального, всероссийского масштаба.

Речь не о том, чтобы подменить национальным социальное, но о том, чтобы узреть истинные размеры самого социального. Гоголь не просто замечательный бытописатель позапрошлого столетия и не только обличитель его уклада. Недаром Белинский почти сразу, говоря о Гоголе, вспомнил и Гомера, и Шекспира.

Конечно, Гоголь — писатель XIX века во всей его социальной и политической конкретности, и все же сейчас видеть в гоголевском «Ревизоре» только обличение чиновников и даже целого их строя — все равно что видеть в «Гамлете» Шекспира обличение нравов, царивших при датском дворе. Тут и там — законы целого мира. И до сих пор не приуменьшаем ли мы значение гоголевских типов, прежде всего значение общественное, социальное, говоря подчас о героях писателя лишь как о живших полтора столетия назад? И отживших. Мы-де здесь ни при чем — вот пафос нашего осмысления тех же «Мертвых душ».

Разумеется, Гоголь не случайно обращается к чиновникам и помещикам. «Чем знатнее, — писал он, — чем выше класс, тем он глупее. Это вечная истина!» Но Гоголь обратился к помещикам, чтобы обнажить болезнь, поражающую не только помещиков.

Весь старый мир вскинулся, обвиняя писателя в искажении истины, в очернении действительности, в клевете на жизнь. Как раз провозвестники нового мира и борцы за него готовы были принять удар и на себя. «Не все ли мы после юности, так или иначе, ведем одну из жизней гоголевских героев? Один остается при маниловской тупой мечтательности, другой буйствует à la Nodreff, третий — Плюшкин и проч.»¹⁰ Не все ли мы? «Действительно, каждый из нас, какой бы он ни был хороший человек, если вникнет в себя с тем беспристрастием, с каким вникает в других, — то непременно найдет в себе, в большей или меньшей степени, многие из элементов многих героев Гоголя».¹¹ *Каждый из нас.* «Он сказал нам, кто мы таковы, чего недостает нам, к чему должны стремиться, чего гнушаться и что любить» (Чернышевский). *Он сказал нам, кто мы таковы.*

Но первым нанесший удар первым его принял: «Я не любил никогда моих дурных качеств... взявши дурное свойство мое, я преследовал его в другом званье и на другом поприще, старался себе изобразить его в виде смертельного врага... Мне потребно было отобрать от всех прекрасных людей, которых я знал, все пошлое и гадкое...» (VIII, 293—294). Подлинный сверхсмысл гоголевской поэмы, обращенной и к сегодняшним молодым людям, может и должен быть таков: вы станете маниловыми, ноздревыми, плюшкиными, во всяком случае, можете стать, если не... Потому-то и зывал Гоголь: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!» (VI, 127). Опасности сделаться помещиками для нас, казалось бы, нет (правда, сегодня уже есть), но опасность превратиться в собакевичей или коробочек вполне сохраняется. Здесь должен обозначиться столь важный сейчас призыв к внутренним ресурсам духовной жизни, к нравственному потенциалу человека.

То же ведь и с буржуазностью Чичикова. Впрочем, в литературе давно замечено: ну какой это буржуазный предприниматель? Жульническая афера — и мы иной раз это наивно повторяем — буржуазное предприниматель-

¹⁰ Герцен А. И. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. С. 200.

¹¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 10. С. 245.

ство? Но пошлость, но ординарность, но полностью вытеснившая человеческое благородство бесчеловечная благонамеренность, но культ денег — и даже не для того, чтобы возвыситься над всеми (не скупость пушкинского рыцаря), а скорее для того, чтобы быть не хуже всех, как все, — вот это действительно буржуазное отношение к миру, хотя и характерное не только для буржуа.

Наконец, Гоголь открыл явление, по сути все вместившее и всех объявшащее: Иван Александрович Хлестаков.

Плюшкин или Ноздрев — люди определенного, так сказать, класса и слоя — при широчайшей типичности самим этим типом локализованы, в нем заключены. Ноздрев как концентрация ноздревщины от Плюшкина отъединен. Манилов отнюдь не повторится в Собакевиче. Хлестаков же — не столько тип, сколько явление действительно, как сказал Гоголь, фантазмагорическое, всепроникающее, всюду могущее возникнуть, в каждом проявиться. Кто еще даже из гоголевских героев мог бы позволить себе то, что воскликнул Хлестаков: «Я везде, везде»?

Дело заключается не только в том, чтобы понять суть хлестаковщины, но и в том, чтобы ощутить, уловить ее обширный, разнообразный, всеобъемлющий характер. Ведь каждое, внешне подчас непритязательное слово Ивана Александровича Хлестакова — это особый мир, целый космос или, как минимум, громадная сторона жизни, часть почти вселенского бытия. Давно замечено, что, скажем, пассаж: «Это ничего! Для любви нет различия; и Карамзин сказал: „Законы осуждают“. Мы удалимся под сень струй...» (IV, 77) — не просто пошлость, но заключенная в пошлость и уничтожаемая в пошлости и пошлостью великая эпоха культуры: и английский сенсуализм, и уроки руссоизма, и живопись Ватто, и русский карамзинизм. «С Пушкиным на дружеской ноге» — это и клеймо, положенное на колоссальное количество литературы (в частности, и мемуарной), которую посвящают невеликие мира сего великим и пошлость которой часто определяется уже даже простым ее обилием.

А теперь отрывок из одной беседы, опубликованной сорок лет назад: «Я вот много думал о „Ревизоре“, давно хочу сыграть Хлестакова. И знаешь, когда он начал мне даваться в руки, что послужило последним толчком? Был какой-то прием, я оказался в компании иностранцев, видевших наши спектакли. Они стали говорить мне комплименты — видимо, и искренне, и просто из вежливости... И, помимо воли, я сам начал прилагать усилия к тому, чтобы казаться интеллигентнее, умнее, талантливее, прогрессивнее...»¹²

Немало поясняет в образе Хлестакова отношение к нему автора. Писатель признался однажды, что Бог дал ему многостороннюю природу. Не потому ли оказался он способен на создание и Хлестакова, способен, если воспользоваться собственным словом Гоголя, извлечь его из своей души.

В начале 30-х годов, на волне первого и все растущего успеха, он писал из Петербурга маменьке: «...испанский посланник, большой чудак и погодопредвещатель, уверяет, что такой непостоянной и мерзкой зимы, какова будет теперь, еще никогда не бывало» (X, 215). Не здесь ли лежит зерно знаменитого пассажи с посланниками, который позднее появится в «Ревизоре»: «Там у нас и вист свой составился: министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланник и я»? (IV, 49).

В 1846 году Гоголь издал книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», в которой он видел одно из самых ответственных и важных в

¹² Комсомольская правда. 1968. 3 янв.

своей учительности дел. Сложная эта книга вызвала взрыв страстей, одобрений и негодований. Одно из самых сокрушительных слов, как известно, сказал Белинский. Гоголь защищался и тогда, и позднее. Тем не менее учиненный им строгий самосуд сразу заставил вспомнить Ивана Александровича Хлестакова. «Я должен вам признаться, — написал Гоголь в апреле 1847 года А. О. Россету, — что донныне горю от стыда, вспоминая, как заносчиво выразился во многих местах, почти à la Хлестаков» (XIII, 279). Вероятно, этот образ неотвязно стоял перед Гоголем, потому что и в письме Жуковскому тогда же и по тому же поводу он напишет: «Я размахнулся в моей книге таким Хлестаковым, что не имею духу заглянуть в нее... Право, есть во мне что-то хлестаковское» (XIII, 243—244).

Любопытно, что актер (корреспондент «Комсомольской правды» беседе с Олегом Табаковым) говорит не о шкурном приспособленчестве, а о бескорыстном желании выглядеть, да и выглядеть-то вроде бы лучше, чем есть... И заключает: «Такой поворот характера представляется мне важным, имеющим отношение к жизни сегодняшних людей, художественной интеллигенции в частности».¹³

Хлестаков — это и эскадроны галопирующих прогрессистов. Он прогрессист, так как он есть явление, лишенное корней, легкое и беспрерывно устремляющееся вперед и выше. Своеобразный, но непременный нарост на прогрессе, на всяком движении. Потому у него непосредственно за жалобой на «грязные трактеры» и вылетает — «мрак невежества».

Сложность заключается не в том, чтобы уловить хлестаковщину и понять, что это такое, а в том, чтобы понять и представить всеобщий характер ее. «Словом, это лицо должно быть тип многого разбросанного в разных русских характерах, но которое здесь соединилось случайно в одном лице, как весьма часто попадаетея и в натуре. Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым, но, натурально, в этом не хочет только признаться; он любит даже и посмеяться над этим фактом, но только, конечно, в коже другого, а не в собственной». А между тем: «И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым. Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни, — дело только в том, что вслед за тем очень ловко повернется, и как будто бы и не он» (IV, 101).

«Я везде, везде», — кричит Хлестаков. Хлестаков «везде» и в самой пьесе. Героев ее связывает не только общее отношение к Хлестакову, но и сама хлестаковщина. Она — качество, которое объединяет почти всех лиц пьесы, казалось бы, друг другу далеких.

Продолжая перечень Гоголя, можно было бы сказать, что уже в самой комедии и умный опытный городничий окажется иногда Хлестаковым, и его жена — провинциальная кокетка — окажется иногда Хлестаковым, и уездный судья, прочитавший несколько книг и потому вольнодумствующий, окажется подчас Хлестаковым. Все они, будучи характерами разными, хоть на минуту, хоть на несколько минут вдруг обернутся чистым Иваном Александровичем. «Чистым» — потому что и в ситуациях, не осложненных никакой корыстью, даже подчас наедине с собой.

Вольтерьянец и философ Ляпкин-Тяпкин, конечно, вполне стоит приятьельствующего с Пушкиным литератора Хлестакова, а в слушателях, видевших в уездном судье Цицерона, без труда можно найти читателей, гото-

¹³ Там же.

вых предпочесть хлестаковского «Юрия Милославского» «Юрию Милославскому» Загоскина.

Но вот тип, Хлестакову обычно противопоставляемый и как будто бы ему впрямь противоположный, — Осип. «Слуга таков, — пояснил сам Гоголь, — как обыкновенно бывают слуги несколько пожилых лет. Говорит сурьезно, смотрит несколько вниз, резонер и любит самому себе читать правоучения для своего барина» (IV, 9). Ан и этот резонер развернулся: «...конечно, если пойдет на правду, так житье в Питере лучше всего (ср.: «Ну, конечно, кто же сравнит с Петербургом! Эх, Петербург! Что за жизнь, право!»)... пойдешь на Щукин — купцы тебе кричат: „Почтенный!“; на перевозе в лодке с чиновником сядешь (ср.: «Начальник отделения со мной на дружеской ноге... И сторож летит еще на лестнице за мною со щеткою: „Позвольте, Иван Александрович, я вам, говорит, сапоги почищу“»). Старуха офицерша забредет (ср.: «После уже офицер, который мне очень знаком, говорит мне...»), горничная иной раз заглянет такая... фу, фу, фу! (ср.: «К дочечке какой-нибудь хорошенькой подойдешь: „Сударыня, как я...“»). Галантерейное, черт возьми, обхождение!» (IV, 26 и след.).

Наверное, только по степени, и то очень относительно, «галантерейности» можно отделить здесь одного Хлестакова от другого.

Как известно, Гоголь, создавая «Ревизора», ставил прямые учительные цели, и самая учительность гоголевской комедии, очевидно, более всего связывалась для него с образом Хлестакова.

Художник, создавший «Мертвые души» и «Ревизора», конечно, должен был чувствовать в себе, по его же слову, «львиную силу». И в «Мертвых душах», и в «Ревизоре» он прежде всего хотел обрести точку опоры, чтобы перевернуть целый мир, во всяком случае русский мир, в который он так твердо верил и на который до конца надеялся. Была ли, однако, эта его непоколебимая вера лишь наивной мечтой, благим пожеланием, праздной утопией? Неужели на них вздымались волны его утверждающего, его патетического лиризма, его страстные заклинания и уверенные провозглашения: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься?» (VI, 247). У Гоголя нашлись тому доказательства. И они были для него доказательствами объективными, безусловными и потому ни тени сомнения не позволяющими. По крайней мере на два можно указать сразу.

Первое — язык. Слово. «...Сам необыкновенный язык наш есть еще тайна... он беспределен и может, живой как жизнь, обогащаться ежеминутно...» (VIII, 408—409).

Гоголь уходил в глубинную подпочву, сочетав две славянские языковые стихии — русскую и украинскую, выявляя их кровную близость, открывая их общий родовой корень.

Второе. Гоголь сподобился быть приобщенным явлению, которое вполне выдержало его испепеляющий взгляд. Более того, именно колоссальная сила гоголевского прозрения впервые открыла и для него самого, и для всей русской жизни подлинный смысл русского живого чуда — Пушкина. А уже после гибели поэта Гоголь напишет: «Все наслаждение моей жизни, все мое высшее наслаждение исчезло вместе с ним» (XI, 88). И еще: «Когда я творил, я видел перед собою только Пушкина» (XI, 91). Но то, что впервые и почти за столетия до Достоевского сказал о Пушкине Гоголь, не было лишь, как иногда говорят, светской канонизацией. Дело в том, что Гоголь сам же поставил Пушкина в исторический ряд: «...это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет» (VIII, 50).

Борьба Гоголя за обновление русской жизни, за преобразование ее совершалась в тяжких противоречиях. Он готов был отрешиться от самого искус-

ства, коль скоро оно не смогло немедленно и кардинально обновить жизнь. Он готов был отрешиться и от самого поучения, прежде всего религиозного, в котором видел последнее и окончательное слово, коль скоро счел себя к нему не способным. Он готов был сам стать примером на пути духовной, нравственной и физической аскезы и пройти его до конца — самого страшного. «Вот, — воскликнул Некрасов, — честный-то сын своей земли... который писал не то, что могло бы более нравиться, и даже не то, что считал полезнейшим для своего отечества. И погиб в этой борьбе, и талант, положим, свой во многом изнасиловал, но каково самоотвержение!»¹⁴

В марте 1852 года Тургенев писал Ивану Аксакову: «Трагическая судьба России отражается на тех из русских, кои ближе других стоят к ее недрам, — ни одному человеку, самому сильному духу не выдержать в себе борьбу целого народа, и Гоголь погиб!»¹⁵

Красота и добро, религия и искусство, слово и дело — Гоголь с колоссальной силой обнажал такие социальные и духовные противоречия, для решения которых призвана вся национальная, а может быть, и целая человеческая история. Но и целая история человеческая способна решать их только потому, что ее самое взваливают на свои слабые, на свои могучие плечи его, человечества, великие человеки — миссионеры, глашатаи и пророки.

¹⁴ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. СПб., 1998. Т. 14. Кн. 1. С. 212.

¹⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 2. С. 125.

ПЕРВЫЕ ГОГОЛЕВСКИЕ ПОВЕСТИ О ПЕТЕРБУРГЕ

В сборнике «Арабески» (1835) Гоголь представил сразу три петербургские повести: «Портрет», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего».¹ Обычно повести о Петербурге описывали его «европеизм» (и европейские же пороки), величие и удивительную судьбу города, появление которого — на «диком, бесплодном Севере», по замыслу одного человека, за ничтожно малое в историческом масштабе время, ценой невыносимых жертв — противоречило законам природы и общества, поражая воображение современников. Столицу Российской империи официально изображали «рассадником» просвещения, где сосредоточены науки, искусства, ремесла и откуда распространяются они по Руси, и городом европейской культуры, и Северной Пальмирой, и прекрасным, божественным градом Св. Петра с престолом христианских царей, и центром Православия, преддверием самого Рая. В народных же пророчествах — это мистическое северное царство антихриста, приближающее «конец света», губительный «Питембурх», где все «немцы» (т. е. «не русские», на языке того времени). Противоречили народной патриархальности, которую ярче всего воплощала Москва, и такие европейские черты интернационального населения города, как индивидуализм и эгоизм, холодный расчет, корыстолюбие, карьеризм, буржуазность. Однако Петербург/Питер открывал небывалые возможности для русского человека, и — пытаясь их реализовать, до предела напрягая свои силы — тот либо осуществлял задуманное, либо погибал, переступив запретную черту.²

Истории о фантастическом, умопомрачительном взлете, внезапном богатстве или «случае» и столь же сокрушительном падении, разорении, наказании, крахе и/или смерти в одночасье непрерывно пополняли столичную мифологию и, вкупе с «основополагающими» легендами о божественной и дьявольской природе города, придавали повествованию о нем фантастический оттенок. Все это отчетливо просматривается в пушкинских сочинениях о Петербурге 1833 года — поэмах «Домик в Коломне» и «Медный всадник» (с подзаголовком «Петербургская повесть») и новелле «Пиковая дама».³ Исследователи полагают, что историко-философская подоплека этих произведений, видимо, известных Гоголю от автора, заставила его по-иному смотреть на свои петербургские этюды.⁴

Начало им положили мечты гимназиста Гоголя о поприще и жизни в столице. В его письмах к Г. И. Высоцкому, который окончил курс двумя го-

¹ Арабески. Разные сочинения Н. Гоголя: В 2 ч. СПб., 1835. Ч. I. С. 97—186; Ч. II. С. 23—98, 231—276.

² См.: Маркович В. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989. С. 103—112.

³ Нужно учесть, что фантастическая повесть В. П. Титова «Уединенный домик на Васильевском» в альманахе «Северные Цветы на 1829 год» (СПб., 1828. С. 147—217), по признанию автора, представляла собой обработку устного рассказа А. С. Пушкина о похождениях демонического героя в Петербурге.

⁴ Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 41—42.

дами раньше и уже служил, возникает образ Петербурга как «райского места», где лучшая одежда и еда, несмотря на климат и «необыкновенную дороговизну» всего, даже «самых пустяков», по сравнению с Малороссией. Тогда трудности, скорее, воодушевляли автора — издали само преодоление их казалось залогом будущего успеха его дела «для пользы человечества». Там, среди друзей-единомышленников, в «веселой комнатке окнами на Неву» закипят его труды, осуществляются заветные мечты о служении Отечеству и высоком искусстве.⁵ Но вскоре после приезда в столицу он признаётся в письме матери: «...Петербург мне показался вовсе не таким, как я думал» (X, 136—137). И неприятно удивляют теперь уже, казалось бы, известные ему по письмам Высоцкого дороговизна всего и равнодушие к другим тех, кто живет и служит без всякой идеи, ради жалования, а главное — столичная «пустота».

И тогда под его пером возникают черты *демонического* города — *никакого*, не русского и не иностранного, с такими же бездушными полубезумными чиновниками-автоматами: «Петербург вовсе не похож на прочие столицы европейские или на Москву. Каждая столица вообще характеризуется своим народом, набрасывающим на нее печать национальности, на Петербурге же нет никакого характера: иностранцы, которые поселились сюда, обжились и вовсе не похожи на иностранцев, а русские в свою очередь обыностранились и сделались ни тем ни другим. Тишина в нем необыкновенная, никакой дух не блестит в народе, всё служащие да должностные, все толкут о своих департаментах да коллегиях, всё подавлено, всё погрязло в бездельных, ничтожных трудах, в которых бесплодно издерживается жизнь их. Завабна очень встреча с ними на проспектах, тротуарах; они до того бывают заняты мыслями, что, поравнявшись с кем-нибудь из них, слышишь, как он бранится и разговаривает сам с собою, иной приправляет телодвижениями и размахками рук» (X, 139). Трудно не увидеть здесь абриса «панорамы» Невского проспекта и типичных жителей столицы!

Поиски Гоголем квартиры подешевле вели его на городские окраины. Пески, Коломна, Московская застава, отдаленная, «непарадная» часть Васильевского острова с убогими постройками и деревянными мостками на болотистых улочках совсем не походили на великолепный Петербург, «обрамляя» его красоту. И эти резкие контрасты, многоликость и разнородность «города пышного, города бедного» все больше привлекали писателя. Видимо, поэтому он не запечатлел черты восхищавших его великолепных архитектурных ансамблей, скрытых «казарменной», по его выражению, застройкой, не замечаемых в суеде. Хотя «весьма возможно, что Гоголь сначала имел в виду представить живую картину разных частей Петербурга (...) но потом оставил мысль и воспользовался готовым материалом для новых повестей».⁶ О таких набросках отчасти известно по гоголевским черновикам и письмам — это городские сценки, зарисовки жизни художников и чиновников, типичные диалоги...

Сначала из этого материала возникли фрагментарные вещи автобиографического плана — такие, как рассказ о немецком студенте на Васильевском острове в отрывке «Фонарь умирал»⁷ (до поступления на службу и сам

⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1940. Т. X. С. 101. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

⁶ Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя: В 4 т. М., 1892—1897. Т. 2. С. 97. Далее сведения о городской жизни того времени, об Академии художеств, о петербургских немцах приведены по изд.: Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия: В 3 т. Т. 2: Деятнадцатый век. Кн. 1—5. СПб., 2003—2006.

⁷ РГБ. Ф. 74. Карт. 2. Ед. хр. 32.

Гоголь считался студентом) и некая неизвестная нам повесть о молодом художнике или музыканте, живущем на чердаке. Она предназначалась для альманаха, который — рассчитывая на участие Пушкина — хотели издать В. Ф. Одоевский и Гоголь. В письме от 28 сентября 1833 года Одоевский обратился к Пушкину с предложением о таком сотрудничестве и сообщил, что «Гомозейко (его литературный псевдоним. — В. Д.) и Рудый Панек по странному стечению обстоятельств описали: первый — *гостиную*, второй — *чердак*; нельзя ли г. Белкину взять на свою ответственность — *погреб*, тогда бы вышел весь дом в 3 этажа с различными в каждом сценами; Рудый Панек даже предлагал самый альманах назвать таким образом: „Тройчатка, или Альманах в три этажа“, сочинение и проч. ...»⁸ Пушкин уклонился от участия, но сама идея альманаха осталась притягательной для Одоевского и Гоголя, которых, видимо, воодушевил успех сборника «Новоселье» (СПб., 1833. Ч. 1), изданного А. Ф. Смирдиным. В конце 1833 года Одоевский известил Максимовича: «Я печатаю — ужас что! — с Гоголем „Двейчатку“ [так!], книгу, составленную из наших двух новых повестей...»⁹

Однако сам Гоголь в письме от 9 ноября 1833 года уверял Максимовича, что у него «есть сто разных начал и ни одной повести, и ни одного даже отрывка полного...» (X, 283). Впрочем, это могло быть просто отговоркой (объявил же он «старинной» и «позабытой» в том же письме свою повесть о двух Иванах, которую Смирдин якобы достал «из других уже рук»), — и тогда повесть для альманаха «Тройчатка», а потом «Двойчатка» можно считать первоначальным вариантом «истории Черткова». Некоторые исследователи относят к этой повести различные отрывки: предположительно, упомянутый выше «Фонарь умирал» и «Страшная рука» с подзаголовком «Лунный свет в разбитом окошке чердака на Васильевском острове в 16-й линии»,¹⁰ — ведь, согласно указаниям самого писателя, повесть могли составить «разные начала», разноплановые фрагменты. Но в письмах Одоевского речь шла о *повести Рудого Панька*, а единственным путем, которым в сферу сознания *Пасичника* мог проникнуть *городской* материал, оставались чужие рассказы, записки, дневники. Логично предположить в них и некую автобиографическую основу, так как в письме к поэту И. И. Дмитриеву от 30 ноября 1832 года Гоголь называл свое жилище в доме Демут-Малиновского «моим чердаком» (X, 248), а его драматургические опыты предполагали определенный навык создания монологов.

Записками была знаменитая повесть Н. Полевого «Живописец»,¹¹ опубликованная в мае—июне 1833 года. Форму *записок* в своем творчестве охотно использовал князь Одоевский — и он, вероятнее всего, предназначал для альманаха вовсе не повесть «Княжна Мими» (на нее, согласно тематике, обычно указывают исследователи, но она слишком объемна для альманаха), а *записки* «Новый год», затем датированные в собрании сочинений «1831». И сама пушкинская повесть о «погребѣ» изначально представляла собой *записки* игрока (прототипа Германна) — о чем, вероятно, знали Одоевский и Гоголь, а потому и хотели соединить повести под общим заглавием «Тройчатка, или Альманах в три этажа», которое объясняло и в какой-то мере компенсировало бы в будущем альманахе «клочковатость» *записок* при известной слабости их сюжета. К тому же размышления светского человека

⁸ Цит. по: Манн Ю. В. «Сквозь видный миру смех...»: Жизнь Н. В. Гоголя. 1809—1835. М., 1994. С. 355.

⁹ Там же.

¹⁰ Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избр. труды. М., 1976. С. 79.

¹¹ Московский телеграф. 1833. № 9—12.

передавал бы ученый Гомозейко, страсти игрожа — помещик-домосед Белкин, признания человека искусства — *пасичник Рудый Панько*, а резкий контраст между «литературными масками» именитых авторов и содержанием якобы изданных ими записок создавал бы дополнительную интригу. И хотя этот проект не был осуществлен, затем **принцип контраста** разных форм повествования и разнородных монологических высказываний широко применялся в «Арабесках».

Вероятно, к гипотетической повести Гоголя следует отнести фрагмент записок «Дождь был продолжительный» (1833?),¹² чья связь с «Невским проспектом» и «Записками сумасшедшего» неоспорима. Повествователем в отрывке выступал любитель дождливой (природной) погоды в столице — петербургский «художнический» тип, антагонист пошлых «существователей»,¹³ затем к этой позиции будут близки рассказчик «Невского проспекта» и молодой художник в начале «Портрета». И поскольку название «Дождь» фигурировало в первоначальном плане «Арабесок», подобные записки художника или музыканта **могли находиться** в Записной тетради Гоголя¹⁴ среди произведений будущего сборника и предшествовать «Портрету». О том, что они здесь **были**, на наш взгляд, свидетельствует отрывок записок «Боже, что они делают со мною...» на чистой с. 160 (обычно на левую, четную страницу Гоголь переносил варианты к тексту с правой страницы). Этот фрагмент принято относить к финалу «Записок сумасшедшего», однако другие почерк и чернила, да и само место его записи указывают, что он возник **раньше** основного текста повести (с. 208—220) как вариант иных, **ретроспективных записок**, которые герой начинал писать только в сумасшедшем доме после «лечения» холодной водой. Возможно, это **записки «сумасшедшего музыканта»**, что указаны в *предварительном* плане сборника, или молодого меркантильного художника (предположительно *Палитрина* — об этом см. ниже), жертвы многоликой столицы, который за деньги начинает штамповать портреты ее жителей, пока и сам не станет таким же портретом. Остается лишь догадываться о причинах сумасшествия героя: он купил старинный портрет — мужской или женский? принял красавицу проститутку за «мадонну», как бы сошедшую со знаменитой картины?.. Но в обоих случаях *ожившее изображение* демонично по своей сути.

Мотив оживающего портрета в романтической литературе того времени «восходит к агиографическому мотиву оживающих икон, имеет и дохристианское прошлое в легендах об оживающих статуях и в конечном итоге коренится в мифическом представлении о переходе части жизни человека к его изображению».¹⁵ У Гоголя этот мотив представлен в повести «Ночь перед Рождеством»: кузнец Вакула «намалевал на церковной стене» изгнание «из ада злого духа» святым Петром (I, 203). Однако здесь вопрос, **как** влияет на людей или на самого художника *изображенный* им черт, решает произвольное отторжение, инстинктивное неприятие злого — грубая, неэстетичная реакция зрителей: плевки, инвективы («кака») и/или испуг ребенка. Народный мир сам по себе отвергает зло. Отражение подобной борьбы светским искусством связано с секуляризацией, с представлениями о «первородно» *греховой* природе женщины (как языческой Венеры) и ее красоты,

¹² РГБ. Ф. 74. Карт. 1. Ед. хр. 11.

¹³ Манн Ю. В. Указ. соч. С. 404—405.

¹⁴ Записная книга Гоголя, из числа принадлежавших Аксакову // РГБ. Ф. 74. Карт. 6. Ед. хр. 1. С. 161—162.

¹⁵ Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь / Предисл. и сост. Л. Аллена. СПб., 1994. С. 49.

поражающей художника. Переноса ее на полотно, он оказывался, как Адам, между Богом-Создателем и дьяволом — искусителем и разрушителем, между мнимым и реальным, небесным и земным, и это делало его уязвимым для зла, угрожало погубить, свести с ума...

Трагическое противоречие «мечты и существенности», ведущее героя к сумасшествию и гибели, определяет сюжет *всех* петербургских повестей Гоголя, и во всех случаях очевидна пагубная роль, которую — прямо, косвенно или мнимо (в «Шинели» и «Носе») — играет женщина. Так, «падение» художников Черткова и Пискарева, их стремительную духовную и художественную деградацию (по сути, отпадение от Бога) можно связать с изображенной ими «красавицей». А история «художника-монаха» свидетельствует о возможности *воскресить душу* религиозным искусством, уничтожить демонические чары в современном мире (это предвосхищает замысел «Мертвых душ»¹⁶). И не случайно спасительницей *души* выступает живопись (здесь: иконопись, образ Богородицы, противостоящий языческой Венере) как искусство духовное, христианское, соответствующее современности — в отличие от скульптуры.

Сам Гоголь занимался живописью в Нежинской гимназии под руководством К. С. Павлова, который учился семнадцать лет в Академии художеств и по окончании ее в 1815 году получил аттестат 2-й степени «по живописи портретной». В 1830—1833 годах писатель посещал классы Академии за плату как вольноприходящий. В письме матери от 3 июня 1830 года он сообщал о своих занятиях так: «...после обеда в 5 часов отправляюсь я в класс, в Академию художеств, где занимаюсь живописью, которую я никак не в состоянии оставить, — тем более, что здесь есть все средства совершенствоваться в ней, и все они кроме труда и старания ничего не требуют. По знакомству своему с художниками, и со многими даже знаменитыми, я имею возможность пользоваться средствами и выгодами, для многих недоступными. Не говоря уже об их таланте, я не могу не восхищаться их характером и обращением; что это за люди! Узнавши их, нельзя отвязаться от них навеки, какая скромность при величайшем таланте! Об чинах и в помине нет, хотя некоторые из них статские и даже действительные советники. В классе, который посещаю я три раза в неделю, просиживаю два часа» (X, 179).

По-видимому, Гоголь в первую очередь имел в виду академиков, профессоров живописи А. Е. Егорова (1776—1851) и В. К. Шебуева (1777—1855), которые вели натурный класс, где занимался писатель.¹⁷ Кроме того, он был коротко знаком со своим земляком, уроженцем г. Пирятин, поддерживавшим связи с «малороссийской колонией» в Петербурге, В. И. Григоровичем (1792—1865), любителем искусств, их историком и критиком. Зять ректора Академии художеств И. П. Мартоса, Григорович к 1830 году стал, по отзывам современников, «всесильным» конференц-секретарем и преподавателем Академии, ее почетным вольным общником, секретарем Общества поощрения художников, а его квартира в Академии превратилась в художественный салон, где собирались и признанные мастера искусства, и талантливая молодежь. Вероятно, через Григоровича Гоголь оказался принят в доме графа Ф. П. Толстого (1783—1873), вице-президента Академии, скульптора и живописца.¹⁸ В период, когда писатель готовил издание «Ара-

¹⁶ См.: Долгополов Л. К. Гоголь в начале 1840-х годов («Портрет» и «Гарас Бульба» — вторые редакции в связи с началом духовного кризиса) // Русская литература. 1969. № 2. С. 87.

¹⁷ Манн Ю. В. Указ. соч. С. 223.

¹⁸ Там же. С. 369.

бесок», знаменитый художник А. Г. Венецианов (1780—1847) выполнил его карандашный портрет, по которому затем сделал автолитографию.

В петербургский круг однокашников Гоголя входил один из учеников Венецианова, сын пирятинского почтмейстера, будущий известный художник Аполлон Мокрицкий (1811—1871), выпускник Нежинской гимназии 1830 года. В Петербурге он — в то время мелкий канцелярский служащий — постоянно нуждался и в сентябре 1833 года вынужден был из-за этого, прервав занятия в Академии, уехать на родину.¹⁹ Гоголь, несомненно, знал о его бедах, и это могло в глазах писателя **актуализировать** характерные высказывания, наблюдения, подробности быта молодого художника, чьи записи о повседневных заботах не только тоном, но и подробностями соответствуют тому, что написано в петербургских повестях о жизни Черткова и Пискарева.²⁰

Эти ровесники Мокрицкого не названы по имени, скорее всего, потому, что еще не имеют своего художнического «лица»... Тогда в Академию художеств принимали 8—9-летних мальчиков на четыре «возраста» (примерно по три года каждый — как во всех европейских академиях). 1—2-й «возраст» обучали рисунку и общеобразовательным предметам в Воспитательном училище при Академии. 3-й и 4-й «возрасты» занимались в самой Академии по своей будущей специальности в историческом, портретном, гравировальном, скульптурном или архитектурном классе. Основным пособием для 1-го «возраста» были «оригиналы» — образцовые карандашные рисунки с античных скульптур или старых итальянских мастеров, обычно выгравированные. Во 2-м и 3-м «возрасте» переходили к рисованию *антиков* — гипсовых слепков с голов и фигур античных статуй как эталонов красоты и гармонии. Это имело фундаментальное значение для воспитания вкуса, художественного «переосмысления» действительности и правильного развития таланта. Рисовать живую натуру начинали только в 4-м «возрасте», но и тогда для постановки натурщиков, как правило, использовали позы классических статуй.

Таким образом, начинающих художников учили видеть в действительности вечные формы и «подправлять» натуру под античные слепки. Считалось, что живопись основывается на божественных «идеалах чистой красоты», которые не зависят от веков и наций (как математика), — они найдены языческой греческой скульптурой и проверены христианской живописью итальянского Возрождения, лишь по этим образцам их можно изучать и усвоить, а потом применить для изображения соответствующей им «высокой» или облагороженной натуры.²¹ Вот почему Рафаэль и Корреджо — последнее слово в искусстве, и только в Италии, куда обычно посылали пансионеров, среди античных образцов можно стать настоящим художником. Отсюда «идея служения высшей красоте как служения Богу», ведь «чем благороднее душа художника... тем живее и прекраснее будет произведение искусства», а художник, пишущий натуру без Веры и любви — как тот, что изобразил ростовщика, — служит Сатане.²²

Однако в Академии кроме «штатных» обучались и «посторонние» (как Мокрицкий и Гоголь), приходившие в определенное время и «бравшие» за плату тот или иной класс. К таким учащимся можно отнести 20-летних

¹⁹ Там же. С. 304, 374.

²⁰ См.: Дневник художника А. Н. Мокрицкого. М., 1975; подробнее о занятиях Гоголя живописью и его знакомствах с художниками: *Машковцев Н. Г.* Гоголь в кругу художников. М., 1955; *Молева Н.* Загадка «Невского проспекта» // *Знание — сила.* 1976. № 4.

²¹ *Киселев А. А.* Типы русских художников в произведениях Гоголя в связи с господствовавшими в его время воззрениями на задачи живописи // *Артист: Журнал изящных искусств и литературы.* 1894. Кн. 12. Декабрь. С. 91—92.

²² Там же. С. 99—100.

Пискарева и Черткова. Последний занимался всего «год», и не самой живописью, а подготовительным «сухим, скелетным трудом», о чем говорят «ученические... начатки, копии с антиков, тщательные, точные, показывавшие в художнике старание постигнуть фундаментальные законы и внутренний размер природы» (III, 406). Занятия Пискарева менее определенны — скорее, Гоголь здесь изображает *общий тип* молодого петербургского художника и его *обычные* черты: фрак и плащ, перемазанный красками сюртук, нищая мастерская, нужда, робость, стремление к идеалу, вспышки энтузиазма и неуверенность в таланте — так же, как у Черткова. Но вкус и талант обоих еще недостаточно развиты (в отличие от «штатных» учеников, а тем более выпускников Академии), поэтому они не способны творить самостоятельно и постоянно нуждаются...

Примечательно, что о художниках практически одновременно в «Портрете» и в «Невском проспекте» Гоголь писал как о типичной «истории художника в Петербурге» и вневременной «истории начинающего художника» в любой стране, наделяя героев чертами из классических «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550) Д. Вазари и пересказов их в западноевропейской литературе.²³ Возможно, тогда он хотел создать целый *цикл повестей о художниках*, подобный циклу Одоевского «Дом сумасшедших». И только завершив «истории художников», он — как показывает общность почерка, тоже почти одновременно — принялся за историю поручика Пирогова и «Записки сумасшедшего».

В первых петербургских повестях Гоголь разрабатывал один из главных романтических конфликтов: между героем-художником и толпой (обществом), представленной и каким-то неопределенным множеством лиц, и типологическими их чертами, и конкретно — одним или несколькими героями-филистерами. Нерв гоголевской интерпретации конфликта в том, что, хотя герой-художник выделялся из толпы, он мог затем мимикрировать, подделываясь под ее вкусы, потакая ее бездуховности, мог даже полностью раствориться в ней, утратив свой статус, а толпа и представляющие ее пошлые герои-филистеры являли черты, обычно присущие художнику-создателю или художественному (божественному или демоническому) образу. Все эти черты характеризуют и повествователя, сознание которого соединяет описание города и обе новеллы: он коротко знаком с художником Пискаревым и офицером Пироговым, знает о них всё; он то ли иронизирует над Невским проспектом и его *типами*, то ли восхищается... то сочувствует своим героям, то смеется над ними, то отчаивается что-либо изменить, то живописует *Словом*, то видит и судит в манере Булгарина...

Вот на Невском «наступает весна» — это чиновники в зеленых вицмундирах идут на обед, в толпе на проспекте есть странные, «художественные» натуры, а юная красавица проститутка напоминает мадонну кисти знаменитого итальянского живописца. Исследователи даже полагают, что у Гоголя действительно была встреча с такой красавицей, о которой он, скрыв «лишние» подробности, написал матери в июле 1829 года. Так это или не так, но в повести образ красавицы проститутки — и урбанистический аналог нимфы или русалки, *завлекающей и губящей* героя (недаром с ней связаны «русалочки» мотивы распущенных волос, некой «животной» лени, глупости, похоти),²⁴ и этот демонический образ соответствует оценке действительно художником.

²³ Об этом см.: Денисов В. Д. Черты «Портрета» // Гоголь как явление мировой литературы: Сб. статей. М., 2003. С. 189—191.

²⁴ Ср.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. [М.], 1993. С. 253.

Переправленное впоследствии начало «Портрета» и особенно начало «Невского проспекта» (в черновой редакции оно значительно отличалось от печатного текста), на наш взгляд, позволяет говорить о том, что описание Щукина двора и Невского проспекта было задумано как фельетон или очерк общественных нравов, который бы получал более широкий охват за счет характеристики основных *сословий* и *типов* петербургской публики — при безусловном первенстве офицеров и чиновников, представлявших военную и гражданскую власть государства. Купцы же, торговцы, мелкие покупатели, лакеи, деловые люди создавали меркантильную атмосферу — в ней возникали продажные «нимфы» и ростовщики. Среди них «исключительным явлением» должен быть художник, но и он не мог избежать тлетворного влияния — рынка или Невского проспекта. Недаром с начала черновой редакции до описания бала в первом сне герой-художник носил *типичную* фамилию *Палитрин*, какую в повести «Живописец» Н. Полевого получил художник-конъюнктурщик, добившийся выгодного заказа. Так намечена параллель (потом завуалированная): в обществе женщина продавала свою красоту, а художник — «красивость» изображения, не только портрета, — приятную, понятную и доступную для тех, кто хочет *купить* «рыночное» изображение красавицы или заказчика.

Приметы городской былички и бытового анекдота, характерные для петербургских повестей, переплетены в них с мотивами известных в то время оригинальных и переводных произведений и массовой литературы. Например, в образе поручика Пирогова обнаруживаются черты *типичного* героя нравоописательных фельетонов — промотавшегося в столице и ставшего несостоятельным должником провинциального *франта* — такого, как некий Чупчевский, который «присутствовал всегда в театрах, вертелся с лорнетом, вызывал с жаром молодых актрис, назывался на домашние вечера, старался быть замеченным и — чрезвычайно недоволен холодностью публики».²⁵ Напоминает нравоописательные фельетоны и само изображение Невского проспекта «по часам». Так, герой очерка Ф. Булгарина «Извозчик-метафизик» описывал по часам изменения столичной жизни еще в середине 20-х годов: «С утра, часов с шести, разъезжают просители по тяжёлым делам и мастеровые, которые посещают своих должников (...) Часов в 9 офицеры едут к разводу, а чиновники к должностям (...) Около 11 часов начинают ездить иностранные учителя, разные заморские фигляры и модные торговцы с ящиками (...) В два с половиною и в 3 часа купцы едут на биржу (...) В 3 часа начинают также разъезжаться из присутственных мест».²⁶

Примерно таково же расписание в «Сценах Невского проспекта», написанных прозой и стихами: «Бьет 12-ть! Невский проспект еще немногочуден: лавочники спешат свежим товарцем пополнить убывшую всякую всячину; дворники тащатся с водою; подмастерья с просроченными заказными вещами; горничная бежит за парикмахером; и дрожки грохочут с полусонными гвардейцами, опоздавшими к разводу (...)»

На башне бьет два часа! (...) шляпки, цветы, перья, клоки, капоты движутся по всем направлениям...

Вот я на Невском: все кипит
Нарядом, прелестью, обновой (...)

²⁵ *Потемкин*. Столичные гости // Северный Меркурий. 1831. № 57. 13 мая. Фамилия героя происходит от укр. *цупко* — крепко (Гоголь наделил фамилией *Цупчевская* могучую тетушку Шпоньки).

²⁶ *Булгарин Ф.* Соч.: В 5 т. Т. 3. Ч. 5: «Нравы». СПб., 1828. С. 58—59; отмечено: *Вайскопф М.* Указ. соч. С. 206.

Волшебный сад передо мной:
 Мелькает пестрой полосой
 Ряд шляпок с перьями, цветами.
 Везде блестит двойной лорнет,
 И молодой, лихой корнет
 Прельщает публику усами;
 И в галстух скрытый, в завитках,
 Вертится статский франт в очках.

Благодаря разумной моде,
 Коротким платьям, вкусу дам:
 Живые ножки на свободе
 И воля полная глазам.
 Любуйтесь ими...

А прочее воображенью
 Оставьте, милые друзья!

⟨...⟩

Пробило пять. — Толпы редели,
 Подобно сохнувшей реке,
 Коляски легкие летели,
 И стук сливался вдалеке ⟨...⟩»²⁷

Своеобразный итог «картинам петербургского дня по часам» подвел в «Панораме Санкт-Петербурга» (1834) известный сочинитель, сын коменданта Петропавловской крепости Александр Башуцкий: «Два часа пробил... — Мы тотчас пойдем вдоль прекрасного проспекта, тянущегося от Адмиралтейства к Невскому монастырю. Этот проспект, обширное поле для наблюдений нравописателя и умствований философа, открывает им быт, занятия, страсти и слабости жителей почти всех разрядов; он как будто главная артерия Петербурга, от которой стремятся другие поменьше, питающие различные члены столчного тела. Посмотрите, как расцветается уже широкий, освещенный солнцем тротуар левой стороны этой улицы.

Дамы, девы, девицы, военный, статский, старый, малый, вельможа, денди, журналист — все в условный час спешат на Невский проспект. Заметьте вкус и роскошь нарядов, разнохарактерные выражения лиц, отличие поступи и приемов. Послушайте, как явственно и звонко раздаются смешанные речи на всех возможных языках — кроме русского! Если вы различаете каждое слово, то должны с чувством благодарности взглянуть и на самый уличный паркет, на котором рисуются ловкие всадники, по которому тянутся сотни блестящих экипажей... Когда вы взгляните, когда вы вслушаетесь в Невский проспект, начинающийся экономическим обществом, проходящий чрез все обольщения и роскоши жизни и оканчивающийся монастырем и кладбищем; когда вы пробежите его с конца на конец, тогда вам покажется, что это огромный живой калейдоскоп, в который всыпано все человечество, с своею жизненною деятельностью, с своими модами, слабостями, чувствами, замыслами, причудами, знаниями, страстями, расчетами, красотой и безобразием, умом и безвкусицей; вам покажется, что все это вертится, мелькает, бежит, летит мимо вас с изменчивостью, быстротою и блеском мысли или молнии! — Ничего не бывало: вы очнетесь и увидите, что люди просто и спокойно гуляют по улице большого города. Именно ГУЛЯЮТ; мы

²⁷ Северный Меркурий. 1831. № 21. 18 февр.; отмечено: *Виноградов В. В.* Указ. соч. С. 96.

уже сказали, что публика наша не может ХОДИТЬ, это факт, она только ГУ-ЛЯЕТ и то для здоровья; хотя многие (как вероятно заметили) едва передвигают ноги от усталости; другие в холодных сюртучках и легких своих платьях посинели от холода; иным довольно свежий ветер обнажает плечи, срывая с них платки и мантии...

Гулянье хорошей публики продолжается до четвертого часа. Тогда появляются новые лица. Люди в широких сюртуках, плащах, кафтанах, с седыми, черными, рыжими усами и бородами или вовсе без оных, в красивых парных колясочках или на дрожках, запряженных большими, толстыми рысистыми лошадьми, едут из разных улиц к одному пункту. На задумчивых их лицах кажется начертано слово *расчет*; под нахмуренными бровями и в морщинах лба гнездится *спекуляция*; из пронизательных быстрых глаз выглядывает *кредит*; по этим признакам вы узнаете купцов, едущих на биржу.

Между тем из всех этажей огромнейших в городе домов высыпается на широкие каменные лестницы, а с лестниц на площади и улицы, бесчисленное множество людей, которых наружность вам как будто знакома; вы не ошибаетесь: мы точно видели их ранее с пакетами и свертками бумаг. Это утомленные долгим сидением, проголодавшиеся в департаментах и канцеляриях чиновники: они спешат обедать; но каждый, заглушая еще грубый голос желудка, сделает лишних две версты, чтоб тоже пройти по Невскому проспекту!

Сейчас ударит четыре. — На тротуарах поклоны, уверенья, шарканья, приглашенья, зазывы и пожимания рук. На мостовой стук запираемых каретных дверец, гром колес, разъезд. Прошло еще полчаса — и все затихло. Петербург обедает, то есть голова Петербурга (если можно так выразиться) обедает, а ноги, руки уже давно отдохнули и за работу (...)

После обеда... взглянем же в окно: улица в эти часы дня представляет черты довольно любопытные. Мещане, купеческие прикащики с женами, гризетки, камердинеры, франтики низшего класса, разодетые, как говорится, в пух, занимают на тротуарах места, покинутые публикою, и передразнивают ее как умеют; наблюдатели, равнодушно сложив руки, смиренно сидят на скамьях, поглядывая на прохожих исподлобья. Должно сказать, что женщины все без изъятия, даже самые нескромные, ходят здесь скромно; зато мужчины непременно засматривают им под шляпки: это тоже мода, принятая людьми известного разряда». ²⁸

«Панорама Санкт-Петербурга» стала своего рода столичной новостью — и на нее в начале 1834 года откликнулись газеты и журналы. Осип Сенковский в «Библиотеке для чтения» опубликовал рецензию-фельетон, где, в частности, говорилось: «И когда я хочу видеть Петербург, который всегда имею перед глазами, то надеваю плащ и галоши и иду ровно в два часа на Невский проспект: он тогда гуляет там семейно, ведя за руку наряженное куклоу, любимое свое детище — тщеславие (...). Шляпы и шляпки роятся на широком и длинном тротуаре любимого гульбища (...). И эти два розовые капота, модные, легкие, жеманные, страждущие ознобом, но такие тонкие в талии и такие короткие в юбке, расхаживают, стуча зубами, для здоровья. И эти две миленькие ножки, насильно вбитые в пару тесных варшавских башмаков, лезут прямо в лужу для здоровья. И этот великолепный разноцветный клок для здоровья тащится в грязи (...). Франты вертятся, щеголи выставляют себя напоказ, влюбленные вздыхают, кокетки улыбаются, старики кашляют, обольстители волочатся, неуклюже наступают другим на

²⁸ [Башуцкий А.] Панорама Санктпетербурга. СПб., 1834 (ценз. разр. 1833). С. 85—91.

ноги, маменьки важничают, дочки стреляют из шляпок нежно-любопытными взглядами, нахалы заглядывают дочкам под шляпки, гувернантки ворчат».²⁹

Все эти картины Невского проспекта, описание гуляющих дам, офицеров, чиновников, простолюдинов и сцены нескромного волокитства напоминали начало популярного романа М. Н. Загоскина «Рославлев» (1831): «В один прекрасный летний день, в конце мая 1812 года, часу в третьем пополудни, длинный бульвар Невского проспекта, начиная от Полицейского моста до самой Фонтанки, был усыпан народом. Как яркой цветник, пестрели толпы прекрасных женщин, одетых по последней парижской моде. Зашитые в галуны лакеи, неся за ними их зонтики и турецкие пали, посматривали спесиво на проходящих простолюдинов, которые, пробираясь боком по краям бульвара, смиренно уступали им дорогу. В промежутках этих разноцветных групп мелькали от времени до времени беленькие щеголеватые платица русских швей, образовавших свой вкус во французских магазинах, и тафтяные капотцы красавиц среднего состояния, которые, пообедав у себя дома на Петербургской стороне или в Измайловском полку, пришли погулять по Невскому бульвару и полюбоваться большим светом. Молодые и старые щеголи, в уродливых шляпах... с сучковатыми палками, обгоняли толпы гуляющих дам, заглядывали им в лицо, любезничали и отпускали поминутно ловкие фразы на французском языке; но лучшее украшение гуляний петербургских, блестящая гвардия царя русского была в походе, и только кой-где среди круглых шляп мелькали белые и черные султаны гвардейских офицеров; но лица их были пасмурны: они завидовали участи своих товарищей и тосковали о полках своих, которые, может быть, готовились уже драться и умереть за отечество».³⁰ А спор на Невском двух приятелей: скромного «молодого человека лет двадцати пяти», недавно вышедшего в отставку офицера Рославлева и нескромного волокиты Зарецкого, который чуть старше,³¹ — напоминает отношения художника Пискарева и офицера Пирогова. Переключкой с «Рославлевым» Гоголь исподволь вводит тему надвигающейся катастрофы — иноземного (т. е. дьявольского) нашествия и разрушения привычного уклада (мира). Чуть раньше Загоскина встрече двух бывших однокашников — офицера и художника (офицера в отставке) — и последующую их прогулку «по скатерти Невского тротуара» изобразил В. И. Карлгоф в повести «Живописец».³²

Гоголевское изображение красавицы незнакомки на Невском проспекте, на балу и в мастерской художника схоже с описанием божественных красавиц, подобных Мадонне или Марии Магдалине, в романтических произведениях. Однако, по замечанию В. В. Зеньковского, в «Невском проспекте» сильнее всего ощущим тот сокрушительный удар, который нанес Гоголь идеям эстетического гуманизма о единстве красоты, добра и высшей справедливости, чрезвычайно популярным в России идеям, высказанным в свое время Ф. Шиллером.³³ Гоголь читал Шиллера не только в переводе, но и в оригинале — еще на гимназических занятиях по немецкому языку — и даже просил у матери денег, чтобы выписать его сочинения из самой Германии. Заметим, что Шиллер, подобно другим европейским просветителям, видел в *идеальной* женской красоте проявление Божественной гармонии в

²⁹ Библиотека для чтения. 1834. Т. II. С. 78—79.

³⁰ Загоскин М. Н. Рославлев, или Русские в 1812 году. М., 1831. Ч. 1. С. 10—11.

³¹ Там же. С. 12—14.

³² Карлгоф В. Живописец // Подснежник на 1830 год. СПб., 1830. С. 60—67.

³³ Зеньковский В. Н. В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. С. 258—

мире. Романтики же считали обожествление Красоты опасным, языческим, отчасти демоническим, — вслед за авторами «готических» произведений. Например, в образцовом готическом романе «Монах» настоятель доминиканского монастыря Гиларий видел в своей демонической соблазнительнице Матильде «совершенное сходство с Мадонной, которому толико удивлялся!»³⁴ И непосредственное воздействие на сюжет и стиль «Невского проспекта», типологию его героев оказали именно произведения «неистойвой словесности», унаследовавшей некоторые «готические» принципы, — в частности повесть «Мертвый осел и обезглавленная женщина» Ж. Жанена (1829; рус. пер. 1831), «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» Т. Де Квинси (1822; рус. пер. — точнее, весьма вольное переложение — 1834),³⁵ а также «Шагреновая кожа» О. Бальзака (1831).³⁶ Кроме того, в повести была своеобразно продолжена полемика, которую Пушкин и его окружение вели с Булгариным, Гречем и другими представителями официально-массовой литературы.³⁷

Такой литературный фон обеспечивает образам немецких ремесленников неожиданные аллюзии. Например, в Петербурге Шиллер и Гофман — это не писатели, а только ремесленники (III, 37). Сопоставление великих и незначимых однофамильцев имело реальную основу: в 1830-х годах здесь действительно проживали мастеровые *Гофманы* и *Шиллеры*. Немцы играли значительную роль в жизни столицы с Петровских времен. Но основной их приток с начала 1760-х годов обусловлен манифестами Екатерины II, которые призывали европейцев селиться на российских неосвоенных землях, в том числе в Петербургской губернии. Если те соглашались принять российское подданство, им предоставляли кроме земли беспроцентную государственную ссуду, освобождение от воинской повинности и налогов на 30 лет, а также право сохранять свою веру, язык и уклад жизни. С этого времени число немецких поселений (колоний) под Петербургом постоянно росло. Ухоженные « типовые » дома в два этажа, обязательные балкончики на фасаде, цветники и грядки с овощами за аккуратно выбеленными заборами свидетельствовали о порядке, уюте, благополучии. Петербуржцы охотно снимали у немцев дачи на лето, покупали картофель, молоко и масло. На рынке немецких колонистов можно было узнать по особой опрятности в одежде. Другим характерным типом немца стал городской ремесленник-предприниматель: пивовар, колбасник, часовщик, сапожник, жестянщик и, конечно, булочник. Они славились искусной работой, трудолюбием и добросовестностью, а некоторые обрели в столице такую известность, что имена их стали нарицательными (как упомянутые Гоголем портные Рутч и Петерс). Немецкие купцы по крупной оптовой торговле занимали второе место в обороте петербургского порта, уступая лишь англичанам.

В 1830-х годах немецкое землячество насчитывало более 20 тысяч человек, которые в основном проживали в Казанской части (большинство ремесленников) и на Васильевском острове. Им предоставлялось право исповедовать свою религию, создавать школы, общества, издавать на родном языке

³⁴ [Льюис М. Г.] Монах, или Пагубные следствия пылких страстей. Сочинение славной г. Радклиф. Пер. с фр. СПб., 1802—1803. Ч. I. С. 145.

³⁵ Виноградов В. В. О литературной циклизации (По поводу «Невского проспекта» Гоголя и «Исповеди опиофага» Де Квинси); Романтический натурализм (Жюль Жанен и Гоголь) // Виноградов В. В. Указ. соч. С. 45—62, 76—100.

³⁶ Вайскопф М. Указ. соч. С. 543.

³⁷ См. об этом: Денисов В. Д. «Бывают странные сближения» (еще раз о полемике Пушкина и Гоголя с Булгариным и Гречем) // Гоголь и Пушкин: Четвертые Гоголевские чтения: Сб. докл. Международ. конф. М., 2005. С. 256—265.

книги, газеты, журналы, соблюдать национальные обычаи и традиции. Вывески на немецком языке по всему Петербургу объявляли об услугах ремесленников, о товарах, поставлявшихся из ганзейских и других немецких городов. Образованные петербуржцы, как правило, знали немецкий язык и немецкую литературу, читали (и в переводах) популярные научные статьи, книги знаменитых немецких ученых.

Позднее в «Петербургских записках 1836 года» Гоголь сравнил столицу с «аккуратным немцем», но отметил, что в ней «немцы-мастеровые и немцы-служащие... составляют два отдельные круга» (VIII, 177, 180). При этом и здесь, и в повести «Невский проспект» он основывался на своих наблюдениях, хотя, несомненно, учитывал то, как изображены *типичные петербургские немцы*, например военный инженер Германн в новелле А. С. Пушкина «Пиковая дама»³⁸ или доктор и ювелир у В. Т. Нарезного. В повести Нарезного «Невеста под замком» (1824) герои не могут жить без табака, шнапса, пива, бутербродов и сосисок. Это корыстные мужланы, невежественные, расчетливые, циничные, склонные к запою и обжорству, которые без зазрения совести нарушают большинство христианских заповедей. Так, доктор Аффенберг говорит о себе: «Лечи... людей, как знаешь, да бери деньги <...> наш брат не только грабь, но даже мори людей тысячами — и никто тебе ни слова <...> лишь только открою руку с червонцами, как множество прелестных нимф перестают быть спесивыми», — свою же «негодную жену» он продал «богатуму дураку».³⁹ Доктор приводит к ювелиру Руперту четырех слуг, приказывает им держать хозяина и открыть ему рот, чтобы влить микстуру, а затем читает ювелиру бумагу от его родственников с позволением лечить Руперта от *сумасшествия* любыми методами. При этом Аффенберг угрожает ювелиру... поркой: «Стоит только мне мигнуть своим людям, и вы вдруг будете связаны и на первый раз для разжижения крови получите в спину сотню полновесных ударов плетью».⁴⁰ Столь же бездушны оба немца по отношению к племяннице ювелира Розине, делая ее предметом торга. И эти черты *петербургских немцев* явно те же, что в «Невском проспекте»: грубость и наглость, глупость и невежество, расчет и гордыня, склонность к пьянству и насилию.

Можно также предположить, что образы ремесленников — это и пародия на «писателей»: обрусевшего немца Греча и поляка Булгарина (тогда всех иноземцев в России называли «немцами»). Приятели-журналисты любили раздавать понравившимся авторам и друг другу такие титулы, как «русский Гете». Дом Н. И. Греча с типографией находился в районе *Офицерской* улицы, там проходили знаменитые «Гречевы четверги» (вечера), дружеские пирушки, иногда и званые обеды. Указанный адрес «в Мещанской улице» *Шиллера* и его жены, которую Пирогов принял за проститутку, соответствовал слухам, будто жена Булгарина была в молодости связана с притонами на Б. Мещанской улице (этим и объясняется в стихотворении Пушкина «Моя родословная» 1830 года намек на то, что Булгарин «в Мещанской дворянин»). А страсть журналиста к пьянству, грубость, невыдержанность, меркантилизм не были секретом. Его пародийное сопоставление с Шиллером могло быть обосновано изданием «исторических» романов Булгарина «Димитрий Самозванец» (СПб., 1830), «Петр Иванович Выжигин» (СПб., 1831), «Мазепа» (СПб., 1833—1834) и Собрания сочинений 1827—

³⁸ Макогоненко Г. П. Указ. соч. С. 131—132.

³⁹ Нарезный В. Т. Невеста под замком // Новые повести Василия Нарезного: Ч. 1—3. СПб., 1824. Ч. 2. С. 33—34.

⁴⁰ Там же. С. 43.

1828 годов, переизданного в 1830 году, а сравнение Греча с Гофманом могло быть обусловлено выпуском авантюрно-фантастического романа Греча «Черная женщина» (1834) и преувеличенно восторженной рецензии на роман в журнале «Библиотека для чтения», где сам Греч служил редактором. Появление ремесленника Кунца (это фамилия издателя и друга Э. Т. А. Гофмана), вероятно, метило в поляка Осипа-Юлиана Сенковского (1800—1858), писателя, журналиста, ученого-востоковеда, издателя журнала «Библиотека для чтения», составлявшего вместе с Булгариным и Гречем пресловутый «журнальный триумвират». При этом Гоголь пародийно обыгрывал немецкие фамилии Кунц (от нем. *der Kunst* — искусство) и Гофман (*der Hoffman* — придворный; возможно, потому, что Гречу за его роман был пожалован бриллиантовый перстень от императрицы).

Литературная подоплека есть в эпизоде, когда пьяный Шиллер просит такого же пьяного Гофмана отрезать ему нос, чтобы экономить на нюхательном табаке. В сцене «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге» из «Фауста» Гете пьяные студенты, *околдованные* Мефистофелем, принимают носы друг друга за виноградные гроздья и намереваются срезать их ножами. Это обнажает скрытый «демонический» подтекст эпизода с Шиллером, закончившегося вполне благополучно для героя-филистера. Так же завершалась демоническая утрата носа героем-филистером в повести «Нос», которую Гоголь писал почти в то же время. Герои-куклы «железного века» (к ним можно отнести и жестянщика Шиллера, и военного Пирогова) выходят невредимыми из страшных передраг, тогда как «лезвие» века постоянно угрожает художнику.

Однако скрытый «демонизм» жизни в Петербурге губителен не только для людей искусства. Об этом — третья петербургская повесть, единственная в творчестве Гоголя, написанная от «я». Правда, в *предварительном* плане «Арабесок» к названию «Записки сумасшедшего» было добавлено третье слово «...музыканта» (III, 701). Прототипом героя таких «Записок...» мог быть, по догадкам исследователей, известный композитор *Андрей Петрович Есаулов* (или Петров, внебрачный сын помещика Петра Есаулова) — автор церковных песнопений, ровесник Пушкина, в начале 30-х годов принимавшего участие в его судьбе. Прекрасный скрипач, Есаулов давал уроки музыки, но постоянно бедствовал из-за своего неуравновешенного характера и пьянства. В записках Поприщина упоминают приятель, играющий на скрипке в доме Зверкова, а во 2-й редакции «Портрета» имя и отчество *Андрей Петрович* получит художник Чертков. Кроме того, музыкант-безумец был действующим лицом комедии П. И. Григорьева «Актер и музыкант, или Любовь всему научит» (СПб., 1831), которую с начала 1830-х годов часто играли на столичной сцене.⁴¹

При публикации в «Арабесках» повесть получила название «Ключки из записок сумасшедшего». Затем под заглавием «Записки сумасшедшего» Гоголь перепечатал ее в т. III своего первого собрания сочинений (1842) с правкой Н. Я. Прокоповича. Подготавливая новое собрание сочинений в 1851 году, он оставил чтение корректуры повести уже на первой странице и не сделал замечаний. Однако исправления Прокоповича, по-видимому, уничтожили замысел первопечатной редакции, согласно которому «канцелярские» обороты речи, искажения, типичные ошибки героя-чиновника должны характеризовать его мировосприятие и соответствующие изменения в сознании. Количеством таких «неправильностей» (их несколько даже в на-

⁴¹ *Александрова С. В.* Повести Н. В. Гоголя и комедийные традиции его времени. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. С. 17.

чальных абзацах!) «Клочки из записок сумасшедшего» резко отличаются от других произведений в сборнике, и это позволяет говорить об умышленном искажении текста автором.

Замысел произведения о безумном чиновнике связан с недолгой департаментской службой Гоголя и традицией чиновничьих повестей. Постепенное помешательство героя определяло и сюжет незавершенной комедии «Владимир 3-ей степени» (конец 1832—начало 1833 года). Главный герой пьесы — крупный чиновник с неумным честолюбием, в очередной раз не получив должданного ордена Св. Владимира, сходит с ума и воображает себя этим «Владимирским крестом»: он «становится перед зеркалом, поднимает [растопыривает] руки (так что делает из себя подобие креста) и не находит на изображение».⁴² Затем некоторые сюжетные линии, мотивы, отдельные детали были адаптированы для истории бедного чиновника, от несчастной любви вообразившего себя испанским королем.

Заглавие-оксюморон «Записки сумасшедшего» отражало романтическую идею двоемирия, соединение мечтательного и реального в *арабесках*, соответствуя названию сборника, и, кроме того, подразумевало переключку с произведениями о героях-безумцах прошлого («Гамлет», «Дон Кихот», «Неистовый Роланд» Ариосто) и современности («Страдания юного Вертера» Гете, «Эликсиры сатаны», «Крейслериана», «Золотой горшок» Э. Т. А. Гофмана). В начале 1830-х годов статьи и заметки о безумцах регулярно печатали «Северная пчела» и «Сын Отечества», «Телескоп» и «Московский телеграф». На столичной сцене шел водевиль «Дом сумасшедших». В одноименной сатире А. Ф. Воейкова известные литераторы и общественные деятели изображались пациентами «желтого дома» — отделения для умалишенных в Обуховской больнице со стенами желтого цвета. Туда же попадали главные герои повестей «Блаженство безумия» Н. А. Полевого (1833), «Художник» А. В. Тимофеева (1834), «Пиковая дама» А. С. Пушкина (1833). В письме И. И. Дмитриеву от 30 ноября 1832 года Гоголь сообщал, что В. Ф. Одоевский хочет издать «собрание своих повестей» о «психологических явлениях, непостижимых в человеке! Они выдут под одним заглавием *Дом сумасшедших*» (X, 247—248; повести были посвящены мнимому или настоящему помешательству гениальных натур — музыкантов Баха и Бетховена, архитектора Пиранези...).

Живой интерес, проявленный первыми читателями петербургских повестей именно к «Запискам...», объясняется, видимо, и тем, что даже их название пародировало известные в то время пошло-серьезные *записки* чиновников (например, «Памятные записки титулярного советника Чухина, или Простая история обыкновенной жизни» Ф. Булгарина, 1834). В переводных *записках* Г. Клаурена «Уполномоченный» бедный, но благородный и честный герой как бы реализует мечты Поприщина: случайно знакомится со знатной дамой, помогая той выйти из кареты, очаровывает своими манерами, в духе Поприщина превозносит ее «прекрасный ротик» и «ослепляющую белизну» платья, «шеи и груди», демонстрирует деловую хватку, знание законов света и — главное! — своего *места* в нем, а потому заслуженно обретает скромное семейное счастье и достаток, женившись на... незнатной компаньонке дамы.⁴³

Сумасшествие как выражение двоемирия романтики объясняли «двойственной» природой человека: с одной стороны, его Божественным происхо-

⁴² Афанасьев А. Н. Отрывки из моей памяти и переписки // Михаил Семенович Щепкин: Жизнь и творчество. М., 1984. Т. 2. С. 153—154.

⁴³ Сын Отечества и Северный архив. 1833. № XXV—XXVII.

ждением, с другой — «первородной» греховностью, которая обусловила неестественность, алогичность, явную абсурдность основных законов общества, государства, в конечном итоге — цивилизации. Противостоящий этому герой-художник, создав идеальный мир красоты, уходит в него, разрывает связи с пошлой действительностью, в которой он живет, либо, если она каким-то образом проникает в его мир, гибнет. Но заурядные герои-куклы, как поручик Пирогов, чьи мнения предопределены «Северной пчелой» и непритязательными театральными постановками, существуют по законам этой действительности и довольствуются ее «официальной» картиной — искаженной, хаотической, алогичной; они могут сойти с ума и/или погибнуть, только если пренебрегают законами общества и своим местом в его иерархии.⁴⁴

Гоголь нарушает сложившуюся романтическую традицию не только тем, что уравнивает героев-художников (духовно родственных автору-художнику) с их заказчиками, *типами* Невского проспекта, но и тем, что обозначает, подчеркивает и развивает в структуре образа героя-филистера «художнические» черты. Символичны его имя и фамилия: *Аксентий* (от церк. Авксентий — греч. «растущий»); *Поприщин* — от «поприще (*попирать*)», вообще место, простор, пространство, на коем подвизаются или действуют; арена, сцена... приспособленное место... для ристалищ, игор, борьбы и пр. {...} *Поприще жизни*, вся земная жизнь человека, в бытовом отношении {...} церк. путевая мера, и вероятно суточный переход, около 20 верст.⁴⁵ Записи Поприщина — по сути, монолог, который можно произнести (сыграть) со сцены, и каждая запись имеет свой сюжет сценического действия или бездействия, в ней описаны узнаваемые персонажи народного и классического театра. Главным здесь является восприятие самой жизни как *сцены*, где служба, знакомства, газета, книжки, «выставка» Невского проспекта и т. п. определяют образ мыслей, мнений, реакций человека толпы, который вдруг осознает, насколько театральна, кукольна (и ничтожна!) собственно его жизнь, его роль... Это близко классическим трагикомедиям Сервантеса, Шекспира, Мольера, Грибоедова.

Возможно, узнав из «Пчелки» о борьбе инфанта Дон Карлоса за испанский трон, Поприщин начинает отождествлять себя с главным героем драматической поэмы Ф. Шиллера «Дон Карлос» (1787), что в начале 1830-х годов не сходила с петербургской сцены. И поскольку по ходу действия пьесы Филипп II отдавал Дон Карлоса в руки Великого Инквизитора, то Поприщин в сумасшедшем доме «принимает его обитателей за доминиканских монахов, а больничного надзирателя — за великого инквизитора...» (III, 703—704). Влияние на русскую литературу того времени пьесы Шиллера и готических романов приводило к сочетанию испанских мотивов с мотивом безумия от любви.⁴⁶

Особую актуальность этому придавали «испанские события», взбудоражившие всю Европу и нашедшие живейший отклик в России. 6, 9 и 10 октября 1833 года «Северная пчела» (№ 226, 229, 230) известила о смерти короля Испании Фердинанда VII, о том, что ему наследовала трехлетняя инфанта Изабелла (но «правительницей» до совершеннолетия дочери будет ее мать — молодая королева Мария Христиана Неаполитанская); сообщалось

⁴⁴ См. об этом: *Золотусский И. П.* «Записки сумасшедшего» и «Северная пчела» // *Золотусский И. П. Поэзия прозы: Статьи о Гоголе.* М., 1987. С. 145—164.

⁴⁵ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / Под ред. проф. И. А. Бодуэна де Кургенэ. М., 2000. Т. 3. Стлб. 796. (Репринт 3-го изд. 1903—1909).

⁴⁶ *Вайскопф М.* Указ. соч. С. 290—291.

также о претендовавшем на престол брате короля — инфанте Дон Карлосе. Позднее в газете даже появилась специальная рубрика «Испанские дела», где подробно освещалась борьба христианистов, поддерживавших королеву Марию и ее дочь, и карлистов — сторонников Дон Карлоса, причем оценка действий последних постоянно колебалась от «испанских партизанов» до «шайки».

С этими событиями косвенно связано развитие мании Поприщина. Сначала (в печатной редакции) соответствует реальности датировка его записи в день смерти испанского короля 4 октября 1833 года — это действительно «середина». Однако о самих «испанских делах» Поприщина узнает из «Пчелки» в начале декабря, так как не читал газет два месяца, увлеченный развитием интриги с собаками. Далее в его записках парадоксально преобразуются обстоятельства борьбы за испанский престол в 1834 году: с одной стороны, коалиция Россия — Австрия — Пруссия, с другой — альянс Испании с Францией и Англией («Не позволят этого... во-первых, Англия... Да притом и дела политические всей Европы: австрийский император, наш Государь...» — III, 207). То есть герой-филистер оказывается в какой-то мере наделен *предвидением* — свойством монархов, мудрецов и художников.

Другая характерная особенность романтического героя-художника — безнадежная любовь, как правило, к недоступному и/или недостойному, но без видимой причины желанному и обожествляемому «предмету». И «фантаслическая» любовь нищего чиновника Поприщина к дочери «Его Пр-ва» перекликается с важнейшим эпизодом «Страданий юного Вертера» Гете (1774; рус. пер. 1781), историей о бедном писце, который помешался на безнадежной любви к дочери начальника Шарлотте (Поприщин представляет возлюбленную королевой, «всё толкует про королей да государей»). Символично также, что дочь директора, в которую влюблен Поприщин, зовут *Софи* (ср.: Молчалин и Софья). В русской литературе конца XVIII века добродетельная и здравомыслящая *София* из комедий Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль» все чаще уступает место своей тезке — *Софи*, падшей, побежденной «страстями», из повести Руссо «Эмиль и Софи, или Одинокие» (1780; рус. пер. 1800), — и этот мотив соединяется с проблематикой «Страданий юного Вертера». Так, в сентиментальной повести А. И. Клушина «Вертеровы чувствования, или Несчастной М-в» (1793; отд. изд. 1802) скромный домашний учитель, поклонник искусств, влюбляется в свою ученицу — «умную», «божественную» Софью, дочь богатого вельможи, но та под давлением отца отвергает героя; предательство *Софьи*, ее превращение в *Софи* приводит героя к потере рассудка — излив душевные терзания в дневнике, он совершает самоубийство. Позднее, во второй половине 1820-х годов, такая же «приземленная», пошлая *Софи* была изображена в повестях М. Погодина «Как аукнется, так и откликнется» (1825), О. Сомова «Юродивый» (1827), а собственно вертеровские аллюзии сохранил популярный жанр трагического дневника, который повествовал об утрате мудрой и прекрасной возлюбленной и заканчивался гибелью героя — как в повести М. Погодина «Адель» (1826—1830). Тогда же появился новый перевод «Страданий Вертера» (М., 1828—1829), наверняка известный Гоголю.⁴⁷

Кроме того, именем *Софии* (греч. Премудрость Божия) могли называть и Мать Божью, и Церковь Христову. Полученные из писем собак сведения о свадьбе *Софи* и ее действительном отношении к Поприщину поражают его и заставляют отказаться от *Софи* как от *ложной* Премудрости. А последовавший в записях перерыв от «Ноября 13» до «Декабря 5» указывает,

⁴⁷ Там же. С. 276—278.

что, отсутствуя в департаменте «более трех недель», Поприцин не был и в церкви 21 ноября в двенадцатый богородичный праздник Введения во храм, как бы забыв о Богородице. В то время посещение храма государственными служащими было обязательно и строго проверялось, особенно по праздникам, причем в издаваемых накануне распоряжениях зачастую была оговорена и форма одежды. И то, что отсутствующего на службе чиновника и после этого не сразу хватились, характеризует злобное отношение к нему и его к людям. Бескорыстная любовь к ним своеобразно проявится у героя лишь в сумасшедшем доме — «храме скорби». Происходит это, судя по датировке записей, предельно близко к Рождеству Христову, и тогда Поприцин вспоминает Матушку-Богородицу, умоляя ее пожалеть и спасти «бедного... больного дитятку», которому «нет места на свете! Его гонят!» (III, 214). Видимо, Матушка оказывается милостива к герою, забирая его в мир иной, где разум ни к чему...

По мнению исследователей, петербургский мир у Гоголя наделен чертами *царства мертвых*, которое в античной мифологии обычно изображалось северной, холодной, бессолнечно-тусклой, вечно туманной страной, где обитают бесчувственные тени.⁴⁸ Этот мир все больше дробится и тем самым все ближе к первородному хаосу, что является предвестием «конца света». Поэтому здесь возникают такие воплощения антихриста, как ростовщик, чьи черты сохраняет портрет, и юная блудница, похожая на мадонну, и собаки, пишущие задешвные письма со всеми знаками препинания. Эти мотивы дополнены эсхатологическими идеями, очевидными в «истории художника-монаха», а его монолог подобен апостольским посланиям о «последних временах» — переключаясь с двумя посланиями апостола Павла.⁴⁹ Так, художник-монах утверждает, что мир со временем разрушается, в нем все больше материального, животного, дьявольского...

Принцип изображения говорящих животных, которые пародируют или же прямо осуждают несправедливые общественные установления, слабости и пороки человека, его неестественное поведение — иногда сродни безумию, восходит к античной литературе (басни, «Золотой осел» Апулея, «Лягушки» Аристофана и др.). Сервантес применил этот принцип в одной из «Назидательных новелл» (1613), где собаки Сипион и Берганса облачают житейскую и социальную несправедливость. Через двести лет Э. Т. А. Гофман обыграл ту же ситуацию в «Новых приключениях собаки Берганца» (1814) и «Житейских воззрениях кота Мурра» (1821), хорошо известных русскому читателю.⁵⁰ При этом природное здравомыслие животных или же, наоборот, их уподобление «грамотным слугам» (особенно когда подчеркивалось неравенство между животными и/или между ними и людьми) выявляли неестественность, алогичность, даже безумие человеческих законов, свидетельствуя о том, что наступили «последние времена».

«Письма собак» ставят перед читателем неразрешимую загадку. Если они — лишь плод больного воображения Поприцина, откуда в них сведения, принципиально тому недоступные (например, об истинном отношении к нему других героев)? И наивные попытки некоторых исследователей как-то логически это объяснить наводят на мысль, что «письма» надо понимать как пародийное «двойное» отражение — самой действительности и чи-

⁴⁸ См.: Маркович В. Указ. соч. С. 61—64.

⁴⁹ Там же. С. 66.

⁵⁰ О том, как отразились в петербургских повестях произведения Гофмана, см. в кн.: Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века): К проблеме русско-немецких литературных связей. Воронеж, 1977.

новничьих записок, ее искажающих, в котором травестируются деловые, дружеские, любовные отношения между людьми, а также претензии Поприщина на достойное место в обществе, на мысль, чувство, творчество, — и устанавливается некий «всеобщий» масштаб несправедливости. По сути, герой и его слово о мире оказываются никому, кроме него самого, не слышны, да и не нужны, тогда как Меджи и Фидель от природы наделены здравомыслием, общительны, вполне понимают других собак и естественные потребности людей, при случае прагматически используя или осуждая последних. Таким образом, ни «переписка» собачек, ни ее достоверность не нуждаются в обосновании: именно такая необъяснимость и парадоксальность должны быть свойственны «Запискам сумасшедшего».

* * *

Если в русской романтической повести (и в частности — повестях о художнике Н. Полевого, А. Тимофеева, В. Карлгофа и др.) герой своим искусством *противостоял* пошлому миру, то, как выясняется, отношения с ним гоголевских персонажей значительно богаче. Это показывает «спектр» героев (художники — филистеры — демонические типы) и «спектр» повествователей (автор — рассказчик-офицер — художник-монах — герой-филистер). Каждый из них имеет свой взгляд, свои отношения с миром и окружающими, детерминированные его характером и «эпохой». Лишь с позиции автора открывается противоречивая диалектическая сложность изображаемого, со всей его вариативностью, религиозно-исторической подоплекой, соотносённостью с национальной и всеобщей жизнью, в конечном итоге — противостояние «божественного» с «дьявольским» в самом человеке и его искусстве. При столкновении с историей, бытием именно человеческое остается мерой Добра и Зла, именно обычное, «мирское» определяет эти и производные от них категории, как две части «Портрета» по-своему совмещают прекрасное и безобразное. Да и само искусство Гоголя-писателя видится синтетичным по своей природе — в том смысле, что автор, в зависимости от целей повествования, соединяет в нем эстетические нормы, присущие разным эпохам, различным литературным направлениям, использует элементы творчества других писателей, опираясь на их мировосприятие и отталкиваясь от него, чтобы заключить и органически освоить все противоречия в своем художественном мире.

Как показывает сопоставление петербургских повестей и русской романтической повести того времени, Гоголь отнюдь не «сшиватель» различных направлений: сам романтизм, поэтика которого во многом определяла творческий метод писателя, становится у него одним из средств отражения мира. По-видимому, это связано с гоголевским восприятием двуединой, «синтетичной» природы действительности. Такое противоречивое соединение позволяет автору, а следом за ним и читателю увидеть в каждом моменте повествования «все концы мира», обуславливает глубину и достоверность изображения, множественность точек зрения на историю и действительность — что было свойственно и всему сборнику «Арабески».

К ВОПРОСУ О КАРТОЧНОЙ ТЕМЕ, КАРТОЧНОЙ ИГРЕ И ШУЛЕРСТВЕ У ГОГОЛЯ

(«МЕРТВЫЕ ДУШИ» И «ИГРОКИ»)¹

Карточная тема к моменту обращения к ней Гоголя была широко распространена в отечественной и переводной литературе, а карточная игра и картежники обязательно присутствовали во всех нравоописательных жанрах, что вполне соответствовало распространенности карточного досуга во всех слоях общества. Причем первые три года пребывания Гоголя в Петербурге даже совпали с определенным пиком популярности этой темы у отечественных литераторов, драматургов, переводчиков и издателей. Гоголь в отличие от большинства авторов вступил в это поле как наблюдатель: карточную игру он не любил и не ценил, воспринимал сквозь призму комического ее распространение в частной и общественной жизни, и карточная тема представлена в гоголевском творчестве остроумно и весьма необычно для современной ему литературы. То, как необычное решение карточной темы вырастает в первом томе «Мертвых душ» из традиционного и даже банального, скрываясь за пародийным слоем, наиболее отчетливо видно при сопоставлении со своеобразным экстрактом карточной проблематики в его комедии «Игроки».

В «Мертвых душах» можно выделить два тематических аспекта карт и карточной игры — изобразительный и аналитический. В первом случае карты, естественно, включены в картину нравов: карточная игра как непременное развлечение губернского общества (на вечеринке у губернатора, перед «завтраком» у полицмейстера, на губернаторском балу), обязательный атрибут армейского досуга и ярмарочного кутежа, а также карточное гадание Коробочки. Обыкновенно в городе играют в вист, но у губернатора есть и особая комната — «зеленая гостиная» — для «игры посильнее, чем обыкновенный вист»;² на ярмарке, где кутят офицеры драгунского полка и где, по собственному рассказу Ноздрева, он «все спустил», в ходу, разумеется, азартные игры (гальбик, банк), а Коробочка и иже с ней — если, кроме гадания, и играет или играла когда-либо, то, как выразился Ихарев в «Игроках», «в бостон подержанными картами».

Второй аспект в конечном итоге связан с главным героем, который, конечно, играет в карты, включаясь в привычное в обществе препровождение времени, но не является картежником и тем более шулером. При этом структура основного фабульного события, связанного с мертвыми душами, позволяет, с одной стороны, вспомнить сформулированное Гоголем «старое правило» устройства комедийной коллизии по подобию с азартной

¹ Статья является частью монографии, подготовленной при поддержке РГНФ (проект № 06-06-00223а).

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. [М.; Л.], 1951. Т. VI. С. 171. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы; курсив везде наш. — Е. П.).

карточной игрой (или, строго говоря, с любой системой координат, в которой случай воплощает системный принцип — каприз фортуны, орудие провидения, промысел Божий), а с другой — говорить о модификациях в поэме сюжетной коллизии «Пиковой дамы», поскольку ситуация Чичикова подобна ситуации Германна, о чем писал еще А. Белый. Пародийная направленность на пушкинскую повесть отличает и сюжет гоголевских «Игроков», но если в пьесе пародийное подобие Германну воплощено в сознательном шулере, то в «Мертвых душах» — в сознательном плуте, но не шулере, и только в фигуральном смысле мы можем судить о *деле* Чичикова как о карточной игре наверняка. Причем мысль эта подсказана нам автором, подспудно формируясь в недрах изобразительного поля карточной темы. Что мы и стараемся далее продемонстрировать.

Карточная игра и гадание на картах как черта нравов губернского общества является в «Мертвых душах» одним из многочисленных суетных занятий, мимикрирующих под *дельное*, а поскольку все, что ни делают персонажи, они уподобляют *делу* с характерными *внешними* приметам,³ этому соответствует и описание повествователем в первой же главе ритуального характера карточной игры. Чичиков принял «карту на вист» с «вежливым поклоном», «разговоры совершенно прекратились, как случается *всегда*, когда наконец *предаются занятию дельному*», почтмейстер «выразил на своем лице мыслящую физиономию», а бросая карту, «ударял по столу крепкою рукою», сопровождая это грубоватым сленгом (как какой-нибудь штабс-ротмистр Поцелуев), при этом все «общество» пользовалось своими, перекрещенными, названиями мастей, т. е. своим жаргоном; была и «большая игра», и, конечно, шулер — Ноздрев (вступив с ним в «большую игру», «полицеймейстер и прокурор чрезвычайно внимательно рассматривали его взятки и следили почти за всякою картою, с которой он ходил» — VI, 17), без которого в таком *деле* нельзя, — «словом, все как нужно», как в настоящей гостиной большого света, где должны быть и правила приличия, и азарт, и риск (в гостиной губернатора его обеспечивает Ноздрев), и особый язык завязанных карточных игроков (напомним, что крепкое словцо почтмейстера и другие домашние азартные выражения сопровождают в этом случае всего лишь умеренный вист).

Обращает на себя внимание совмещение в первом же описании карточного досуга нескольких точек зрения. Во-первых, повествователя и Чичикова, но, кроме того, губернского общества, которое и знает, «как нужно», и умеет все должным образом соблюсти, а также — того гоголевского читателя, которому не только хорошо известны подобные ситуации, но в литературном смысле они даже предпочтительнее, по мнению автора, нежели подробности душевной биографии Чичикова, т. е. того читателя, который спешит вернуться от нелегкого чтения к карточному столу, «тешащему всю Россию».

В этом аспекте карточная игра вписана в общую систему уподобления мира «Мертвых душ» столичной жизни как собственно жизни, а всякого занятия — *делу*, являющемуся одним из компонентов петербургского мифа. Это область соответствия читательским ожиданиям, уже сформированным во многом беллетристическими образцами карточных сюжетов, и, в свою очередь, область формирования таких именно ожиданий в отношении персонажей поэмы, причастных к карточной теме. Естественно, основной фигурой здесь является Ноздрев.

³ См. об этом подробно: Падерина Е. Г. О мотиве *дела* в первом томе «Мертвых душ» // Текст и интерпретация. Новосибирск, 2006. С. 68—85.

Намеки на шулерство и соответствующая нечистой карточной игре атрибутика сопровождают Ноздрева в течение всего повествования. Характерно множественное совпадение деталей карточно-шулерской темы в поэме и «Игроках», правоописательный аспект которых связан со средой шулеров: ярмарочные карточные игры с военными, предпочтение азартных игр, кропотливая подготовка эксклюзивной крапленой колоды, знание «разных передержек и других тонкостей», готовность, по свидетельству дам, проиграть в карты родного отца, наконец, мнимо дружеское *ты*. Но в начале четвертой главы вводится план расподобления ноздревской «страстишки к картишкам» с *делом* вообще и с шулерством в частности. Сомнения возникают уже по ходу рассказа Ноздрева о том, что удачная ярмарочная торговля («продали по самой выгоднейшей цене») закончилась тем, что он продулся в пух и прах на ярмарке, с которой возвращается на чужих, «обывательских», лошадях (хорошо, что догадался купить балык, «когда еще были деньги»). Отчасти этот рассказ (и реакция на сопровождающую критику Мижужева) может быть воспринят как маска опытного игрока, такая ритуальная преамбула к «большой игре», успокаивающая бдительность противника, а элементы хлестаковской болтливости — как часть этой маски (использованной и Утешительным при знакомстве с Ихаревым). Однако характеристика, данная Ноздреву повествователем, ориентирована на оба плана — поддерживающий иллюзию и разрушающий ее. Как сообщает повествователь, Ноздрев бывает бит как будто *потому*, что ведет нечистую игру, т. е. за шулерство; но далее читатель узнает, что когда герою *случается* выигрывать («напасть на простака и обыграть его») — он закупает всякую всячину, нужную и не нужную, и спускает все что ни есть при первом же случае, т. е. в первой же игре. Судя по всему, то, что повествователь называет игрой «не совсем безгрешной и чистой», является в этом случае не игрой *навверняка*, а не игрой вовсе, потому что Ноздрев не риск снижает, а нарушает правила развертывания игры как таковой («заводит сумятицу за зеленым столом»), с чем сталкивается Чичиков, согласившись на партию в пашки. А когда не разрушает игру — проигрывает, как все.

Ноздрев и сам «крутит» на ярмарках «фортунку» и воплощает некое начало, которое можно было бы назвать крайним выражением случайности, почти хаосом. «Почти», потому что в общем строе губернского быта этому хаотическому, деструктивному началу отведено вполне определенное место — нарушителя порядка. Подобно пушкинскому образу Невы, закованной в гранитные берега, Ноздрев «бушует» в отведенном ему русле (в том числе занимается подготовкой сводной колоды, оповестив город об этом «важном деле» и будучи «очень рассержен, что потревожили его уединение»), периодически выходя из берегов (дело о высечении помещика Максимова или безумный котильон на балу у губернатора), угрожая, так сказать, наводнением. Характерно, что русло, отведенное Ноздреву, в литературном плане и составляет предметный инвентарь карточно-шулерской темы, начиная с пространственной принадлежности — вечеринки с вином и картами, где Чичиков познакомился с Ноздревым, трактира, где состоялась «роковая» встреча с ним, и, наконец, ярмарки с непременно карточными баталиями — и заканчивая исполнением Ноздревым «предписанной» ему в губернии роли военного — буяна и даже разбойника, картежника и даже шулера и пр.

Ноздрев выступает как причастный к военной среде, и его присутствие почти всегда окрашено таким гусарством. Между тем он не военный, он рядом — в карточной игре с военными на ярмарке, в характеристиках повествователя (усы, закопченные *не пороховым* дымом), в компании своего зятя,

одетого в «синюю венгерку», т. е. *подобие* гусарского мундира.⁴ Кроме этой, метонимической, повествователь устанавливает и метафорическую связь персонажа с военными, вводя в описание завершающего эпизода в доме Ноздрева прямое сравнение поведения хозяина со штурмующим крепость воюющей. Внешнюю фактурность подготовленной читательской иллюзии дополняет насыщенность речи Ноздрева соответствующей сленговой метафорикой и ее стилистическая окраска, так что Чичиков вполне сознательно отмечает в речи Ноздрева армейский компонент, когда осаживает его «фамильярное обращение»: «Если хочешь пощеголять подобными речами, так ступай в казармы» (VI, 79).

Из устойчивой атрибутики карточной темы в русской литературе, в полноте развернутой в «Игроках», к Ноздреву приближен в поэме и мотив *равенства*. Или, можно сказать, этот мотив в пространстве образа Ноздрева своеобразно модифицирован. Заметим, что равенство в картах, на котором настаивает Утешительный в «Игроках», является принципом и азартной (равенство перед одурачем), и коммерческой (равенство интеллектуальных способностей, мастерства или расчета) игры. В русской литературе этот мотив прежде всего связывался с переводами и переделками знаменитого «Игрока» Реньяра, в котором обыгрывается нивелирование в карточной игре (как любой отдельной талии или как способе обогащения) социальных различий («Игра равняет всех, лакеев и вельмож»). В гоголевской комедии акцент ставится не на социальной индифферентности карт, а на их принципиальном аморализме: «В игре нет лицепрития. Игра не смотрит ни на что. Пусть отец сядет со мною в карты — я обыграю отца. Не садись: здесь все равны» (V, 76). Коль скоро ноздревская «страстишка к картишкам» не способна развернуться ни в полноценную карточную игру как таковую, ни тем более в шулерскую, требующую упорядоченного расчета, его известная всему городу способность «родного отца продать, а лучше проиграть в карты» имеет только синтаксическую связь с картами и лексическую с соответствующей декларацией Утешительного, а фактически реализует ту стержневую для характера Ноздрева страсть, которую автор-повествователь охарактеризовал понятием *нагадить*. Очевидно, что Ноздрев — тот самый лжец-разрушитель, которым не являются Хлестаков и Утешительный. Но в поле развертывания мотива *равенства* хаотический «задор» Ноздрева обнажает интересную специфику, которая наиболее отчетливо проступает именно в проекции на «Игроков».

В поэме, в рамках образа Ноздрева, *равенство* как мотив воплощено в вещественной сфере тотального обмена неравноценных в общепринятом мнении предметов. В способности «родного отца продать» значение *продать* фактически сочетается не со значением *проиграть*, но со значением *променять* или *обменять*. Причем обратим внимание на то, что гротесковость образа Ноздрева (беспредельная, хаотическая экспансивность и даже агрессивность лжи) формируется в *близлежащем* обмену характерологическом поле, а неудержимая, азартная потребность сменить одну вещь на другую является вариацией *общего* свойства *суетливого* мира, в котором бытуют герои «Мертвых душ», принимающего в пространстве Ноздрева характер абсолютной неупорядоченности, «броуновского движения». Скрещение не мотивированной разумной логикой лжи и не мотивированного разумной логикой обмена придает пространству существования этого героя вцепраг-

⁴ Интересно, что во многих инсценировках поэмы (и даже в замечательном спектакле БДТ с Луспекаевым в роли Ноздрева) именно этот персонаж, а не Мижухев, одет в венгерку.

матический характер, что и делает его воплощением случая, с одной стороны, и исключает вероятность шулерства (расчета) — с другой.

В правоописательном ракурсе и к ноздревскому беспрестанному обмену, и к хаотичной неравноценности этого обмена, и даже к характерно обнаженной немотивированности аргументации можно привести полную параллель реально-исторического плана из хорошо известных воспоминаний Андрея Ивановича Дельвига: «В начале декабря (1831 или 1832 года. — *Е. П.*) мать моя с сестрою поехали в с. Васильевское Подольского уезда, к Александру Васильевичу Васильчикову. У него были три дочери, из которых старшая Анна была очень дружна с моею сестрою. Вскоре приехал и я в с. Васильевское. Был первый час ночи, и я, подъезжая к помещицкому дому, видел его вполне освещенным. Меня ввели в кабинет хозяина через освещенные комнаты. Между тем он извинился передо мною, что я должен был пройти в темноте, так как у него в обычае тушить все огни в полночь, и он только что получил донесение о том, что все огни потушены. Точно так же в известные часы дня приходили к нему с докладом, что весь дом осмотрен и везде все в порядке, а равно и о числе градусов на дворе. Казалось, что порядок примерный, но все это был пуф: никто дома не осматривал, огней не тушил и даже число градусов не проверял по термометру, а говорилось то, что на ум приходило.

Такой же порядок был и в управлении имением, над которым уже была назначена опека. А. В. Васильчиков и два его брата наследовали имение их дяди Александра Семеновича Васильчикова, которое было ему пожаловано Екатериною. Он жил не роскошно, в карты не играл и вообще не имел страстей, кроме одной страсти обменивать имевшиеся у него вещи на другие, которые он видел у кого-либо из его гостей. За бездельную вещицу он часто давал более дорогую, причем еще приплачивал деньгами, так что некоторые из имевшихся у него вещей, весьма малоценных, обошлись ему очень дорого. Эту страсть пользовались некоторые из помещиков и в особенности посещавших его в деревне уездных чиновников. Конечно, не она была причиною его разорения, а беспорядок в ведении дел и совершенное неумение управлять имением».⁵

Но в поэме такое чудачество (если и не безобидное, то не агрессивное в реальности), попадая в поле карточного мотива, сближающего «Мертвые души» с пьесой о шулерах и картежниках, принимает на себя трагедийные функции в отношении именно карточного уравнивания «лакеев и вельмож» в параллели к «Игроку» Реньяра или уравнивания отцов и детей — в параллели к «Игрокам», потому что напрямую связывается автором с азартной карточной игрой (Ноздрев предлагает Чичикову либо обменять мертвые души на что-то, либо выиграть в карты) и, соответственно, делом *случая*.

В «Игроках» мотив *равенства* не приписан к карточной теме, а сопутствует мотиву *дело=карты* и, кроме того, воплощает ключевой в художественном целом принцип мнимого тождества, развертываясь (и в мотивации, и в поступках, и в речевом поведении героев) в трех вариантах: равенство как тождество (полное или избранных параметров), сравнение как способ или шанс обнаружить равенство и как *почти* равенство и уравнивание как способ достичь равенства или претензия на таковое. Совпадая с одним из векторов мотива в «Игроках» — с уравниванием неравноценного (ср., например, ноздревское «он приехал Бог знает откуда, я тоже здесь живу»), ноздревский обмен противопоставлен другому — мнимому тождеству. Но в

⁵ Полвека русской жизни. Воспоминания А. И. Дельвига. 1820—1870. М.; Л., 1930. С. 203—204.

целом, как мы увидим, структура образа Ноздрева связана именно с принципом мнимого тождества.

Все в том же прилагательном (в понятиях фонвизинского Митрофанушки) аспекте в поэме решен и мотив *товарищества*. В «Игроках» он непосредственно примыкает к мотиву *равенства*, с большей или меньшей долей трагедии отсылает к идеологии разных сообществ (военно-казацкого,⁶ военно-гвардейского, масонского и пр.) и выражается в речи в символическом «ты». В частности, Утешительный предлагает перейти «на ты», закрепив тем самым *товарищество*, и Ихареву, и затем, на глазах у последнего, — А. Глову. При этом сходство тезисов Утешительного «здесь все равны» (в карточной игре) и «здесь все товарищи» (в компании картежников или другом корпоративном сообществе) порождает у Ихарева и А. Глова абберрации по поводу крепости заключенного каждым «дружеского союза», т. е. завязывает узел коллективного обмана. И это товарищеское «ты» в комедии совершенно не свидетельствует о простом панибратстве. Обратим, например, внимание на то, что не только с Ихаревым и младшим Гловым, но и с приказным чиновником Замухрышкиным Утешительный устанавливает более короткие, приятельские, отношения. «Будем так, как давние приятели», — обращается Утешительный к псевдочиновнику и даже насмешничает над его возможным именем, но после и далее во всех случаях сохраняет речевую дистанцию — «Ну что, как *вы*? как делишки, как служба *ваша*?» и т. п.⁷ У Ноздрева обязательное и фамильярное «ты» ко всем и вся вовсе не порождено какими бы то ни было традициями «товарищеских» или «братских» союзов, а является чертой характера или, на худой конец, плохого воспитания и неотделимо от него с детства, о чем рассказывает повествователь в четвертой главе как о типической примете «разбитных малых», которые «слынут еще с детства за хороших товарищей», «скоро знакомятся, и не успеешь оглянуться, как уже говорят тебе: ты» (VI, 70).

На этом трагедийном уровне мотив *товарищества* принимает на себя в поэме только рефлекс сложной антиномичной структуры мотива комедии, успешно поддерживая, впрочем, иллюзию причастности Ноздрева к среде картежников-военных. Однако этот гротесковый отблеск не исчерпывает функций мотива, который играет весьма существенную роль в построении образа главного героя поэмы. Чичиков, сталкиваясь с панибратством Ноздрева, исходит, и справедливо, из собственной ситуации и своих условий и удивлен этому неожиданному переходу в общении «на короткую ногу» и тыканью, поскольку «не подал к тому никакого повода» (VI, 64; ср.: «Он даже не любил допускать с собой ни в каком случае фамильярного обращения, разве только если особа была слишком высокого звания» — VI, 79). Но недоумение героя совсем не ситуативно, судя по его биографии, — «ни друга, ни товарища в детстве», но зато принятый к действию совет отца: «С товарищами не водись, они тебя добру не научат <...> Товарищ или приятель тебя надует и в беде первый тебя выдаст, а копейка не выдаст, в какой бы беде ты ни был» (VI, 225). Потом, мы помним, Чичиков скооперировался с «товарищем», тоже таможенным чиновником, для аферы с контрабандистами, которая закончилась ссорой, состязанием в подлости, и только «изворотливость ума» позволила Чичикову повернуть дело так, «что отставлен был не с

⁶ Имеется в виду трагедийная автореминисценция, связывающая «Игроков» с «Тарасом Бульбой» в рамках мотива псевдобогатырства.

⁷ При этом, напомним, отставной штабс-капитан Мурзафейкин, разыгрывающий Замухрышкина, — «из их же компании», по выражению А. Глова, но это не влияет на структуру отношений и *товарищеских* связей внутри театрализованного розыгрыша.

таким бесчестьем, как товарищ, и увернулся из-под уголовного суда» (VI, 237). Таким образом, если Ноздрев не способен к товариществу (в том числе к асоциальному) по причине неспособности к избирательной преданности и вообще преданности, но на избирательности и товариществе настаивает, т. е. он мнимый товарищ, то Чичиков вообще *не товарищ* по заповеданному отцом принципу, но прежде всего не товарищ таким именно субъектам, как Ноздрев; однако в товарищеские союзы Чичиков вступает и тоже, как и Ноздрев, оказывается мнимым товарищем. К мнимому товариществу мы еще вернемся, а пока сопоставим Ноздрева с Утешительным, коль скоро тот и другой предлагают своим главным героям товарищеский союз.

Ноздрев явно не лубочный даже, а карикатурный шулер, и в проекции на «Игроков» — карикатура на Утешительного, который, с одной стороны, воплощает сложившийся в литературе (в наиболее полном виде — романтической) образ игрока с большой буквы (интеллектуала, психолога, артиста, пристрастного к *игре* в большей мере, чем к выигрышу, задействующего *игру в жизни для игры в карты*), а с другой стороны, являет персонифицированный *случай* для своих жертв (Ихарева и А. Глова). Очевидно, что «гениального злодейства» как литературного атрибута карточного игрока высшего класса в Ноздреве нет, и то, что связывает его с романтическими разбойниками (в том числе сквозь призму впечатлений Коробочки от Чичикова), решено автором в фарсовом ключе, вполне соответствующем генетическому родству этого персонажа с трикстером. Говоря о карикатурности Ноздрева, мы имеем в виду не столько упрощение образного рисунка с гипертрофией отдельных черт, сколько сатирический и гротесковый характер критики определенного явления, воссоздание которого в рамках литературно-художественного целого сохраняет художественно-функциональную значимость. В этом плане, кроме *случая*, доведенного в образе Ноздрева до полного хаоса, с Утешительным его роднит (тем же трагедийным образом) еще один мотив, со/противопоставляющий *откровенность* и *правду, правду и ложь*.

Напомним, что Утешительный подчеркнуто откровенен с Ихаревым и, комментируя происходящее, по сути говорит правду Ихареву, не желаящему, впрочем, ее видеть и слышать, точнее, в соответствии со своими желаниями воспринимающему другую, свою, правду в сказанном Утешительным. Но и Ноздрев всегда говорит «правду» в глаза. При этом подчеркиваемая Ноздревым «откровенность» высказываний и характеристик — грубая и ничем не обоснованная *в рамках конкретного эпизода ложь*. Но еще вопрос, насколько она не соответствует «реальной» действительности, т. е. подплеке чичиковской авантюры с точки зрения плутовства в жизни как игре (мы имеем в виду то, что сказано Ноздревым самому Чичикову и в присутствии последнего). Причем обескураживающая героя грубость оценок Ноздрева тесно связана с мотивным комплексом товарищеского «ты», с одной стороны, и уравнивающего всех и вся *случая* — с другой. Дело в том, что Ноздрев каждый раз объясняет свою грубость *дружеским* отношением к Чичикову, а на правах этой дружбы (своего рода «дружеского союза») говорит то, что *на ум взбредет*; однако на ум ему взбредает, обходя все разумные или аналитические приемы мысли, т. е. совершенно *случайно*, именно то, что знает пока о Чичикове только «автор» и что для «автора» — «психоаналитика» своего главного героя — только одна сторона медали, но что опять-таки выяснится тогда, когда эта (пока скрытая от читателя) сторона станет явной и когда обнаружится ее противовес — потенциал нравственно-го преобразования.

Объяснимся конкретнее. Речь прежде всего идет о хорошо известном фрагменте четвертой главы, когда Чичиков приступает к обсуждению сво-

его дела. Напомним чичиковское определение наиболее удобных для этого обстоятельств: «Чичиков никак не хотел заговорить с Ноздревым при зяте насчет главного предмета. Все-таки зять был человек посторонний, а предмет требовал уединенного и дружеского разговора» (VI, 76). А далее и происходит дружеское обсуждение чичиковского дела, в котором герой пытается скрыть правду, а Ноздрев — ее обнажить или угадать на правах товарищества, и вслед за серией ноздревских «Врешь, врешь!» читаем:

«„Однако ж это обидно! что же я такое в самом деле! почему я непременно лгу?“

„Ну да ведь я знаю тебя: ведь ты большой мошенник, позволь мне это сказать тебе по дружбе! Если бы я был твоим начальником, я бы тебя повесил на первом дереве“.

Чичиков оскорбился таким замечанием. Уже всякое выражение, сколько-нибудь грубое или оскорбляющее благопристойность, было ему неприятно. Он даже не любил допускать с собой ни в каком случае фамильярного обращения, разве только если особа была слишком высокого звания. И потому теперь он совершенно обиделся.

„Ей-богу, повесил бы“, повторил Ноздрев: „я тебе говорю это откровенно, не с тем, чтобы тебя обидеть, а просто по-дружески говорю“» (VI, 78—79).

И затем, в ответ на чичиковский отказ «приобрести» (в предшествующей черновой редакции он отказывается «покупать или выменивать») «брочку, шарманку, мертвые души, все вместе», Ноздрев еще раз увязывает свою оценку поведения Чичикова с «дружеским союзом», несостоявшимся: «Экой ты такой, право! С тобой, как я вижу, нельзя, как водится между хорошими друзьями и товарищами, такой, право!.. Сейчас видно, что двуличный человек!» (VI, 81).

Отметим при этом, что Мижухев — «человек посторонний» для Чичикова — характеризуется повествователем, а отчасти и самим Чичиковым, чей сторонний взгляд включен в описание обильного винопития в доме Ноздрева, как *товарищ* последнего. Так вот, проведив своего зятя и *товарища*, Ноздрев, во-первых, тут же отрекомендовал его Чичикову дрянью, фетюком и посетовал, что с ним «никак нельзя сойтись» (во второй черновой редакции поэмы автор вычеркнул бывшее далее «как водится между хорошими товарищами»), а во-вторых, продемонстрировал оставшемуся гостю *неизвестно откуда взявшуюся* колоду карт в своих руках, предложив банчик. Этот факт задает неоднозначную сюжетную мотивировку речевым жестам обеих персонажей. С одной стороны, Чичиков замещает место *товарища* Ноздрева и, соответственно, получает те же именно оценки — и таким образом вполне подтверждается чуть ранее указанная повествователем, *равная* в отношении всех, псевдотоварищеская тактика Ноздрева, которая как будто грозит обернуться шулерством в карточной игре. Но, с другой стороны, Чичиков сам пытается установить с Ноздревым *мнимый* «дружеский союз», а при этом, совершенно уподобляясь губернским жителям, полагает, что в *деле* с ним, с Чичиковым, этот патологический лгун и обманщик подчинится договору чести («дай честное слово», просит Чичиков, а Ноздрев, разумеется, дает ему это слово) и позволит Чичикову *использовать* этот договор в своих целях. Причем Чичиков апеллирует к данному Ноздревым «честному» слову, настаивая на *неравных* условиях (получить желаемое без объяснений): «Ну вот видишь, вот уже и нечестно с твоей стороны: слово дал, да и на попятный двор» (VI, 78). Что касается необходимости объясниться, укажем, что Чичиков — вообще не обязанный откровенничать с Ноздревым —

сам нечувствительно берет на себя эти дружеские обязательства, а после не хочет им соответствовать.

Напомним также, что и Ихарев, успешно обманывая «честных» игроков, воспринимает «дружеский союз» с плутами как сферу действительного товарищества и честного слова, но его требование (или ожидание) от компании Утешительного следования договору, в отличие от чичиковского, подкреплено для него собственным поведением. Другое дело, что ихаревское представление о честности перевернуто с ног на голову (с честными — обманщик, с обманщиками — честный, но считает себя честным *вполне*).

Любопытно, что всякий раз, когда мы опознаем в Ноздрева подобие Утешительному как профессиональному игроку и шулеру, выясняется не только то, что это подобие карикатурно-пародийное, т. е. указывает не столько на близость, сколько на несоответствие, или, можно сказать, мнимое тождество, но и то, что костюм губернского шулера, надетый автором на Ноздрева, оказывается почти впору главному герою поэмы.

В этом плане весьма интересна еще одна параллель Ноздрева к Утешительному: травестия самого ловкого, хитрого, успешного плута и самого умного из персонажей «Игроков» в образе Ноздрева касается и такого постоянного атрибута карточной тематики, как использование военного арго в качестве картежного.⁸ Мы уже говорили, что Ноздрев связан с военной средой специфическим образом, а именно как «не военный» (если считать обе части этого определения обязательными), а подобие военным, когда оно формируется повествователем, проявляется через сугубо внешние, не субстанциональные, так сказать, признаки — разболтанность и грубость речи или агрессивность поведения (завершающий четвертую главу эпизод с кричащим «бейте его!» Ноздревым, установивший метафорическую связь агрессивных жестов персонажа с *военным делом*). В «Игроках» Утешительный и Швахнев описывают карточные перипетии на военном жаргоне, что было и бытовой, и литературной приметой среды,⁹ и этот жаргон подхватывает Ихарев; в поэме соответствующие жаргонизмы употребляет в эпизоде, завершающем пребывание героя в поместье Ноздрева, повествователь, передавая кроме своих впечатлений самоощущение Ноздрева и Чичикова. При этом одним из опорных в комедии и в поэме компонентов сравнения является «неприступная крепость» — партнер в игре как противник в войне.

Напомним, что в «Игроках» после заключения дружеского союза между Ихаревым и компанией Утешительного, т. е. сговора вчетвером обыграть одного, встает вопрос об этом «одном»:

«Ш в о х н е в. Да ведь вот мы собрались для подвигов, орудия все у нас в руках, силы есть, одного недостает только...

И х а р е в. Именно, именно крепости недостает только, на которую бы идти, вот беда.

У т е ш и т е л ь н ы й. Что ж делать? неприятеля пока нет».

В «Мертвых душах» вся сопутствующая лексика представлена в игре каламбурами и уподобление Ноздрева наступающему на противника вояке сопровождается расподоблением Чичикова с *крепостью*:

«„Бейте его!“ кричал Ноздрев, порываясь вперед с черешневым чубуком, весь в жару, в поту, как будто подступал под *неприступную крепость*. „Бейте его!“ кричал он таким же голосом, как во время великого приступа

⁸ Ср.: «Игра часто представлялась в метафорах войны» (Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 275).

⁹ О соотношении словоупотребления персонажей «Игроков» с разными жаргонами и арго см.: Падерина Е. Г. Истоки и структура мотива *дело=карты* в «Игроках» Н. В. Гоголя // Гоголевский сборник. Вып. 2 (4). СПб.; Самара, 2005. С. 129.

кричит своему взводу: „Ребята, вперед!” какой-нибудь отчаянный поручик, которого взбалмошная храбрость уже приобрела такую известность, что даётся нарочный приказ держать его за руки во время горячих дел. Но поручик уже почувствовал *бранный задор*, всё пошло кругом в голове его; перед ним носится Суворов, он лезет на великое дело. „Ребята, вперед!” кричит он, порываясь, не помышляя, что вредит уже обдуманному плану общего приступа, что миллионы ружейных дул выставились в амбразуры неприступных, уходящих за облака *крепостных стен*, что взлетит, как пух, на воздух его бессильный взвод и что уже свистит роковая пуля, готовясь захлопнуть его крикливую глотку. Но если Ноздрев выразил собою подступившего под крепость отчаянного, потерявшего поручика, то *крепость*, на которую он шел, никак *не была похожа на неприступную*. Напротив, крепость чувствовала такой страх, что душа ее спряталась в самые пятки» (VI, 87).

Обратим при этом внимание на то, какие каламбурные связи устанавливает эта комикующая метафорика с общим контекстом главы и поэмы. Прежде всего: Ноздрев нападает на Чичикова как на *неприятеля* в «военной кампании», поскольку тот разорвал *приятельские*, товарищеские отношения, отказавшись продолжать партию в шашки, т. е. стал *не приятелем*; игра в шашки через свой омоним вступает в ассоциативные связи с саблями и «турецкими» кинжалами в кабинете Ноздрева. И обратное движение *от* военной лексики: *крепость* как образ физической и идейной непоколебимости Чичикова, только что твердо отстаивавшего свое право и решение *не играть и не обменивать*, но оказавшегося *не крепостью*, и — *купчая крепость*, без которой Чичиков первоначально хотел обойтись и получить от Ноздрева мертвые души просто так, т. е. в дар *по-приятельски*, — а потом уже не случилось ни выиграть, ни купить. То есть торг как состязание не закончился приобретением, а, будучи переведен по требованию Ноздрева в форму *игры*, не состоялся и как игра, и под угрозой физического воздействия, т. е. трансформации состязания игрового в рукопашный бой, рухнула уверенность Чичикова в своем праве, и он бежал с поля боя. Словом, Чичиков *проиграл*, хотя удрать ему удалось и из имения Ноздрева, и из самого города, при этом «бранный задор» на поле брани, который Ноздревым реализован в этом и других эпизодах в ругательствах и готовности к рукоприкладству, заразил после и самого Чичикова.

Таким образом, в поэме в целом Ноздрев и пространство его бытования, воплощая неминуемый в истории Чичикова случай, не только вносят сумятицу в тонкие расчеты героя, но и актуализируют скрытые до поры до времени (от самого Чичикова и от читателя) черты характера и поведенческие реакции главного героя.

Характерным образом в рамках общей трагедии нравоописательного аспекта карточной темы в поэме, связанной с Ноздревым, но аналитически обращенной к главному герою, решена и проблематика со/противопоставления границ игр расчета (наверняка) и случая (на счастье), т. е. *риска, случайности, искусности* и пр. Обратим внимание на концентрированную индексацию соответствующих позиций в одном только эпизоде препирательства Ноздрева с Чичиковым по поводу карточной игры:

«— Ну, решаться в банк, значит, подвергаться *неизвестности*, — говорил Чичиков и между тем взглянул искоса на бывшие в руках у него (Ноздрева. — Е. П.) карты. Обе талии ему показались очень похожими на искусственные, и самый крап глядел весьма подозрительно.

— Отчего же *неизвестности*? — сказал Ноздрев. — Никакой *неизвестности*! будь только на твоей стороне *счастье*, ты можешь выиграть чертову пропасть. Вот она! экое счастье! — говорил он, начиная метать для возбуждения

задору. — Экое счастье! экое счастье! вон: так и колотит! вот та проклятая девятка, на которой я все просадил! Чувствовал, что продаст, да уже, зажмурив глаза, думаю себе: „Черт тебя побери, продавай, проклятая!“» (VI, 81).

Во-первых, заметим, что демаркационная линия между чистой и нечистой карточной игрой проводится автором и повествователем отнюдь не однозначно. Чичиков отказывается участвовать в игре случая, т. е. *рисковать*, но не с Ноздревым именно. Кстати, в нижнем слое первой из сохранившихся черновых редакций четвертой главы (во второй черновой редакции поэмы) при сообщении повествователя о том, что «Чичиков вовсе не был расположен играть в банк», далее следовало вполне откровенное в отношении главного героя указание — «даже хотя бы на месте Ноздрева был и другой игрок» (VI, 383). В канонической редакции сугубо коммерческий, не авантюрный настрой главного героя в отношении к картам подчеркнут отношением к *случаю*, а кроме того, Чичиков и в других эпизодах участвует только в коммерческой игре в вист. Зато в характеристике Ноздрева акцентируются признаки шулерства. Повествователь, передающий внутреннюю речь Чичикова, выбирает для описания Ноздрева сомнительные, поскольку в языковом плане весьма приблизительные, формулировки: возможные, но не основные значения слов *талия* (вообще — одна завершенная карточная партия, здесь — карточная колода) и *крап* (вообще — нанесенные шулерами на обрезы карт или на их обороты *дополнительные* пометы, здесь — карточная «рубашка»). В контексте тревожного эмоционального настроения главного героя, уже знающего (как и читатель) по губернаторской вечеринке, что Ноздрев нечист на руку в картах, и заметившего желание Ноздрева подпитать гостей, а потом (после отъезда Мижужева) «в руках хозяина *неизвестно откуда взявшуюся* колоду карт» (VI, 77), формулировка может быть воспринята как художественный прием усиления тревожности в настроении и ожиданиях Чичикова. Но вот что смущает: метонимические фигуры речи гоголевских повествователей фиксируют и укрупняют сущностное или характерное, и описанная речевая неточность выглядит явным намеком в отношении Ноздрева, более того — формирует соответствующее впечатление у читателя, невольно схватывающего (в соответствии с ожиданием) и удерживающего в памяти сигнальную лексику шулерского ряда — искусственная талия, крап — и подсказку — «подозрительно»; но ведь Ноздрев не шулер, да и его ответная реплика демонстрирует и неспособность, и нежелание снизить риск в игре. Особый интерес в этом плане представляет вопрос о принадлежности указанной лексической «неточности», в итоге формирующей читательские aberrации в отношении Ноздрева, герою, повествователю или автору, наконец.

Чичиков, хотя и не любит азартные игры и избегает их, не мог «обдернуться» в лексике, привычной для игр любого типа, поскольку умен и внимателен, а любое дело, за которое берется, постигает до тонкости уже для того хотя бы, чтобы избежать ненужного и нежелательного риска. К тому же сама его поездка к Ноздреву в имение была обоснована тем, что тот *разбитной* малый, к тому же *проигравшийся*, другое дело, что человек — *дрянь*. Иными словами, Чичиков опасается хаотично наглого, но не расчетливого обмена со стороны хозяина дома, кроме того, его впечатление от карт в руках Ноздрева является не формирующим решение, а побочным к такому: уже заявив отказ, он «между тем взглянул искоса на бывшие в руках у него карты».

Таким образом, ответственность за лексический выбор лежит на повествователе, а поскольку в этой же главе поэмы оба карточных термина (талия и крап) использованы в совершенном соответствии с их основными зна-

чениями,¹⁰ это концентрирует наше внимание на преднамеренности авторского задания. Предположение, что Гоголь просто не обратил внимания на допущенную неточность, снимается при обращении к сохранившимся предшествующим редакциям четвертой главы поэмы, где мы находим подтверждение тому, что автор уже был достаточно осведомлен в карточной терминологии (т. е. до выработки окончательной редакции «Игроков» 1842 года, где карточная терминология используется в прямом соответствии со «словарным» значением) и прятал концы намеренно. В частности, например, вместо разбираемой нами фразы в нижнем слое второй черновой редакции¹¹ было: «Обрез их показался ему очень неровным, и на одной из них было заметно что-то похожее на крапинку» (VI, 390). По сути дела, воспользовавшись посреднической и косвенной формой передачи чичиковской речи, автор сознательно окружает Ноздрева шулерским флёром, а тонкий расчет главного героя в делах случая остается в тени.

Второе важное для нас наблюдение над особенностями процитированного выше обмена репликами между Чичиковым и Ноздревым непосредственно связано с текстом «Игроков», в которых *риск* является атрибутом и карточной, и военной темы и останавливает наше внимание на ответной реплике Ноздрева.

Явной, связывающей поэму с пьесой, приметой в комментарии повествователя к этой реплике является то, что Ноздрев начинает метать карты «для возбуждения задору» в Чичикове, т. е., с одной стороны, как оно делалось шулерами в реальности и было многократно описано в соответствующих литературно-беллетристических сюжетах, а с другой стороны, в соответствии с одним из основополагающих понятий Ихарева-шулера — «игра соблазнительная вещь». При этом (в прямой связи с пародийной функцией шулерства Ноздрева) вместо возбуждения в потенциальном карточном партнере азарта случается его комическое погашение гипертрофированным вниманием к *продавшей* своего хозяина (если фиксироваться на *искусственной* колоде) девятке («вот та проклятая девятка, на которой я все просадил!»).

Но сама трагестия шулерских логических уловок в реплике Ноздрева основана на подозрении его в шулерстве, а при снятии такого подозрения по-иному расставляются семантические акценты в его высказывании. В частности, примечательно возражение Ноздрева на чичиковское понимание *случая* как *неизвестности*: «Никакой неизвестности! будь только на твоей стороне счастье, ты можешь выиграть чертову пропасть». Обратим внимание на обнажение *понятийного* столкновения между Чичиковым и Ноздревым в лексическом выборе персонажей: оба говорят о *случайности*, Чичиков фиксирует принципиальную непредсказуемость, оценивает ее отрицательно и выбирает слово не из картежного лексикона («неизвестность»); Ноздрев говорит о шансе на удачу, который оценивает как «счастье», но не просто в соответствии с картежным сленгом *игра на счастье*, а многократно это слово подчеркивая и, что интересно и важно, допуская предсказуемость иного порядка: «Никакой неизвестности! будь только *на твоей стороне* счастье».

¹⁰ В частности, в ответ на уговоры Чичикова *продать* мертвые души Ноздрев отвечает: «Продать я не хочу (...) В банчик — другое дело. Прокинем хоть талию!» (причем в наиболее раннем из сохранившихся черновых вариантов этой главы значение передано еще отчетливее: «В банчик — другое дело, ведь одну только талию прокинем» — VI, 394). Ср. также в «Игрок»: «И х а р е в (*Швахневу*). А вы что ж? не ставите? — Ш в о х н е в. Позвольте мне эту талию переждать».

¹¹ Авторизованная копия, хранящаяся в РНБ в так называемом архивохранилище М. П. Погодина.

Эта ноздревская апология случая как «мгновенного орудия» высшей воли при типологическом сопоставлении текстов поэмы и пьесы обращает нас к апологии риска, принадлежащей в «Игроках» Утешительному и адресованной А. Глову, а через него Ихареву: «Натурально одно из двух: либо выиграешь, либо проиграешь. Да в этом-то и дело. В риске-то и есть главная добродетель. А не рискнуть, пожалуй, всякой может. Наверняка и приказная строка отважится, и жид полезет на крепость» (V, 87). Причем в поэме чуть позже указанного эпизода, в ходе ноздревских уговоров Чичикова *сыграть* хотя в какую-нибудь *игру*, речь заходит о пашках, и аргумент Ноздрев опять возвращает нас к коллизии «Игроков»: «Да ведь это не в банк; тут никакого не может быть счастья или фальши: все ведь от искусства» (VI, 84). Ну а *искусство* в сознании Чичикова вещь известная, означающая, как и для Ихарева, *искусность*, и *предсказуемая*, что и провоцирует его вступить-таки в *игровое* состязание с Ноздревым: «„Сем-ка я“, подумал про себя Чичиков: „сыграю с ним в пашки. В пашки игрывал я недурно, а на штуки ему здесь трудно подняться”» (VI, 84).

Напомним, что в «Игроках» искусство как искусный расчет и как свободно оперирующий обстоятельствами талант разделяет Ихарева и Утешительного. В этом плане состязание Чичикова с Ноздревым в поэме в параллели к комедийному прогивостоянию Ихарева и Утешительного все более обнаруживает свою неоднозначность. С одной стороны, Ноздрев, так же как Ихарев, все время норовит запустить в дело крапленые карты, а Чичиков, так же как Утешительный, ведет гораздо более тонкую игру. С другой стороны, Утешительный, называя себя шулером, в рамках пьесы действует как опытный, умный, расчетливый, но все же *рискующий* игрок, поэтому проекция столкновения установок в игре двух персонажей поэмы на таковое в пьесе устанавливает параллель Чичикова с Ихаревым, тоже ратующим за рассудительность и благоразумие, надежность выработанных инструментов осуществления своего *дела*, которым для Ихарева в отличие от Чичикова является непосредственно *карточная игра*. Параллель Чичиков—Ихарев кажется тем более внятной, что, как мы показали, Ноздрев — пародия на Утешительного.

Но заметим, все эти напрашивающиеся варианты подобия Чичикова тому или иному персонажу включены в *карточно-шулерский* ряд мотивов и тематических атрибутов, тогда как герой, повторим, не картежник. То есть наши рассуждения все-таки распространяются на фигуральный ряд значений мотивов и поступков Чичикова и концентрируются вокруг моделирующей функции карточной игры, причем прежде всего — психологического мотивационного рисунка отношения к жизни. Поскольку и поэма, и комедия в этом аспекте карточной темы ориентированы на пушкинскую «Пиковую даму», и Чичиков с Ихаревым пародируют Германна, интерес представляют различия между гоголевскими и пушкинскими персонажами.

Совершенно очевидно, что в пределах пушкинской повести мы не можем воспринимать Германна как шулера, автор решает иные задачи и ставит проблемы, значимые в иных плоскостях образа персонажа и его коллизии — метафизической и экзистенциальной. В «Игроках», как мы уже говорили, общая пародийная ориентация на пушкинскую карточную коллизию делает Ихарева комическим подобием пушкинского героя,¹² и именно в этом ключе последний трактован Гоголем как «прототип» героя-шулера; в ре-

¹² См. об этом подробнее: Падерина Е. Г. Пиковая дама и Аделаида Ивановна (пушкинский мотив в «Игроках» Гоголя) // Актуальные проблемы творчества А. С. Пушкина: жанры, сюжеты, мотивы. Новосибирск, 2000.

зультате литературная параллель позволяет отнести к комедийному герою с большим вниманием и серьезностью. Иначе, на наш взгляд, дело обстоит с Чичиковым, который, не будучи, без сомнения, шулером в карточно-бытовом смысле, воплощает образ человека в отличие от Германна и Ихарева действительно *хладнокровного* в игре, причем не только не ввязывающегося в азартные игры, но — свою коммерческую игру ведущего с предельной аккуратностью и тонким расчетом. Поэтому только непосредственно в параллели с Германном и Ихаревым в поведении и мотивационных установках главного героя гоголевской поэмы мы можем усмотреть то зерно, которое у Ихарева приобретает вид шулерства, а у Германна и Чичикова осуществляется в формах, связанных с нравственным аспектом оппозиции игры и жизни.

Заметим при этом, что если пушкинского героя случай подстерегает в азартной ситуации и карты вкупе с карточной игрой становятся структурной моделью его коллизии, то герой гоголевской поэмы, который по существу «обдергивается» тоже в собственном расчете, сталкивается со случаем в ситуации, подобной не азартной, а коммерческой игре. И *случай* этот персонафицирован в двух персонажах — Коробочке и Ноздрева — и ситуациях с ними, связанных с *равноценностью* обмена. Коробочка *не может* назначить цену мертвым душам, боясь продешевить, т. е. не может их ни к чему приравнять, подыскать эквивалент, а Ноздрев *не хочет* назначить цену, потому что предметный обмен для него не включает денежного эквивалента, но готов был бы проиграть (если бы способен был играть по правилам), т. е. поставить обмен в зависимость от случая, уравнивающего все и вся по определению. Надо сказать, что соотношение игры наверняка и на счастье, разводящее, как мы постарались выше продемонстрировать, по разные стороны Ноздрева и Чичикова, сводит в подобии Чичикова и Коробочку, которая тоже силится в житейских ситуациях действовать наверняка, только для уверенности гадает на картах, заменяя этим недоступную умственную гибкость, или, как выразился Ихарев, «тонкость ума, развитие», т. е. плутовство. При этом Чичиков в общении с Ноздревым проявляет ту же категорическую неподатливость, что и Коробочка в препирательствах с Чичиковым, и наоборот — Чичиков ровно так же уговаривает Коробочку, как обхаживает его самого Ноздрев.

Характерно, что впечатления Коробочки от Чичикова (в изложении приятной дамы) как о вооруженном до зубов разбойнике, требующем вступить в сделку, рифмуются со сценой в увешанном оружием, «вооруженном», доме Ноздрева, а Чичиков — с его хозяином, призывающим дворню избить гостя за отказ от игры-сделки. Между тем и в тот, и в другой торг Чичиков ввязался *по случаю*, а вот к Плюшкину стремился сознательно. При этом именно Плюшкин первый (в хронологии читательского восприятия), подыскивая понятную мотивацию чичиковскому *делу*, идентифицировал самого героя с псевдородственником капитаном — «картежником и мотишкой», т. е. с одной из «штатных» ролей Ноздрева в городе и губернии. Затем Ноздрев, будучи всем известным патологическим лгуном, обвинил Чичикова во вранье, а после — прилюдно — и в том, что Чичиков *нечист на руку*. В этом плане Ноздрев, вставший из-за стола с зеленым сукном и двинувшийся прямо на Чичикова, пытавшегося спрятаться от *глаз* разбойника, так же ассоциируется с Вием, как и Плюшкин; только Ноздрев как будто реализует в событиях то знание о герое, которое открылось Плюшкину и не стало (и не могло стать) известным никому. Но по существу Ноздрев, как и Коробочка и Плюшкин, причастен к *опознанию* в Чичикове подобия с самим собой, а в свете отведенного Ноздреву амплуа — с *нечистым игроком*.

Иными словами, не только приближение к Ноздреву и карточной игре как таковой, но и вообще ситуации, связанные со случаем, указывают на Чичикова как на человека «тонкого, действующего наверняка» именно с оттенком шулерства, подтасовки «карт» разного значения.

Однако вот что важно в гоголевском решении психологической проблематики карточно-шулерской темы: в поэме сама карточная игра в моделирующей функции является элементом вариативным в отношении к игре как таковой, и в отношении к Чичикову замечательно то, что игрой, которую можно считать моделью его ситуации, является даже не коммерческая карточная игра, скажем, вист, в котором герой неожиданно обдергивается на балу у губернатора, выведенный из себя Ноздревым, а игра в шашки в доме Ноздрева — та самая, которая не состоялась как игра по причине хаотичного жульничанья Ноздрева, выступающего символом доведенного до абсурда случая, вмешивающегося в самые тонкие и верные расчеты. Напомним в связи с этим несколько реплик, сопровождающих битву в шашки:

«— Нет, ты не можешь отказаться, — говорил Ноздрев, горячась, — игра начата!

— Я имею право отказаться, потому что ты не так играешь, как прилично честному человеку.

⟨...⟩

— Я не плутовал, а ты отказаться не можешь, ты должен кончить партию!

— Этого ты меня не заставишь сделать, — сказал Чичиков хладнокровно и, подошедши к доске, смешал шашки» (VI, 85).

Известно между тем, что Чичикову пришлось «кончить партию», в значении «завершить свое дело» в имении Ноздрева, именно по тем законам, которые были установлены самим Ноздревым, как бы они ни были сходны с беззаконием. Более того, Чичиков так же именно удрал из города, спрятавшись за кожух своей коляски, как «выскользнул» из дома Ноздрева, чудом избежав физической расправы разбушевавшегося хозяина.

Но логическое сходство чичиковской ситуации именно с шашечной батальей заключается не только и не столько в разрушающем игру поведении Ноздрева, которое, судя по всему, и в карточной игре было бы проявлением бесцельной и агрессивной деструктивности, сколько в отношении этой игры к случаю — в промежуточном положении игры в шашки между картами и шахматами. Шашки в отличие от шахмат не являются чистым состязанием интеллектуальных способностей и профессионально-игровых навыков, они включают и элемент случайности. Причем, судя по тому, какой формулировкой представлен ход мысли Чичикова в момент согласия на игру в шашки, это было значимо для автора. Повторим уже процитированную выше мысленную мотивацию Чичикова, прибавив к ней предшествовавший вариант, фиксирующий гоголевские ассоциации с этой игрой: «„Сем-ка я“, подумал про себя Чичиков: „сыграю с ним в шашки. В шашки игрывал я недурно, а на штуки ему здесь трудно подняться”» (VI, 84) и — «сыграю, в самом деле, с ним в шашки, *авось посчастливится*» (в нижнем слое предшествующей редакции главы — VI, 395). Заметим, что в логическом соположении с азартной карточной игрой принятый Гоголем окончательный вариант — «на штуки ему здесь трудно подняться» — придает решению Чичикова оттенок выбора в пользу ситуации полного контроля над ходом игры. «Трудно подняться» в этом случае очень близко к «невозможно». Так и есть в отношении Ноздрева, если считать его шулером, поскольку расстановка сил на шашечной доске открыта, и, соответственно, функциональная роль каждой шашки очевидна, во всяком случае в данный момент игры, а «крап» невоз-

можен, потому что значение одной позиции (шашки) определяется каждый раз в соотношении со всеми остальными. Но почему было не выбрать коммерческую карточную игру? Потому, мы полагаем, что прописанная в предшествующей редакции готовность героя *рискнуть* сохранена в конечном варианте именно в выборе игры, для которой «ему здесь трудно» и «игрывал я недурно» не отменяют определенного риска, а только устанавливают проективный приоритет своих сил над силами противника. При этом окончательная формулировка соответствует общей повествовательной тенденции подерживать читательскую иллюзию относительно шулерства Ноздрева, «штуки» которого будто бы связаны с трансформацией игры в контролируруемую, да и сам выбор игры поддерживает ту же иллюзию тем, что выводит ситуацию за пределы *карточной* как «подозрительной». Между тем «подняться» на свои «штуки», т. е. нарушить правила любой игры как системы и разрушить игру, Ноздреву оказалось совсем не трудно.

Иными словами, выбор игры, на которую все-таки соглашается герой в доме Ноздрева как на неизбежный способ достичь своей цели в конкретном случае, и выбор им той *негоции*, которая могла бы обеспечить его капиталом, а будущих детей наследством, находятся в одинаковом отношении к случаю, не исключая его совсем в отличие от коммерческой карточной игры, но существенно уменьшая риск в отличие от азартной.

* * *

Поскольку карточная тема в поэме, как мы имели возможность увидеть, разворачивается в витиеватый рисунок, к тому же меняющий свои очертания, приближаясь к главному герою, резюмируем наши рассуждения об этом тексте. Прежде всего: изобразительный нравоописательный уровень темы карточной игры в поэме пародийен по отношению к литературно-беллетристической традиции, остановившейся в своем развитии или исчерпавшей себя, а эта пародийность включена в изображение губернского общества как подобия столичного, парижского и, наконец, мира «мертвых душ» как антимира. В последнем случае умеренный вист мимикрирует под рискованную азартную игру, поскольку азарт и страсть являются *признаком* «живого» мира, однако не субстанциональным качеством жизни, а результатом подобной же мимикрии, суррогатом. Поэтому на уровне пародирования норм реального, а не идеального мира (каков мир, таков и антимир) обязательное при уподоблении неживого живому воспроизведение по мере сил внешних признаков жизни индексирует отступления от нормы в воспроизводимом объекте. В соответствии с этим принципом зеркального отражения, хорошо известным и основательно проанализированным в культурологии и в гоголеведении, структурирован и аналитический уровень карточной проблематики, имеющий непосредственное отношение к главному герою. Ноздрев, выступающий в этом плане посредником, вполне соответствует отведенной ему роли шулера по нормам *этого* мира, поскольку в нем и в близком ему пространстве сконцентрированы необходимые внешние признаки и атрибуты шулерства. Описанная выше карточная подоплека тяжбы Чичикова с Ноздревым выявляет в главном герое *подобие* шулеру, скрывающееся за проецируемым им самим образом *дельного человека*, а посему в *этом* мире его, т. е. Чичикова, начинают идентифицировать с *шулером* («человек тонкий, действующий *навверняка*»). Причем если повествователю в этом мистификационном поле автор отдает лексико-стилистический пласт намеков, приблизительных характеристик и проч., то сам пользуется реминис-

центным уровнем, явно ориентируя некоторые компоненты фабулы на хорошо известную его современникам пушкинскую «Пиковую даму». Здесь уместно напомнить, что в зеркальном отражении в равной мере важно как то, что «Тот же Савка, да на других санках», так и то, что «Федот, да не тот», и как мертвый мир отличается от живого в своем субстанциональном начале, так и литературное пародирование клишированных и прочих мертвых компонентов литературного процесса отличается от художественной рецепции с элементами пародирования¹³ художественного же образа. Иными словами, в Чичикове как герое коллизии, подобной германновской, не только отношение к картам и риску иное, но и отношение к губернаторской дочке и Коробочке (и ее двойнику в этом ракурсе — «старухе»-Плюшкину с его «мертвыми капиталами») тоже. Однако именно эти различительные факторы существования героя в событийных обстоятельствах позволяют усматривать сходство ценностных абберраций в отношении героев к жизни как рационализируемой программе действий.

И наконец, касательно игровой модели, которую использует автор в качестве аналога механизма развертывания чичиковской негодии. Прежде всего нужно напомнить, что Чичиков представляет собой новый литературный тип, соединяющий ранее автономные в отечественной литературе типы щеголя, авантюриста, делового человека (кстати, чаще представителя делового сословия) и прагматика; причем указанные типы и сами по себе соотносятся с разными социально-историческими реалиями, и по-разному индексируются в образе Чичикова. Карточная тема в поэме является одним из аспектов деловой, карточная игра — одним из *дельных* занятий, и Чичиков причастен к ней ровно в той мере, в какой, с одной стороны, сам мимикрирует в каждом следующем контакте с этим миром, а с другой стороны, в какой оказывается объектом ноздревской экспансии. Именно мера мобильности героя в конкретных условиях следующего хода в продвижении своего *дела* аналогична умеренному риску партии в шашки, а прочтение художественного текста поэмы и идентификация мнимого и подлинного в ее главном герое зависят в каждом следующем обстоятельстве от узкого и широкого контекста, подобно соотношению позиций на игровой шашечной доске.

¹³ Включая и уже вошедшую в литературный оборот пушкинскую формулу «трех верных карт», пародией на которую в «Мертвых душах» и «Игроках» является идея эксклюзивной крапленой колоды, в реализации которой не только Ихарев проявляет «расчет, умеренность и трудолюбие», но даже и Ноздрев.

СЛОВО И РЕАЛЬНОСТЬ В ПОЭТИКЕ ГОГОЛЯ И МЕРЕЖКОВСКОГО

Вопрос о характере взаимодействия феноменального мира и его проекции в рамках означивающей и осмысляющей этот мир реальности составляет одну из ключевых проблем эстетики словесного творчества. Особенную остроту он приобретает в те эпохи, когда литература стремится к преодолению собственной природы, выходу в сферы непосредственного бытия — иначе говоря, обретению роли, изначально присущей мифу. Именно такую задачу ставили перед собой романтики и символисты, для творчества которых особое значение имело положение о тождестве бытия и слова.¹

Постулат о тождестве феномена и слова составляет одно из ключевых положений так называемой символической теории мифа.² По мысли одного из ее создателей, Эрнста Кассирера, в мифе «каждый характерный признак, дающий импульс для образования понятий и обозначения, служит в то же время объединению соответствующих предметов. Если образ молнии в зеркале языка „змеевиден“, это значит, что молния стала змеей; когда солнце называют „летающим по небу“, тем самым оно представляется в виде стрелы или птицы. <...> Здесь нет просто „абстрактных“ обозначений, каждое слово сразу же превращается в конкретный мифологический образ, в бога или демона».³ Эту точку зрения разделял и А. Ф. Лосев, утверждавший, что в мифе «самый факт „внутреннего“ отождествляется с самым фактом „внешнего,», а между идеей и вещью устанавливается «не просто смысловое, но вещественное, реальное тождество».⁴ О слиянии слова и денотата в рамках мифологических представлений упоминали Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский.⁵

Описанное тождество, как предполагается, утрачивается на протяжении истории культуры. «...Язык, — замечал Кассирер, — не принадлежит исключительно царству мифа, в нем с самых его истоков действует другая сила — сила логоса. <...> В ходе развития языка слово все более и более ста-

¹ Понятие «слова» используется здесь в терминологическом смысле, придаваемом ему в работах М. Н. Виролайнен, где под словом «понимается прежде всего словесная реальность, включающая в себя и представление, и мысль, но также и то, что в узколингвистическом смысле уже не является словом, то, что обладает смысловым содержанием и эйдетической оформленностью» (*Виролайнен М. Н. Структура культурного космоса русской истории // Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 21—22*).

² Подробнее см. об этом, например: *Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1995. С. 45—57, 130—134, 139—142.*

³ *Кассирер Э. Сила метафоры // Теория метафоры. М., 1990. С. 40.*

⁴ *Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 49.*

⁵ Одним из примеров подобной ситуации, по мнению исследователей, является функционирование имени собственного, сущность которого подразумевает «отождествление названия и называемого» (*Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф—имя—культура // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 62*).

новится лишь знаком понятия. (...) Если язык должен стать инструментом мышления, сформироваться для выражения понятий и суждений, то это преобразование может осуществляться только ценой отказа от полноты непосредственного опыта». ⁶ В этих условиях «мифообразующая» энергия слова не исчезает. Она находит для себя иное применение, питая литературное творчество. В поэтической вселенной слово заново «обретает полноту жизни». Однако это уже иная, «эстетически свободная жизнь, не связанная мифом». ⁷ Смысл здесь обретает независимость от вещи, получает право и способность быть самостоятельным. Если «мифологическое отождествление предполагает трансформацию объекта, которая происходит в конкретном пространстве и времени», ⁸ то поэтическая эквивалентность влечет за собой трансформацию одних лишь значений, но не связанных с ними феноменов. В не-мифологической культуре границы смысла проницаемы, границы вещей — нет. Утверждаемое на словах подобие объектов неизбежно подразумевает их различие, не отменяемое и не преодолеваемое семантической операцией. Превращение уступает место метафоре.

В рамках описываемого подхода восприятие метафорической конструкции по сути своей парадоксально. С одной стороны, метафора понимается как результат «перевода» мифа в формы привычного нам способа мышления. ⁹ Предполагается тем самым, что она таит в себе память мифа, сохраняя ему жизнь — пусть и в отличном от первоначального виде. ¹⁰ С другой стороны, само появление метафоры знаменует собой окончание мифологической эпохи. Миф несовместим с поэзией: это «антиподы, каждый из которых возможен лишь на основе отрицания другого». ¹¹

Если семантическая — семиотическая — функция понимается как препятствие к осуществлению метафоры мифотворческого потенциала, то нивелирование этой функции — реализация, буквальная интерпретация метафорического значения — кажется, на первый взгляд, естественным шагом к воссозданию мифа во всей полноте его конкретности и осязаемости. ¹² Последнее, однако, по справедливому замечанию Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского, принципиально неосуществимо. Лишаясь своих семантических,

⁶ *Кассирер Э.* Указ. соч. С. 41.

⁷ Там же. С. 41—42.

⁸ *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Миф—имя—культура. С. 75.

⁹ См.: Там же. С. 67.

¹⁰ «В обычном представлении миф связывается с метафорической речью и через нее — со словесным искусством» (Там же. С. 72).

¹¹ Там же. С. 72—73. Данное утверждение может быть справедливо в отношении лишь гипотетически реконструируемой мифологической культуры в ее абсолютном качестве. Ср. по этому поводу точку зрения Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского: «Необходимо подчеркнуть, что „чистая“, т. е. совершенно последовательная модель мифологического мышления, вероятно, не может быть документирована (...). (...) Исследователь реально имеет дело с текстами комплексными по своей организации и с сознанием более или менее гетерогенным. Это может объясняться (...) тем, что последовательно мифологический этап должен относиться к столь ранней стадии развития, которая в принципе не может быть наблюдаема (...), и единственным инструментом исследования является реконструкция. В равной мере допустимо и другое объяснение, согласно которому гетерогенность является исконным свойством человеческого сознания, для механизма которого существенно необходимо наличие хотя бы двух не до конца взаимопереводимых систем» (Там же. С. 66).

¹² «Поскольку мифологический текст в условиях немифологического сознания (...) порождает метафорические конструкции, постольку стремление к мифологизму может осуществляться в противоположном по своей направленности процессе: реализации метафоры, ее буквальном осмыслении (уничтожающем самое метафоричность текста)» (Там же. С. 69). См. также по этому поводу замечание А. Ф. Лосева: «...мифическая действительность есть подлинная реальная действительность, (...) не метафорическая, не иносказательная, но совершенно самостоятельная, доподлинная, которую нужно понимать так, как она есть, совершенно наивно и буквально» (*Лосев А. Ф.* Указ. соч. С. 47).

смыслообразующих функций, слово в условиях Нового времени не обретает статуса эйдетически оформленной — дышащей и одухотворенной — действительности. Создаваемый им мир — лишь «имитация мифа вне мифологического сознания».¹³

Между тем представление о том, что отождествление семантического феномена и эмпирической реалии выявляет и реализует мифологическую интенцию произведения, достаточно распространено в литературоведении. Говоря об этом, исследователи, в частности, ссылаются на творчество Гоголя. Еще А. Ф. Лосев прозревал у него наличие особой «мифической интуиции»,¹⁴ а Ю. М. Лотман усматривал в его творчестве «основу для реконструкции мифологических верований славян, восходящих к глубочайшей древности».¹⁵ Подобная реконструкция в буквальном смысле осуществляется, например, в монографии А. И. Иваницкого «Гоголь: Морфология земли и власти» (М., 2000). «Содержание гоголевских вещей» и одновременно его «душевной автобиографии» автор описывает как «мировой архисюжет (...) историко-культурных преобразований древней олицетворенной земли».¹⁶ Об архаичности созданной Гоголем картины мира свидетельствуют, по мнению Иваницкого, именно те случаи, когда стиль произведения перерастает в сюжет, троп переходит «из словесного плана в буквальный», «похожее» превращается в «тождественное».¹⁷

В отношении поэтики символизма сходную мысль развивает В. М. Маркович. Предметом его внимания служит очерк Д. С. Мережковского «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества». Как пишет исследователь, в рассуждениях Мережковского проявляется «характернейший признак мифологического мышления» — исчезает «различение между миром непосредственного бытия и миром опосредствующего значения (...)». „Биографический” Лермонтов (...) безоговорочно отождествляется с Демоном, (...) героем мистериальной поэмы (...): метафорические образы, извлекаемые из поэтических текстов, уравниваются с биографическими фактами, почерпнутыми из документальных источников (...). При этом фигуральное значение воспринимается как нечто равное эмпирическому факту. (...) В тождество превращается и сугубо ассоциативная переключка образа и факта».¹⁸ По словам В. М. Марковича, именно так в культуре Нового времени «формируется система представлений, психологическая атмосфера и особая логика мышления, очевидно тяготеющие к семантике, логике и психологии древнего мифа».¹⁹

Проблема нивелирования границы между бытием и словом, непосредственно связанного с мифотворческими интенциями разных эпох,²⁰ действи-

¹³ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф—имя—культура. С. 69.

¹⁴ Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 42.

¹⁵ Лотман Ю. М. Гоголь и соотношение смеховой культуры со смешным и серьезным в русской национальной традиции // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974. Вып. 1(5). С. 70.

¹⁶ Иваницкий А. И. Гоголь: Морфология земли и власти. М., 2000. С. 14.

¹⁷ Там же. С. 9.

¹⁸ Маркович В. М. Миф о Лермонтове на рубеже XIX—XX веков // Имя—сюжет—миф: Проблемы русского реализма. СПб., 1995. С. 123—124.

¹⁹ Там же. С. 124—125.

²⁰ Об отношении романтиков и символистов к мифу и их мифотворческих замыслах см., например: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 60—62; Крохина Н. П. Мифопоэтические аспекты литературы XIX—XX веков: К постановке вопроса // Начало. Сб. работ молодых ученых. М., 1990. [Вып. 1]. С. 174; Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф—фольклор—литература. Л., 1978. С. 137—170; Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник. Тарту, 1979. Вып. 4. С. 76—120; Хансен-Лёве О. «Жизнетворче-

тельно имела принципиальную значимость для Гоголя и Мережковского. Существенно, однако, что их творчество, как представляется, в значительно большей степени свидетельствует о спорном характере процитированных выше рассуждений, нежели подтверждает их.

Поэтика Гоголя формировалась, среди прочего, под влиянием эстетики немецкого романтизма, с которой активно знакомили русского читателя издатели «Московского вестника». Как известно, одну из своих главных художественных задач романтики усматривали в сближении искусства с мифом — «органической живой универсальностью», где «слово становится плотью, а плоть словом».²¹ «В мифологическом мышлении, — утверждал Ф. Шлегель, — идейная образность субстанционально воплощена в самих вещах и от них неотделима...»²² Ту же идею постулировал Шеллинг, полагавший, что в мифе «значение <...> совпадает с самим бытием, <...> составляет с ним единство».²³ В рамках этого гипотетического мира поэтический образ и реальный феномен полагались изоморфными. Творение художника интерпретировалось как природное явление,²⁴ а живой универсум, в свою очередь, виделся «абсолютным произведением искусства, созданным в вечной красоте».²⁵

Указанное подобие не мыслилось, однако, как буквальное тождество. Напротив — теоретики романтизма настаивали на принципиальной разграниченности и различённости сопоставляемых измерений. Символом этих отношений было зеркало. Невозможно «представить себе, — писал Шеллинг, — нечто третье, в котором отражение в каких бы то ни было условиях может перейти в предмет или предмет в отражение, и <...> потому, что одно есть предмет, а другое — отражение, они необходимо вечно и полностью разъединены».²⁶ Однако нелегко при этом и «более полное единство, чем единство предмета и его отражения», но поскольку предмет и его отражение никогда не пересекаются и не смешиваются «в чем-то третьем», то единство это осуществимо лишь в пределах «некоей высшей» реальности, где «то, благодаря чему отражение есть отражение, а предмет — предмет, а именно свет и тело, сами вновь едины».²⁷ Зеркальная метафора была также устойчивым мотивом эстетической риторики. Так, один из теоретиков немецкого романтизма, Йозеф Гёррес, прославлял «поэтическое чувство, соединяющее части света потоком великой реки и в течении своем, подобно зеркалу, све-

ство» в декадентстве и мифопоэтическом символизме // Блоковский сборник. Тарту, 1998. Вып. 14. С. 57—85; Юлова А. П. «Мифотворчество» в эстетических теориях и художественной практике русских символистов // Philologica: Рижский филологический сборник. Рига, 1994. Вып. 1: Русская литература в историко-культурном контексте. С. 51—57.

²¹ Гёррес Й. Сполохи и другие статьи из журнала «Аврора» // Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 211.

²² Шлегель Ф. Речь о мифологии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 63.

²³ Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. СПб., 1996. С. 111.

²⁴ «...По собственным Шеллинга понятиям, — писал известный в начале XIX века русский эстетик и критик И. Я. Кроненберг, — тот только может и постольку может творить в искусстве, поскольку вложена в него <...> творческая сила природы. Следовательно, природа не вне художника, но в художнике, и творения искусства суть творения природы чрез посредство человека» (Кроненберг И. Я. Исторический взгляд на эстетику // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. М., 1974. Т. 2. С. 301).

²⁵ Овсянников М. Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм // Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. С. 37. Ср., например, данное Ф. Шлегелем определение мироздания как «произведения искусства, находящегося в вечном становлении» (Шлегель Ф. Речь о мифологии. С. 64).

²⁶ Шеллинг Ф. В. Й. Бруно, или О божественном и природном начале вещей: Беседа // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 507.

²⁷ Там же. С. 508.

тящееся и небом, и звездами, <...> всем возвышенным, и уродливым, и красивым».²⁸

«Зеркало» вселенной, поэтическое чувство, осуществляло семантические функции. Предполагалось, что, находя новое — отраженное — бытие в картине, музыке, литературном тексте, бессознательная природа, при посредстве рефлектирующего человеческого сознания, обретает осмысленность и означенность.²⁹ Закономерно поэтому, что превращение хаоса в космос зачастую интерпретировалось романтиками «как акт языкового творчества»,³⁰ а символом создаваемой в итоге реальности служил эйдетически воплощенный Логос — живое слово.

Функционально слово было отчасти сходно с зеркалом. Оно обеспечивало взаимодействие человеческого сознания с объективным миром и соединяло божественный замысел с реальностью внешних форм.³¹ Между тем, если «зеркальная» метафора иллюстрировала взаимодействие разных элементов единого мира, слово само являло собой этот мир, творение поэта или Бога.

Это положение носило ключевой характер. Зеркальная граница между реальностью феноменов и внутренним миром человека, природой и искусством, метафизическим и эмпирическим планами существования символизировала, в первую очередь, необходимую различность — различённость — этих измерений. Слово же, напротив, синтезировало в себе разные уровни бытия. Их единство более не являлось умозрительной конструкцией, оно обретало феноменологическую устойчивость.³² «Граница между физическим и ментальным, между материей и духом, между вещью и словом» начинала казаться преодолимой.³³ Литературный дар превращал человека в мага и демиурга, способного не к одному лишь созерцанию и «отражению» жизни, но и к ее преобразению. Искусство наделялось статусом практического — прагматического — занятия. Согласно романтической эстетике, «поэт, живописец, пластик соделывают нечто, материально созидают. Идеал романтиков — Орфей из древнего мифа, он пел и играл, и под музыку его сдвигались камни, строились города, сады расцветали».³⁴ Мир заклинался словом, поскольку сам являлся им — так же, как слово заключало в себе мир. «Не говорите, что творения искусства пребывают в сиянии видимости и лишены существенности и вещества, что они не растут сами, не плодятся, — писал по этому поводу Й. Гёррес, — <...> кто знает, когда поэт создает и рождает образы людей совершенно цельные, замкнутые в себе и свободные от внут-

²⁸ Гёррес Й. Спологи и другие статьи из журнала «Аврора». С. 210.

²⁹ Как замечает Н. Я. Берковский, в представлении романтиков «природа самобытна, своеобразна и неистощима, ей неспокойно в „железном панцире“ материи, она рвется к высшей форме жизни — к сознанию и человеку. Могучий дух скрывается в природе, в вещах живых и мертвых, и он домогается, чтобы ему дано было доразвиться, найти в человеке самого себя» (Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 28).

³⁰ Смирнов И. П. О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников: (Место мистификации в истории культуры) // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1979. Т. 34. С. 203.

³¹ См., например, слова И. Я. Кронеберга, который отзывался о «вечно творящей силе вселенной» как о «внутри вещей действующем и чрез формы и образы, как бы чрез символы, глаголющем духе природы» — Кронеберг И. Я. Указ. соч. С. 301 (курсив мой. — Е. К.).

³² Это же свойство сообщалось и связанному со словом образу зеркала. «Спрячь и заключи вдохновение в букву, — призывал художника Ф. Шлегель. — Подлинная буква всемогуща и является настоящим волшебным жезлом. Ею прихоть <...> волшебницы фантазии прикасается к возвышенному хаосу природы и вызывает на свет безграничное слово — подобие и зеркало божественного духа — вселенную» (Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1. С. 118).

³³ Todorov Ts. Introduction a la littérature fantastique. Paris, 1970. P. 119.

³⁴ Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 46.

ренних несхождений концов, не рождаются ли они тогда в самой реальности». ³⁵

Нивелирование жесткого различия между измерениями романтической вселенной было, по сути, аналогично размыванию границы между элементами семантической конструкции, процессу реализации метафоры. Иллюстрацией этому служит, в частности, опубликованная в «Московском вестнике» статья М. Максимовича, тем более любопытная, что она не является ни художественным произведением, ни эстетическим или философским трактатом. Статья посвящена популярному изложению научных сведений о строении растения. Этапы его развития уподобляются автором периодам человеческой жизни (рождение, младенчество, юность, зрелость, старость, смерть) и стадиям суточного и годового цикла. Эти метафоры, явно имеющие мифологические корни, представляют собой устойчивое выражение, общее место литературного языка. По-видимому, так же они воспринимались и в начале XIX века читателями «Московского вестника». Не случайно — и весьма примечательно, — что Максимович находит необходимым подчеркнута отстраниться от указанного сравнения как от речевой конструкции, представить метафорическое уподобление не элементом языка описания, но выражением подлинно существующего факта. «Сравнение жизни с течением дня есть не простая риторическая фигура, — пишет автор статьи. — Природа, неизменная в своих законах и всегда единая в разнообразии, всему назначила жребий одинаковый: день, год и круг жизни — суть обороты одного и того же вечного колеса времени. Таким образом и год веснует свое утро, летом сияет его полдень, осенью он вечереет, а холодная зима налагает на жизнь ледяной саван смерти, подобно как усыпительная ночь под черным крепом скрывает от очей наших красавицу-природу. Хлад и мрак однозначительны; смерть есть долгое усыпление, сон есть краткая смерть. — И если усыпление жизни в зародыше мы уподобили темной ночи, то не видим ли действительно, что время года для сего состояния есть холодная зима?» ³⁶

Приведенный пример, впрочем, свидетельствует и о том, что освоение мифа для описываемой эпохи на деле не было столь легким и органичным, каким оно представлялось в теории. Намеренная расстановка акцентов, необходимость подчеркнутого отрицания сугубо речевой природы метафоры указывает, что для Максимовича, как для любого представителя культуры Нового времени, речь, в первую очередь, есть только — и всего только — речь: замкнутый в себе мир, не связанный непосредственно с потоком бытия.

Мысль о предельной независимости поэтического творения от внешнего мира была в полной мере свойственна эстетике начала XIX века. Так, например, И. В. Киреевский писал о «Руслане и Людмиле» Пушкина: «Если в своих последующих произведениях, почти во все создания своей фантазии вплетает Пушкин индивидуальность своего характера и образа мыслей, то здесь является он чисто творцом-поэтом. Он не ищет передать нам свое особенное воззрение на мир, судьбу, жизнь и человека; но просто создает нам новую судьбу, новую жизнь, свой новый мир, населяя его существами новыми, отличными, принадлежащими исключительно его творческому воображению». ³⁷

³⁵ Гёррес Й. О сочинениях Жана Поля Фридриха Рихтера // Эстетика немецких романтиков. С. 322.

³⁶ Максимович М. Жизнь растения // Московский вестник. 1828. Ч. 8. № 6. С. 170 (курсив мой. — Е. К.).

³⁷ [Киреевский И. В.] Нечто о характере поэзии Пушкина // Там же. С. 175—176.

Поэтический мир был замкнут не только по отношению к внешней действительности, но и к реальности человеческой души. В той же статье Киреевский отмечал тщательность, с которой, по его мнению, автор «избегает всего патетического». «Одно очаровательное, — писал критик, — может завлечь нас в царство волшебств; и если посреди пленительной невозможности что-нибудь тронет нас не на шутку, заставляя обратиться к самим себе, то прости тогда вера в невероятное! Чудесные призраки разлетятся в ничто, и целый мир небывалого рухнет, исчезает, как прерывается пестрое сновидение, когда что-нибудь в его созданиях напомнит нам о действительности».³⁸ Пафос слова, не нуждающегося в равной степени ни в феноменах видимого мира, ни в энергии мира эмоционального, выразил Фридрих Шлегель, писавший: «Поэзия есть не что иное, как республиканская речь, которая является сама для себя законом и в самой себе заключает свою цель».³⁹

Это положение, однако, могло приобретать и негативную трактовку. В ее рамках созданный словом мир виделся иллюзорным. «Искусство — обманчивый, лживый мираж, — писал В. Г. Вакенродер, — нам кажется, что в нем мы видим перед собой последнюю, глубочайшую человечность, оно же всегда подсовывает нам всего лишь прекрасное творение человека, в котором слиты эгоистические, в самом себе находящие удовлетворение мысли и чувства, бесплодные и недейственные в живом мире».⁴⁰

Подобным же статусом слово наделялось и в том случае, когда оно служило символическим обозначением внешних феноменов эмпирического мира. В этом случае слово могло пониматься как *знак*, противопоставленный воплощенному им смыслу. «Действительным правит причина, по которой оно проявляется, — излагалось в переведенных Погодиным и опубликованных в «Московском вестнике» «Философских отрывках» В. Кузена, — мир видимый и преходящий содержит другой мир, невидимый, непроходимый, составляющий сущность <...> видимости. <...> Познание одного только действительного маловажно, потому что действительное есть проявление истинного: принимать изображение, символ, знак за самый предмет или истину — значит заблуждаться».⁴¹ Показателен в этом смысле и комментарий Погодина, пересказывающего и интерпретирующего слова Кузена, сказанные им, по-видимому, о теории В. Гумбольдта. Полемизируя с концепцией языка как органа, образующего мысль и определяющего специфику национальной и персональной картины мира, Погодин опирается на представление о принципиально условной, знаковой природе слова. «В статье о *языке*, — пишет он, — справедливо показывает Кузен нелепость мнения, по которому причина мышления в человеке приписывается знакам и слову; напротив, человек имеет знаки именно по той причине, что мыслит. Знаки не творят способностей; они предполагают свободную деятельность духа; сия-то деятельность есть причина, а знаки — ее произведение».⁴²

³⁸ Там же. С. 176—177.

³⁹ Шлегель Ф. Из «Критических (ликейских) фрагментов» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 53. О «замкнутости» романтического космоса и, в первую очередь, гоголевского художественного мира см.: Виролайнен М. Н. Замкнутый мир // Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. С. 312—372.

⁴⁰ Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 179.

⁴¹ [Погодин М.] Философские отрывки Кузена: (Окончание) // Московский вестник. 1828. Ч. 12, № 23—24. С. 320.

⁴² Там же. С. 315—316. Представление о подобии феноменов эмпирической реальности символам и «знакам» соответствовала концепции мира-слова, согласно которой видимые объекты трактовались как иероглифические формы божественных идей. О том, что «для романтизма <...> показательное сравнение природной среды с миром языка» и «взгляд на вещи как на подобия знаков» см., например: Смирнов И. П. Указ. соч. С. 202, 203.

Оба цитируемых фрагмента, при внешнем различии их предмета, несомненно сходны: они повествуют о реальности, где присутствует только одно измерение. Вакенродер говорит о поэзии, не находящей опоры в эмпирической реальности, Погодин рассуждает о феноменах, лишенных связи с их невидимыми сущностями. Каждый из этих миров в отдельности — призрак, иллюзия, ибо «настоящая», осмысленная и живая вселенная, подобие древнего мифа, творится лишь их непрерывным динамическим взаимодействием. Существенно, однако, что и подлинный, и ложный мир находили у романтиков сходное символическое воплощение, соединяясь с образом слова.

Описанный парадокс, как предстает, являлся результатом само-рефлексии культуры, стремившейся к возрождению мифологической реальности в рамках Нового времени. Опасность реализации подобной программы, ведущей, как уже упоминалось выше, к «имитации мифа вне мифологического сознания», в полной мере ощущалась романтиками. Свидетельством этому служит, в частности, творчество Гоголя.

Примечательно, что образ божественного слова-зеркала, наделенный отчетливо позитивной коннотацией, появляется у Гоголя достаточно поздно. Наиболее настойчиво писатель обращается к нему в письмах 1840-х годов. «Подлинному» слову, по христианской учительной традиции, отводится здесь роль «зеркала» души, призванного приводить земные дела человека в соответствие с божественным замыслом о мире.⁴³ «...Держи всегда у себя на столе книгу, которая бы тебе служила духовным зеркалом, — писал Гоголь М. П. Погодину. — (...) Дай мне слово при всяком поступке (...) прежде всего подойти к столу, взять в руки свое духовное зеркало и прочесть первую главу какая попадется (...) и не прежде как подумавши хорошенько о прочитанном, приниматься за дело».⁴⁴ «Взгляните (...) на самих себя, — советовал он А. О. Смирновой. — Имейте для этого на столе духовное зеркало, то есть какую-нибудь книгу, в которую может смотреть ваша душа...»⁴⁵

В ранних же произведениях писателя, сохраняющих определенную связь с романтической эстетикой, гораздо рельефнее очерчен иной, негативный образ слова в различных его вариациях. Проблема герметической замкнутости словесного мира, отделенного от живой действительности, иллюзорного и вместе с тем парадоксально наделяемого онтологическим статусом, находит отражение в «Шинели», где жизнь главного героя протекает в мире словесных знаков.⁴⁶ Принципы организации сугубо «словесной» реальности определяют и поэтику повести «Нос», фабула которой, по мнению М. Вайскопфа, есть результат материализации сюжетной семантики, ассоциативных связей элементов повествования.⁴⁷ Исследователь именует этот прием

⁴³ О средневековой традиции в использовании «зеркальной» мотивики в славянских культурах см., например: *Софронова Л. А.* 1) Поэтика славянского театра XVII—первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. М., 1981. С. 138—140; 2) Принципы отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 78—101; *Ушкалов Л. В.* Смысл «зеркальной» диалектики самопознания Г. Сковороды // *Философская и социологическая мысль.* Киев, 1992. № 5. С. 131—137.

⁴⁴ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: [В 14 т.] Изд. АН СССР: [М.; Л.], 1952. Т. 12. С. 402 (письмо от 20 декабря 1844 года).

⁴⁵ Там же. С. 443 (письмо от 28 декабря 1844 года).

⁴⁶ «Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы» (Там же. Т. 3. С. 145). О «фантастической замкнутости» мира Акакия Акакиевича см.: *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 61.

⁴⁷ См.: *Вайскопф М.* Поэтика «Петербургских повестей» Гоголя: (Приемы объективации и гипостазирования) // *Slavica Hierosolymitana.* Jerusalem, 1978. Vol. 3. С. 15—35.

принципом «зеркальности», ссылаясь на ключевую сюжетообразующую функцию, которой наделены в повести буквальные и метафорические «отражения». ⁴⁸ Присутствие этих зеркал, однако, отнюдь не способствует здесь одухотворению и гармонизации мира — напротив, они погружают его в хаос, превращают в абсурд. «Зеркало, — пишет М. Вайскопф, — отражает пространство, симметричное, т. е. „противоположное“ данному. „Перевернутое“ зрение в „Носе“ отразило мир, обратный реальному, — мир, где нос оказывается человеком, а человек без носа уже <...> не человек. „Перевернутому“ миру соответствует перевернутая, обратная семантика». ⁴⁹ О характере последней свидетельствует мнение рассказчика о событиях повести: «Чепуха совершеннейшая делается на свете». ⁵⁰ Слово, занимая место объективной действительности и фактически подменяя ее собой, служит основанием абсурда, утрачивает смысл. На опасность, которую влечет за собой нивелирование границы между миром искусства и эмпирической действительностью, указывает сюжет гоголевского «Портрета». Слишком живой взгляд ростовщика, изображенного на картине, по словам рассказчика, «разрушает <...> гармонию» ее художественного единства, ⁵¹ а изображение, материализуясь и вторгаясь в человеческий мир, открывает путь в него инфернальным силам.

Негативную трактовку имеет у Гоголя и ситуация превращения подобия в буквальное тождество. Примером тому служит, в частности, одно из самых загадочных его произведений — повесть «Иван Федорович Шпонька и его тегушка» из «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Сюжет повести является собой травестированную вариацию ключевой для сборника свадебной коллизии, не находящей в данном случае разрешения. Причиной этому, как представляется, служит именно «одномерность» мира повести, отсутствие в нем иного измерения.

Самоопределение романтического героя необходимо требует его неполной самоидентичности. Соответствие персонажа самому себе невозможно без присутствия в мире его другого «я», отличного от героя и вместе с тем подобного ему. В свадебном сюжете функцию последнего выполняет брачный партнер. «Зеркальный» тип «эквивалентности» влюбленных героев («я» = «не-я»), частный случай общего принципа само-осмысливания мира, может быть интерпретирован как акт взаимного определения, «именования» составляющих этот мир элементов.

Для Ивана Федоровича Шпоньки, однако, немислима сама возможность существования «не-я», или другого «я», с которым можно было бы установить подлинную или даже мнимую эквивалентность. Не случайно самый страшный кошмар Шпоньки связан именно с угрозой «удвоения» мира: «...жениться!.. это казалось ему так странно, так чудно, что он никак не мог подумать без страха. Жить с женою!.. непонятно! Он не один будет в своей комнате, но их должно быть везде двое!.. <...> ...представлялось ему, что он уже женат, что все в домике их так чудно, так странно: в его комнате стоит, вместо одинокой, двойная кровать». ⁵² При отсутствии потребности в

⁴⁸ «Сюжет „Носа“ построен на непрерывной игре с зеркалами. Сущность этой игры определяется приемом художественной материализации идеи» (Там же. С. 17). О функционировании в повести разнообразных «зеркал» и «отражений» см.: Там же. С. 21—24, 29—31.

⁴⁹ Там же. С. 24.

⁵⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. Т. 3. С. 73.

⁵¹ Там же. С. 87.

⁵² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 238—239. Далее цитаты из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» приводятся по этому изданию в тексте, с указанием страницы.

другом «я», которое служило бы необходимой опорой для самоопределения, двоимире интерпретируется как бессмысленная «дурная» множественность. Союз, призванный объединить мир, здесь, напротив, раскалывает, расщепляет его, предстает нелепицей, абсурдом: «На стуле сидит жена. (...) Нечаянно поворачивается он в сторону и видит другую жену (...) Поворачивается в другую сторону — стоит третья жена. Назад — еще жена. Тут его берет тоска. Он бросился бежать...» (С. 239).⁵³ Ужас Шпоньки, потерявшегося в мире, населенном множеством подобных и бесконечно повторяющих друг друга объектов, внешне напоминает затруднительное положение, в котором оказывается герой, столкнувшийся с необходимостью различения сходных, на первый взгляд, элементов мира, среди которых ему следует выбрать подлинный или, напротив, ложный — например, как в «Майской ночи...», различить среди русалок ведьму. Разница, однако, в том, что устройство реальности, в которой обитает Иван Федорович Шпонька, не предполагает наличия каких бы то ни было критериев для осуществления подобного выбора.

Существенно, что бессмысленность, абсурдность ситуации буквального тождества отчетливо проявляется именно в той части сюжета, которая повествует о взаимодействии героя со сферой слова. Это рассказ о литературных пристрастиях Шпоньки: «Книг он, вообще сказать, не любил читать; а если заглядывал иногда в гадательную книгу, так это потому, что любил встречать там знакомое, читанное уже несколько раз» (С. 223).

Слово, к которому обращается Шпонька, наделено особым, сакральным статусом. В черновом автографе повести герой, наряду с гадательной книгой, читает Библию.⁵⁴ Взаимодействие с гадательной книгой, впрочем, также не является простым чтением: это магическое действие, конструирующее сферу будущего на основании связей между бытовой реальностью и мистическим миром. Типологически сходную функцию имеет и помещенный в книгу снотолкователь, призванный раскрывать потаенный смысл наблюдаемых человеком во сне внешне бессмысленных образов. Кажется тем самым, что слово открывает герою путь в иную реальность, способствует контакту разных измерений (пусть и не явленному в сюжете на событийном уровне). Взаимодействие со словом внешне выглядит и как шаг персонажа к самоотождествлению и само-номинации. Об этом свидетельствует сравнение, которое использует рассказчик, повествуя о характере чтения Шпоньки: «Так чиновник с большим наслаждением читает адрес-календарь по несколько раз в день, не для каких-нибудь дипломатических затей, но его тешит до крайности печатная роспись имен. „А! Иван Гаврилович такой-то! — повторяет он глухо про себя. — А! вот и я! гм!..”» (С. 223). Такая книга, на первый взгляд, напоминает «зеркало», в котором мир предстает в виде «печатной росписи имен»; в этом зеркале герой находит и узнает самого себя, но уже в ином, особом качестве — в виде слова, имени.

Очевидно, однако, что слово в мире Шпоньки на самом деле не выполняет ни одной из обозначенных выше функций. Снотолкователь на поверку абсолютно бесполезен для разгадки таинственного видения героя: «...там со-

⁵³ Ср. замечание Е. Волощука, который усматривал в образе «множащихся жен» Шпоньки ту же идею демонической «расчлененности» целого, которая в «Сорочинской ярмарке» ассоциируется с разрубленной на куски красной свиткой (см.: Волощук Е. Поэтика хаоса в малой прозе Н. В. Гоголя // Микола Гоголь і світова культура: Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 185-річчю з дня народження письменника. Київ; Ніжин, 1994. С. 8).

⁵⁴ См.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 1. С. 494, 496. Отсутствие этого варианта в печатной редакции могло быть вызвано «цензурным вмешательством или соображениями автоцензуры» (Там же. С. 833; комментарий Е. Е. Дмитриевой).

вершено не было ничего, даже хотя немного похожего на такой бессвязный сон» (С. 239). Мир же, принявший облик адрес-календаря, не обретает нового смысла: «именование» персонажа, глядящегося в это «зеркало», носит характер не осмысливания, но простого *означивания*. Иначе говоря, слово выступает в повести в своей сугубо формальной знаковой ипостаси. Оно не способно объяснить и осмыслить живые образы этого мира, но вместе с тем претендует на статус сакральной реальности, подменяя ее собой. Примечательно, что эта ситуация появляется в сюжете именно в связи с печатным, *книжным* словом.

Тема написанного или напечатанного — т. е. ставшего литературой — слова имеет для рассматриваемого текста особое значение. Как указывает Е. Е. Дмитриева, «из всех повестей, входящих в цикл „Вечеров“, повесть „Иван Федорович Шпонька и его тетушка“ — единственная, в которой обыгрывается процесс фиксации устной речи и перевода ее в письменную».⁵⁵ Этот сюжет разворачивается во введении к повести: Рудый Панько, объясняя незавершенность предлагаемого им читателю произведения, сообщает о том, как рассказчик, Степан Иванович Курочка, «списал» для него эту историю в тетрадку, а жена незадачливого издателя «растаскала» ее листы на пироги: «Вот замечаю я, что она пирожки печет на какой-то бумаге. <...> Посмотрел как-то на сподку пирожка — смотрю: писанные слова» (С. 219). Далее Рудый Панько адресует читателей, желающих узнать финал истории о Шпоньке, к самому рассказчику, подробно объясняя дорогу к его дому.

Слово, переведенное на бумагу и так легко утраченное, выглядит неполноценным, «испорченным» по сравнению с устным повествованием. Сходную мысль содержит в себе также введение к другой повести цикла — «Вечеру накануне Ивана Купала». Здесь дьяк Фома Григорьевич, обнаружив свою сказку напечатанной в журнале, решительно отказывается от собственного авторства, объявляя, что издатель искажил его историю: «...что это вы читаете? <...> Кто вам сказал, что это мои слова? <...> Плюйте ж на голову тому, кто это напечатал! *бреше, сучьий москаль*» (С. 99).⁵⁶

Конфликт между рассказчиком и столичным «писакой» создает представление о том, как именно меняется живое слово, становясь литературой. Версия о злой воле журналиста, намеренно искажившего в печати услышанную им от дьяка историю, на первый взгляд, кажется наиболее очевидным объяснением недовольства Фомы Григорьевича. Оно, однако, не является единственным. Об этом свидетельствует замечание Рудого Панька о привычках рассказчика-дьяка: «За Фомой Григорьевичем водилась особенного рода странность: он до смерти не любил пересказывать одно и то же. Бывало, иногда если упросишь его рассказать что сызнава, то смотри, что-нибудь да выкинет новое, или переиначит так, что узнать нельзя» (С. 99).

Не исключено поэтому, что отказ дьяка признать журнальный вариант истории вызван отнюдь не тем, что первоначально рассказанный им текст был изменен при публикации. Проблему, напротив, может составлять как раз тот факт, что, будучи фиксировано, печатное слово утратило, по-видимому, столь ценную для Фомы Григорьевича способность к изменению. Теперь, вопреки желанию рассказчика, читатель, обращаясь к его ставшему «литературой» тексту, вынужден снова и снова встречать в нем «одно и то

⁵⁵ Там же. С. 835.

⁵⁶ Происхождение истории о «сучьем москале», напечатавшем в своей «книжонке» сказку Фомы Григорьевича, традиционно связывается с недовольством Гоголя редактурой П. П. Свинына, впервые опубликовавшего повесть в «Отечественных записках» (см.: Там же. С. 711—712).

же» — подобно Ивану Федоровичу Шпоньке, который, открывая свою гадательную книгу, видит в ней «знакомое, читанное уже несколько раз».

На опасные последствия подобной ситуации указывает введение к «Ивану Федоровичу Шпоньке...». «Писанные слова» переводятся здесь женой «издателя» на «сподку» пирогов и вместе с ними съедаются. Взятая сама по себе, эта история не составляет для текста начала XIX века ничего необычного: незавершенность повести, мотивированная утратой рукописи по кулинарным причинам, — прием, широко распространенный в литературе этого времени.⁵⁷ Вместе с тем превращение текста в еду может трактоваться в «Вечерах» не только как формальный прием повествования, но и как событие, имеющее собственную значимость. Помещенное на уровень непосредственной «физической» реальности, слово также проявляет себя в сугубо «эмпирической», формальной ипостаси, утрачивая связь со смысловым планом. В тексте повести подобное слово — слово гадательной книги и адрес-календаря — подменяет собой сакральное измерение мира.

Тема книжного и живого слова является в «Вечерах» существенной составляющей еще одной ситуации, а именно — рамочного сюжета цикла, повествующего об отношениях рассказчиков повестей между собой и с «издателем» их сказок, Рудым Паньком. Мир, в котором обитают эти персонажи, также содержит в себе два взаимодействующих «измерения» — мир Диканьки и «большой свет».⁵⁸ Эти реальности противопоставлены друг другу, среди прочего, и как носители разного типа слова — соответственно, «живого» и «книжного». За последнее представляет «гороховый панич» — «затейливый рассказчик», говорящий «вычурно да хитро, как в печатных книжках» (С. 70). Его слово наделено рядом негативных признаков. Повествование «горохового панича» отличается семантической невнятностью: «Иной раз слушаешь, слушаешь, да и раздумье нападет. Ничего, хоть убей, не понимаешь. Откуда он слов понабрался таких!» (С. 70). Характеристика самого рассказчика включает в себя определенные демонические коннотации: он носит с собой табакерку с «намалеванной рожей какого-то бусурманского генерала» (С. 70—71), а «нежелание соблюдать (...) установленные традиции, а также статус гостя, то есть чужого в диканьском миру» соотносит его, хотя и весьма отдаленно, с колдуном из «Страшной мести».⁵⁹ «Книжное» слово интерпретируется как неестественная, искаженная речь, с помощью которой изъясняется человек, позабывший настоящие имена. Об этом свидетельствует рассказанная в пику чужаку присказка Фомы Григорьевича о «латынщике», который позабыл «православный язык» и вспомнил, как называются грабли, только наступив на них.

Спор о «подлинном» и «ложном» слове провоцирует столкновение Рудого Панька и Фомы Григорьевича с «гороховым паничем», которое, наряду с противостоянием Диканьки и «большого света», составляет основной конфликт рамочного сюжета. В первом предисловии, однако, ссора героев лишь намечается, не находя реального осуществления, — она касается предметов,

⁵⁷ См. об этом: Там же. С. 834 (комментарий Е. Е. Дмитриевой).

⁵⁸ О ключевой роли этой оппозиции в сюжетной организации «Вечеров на хуторе близ Диканьки» см.: Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 332—335.

⁵⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 1. С. 672 (комментарий Е. Е. Дмитриевой). Комментарий к предисловию второй книжки «Вечеров» и к «Страшной мести» в этом издании содержит также указание на переключку реплики Рудого Панька, сказанной им по поводу «горохового панича» («Не нужно нам таких гостей!» — С. 146), и слов Данилы о колдуне («Не так еще страшно, что колдун, (...) как страшно то, что он недобрый гость» — С. 187) (см.: Там же. С. 765, 821). По мнению автора комментария, эта ассоциация служит одним из свидетельств гоголевского «представления о сочинительстве как о дьявольском даре» (Там же. С. 672).

не относящихся к эмпирической сфере, и переключение действия в это пространство гасит создавшееся напряжение: «...приказка не по душе пришлась затейливому рассказчику <...> он <...> проворчал про себя <...>: „не мечите бисера перед свиньями“... „Быть же теперь ссоре“, — подумал я, заметив, что пальцы у Фомы Григорьевича так и складывались дать дулю. К счастью, старуха моя догадалась поставить на стол горячий книш с маслом. <...> Рука Фомы Григорьевича, вместо того, чтобы показать шиш, потянулась к книшу, и, как всегда водится, начали прихваливать мастерицу хозяйку» (С. 70—71). В предисловии ко второй части цикла «гороховый панич» спорит уже не с Фомой Григорьевичем о том, как следует говорить, но со «старухой» — о том, как надо готовить еду. Ранее разделенные реальности становятся опасно близки, гость вторгается на чужую для него территорию. При этом конфликт, заданный в начале цикла в качестве потенциальной возможности, осуществляется здесь на событийном уровне: панич «плюнул на пол, взял шапку и вышел. Хоть бы простился с кем, хоть бы кивнул кому головою; только слышали мы, как подъехала к воротам тележка со звонком; сел и уехал» (С. 146).

Столкновение Рудого Панька с «гороховым паничем» может показаться шагом к восстановлению нарушенной поступком последнего границы между разными мирами. В действительности же это событие имеет трагические последствия. Окончательная ссора издателя с «затейливым рассказчиком» совпадает с разрывом его отношений с читателями, обитающими, подобно «гороховому паничу», в ином, чужом для Диканьки мире. Как уже упоминалось выше, отсутствие взаимодействия между реальностями, их абсолютное разделение — так же, как и буквальное смешение, — ведет к искажению романтического мира. В этих условиях слово утрачивает свои объединяющие функции, и Рудый Панько отказывается от него как от бессмысленного усилия: «Я, помнится, обещал вам, что в этой книжке будет и моя сказка <...>, но увидел, что для сказки моей нужно, по крайней мере, три таких книжки. Думал было особо напечатать ее, но передумал. Ведь я знаю вас: станете смеяться над стариком. Нет, не хочу! Прощайте!» (Там же).

Описанная специфика ранних гоголевских произведений становится особенно рельефной на фоне наследовавшей романтикам культуры символизма. Внешне возвращаясь к принципам романтического повествования, символисты на деле переосмыслили те координаты, которые определяли, среди прочего, смысл и строение гоголевских сюжетов.⁶⁰ Примером тому, в частности, служит творчество Д. С. Мережковского.

Подобно романтикам, Мережковский оперировал символикой зеркала и слова, рассматривая вопросы, напрямую связанные с идеей воссоздания мифологической реальности в рамках современной ему культуры. Важно, однако, что реализация этого замысла полагалась возможной не только и не столько в пространстве художественного творчества. Речь шла об осуществлении и осмыслении процессов, совершающихся непосредственно в самой действительности: об изменении принципов государственного правления, о новых основаниях организации социума — иными словами, о проблемах, имевших самое серьезное значение для русской общественной жизни.

Политические и социальные катаклизмы в России начала XX века, которые привели к насильственному изменению всего строя общественного и

⁶⁰ О связи эстетики и поэтики символизма с романтической традицией см.: Микешин А. М. О романтических тенденциях в поэзии символистов: (Конец XIX—начало XX вв.) // Филологический сборник. Кемерово, 1967. Вып. 2. С. 54—95; Минц З. Г. «Новые романтики»: (К проблеме русского пресимволизма) // Тыняновский сб.: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 149—150.

личного бытия, потребовали от русской философской мысли необходимости осознания значения произошедшего перелома и определения сущности сложившейся в стране новой социальной формации, которой после революции 1917 года стала принадлежать вся полнота государственной власти. Одна из попыток решения этой задачи была предпринята деятелями «нового религиозного сознания» — философского движения, среди вдохновителей которого был Д. С. Мережковский. По мнению современников и позднейших исследователей, деятельность Мережковского явилась одним из факторов, определивших направление культурного развития русского общества начала XX века, послужив тем самым, говоря словами Ф. Степуна, «своеобразным „небесным прологом” столь же великой, как и страшной русской революции».⁶¹ В этом отношении взгляд Мережковского на постреволюционное общество имел особое значение: он являл собой интерпретацию нового мира с точки зрения культуры, в некотором смысле предвосхитившей его рождение.

Концепция «нового религиозного сознания», как известно, представляла собой программу кардинального духовного и социального преобразования мира, ставившую перед русским обществом вполне определенные задачи. Назревавший в России к началу XX века крах общественного строя в рамках этой концепции трактовался как закономерный результат кризиса предшествующей как русской, так и мировой культуры. Предельный позитивизм общественного сознания, торжество сугубо земных гуманистических ценностей (идейное основание европейской буржуазной демократии) и полное исключение из жизни социума духовного плана бытия — все это, по мысли идеологов «нового религиозного сознания», свидетельствовало о болезни общества, связанной с обесмысливанием и формализацией духовных и социальных ценностей. Выход из кризисной ситуации виделся в синтезе человеческого и метафизического начал, принципиально разделенных прежде.⁶² Н. А. Бердяев представлял себе решение этой задачи как осуществление нового духовного принципа организации власти — сакрализацию жизни социума, подчинение ее онтологическим законам бытия.⁶³ Иначе говоря, это была идея создания общества, ориентированного в своем устройстве на канон мифологической культуры.

Организация сложившегося в России после революции тоталитарного государства, казалось, отвечала этой задаче. И вместе с тем это впечатление интерпретировалось как обманчивое. Так, Бердяев, говоривший о победе «коммунизма» как о вступлении в эпоху сакрального общества и сакральной культуры, одновременно отзывался о построенном в России мире как о

⁶¹ Степун Ф. Россия накануне 1914 года // Вопросы философии. 1992. № 9. С. 100. О том, что деятельность Мережковского, как и многих других поэтов и философов начала века, предвосхитила «социально-политические потрясения последующих десятилетий», см. также: Деффе О. В. Д. Мережковский и новое эстетическое сознание Серебряного века русской культуры // Время Дягилева. Универсалии Серебряного века. Третьи Дягилевские чтения. Материалы. Вып. 1. Пермь, 1993. С. 170.

⁶² Об историсофских и эстетических аспектах деятельности Мережковского как одного из основателей и разработчиков концепции «нового религиозного сознания» см.: Бельчевичен С. П. Проблема взаимосвязи культуры и религии в философии Д. С. Мережковского. Тверь, 1999. С. 35—38, 46—64, 66—69.

⁶³ См.: Бердяев Н. А. Новое средневековье: Размышление о судьбе России и Европы. М., 1991. С. 30—34. По мысли Бердяева, обществу было необходимо выработать такое понимание исторического процесса, в котором «совершается соединение временного и вечного, сближается и отождествляется историческое и метафизическое, то, что дано нам в исторических фактах, историческом воплощении и что раскрывается в глубочайшей духовной действительности, приводит к соединению истории земной и небесной» (Бердяев Н. А. Смысл истории. М., 1990. С. 31).

грандиозной иллюзии, демоническом царстве «лжи и подмены».⁶⁴ Напряжение между осознанием иллюзорности, *мнимости* «коммунистического» общества и ощущением связи его с *подлинной* онтологической реальностью составляло также стержень образа, символически определившего сущность нового мира в трактовке Д. С. Мережковского. Это был образ зеркальной плоскости.

Идея плоскости связывалась Мережковским с представлением о жизни, протекающей в пределах эмпирического, сугубо человеческого пространства, не соприкасающегося, по выражению самого писателя, с духовными «безднами» вселенной. Зеркальность же служила символом призрачности этого плоского мира — царства дьявола. «...Преимущество Плоских перед Глубокими — ложь, — писал Мережковский, — потому что отец их, диавол, есть „отец лжи“. Плоскость может быть зеркальной и, отражая глубину, казаться глубокой. <...> Царство Плоских — ад на земле, но и в аду зеркала их отражают небо <...> И этой ложью зеркал люди ослеплены и обмануты так, что ложь им кажется истиной, а истина ложью, зло — добром, диавол — Богом, а Бог — диаволом. <...> В бывшей России <...> основано русскими коммунистами первое на земле Царство Плоских, <...> потому что Плоские могут каким-то дьявольским чудом не только разрушать, но и строить, конечно, мнимо, „зеркально-обманчиво“, так как строить по-настоящему нельзя в двух измерениях — в плоскости, без глубин и высот».⁶⁵ Созидание в рамках «зеркальной плоскости» связывалось у Мережковского с представлением о насилии над реальностью подлинного человеческого бытия. «Русские коммунисты, — писал он, — <...> построили то, что имеет лишь вид государства, а на самом деле есть исполинский плющильный молот, которым все в человеке трехмерное, глубокое и высокое уничтожается или вдавливается, вплющивается в совершенную плоскость».⁶⁶

Природа этой силы не имела в трактовке Мережковского сугубо социального характера. «Плющильный молот» советского государства с его системой идеологического давления и политических репрессий являл собой лишь ее видимый, внешний план. Подлинный же смысл происходящего, по мнению писателя, следовало искать в области «духовных первофеноменов», базовых принципов организации реальности. В этом контексте использование Мережковским зеркальной символики приобретало особое значение. Образ тоталитарной власти соединялся с, казалось бы, абсолютно иной картиной мира, ключевая роль в организации которой отводилась именно зеркалу.

Трактовка отношений объекта и его зеркального отражения как противопоставления сущности и кажимости, подлинной действительности и ее иллюзорного подобия была не единственной в творчестве Мережковского. Зеркало служило ему универсальным символом, описывающим и воплощающим собой принцип взаимодействия двух разделенных в современном мире духовных «бездн». Объединение их в органическую целостность и являлось желанной целью преобразования действительности. В каждой из своих конкретных интерпретаций, опирающихся на оппозиции язычества и христианства, плоти и духа, эмпирического и метафизического начал, эти реальности, символически располагающиеся по разные стороны зеркала, представляли как «два облика Единого, временно разлученные, но ждущие грядущего „синтеза“».⁶⁷

⁶⁴ Бердяев Н. А. Новое средневековье: Размышление о судьбе России и Европы. С. 12, 52.

⁶⁵ Мережковский Д. С. Тайна русской революции. М., 1998. С. 40, 42—43.

⁶⁶ Там же. С. 43.

⁶⁷ Минц З. Г., Обатнин Г. В. Символика зеркала в ранней поэзии Вячеслава Иванова: (Сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность») // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. Вып. 22 / Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1988. Вып. 831. С. 59.

В основных чертах эта концепция напоминала романтическую картину мира. Причем так же, как у романтиков, достижение желанного единства требовало здесь возрождения мифологических оснований культуры. В романтизме эта цель, как уже говорилось, полагалась достижимой в пределах художественного пространства: силой искусства внешний мир оказывался осознан и одухотворен, а реальность смысла обретала эйдетическую оформленность.

Мережковский, казалось, разделял это представление, интерпретируя художественную реальность как подобие желанного единства вселенной — «одухотворенную плоть или воплощенный дух».⁶⁸ Описывая этот мир, он широко пользовался зеркальной символикой. Так, в романе «Воскресшие боги», второй части знаменитой трилогии Мережковского «Христос и Антихрист», душа главного героя, Леонардо да Винчи, уподоблялась зеркалу, отражающему «все предметы, все движения, все цвета» мира.⁶⁹ Предполагалось, что «действительность и отражение, живая и бессмертная» ипостаси реальности обретают единство на полотнах Леонардо.⁷⁰ Сама жизнь героя, соединяющего в своей личности противоположные начала, сравнивалась с пребыванием на тонкой зеркальной грани между двумя небесами, «небом вверху и небом внизу», действительным и отраженным мирами.⁷¹

Представление об органическом родстве жизни и творчества также сближало Мережковского с романтиками. «О художник, твое разнообразие да будет столь же бесконечно, как явления природы, — учил в романе Мережковского Леонардо да Винчи. — Продолжая то, что начал Бог, стремись умножить не дела рук человеческих, но вечные создания Бога. {...} Пусть будет каждое твое произведение как бы новым явлением природы».⁷²

Последнее, впрочем, как уже говорилось, не подразумевало у романтиков буквального отождествления произведения искусства с эмпирической реальностью. Между тем именно такая интерпретация, по-видимому, импонировала Мережковскому, разделявшему «тоску» своей эпохи по «реальному бытию». «Мережковский изначально пленился звуком слова „плоть“, — писал Бердяев, — и с святой плотью связал самые сладостные, самые интимные и заветные свои упования. Но что он понимает под плотью, так и осталось невыясненным».⁷³ Во взглядах писателя Бердяев видел проявление «религиозного материализма» — «смешения духовной преображенной „плоти“» (превращающей, по выражению Бердяева, бесплотный дух в произведение искусства) с плотью материальной, физической.⁷⁴ О справедливо-

⁶⁸ Мережковский Д. С. Гоголь и черт: (Исследование) // Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 295. Замечание о том, что представление о «реальной воплотимости своей „новой религии“ {...} Мережковский распространял на художественный образ», см.: Сарычев Я. В. Религия Дмитрия Мережковского: «Неохристианская» доктрина и ее художественное воплощение. Липецк, 2001. С. 109. Об эстетической концепции Мережковского, воплощенной в его романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», см.: Деффе О. В. Д. Мережковский: Преодоление декаданса. М., 1999. С. 85—119.

⁶⁹ Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. М., 1990. С. 31.

⁷⁰ Там же. С. 489.

⁷¹ Один из героев романа сравнивает Леонардо с лебедями, живущими во рву Миланского замка: «Здесь {...} меж грозными бойницами, башнями, пороховыми складами {...} казались они еще прекраснее. Гладь воды, отразившая небо под ними, была почти невидимой, и, качаясь, скользили они, как видения, со всех сторон окруженные звездами, полные тайны, между двумя небесами — небом вверху и небом внизу — одинаково чуждые и близкие обоим» (Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. С. 299).

⁷² Там же. С. 151.

⁷³ Бердяев Н. Новое христианство: (Д. Мережковский) // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 2. С. 373.

⁷⁴ Там же. С. 375.

сти этого утверждения отчасти свидетельствует представление героя Мережковского о природе подлинного творчества. Критерием совершенства работы художника служит для Леонардо да Винчи именно неотличимость изображения от феномена внешней действительности, и он с гордостью повествует о юноше, который был так очарован женским ликом на его картине, что, сжигаемый вполне земной страстью к портрету, испытывал желание целовать изображение и не сумел найти покоя, пока картина не была удалена из его дома.

Обозначенная тенденция находила отражение и в комплексе ассоциаций, связанных в романе с представлением о воплощенном божественном слове-космосе. Библейский образ Слова, ставшего миром, использует, в частности, ученик Леонардо, Чезаре да Сесто, объясняя символический смысл лика Христа на картине да Винчи («Ты хочешь знать, кого изобразил он <...> — Слушай: „В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. <...> И <...> разум Бога — Слово — стало плотью»⁷⁵). По мысли да Сесто, этот божественный космос движим теми же законами механики, которые определяют бытие природного феноменального мира. «Среди учеников Своих, которые <...> скорбят, негодуют, ужасаются, — Он спокоен, — говорит о Христе Чезаре, — <...> потому что нет для Него более зла и добра, жизни и смерти, любви и ненависти, а есть только воля Отца — вечная необходимость. <...> „Чувства принадлежат земле; разум — вне чувств, когда созерцает”, — <...> это слова Леонардо. <...> Помнишь и <...> другие слова его о законах механики: „О дивная справедливость Твоя, Первый Двигатель!” Христос и есть Первый Двигатель, <...> вечная необходимость...»⁷⁶

Парадокс, однако, заключался в том, что подобная трактовка связывала образ ставшего плотью слова с той самой срединной реальностью эмпирического, не причастного духовным безднам «плоского» существования, которое так ненавидел Мережковский и чью подавляющую мощь в полной мере ощущал его герой. За этот мир в романе представляет Пьеро Содерини, вождь Флорентийской республики, олицетворяющий собой власть большинства. Характерно, что облик его также соединяется с представлением о плоскости: Содерини появляется перед Леонардо «сух, тверд, прям и плосок как доска», и за ним чувствуется присутствие «силы слепой, глухой, неумолимой, подобной силам природы, с которыми спорить нельзя»⁷⁷.

Таким образом, плоский мир (торжеству которого и служило, по Мережковскому, создание коммунистического общества), казалось, обнаруживал глубинную причастность сакральному плану мира. Власть «Царства Плоских» внешне опиралась на метафизическую силу слова, — используя выражение Шеллинга, «зеркала и отражения божественного духа». Вместе с тем это была лишь иллюзия. Отождествляясь с феноменами эмпирической реальности, выступая в качестве элемента непосредственно физического — т. е., казалось бы, предельно «реального» — мира, слово утрачивало статус семантического образования. Оно оборачивалось фикцией, «пустой», не «наполненной» смыслом формой, которая, как и «плоскость» эмпирического существования, была лишена связи с духовными «безднами». Типологическое родство этих двух реальностей, по-видимому, ощущалось Мережковским. Не случайно в устах его героя отличие наделенного перспективой живописного изображения от *плоской* картинки уподобляется разнице между

⁷⁵ Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. С. 295.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же. С. 474 (курсив мой. — Е. К.).

смыслом речи и пустыми словами. «Яркие краски пленяют толпу, — говорит Леонардо. — Но истинный художник не толпе угождает, а избранным. Гордость и цель его <...> в том, чтобы совершилось в картине подобное чуду: чтобы тень и свет сделали плоское выпуклым. Кто, презирая тень, жертвует ею для красок, — похож на болтуна, который жертвует смыслом речи для пустых и громких слов».⁷⁸

Симптоматично, что яркий пример подобия «плоского» человеческого существования ирреальному бытию «пустого слова» Мережковский находил именно в творчестве Гоголя. Проявление «мистической сущности вечной середины» философ усматривал в Хлестакове — ожившем слухе, пустом слове, ставшем реальностью, и в Чичикове, деяния которого, обрастая сплетнями, рождали «химеры», способные, по словам Мережковского, «облечься» «в плоть и кровь, в ужасающую реальность», чреватую хаосом и насилием. «Вокруг Чичикова, — пишет Мережковский, — плетется такая же сплетня, как вокруг Хлестакова. <...> Хлестаков — генералиссимус, Чичиков — сам Наполеон и даже сам антихрист. И здесь, <...> как везде, всегда в России, самая фантастическая русская легенда становится источником самого реального русского действия. <...> В стихии народной реальное действие призраков еще ужаснее. „...Расшевелились раскольники. Кто-то пропустил между ними, что народился антихрист, который и мертвым не дает покоя, скупая какие-то мертвые души. Каялись и грешили и, под видом антихриста, уколошили не-антихристов. <...> Мужики взбунтовались против помещиков и капитан-исправников. Нужно было прибегнуть к насильственным мерам”».⁷⁹

Функционируя на эмпирическом уровне бытия как его полноправная составляющая, слово приобретало силу стихии, внеположной человеку и не управляемой им, а потому невнятной и враждебной — демонической. «...Не человек, а сам черт, „отец лжи”, в образе Хлестакова или Чичикова, плетет свою вечную, всемирную „сплетню”», — писал Мережковский.⁸⁰ В подтверждение он цитировал известные слова самого Гоголя: «Я совершенно убедился в том, что сплетня плетется чортом, а не человеком. Человек от праздности и часто сглупа брякнет слово без смысла <...>. Это слово пойдет гулять <...>, и мало-помалу сплетется сама собою история, без ведома всех. <...> Не обвиняйте <...> никого <...>. Помните, что все на свете обман, все кажется не тем, что оно есть на самом деле».⁸¹

Важно, однако, что хаотичность, стихийность природы «слова без смысла» сочеталась со свойственным логосу потенциалом организации, структурирования реальности. В силу этого мнимое подобие воплощенного божественного слова-мира, воплощенное слово-фикция, легко подменяло собой подлинную реальность, живой одухотворенный космос. Об опасности такой подмены упоминает у Мережковского Леонардо да Винчи — яростный противник «книжников и словесников», принимающих за действительный мир «человеческие вымыслы» — произнесенное и написанное их предшественниками слово о мире. Знаком этой реальности, где божественное бытие не творится, но *подменяется* словом, служит у Мережковского все тот же образ зеркального отражения, трактуемого уже как символ обмана, иллюзии. «Между испытателями природы и подражателями древних, — говорит о

⁷⁸ Там же. С. 152.

⁷⁹ Мережковский Д. С. Гоголь и черт: (Исследование). С. 223—240.

⁸⁰ Там же. С. 216.

⁸¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. Т. 14. С. 154 (письмо А. О. Смирновой от 6 декабря 1849 года; курсив мой. — Е. К.).

«словесниках» Леонардо, — такая же разница, как между предметом и его отражением в зеркале».⁸²

Итак, в интерпретации Мережковского тоталитарная власть построенного большевиками общества представляла собой видимую, явленную на социальном уровне версию иного, в чем-то более глобального тоталитаризма — диктатуры логоса. Установление этой диктатуры было, в определенной степени, закономерным итогом развития культуры, для которой слово служило основанием и стержнем концептуальных философских и эстетических построений. Стремление к всеохватности, к переходу, как говорил Бердяев, «от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни»⁸³ послужило толчком к движению описанного выше культурного механизма. Результат этого процесса и иллюстрировал созданный Мережковским образ зеркального «Царства Плоских» — мира, претендующего на онтологический статус мифологической реальности, а на деле напоминающего скорее мнимую реальность абсурда, наделенную способностью присваивать себе сакральные функции. Ведь абсурд, в одной из его интерпретаций, и есть «Логос, ставший плотью — абсолютная реальность и так же как Благая весть — не от мира сего».⁸⁴

⁸² Там же. С. 273.

⁸³ Бердяев Н. А. Кризис искусства. М., 1990. С. 3. Подобно романтикам, символисты отдавали себе отчет в опасности проповедуемого ими «жизнетворчества», смещения жизни и искусства (см. об этом, например: Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989. С. 59—80).

⁸⁴ Друскин Я. С. Стадии понимания // Wiener Slavistischer Almanach. Bd 15. Wien, 1985. С. 31.

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКИ

© В. В. ЖИРМУНСКАЯ-АСТВАЦАТУРОВА

ЕВРОПЕЙСКИЙ И РУССКИЙ РОМАНТИЗМ В ВОСПРИЯТИИ МОЛОДОГО В. М. ЖИРМУНСКОГО

(ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВА УЧЕНОГО 1905—1906 ГОДОВ)*

Как хорошо известно, значительную часть научного наследия академика В. М. Жирмунского (1891—1971) составляют труды по исследованию европейского и русского романтизма. Прежде всего — это его первые две книги о немецких романтиках «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914) и «Религиозное отречение в истории романтизма» (1919); работы, посвященные английскому романтизму, в частности Байрону: большая концептуальная статья «Жизнь и творчество Байрона» (1922), предпосланная однотомнику драматических произведений поэта в серии «Всемирная литература», и, конечно, знаменитая монография «Байрон и Пушкин» (1924). Проблемы романтизма в той или иной форме затрагиваются и в других работах ученого: в книге «Поэзия Александра Блока» (1921), в статьях «Задачи поэтики» (1920), «Метафора в поэтике русских символистов» (1921), в лекциях по введению в литературоведение, читавшихся Жирмунским в стенах Ленинградского университета в первые послевоенные годы.

Принято считать, что интерес к эпохе романтизма начался у Жирмунского в студенческие годы, в университетском семинаре профессора Ф. А. Брауна, на заседаниях которого он читал свои первые доклады. Между тем изучение юношеских дневников ученого 1905—1906 годов, предпринятое нами в последние годы, позволяет сделать выводы, что увлечение эпохой романтизма зародилось у него еще в годы учебы в Тенишевском училище.

Несмотря на свой формальный статус реального коммерческого училища, Тенишевское училище было ориентировано на гуманитарные учебные дисциплины.¹ Преподаватель русской словесности Александр Лаврентьевич

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ «Подготовка к публикации материалов из архивного наследия академика В. М. Жирмунского (1891—1971). Дневники 1903—1906 годов. Вступительная статья, тексты, историко-литературный комментарий» (проект № 07-04-00511а).

¹ «Тенишевское училище, согласно его уставу [распубликованному в Собрании узаконений и распоряжений Правительства от 26 сентября 1900 г. за № 112] есть среднее учебное заведение, состоящее в ведении Министерства финансов. Хотя оно и учреждено на основании „Положения о коммерческом образовании“, тем не менее, во многом отличается от обычных коммерческих училищ Министерства финансов и гораздо ближе подходит к реальным училищам Министерства народного просвещения. В подтверждении сего могут быть указаны нижеследующие обстоятельства: во-первых, Тенишевское училище ставит себе главной целью дать учащимся в нем общее образование, соответственно чему семь классов училища имеют исключительно общеобразовательный характер; для сообщения же необходимых коммерческих знаний при училище состоит восьмой класс, в довольно значительной своей части также преследующий общеобразовательные задачи...» (Ходатайство директора Тенишевского училища А. Я. Острогорского министру народного просвещения В. Г. Глазову о предоставлении выпускникам училища равных льгот с оканчивающими реальное училище при поступлении в университет. 23 декабря 1904 г. // Начальное и среднее образование в Санкт-Петербурге. XIX—начало XX века: Сб. документов. СПб., 2000. С. 298).

Липовский вел свой предмет блестяще и прививал ученикам любовь к русской литературе. Учитель немецкого языка Герман Федорович Линсцер знакомил их с немецкими классиками. В апреле 1905 года на уроке литературы в стенах училища торжественно отмечался столетний юбилей со дня смерти Ф. Шиллера. Даже А. Б. Сахаров, преподаватель математики, казалось бы далекого от литературы предмета, организовал в марте 1906 года «кружок самообразования», фактически представлявший собой семинар по русской литературе XIX века.

Как явствует из дневниковых записей, уже весной 1905 года интересы четырнадцатилетнего Жирмунского, определившиеся к этому времени достаточно четко, лежали в области гуманитарных наук, в первую очередь литературы. 22 апреля он записывает: «А вообще я литературу обожаю. Это моя любимая наука, наиболее интересующий меня предмет. Сюда входят и история литературы, и теория словесности, и литературное чтение, и личное творчество, и изучение, как и составление критики на известные произведения. Это все моя стихия; в ней я чувствую себя как рыба в воде».²

Особый интерес представляет запись от 9 мая 1905 года, где Жирмунский подробно описывает свою домашнюю библиотеку. Среди личных книг на полках подростка можно встретить не только художественную, но и научно-критическую литературу, труды по философии и истории. Перечисленные этих томов свидетельствует как об общем высоком культурном уровне их владельца, так и о направленности его интересов: «Теперь моя библиотека приняла прекрасный вид. Все книги на месте, на первых трех этажах более дорогие и интересные, внизу учебники, научные книги, путеводители, каталоги, старые тетрадки, и много хлама, дорогого мне лишь по связанным с ним воспоминаниям. На верхней полке помещаются исключительно классики. Здесь библиографически редкое издание Байрона Брокгауза и Эфрона,³ о котором стоит сказать несколько слов. Во-первых, там перевод чудесный, во-вторых, чуть ли не каждая страница снабжена чудными иллюстрациями лучших художников, цель которых — иллюстрировать понимание Байрона светилами художества. Каждая поэма снабжена подробными комментариями и обстоятельной критикой. Одним словом, вы имеете полную оценку творчества гениального мыслителя».

Как явствует из записи, Жирмунский к этому времени был хорошо знаком с творчеством Байрона. В тот же год он пополняет свою научную библиотеку книгами А. А. Шахова «Гете и его время» (СПб., 1903) и Н. А. Котляревского «Мировая скорбь в конце прошлого и в начале нынешнего века» (СПб., 1898).

Тема «мировой скорби», в принципе более широкая, чем романтизм, начинается в это время интересоваться Жирмунского всерьез. «24 мая. Сегодня утром я отправился с мамой в Гостиный Двор, чтобы достать две последние книги: книгу профессора Котляревского „Мировая скорбь“ и брошюру Куно Фишера „Фауст“⁴ (...) Котляревский мне нужен, как прекрасное и единст-

² О первых шагах В. М. Жирмунского на литературном поприще в стенах Тенишевского училища см.: Лавров А. В. В. М. Жирмунский в начале пути // Лавров А. В. Русские символы: Этюды и размышления. М., 2007. С. 544—559.

³ Байрон Дж. Г. Собр. соч.: В 3 т. СПб., 1904—1905.

⁴ Котляревский Нестор Александрович (1863—1925) — писатель, историк литературы, критик, один из основателей Пушкинского Дома в Петербурге. Речь идет о его книге «Мировая скорбь в конце прошлого и в начале нынешнего века» (СПб., 1898). Фишер Куно (1824—1907) — немецкий историк философии. Его работа «„Фауст“ Гете. Возникновение и состав поэмы» (пер. И. Д. Городецкого. М., 1885; 2-е изд.: М., 1887). Эти книги оказали сильное воздействие на восприятие Жирмунским идей Байрона и Гете, что отразилось впоследствии в его

венно оригинальное на русском языке пособие при ознакомлении со скорбниками и в особенности с Байроном. Понятно, что оно мне необходимо при моем теперешнем подробном изучении этого периода. Кроме того, я к осени собираюсь составить обширный литературный реферат на тему: „Великие скорбники, их произведения и значение в культурном развитии человечества”. У меня уже есть некоторый общий план. Сперва — предисловие, вводящее читателя в изучаемую область, и некоторый краткий культурно-исторический разбор; затем — первые возникновения реформаторской деятельности в новой литературе: Вольтер и Руссо; потом я обрисую столкновение нового мировоззрения со стороны, период Sturm und Drang’а и значение деятельности бурных гениев. Это немедленно же приведет меня к Гете и заставит на довольно долгое время остановиться на „Гецце”, „Вертере”, „Прометее” и, наконец, „Фаусте”. После Гете я перейду к Байрону, к его крайнему индивидуализму, демоническим стремлениям и возвеличиванию личной страсти, разберу также его русских последователей и подражателей: Лермонтова и Пушкина (в юности). Все это я закончу рассмотрением роли разобранной эпохи в культурном движении человеческой цивилизации и в нашей теперешней жизни. Такое сочинение потребует, вероятно, более года на предварительную подготовку. Шутка ли сказать: требуется основательно познакомиться с Вольтером и Руссо, изучить критику по периоду бурных стремлений, прочесть Гете: „Гецц”, „Вертер”, „Прометей” и „Фауст”; всего Байрона и юношеские поэмы Пушкина, прочитать статьи Белинского о Лермонтове и произведения русских критиков на ту же тему — одним словом, масса работы”.⁵

Судя по приведенному плану, реферат должен был опираться на книгу Н. Котляревского «Мировая скорбь в конце прошлого и в начале нынешнего века». Последовательность расположения материала в задуманном реферате в точности совпадает с последовательностью глав этой книге, за исключением проблемы «мировой скорби» в русской литературе, которой исследователь не касается.

Книгу Котляревского Жирмунский читает чрезвычайно внимательно, отдавая ей предпочтение перед книгой Шахова. 21 декабря он записывает: «Вечером зачитывался „Мировой скорбью” Котляревского. Книга, пожалуй, превосходит даже Шахова по объективности освещения интересующей меня эпохи». Правда, вскоре и к ней он начинает относиться критически. В записи от 29 декабря читаем: «Котляревский разочаровал меня: Н(иколай) Ф(илиппович)⁶ прав — много сказано, а практического материала почти нет, и ухватиться, так сказать, не за что. Глава о Руссо еще оригинальна; удачно развита его теория чувства, любовь как исходный пункт всего учения и т. д. Но статья о Шиллере и Гете дает мало существенного и интересного. Подробностей много, главное, в особенности о Шиллере, отсутствует. Да и форма книги в виде отдельных монографий едва ли может быть названа удачной».

Тема «мировой скорби» затрагивается и в книге А. Шахова «Гете и его время». Автор посвящает целую главу героям Байрона, упомянув, в частности, такое явление, как «напускная скорбь», превратившаяся в моду в

работах 1920-х годов: «Жизнь и творчество Байрона» (Байрон Дж. Г. Драммы. Пб.; М., 1922. С. 7—54), «Проблема „Фауста”» (Гете И. В. Фауст. Ч. I / Пер. Н. А. Холодковского; под ред. М. Л. Лозинского. Пг.; М., 1922. С. 7—41).

⁵ Интересно отметить, что все упомянутые произведения так или иначе связаны с идеями «мятежного», «бунтарского» романтизма.

⁶ Н. Ф. Сидоров, преподаватель математики в Тенишевском училище.

20—30-е годы XIX века. Следует отметить, что оценка подростком Жирмунским «русских скорбников» заметно отличалась от оценки Шахова. Если Шахов утверждал, что «в России мировая скорбь все-таки главным образом явление заносное» (с. 204), если для него «байронические» герои русской литературы — всего лишь «москвичи в гарольдовых плащах, скорбные офицеры с неперменной печатью рока на челе, бледные интересные молодые люди, которые разочарованным взглядом и меланхолическою речью силились прикрыть внутреннюю пустоту и отсутствие всякого присутствия» (с. 199), то Жирмунский оценивал героев Лермонтова прямо противоположным образом. 25 апреля он записывает: «Печорин — тип разочарованного человека. Именно разочарованного, а не безочарованного, как утверждал А(лександр) Л(аврентьевич) Л(иповский),⁷ мой преподаватель русского языка. Это видно из следующего: Чувствуя в себе уже с ранней молодости прилив силы и рано получив свободу, Печорин, еще совсем юношей, растратил эти силы (см. «Бэла», с. 48). Он предавался всем возможным страстям, купался в их омуте и вдыхал их отравленный воздух. Когда силы, которые могли быть столь продуктивно для него самого и для его ближних использованы, были истрачены, Печорин испытал пресыщение; он оказался на свете одиноким и нравственно обанкрутившимся человеком. Попробовав заполнить пустоту в себе светской жизнью, наукой и т. д., он скоро отказался от этой мысли. Теперь уж не хватало силы начать новую жизнь, и Печорин скоро почувствовал действие неминуемой спутницы нравственного банкротства и отсутствия продуктивной деятельности — скуку («английский сплиль русскую хандру», говорит Пушкин)».

Как явствует из дневниковых записей, в апреле 1905 года Жирмунский запоем читает Лермонтова: 18—21 апреля — лирику и поэмы; 22—23 апреля — «Героя нашего времени»; 24 апреля — «Княгиню Лиговскую»; 29 апреля—1 мая — драмы; 5 мая — повесть «Вадим». Записи этих дней наполнены не только впечатлениями от Лермонтова, но и подробным анализом каждого из произведений.

Жирмунский воспринимает Лермонтова сквозь призму своего увлечения Байроном, сравнивает его с Байроном, ищет у русского писателя байронические мотивы. 18 апреля он записывает: «Вечером, после восьми, я снова занялся Лермонтовым. Мой план на ближайшее время — прочесть все его произведения без исключения, как я уже делал с 1 томом произведений Байрона, который прочитал от первого до последнего. С этой целью я вчера и сегодня занялся мелкими стихотворениями Лермонтова, с которыми еще не окончательно покончил. Что меня больше всего поразило в них, это замечательная красота и сила стиха. Эту особенную красоту, свойственную только поэтам-байронистам, я встретил только у Байрона и у Лермонтова. Но у Байрона я не мог оценить ее в достаточной степени: я читал его стихи в переводе, хотя и в хорошем. Зато я вполне оценил ее у Лермонтова. Его стихи — сладчайшая музыка, вместе с тем обладающая непоколебимой силой. (...) Из прочитанных мною поэм мне не понравились „Корсар“, „Олег“, „Черкесы“ своею бессвязностью, бессодержательностью, и в „Черкесах“, например, даже отсутствием красоты формы. „Черкесы“ написаны почти что языком Хераскова. Следующие затем три поэмы „Джюлио“, „Кавказский пленник“ и „Хаджи Абрек“ произвели на меня, наоборот, очень сильное впечатление, и не будь они копии с Байрона, я поставил бы их на одну доску с оригиналом. О таких известных произведениях, как „Мцыри“ или „Изма-

⁷ Липовский Александр Лаврентьевич (1867—1942) — преподаватель русского языка в Тенишевском училище. Позднее — директор гимназии К. И. Мая.

ил-бей” уже не стоит говорить. Это в полном смысле слова то, что немцы называют *Genieß-Stücke*».

В записи от 21 апреля Жирмунский продолжает искать в лермонтовских поэмах традицию байронизма: «Прочел еще поэму Лермонтова „Сашка”. Поэма эта, названная автором нравственной из духа противоречия общепринятым понятиям, отличается вольностью своего содержания, о которой я дам лишь слабое понятие, сказав, что это вольное подражание „Дон Жуану” Байрона».

Интерес к проблеме байроновской традиции у Лермонтова Жирмунский пронес через последующие годы. В 1922 году, будучи уже зрелым ученым, в статье «Жизнь и творчество Байрона» он напишет: «Лермонтов, в поэме „Мцыри” повторивший сцену исповеди „Гяура”, был глубоко проникнут мотивами байронической поэзии, когда вложил в уста своего героя слова романтического томления по напряженной, красочной и несбыточной жизни:

Я мало жил и жил в плену
Таких две жизни за одну,
Но только *полную тревог*,
Я променял бы, если б мог.
Я знал одной лишь думы власть,
Одну, но пламенную страсть <...>. ⁸

Вернемся к юношеским дневникам будущего ученого. Сопоставляя героев Лермонтова и Байрона, Жирмунский особо останавливается на их романтическом индивидуализме. 23 апреля 1905 года он записывает: «Вторая заметка, которая возникла во мне в виде мысли при разборе характера Печорина — это крайний индивидуализм Лермонтова, опять-таки ищущий пиццу в Байроне. У Байрона все его герои — Каин, Манфред, Лара, Корсар, Селим («Абидосская невеста») и Чайльд-Гарольд — это тот же тип под разными формами, на разных ступенях своего развития, но все тот же. И прототип этих героев — сам Байрон. Так и у Лермонтова: Печорин, Арбенин, Сашка, даже герои наиболее фантастичных из его кавказских поэм суть одетые в разные костюмы отражения автора. Потому-то произведения как русского Байрона, так и его оригинала дышат такой правдивостью душевных движений, такой непосредственностью и непринужденностью. Даже в наиболее невероятных положениях («Восточные повести» у Байрона, «Орша» или «Литвинка» у Лермонтова) сохраняется простота, искренность во всех душевных колебаниях.<...> Это всегда и во всех отношениях логично построенная повесть о жизни и страданиях сильной личности, человека-господина, человека-демона».

В дневниковой записи от 21 апреля затрагивается проблема права сильной личности на преступление, которую Жирмунский проецирует на предмет своего размышления — проблему романтического индивидуализма байронических героев: «Поступки людей не связаны с высотой их внутреннего мира. Если внутренний мир человека выше совершенных им (хотя бы преступных) поступков и если среди этих преступлений такой человек сохранил внутреннюю чистоту, это чистота, даже нравственная, выше проповедуемой обыкновенно морали. <...> У Байрона его герой, или его общий тип героев — человек-господин. Этим-то мне Байрон и нравится. У Ницше тоже цель стремлений человека — это стать господином, и его сверхчеловек и

⁸ Жирмунский В. М. Жизнь и творчество Байрона. С. 30.

есть прежде всего владыка мира и своей судьбы».⁹ Здесь интересно отметить линию, проводимую Жирмунским от аморализма романтических индивидуалистов Байрона к современному модернистскому ницшеанству.

Эти юношеские размышления о романтической сильной личности, опирающейся на нравственные законы, позднее найдут свое отражение в работах ученого о Байроне, где прозвучит та же перекличка байронического индивидуализма с модернизмом рубежа веков. В статье 1922 года Жирмунский особо коснется проблемы романтического индивидуализма байроновских героев-«преступников»: «Антисоциальный характер байроновского идеала находит себе наиболее законченное выражение в антисоциальном характере его героев. (...) Внутреннее развитие свободной и сильной личности для Байрона есть высший нравственный закон: во имя новых, индивидуальных ценностей разрушаются общепризнанные, социальные. Герои Байрона — преступники, в том смысле, какой этому слову придал Ницше: преступник, как „преступающий” через грани дозволенного (Verbrecher-Brecher). Любимые темы Байрона определяются этим основным положением: внутренне-неоправданное преступление, т. е. преступление, порождаемое последовательным осуществлением сильной воли и страсти (...) Конечно, в таких случаях меньше всего можно говорить о герое, как альтруисте или носителе гуманных идей, которому общество дало повод для разочарования в нравственном достоинстве человека. Напротив того, Байрон создает антиобщественный и аморальный идеал властного, сильного человека, человека-хищника — „bird of prey” («хищная птица»). (...) В этом смысле герои Байрона приближаются к современным индивидуалистам: Ибсен, Д’Аннунцио, Пшибышевский, Горький, в различных внешних условиях поставили ту же проблему сильной личности; Ницше выразил ее в своем учении о „сверхчеловеке”».¹⁰

В статье «Жизнь и творчество Байрона», так же как и в монографии «Байрон и Пушкин», Жирмунский уделяет большое место анализу «восточных поэм» английского романтика, героев этих поэм — разочарованных индивидуалистов. В юношеских дневниках будущего ученого мы видим следы подробного изучения и анализа этих поэм, попытку разобраться в генезисе разочарования байронического героя. Жирмунский знакомится со статьей Ив. Иванова, предпосланной поэме «Корсар».¹¹ В записи от 13 мая он горячо спорит с доводами Иванова о происхождении «разочарованности» байроновских героев, не соглашается с ними, выдвигает собственные доводы: «Иванов находит, что разочарованное настроение Байрона — пустое фанфаронство и бредни капризного аристократа. Он говорит, что автор не был истинно несчастен в начале жизни и что ему не от чего было разочаровываться. Кроме того, он замечает, что не более обоснована та же черта Корсара, что в Корсаре нет ничего такого, что дало бы ему право на сверхчеловеческий или демонический характер и что все эпитеты одинокого, сумрачного индивидуалиста — криво надетая маска, пустое и неправильно употребленное определение».

Жирмунский подразумевает следующие утверждения Ив. Иванова. Следуя за оценкой Вальтером Скоттом творческой позиции Байрона, Иванов

⁹ Подразумевается книга Ф. Ницше «Воля к власти». В начале XX века Фридрих Ницше (1844—1900) стал в читающей России чрезвычайно популярен, чем и объясняется необычайное влияние его произведений на русскую литературу начала XX века.

¹⁰ Жирмунский В. М. Жизнь и творчество Байрона. С. 24—26.

¹¹ Иванов Ив. «Корсар» // Байрон Дж. Г. Собр. соч.: В 3 т. СПб., 1904—1905. Т. I. С. 274—286.

приходит к заключению: «Байрон или искатель сильных ощущений, или любитель маскарадных мистификаций, или актер, играющий „страшную” роль, или — что хуже всего — осуществляющий в своем творчестве задор раздраженного самолюбия. А между тем Вальтер Скотт отнюдь не желал унижать ни таланта, ни личности Байрона и говорил по крайнему разумению все лучшее, что можно было сказать по поводу Байрона-Конрада. По этим указаниям мы, следовательно, не должны серьезно смотреть на субъективные черты в корсарах Байрона: это, по меньшей мере, рассчитанная игра капризного артистического воображения (...)».¹²

Возражая Иванову в дневнике, Жирмунский видит иную причину разочарованности Байрона и его героев — в тогдашней европейской действительности, в ее политическом и социальном строе: «Пускай он себя спросит и пусть поймет, что такое байронизм, пусть изучит достаточно внимательно историческую его почву, и он поймет то, что иначе непостижимо. Когда человечество оставило развалины французской революции с разочарованным чувством разбитых надежд, когда люди изверились в силу толпы и силу общегосударственного социального строя, тогда-то они с особенной силой бросились в объятия индивидуализму и его последствиям. Байрон — такой индивидуалист, и таковы же его герои. Иванов спрашивает, где в его жизни источники разочарования и где те несчастья, которые привели его к подобному миропониманию. Но разве для этого нужны несчастья? Разве строй косного и консервативного английского общества, питающегося тухлой пищей патриархальных государственных устоев, недостаточная причина? И почему „свободы, гения и славы палачи” не могут быть запятнаны клеймом презрения? Почему? С другой стороны, возьмем Корсара. Единственный недостаток этой поэмы, что герой ее является носителем мнений Байрона в такой обстановке, где с трудом могли возникнуть подобные взгляды. В остальном все правильно и закономерно. Разочаровавшись в значении подавления личности государством, Конрад проводит ту же мысль, что и его предшественник Моор, а его идеалы ведь признаны даже Ивановым».

В этих строках можно уже заметить зарождение идей, получивших дальнейшее развитие в будущих работах Жирмунского о Байроне, в которых вскрывается генезис разочарованности байроновского героя. В монографии «Байрон и Пушкин» Жирмунский отмечает: «В биографическом прошлом героев Байрона главное место занимает мотив разочарования. (...) Все герои Байрона разочарованы, и поэт дает подробное описание их душевного состояния, но мотивы разочарования не всегда ясны и не всюду одинаковы. В большинстве „восточных поэм” это причины личные, романические: с одной стороны — обманутое честолюбие и задетая гордость, с другой стороны — переживание любви, единственной и страстной, наполнявшей всю жизнь героя и оставшейся неудовлетворенной. Оба мотива одновременно присутствуют в биографии Селима, Альпа, Уго; в чистом виде любовный мотив представлен Байроном в „Гяуре”. В „Корсаре” и отчасти в „Чайльд Гарольде” выдвигается другая причина: разочарование в людях, скептическое отношение к их нравственному достоинству, явившееся на смену простой доверчивости и любви к людям».¹³

Анализ причин одиночества байроновских героев, проводимый Жирмунским-юношей, также получит дальнейшее развитие в его будущих научных трудах.

¹² Там же. С. 280.

¹³ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 154.

В дневнике 1905 года читаем: «Если же мы обратимся к эпитетам Корсара, к его, например, одиночеству и т. д., то и здесь ошибка автора критики будет очевидна. Последний говорит, что, имея с собой Медору, Конрад должен был быть не очень одиноким, ценя ее выше всего окружающего мира. Но не нежная любовь голубки может разорвать одиночество полу-демона. Медора — не подруга героя: она стоит слишком низко в отношении к нему и никогда не заменит ему друга. Она для него только цветок, нежное прикосновение которого слегка смягчает его душу. Прочие доводы Иванова также слабы, хотя они остроумно написаны. Автор сделал для оригинальности все, что только было в его силах; он не виноват, что выбранный тезис неудачен и что он гордо возмнил сбросить Байрона с трона. Но, понятно, властитель дум выше этих попыток, и ничто не поколеблет его пьедестала (...)».

В статье «Жизнь и творчество Байрона» эти идеи развернуты подробнее: «Для чувства, исключительно погруженного в себя и в самой интенсивности своей исключаящего возможность открыться для чего-нибудь другого, внешний мир отмирает. Любовный экстаз изображается поэтом, как одиночество вдвоем в исчезающем для сознания внешнем мире — своего рода нравственный солипсизм, приближающийся к метафизическому солипсизму некоторых немецких романтиков».¹⁴

Под этим углом юный Жирмунский рассматривает и лермонтовского Печорина. 25 апреля он записывает: «Печорин, несомненно, выше обыкновенного уровня толпы. Это человек с железной волей, с острым умом, даже с сердцем, еще не исчезнувшим, хотя горящим жертвой самолюбия и страстям. Он выше Онегина, этого модного шута, блещущего глупостью не менее чем умом. Но зато он несравненно ниже Чацкого или даже Рудина, оттого что они использовали все свои природные задатки, сделав свое дело и оставив по себе след. А жил, умер Печорин, от этого разве только уменьшится число обманутых им в возможности женщин. Что же касается самого романа „Герой нашего времени“, то в этом отношении надо отдать автору честь. Этот роман, в особенности отрывки „Бэла“ и „Княжна Мэри“, написаны с удивительным гением, как по стилю, так и по содержанию. Характеры же действующих лиц, их общее расположение, возникновение и столкновение мыслей, чувств, мнений и поступков — это все мастерские мазки талантливейшего художника-психолога».

Так же оцениваются Жирмунским и герои лермонтовских драм: «Основной тип этих драм выяснился мне вполне. Это человек-индивидуалист, разочарованный, страстный, обладающий острым и глубоким умом — одним словом, отпечаток самого Лермонтова, в чем автор и признается в предисловии к „Людям и страстям“. Вместе с тем, это байронисты, но байронисты выродившиеся, что видно хотя бы по характеру их любви. Байрон никогда не опустил бы до ревности, для этого он слишком ценил себя. Не так поступают Лермонтов и его герои. Это первое замечание. Второе заключается в отметке постепенного развития индивидуальной личности в этих драмах, совсем как у Байрона в восточных повестях: сперва мы видим Велина («Menschen und Leidenschaften»), потом Юрия («Два брата»); далее Владимира («Странный человек»), и, наконец, Арбенин (из «Маскарада»), как венец крайнего индивидуализма» (запись от 1 мая 1905 года).

В мае 1905 года Жирмунский приступает к чтению наиболее сложных произведений Байрона — его драм «Манфред» и «Каин». В Манфреде он видит те же мотивы разочарованности героя-индивидуалиста, свойственные и самому Байрону. 14 мая он записывает: «Вернувшись домой, я, по вчераш-

¹⁴ Жирмунский В. М. Жизнь и творчество Байрона. С. 27.

нему плану, принялся за чтение „Манфреда”. Я читал эту поэму долго, с увлечением, останавливаясь на наиболее красивых местах, перечитывая их по два раза. И передо мной возник с полной ясностью и отчетливостью облик этого могучего скорбника, ищущего только забвения для своей израненной души. Разбиты юношеские надежды, непримиримый разлад между гордым, необузданным духом и бранным телом, требующим удовлетворения истинно животных потребностей, обманутая любовь и сознание собственного ничтожества — вот терновый венец Манфреда. В нем изображены страдания мыслящего существа, ничтожного во всем своем величии, дошедшего до высшей точки одиночества и индивидуализма, но связанного неразрывными цепями с самим собой. Вот почему Манфред ищет самозабвения, и это для него единственное благо. Все другое тлен, все другое преходяще и разрушается при одном соприкосновении с вечностью. Итак, „Манфред” Байрона — апофеоз крайнего индивидуализма и борьбы духа с материей».

Уже в этой, юношеской записи Жирмунский отмечает такую особенность драмы «Манфред», как отсутствие других персонажей, фактически монодраму: «В противоположность обреченному на вечные сомнения и страдания человеку, автор создал царство бесстрастных духов». Позднее, в статье «Жизнь и творчество Байрона», Жирмунский, продолжая эту мысль, напишет о «Манфреде»: «И здесь в центре произведения стоит герой, выражающий лирическое настроение поэта. Драматический конфликт отсутствует — герой не сталкивается с другими героями; перед нами лишь постепенно раскрываются в его словах и действиях явления его внутреннего мира. (...) Собственно, герой лирической драмы является в ней единственным реальным действующим лицом».¹⁵

В той же дневниковой записи от 14 мая Жирмунский делает обстоятельный разбор драмы «Каин», подчеркивая «мятежный» дух главного героя: «„Каин” — наиболее характерное и законченное произведение Байрона. Во-первых, оно обнаруживает всю теологическую космогонию автора, которая впервые проявляется так ясно. В основу мироздания Байрон кладет дуализм, борьбу двух сил, равных по могуществу и одинаково справедливых в отношении к абсолютной справедливости. В драме это — на небе Бог и Люцифер, на земле в данном случае Каин и Авель. Жизнь всего мироздания зависит от этой борьбы. Она является причиной гибели и возникновения миров, известный ее период создал землю, другие производили различных доадамитов и их планеты, теперь безмолвные и потухшие миры. Но, выражаясь грубыми словами пословицы, „когда паны дерутся, у хлопцев чубы болят”, хотя они побаливают и при обыкновенных условиях. Каин, страдая за человечество, как Прометей, и является оппозицией против причин подобной боли. Его глубокий, всепроникающий ум не сможет сопоставить благое божество с его тираническими проявлениями. Он борется против этой тирании, как греческий титан боролся против Юпитера».

Интересно отметить, что до этого дня в дневниках Жирмунского в связи с темой «русского байронизма» фигурировало только имя Лермонтова. В записи от 14 мая в «байроновской» теме дневников Жирмунского происходит знаменательное событие: первый раз встречается имя Пушкина. Впервые в сознании будущего автора «Байрона и Пушкина» эти два имени оказываются рядом, и романтические герои обоих поэтов сопоставлены друг с другом. Жирмунский сравнивает пушкинского Алеко с байроновским Каином, причем в пользу последнего: «Интересной чертой Каина, как общепушкинского типа, является почти полное уничтожение в „депутате человечества”

¹⁵ Жирмунский В. М. Жизнь и творчество Байрона. С. 46.

эгоистических мотивов. Они более всего развиты у ложно-байронистов, как Алеко Пушкина, немного слабее у героев восточных повестей, в „Манфреде” эгоизм отходит на задний план и почти совсем отсутствует у Каина». ¹⁶

Во второй половине 1905 года Жирмунский продолжает изучать роман-тиков. Кроме Байрона, он знакомится с творчеством немецких и англий-ских романтиков, работает над воплощением замысла написать большое со-чинение о романтизме. «20 декабря. Сегодня, по всей вероятности, послед-ний день ученья. По всем предметам нам задавали работы на каникулы. По-немецки задали особенно интересную литературную работу. Из ряда ре-комендованных авторов я выбрал Грильпарцера, и о которых придется про-реферировать. Т〈ак〉 что на Рождество работы много. Сверх того, завтра в 9 серьезная репетиция по истории.

На Рождество мне нужно сделать след〈ующее〉:

- 1) Окончить читать произведения Пушкина (до 25 числа).
- 2) Прочсть «Мировую скорбь» Котляревского (и II том Байрона) и при-ступить к сочинению об эпохе р. Романтизма.
- 3) Сочинение о Грильпарцере и т. д.».

В январе 1906 года Жирмунский знакомится с творчеством П. Б. Шел-ли, которого читает в переводе К. Бальмонта. Неизменно следуя своему принципу творческого, критического отношения к прочитанному, он неод-нозначно оценивает как саму драму «Освобожденный Прометей», так и пе-ревод. «30 янв〈аря〉. 〈...〉 Я прочел первые 2½ действия „Освобожденного Прометея” Шелли. ¹⁷ Это гениальная вещь; автор, пантеист, страдалец за че-ловечество, выступает здесь вперед, рельефно, как нигде. Слог Бальмонта и поэтические образы самого автора — одна мелодия, чистая поэзия, но тот же слог оставляет после себя впечатление приторности, однообразия при всем разнообразии эффектов и искусственности. Растянutosть действия — тоже важный недостаток, кажется, вообще характерный для Шелли. Я бы уничтожил IV действие и заменил бы его 3-ей сценой в III д. Впрочем, это, пожалуй, слишком смело, — однако сокращения необходимы. Как бы то ни было, я отдаю пальму первенства поэзии простоты Гетева „Фауста” перед этой слишком напыщенной картиной. Творение Гете — лилия в сравнении с пестрыми орхидеями, выросшими в теплоте и влажности тропического леса, какими мне представляются произведения Шелли. Ими сначала без-зумно увлекаешься, а на расстоянии дает себя знать и приторный вкус. Впрочем, в этом, возможно, вина переводчика, Бальмонта».

В конце 1905 года в увлечении Жирмунского романтизмом происходит некий кризис — в его сознание «вторгается» реализм, который «стремится» потеснить любовь к романтизму. Жирмунский делает попытку примирить романтизм с реализмом. 6 декабря, приступая вновь к дневнику после пере-рыва, он записывает: «Романтизм и реализм, как эти слова непохожи друг на друга. Между тем, разве их слияние невозможно? Разве борьба сильной личности за самоопределение должна непременно вылиться в формы раз-бойничьих походов Карла Моора, от которых иногда невольно вянут уши у здравомыслящих людей? Человечество — разве это великое слово не-пременно связано с пренебрежением реальностью? Конечно, нет! Жизнь

¹⁶ В своем анализе драм Байрона «Манфред» и «Каин» Жирмунский опирался на книгу Н. Котляревского «Мировая скорбь в конце прошлого и в начале нынешнего века» и частично на книгу А. Шахова «Гете и его время» (ср.: у Котляревского — с. 241—244; 322; у Шахова — с. 198—204). Мысли, высказанные Жирмунским в этих дневниковых записях, получили впо-следствии развитие в его работах «Жизнь и творчество Байрона» и «Байрон и Пушкин».

¹⁷ Это произведение П. Б. Шелли Жирмунский читал по изданию: Шелли П. Б. Полн. собр. соч. в переводе К. Бальмонта: В 3 т. СПб., 1904. Т. 2. С. 333—448.

принадлежит реализму даже в романтике. Потому что романтика никогда не падет иначе как с литературой вместе, а реальные одежды для нее покров времени. Вследствие всего этого мне нужно учиться реально изображать жизнь. Поэтому я обращаюсь к дневнику: пусть он поможет мне!»

В какой-то степени эти мысли, видимо, были вызваны революционными событиями осени 1905 года. Жирмунский пытается увидеть в романтизме новые, революционные формы, пишет о преодолении устаревших старых форм: «〈...〉 Теперь всюду кипит скрытая борьба, зреют тайные, подземные силы и, подобно всей России, русская школа объята бурей и непогодой. 〈...〉 Кто может быть спокоен, когда жизнь такими капризными извивами мечется из стороны в сторону? Чья душа не переживает мук в великий час рождения чего-то нового, в час слияния разрушения с творчеством! Сто лет назад при таких же условиях нарождались Вертер и Фауст.¹⁸ 〈...〉 Формы старого романтизма ушли в вечность, и если романтизм и будет воскресен революцией, то в новых, лучших одеждах».

Интерес к политическим и общественным событиям в России пробуждает у юноши Жирмунского желание ближе познакомиться с отечественной литературой. С конца 1905 года он приступает к систематическому чтению русской литературы: «Я теперь изучаю русскую литературу с самого начала, зная ее до сих пор очень плохо» (8 декабря 1905 года). Это замечание не было излишней скромностью или самоуничижением: действительно, прекрасно зная немецкую литературу, на которой он был с детства воспитан, Жирмунский на тот момент был знаком с русской литературой несколько меньше. Нам сегодня это кажется странным, но нельзя забывать, что многие авторы из тех, кого мы называем «классиками» и «литературными генералами», в начале XX века еще не были таковыми, не всегда входили в гимназические программы. Их изучение было уделом литературной критики, а настоящее научное исследование их наследия было еще впереди.

Знакомство с русской литературой Жирмунский, как поклонник романтического искусства, начинает с романтиков — Жуковского и Пушкина, поэта, которого в те годы также причисляет к романтизму.

Характерной особенностью дневника, сразу бросающейся в глаза, было неизменно критическое отношение к прочитанному, невзирая на степень авторитетности того или иного классика (это было заметно и по записям о Лермонтове). Казалось бы, ярый поклонник романтизма, юный Жирмунский, несомненно, должен был полюбить Жуковского. Между тем, как следует из дневниковых записей, отношение к поэту отнюдь не благоговейное: «Жуковский — первая ступень к другим, более интересным авторам. Потому что, говоря по правде, Жуковский порядочное старье. Его романтизм совершенно не искренен, и формой и содержанием чужд русской жизни и жизни вообще. Блестящие образы немецких поэтов бледнеют и расплываются под его кистью: читателю начинает надоедать слышать лишь про гордых рыцарей, да вечную любовь, да синюю даль или горькую тоску. Вадим, герой новгородский, с Россией связан только именем; Светлана — точно без происхождения вообще. О языке уж нечего говорить!» (8 декабря 1905 года).

Не беремся судить, было ли вызвано такое неприятие поэзии Жуковского прекрасным знанием оригинала немецких баллад, при котором обычно любой перевод представляется недостаточно совершенным, или же причиной оказался общий «кризис» преклонения Жирмунского перед романтизмом, о котором говорилось выше. Отметим только, что к некоторым стихам Жуковского автор дневника менее строг: «Только три вещи Жуковского

¹⁸ Имеется в виду атмосфера лет, предшествовавших Великой Французской революции.

достойны великой поэзии: „Элевзинский праздник” (из Ш(иллера)); „Лесной царь” (из Г(ете)) и „Камоэнс”. В „Камоэнсе” особенно много искреннего чувства. Это шэ-д’эвр Жуковского...».

В конце 1905 года Жирмунский приступает к чтению Пушкина. Как было отмечено выше, при первом знакомстве Пушкин виделся Жирмунскому в первую очередь как поэт-романтик. 16 декабря он записывает: «Дома читаю Пушкина. Перечитал произведения его Sturm und Drang’a, завтра приступаю к „Полтаве”. „Цыгане” я читал и подробно изучал в прошлом году, а потому я не читал их снова». Обмолвка знаменательна: Жирмунский в это время с увлечением читает немецких поэтов «Бури и натиска» и невольно ставит рядом южные поэмы Пушкина и произведения немецких «бурных гениев». Можно вспомнить стих из «Евгения Онегина»: «И Вертер, мученик мятежный...». Хотя здесь же нужно оговориться, что впоследствии в своих работах Жирмунский отмечал, что немецкое влияние на Пушкина было значительно слабее французского и английского. «Гораздо менее значительным было соприкосновение Пушкина с современной ему немецкой литературой. (...) „Немецкое направление” в русской поэзии — сентиментальная мистика Жуковского и философско-поэтический идеализм „любомудров” не встречали сочувствия поэта, воспитанного на рационализме и материализме французского Просвещения».¹⁹

По-видимому, именно в силу тогдашнего восприятия Пушкина как романтика Жирмунский не приемлет идейного пафоса зрелых пушкинских стихов о назначении поэта и его непонятости толпой. «14 декабря. (...) Да, я теперь изучаю лирику Пушкина. Предмет, вполне достойный изучения, потому что даже в самых мелких своих стихотворениях (как, например, «Царскосельская статуя») Пушкин сумел проявить громадный художественный дар. Прав Белинский, прав Гоголь, Пушкин — художник по преимуществу даже в изображении такой незатейливой природы, как русская, и такой нехудожественной жизни, как жизнь России 75 лет назад. Сверх того, Пушкин художник чисто национальный, несмотря на его безумный бред о жреце искусства, разобщенном с жизнью и ее страстями, ничего не имеющими общего с „ничтожной чернью”. Увы, эта ничтожная чернь слишком часто занимает перо великого поэта, что бы он об этом ни говорил».

Здесь, Жирмунский, по-видимому, подразумевает поздние стихи Пушкина: «Поэт», «Поэту», «Поэт и толпа («Чернь»)), «Из Пиндемонта» и др., в которых отражены известные пушкинские идеи «тайной свободы» художника и его независимости не только от власти, но и от читателя. В данной записи, как и в некоторых других, относящихся к тому же времени, отражена тогдашняя эстетическая позиция юного Жирмунского — неприятие «чистого искусства» и апологетика гражданской лирики, что отвечало и его настроениям в контексте революционных событий 1905 года.

Образ Пушкина-романтика и поэта мешает Жирмунскому воспринимать его прозаические произведения. 24 декабря 1905 года он записывает: «Сегодня почти что кончил Пушкина. Проза его, на мой вкус, слабее стихов. В особенности „Повести Белкина” значительно ниже гения Пушкина. И слог Сумароковский, и содержание подозрительное. Дубровский несколько более удовлетворил меня. „Капитанскую дочку” читал еще раньше и уже давно восхищался этим прозаическим „Онегиным” русской жизни XVIII века. Наконец, „Арап Петра Великого” совсем примирил меня с пушкинской прозой».

¹⁹ Жирмунский В. М. Пушкин и западные литературы // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. Вып. 3. С. 94—95.

Весной 1906 года Жирмунский увлекается прозой Тургенева и Гоголя. Как было отмечено выше, в это время в Тенишевском училище организуется литературный кружок. Одна из первых тем семинара — изучение Тургенева, и Жирмунский внимательно читает «Отцы и дети», знакомится со статьями Писарева, спорит с его позицией на страницах дневника. Но гораздо больше, чем Базаров, его интересуют лирические описания в тургеневской прозе. В марте 1906 года он читает рассказы Тургенева, в апреле — Гоголя. Сравнивая их друг с другом, Жирмунский отдает предпочтение прозе Гоголя: «8.IV. Дня два тому назад я кончил читать мелкие рассказы Тургенева и приступил третьего дня к Гоголю. Сегодня я успел окончить „Вечера на хуторе близ Диканьки“, которые я читал лет пять назад, „в далеком детстве“. Какая разница во впечатлениях тогда и теперь! (...) К стилю Гоголя в „Вечерах“ нужно привыкнуть, чтобы оценить его. Имея в мыслях красивые описания Тургенева с их безукоризненно изысканным, звучным стилем, я в первую минуту далеко не увлекся слегка шероховатыми описаниями Гоголя, его характерной, несколько отрывистой манерой писанья. Скоро, однако, я освоился, и тогда в первый раз я оценил гениального творца русской прозы. По-моему, Гоголь стоит головой выше Тургенева — он гений, это видно по всему. Сколько живого юмора в любом из его рассказов, какие дивные описания, как автор легко увлекает читателя, картинно изображая перед ним несколькими мазками быт, нравы, понятия чуждой ему среды. Фигуры Тургенева часто безжизненны, деревянные; у Гоголя каждая фигура живая, двигается, мыслит, радуется или страдает под пером писателя, каждое действующее лицо, как бы роль его ни была незначительна — тип, рельефно выступающий на очаровательном фоне рассказа. А этот фон один чего стоит! Неделию назад я удивлялся поразительному умению Тургенева вставлять, вплетать описания в нить рассказа с непонятной, прямо-таки, легкостью. Гоголь, Гоголь ничего не влетает. У него фон сливается с существом картины в один цельный, поразительный образ; у него характеристика — это описание, но не одного человека, а всей окружающей жизни, всей обстановки рассказа, а в описании то и дело проскальзывает та же характеристика».

Позднее, в статьях 1920-х годов «Задачи поэтики» и «Метафора в поэтике русских символистов», анализируя лирические описания природы у Гоголя и Тургенева, Жирмунский скорее склонен причислить этих авторов к романтизму, чем к реализму. Разбирая в статье «Задачи поэтики» отрывок из рассказа Тургенева «Три встречи», Жирмунский отмечает: «При таком сравнении с различными авторами целый ряд поэтических приемов Тургенева может оказаться общей принадлежностью художественного стиля поэтов-романтиков».²⁰ В статье «Метафора в поэтике русских символистов», говоря об одушевляющей метафоре у романтиков, Жирмунский также причисляет Тургенева и Гоголя к русскому романтизму: «Наиболее обычный прием метафорического стиля в поэзии романтиков — это одушевляющая метафора в применении к явлениям природы. В поэтической прозе и в музыке немецких романтиков (Тика, Эйхендорфа и др.), в описаниях природы Гоголя и Тургенева, в стихотворениях Фета могут быть указаны многочисленные примеры».²¹ В качестве таких примеров приведен тот же отрывок из рассказа «Три встречи». И далее: «Метафорическое одушевление природы становится реальностью, когда в романтической лирике природа действительно оживает, наполняется таинственными и сказочными существами —

²⁰ Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 78.

²¹ Жирмунский В. М. Метафора в поэтике русских символистов // Там же. С. 169.

русалками, эльфами, горными духами и т. д. Мы можем рассматривать романтическую мифологию как результат процесса «реализации метафоры»: метафорическое одушевление природы всегда предшествует романтической мифологии, художественно оправдывает и подготавливает ее появление. (...) Подготовку чудесного видения в процессе реализации метафоры можно обнаружить в известном описании „украинской ночи” у Гоголя, где процесс этот еще не закончен, ночные видения еще скрываются в душе поэта и не получили самостоятельной реальности, как бы остановились на границе между метафорой и мифом».²²

Из дневников 1906 года становится совершенно очевидным, что эти черты в гоголевской прозе Жирмунскому были видны еще тогда. В той же записи от 8 апреля читаем: «Анимизм природы напоминает старинную сагу или былинку, возникшую непосредственно на почве этой природы. Природа живет у Гоголя вместе с человеком и как человек, отсюда — эти поразительные параллели, сравнения, образы, которые гений автора черпает, Бог знает, откуда, и это доброе, старое язычество природы, смахивающее часто на романтизм, которое трудно откинуть даже реалисту Гоголю».

10 апреля Жирмунский, читая «Тараса Бульбу», восхищается яркостью, сочностью, образностью характеров, вспоминая знаменитых репинских «Запорожцев»: «Вечером я окончил „Тараса Бульбу”! Действительно, этот рассказ — целая эпопея. Ибо — это поэма в прозе, причем поэма, объединившая все героическое стремление своего народа, в эпоху его борьбы за свободу. Написан „Тарас Бульба” поразительно. Яркие краски, описания жизни запорожской вольницы невольно напоминают картину Репина „Ответ турецкому султану”. Но Репин написал одну картину; у Гоголя таких картин десятки, великий писатель достиг изобразительности великого художника и набросал краску на полотно ... словами! И что за дивное получилось изображение, более верное исторически и психологически, чем любое научное сочинение на ту же тему! Да, искусство — это передача мыслей и чувств образами (...)».

Сравнивая Гоголя с другими русскими романтиками, Жирмунский считает его наиболее «национальным», наиболее «народным» из них, и потому — в наибольшей степени романтиком: «Но что это за романтизм, какие это сверхъестественные образы: это не жалкие караулы Жуковского в виде Светланы, Людмилы, Вадима, когда чувствуешь, что царапает себе что-то поэт на своем холсте, да при этом сам же над собой смеется: „Этакий я дурак! Вон, какую ерунду выдумал”; это также не какие-нибудь механические стихотворения Пушкина про лиры, музы, Аполлона и другие слова, утратившие давно свой смысл; нет — этот романтизм живет, дышит, в нем чувствуется искренность, непосредственность, вера, на нем следы народа, который явился истинным создателем и вдохновителем этих образов».

Разумеется, брошенное вскользь пренебрежительное замечание о пушкинских стихах не следует воспринимать буквально: для будущего слушателя пушкинского семинара С. Венгерова, а позднее автора «Байрона и Пушкина» имя великого русского поэта было высоко почитаемо. Вместе с тем, во многих трудах Жирмунского 1920-х годов прослеживается мысль о классицизме позднего Пушкина, противопоставляемого романтизму.

Так, в статье «Задачи поэтики» отмечается: «В поэзии Пушкина метонимия и перифраза являются основным элементом стиля (...). В этом отношении Пушкин продолжает традицию поэтов XVIII в.».²³ Подводя итог ана-

²² Там же. С. 170—171.

²³ Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Там же. С. 63.

лизу пушкинского стиля, Жирмунский выдвигает «...вопрос об отношении Пушкина к поэтической традиции XVIII в., к классицизму французскому и русскому (Парни, Шенье; Сумароков, Батюшков). Тема о Пушкине как завершителе русского классицизма давно уже стоит на очереди (...). С другой стороны, возникает вопрос о „наследии Пушкина” в XIX в. Поэты XIX в. не были учениками Пушкина: после его смерти возобладали романтическая традиция, восходящая к Жуковскому и воспитанная под немецким влиянием».²⁴

Это же противопоставление Пушкина романтикам выдвигается в статье «Метафора в поэтике русских символистов»: «Поэтика французского классицизма основана по преимуществу на метонимических обобщениях, на перифразе и метонимическом олицетворении отвлеченных понятий как характерных признаках рационального стиля. В этом отношении Пушкин — продолжатель стилистических традиций XVIII века. В лирике Пушкина мы не встретим новых, индивидуальных метафор; художественное воздействие его поэтических строк основано на иных категориях стиля».²⁵

Аналогичный тезис выдвинут в книге «Валерий Брюсов и наследие Пушкина»: «Искусство Пушкина и поэтов его группы обладает всеми признаками стиля классического. В этом смысле Пушкин завершает собой развитие классической традиции в русской поэзии, восходящей к Державину и Ломоносову и воспитанной преимущественно на французской культуре в противоположность Жуковскому, Тютчеву и Фету, примыкающим к немецкой романтической лирике».²⁶

И наконец, в книге «Байрон и Пушкин», говоря об отличии эстетических принципов обоих поэтов, Жирмунский отмечает у Пушкина «преобладание предметного, живописного задания над эмоционально-лирическим»²⁷ и приходит к заключению: «Изучение поэтики Пушкина постепенно приводит нас к выяснению ее органической связанности с поэтической традицией русского классицизма XVIII и начала XIX века. Увлечение Байроном было воспринято современниками как отказ от этой традиции и приобщение к господствующей на Западе поэтике романтизма. На самом же деле Пушкин с первых шагов своих на этом новом пути вступает в борьбу с поэтикой романтизма».²⁸

Между тем Жирмунскому в душе всегда был ближе романтизм, чем классицизм, и в юношеском дневнике он в этом отношении отдает предпочтение гоголевской поэтике перед пушкинской. Гоголевские характеры ему кажутся ярче, образнее пушкинских: «„Страшная Месть” звучит, как простая и величаяя песня слепого старика-бандуриста, дума, навеянная широким раздольем Днепра, его темными лесами, крутыми горами и глубокими, таинственными омутами. В „Ночь под Рождество”, „Утопленнице”, „Пропавшей грамоте” точно слышишь старого запорожца, с лукавой усмешкой передающего быль и небылицу, заветную ему отцами и дедами, освященную наивной верой и любовью к чудесному. „Тарас Бульба” — это целая эпоха великого, могучего, боевого народа. Да, Гоголь велик своею непосредственностью, безыскусной красотой своих произведений!»

Вместе с тем Жирмунского увлекают и реалистические произведения Гоголя. «Вторжение» реализма в его сознание в конце 1905 года не прошло

²⁴ Там же. С. 67.

²⁵ Жирмунский В. М. Метафора в поэтике русских символистов // Там же. С. 65.

²⁶ Жирмунский В. М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина // Там же. С. 279.

²⁷ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. С. 199.

²⁸ Там же.

даром, хоть он и остался в дальнейшем поклонником романтизма, любовь к которому пронес через всю жизнь. 10 мая 1906 года он записывает: «Вечером я читал „Шинель” Гоголя, вернее, перечитывал. Отличная бытовая картинка, этот рассказ. Удивительно, как Гоголь умеет скрывать тонкую сатиру во вполне, на первый взгляд, объективном изложении жизни. Действительно, сколько тонкого юмора и ядовитой сатиры чувствуется в фигуре бедного канцелярского чиновника Акакия Акакиевича, забитого жизнью, вынесшего из нее лишь „пряжку в петлице и боль в пояснице”, с озабоченным видом бегущего по улице, ухитряясь каждый раз попасть под то окно, из которого выбрасываются помои. Поразительно, как Гоголь на фоне такого еле заметного жизненного случая, как повесть об украденной шинели, сумел создать подобную картину, двумя, тремя мазками суммирующую целое направление русской жизни — канцелярское бумагомарание. Только история „Соры Ив(ана) Ив(ановича) и Ив(ана) Ник(ифоровича)” может пойти в сравнение с „Шинелью” в этом отношении».

11 мая 1906 года Жирмунский знакомится с драматургией Гоголя и размышляет о романтизме и реализме в его эстетических воззрениях: «По случаю праздника я сегодня много читал. Прочитал драматические произведения Гоголя „Игроки”, „Развязка Ревизора”, „Театральный разъезд”. Особенно мне понравилась последняя вещь; в ней столько чувства, столько ума, столько правдивости. И как ярко написана картина всяких этих разговоров, сменяющих друг друга, как виды в калейдоскопе: одна фраза раскрывает целый характер, целого человека. „Игроки” вещь не особенно интересная; зато „Развязка Ревизора” оригинальный отрывок. Здесь, правда, меньше непосредственности, искренности, нежели в разъезде, фраза более чувствуется, но для оценки мнения Гоголя о своем Ревизоре это произведение очень характерно. Трудно, однако, считать мнение, выраженное здесь, за вполне правдивое, руководившее автором, когда он писал „Ревизора”. Нельзя в этой бытовой, реалистической комедии чувствовать какой-то символ для довольно нелепых рассуждений. Ясно, что Гоголь убедил себя, что именно так писал „Ревизора”, если бы он его так писал, это не было бы величайшее произведение русской литературы, а стало бы бесцветным содержанием бесцветных мыслей, как знаменитая в своем роде „Переписка с друзьями”».

13 мая 1906 года, подводя итог заканчивающемуся учебному году, Жирмунский пытается осознать роль этого периода в формировании своего мировоззрения: «Да, так много значат эти восемь-девять месяцев в такое время, в таком возрасте. Это почти поворотный пункт развития, почти момент внутренней революции, острого, болезненного кризиса. Что дал мне этот год? Я вступил в него, полный надежд на себя, на свои силы, веря в свое призвание, которое я смутно чувствовал. Я думал этот год все разъяснит. И вот год прошел! Но выяснить, он выяснил пока мне очень мало. (...) С точки зрения своих „критико-литературных” занятий, я переварил, окончательно, богатую пищу эпохи мировой скорби. То, что для меня она осталась позади, несколько оматериализовало мои воззрения; большую роль здесь сыграло и чтение Писарева. Однако я не материалист. Я идеалист, я пантеист в вере, только, только подошва у меня реальная».

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© С. В. Иванов

ИЗ ИСТОРИИ ОДНОЙ ЭТИМОЛОГИИ: БЕГ—БОГ

В этой статье мы попытаемся проследить интересную, на наш взгляд, историю сопоставления или, в некоторых случаях, соположения двух лексем, образующих некое устойчивое клише, позволяющее, как нам представляется, на конкретном примере осветить возможность взаимодействия гуманитарной науки, в частности этимологии, и художественного, в особенности поэтического, творчества. В определенном смысле, наверно, можно говорить и об истории идей, ярче и нагляднее всего вскрываемой подобными параллелями. Примером нам послужит сочетание в рамках гомогенного художественного или научного текста лексем *Бог* и *бег*.

В первый раз эти слова были, по-видимому, сопоставлены М. В. Ломоносовым, который в 1748 году в своем учебнике риторики писал: «Ежели Греческое имя θεός (Бог) происходит от глагола θεῖν (бежать), Российское, *Бог* от имени *бег*, Немецкое *Gott* (Бог), от глагола *geht* (идет); то можно с вероятностию заключить, что древние Греки, Славяне и Немцы почитали богами те вещи, которыхя постоянное течение имеют, то есть солнце, луну, звезды, или великия реки...»¹

В данном случае перед нами почти дословная цитата из «Кратила». Ср.: «Сократ. Итак, вот что я здесь подозреваю. Мне представляется, что первые из людей, населявших Элладу, почитали только тех богов, каких и теперь еще почитают многие варвары: Солнце, Луну, Землю, Звезды, Небо. А поскольку они видели, что все это всегда бежит, совершая круговорот, то от этой-то природы бега им и дали имя богов. Позднее же, когда они узнали всех других богов, они стали их величать уже этим готовым именем».²

Ломоносов, не изменив ничего в мысли Платона, с присущим ему аналитизмом произвел аналогическое расширение сферы приложения платоновских рассуждений, включив в круг сближаемых слов немецкие *Gott* и *geht*, а также русские *Бог* и *бег*. Основой сопоставления остается идея движения, заложенная в слове *бег*, но уже не осознаваемая в слове *Бог* и вскрываемая только средствами языкового анализа. Таким образом, в данной паре слов и понятий *бег* оказывается первичным, а *Бог* — вторичным, производным.

Иной взгляд на данное сопоставление был предложен Августом Шлецером, возможно, не в последнюю очередь и из-за непростых личных отношений ученого с Ломоносовым. В неизданной «Грамматике русского языка» он писал: «Это слово (Бог. — С. И.) не может быть не коренным: идея высшего существа слишком абстрактна, а абстрактные идеи черны, творец языков, всегда обозначает чувственными, или по крайней мере такими выражениями, которые она заимствует у других, уже известных ей понятий. Я нахожу множество совершенно различных народов, которые называют Бога по страху и боязни (von der Furcht und dem Schrecken). Так поступает араб (*allah*, от *aliha* «пугаться»), так делает римлянин и латыш (*De-*

¹ Сочинения М. В. Ломоносова с прим. М. И. Сухомлинова. СПб., 1895. Т. 3. Краткое руководство к красноречию (1748). Книга первая, в которой содержится риторика. § 83. См. также: Будилович А. С. М. В. Ломоносов как натуралист и филолог. СПб., 1869.

² Платон. Собр. соч.: В 4 т. / Пер. Т. В. Васильевой. М., 1993. Т. 1. С. 467.

us и Deews, от θεος, страх), так же и финн связывает два этих понятия в одном коренном слове (*Jumala* «Бог», *julma* «страшный»), и, наконец, Петроний говорит: *primus in orbe Deos fecit timor*.³ Насколько вероятным после всего этого будет предположить, что русское *Бог* происходит от *боюсь*, с которым оно столь сходно по составу букв? *Боюсь* — это немецкое *beben*, латинское *raueo*, греческое φοβος. Следовательно, *Бог* — это и немецкое, и латинское, и греческое слово, хотя оно и совершенно другое, чем слова *Gott*, *Deus* и θεος». ⁴

Шлецер разводит слова *Бог* и *бег*, сопоставляя последний с лат. *fugio*, греч. φεύγω,⁵ и, опираясь на типологические и семантические связи, производит слово *Бог* от слова *боюсь*. Отметим, что и у Шлецера, как у Ломоносова, *Бог* является производным словом, а следовательно, и производным понятием. К этой же линии рассуждений присоединился и адмирал А. С. Шишков, сопроводивший разбор слова *Бог* в своем «Собрании языков и наречий, с примечаниями на оныя» следующими пояснениями, которые, несмотря на их обширность, мы приводим целиком, так как, на наш взгляд, они не только весьма любопытны сами по себе, но и необходимы для дальнейшего рассмотрения интересующего нас вопроса: «Первоначальное понятие, от которого происходит это семейство слов (или, правильнее будет сказать, одно и то же слово, повторенное в различных языках и наречиях с некоторыми отклонениями), объясняется разными способами. Ломоносов считает, что понятие Бога возникло из понятия движения как замечательнейшего явления природы, так как все небесные тела изменяют свое положение и перемещаются. Поэтому он утверждает, что в нашем языке слово *Бог* происходит от слова *бег*, так же как в немецком слово *Gott* от слова *geht*. Хотя это объяснение, ввиду возведения к столь важному понятию, довольно правдоподобно, все же в нашем языке имеются и другие сходно звучащие слова, которые могли бы дать основу этому наименованию гораздо более простым и потому более естественным образом. Исследуем это обстоятельство. Так как ужас действует на человеческое сердце сильнее любой другой страсти, человек, особенно в своем грубом, не просветленном религией состоянии, легко мог скорее представлять себе божество в ужасающем, угрожающем, являющемся в громе и молнии облике, чем воспринимать его как милостивое и благодетельное существо, и потому, ощущая страх, выводить имя божества из слов, означающих нечто устрашающее, внушаемое его всемогуществом. В нашем языке чувство страха или ужаса выражается буквой *у*. Так, например, мы говорим: *у! как страшно, у! какая темень!* и т. д., откуда слова *бука, букашка, буки, азбука, буква, буйство, бык* и т. д. В выражении: *не ходи туда, там сидит бука!* слово *бука* означает нечто страшное, жуткое. *Бык* и *букашка* возбуждают нечто вроде страха один — из-за своей величины и силы, другая — из-за своей диковинности. Слово *азбука* составлено из *аз* (ныне сокращенного до *я*) и *бука* (то есть, нечто большое, важное). Из всех этих ветвей, происходящих от буквы *у*, выражающей чувство страха, и могло возникнуть упомянутое выше семейство, причем это слово содержится в различных языках и наречиях в разном произношении как *Vuga, Bug, Vig* и т. д.» ⁶

А. С. Шишков вступает в открытую полемику с Ломоносовым, тогда как у Шлецера она содержалась в неявном виде. Обратим внимание прежде всего на то, что шлецеровское сопоставление *Бог* — *страх, боязнь* у Шихкова углубляется и переводится на следующий языковой уровень. Повторяя вслед за Шлецером воз-

³ «Страх — вот кто первым богов сотворил». См.: *Стаций*. Фиваида / Пер. Ю. А. Шичалина; под ред. С. В. Шервинского. М., 1991. Кн. III. Ст. 661.

⁴ *Schlözer August*. Ruzsische Sprachlehre I—II / С предисл. С. К. Булича. СПб., 1904. С. 67 (перевод наш. — С. И.).

⁵ Там же. С. 37.

⁶ Собрание сочинений и переводов адмирала Шихкова, Российской Императорской Академии Президента и разных ученых обществ Члена. СПб., 1832. Часть XV. С. 4—7.

можную семантическую мотивировку деривации *боязнь* — *Бог*, Шишков переходит к фонетике, точнее, к фоносемантике, сводя обозначение страха к звуку *у* и выстраивая целое гнездо слов со сходным, по его мнению, признаком. Впрочем, следует учесть, что, несмотря на заявленное соотнесение чувства страха с буквой *у*, Шишков оперирует словами, содержащими исключительно формант *бу-*, а в случае с *быком* даже *бы-*. Может быть, если спуститься на следующую ступень, попытаюсь развить или истолковать мысль Шихкова, следует связать чувство страха не с фонемой, а с ее дифференциальным признаком — огубленностью?

Примерно в то же время, когда А. С. Шишков создавал свое «Собрание языков и наречий...», произошло первое проникновение разбираемого нами сопоставления в художественную литературу, и вовсе неудивительно, что автором этого художественного текста стал ученый, лингвист и одновременно поэт, участник Общества любителей русской словесности А. Х. Востоков. Ниже мы приводим отрывок из его стихотворения «Бог в нравственном мире» (1807), который (весьма показательно) автор сопроводил примечанием, дающим отсылку к уже рассмотренному нами параграфу из учебника риторики Ломоносова. Не так уж часто встретишь в стихотворном фрагменте ссылку на научный труд:

Как мир физический живет движеньем,
 Моральный мир живет к добру влеченьем,
 И в боге обое соединены суть.
 Он движитель систем планетных,
 Малейших и больших — равно нам неприметных;
 И он же всем к добру, ко счастью кажет путь;
 Вернейшим счастья залогом
 Свой истый огонь — любовь вложивый в нашу грудь,
 Не посеми ли ты наименован богом
 Издревле от языков всех,
 Которы естества смотрели чудный бег...⁷

Как мы видим, Востоков полностью повторяет гипотезу Ломоносова, лишь пересказывая ее в поэтической форме.

Иную линию рассуждений, идущую от Шлецера, связывающую лексемы *Бог* и *боязнь* и выделяющую *бег* в особый корень, продолжил Август Шлейхер: «Богъ, altr. бага, skr. véd. bhaga deus. — БОЮТИ-СА, wurz. БИ, skr. bhî, lit. bijau (timeo), griechisch stimmt wenigstens der anlaut in φοβέομαι, vgl. φέβομαι.

БЪГ-Ж, lit. bėg-u, fug-io curro, gr. φεύγω, wurz. φυγ, skr. bhug flectere, goth. wurz. bug, praes. biu-ga, nhd. biega».⁸

С развитием индоевропеистики и младограмматической традиции расширяется число привлекаемых для сопоставления языков, начинается складываться тенденция рассматривать языковые изменения как следствие действия четко определенных законов, формулируется методологическая база, дающая возможность считать этимологические исследования строгой наукой. Вследствие этого этимологические сопоставления формализуются и переводятся в область звуковых переходов. Однако семантическая мотивировка, несмотря на то что она оказывается оттесненной если не в подсознание, то на периферию исследований, тем не менее продолжает имплицитно присутствовать, как видно по тем же этимологиям Шлейхера, связывающим слова *Бог* и *бояться* едва ли не по той же самой причине, по которой это делали Шлецер и Шишков, а именно на основании «впечатлений, действие которых выражается в образовании слов», по выражению А. С. Будиловича.⁹

⁷ Стихотворения Александра Востокова: В 3 кн. СПб., 1821. С. 193.

⁸ Schleicher August. Die Formenlehre der Kirchenslawischen Sprache. Bonn, 1852. S. 123.

⁹ Будилович А. С. Указ. соч. С. 84.

Иную трактовку предложил Р. Ф. Брандт: «Бег — бежати. Миклошич острожно ограничивается несомненным сближением с литов. *bėgti* и не приводит параллелей из других языков. Известное сопоставление бежати с *φεύγω*, *fugio*, гот. *biuga* гну, санскр. *bhug-āti* (Schleicher. *Die Formenlehre der Kirchenslawischen Sprache*, S. 123) действительно было насильственно; но теперь мы, пожалуй, могли бы предположить древнейший корень *bhēug*, давший с одной стороны *bheug* и *bhug*, а с другой — *bhēg*. Возможно также иное сближение — с греч. *φεβομαι* спасаюсь бегством, *φόβος* бегство, страх, равными в таком случае основным **bhego-mai*, **bhogos* (Brugmann. *Grundriss der vergl. Grammatik*. B. I, S. 341, § 463)».¹⁰

Брандт, в отличие от Шлейхера, связывает со *страхом*, *боязнью* слово *бег*, а не *Бог*. При этом мы остаемся в одном и том же кругу сопоставляемых лексем — *Бог*, *бег*, *боязнь* (*страх*), — вступающих между собою в различную взаимосвязь в зависимости от взглядов и предпочтений тех или иных авторов.

Паронимические отношения, связывающие эти слова, как мы уже видели на примере стихотворения А. Х. Востокова, не могли не дать почвы и для художественного творчества — и на следующем историческом витке переходят из научной сферы в сферу искусства, впрочем, не теряя опоры в первой. Ярким примером такого перехода является творчество Велимира Хлебникова, соединявшего поиски всеобщего праязыка с построением всемирного языка будущего и на первом этапе своих поисков обращавшегося для этого к подобнозвучным славянским корням с целью выяснить скрытые в них неразложимые элементы значения. Так, в раннем произведении «Ученик и учитель» (1912) он пишет: «Бег бывает вызван боязнью, а бог — существо, к которому должна быть обращена боязнь. (...) Также бык есть то, откуда следует ждать удара, а бок — то место, куда следует направить удар».¹¹

Как мы видим, Хлебников вносит в трактовку исследуемых лексем нечто новое: он объединяет обелинии предшествовавшего анализа, одна из которых ассоциировала слово *Бог* со страхом, боязнью, а другая — со словом *бег*, предлагая причинно-следственную цепочку, средним связующим звеном которой служит *боязнь*. Бог вызывает боязнь, а боязнь вызывает бег. Таким образом, отношения между членами становятся двухуровневыми, где связь между *Богом* и *боязнью* является прямой, а между *Богом* и *бегом* — опосредованной. Заслуживает внимания также и то обстоятельство, что непосредственно за этим сопоставлением следует сближение слов *бок* и *бык*, возвращающее нас к исследованиям Шишкова, хотя в данном случае у Хлебникова формально значение лексемы *бык* не подключается к гнезду *Бог—бег—боязнь*.¹²

Те же схождения проникали и в собственно стихотворческую деятельность Хлебникова, во многом определявшуюся его языковедческими изысканиями. Так, сопоставление *Бог—бег* отражено в стихотворении «Поэтические убеждения», имеющем характерный подзаголовок «Разложение речи на аршины, стук счета и на звериные голоса» (1921—1922):

А после
Прыгну пружинкой
В сердце чохотки
И часами

¹⁰ Брандт Р. Ф. Дополнительные замечания к разбору Этимологического словаря Миклошича // Русский филологический вестник. 1889. № 2. С. 207—208.

¹¹ Хлебников Велимир. Творения / Сост., подг. текста и комм. В. П. Григорьева, А. Е. Парниса; ред. М. Я. Поляков. М., 1986. С. 585.

¹² О связях между изысканиями Хлебникова и Шишкова подробнее см.: Иванов С. В. Этимология поэтическая и научная: Хлебников и Шишков // Индоевропейское языкознание и классическая филология — X. Материалы чтений, посвященных памяти профессора И. М. Тронского. 19—21 июня 2006 г. СПб., 2006.

Бога опять заведу
Для нового бега.¹³

В другом, словотворческом ключе то же сопоставление обработано в стихотворении «Грезирой из камня немот...»:

То богиня, то бегиня,
Где цветут купавушки.¹⁴

То же гнездо (*Бог—бег—бык*), что и в «Ученике и учителе», мы наблюдаем в стихотворении В. В. Маяковского «Наш марш» (1918), правда, по-видимому, лишнее тех значимых коннотаций, которые придавал его элементам Велимир Хлебников. Вместе с тем, как нам кажется, влияние творчества Хлебникова на данное стихотворение Маяковского трудно оспорить:

Дней бык пег.
Медленно лет арба.
Наш бог бег.
Сердце наш барабан.¹⁵

Здесь мы вынуждены сделать небольшое отступление; чтобы обратиться к изысканиям Н. Я. Марра, которые, хотя напрямую и не связаны с намеченной нами линией сопоставления слов *Бог* и *бег*, тем не менее в определенном смысле продолжают один из путей, которым шло отечественное языкознание начиная с Шишкова. В статье «Письмо и язык» (1933) он писал: «В то же время письмо, тогда без графем, имело функцию выявления „чудовища“, „знамения“, „поучения“, что нас приводит к совершенно иному пониманию „письма“, „буквы“, по-гречески *грамма* ⟨...⟩ От древнейшей стадии у русских она (эта основа: — С. И.) сохранилась со значением тотема, производственно-хозяйственного предмета и животного, лишь впоследствии с рабовладельчески-феодальных эпох „беса“ и „бога“, „одержимого бесом“, „безумного“, „страшилища“, „пугала“ и „знамения“, „поучения“ ⟨...⟩ Разлучая с „буквой“ русское слово „бука“, он (Бодуэн де Куртенэ. — С. И.) разъясняет последний термин, коренной русский, лишь формально с некоторым колебанием (вопросительным знаком), но все-таки как татарский, по созвучию с татарским именем Бука, Букей».¹⁶

Обратим внимание на то, что, хотя из этой цитаты сложно извлечь какие-либо формальные принципы сопоставления и методику анализа, сами сопологаемые слова и понятия достаточно отчетливо указывают на то же фоносемантическое направление, в ключе которого выдержан и приведенный нами выше отрывок из трудов А. С. Шишкова. Этот вывод напрашивается из сравнения самих цитат: как и Шишков, Н. Я. Марр сопоставляет слова *бука* и *бука*, входящие, по-видимому, в тот же ряд, что и перечисленные выше *пугало*, *страшилище*, *бес* и *Бог*. Этот ряд раскрывает семантическую мотивировку, которой руководствовался Н. Я. Марр и которая в целом совпадает с построениями Шишкова, — как и Президент Российской академии наук, Марр объединяет эти слова по общему признаку, а именно че-

¹³ Собрание произведений Велимира Хлебникова. Том V. Стихи, проза, статьи, записная книжка, письма, дневник / Ред. Н. Степанов. Л., 1933. С. 107.

¹⁴ Там же. Том II. Творения 1906—1916. С. 22.

¹⁵ *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. / Общая редакция Л. Ю. Брик и И. Беспалова. Т. II. Стихи и поэмы 1917—1924 / Ред. и комм. В. Тренина и Н. Харджиева. М., 1936. С. 29. Эту же параллель приводит Н. И. Харджиев: *Харджиев Н. И.* Маяковский и Хлебников // Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 96—126.

¹⁶ *Марр Н. Я.* Избр. работы. Т. 2. Основные вопросы языкознания. М.; Л., 1936. С. 387.

рез заключенный в их значении элемент, который можно условно определить как *страх, боязнь*.

В сфере искусства линия Хлебникова, несмотря на непосредственное его влияние, не нашла продолжения. Большей устойчивостью пользовалось сближение *Бог—бег*, тогда как звено *боязнь, страх* выпускалось. Такое соположение мы находим в «Некотором количестве разговоров» А. Введенского, а именно в «Разговоре о бегстве в комнате»: «Я убегаю к Богу — я беженец».¹⁷

Как замечает составитель примечаний М. Б. Мейлах, «то, что они (участники Разговора. — С. И.) наделены душами, и побуждает их убежать к Богу (...) из единого в своей статуйности (...) универсума (...)».¹⁸ Между тем, пишет комментатор, «диалогическая структура Разговоров (...) более непосредственно восходит, может быть, к традиции сократического диалога (наиболее известного по диалогам Платона)».¹⁹ Как нам кажется, здесь стоило бы отметить как прямую связь с «Кратилом» и «Теэтетом»,²⁰ так и возможность опоры на произведения Велимира Хлебникова, творчество которого было одним из важнейших ориентиров для обэриутов. Естественно, одно не исключает другого: в творчестве Введенского в данном случае могли сочетаться аллюзии как на Платона, так и на Хлебникова.

Как мы видим, в сфере художественного творчества паронимия, а точнее, соположение паронимов, приводит к фоносемантическому осмыслению. Повтор формальных элементов создает между ними и смысловое натяжение, «обязывая читателя к этимологическому мышлению».²¹ В области же лингвистики паронимия ставит перед исследователями трудноразрешимые задачи, связанные с необходимостью в разумных рамках сочетать методы анализа, унаследованные от индоевропеистики, с теми схождениями, которые привычно осмысляются как звукоподражания. Именно на этот аспект указывает в своей статье А. С. Либерман, а многие приводимые им сопоставления звучат чрезвычайно знакомо: «Ужас наводят не только *bug* и *bogey*; рядом с ними известный из Шекспира злой дух *Puck* (...). И по-литовски *baugis* — это „страшный“ (*būgti* «пугать»), и по-русски *бука* — это страшилище, а один из двойников корня *бук* — р. *пуг* (*пугать, испуг, пугало*)».²²

Новым для нас здесь является то, что при сохранении общего круга сопоставляемых слов и лежащего в их основе значения *боязнь* (как у Шлецера и Шлейхера) заменяется на *испуг* (корень *пуг-*). Далее к этому же ряду оказываются отнесенными родственные литовскому *būgti* «готское *biugan* „гнуть“ и, возможно, р. *бегать* и лат. *fugio* „спасаться бегством”».²³ Таким образом, перед нами вновь возникает уже разбиравшееся нами сопоставление *боязнь* (страх, испуг)—*бег*. Не хватает только *Бога*. Однако, если учитывать, что «перед нами звуковой комплекс *b/p* + гласный + *d/t, g/k*. Его исходное значение — раздуться и вызывать страх»,²⁴ то, наверное, ничто не должно помешать нам подставить на место гласной *o* и получить форму *Бог*, семантическая мотивировка которой была подробно изложена Шлецером и Шишковым. В той же мере оправдано включение сюда слов *бык, бу-*

¹⁷ Введенский Александр. Полн. собр. произв.: В 2 т. / Сост. М. Мейлах, В. Эрль. Т. 1. Произведения 1926—1937. М., 1993. С. 203.

¹⁸ Там же. С. 276.

¹⁹ Там же. С. 271—272.

²⁰ Цитату из «Кратила» см. выше, но в данном случае ближе отрывок из «Теэтета», который можно было бы поставить эпиграфом к нашей статье: «Среди богов зло не укоренилось, а смертную природу и этот мир посещает оно по необходимости. Потому-то и следует пытаться как можно скорее убежать отсюда туда. Бегство — это посильное уподобление богу (φύγι δὲ οὐκ ὄνομαστος θεῶν κατὰ τὸ δυνατόν), а уподобиться богу — значит стать разумно справедливым и разумно благочестивым» (Теэтет, 176b). См.: Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 232.

²¹ Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Прага, 1921. С. 45.

²² Либерман А. С. Фоносемантика и этимология // Язык и речевая деятельность. 1999. № 2. С. 96.

²³ Там же. С. 97.

²⁴ Там же.

ка, букашка, которые мы также находили у Шишкова: «Р. *бык* считается звукоподражательным словом, как и *бука* (*бы-к, бу-ка*), а герм. *buck, Vock, bokkr* — производными от **biugan* (связь с комплексом *b—g* не отрицается, но оказывается опосредованной); о *bug* и *Puck* известно еще меньше. Но как замечательно совпали значения слова *bug* («нечто круглое; раздувающееся и наводящее страх») и р. *букашка* (звукоподражательное), а. *buck* («с загнутыми рогами») и р. *бык* (звукоподражательное)!»²⁵

По-видимому, фоносемантика идет по пути индоевропейского языкознания в том отношении, что с течением времени она накапливает все больше сопоставительного материала и привлекает все большее число сопоставляемых форм и языков. С другой стороны, сама устойчивость и непрерывность традиции таких сопоставлений показывает, что в немалой степени здесь задействованы когнитивные механизмы, не позволяющие пройти мимо формального подобия, чтобы не приписать ему подобие смысловое.

Что касается соотношения между научным исследованием и художественным творчеством, находящимися между собой, судя по истории сопоставления *Бог—бег*, не в противостоянии, а во взаимопроникновении и взаимовлиянии, то мы можем лишь присоединиться к словам Ю. Н. Тынянова: «Совсем не так уж велика пропасть между методами науки и искусства. Только то, что в науке имеет самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии».²⁶

²⁵ Там же. С. 100.

²⁶ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965. С. 296.

© А. А. Чуркин

ТЕМА И МОТИВЫ СЕМЬИ В «СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКЕ» С. Т. АКСАКОВА

Любое исследование мотивной системы литературного произведения почти неминуемо будет отталкиваться от классического определения, данного А. Н. Веселовским в «Поэтике сюжета»: «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы».¹ Это естественно, ведь выражение Веселовского не только дает емкую формулировку понятию «сюжет», но еще и фиксирует внутренние взаимосвязи каждого из его составных элементов: сюжета, темы и мотива. В каком бы направлении в дальнейшем ни интерпретировалось и уточнялось, к примеру, понятие «сюжет», концептуальная его основа, вытекающая из данного определения, сохраняется нетронутой. Сюжет — это нечто, неразрывным образом связанное с содержанием произведения, его идеальная схема, некая абстрактная сумма смыслов, вложенная в него автором или воспринятая читателем. Причем здесь особо значимо слово «сумма»; недаром, желая подчеркнуть присущее мотиву и особенно сюжету качество суммарности элементов содержания, Веселовский для наглядности использовал алгебраическое выражение: « $a+b$ ».²

То, что сюжет является результатом суммирования, схематизированного упорядочения присущих произведению смыслов, радикально отличает его от другого составного элемента формулы Веселовского — темы. Тема, как, впрочем, и сюжет, есть результат абстрагирования от содержания, но абстрагирования в максималь-

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 500.

² Там же. С. 495.

ной степени, с вынесением, по возможности, за скобки всех частных. В своем предельном выражении тема — это содержание произведения, выраженное всего одним словом. Тема ассоциируется с представлением о внутренней целостности произведения. И тема, и сюжет заключают в себе идею произведения как некоего единого целого, но если в теме на первый план выходит его единичность, исключительность, то в сюжете — внутренняя сложность этого целого, его многосоставность. В теме единство произведения заявляется, а через сюжет оно осуществляется, поскольку сюжету присуща особая синтезирующая функция, благодаря которой любой семантически значимый элемент оказывается связан с целым — темой произведения.

Если тема и сюжет соотносятся между собой как две формы реализации категории «целого», то категория «частного» проявляет себя в тексте через мотив. Именно через соединение мотивов реализуется отмеченная синтезирующая отдельные частности функция сюжета. Причем в данном случае можно отвлечься от проблемы «разложимости» мотива, которая неизбежно встает при рассмотрении этого понятия. Тем более если опереться на понимание этого термина, предложенное Б. В. Томашевским, то «каждое предложение обладает своим мотивом».³ Вообще, какое бы из многочисленных определений мы ни использовали, везде за понятием «мотив» будет стоять идея частного, некоей единицы, лишенной самостоятельного существования и обретающей его лишь внутри целого — сюжета произведения и его темы.

Сюжет, тема, мотив — вполне устоявшиеся термины, уяснению и интерпретации смысла которых посвящена обширная литература.⁴ Рядом с ними в формулировке А. Н. Веселовского присутствует еще и довольно странное для современного уха слово — «снуются». В современном языке мы, как правило, используем его для описания беспорядочного движения взад и вперед, в XIX же веке оно имело смысл почти противоположный. По Далю, первое его значение: «Сновать пряжу, сновать основу, сновать красна, прокладывать основу, продольные нити ткани, по которым ходит уток. Сновать решетку, в вышивке, плести иглой».⁵ Итак, когда мотивы снуются, они прокладывают основу, на которую в дальнейшем лягут и с которой тесно переплетутся другие сюжеты, мотивы и все остальные элементы повествования. Причем выстраивание этой основы происходит не бессистемно, а с соблюдением ключевого правила, которое вытекает из формулы Веселовского: мотивы снуются в теме произведения, т. е. отбор мотивов и их связь определяются тематикой. То, как происходит этот процесс «снования», как закладывается мотивная основа текста, мы и рассмотрим далее на примере «Семейной хроники» С. Т. Аксакова.

В связи с тем что мотивы неразрывно связаны с темой всего произведения, любой анализ мотивной структуры текста по необходимости должен начинаться с уяснения его тематики. Если в «Семейной хронике» выделить как центральную, например, «тему семьи», то это во многом предопределит и направление всего исследования. Конечно, обозначая тему любого произведения, мы вынуждены основываться на своем собственном субъективном восприятии содержания произведения, и даже внутри этого субъективного восприятия в процессе абстрагирования многое редуцировать и еще большее выносить за скобки. Однако не стоит из этого

³ «Для того чтобы словесная конструкция представляла единое произведение, в нем должна быть объединяющая тема, раскрывающаяся на протяжении произведения» (Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 2003. С. 176).

⁴ Мы не будем приводить всю посвященную этим терминам библиографию. Однако хотелось бы упомянуть, как заслуживающую особого внимания, недавно опубликованную монографию И. В. Силантьева: Силантьев И. В. Поэтика мотива. М., 2004.

⁵ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1994. Т. IV. С. 323 (репринтное воспроизведение издания 1903—1909 годов под ред. Бодуэна де Куртэна).

делать вывод о ложности любого предварительного суждения о теме произведения и принципиальной невозможности ее вывести. В конце концов определение темы — это лишь начальный этап работы, и только дальнейшее исследование мотивной системы покажет, насколько верным и продуктивным оно было. Положительным результатом стало бы выявление в произведении некоего слоя, или, если продолжить «ткацкую» метафору Веселовского, сетки, канвы взаимно перемежающихся нитей-мотивов, своим переплетением скрепляющих в единое целое ткань повествования.

Тема семьи — одна из самых распространенных в литературе. Трудно найти произведение, в котором она не присутствовала бы то в форме авторских размышлений о тех или иных проблемах семейной жизни, то через использование специфических мотивов. Эти мотивы связаны с понятиями любви, брака, детства, воспитания и т. д.; подробно перечислять их не нужно, поскольку они общеизвестны, да и число их чрезвычайно велико — все они широко распространены в искусстве вообще и в литературе в частности. Значение этих мотивов естественно определяется ролью, которую играет семья в жизни как отдельного человека, так и общества в целом.

Однако, несмотря на ее универсальность, не так много существует произведений, где тема семьи становится центральной. Традиционно тематическое ядро повествовательного литературного произведения героцентрично, поскольку строится на образе героя, иногда отдельного человека, иногда нескольких людей, судьбы, характеры и эмоциональные переживания которых лежат в основе канвы сюжета. То, что эти люди могут быть связаны между собой родственными узами, является хотя и важным, но лишь одним из составных элементов характеристики героев. Герой может создавать свою семью, поддерживать ее существование, защищать ее от вторжения враждебных сил или лиц, но при этом все равно в центре повествования, как правило, остается сам герой, а не его семья. Даже в таком жанре, как семейный роман, семья служит скорее фоном, на котором ведется повествование о жизни и судьбе отдельных персонажей. Но нет правил без исключений, и тем более интересны произведения, в которых сама семья как единое, целостное явление становится темой художественного осмысления. Происходит это тогда, когда семья как бы берет на себя сюжетобразующие функции героя, семейные отношения перестают играть второстепенную роль мотивировки поступков персонажей, а начинают занимать едва ли не центральное место. В итоге семья начинает восприниматься не просто как группа лиц, а как некое замкнутое на себя единое целое.

Литература вообще, а мемуарная и биографическая, в силу своей документальности, в особенности, стремится к прямому отражению повседневной реальности; но, с другой стороны, оставаясь литературой, она неминуемо вынуждена прибегать к выработанному предшествующей традицией художественному языку и как бы адаптировать изображаемую реальность к возможностям этого языка. В результате в описаниях конкретных, реально существовавших лиц проступают черты персонажей фольклорных, мифологических, возобновляются древние архетипы и мотивы. Определенная трансформация происходит и с принципами изображения семьи, когда она выходит на передний план повествования. В этом случае идея семьи как некоего единого целого, как самодостаточного организма начинает воплощаться через архаичные родовые мотивы, и в первую очередь через те из них, которые напрямую связаны с идеей единства рода, его внутренней целостностью, — например через архетипы общего предка и героя-наследника, мотивы сватовства и свадьбы. Существовая в комплексе, именно эти мотивы «снуются», составляют своего рода основу, на которой и будет строиться повествование в той его части, которая касается жизни семьи.

Понятия, связанные с идеями рода и наследования, имеют глубочайшие, уходящие в первобытное сознание человечества корни, но архаичность этих понятий

не препятствует их включению в категориальный аппарат философской и научной мысли. В свое время в гигантском по охвату тем и, к сожалению, неоконченном труде «У водоразделов мысли (черты конкретной метафизики)» о. П. А. Флоренский определил идею родства как ключевую для культурологии и выполняющую в науках исторического цикла ту же функцию, что и категория причинности в науках естественных.⁶ Развивая это положение, он выделил генеалогию в качестве первичной формы фиксации исторического знания. Основные категории, формирующие систему генеалогической связи, он описал следующим образом: «Родство и свойство — вот наименование основных типов генеалогической связи. (...) корень родства — сыновство, корень свойства — женитьба. Отче-сыновние отношения и отношения брачные не сводимы друг на друга. И если первые, как мы видели, образуют связь поколений во времени, то вторые — условие единства в пространстве. Сеть свойства и родства образует ту основу, на которой располагаются прочие временно-пространственные отношения явлений. Координатными же осями служат отчество и брак. Повторяю, они не сводимы друг на друга. Отчество и брак наиболее глубокие *основы для идеи* времени и пространства, т. е. для всего познания. Все виды отношений произведены около этих и мыслятся по подобию этим. Всякое отношение мыслится либо как род родительства-сыновства, либо как род брака».⁷

Таким образом, понятия родства и свойства, по мнению Флоренского, соотносятся с философскими понятиями времени и пространства, причинности и взаимодействия, для нашей же темы они важны прежде всего тем, что могут рассматриваться не только как принципы генеалогических отношений, но и как структурообразующие категории семьи. Эти категории выступают в качестве системной основы большинства мотивных комплексов, объединенных понятием семьи. Так, категория «родства» оказывается внутренне сопряжена с архетипами предка, потомка и мотивами наследования, а категория «свойства» — с архетипами жениха (мужа), невесты (жены) и многочисленными мотивами, группирующимися вокруг обряда свадьбы. Началом, позволяющим каждому из этих архетипов и мотивов взаимодействовать друг с другом, оказывается характерная для каждого из них пространственно-временная определенность. Другим важным следствием, вытекающим из концепции генеалогии, выработанной о. П. А. Флоренским, является указание на существование особого хронотопа, присущего понятию «семья» и мотивам, связанным с ним.

* * *

В повествованиях о происхождении и истории рода присутствует внутренняя логика в отборе событий и последовательности изложения. Эта логика имеет явно архетипичный характер, поскольку устойчиво воспроизводится в фольклорных записях внутрисемейных преданий. Порядок изложения деталей в них может меняться, но, как правило, эти предания включают в себя этикетное рассуждение об ограниченных возможностях человеческой памяти, столь же этикетное сожаление о смерти представителей старших поколений, из-за которой нельзя восстановить многие факты. Затем следует рассказ о предках, их родственных связях, браке, рождении детей и иногда о каких-либо особых событиях их жизни: По ходу изложения через хронологические соотнесения делаются попытки увязать историю семейную с историей страны (войны, смена правителей в государстве и т. д.). Наконец, еще одна немаловажная деталь: рассказ обычно начинается с описания мест-

⁶ Флоренский П. А., прот. У водоразделов мысли // Флоренский П. А., прот. Сочинения. М., 2000. Т. III. Кн. 2. С. 28.

⁷ Там же. С. 54.

ности, откуда происходит род, и, по возможности, времени, с которого он там обосновался.

Структура повествования о происхождении рода воспроизводится не только в фольклорных жанрах, но и в беллетристике. Поэтому, наверное, не случайно, что в «Семейной хронике» важное место занимает рассказ о переезде предка (деда или прадеда) в новое поместье, а также описание местности, куда он переселился. Аксаков подробно изображает организацию, последовательность и сопутствующие обстоятельства переселения. Рассказ этот приобретает по сути дела эпические формы благодаря наличию в нем как бытовых подробностей переезда, так и аксаковских пейзажных зарисовок. Стилистику их отличает, с одной стороны, исключительная точность, столь свойственная Аксакову-натуралисту, а с другой — слегка приподнятая за счет риторической образности тональность. Это сочетание ярче всего представлено в главке «Оренбургская губерния», где сквозь образ оренбургского края, созданный Аксаковым, проступают черты идиллического пейзажа, «земли обетованной» в ее романтической модификации как чудесной земли с благоприятным климатом, наполненной всевозможными богатствами, лесами, полными дичи, реками, изобилующими рыбой, почвой паханой и плодородной.

Помимо вышесказанного, рассказ о переезде несет еще одну специфическую функцию, значимую как для сюжета, так и для стилистики повествования. Сам факт этого переезда как бы разламывает единый хронотоп существования рода на две части, оказывается своего рода рубежом, с которого начинается новая «историческая» жизнь семьи. Все, что было до переезда, становится или предметом для генеалогических разысканий, или, что особенно важно, оказывается сдвинутым в область преданий, в эпическое прошлое. Все, что происходит после него, существует не как предание, а как живая, относительно недавняя реальность, предмет личных воспоминаний повествователя. При этом описанный разрыв не носит фатального характера, эпическое прошлое и историческое настоящее, личная память и родовое предание диалектически связаны друг с другом.

Диалектика личной памяти и родового предания обусловлена архаическим мировоззрением, которому свойственно восприятие отдельной личности прежде всего как части рода. Судьба и характер человека — отражение некой «судьбы рода», детерминирующей поступки каждого из его представителей. Эта, казалось бы, вполне абстрактная, на первый взгляд, идея понималась людьми той эпохи вполне конкретно, как реальное воплощение в потомках личностных качеств, свойственных их предкам. В итоге вся «судьба рода» оказывалась в значительной мере заложенной в личности одного человека — первопредка, деятельность и даже особенности характера которого влияли на его потомков.

Среди форм, которые приобретает архетип первопредка, одной из важнейших является «культурный герой». Традиционно это мифический персонаж, сочетающий в себе черты цивилизатора и благодетеля, он добывает или изобретает для людей различные предметы культуры (важнейшие орудия труда, огонь), учит охотничьим приемам, ремеслам, устанавливает справедливые законы и социальную организацию для своих потомков. Деятельность Степана Михайловича Багрова во время переселения и обустройства на новом месте жительства, описываемая С. Т. Аксаковым, во многом соответствует этим функциям: на нем лежала ответственность за поиск подходящих земель, за организацию переезда, руководство при строительстве мельницы и т. д. В дальнейшем, уже освоившись на новых землях, Степан Михайлович выступает в роли рачительного хозяина, справедливого судьи: «Он был истинным благодетелем дальних и близких, старых и новых своих соседей, (...) Полные амбары дедушки были открыты всем — бери, что угодно. (...) К этому надо прибавить, что он был так разумен, так снисходителен к просьбам и нуждам, так неизменно верен каждому своему слову, что скоро сделался истинным оракулом вновь заселяющегося уголка обширного Оренбургского края. Мало того,

что он помогал, он воспитывал нравственно своих соседей! (...) Много семейных ссор примирил он, много тяжёбных дел потушил в самом начале. Со всех сторон ехали и шли к нему за советом, судом и приговором — и свято исполнялись они!»⁸

В созданном Аксаковым образе Багрова-деда можно выделить и иные важные черты, или, используя термин В. Я. Проппа, атрибуты,⁹ которые традиционно связываются с архетипом героя-первопредка. Так, как ни странно, одной из важнейших особенностей характера Степана Михайловича, восходящей к этому архетипу, является его гневливость, описанию проявлений которой посвящены многие страницы книги. То место, которое занимает эта черта характера в художественном образе Багрова-деда, конечно, обусловлено яркостью впечатления, оставшегося в памяти Аксакова, бывшего в детстве свидетелем реальной вспышки гнева своего деда. Недаром воспоминание об этом, нарушая хронологическую последовательность событий, он поместил почти в самом начале своей хроники: «Как теперь гляжу на него: он прогневался на одну из дочерей своих, кажется, за то, что она солгала и заперлась в обмане; двое людей водили его под руки; узнать было нельзя моего прежнего дедушку; он весь дрожал, лицо дергали судороги, свирепый огонь лился из его глаз, помутившихся, потемневших от ярости! „Подайте мне ее сюда!“ — вопил он задыхающимся голосом» (С. 90).

Вспыльчивость Степана Михайловича, как было сказано выше, связана с архетипом «культурного героя». Более того, по мнению Е. М. Мелетинского, для него типично внешне парадоксальное сочетание свойств характера: «Это единство противоположностей в образе героя — его строптивость на фоне эпической гармоничности — важная специфика изучаемого архетипа».¹⁰ В истории литературы подобное сочетание распространено исключительно широко, особенно в архаичных формах героического, богатырского эпоса. Позднее, перекочевав в литературу, архетип «культурного героя» постепенно утрачивает фольклорный элемент богатырства, и на передний план выходит вспыльчивость как особенность психологического склада героя. Именно с такой трансформацией мы имеем дело в «Семейной хронике». И сам С. Т. Аксаков постоянно и настойчиво подчеркивает, что гневливость Степана Михайловича является хотя и важной, но отнюдь не главной чертой его характера, проявляющейся лишь в исключительных ситуациях.

По мере того как рассматриваемый нами архетип развивался и модифицировался в рамках эпической традиции, изначально свойственные герою магические способности начинали играть все меньшую роль — в итоге сложился новый образ богатыря, который способен противостоять волшебным силам сам.¹¹ В связи с этим стоит обратить внимание на отрицательное отношение Степана Михайловича к различным суевериям и колдовству. В хронике есть довольно примечательный в этом контексте эпизод: «Дедушка вообще колдовству мало верил. Даже стрелял один раз (вынув тихонько дробь) в колдуна, который уверял, что ружье заговорено и не выстрелит; разумеется, ружье выстрелило и крепко напугало колдуна, который, однако, нашелся и торжественно объявил, что дедушка мой „сам знает“, чему и поверили все, разумеется, кроме Степана Михайловича» (С. 151). Интересно, что этот эпизод помещен Аксаковым не в основном тексте, а вынесен в виде сноски, что, казалось бы, служит своего рода переводению этого эпизода в разряд второсте-

⁸ Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. I. С. 89. Далее ссылки на этот том даются в тексте.

⁹ «Под атрибутом мы понимаем совокупность всех внешних качеств персонажей: их возраст, пол, положение, общий облик, особенности этого облика и т. д.» (Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 66).

¹⁰ Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 26.

¹¹ «Истинный богатырь — это смелый и даже дерзкий воин, не применяющий никакого колдовства, готовый встретить любую опасность и склонный к переоценке своих сил» (Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. С. 25).

пенных, но на самом деле выделяет его на фоне остальных как заслуживающий особого упоминания.

В мифах «культурному герою» часто сопутствует его комический дублер — трикстер. В архаичных мифах он функционировал как одна из разновидностей «культурного героя» или его брат-близнец, но со временем этот персонаж эволюционировал и в литературе чаще всего предстает в образе ловкого плута, иногда исполняющего обязанности слуги. Существенной чертой характера трикстера является его прожорливость, ради удовлетворения которой он готов на всякие проделки; к тому же он не прочь посмеяться над своим хозяином, например пародируя его.¹² В «Семейной хронике» всеми этими признаками наделены двое слуг: Ванька Мазан и Танайченко. Своими характерами они дополняют друг друга и в своих проделках выступают как единое целое: «От сна и от жара пересохло у них в гортле, захотелось им прохладить горячие гортани господской бражкой с ледком, и вот на какую штуку пустились дерзкие лежебоки: в непритворенную дверь достали они дедушкин халат и колпак, лежавшие на стуле у самой двери. Танайченко надел на себя барское платье и сел на крыльцо, а Мазан побежал со жбаном на погреб, разбудил ключницу, которая, как и все в доме, спала мертвым сном, требовал поскорее проснувшегося барину студеной браги, и, когда ключница изъясвила сомнение, проснулся ли барин, — Мазан указал ей на фигуру Танайченка, сидящего на крыльце в халате и колпаке; нацедили браги, положили льду, проворно побежал Мазан с добычей. Жбан выпили по-братски, положили халат и колпак на старое место и целый час еще дожидались, пока проснется дедушка» (С. 97—98). Поведение Мазана и Танайченка полностью соответствует тому, как должен поступать типичный слуга-трикстер. Налицо все основные атрибуты архетипа: и пародирование хозяина, и обжорство, и вороватость, и выдумка, и находчивость при совершении обмана. Поведение Степана Михайловича также полностью следует традиции этого «бродячего сюжета»: «Еще веселее утreshнего проснулся барин, и первое его слово было: „Студеной бражки“. (...) С первых слов обман открылся, и дрожащие от страха Мазан и Танайченко повалились барину в ноги, и что ж, вы думаете, сделал дедушка?.. Расхохотался, послал за Аришей и за дочерьми и, громко смеясь, рассказал им всю проделку своих слуг» (Там же).

Итак, образ Степана Михайловича в «Семейной хронике» содержит целый ряд атрибутов и функций, присущих «культурному герою»: его роль организатора и устроителя жизни на новых местах, носителя власти и нравственного авторитета; такие типологически важные особенности его характера, как гневливость и стойкость по отношению к колдовскому воздействию; присутствие рядом слуги-трикстера и др. При этом важно отметить, что архетип «культурного героя», являясь одним из древнейших, имел разные пути развития в разных жанрах фольклора. Те составные элементы, которые присутствуют в образе Степана Михайловича, несут на себе отчетливые следы эволюции в рамках именно эпической традиции, а не, например, сказки.

Начало и конец текста по определению занимают ключевое место, и семантика их во многом определяет восприятие смысла произведения в целом. Выше мы обратили внимание на то, что уже в первых строках «Семейной хроники» появляются мотивы, связанные с категориями родства. Развивая заложенную в идее генеалогической категории родства «вертикальную» временную координату «семейного хронотопа», они направляли внимание читателя в прошлое, к истокам рода, его происхождению и древности. Однако постепенно по ходу развития сюжета «Семейной хроники» вектор читательского восприятия меняет свое направление, к концу произведения оказываясь развернутым на 180° — в будущее семьи. Происходит это

¹² Мелетинский Е. М. Культурный герой // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 26—27.

по мере введения в ткань повествования особого мотива — «мотива ожидания наследника» — и достигает своей кульминации в логическом его завершении: получении Степаном Михайловичем известия о рождении внука. Итак, круг замыкается, Аксаков расставляет все точки над «и»: мотивы, связанные с идеями рода и наследования, как бы охватывают произведение, создавая композиционную рамку и семантически маркируя важнейшие, ключевые части текста — его начало и конец.

Идея генеалогической категории родства задается преимущественно временной координатой, через наследование от деда через сына к внуку, поэтому уже в силу самой внутренней логики этого процесса особую роль играет мотив, напрямую связанный с идеей продолжения рода, упомянутый уже нами «мотив ожидания наследника». Хронотоп этого мотива имеет свою особую специфику, проявляющуюся в том, что по мере включения его в ткань повествования время фабулы и время сюжета начинают все более совпадать друг с другом. Как следствие этого, события разворачиваются в строгой хронологической последовательности, направленной к определенной точке — моменту рождения будущего героя. Эта закономерность проявляет себя в «Семейной хронике», когда после знакомства Алексея Багрова со своей будущей женой события описываются с соблюдением их реальной хронологии. Время в них течет довольно плавно, почти без скачков до самого рождения Багрова-внука, и финал книги оказывается одновременно и кульминацией повествования. Эта кульминация, сфокусированная на факте рождения наследника и нового героя, естественным образом «открывает» конец произведения, закладывает потенциальную возможность его продолжения.¹³

В фольклорной эпической традиции рассказ о рождении нового героя обычно служит своего рода введением целой серии повествований о его жизни. Сходным образом «Семейная хроника» своим окончанием открывает целый цикл мемуарно-биографических произведений С. Т. Аксакова. Именно благодаря наличию этой, казалось бы, второстепенной композиционной особенности «Семейная хроника» оправдывает свое название, становится действительно «хроникой», воспроизводя в своей структуре специфичное для этого жанра сочетание: линейную хронологию событийного ряда и «открытость конца».

Архетипы предка и потомка тесно связаны между собой; по сути, каждый из них не может мыслиться без другого. Именно в диалектическом единстве архетипов первопредка и наследника реализуется сама идея единства рода, реализуется через акт наследования, которое воспринимается как воплощение в потомках своих предков. Поэтому вполне закономерно, что среди всех героев «Семейной хроники» именно Степан Михайлович больше всех озабочен «судьбой рода». Эта озабоченность, внешне выраженная в повествовании через описание естественных чувств, сопутствующих ожиданию рождения внука, находит еще одно свое выражение в присутствии особого мотива генеалогической записи о нем в родословной. Недаром финал книги отмечен не просто получением сообщения о рождении Багрова-внука, но глубоко символическим формальным актом вписывания его имени: «Первым движением Степана Михайлыча было перекреститься. Потом он проворно вскочил с постели, босиком подошел к шкафу, торопливо вытащил известную нам родословную, взял из чернилицы перо, провел черту от кружка с именем „Алексей“, сделал кружок на конце своей черты и в середине его написал: „Сергей“» (С. 279).

То, что повествование заканчивается не рассказом об обстоятельствах рождения и не описанием младенца, а эпизодом, когда Степан Михайлович пишет его имя на родословном древе семьи, — не случайность. Судя по всему, лично для

¹³ Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 208—211.

С. Т. Аксакова и идея наследования, и формальное ее закрепление в виде генеалогической записи имели особое значение. Об этом говорят не только регулярное воспроизведение этого мотива в «Семейной хронике», но и факты его личной биографии. Так, в 1832 году он подавал официальный запрос о подтверждении генеалогических данных в Палату родословных дел,¹⁴ а в архивных материалах сохранилась собственноручная родословная запись Сергея Тимофеевича о рождении первого сына. Не будет особой натяжкой считать, что здесь мы являемся свидетелями процесса формирования литературного мотива. Вспомним еще одно определение Веселовского, согласно которому «сюжеты — это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности».¹⁵

Мотив генеалогической записи, конечно, имеет непосредственное отношение к бытовой действительности русской помещичьей среды. Он отражает важнейший акт психики, поскольку связан с таким значимым для любого человека событием, как рождение ребенка. К тому же само по себе действие — внесение записи в родословную — имеет символическое значение: социализация этого нового человека, включение его как равноправного члена в систему семейных и — шире — общественных связей. Наконец, время появления этого мотива в литературе — событие совсем недавнего прошлого, поскольку переход от устной формы бытования родословных к письменной — явление сравнительно позднее. В России широкое распространение такие записи получили лишь на рубеже XVII—XVIII веков после создания в 1682 году Палаты родословных дел.

* * *

Через архетипы предка и наследника реализуется вертикальная, временная координата генеалогической связи, но здесь важно сделать существенное дополнение: это происходит, когда оба они мужчины. Исторически сложилось, что изначально женщины в генеалогических записях вообще не учитывались; к примеру, древнейшие русские родословные назывались «Росписи мужских потомков». В рамках патриархальной культуры женщина не является продолжателем рода, и выражение «Авраам родил Исаака» с точки зрения той логики не просто не входит в конфликт со здравым смыслом, но даже и легкого оттенка парадоксальности на себе не несет. Ролью женщины было не продолжать род, а служить связующим звеном между разными родами, судьба ее — уйти из дома отца в дом мужа. Так через ее замужество реализуется пространственная координата родословия. В своей работе, посвященной генеалогии, Флоренский пишет об этом: «Род (отец, сын) есть время, осуществленное через последовательность трех поколений. Жена есть пространство».¹⁶

Сватовство и брак в литературе — практически всегда перемещения в пространстве. Ярче всего это обнаруживается в фольклоре. В сказках свадьбе обычно предшествуют длительные путешествия героя в поисках невесты. Эти поиски сопровождаются различными приключениями, опасностями и испытаниями, в которых выявляется истинный характер героя. По сути дела эти путешествия играют в сказке главную роль, поскольку, по лаконичному определению В. Я. Проппа, «композиция сказки строится на пространственном перемещении героя».¹⁷ Да и сама традиционная обрядовая форма свадьбы также в значительной мере связана с идеей перемещения, что проявляется в плане символическом через мотивы перехода из одного мира в другой, а в реальной жизни — через уход невесты из семьи ро-

¹⁴ Кошелев В. А. Век семьи Аксаковых // Север. 1996. № 1. С. 69.

¹⁵ Веселовский А. Н. Указ. соч. С. 495.

¹⁶ Флоренский П. А., прот. Указ. соч. С. 55.

¹⁷ Пропп В. Я. Указ. соч. С. 143.

дителей в семью мужа.¹⁸ Наконец, те или иные предшествующие свадьбе перемещения в пространстве широко распространены и в беллетристике: например, скитания героя в чужом мире среди чужих людей предшествуют обретению идиллического мирка в английском семейном романе.

Мы уже отмечали, что тематика семьи в своей основе держится на переплетении генеалогических связей «родства», как родовых отношений предков с потомками, и «свойства», как следствия брака. Отсюда необходимым условием существования «семейного хронотопа» оказывается внутреннее равновесие в нем пространственной и временной координат. Достигается оно через введение мотивных комплексов, реализующих пространственные, горизонтальные нити человеческих отношений. Два из них наиболее эффективны в этом отношении. Первый включает в себя набор архетипов и мотивов, объединенных идеей брака, — архетипы жениха (мужа) и невесты (жены), а также разнообразные мотивы, сопутствующие обряду свадьбы: поиск женихом невесты, преодоление возникающих в ходе его препятствий и др. Второй, широко распространенный мотивный комплекс, позволяющий компенсировать недостаток горизонтальной составляющей семейного хронотопа, непосредственно связан с самим процессом перемещения в пространстве — с переездами, путешествиями и, наконец, со знаменитой «метафорой жизненного пути».¹⁹ В своих мемуарно-биографических произведениях Аксаков для достижения искомого внутреннего равновесия задействует оба указанных мотивных комплекса: первый используется преимущественно в «Семейной хронике», второй — в «Детских годах Багрова-внука».

Алексей Степанович Багров и Софья Николаевна Зубина становятся реально действующими персонажами лишь в третьем отрывке «Семейной хроники». Этот отрывок посвящен почти исключительно предыстории их свадьбы, и вполне естественно, что в структуре их образов должны были найти свое выражение черты архетипов «жениха» и «невесты».

Что касается образа Софьи Николаевны, то более подробно рассматривает его соотнесенность с фольклорными сюжетами в своей диссертации Н. Г. Николаева.²⁰ Она обнаруживает в истории женитьбы молодого Багрова важные составные элементы мифологического сюжета о поиске героем мудрой невесты и последующей женитьбе на ней. Так, в завязке повествования Алексей Степанович, сочетающий в себе функции сказочного Иванушки-дурачка и мифологического героя, отправляется в чужие края (Уфу). Там он влюбляется в «красавицу-волшебницу» Софью Николаевну. Но на пути героя встает целый ряд препятствий, успешно преодолеть которые ему помогает «волшебный помощник» — Алакаевна.²¹ Наконец наступает ключевой момент сватовства — встреча жениха с будущим тестем, в ходе которой, в соответствии с логикой сказочного сюжета, происходит самое важное — испытание героя, которое он преодолевает лишь с помощью магических сил своей невесты.

В «Семейной хронике» в период своего сватовства Алексей Степанович четырежды встречается со старшим Зубиным, каждый раз производя на него неблагоприятное впечатление, которое удается изменить лишь благодаря хитрости и «ча-

¹⁸ Подобная ситуация свойственна, конечно, патриархальному типу организации семейных отношений. Сказка сохраняет в этом смысле специфичные реликты матриархата, которые, впрочем, оставляют в силе саму связь идеи брака с пространственной координатой: «При браке жена вступает в род своего мужа или, наоборот, муж вступает в род своей жены. Последний случай мы всегда имеем в сказке. Он отражает матриархальные отношения» (Там же. С. 379).

¹⁹ См.: Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М. М. *Эпос и роман*. СПб., 2000. С. 47 и далее.

²⁰ Николаева Н. Г. «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова: формы письма и традиции жанра. Дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2004.

²¹ Там же. С. 160.

родейству» Софьи Николаевны: «Второе посещение не поправило невыгодного впечатления, произведенного первым; но при третьем свидании присутствовала Софья Николаевна, которая, как будто не зная, что жених сидит у отца, вошла к нему в кабинет, неожиданно воротясь из гостей ранее обыкновенного. Ее присутствие все переменяло; она умела заставить говорить Алексея Степаныча, знала, о чем он может говорить и в чем может выказаться с выгодной стороны его природный, здравый смысл, чистота нравов, честность и мягкая доброта. (...) Когда Алексей Степаныч ушел, старик обнял свою Сонечку со слезами и, осыпая ее ласковыми и нежными именами, назвал между прочим чародейкой, которая силою волшебства умеет вызывать из души человеческой прекрасные ее качества, так глубоко скрытые, что никто и не подозревал их существования» (С. 171).

История женитьбы молодого Багрова, являясь составной частью «Семейной хроники», по мнению Н. Г. Николаевой, укладывается в общую сюжетную схему, восходящую к комплексу мифов творения и обновления: «Итак: сюжет С(емейной) Х(роники) связан темой „собрания семьи“». Он представляет собой последовательное развертывание мифа от сакрально-эпического ядра творения первого поколения Багровых, через профанное снижение второго поколения (в образе слабого сына) к обновлению рода через его женитьбу на чудесной невесте и дальнейшему воссозданию, собиранию мира в сознании маленького Сережи». ²²

Хотелось бы сделать, однако, пару замечаний относительно образа Багрова-сына. Действительно, в третьем отрывке «Семейной хроники» Алексей Степанович предстает пред нами как человек слабого характера, недостаточно образованный даже по меркам провинциального уфимского общества. Сам Аксаков неоднократно подчеркивает в нем присутствие этих черт, но свидетельствует ли все это о вырождении рода? Прежде всего, в образе Алексея Степановича отсутствуют важнейшие черты, свидетельствующие о вырождении именно рода (безумие, мотовство, пьянство), да и в результате его дальнейшей хозяйственной деятельности семья отнюдь не разорилась. Отмеченные же нехватка образования и застенчивость — это, скорее, следствие его деревенского воспитания и молодого возраста. Какое бы, к примеру, впечатление производил, оказавшись один в городской, чиновничьей среде, его отец, человек сильного характера? При всей условности любых предположений, вероятнее всего, он выглядел бы таким же малообразованным и потеряннным, как любой другой в малознакомом обществе, среди людей не своего круга.

Итак, в образе Алексея Степановича присутствует целый ряд атрибутов, свойственных прежде всего сказочному герою. Заметим, именно сказочному, а не эпическому. Разница здесь имеет принципиальный характер. Хотя оба типа героев своими корнями уходят в общее мифологическое прошлое, в обоих присутствуют элементы, связанные с сюжетами творения, преобразования мира и с обрядом инициации. Дальнейшая история развития жанров трансформировала их в разных направлениях. В эпосе на первый план вышли мотивы творения, родовое и героическое начала, а в сказке, испытавшей сильное влияние со стороны «переходной» обрядности (брак, инициация), — начало индивидуально-бытовое. ²³ В итоге все это отложило специфический отпечаток и на образ героя с точки зрения его возрастной характеристики. Эпический герой в пору своей деятельности по устройению мира предстает перед слушателем, читателем либо как вполне взрослая, сложившаяся личность, либо вообще безотносительно к своему возрасту. В свою очередь, для сказочного героя принципиально то, что мы застаем его в переходный для него момент возмужания, ведь именно в этот период совершался обряд инициации, да и браки заключались в архаических обществах, как известно, по нашим меркам довольно рано.

²² Там же. С. 179.

²³ Подробнее см.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2000. С. 262 и далее.

Алексей Степанович, такой, каким мы его встречаем в «Семейной хронике», несмотря на свой 27-летний возраст, во многом остается еще подростком. Родители и сестры относятся к нему как к большому ребенку. Непонимание же им мотивации людских поступков и общих правил поведения имеет место не только в отношении к городскому обществу, но и к членам собственной семьи. Он пока еще не понимает подсказанных жизненным опытом советов «умной старухи» Алакаевны (С. 147) и не видит подоплеки интриг приехавших на свадьбу сестер. Но, с другой стороны, он довольно быстро учится, и, с точки зрения сюжета, можно, наверное, сказать, что события третьего отрывка — это не только рассказ о женитьбе молодого Багрова, но и история его взросления. А то, что это действительно история взросления, подтверждает, кроме прочего, и присутствие в ней мотивных элементов инициации в форме рассказа о смерти и воскресении героя. Так, приехав из Уфы домой в деревню и встретив открытое неприятие его намерения жениться на Софье Николаевне со стороны всех родных, Алексей Степанович серьезно заболевает. Болезнь быстро прогрессирует: «Через неделю он лежал в совершенной слабости и в постоянном забытьи: жару наружного не было, а он бредил и день и ночь (...) ему становилось час от часу хуже, и, наконец, он сделался так слаб, что каждый час ожидали его смерти» (С. 155). Но далее, в соответствии с логикой развития мифологического сюжета, смерть упраздняется воскресением: «И ровно через шесть недель Алексею Степанычу стало полегче. Он проснулся к жизни совершенным ребенком, и жизнь медленно вступала в права свои; он выздоравливал два месяца; казалось, он ничего прошедшего не помнил» (Там же). Отмеченная здесь детскость теперь уже носит лишь поверхностный, внешний характер, возрождение к жизни символизировало начало реального возмужания героя: «Через несколько месяцев после отъезда Алексея Степаныча из деревни вдруг получили от него письмо, в котором он с несвойственной ему твердостью, хотя всегда с почтительной нежностью, объяснил своим родителям, что любит Софью Николаевну больше своей жизни, что не может жить без нее, что надеется на ее согласие и просит родительского благословения и позволения посвататься» (С. 155—156).

В силу архаичности жанра сказки, сохраняющего реликты матриархального способа организации семьи, свадьба в ней понимается не как переход жены в род мужа, а, наоборот, как приход мужа в род жены.²⁴ С точки зрения формирования пространственной составляющей «семейного хронотопа» большой роли это различие не играет, но может оказывать некоторое влияние на типологию персонажей и связанную с ней мотивную организацию произведения. В частности, целый ряд атрибутов и функций отца невесты, порожденных отмеченной спецификой сказочного сюжета, архетипичны для образа Николая Федоровича Зубина. Например, отрицательное отношение к жениху и, как следствие, препятствование замужеству дочери. Исторически этот мотив связан с архаичным обычаем престолонаследия, когда новый царь должен был убить старого после женитьбы на его дочери, но, как отмечает В. Я. Пропп, в период формирования жанра волшебной сказки эта мотивация уже была забыта, и, чтобы объяснить неприязнь тестя к зятю, в рассказ вводятся фигуры всякого рода клеветников.²⁵ Функции последних явно несет на себе слуга и любимец Николая Федоровича Калмык, который, пытаясь удержать узурпированную им власть в доме, использует свое влияние на хозяина против молодых супругов.

Наконец, архетипична в образе Зубина сама его старость, сопровождаемая болезнями, дряхлостью и утратой власти над домом. Архетипична, поскольку в соответствии с логикой развития сказочного сюжета «возраст, болезнь, немощи служи-

²⁴ Пропп В. Я. Указ. соч. С. 379, 410—411.

²⁵ Там же. С. 385.

ли стимулом для замены царя». ²⁶ Как следствие этого оказывалось, что именно род невесты, а не жениха, находился в состоянии упадка и нуждался в обновлении. И каковы бы ни были индивидуальные особенности характера Алексея Степановича, в соответствии с этой логикой именно он становился носителем мотивной функции героя-победителя, поскольку ему, «зятю, разрешившему „трудную задачу“ и тем доказавшему свою силу», ²⁷ передается власть в «царстве». Царство это пространственно соотносится с локусом невесты, в «Семейной хронике» — с Уфой, и, как ни странно, передача власти в ней носит отнюдь не метафорический характер: ведь старший Зубин, занимая довольно высокое место в чиновничьем мире губернии, перед своей кончиной успевает составить протекцию зятю, Алексею Степановичу: «Я забыл сказать, что по ходатайству умиравшего старика Зубина, незадолго до его смерти, Алексея Степановича определили прокурором Нижнего земского суда» (С. 268). Так, снова в соответствии именно со сказочной логикой развития сюжета, «воцарение героя» совпадает во времени со «смертью царя», отца невесты.

Количество мотивных комплексов и архетипов, связанных с понятием «семья», очень велико, и в этой работе мы указали лишь на некоторые из них: архетипы «первопредка» и «потомка», мотивы наследования, сватовства и свадьбы. Мы рассмотрели лишь небольшую часть мотивов, объединенных семейной тематикой, некоторые из них остались вне рамок работы, например обширный мотивный комплекс материнства, который играет очень важную роль в последнем отрывке «Семейной хроники».

Мы изначально определили направление исследования, сконцентрировавшись на семейной тематике в хронике Аксакова и основывая свой анализ на категориальной базе, предложенной о. П. Флоренским. «Семейная хроника» дала обширный материал для иллюстрации того, как группы мотивов сливаются в комплексы, сориентированные по силовым линиям генеалогических координат «родства» и «свойства». Вертикальную и горизонтальную координаты генеалогической связи можно, наверное, сравнить с продольными и поперечными нитями, вдоль которых, по выражению А. Н. Веселовского, «снутся» мотивы, выстраивая основу ткани повествования.

²⁶ Там же. С. 411.

²⁷ Там же.

© Н. Н. Подосокорский

НАПОЛЕОНОВСКИЙ МИФ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»: БИОГРАФИЯ ГЕНЕРАЛА ИВОЛГИНА

Достоевский видел в Наполеоне колоссальную загадку XIX века, которую не смог разгадать ни один из его великих предшественников в литературе: ни Гете, ни Гюго, ни Бальзак, ни Лермонтов, ни Гоголь, ни первый из его учителей — Пушкин. Хотя уже в 30-е годы XIX века мир Европы и России был пресыщен наполеоновским мифом, интерес к Наполеону каким-то непостижимым образом не угасал, но лишь усиливался. В самом начале 1840 года, 1 января, совсем молодой, восемнадцатилетний, и тогда еще никому не известный Федор Достоевский написал брату Михаилу письмо, в котором патетически говорил о Христе, Гомере, Шекспире,

Корнеле, Расине, Гете, Шиллере, Гофмане, Байроне, Пушкине, Гюго... И там же, задаваясь вопросом о том, «что-то принесет»¹ новый наступающий год, Достоевский неожиданно вспомнил о Наполеоне: в связи с сатирой О. Барбье «Идол».

Это было первое известное нам упоминание Наполеона Достоевским. Наступивший год «принес» прах Наполеона в Париж, и это стало «последним новосельем» героя, по меткому выражению М. Ю. Лермонтова. В год, когда произошло первое подобное «новоселье», когда Наполеон умер на острове Святой Елены, в Москве родился Достоевский. В год, когда Достоевский впервые упомянул Наполеона в письме, император вернулся в Европу. Вхождение Достоевского в литературу было по-наполеоновски стремительным, роман «Бедные люди», роман «Туллоном» на писателеском поприще. И уже в ранних его произведениях («Господин Прохарчин», «Двойник», «Белые ночи», «Честный вор») открылась наполеоновская тема в его творчестве, с тем чтобы никогда больше не закрываться («Дядюшкин сон», «Записки из Мертвого дома», «Зимние заметки о летних впечатлениях», «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»).

Несмотря на то что Достоевский так и не смог разгадать загадку Наполеона или не захотел поставить для себя точку в оценке его личности, как это поспешил сделать Л. Н. Толстой в «Войне и мире», в каждом своем произведении, затрагивающем наполеоновский миф, писатель старался показать его разрушительное влияние на людей. Кто был виноват в этом больше: великий соблазнитель земной славы и властью Наполеон или соблазнившиеся этими дарами судьбы его почитатели? На этот вопрос Достоевский ответил, прежде всего, своими произведениями, в которых герои пытаются мыслить и жить с оглядкой на Наполеона и его миф.

Из этих героев-наполеонистов наибольшее внимание у достоевсковедов всегда вызывал герой «Преступления и наказания» (Д. С. Мережковский, М. М. Бахтин, В. Я. Кирпотин, Г. М. Фридлиндер, Ю. Ф. Карякин, И. Л. Волгин, Б. Н. Тихомиров и др.). Так, по замечанию К. В. Мочульского: «Только в судьбе Раскольникова имя Наполеона, „нарушителя порядка вещей“, раскроется во всей своей идейной полноте».² Протоиерей Г. В. Флоровский в числе прочих тоже писал о «тайне Наполеона» у Достоевского как, прежде всего, о «тайне Раскольникова»: «Достоевский видит и изображает этот мистический распад самодовлеющего дерзновения, вырождающегося в дерзость и даже в мистическое озорство. Показывается, как пустая свобода ввергает в рабство, — страстям или идеям. И кто покушается на чужую свободу, тот и сам погибает. В этом тайна Раскольникова, „тайна Наполеона“...»³

О романе «Идиот», в котором имя Наполеона упоминается значительно чаще, чем в любом другом произведении Достоевского, и в котором есть целостный вставной рассказ героя о Наполеоне в качестве действующего лица, по этому вопросу было написано совсем немного.⁴ Однако с образом Наполеона, так или иначе, свя-

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. I. С. 67. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

² Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Сост. и послесл. В. М. Толмачева. М., 1995. С. 251.

³ Флоровский Г. В. Пути русского богословия. 4-е изд. С предисловием прот. И. Мейендорфа. Paris, 1988. С. 296—297.

⁴ См.: Назиров Р. Г. О прототипах некоторых персонажей Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1974. Т. 1. С. 209—212; Соркина Д. Л. Жанровая структура романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Проблемы метода и жанра. Томск, 1976. Вып. 3. С. 65—66; Михнюкевич В. А. Русский фольклор в художественной системе Достоевского // Филол. науки. 1987. № 6; Альми И. Л. К интерпретации одного из эпизодов романа «Идиот» (рассказ генерала Иволгина о Наполеоне) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1992. Т. 10. С. 163—172; Волгин И. Л., Наринский М. М. «Развенчанная тень». Диалог о Достоевском, Наполеоне и наполеоновском мифе // Метаморфозы Европы. М., 1993. С. 127—164; Храмова Л. В., Михнюкевич В. А. Наполеон // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев. Челябинск, 1997. С. 100—102.

заны такие персонажи «Идиота», как Лебедев, генерал Иволгин, Ганя, Ипполит и, конечно, главный герой — князь Мышкин.⁵ Эта сложнейшая многоплановая связь позволяет говорить о весьма существенной роли наполеоновского мифа в романе, никак не менее важной, чем в «Преступлении и наказании». Стоит отметить и то, что «Идиот» создавался за границей во время существования Второй империи во Франции, накануне столетия со дня рождения Наполеона Бонапарта, имя которого тогда почти что «витало в воздухе».

Наиболее очевидна из всех героев романа «Идиот» связь с наполеоновским мифом генерала Иволгина. Уже то обстоятельство, что Ардалион Александрович Иволгин имеет генеральский чин, само по себе говорит о том, что герой достиг «предела русского счастья» и «популярного национального идеала спокойного, прекрасного блаженства» (8, 269—270). Однако после какой-то неизвестной нам внутренней катастрофы он предался порокам пьянства и лжи и целиком подчинился овладевшему им беспорядку так, что «совершенный безобразник сделался» (8, 26), хотя «прежде он был только слишком восторженный человек» (8, 104). Опустившийся генерал испытывает потребность в художественном творчестве, стремится через сочинительство осмыслить собственную судьбу, которую очень тесно связывает с судьбой Наполеона. Несомненно, что в своем вымышленном рассказе о придворной службе десятилетним ребенком у Наполеона в 1812 году он выражает свойственное его поколению общее преклонение перед Наполеоном в юности: «Потому что тогда все, несколько лет сряду, только и кричали о нем. Мир был наполнен этим именем; я, так сказать, с молоком воссал» (8, 413). Повышенное внимание генерала к фигуре Наполеона, «военные удачи» которого придавали ему, по выражению С. П. Жихарева, и особое «нравственное очарование»,⁶ очевидно, проходит через всю жизнь Иволгина. К этому «великану в несчастье» он чувствовал «давно уже, горячую симпатию» (8, 413).

Важно обратить внимание и на созвучность имен: Ардалиона и Наполеона, что должно было иметь немалое значение для генерала, который был, по его собственным словам, сам «несколько поэт в душе» (8, 109). Возможно, что подобная авторская характеристика Иволгина восходит к оценке, данной участником войны 1812 года поэтом-партизаном Д. В. Давыдовым Наполеону при разборе записок последнего, созданных на Святой Елене: «...но Поэт в душе, поработенный сам увлекательным воображением своим, он мало-по-малу уверил себя в истине всех ложных сказаний, им же самим вымышленных и для заблуждения других обнародованных».⁷ Имя Ардалион в переводе с латинского означает «суетливый». Единственный христианский святой, носящий это имя, в честь которого, видимо, был наречен генерал Иволгин, до того как принял мученичество при римском императоре Максимилиане Галерии, был мимическим актером и на «народных зрелищах и в других местах представлял страдания и различные действия людей».⁸ Суетливость и актерское мастерство, несомненно, проявились в характере генерала и его наполеонизме. Ганя Иволгин даже обвинял отца в том, что тот способен подобно актеру превратить обычную бытовую сцену в настоящую драму: «Да полноте, трагедию завел! — крикнул Ганя» (8, 396); «И непременно на театральный тон! — пробормотал Ганя» (8, 400). Повествователь «Идиота» определил скандал, который затеял генерал Иволгин перед своим уходом из дома Птицына, как «суматоху» (8, 400, 401), отметив в его поведении трагикомические актерские черты: «И прежде бывали с ним случаи внезапной блажи в этом же роде, хотя и довольно редко, потому

⁵ См.: Подосокорский Н. Н. Наполеонизм князя Мышкина // Литературоведческий журнал / Секция языка и литературы РАН. ИНИОН РАН. 2007. № 21. С. 113—125.

⁶ Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 344.

⁷ Давыдов Д. В. Разбор трех статей, помещенных в записках Наполеона. М., 1825. С. 4.

⁸ Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четых-минеи св. Димитрия Ростовского. М., 1992. Кн. 8. С. 219.

что, вообще говоря, это был человек очень смирный и с наклонностями почти добрыми. Он сто раз, может быть, вступал в борьбу с овладевшим им в последние годы беспорядком. Он вдруг вспоминал, что он „отец семейства”, мирился с женой, плакал искренно. Он до обожания уважал Нину Александровну за то, что она так много и молча прощала ему и любила его даже в его шутовском и унижительном виде. Но великодушная борьба с беспорядком обыкновенно продолжалась недолго; генерал был тоже человек слишком „порывчатый”, хотя и в своем роде; он обыкновенно не выносил покаянного и праздного житья в своем семействе и кончал бунтом; впадал в азарт, в котором сам, может быть, в те же самые минуты и упрекал себя, но выдержать не мог: ссорился, начинал говорить пышно и красноречиво, требовал безмерного и невозможного к себе почтения и в конце концов исчезал из дому, иногда даже на долгое время» (8, 400—401).

Отчество героя — Александрович (от Александр — греч. «защитник людей») указывает и на его связь с защитой Отечества, которому он служил будучи военным по профессии. В роли защитника России генерал себя мыслил и в своем рассказе о Наполеоне, где он выведен в качестве ребенка, «в заблиставших патриотизмом глазах» которого можно прочесть «мнение всего русского народа» (8, 415).

На подлинное отношение отставного генерала к Наполеону способна пролить свет биография Иволгина, которую можно восстановить лишь фрагментарно, основываясь на проскальзывающих мимоходом фактах его жизни в диалогах персонажей романа. Важнейшим источником для такой реконструкции являются также признания и припоминания самого героя, который в разговоре «поминутно вставлял биографические и топографические подробности, исполненные математической точности» (8, 109), хотя ко многим из них и следует относиться весьма критично. Родился Ардалион Иволгин в самый год войны с армией «двунадцати языков». Об этом свидетельствует его возраст, сообщенный автором в первой части романа (т. е. применительно к 1867 году): «Новый господин был высокого роста, лет пятидесяти пяти или даже поболее...» (8, 80). Хотя возраст указан повествователем и не совсем определенно, тем не менее первая его составляющая — «лет пятидесяти пяти» — говорит о том, что герой родился именно в 1812 году. Князь Мышкин в связи с этим даже намекнет на сходство рассказа генерала Иволгина о Наполеоне с воспоминаниями А. И. Герцена в первом томе «Былого и дум», поскольку и последний родился в тот же памятный год: «...конечно, вы можете сообщить... так же как и все бывшие. Один из наших автобиографов начинает свою книгу именно тем, что в двенадцатом году его, грудного ребенка, в Москве, кормили хлебом французские солдаты» (8, 412). Герцен писал в начале первого тома «Былого и дум» о впечатлениях, вынесенных из своего детства: «Рассказы о пожаре Москвы, о Бородинском сражении, о Березине, о взятии Парижа были моей колыбельной песнью, детскими сказками, моей „Илиадой” и „Одиссеей”. Моя мать и наша прислуга, мой отец и Вера Артамоновна беспрестанно возвращались к грозному времени, поразившему их так недавно, так близко и так круто».⁹ Очевидно, что подобные настроения были отчасти свойственны и ровеснику Герцена Ардалиону Иволгину, «с молоком всосавшему» рассказы о Наполеоне.

Первоначальное образование герой получил в одном из кадетских корпусов, где, по его словам, «нашел одну муштровку, грубость товарищей» (8, 417). Надо полагать, что по окончании одного учебного заведения юный почитатель Наполеона был переведен офицером в один из кавалерийских полков русской армии. Как заявил герой князю Мышкину: «...надейся на Иволгина как на стену, вот так говорили еще в эскадроне, с которого начал я службу» (8, 110). Однако карьера его сложилась совсем не по-наполеоновски: довольно продолжительное время он пребывал в обер-офицерских чинах, начиная с самого младшего — чина прапорщика, о

⁹ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 8. С. 22.

чем нам известно от Лебедева, сообщившего князю следующие подробности о генерале: «Это бы ничего-с, маленькая слабость, но сейчас уверял, что всю его жизнь, с самого прапорщичьего чина и до самого одиннадцатого июня прошлого года, у него каждый день меньше двухсот персон за стол не садилось» (8, 198).

Свидетельство последнего заставляет думать, что Иволгин начал службу в эскадроне драгун, поскольку в армейской кавалерии он имел бы не «прапорщичий чин», а чин корнета, и позднее чин штабс-ротмистра, а не штабс-капитана. Драгуны были наиболее массовым видом кавалерии российской армии в период Отечественной войны.¹⁰ За отличия в войне 1812—1814 годов четыре драгунских полка были награждены георгиевскими штандартами, один полк — георгиевскими трубами, два полка — знаками на каски «За отличие».¹¹ Рассказы о подвигах этого рода тяжелой кавалерии воинская традиция чтит долго, передавая их из поколения в поколение. М. Ю. Лермонтов, сам прослуживший некоторое время прапорщиком, облаченным в темно-зеленый мундир драгуна, в знаменитом Нижегородском полку на Кавказе, в стихотворении «Бородино» специально упомянул «драгун с конскими хвостами».¹² К этому лермонтовскому шедевру, правда говоря о Петровской эпохе, в романе «Идиот» скрыто обратился другой «кандидат в Наполеоны» — князь Мышкин — в словах: «тогдашние люди... совсем точно и не те люди были, как мы теперь, не то племя было, какое теперь, в наш век...» (8, 433; 9, 456). Ардалион Иволгин, наделенный красноречием и возбуждавший восторг своими каламбурами в офицерском обществе 40-х годов (8, 418), должно быть, узнал в молодости немало занимательных рассказов о войнах с Наполеоном от своих более старших сослуживцев, участников наполеоновских войн.

Неизвестно как произошло производство Ардалиона Иволгина в последующие чины, но можно утвердительно сказать, что он имел всего лишь чин штабс-капитана, когда Аглае Епанчиной было шесть лет: «Помню, всё помню! — вскричал он. — Я был тогда штабс-капитаном» (8, 203). Поскольку в первой части романа автор четко определил возраст Аглаи — ей «только что исполнилось двадцать» (8, 16), то путем несложных вычислений получается, что драгунским штабс-капитаном Иволгин был в самом начале Крымской войны 1853—1856 годов и тогда ему было уже не менее сорока одного года. Чин штабс-капитана русской армии, согласно существовавшему тогда порядку, относился к десятому классу табели о рангах и от самого младшего генеральского чина (генерал-майор) его отделяло шесть классов. Логично предположить, что взлет карьеры Иволгина пришелся как раз на период Крымской войны, когда ему удалось проявить свое служебное рвение, храбрость и выдающиеся способности командира. Вероятно, что именно к тому времени относятся воспоминания генерала о себе как о человеке, «заслуженном у государя своего», который «знаки имеет, знаки отличия...» (8, 394).

Поэтому герой так часто и обращается к теме этой войны, о которой в романе также будет вспоминать его ровесник (тоже «человек лет пятидесяти пяти» — 8, 33) «скептик и светский циник» (8, 38) Тоцкий. Но если первый «сын двенадцатого года» проливал на фронте свою кровь, то последний косвенно способствовал гибели в этой войне своего обманутого приятеля Пети Ворховского (8, 129).

Генерал Иволгин чаще всего вспоминает о событиях, происходивших на кавказском фронте Крымской войны, а именно об осаде Карса, что заставляет полагать, что он действительно отличился при осаде и взятии этой крепости русскими войсками под командованием генерала от инфантерии Н. Н. Муравьева. Драгун-

¹⁰ В начале 1812 года в российской армии было 6 гвардейских, 8 кирасирских, 36 драгунских, 11 гусарских и 5 уланских полков (Подмазо А. А., Турусов В. П. Драгуны // Отечественная война 1812 года. Энциклопедия. М., 2004. С. 257).

¹¹ Там же.

¹² Лермонтов М. Ю. Бородино // Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1979. Т. 1. С. 371.

ские полки очень активно участвовали в военных действиях на Кавказе как до, так и во время Крымской войны. В 1855 году в боевых действиях под Карсом принимали участие и отличились три драгунских полка: Нижегородский, Новороссийский и Тверской. Очевидно, Ардалион Иволгин являлся офицером одного из них. Ко времени появления князя Мышкина в «недрах семейства» Иволгиных воспоминания генерала о своих подвигах под Карсом уже давно приобрели вид сильно приукрашенной, почти анекдотической истории, которую герой, «старый несчастный солдат и отец семейства» (8, 91), рассказывал с большой охотой всякому собеседнику (8, 92, 104, 156, 313).

Для «заслуженного старого воина» (8, 107), ветерана Крымской войны, сознававшего какие силы были на нее затрачены и каковы были ее конечные результаты, закрепленные «позорным» Парижским миром 1856 года (по которому Турции возвращалась и крепость Карс, при взятии которой отличился он сам и где, вероятно, даже получил пулевое ранение (8, 92)), вполне логичным было обращение к хранившемуся в памяти близкому историческому примеру военной славы России — победе над Великой армией Наполеона. Сравнение двух этих войн было начиная с середины 50-х годов, довольно распространенным явлением. Уже спустя два месяца после победного Синопского сражения и незадолго до начала Крымской войны российский император Николай I написал в ответном письме французскому императору Наполеону III: «Я имею веру в Бога и в мое право, и я ручаюсь, что Россия в 1854 году та же, какой была в 1812».¹³ Как комментирует эти строки историк Е. В. Тарле: «Именно эти слова в устах царя и требовались Наполеону III, который всячески разжигал шовинистические чувства во Франции, проводя мысль, что необходимо получить от России реванш за 1812 год».¹⁴

Мнение Николая I разделялось многими в российском обществе: «А ты, Луи-Наполеон, тебе пример — покойный дядя! Поберегись и будь умен, на тот пример великий глядя!» — писала графиня Ростопчина. Князь П. А. Вяземский, лично участвовавший в Бородинском бою, тоже предостерегал «племянника» напоминанием о его дяде, о том герое, «кем полна была земля, кто взлетел на пирамиды, кто низвергнут был с Кремля, не стерпевшего обиды!».¹⁵ Ф. И. Тютчев в ноябре 1853 года писал о Крымской войне как о возвращении духа 1812 года: «В сущности, ведь это для России возобновление 1812 года, и нападение на нее направленное, будет, может быть, также грозно, даром, что оно не воплощается в одном человеке, и таком великом человеке, каков был первый Наполеон».¹⁶

Ф. М. Достоевский также отдал дань общим настроениям: в стихотворении «На первое июля 1855 года» он писал: «Когда настала вновь для русского народа / Эпоха славных жертв двенадцатого года / И матери, отдав царю своих сынов...» (2, 407). В послевоенной повести писателя «Дядюшкин сон» пародийное превознесение таких наполеонистов, как Марья Александровна и князь К., происходит на фоне идущей Крымской войны: об этом говорят слова о намерении «составить театр, — для патриотического пожертвования... в пользу раненых...» (2, 313). Как пишет Е. Г. Матюшенко: «Тень Наполеона I часто встречается в русской карикатуре на французскую армию и Наполеона III (так же, как и впоследствии на советском антигитлеровском плакате времен Великой Отечественной войны)».¹⁷ Вместе с тем «поражение России в Крымской войне обострило противопоставление двух

¹³ Тарле Е. В. Крымская война: В 2 т. М., 2003. Т. 1. С. 440.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 121—122.

¹⁶ Цит. по: Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика. Опыт источниковедческого изучения. М., 1980. С. 230.

¹⁷ Матюшенко Е. Г. Наполеоновский миф в России // Наполеон. Легенда и реальность: Материалы научных конференций и наполеоновских чтений. 1996—1998. М., 2003. С. 187.

войн, добавив оппозицию: „слава—позор”¹⁸. За потоком речей о сходстве двух войн, характерных для начального этапа войны и значительно подогреваемых пропагандистскими средствами правительства Николая I, последовали обличительные речи представителей либерально-демократического лагеря, основывавшиеся на противопоставлении победоносной «народной» войны войне, вызванной имперскими амбициями всех стран-участниц (А. И. Герцен, Н. П. Огарев, Н. А. Добролюбов).

Вернувшийся с неудачной войны Ардалион Иволгин попал в самую гущу политических и экономических изменений, охвативших Россию при новом императоре Александре II. Некоторое время Иволгин поддерживал знакомства со старыми военными друзьями, которые в новых условиях занимались наращиванием своих капиталов, как это делал генерал Иван Федорович Епанчин. Но уже в скором времени отставной генерал Иволгин, должно быть, окончательно осознал, что он сам не способен, подобно Епанчину, включиться в ритм жизни пореформенной России, добывая большие деньги, участвуя в приобретении фабрик, в «солидных акционерных компаниях» и различных финансовых сделках. За несколько лет до непосредственно описываемых в романе «Идиот» событий, т. е. где-то в середине 60-х годов, Иволгин уже окончательно сбился с жизненного пути. Как сообщает о нем автор в девятой главе первой части: «Ему случалось бывать прежде и в очень хорошем обществе, из которого он был исключен окончательно всего только года два-три назад. С этого же срока и предался он слишком уже без удержу некоторым своим слабостям; но ловкая и приятная манера оставались в нем и доселе» (8, 91).

Несмотря на произошедшее с ним карьерное и нравственное падение, в пламенной душе русского патриота, ветерана Крымской войны, не выдержавшего изменений неких «обстоятельств» (8, 104), превративших его фигуру во что-то «опустившееся, износившееся, даже запачканное» (8, 80), все же сохранилось много светлых мыслей о замечательных событиях и героях прошлого. Об этом, прежде всего, свидетельствует его рассказ о Наполеоне, в котором пафос воспевания славных времен 1812 года и облика грозного, но столь близкого и понятного ему самому воителя вытесняет в душе героя позорное национальное унижение 1856 года перед Наполеоном III, племянником «великого человека».

Описание в рассказе первой встречи Ардалиона с Наполеоном и описание их расставания объединены символическим присутствием в обеих сценах образа лошади, который является особенно значимым в сочинении кавалерийского офицера Иволгина, прошедшего долгие годы своей военной службы верхом на коне, а потому чутко и внимательно относившегося к лошадям. Выучка бывшего драгуна верховой езде, несомненно, отразилась и в словах, включенных им в рассказ о Наполеоне: «Служба не спрашивалась... (...) Я ездил верхом порядочно» (8, 415). Скорее всего, именно от своего отца и Ганя Иволгин унаследовал поговорку: «Вы не в конюшню, кажется, вошли, господа...» (8, 96). Не удивительно, что любивший лошадей впечатлительный генерал сочинил и затем рассказывал окружающим историю о том, как однажды «у него серая пристяжная заговорила» (8, 104). Позднее герой даже уверит себя в том, что и в его роковой ссоре с генералом Епанчиным также подспудно присутствовал лошадиный мотив: несчастная болонка, безжалостно выброшенная из окна поезда, в воображении Иволгина являлась фавориткой никого другого, как шестерых княжон *Белоконских*.

Маленький герой рассказа о 1812 году впервые видит прославленного полководца, «о котором так много накричали ему» (8, 413), в минуту, когда Наполеон «слезал с лошади» (8, 412). При расставании камер-пажа с императором тот уже «садился на коня» (8, 417). В промежутке между двумя этими положениями и происходит их общение, столь повлиявшее, по убеждению генерала, на общий ход во-

¹⁸ Там же.

енной кампании. Спешенный Наполеон в рассказе генерала — это нарочито сниженный образ военного вождя-триумфатора, «всадника, Папою венчанного»,¹⁹ «всадника, пред кем склонились цари». ²⁰ Наполеон сходит с лошади на землю еще и для того, чтобы сблизиться и сравняться с Иволгиным, который рассказывает об этом, будучи сам уже долгое время «не на коне».

В самом рассказе генерала Иволгина о 1812 году запечатлелись не только следы его прежней военной службы, но и настоящее его состояние души, оскорбленной непониманием родных и друзей. Еще Д. Мартинсен заметила, что «Иволгин врет, чтобы вытеснить чувство вины и/или стыда, связанное с его собственной биографией». ²¹ Говоря об искреннем стремлении императора Наполеона помириться с императором Александром, генерал Иволгин, надо полагать, завуалированно имеет в виду и свои собственные неудачи в примирении с Лебедевым: «...я уже и понимал, что причина его (Наполеона. — Н. П.) страданий — молчание императора Александра. (...) „Попросите, попросите прощения у императора Александра!“ — закричал я ему. То есть мне надо бы было выразиться: „Помиритесь с императором Александром“, но как ребенок, я наивно высказал всю мою мысль» (8, 414).

К концу рассказа генерала «сращение» образа юного камер-пажа с образом императора Наполеона достигает своей высшей точки: Ардалион Иволгин, убежденный в прочном соединении своей судьбы с судьбой Наполеона, мысленно готовился принять наполеоновскую участь — разделить «знойный остров заточенья» и весьма сожалел, что не смог этого сделать: «но увы! судьбы наши разделились!» (8, 417). Показателен и прощальный совет Наполеона, который он черкнул в альбом для трехлетней сестры своего десятилетнего камер-пажа:

«Ne mentez jamais!

*Napoléon, votre ami sincère.*²²

Понятно, что и эти «наполеоновские слова» были обращены рассказчиком к самому себе.

Разговор Иволгина с Мышкиным о Наполеоне, который, по убеждению генерала, должен был стать «часом окончательной судьбы» его (8, 404), действительно имел самые серьезные для него последствия. Душа Иволгина после беседы с князем окончательно вжилась в любимый ею образ. Покидая дом Птицына, генерал по-прежнему бредил наполеоновской темой, три раза повторяя Коле одни и те же слова: «le roi de Rome», являющиеся одними из последних его слов перед «ударом»:

«— Le roi de Rome... — прошептал генерал, тоже как будто весь дрожа.

— Чего?.. Да какой вам дался le roi de Rome?.. Что?

— Я... я... — зашептал опять генерал, всё крепче и крепче цепляясь за плечо „своего мальчика“, — я... хочу... я тебе... всё, Марья, Марья... Петровна Су-су-су...

Коля вырвался, схватил сам генерала за плечи и как помешанный смотрел на него. Старик побагровел, губы его посинели, мелкие судороги пробежали еще по лицу. Вдруг он склонился и начал тихо падать на руку Коли» (8, 419—420).

¹⁹ Пушкин А. С. Евгений Онегин: Роман в стихах // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 5. С. 181.

²⁰ Пушкин А. С. «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» // Там же. Т. 2. С. 159.

²¹ См.: Меерсон О. Христос или «Князь-Христос»? Свидетельство генерала Иволгина // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т. А. Касаткиной. М., 2001. С. 42.

²² «Никогда не лгите! Наполеон, ваш искренний друг» (фр.).

Возможно, что генерал и перед смертью, которая наступила от второго удара через восемь дней после первого, хотел подчеркнуть родство своей души с душой пушкинского Наполеона, этого «изгнанника вселенной», заточенного на острове,

Где иногда в своей пустыне,
Забыв войну, потомство, трон,
Один, один о милом сыне
В унынье горьком думал он.²³

К тому же предсмертные слова генерала Иволгина можно соотнести и с последними словами Наполеона в передаче его верного слуги Л.-Ж. Маршана, бывшего с ним на Святой Елене: «У императора начался бред. Император произносил много невнятных слов, из которых можно было разобрать „Франция... мой сын... армия...” Можно с большой уверенностью прийти к выводу, что его последние мысли касались Франции, его сына и армии. Это были последние слова, которые нам предстояло услышать».²⁴

Нравственное падение и последующая гибель генерала Иволгина у Достоевского — это гибель героя-наполеониста, одного из тех, которых Наполеон «ужасно увлек» (6, 378). Но в этой гибели наполеонизм — это не столько причина, сколько цель, сознательный выбор героя, воображающего себя не тем, кто он есть на самом деле. И в этом смысле судьба генерала Иволгина более трагична, чем судьба Раскольников, который находит Сою и обретает возможность преодолеть собственный наполеонизм, чтобы духовно переродиться и начать новую жизнь.

²³ Пушкин А. С. Наполеон // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 2. С. 60.

²⁴ Маршан Л.-Ж. Наполеон. Годы изгнания: Мемуары / Пер. с фр. и англ. М., 2003. С. 703.

© Т. Б. Ильинская

МЕМУАРНЫЙ ФАКТ «В МИСТИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ»¹

(НЕИЗВЕСТНЫЙ ОЧЕРК Н. С. ЛЕСКОВА «СТРАННЫЙ СЛУЧАЙ ПРИ СМЕРТИ ДУДЫШКИНА»)

В малопопулярной, непритязательной газете «День»² нам удалось обнаружить неизвестное сочинение Н. С. Лескова, посвященное последней встрече писателя с С. С. Дудышкиным, — встрече, о которой в одном из недавних исследований на эту тему сказано: «Вероятно, желая продолжить начатый в письме разговор, Лесков отправился 15 сентября к Дудышкину на дачу в Павловск. Подробности этой встречи неизвестны. 16 сентября Дудышкин внезапно умер от сердечного приступа».³ «Странный случай при смерти Дудышкина» (таково название не учтенного в лесковедении мемуарного очерка) не зафиксирован ни в библиографии П. В. Быкова⁴ (лесковские труды в газете «День» оказались явно вне поля зрения Быкова, по-

¹ Обозначив таким образом тему статьи, мы следуем за Лесковым, способным в мистическом освещении увидеть даже минералогический (точнее, геммологический) факт. Ср.: «Александрит. Натуральный факт в мистическом освещении» (1885).

² Газета выходила в 1888—1895 годах; до 1888 года носила название «Еженедельное обозрение».

³ Садовская А. М. Преамбула к статье «Русский драматический театр в Петербурге» // Лесков Н. С. Полн. собр. соч. М., 1998. Т. 5. С. 735—736.

⁴ Быков П. В. Библиография сочинений Н. С. Лескова // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1890. Т. 1. С. I—XXV.

скольку его библиография издана на следующий год после публикации этого очерка), ни в указателе С. П. Шестерикова.⁵ В авторитетнейшем на сегодняшний день указателе И. Мюллер де Морог упоминается только одна бесподписная заметка Лескова, опубликованная в газете «День».⁶ В отличие от этой бесподписной заметки, очерк «Странный случай при смерти Дудышкина» подписан полным именем и фамилией писателя, что встречается весьма нечасто в публицистике Лескова, более чем наполовину состоящей из бесподписных статей.

Дудышкин был одним из тех людей, которые сыграли исключительную роль в творческой судьбе Лескова: в «бойкотные»⁷ годы («спасите от глада, ведь просто приткнуться некуда тому, кто написал „Некуда”»⁸) он, с 1860 года ставший соредактором «Отечественных записок», напечатал в этом журнале, наряду с лесковской театральной критикой, такие крупные вещи, как «Овцебык», «Обойденные», «Островитяне», «Воительница». Мало того, Дудышкин принял к печатанию хронику «Чающие движения воды» (первую печатную редакцию «Соборян») только на основании знакомства с темой и планом сочинения. Немаловажно и то, что он старался оградить писателя от конфликтов со своим соредактором А. А. Краевским, у которого с Лесковым были напряженные отношения. Один из таких конфликтов возник из-за ноябрьского обзора 1866 года, тон которого показался Краевскому резким, что и заставило последнего написать тогда же своему соредактору: «Что касается до статьи г. Лескова, то он, верно, назначал ее в „Искру” или „Петербургский» листок»: она как раз подходит своим ерыжным тоном под характер этих журналов (...) Перечеркивая статью г. Лескова, я имею в виду только безопасность и честь журнала».⁹ В ответном письме от 14 сентября Дудышкин решительно встал на защиту Лескова: «Очень жаль, что вы по поводу статьи Лескова сделали мне несколько неудобных выговоров. Выходит, что я не оберегаю *безопасность* и *честь* журнала. Но „Отечественные записки” не имеют ни *одного* предостережения, а *честь* их такова, что и враги не примешивали их ни в какие гнусные клеветы».¹⁰ О доверительно-признавательном отношении Лескова к Дудышкину можно судить по его письму к последнему от 13 сентября 1866 года: «Я еще третьего дня, разговаривая с Ефимом Федоровичем [Зариным], выражал сомнение, возможны ли в „Отеч(ественных) зап(исках)” сколько-нибудь горячие статьи о театре, и оба мы, соображая положение Краевского и его характер, находили, что такие статьи у него невозможны. Конечно, надо это бросить, то есть напечатать, как возможно, а далее не писать» (X, 258—259).

Смерть Дудышкина, высоко ценившего и поддерживавшего талант Лескова, была для писателя тяжелым ударом: впоследствии ни с одним из издателей у него, пережившего разрыв с М. Н. Катковым, многократные тяжелые объяснения с А. С. Сувориным, с С. Н. Шубинским, не было таких гармоничных отношений. Вскоре после смерти Дудышкина журнал стал издаваться А. А. Краевским, который вносил в лесковские тексты изменения, не согласованные с автором, и «Чающие движения воды» начали 6-летнюю историю мытарств с ее публикаторами, до тех пор пока наконец не появились под именем «Соборян» в катковском «Русском вестнике».

⁵ Шестериков С. П. К библиографии сочинений Н. С. Лескова // Изв. Отд. рус. яз. и словесности АН СССР. 1925. Т. XXX. Когда нам предоставился случай ознакомиться с находящейся в частных руках рукописью С. П. Шестерикова «Труды и дни Н. С. Лескова», то оказалось, что в ней этот очерк упомянут. Однако ввиду недоступности для специалистов указанной рукописи текст очерка приводим.

⁶ Muller de Morogues I. L'oeuvre journalistique et littéraire de N. S. Leskov. Bibliographie // Slavica Helvetica. 1984. Bd 23. S. 60.

⁷ Аннинский Л. А. Три еретика. М., 1988. С. 270.

⁸ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 10. С. 263. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома римской цифрой, страницы — арабской.

⁹ Сажин В. Н. Н. С. Лесков. Рукописное наследие: Каталог. Л., 1991. С. 41.

¹⁰ Там же. С. 42.

Благодаря обнаруженным лесковским материалам в газете «День» удается несколько прояснить значимую страницу биографии писателя.

В качестве предварительного замечания стоит сказать несколько слов о том, почему Лесков поместил свой очерк «Странный случай при смерти Дудышкина» в таком скромном издании, как газета «День» (впрочем, ей не был свойствен неприемлемый для Лескова «задор во вкусе „моветона” мелкой печати»).¹¹ В конце 1880-х годов писателю были открыты страницы столь популярных газет, как «Новое время», «Петербургская газета», «Новости и Биржевая газета», которые охотно приняли бы интересный мемуарный материал, ценный хотя бы именами Тургенева, Писемского, Вс. Крестовского и др.

Думается, главную роль в лесковском решении сыграл фактор дружеского расположения к этому изданию, само название которого должно было напоминать писателю о другом ценителе его таланта — И. С. Аксакове, в 1861—1865 годах издававшем в Москве одноименную газету.¹² Вокруг петербургской газеты «День» в 1880-х годах группировались литературные друзья Лескова, внимание которых писатель весьма ценил. Говоря о наступившем двадцатипятилетии своей литературной деятельности, Лесков в очерке «Товарищеский подарок» (Новое время, 1888, 3 окт., № 4525) писал: «Два года тому назад некоторые из небольшого числа моих литературных друзей желали чем-то ознаменовать этот день, и об этом проскользнуло известие в „Еженедельном обозрении”».¹³

Таким образом, лесковский мемуарный очерк, посвященный близкому человеку, Дудышкину, последовал также в дружеский, «задушевный» круг: постоянными сотрудниками газеты «День» были люди из литературного окружения Лескова: биограф писателя А. И. Фаресов,¹⁴ К. М. Фофанов, критик В. И. Бибииков. Материалы газеты «День» демонстрируют постоянное внимание к Лескову, причем там появляются статьи о писателе как «рекламного»,¹⁵ так и аналитического характера. Из произведений второго типа публиковались как перепечатки крупных литературно-критических выступлений о Лескове,¹⁶ так и «своя» литературная критика. Так, неоднократно упоминаемый Лесковым В. И. Бибииков¹⁷ был постоянным сотрудником «Дня» и в статье «Цыгане», посвященной «цыганской» теме в русской литературе, писал о Лескове следующее: «Я нарочно приберег к концу повесть Н. С. Лескова, в которой цыганка изображена с художественной глубиной и полнотой разительной, а также показана весьма интересная сторона отношений цыганки с человеком т. н. интеллигентного общества (...) „Очарованный стран-

¹¹ Лесков Н. С. Утилитарианизм и о свободе, соч. Дж. Ст. Милля. СПб., 1882. 2-е издание // Исторический вестник. 1883. Т. XI. № 2. С. 460.

¹² Лесков, безусловно, был единомышленником И. С. Аксакова во многих существенных вопросах русской жизни. Так, имеется безусловное сходство между основными мотивами «Мелочей архиерейской жизни» и публицистическими выступлениями И. С. Аксакова 1860-х годов, который выражал обеспокоенность тем, что, вследствие предоставления монахам права на занятия епископских должностей, монашество из подвижничества сделалось карьерой и что отношения приходских священников к архиереям похожи на служебные отношения низших чиновников к высшим с тою разницею, что в гражданском ведомстве эти отношения ограничиваются областью службы, а в духовном простираются и в сферу частной и религиозной жизни (см.: День. 1864. № 27; 1865. № 23, 35, 36).

¹³ Лесков Н. С. Товарищеский подарок (Письмо в редакцию) // Лесков Н. С. Собр. соч. М., 1958. Т. 11. С. 238.

¹⁴ В газете «День» Фаресов также пропагандировал творчество Лескова. Так, в № 151 за 1888 год им помещена статья об издании библиографии произведений Лескова.

¹⁵ См. например: А.-г. Журнальные новинки // День. 1889. 9 сент. № 451. Цель статьи, в частности, привлечь внимание к лесковским «Спиридоном-поворотам».

¹⁶ Когда в «Историческом вестнике» была помещена крупная литературно-критическая работа А. И. Введенского о Лескове, «День» в нескольких номерах поместил ее основное содержание (День. 1890. 6 мая. № 682; и след.).

¹⁷ См., например: Лесков Н. С. Цицерон с языка слетел (Новый опыт литературного неглиже) // Петербургская газета. 1892. 18 марта. № 76.

ник”, признанный в последнее время одной из наиболее выдающихся работ почтенного беллетриста, не уступающий даже „Соборьянам”, появился впервые в печати в фельетонах мало распространенной газеты „Русский мир” в 70-х годах. Тогда же повесть была отпечатана отдельной книгой, но журнальная критика, подвергнувшая Лескова своей опале, которая выразилась в ужасном для всякого писателя „заговоре молчания”, не обратила внимания на эту пьесу и, по своему обыкновению, промолчала о ней. Прошло около двадцати лет, и вот, в позапрошлом году, Суворин перепечатал „Очарованный странник” в одном из томиков „Дешевой библиотеки”. Большинство литераторов прочитали в этом издании „Очарованного странника” в первый раз, поднялся шум, толки, разговоры, похвалы, проникшие и в печать в виде хвалебных отзывов и рецензий, и произведение, созданное столько лет назад, только в наши дни получило справедливую оценку, а вместе с ней и широкое распространение в кругу читателей». ¹⁸

Таким образом, материалы газеты «День» дают явную картину благоволения редакции к лесковскому творчеству, и, публикуя в этом дружественном издании свой очерк, возможно, писатель руководствовался и желанием напомнить обществу о Дудышкине, ¹⁹ который в это время воспринимался как «забытый литератор» ²⁰ и благодарную память о котором Лесков сохранял всю жизнь.

Мемуарный очерк «Странный случай при смерти Дудышкина» был напечатан в рубрике «Из литературы и жизни» (День. 1889. 18 авг. № 431).

СТРАННЫЙ СЛУЧАЙ ПРИ СМЕРТИ ДУДЫШКИНА

(Из литературных воспоминаний)

При погребении Андрея Александровича Краевского мне пришел на память случай, о котором я до сих пор не говорил, но который сам по себе довольно удивителен и чтобы он не показался кому-нибудь невероятным или сомнительным, я должен назвать свидетеля, на которого могу сослаться. Свидетель этот есть Ефим Федорович Зарин, участвовавший в редактировании «Отечественных записок», когда этот журнал издавался Краевским и Дудышкиным. Теперь Ефим Федорович Зарин занимает служебную должность в Министерстве путей сообщения и живет в Петербурге. Он был свидетелем следующего странного и непонятного факта, о котором хочу рассказать.

Соредактор и соиздатель Краевского Степан Степанович (sic!) Дудышкин был рослый и сильный мужчина, пользовавшийся прекрасным здоровьем, которым он очень дорожил и вел жизнь самую воздержную и правильную. В ту пору его жизни, которой касаются мои воспоминания, он был в полном здоровье и силах, и ему не было еще пятидесяти лет. Он жил зимою на Кирочной улице, в Петербурге, а летом — в Павловске, на даче г. Жуковского.

Двадцать три года назад, в такую же как теперь пору, перед окончанием лета, Дудышкин пригласил на обед в Павловск сотрудников журнала, в числе которых были Вс. Вл. Крестовский, покойный Н. И. Соловьев, Тимирязев, Л. Н. Майков, Е. Ф. Зарин, я, и еще кто-то. Всех теперь не помню. Мы приехали компаниею на целый день, и с приезда завтракали, а потом отправились до обеда гулять по парку. Здесь Вс. В. Крестовский внезапно занемог, но болезнь была не опасна и никого

¹⁸ День. 1889. 23 авг. № 436.

¹⁹ Е. В. Войналович и М. А. Кармазинская в статье о Дудышкине (Русские писатели. 1800—1917. М., 1992. С. 195) высказывают предположение, что автором некролога Дудышкина был Лесков (Современная летопись. 1866. № 33. Подпись: Н.-ов.).

²⁰ Старчевский А. В. Один из забытых литераторов // Исторический вестник. 1886. Т. XXIII. № 2. С. 360—386.

не печалила, а напротив подала повод к шуткам. Дудышкин стал рассказывать о подобных внезапностях с тремя большими писателями: Писемским, Тургеневым и третьим ныне здравствующим. Дудышкин представлял это, передавая рассказ их голосами и их манерою.

Рассказ выходил очень смешон и весел, и все мы много смеялись. Потом после прогулки обедали с аппетитом — вкусно, но умеренно, как следует обедать воспитанным людям при дамах. После обеда напились чаю и Дудышкин проводил нас до поезда. Мы поблагодарили его за проведенный у него приятный день, пожалели ему руки и уехали в Петербург, — опять-таки всею компаниею. Вс. Вл. Крестовский совсем поправился.

Выйдя из петербургского вокзала Царскосельской ж(елезной) дороги, мы с Зариным сели на одного извозчика и поехали вместе.

Я встал у Владимирской, где тогда жил, а Зарин поехал далее к себе на Фурштатскую в д(оме) Кононова.

На дворе был уже вечер, и в городе горели фонари.

Я чувствовал себя уставшим и почти тотчас же по возвращении домой лег в постель и проспал до утра. Утром на следующий день я, по обыкновению своему, встал рано, в 7 часов, и сел за работу, которою и занимался до 12 часов. В 12 часов в дверь мою постучали. Я попросил войти.

Вошел Зарин — и, не говоря ни слова приветствия, спросил меня:

— Знаете ли, что случилось?

Я остался за моим письменным столом и отвечал:

— Знаю: Дудышкин умер.

Зарин помолчал минуту, и с изумлением спросил меня:

— Почему вы это знаете?!

Тогда я понял, что сказал странность: я не имел никаких оснований, чтобы сказать это, но... тем не менее *я это сказал*, — и как я сказал, так именно и было на самом деле.

Здоровый и сильный Дудышкин, который вчера нас принимал в своем доме, и провожал, и шутил с нами, усадил нас в вагон, — теперь был мертв... Он рано утром отправился на охоту с ружьем и лягавою собакою, и там же на охоте с ним случился удар, а в 11 часов утра Е. Ф. Зарин получил об этом из Павловска телеграмму, с которою прямо пришел ко мне.

До прихода Зарина я ничего об этом печальном событии не слышал, и не имел никакого повода о том думать, так как оставил вчера Дудышкина в Павловске вполне здоровым и столь оживленным и веселым, что он, по выражению одного из наших товарищей, «представлял собою само отрицание смерти». Но, видно, в то время, когда «думы наши летали за горами — смерть стояла у нас за плечами», и друг наш неожиданно-негаданно «выбыл из строя».

Все это, однако, естественно и объяснимо, но почему я знал о смерти Дудышкина в то время, когда ко мне пришел Ефим Федорович Зарин? — это до сих пор остается для меня непонятным и необъяснимым; а может быть это не лишено своего значения для тех, кто теперь интересуется подобными проявлениями душевной деятельности, относимой к гипнозу, психозу, ясновидению, или к чему другому. Я не знаю — к чему подобные неразгаданные странности относить можно.

Николай Лесков.

Стремясь приблизиться к адекватному прочтению мистического случая, связанного со смертью Дудышкина, необходимо рассмотреть этот очерк в контексте лесковской мистической темы, занимающей в творчестве писателя, как художественном, так и публицистическом, довольно видное место. Лесков, различавший не только разные виды мистицизма (исторические, народные, богословские...), но и степени («делался полумистиком» — сказано о герое «Однодума» — VI, 215), неиз-

менно подчеркивает свое дистанцирование от мистицизма двух типов: от «мистической набожности на чужеземный лад»²¹ как преобладающего общественного настроения 1820-х годов и от «болезненных и грустных», а порой и «разрушительных для всех принципов общественной жизни»²² явлений в сфере религиозной жизни, к которым Лесков причисляет пиетизм, квакерство, мормонизм, хлыстовство и скопчество. Характерно, что Лесков, размышлявший над истоками русского скопчества, усматривает точки соприкосновения между сектантским и «светским» мистицизмом Александровской эпохи: «Время царствования Александра I, время господства в нашем образованном обществе разных видов мистицизма, по отношению к скопческой секте, можно назвать временем ее утверждения на прочных началах. Скопческая секта, секта мистическая и экзальтированная, не могла возбудить тогда особенной антипатии в высших правительственных лицах: князь Голицын, например, с некоторою даже любовью говорит о старике лже-искупителе».²³

Мистическая настроенность, «болезненный пиетистический жар»²⁴ людей, возвращенных Александровской эпохой, являются поводом для проявления лесковского комического дара. Так, в отнюдь не юмористическом рассказе «Фигура» подробнейшим образом выписаны потешные религиозные восторги набожного генерала Сакена, о котором подчиненные «говорили, будто он имеет видения и знает от ангела — когда надо начинать бой» (VIII, 476), и адъютанты которого «иные и сами были богомолы — другие притворялись» (VIII, 477). Лесковское неизменно ироническое отношение к мистическим настроениям Александровской эпохи выражает одна из любимых героинь писателя, княгиня Протозанова, которой «более всего не нравилось (...) любопытство, с которым мистики старались засматривать за завесы великих тайн»: «Можно ли-де об этом говорить? Что там от наших глаз спрятано, того не увидишь, да и не нужно: пока я в этом мире человеческом живу, мне дана заповедь, как жить, а что после будет, то никому не известно» (V, 120).

Иные отношения с мистическим обнаруживает рассказ «Владычный суд», где автор, alter ego Лескова, пишет о своем мистическом опыте: «Я тогда был не совсем чужд некоторого мистицизма, в котором... Не все склонен отвергать и поныне (ибо — да простят мне ученые богословы, — я не знаю веры, совершенно свободной от своего рода мистицизма)» (VI, 112).

Серьезное, лишенное сатирических нот, авторское отношение к мистицизму проявляется и в рассказе «Александрит», имеющем подзаголовок: «Натуральный факт в мистическом освещении». В этом рассказе, которому предшествует эпитафия из Н. Пирогова: «В каждом из нас, окруженном мировыми тайнами, существует склонность к мистицизму...»,²⁵ — мистицизм сродни поэтическому мировосприятию; так, о герое «Александрита» сказано: «кабалист и мистик, а также отчасти восторженный поэт и большой суевер».²⁶

Более сложное проявление мистического в художественной структуре лесковского текста встречается в рассказе «Интересные мужчины», для которого характерна игра с мистикой, с поэтикой мистического, свойственной предшествующим литературным временам.²⁷ Несмотря на следование несколько архаической поэти-

²¹ Лесков Н. С. Поповская чехарда и приходская прихоть // Исторический вестник. 1883. Т. XI. № 2. С. 285.

²² Лесков Н. С. Санкт-Петербург. 10 апреля // Лесков Н. С. Полн. собр. соч. М., 1999. Т. 6. С. 496.

²³ Лесков Н. С. Санкт-Петербург. 21 февраля // Там же. С. 481.

²⁴ Лесков Н. С. Поповская чехарда и приходская прихоть. С. 284.

²⁵ Лесков Н. С. Полн. собр. соч. СПб., 1903. Т. 20. С. 91.

²⁶ Там же. С. 96.

²⁷ Так, например, И. В. Столярова пишет о лесковской игре с «готической» поэтикой в романе «Островитяне»: «Намеренно стилизуя свой рассказ под готическую повесть, устрасая своего читателя разного рода поверьями, слухами и откровенно ложными рассказами о Бере (...) Лесков вступает тем самым в своего рода игру со своим читателем, искусно манипулирует

ке, сфера мистического в «Интересных мужчинах» не становится объектом авторской иронии: «Гиппократовы черты — это непостижимые, роковые, странные обозначения (...) Эти неуловимые черты появляются на лицах людей только в роковые минуты их жизни, только накануне того, когда предстоит свершить „великий шаг в страну, откуда путник к нам еще не возвращался“ (...) — А вы что же — френолог или предсказатель? (...) — Мистик» (VIII, 71).

Помимо этой «возвышенной», бытийственной мистики, в «Интересных мужчинах» обнаруживает себя и лесковская мистика повседневного, которую подвыпивший офицер после карточной игры формулирует следующим образом: «мистик, и вистик» (VIII, 110). (Такое характерное для Лескова сплетение комического с мистическим А. И. Измайлов назвал «оскорблением всех единств, какие только можно представить; мистика рядом с водевилем».²⁸) Особенное лесковское чувство мистического дало повод П. Б. Струве назвать Лескова «мастером мистического анекдота».²⁹

Однако не только сфера мистического (у Лескова — явления многопланового, неоднозначного, имеющего разные качества и измерения) — необходимый фон для прочтения «Странного случая...». Посвященный Дудышкину мемуарный очерк производит впечатление некоего двойника другого «мистического» произведения Лескова — очерка «Честное слово», появившегося на 10 лет ранее и посвященного другому близкому Лескову человеку, «в свое время довольно известному в литературных кружках»³⁰ — Артуру Бенни, с которым они сотрудничали в «Северной пчеле» у П. С. Усова и как-то, в беседе о «вероятности той жизни, ныне столь неоднобразно предчувствуемой и ощущаемой земными жильцами», дали друг другу честное слово «употребить все возможные в той неизвестной (...) жизни усилия, чтобы дать о себе весть».³¹

Примечательно, что очерки-близнецы посвящены людям, соседствующим в той цепи имен, которую выстраивает известный лесковед Х. Маклин, писавший о тех, кто оказал наиболее сильное влияние на Лескова: А. В. Маркович — М. С. Громека — Артур Бенни — С. С. Дудышкин — П. К. Щебальский — Ф. Терновский — Л. Толстой.³²

Удивительные сюжетно-композиционные, лексические, интонационные совпадения и переклички двух этих очерков обнаруживаются уже в преамбулах, цель которых — убедить читателя в достоверности мистических случаев. Если в «Странном случае...» Лесков ссылается на бывшего сотрудника «Отечественных записок» Е. Ф. Зарина, то в «Честном слове» приблизительно такую же долю текста занимает сходное объяснение с читателем: «...я сам не надену маски и назову по именам живые лица литературного круга, которые так или иначе соприкасались к *странному* (курсив наш. — Т. И.) и загадочному для меня происшествию. При очень основательной осторожности, с которой относятся к так называемым „сверхъестественным“ явлениям, по моему мнению, довольно важно, чтобы рассказчик не скрывал себя сам (...) при завязке этой истории был еще один литератор, — Дмит-

его ожиданиями... (...) звинченность тональности, перегруженность таинственными намеками на что-то ужасное, что вот-вот должно произойти, — все эти излюбленные принципы готической поэтики призваны, очевидно, по замыслу автора, контрастно оттенить собою высокую простоту Бера» (Столярова И. В. Комментарий к роману «Островитяне» // Лесков Н. С. Полн. собр. соч. М., 1999. Т. 6. С. 633).

²⁸ Измайлов А. И. Лесков и его время // ИРЛИ. Арх. Измайлова. Ф. 115. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 2.

²⁹ Струве П. Б. Мастер мистического анекдота // Струве П. Б. Дух и слово. Статьи о русской и западноевропейской литературе. Paris, 1981. С. 249—256.

³⁰ Лесков Н. Честное слово. Эюд из культа мертвых (К материалам «Петербургского Декамерона») // Новое время. 1879. 17 июля. № 1214.

³¹ Там же.

³² McLean H. Nikolai Leskov. The Man and His Art. London, 1977. P. 516—517.

рий Васильевич Аверкиев, который вероятно простит мне это нимало не обидное для него воспоминание».³³ (Попутно хочется обратить внимание, что в обоих произведениях слово «странный» — ключевое.)

Особенно схожи, вплоть до интонационных совпадений, кульминации очерков:

«Честное слово» (1879 год): «...встретил П. С. Усова, который ехал на извозчике и, увидев меня, дал мне знак рукою остановиться. „Знаете ли какая новость?“ — спросил он меня, подавая руку. Я в эту минуту подумал, что я знаю эту новость и отвечал: „Артур Бенни умер?“ — „Да, только получено известие (...) От кого вы это могли знать?“ Я уже не помню, что я на это ответил, но я помню, что я сам был очень удивлен, откуда я это знаю?»;

«Странный случай...» (1889 год): «Вошел Зарин — и, не говоря ни слова приветствия, спросил меня: „Знаете ли, что случилось?“ Я остался за моим письменным столом и отвечал: „Знаю: Дудышкин умер.“ Зарин помолчал минуту, и с изумлением спросил меня: „Почему вы это знаете?!“ Тогда я понял, что сказал странность: я не имел никаких оснований, чтобы сказать это, но... тем не менее *я это сказал*, — и как я сказал, так именно и было на самом деле».

Тот же ритмический рисунок характерен и для заключительной части очерков, где автор размышляет о мистике случившегося:

«Честное слово»: «И по сейчас мне решительно непонятно: почему же я узнал о кончине моего приятеля прежде, чем услышал о ней?»;

«Странный случай...»: «...но почему я знал о смерти Дудышкина в то время, когда ко мне пришел Ефим Федорович Зарин? — это до сих пор остается для меня непонятным и необъяснимым».

Удивительно схожи и обрамления мистических случаев: в обоих очерках подчеркивается самая обыденная прозаическая обстановка, в которой прозвучало известие о смерти близкого человека:

«Честное слово», действие в котором приурочено к тому моменту, когда Лесков должен был «вместо отдыха, после одной долгой работы, немедленно же взяться с усталою головою за другую»: «...в тогдашнем моем состоянии не было ничего располагавшего меня к мечтательности и мистическому настроению, а напротив, — я весь был погружен в самую докучную и притом неотвязную прозу жизни». В небольшом по объему «Странном случае...» также уделено достаточно внимания далеко не романтическому антуражу: «Я чувствовал себя уставшим (...) Утром на следующий день, я, по обыкновению своему, встал рано, в 7 часов, и сел за работу, которою и занимался до 12 часов. В 12 часов в дверь мою постучали».

Наряду с подчеркнутою будничностью обстановки, в которую вторгается мистический случай, тексты сходны и теми комическими деталями, которые также оттеняют лесковскую мистику. Если смерть настигает Дудышкина на следующий день после развеселившего литературную компанию рассказа о трех мнительных писателях — Писемском, Тургеневе и «третьем ныне здравствующем»,³⁴ то предшествующая смерти Бенни «глубокая сердечная драма, расшатавшая жизнь хуже всяких других потрясений» предварена у Лескова сценой в духе гоголевского «Не-

³³ Лесков Н. Честное слово.

³⁴ Имеется в виду И. А. Гончаров, имя которого, в отличие от покойных Писемского и Тургенева, Лесков не называет по этическим соображениям. Кроме того, Лесков, крайне почитавший Гончарова, знал об особенной щепетильности последнего. Упомянутый в «Странном случае...» рассказ Дудышкина Лесков впоследствии любил воспроизводить, о чем вспоминал сын писателя: «Чрезвычайно нравился нам, пожалуй, самый большой из шуточных рассказов отца, носивший торжественное название: „Три генерала от литературы в интимно-затруднительных положениях“ — о Тургеневе, Гончарове и Писемском. Эта трилогия о „литературных генералах“ довольно пространно сбережена Дудышкиным, на которого и ссылался всегда, разворачивая ее, Лесков» (Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 392—393).

вского проспекта», когда чистый юноша попадает в публичный дом. Лесков достаточно подробно описывает недоразумение: «Бенни спросил (...) здесь господин, который нас дожидается? Лакей отвечал: „Да, дожидается“, — и с этим отворил дверь в комнату, где сидел какой-то незнакомый нам господин и две молодые женщины в самом откровенном „безбиле“. Компания не особенно смутилась, но Бенни остолбенел, а я кой-что сообразил и зная непоколебимую целомудренность моего приятеля, не выдержал и расхохотался».³⁵ Видимо, эта «гоголевская» деталь (известна важность гоголевской доминанты в художественном мире Лескова) — тот случай, когда комическая ситуация обнажает трагедийно-мистическую суть жизни.

Такое обилие точек соприкосновения у обоих мемуарных очерков отнюдь не свидетельствует о том, что второй из них написан по «рецепту» первого.³⁶ Поразительные совпадения этих и без того поразительных жизненных случаев — один из возможных путей для понимания Лескова-мистика, автора «Белого орла», «Александрита», «Очарованного странника», — Лескова, написавшего в письме А. С. Суворину: «Я должен умереть в 1889 г. или в 1892. Есть такое показание» (XI, 447). Близость «Честного слова» и «Странного случая...», действие в которых приурочено к 1866 и 1868 годам, объясняет и пристальный интерес писателя к спиритизму. Более ранний из названных очерков, в котором звучит имя главы русских спиритов А. Н. Аксакова, содержит авторское признание в том, что в какой-то момент он и у спиритизма пытался доискаться ответа на последние вопросы бытия («я тогда же рассказал об этом кое-кому из знакомых и между прочими Александру Николаевичу Аксакову»). «Странный случай...» обнаруживает другую направленность лесковского взгляда, обусловленную, видимо, 10-летней дистанцией: «...может быть это не лишено своего значения для тех, кто теперь интересуется подобными проявлениями душевной деятельности, относимой к гипнозу, психозу, ясновидению, или к чему другому».

Уже за рамками очерков остаются другие мистические явления, для лесковеда очевидные, — оба очерка соотносятся с творческой историей «Соборян», с теми драматическими обстоятельствами, которые сопровождали публикацию этого самого многострадального лесковского произведения. «Странный случай...» касается начала этих шестилетних мытарств, «Честное слово» — середины.³⁷ Как было сказано, смерть Дудышкина поставила Лескова лицом к лицу с Краевским, который начал бесцеремонно вторгаться в текст «романической хроники», что еще и еще раз приковывало память Лескова к Дудышкину: О своем отчаянном положении после смерти Дудышкина Лесков писал Е. П. Ковалевскому: «Внезапная кончина этого человека поставила меня в самые крайние затруднения» (X, 262). В «этюде» «Честное слово»: «В это время я имел очень досадительные неприятности с редакцией журнала „Заря“, которая продержала более двух лет под процессом написанный мною роман „Соборяне“ (...) этот нелепый и, к сожалению, для авторского

³⁵ Лесков Н. Честное слово.

³⁶ Думается, что «Честное слово» и «Странный случай...» принадлежат к иному пласту лесковской мемуаристики, нежели «биографо-апокрифические очерки» (формулировка В. О. Пантина) «О куфельном мужике и проч.», «Путимец», представляющие сплав эмпирических фактов и лесковского мифотворчества, которое проявляется, в частности, в некоторых повторяющихся деталях. См. об этом: Пантин В. О. Биографические «апокрифы» Лескова: (По материалам статей и заметок) // Русская литература. 1992. № 3. С. 130—141.

³⁷ В очерке «Честное слово» есть некоторые хронологические неувязки, которые, впрочем, никоим образом не ставят под сомнение основное событие. Бенни умер в 1868 году, а «досадительные неприятности» с журналом «Заря», с которыми автор очерка сопрягает получение этого известия о смерти, начались летом 1869 года. Не вызывает удивления, что Лесков, испытывавший столько трудностей с публикацией своих произведений, перепутал разные издательские обстоятельства. Однако примечательно, что свою мистическую историю писатель приурочил именно к публикации «Соборян».

права невыясненный процесс досаждал мне неимоверно и, двоая все мои мысли, не-сказанно мешал моей новой работе».

А вот еще одно роковое обстоятельство: посвященный началу «досадительных неприятностей» с «Соборянами», очерк «Странный случай при смерти Дудышкина» был написан в тот самый момент, когда на Лескова обрушилась новая мучительная история — теперь уже с печатанием долгожданного собрания сочинений. 16 августа 1889 года, «в этот знаменательный для него день, — пишет о своем отце А. Н. Лесков, — он узнал от кого-то на лестнице суворинской типографии о полученном распоряжении начальника Главного управления по делам печати Е. М. Фектистова об аресте только что отпечатанного шестого тома собрания сочинений. Тут произошло нечто, признанное им впоследствии первым припадком никогда не освобождавшего уже его тяжелого недуга — *angina pectoris*, по-русски грудная жаба».³⁸

Таковы странные совпадения печатных мытарств Лескова и описанных им мемуарных фактов в мистическом освещении.

³⁸ Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова. Т. 2. С. 382.

© С. Д. Титаренко

ОБ ОДНОМ НЕЗАВЕРШЕННОМ ЗАМЫСЛЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА (ПОЭМА «ARS MYSTICA» В КОНТЕКСТЕ РАННИХ ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЙ)

Поэма «Ars Mystica» относится к самому раннему периоду творчества Вячеслава Иванова — 1880—1890-м годам. Пока этот период еще недостаточно изучен и представлен материалами, сравнительно недавно введенными в научный оборот: стихотворениями и поэмами, фрагментами реконструированного Н. В. Котрелевым «Интеллектуального дневника», прозаическими набросками и эпистолярным наследием.¹ Поэма была создана, согласно датировке Иванова, в период с 8/20 февраля по 8/20 августа 1889 года и связана с кругом его чтения и интеллектуального общения в годы обучения в Московском (1884—1886) и Берлинском (1886—1890) университетах. Относящаяся к числу текстов, не опубликованных самим автором, она может быть определена как незавершенный проект. При подготовке поэмы к печати возникла необходимость осмыслить роль этого произведения в становлении художественного мира поэта и теоретика русского символизма в начальный период его творчества.²

¹ См.: «Русский Фауст» Вячеслава Иванова / Публ. М. Вахтеля // Минувшее. М.; СПб., 1993. Вып. 12. С. 265—273; Кузнецова О. А. Стихотворные послания Вяч. И. Иванова к А. М. Дмитревскому // Гумилевские чтения: Материалы Междунар. конф. филологов-славистов 15—17 апр. 1996 г. / СПб. гуманит. ун-т профсоюзов; Музей А. Ахматовой в Фонтанном Доме. СПб., 1996. С. 239—253; Иванов Вяч. Интеллектуальный дневник / Подгот. текста Н. В. Котрелева и И. Н. Фридмана; прим. Н. В. Котрелева // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999; Иванов Вяч. О многобожии / Публ. Г. Карпи // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 27—39; Иванов Вяч. О типическом / Публ. М. К. Гидини // Там же. С. 21—26; История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова / Изд. текстов, исследование и коммент. Г. М. Бонгард-Левина, Н. В. Котрелева, Е. В. Ляпустиной. М., 2006; Вячеслав Иванов и Лидия Шварсалон: первые письма / Вступит. статья Н. А. Богомолова; подгот. текста Д. О. Солодкой и Н. А. Богомолова // Новое литературное обозрение. 2007. № 88. С. 117—153 и др.

² Полный текст поэмы см.: Символ (Париж; Москва). 2008. № 53—54. С. 42—63. Отрывок поэмы с комментариями см. в Приложении. Текстологическая работа была выполнена нами совместно с Е. В. Глухой.

В «Автобиографическом письме» С. А. Венгерову, написанном в 1917 году, Иванов отметил этапность «Ars Mystica» для своей интеллектуальной биографии, связав работу над поэмой с началом «внутреннего перелома», и указал на цель, которую перед собой ставил: постижение теургической задачи искусства «с характеристиками и Гесиода, и древнего синкретизма, и искусства катакомб, и романских церквей, и готического стиля, и Рафаэля, и современного притязательного ничтожества».³ О замысле поэмы нам известно из датированного 1906 годом письма жены поэта Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к М. М. Замятниной, в котором она, в частности, сообщала, что поэма — это «история искусств с Греции беглым пролетом через века к нам и призыв к великой Религии, чтобы сделать его вселенским и соборным».⁴ Как видим, этот замысел основан, во-первых, на идее сближения искусства с религией и, во-вторых, на попытке репрезентации теургического искусства прошлого, начиная с синкретической по своей природе архаики до современности, которая, в свою очередь, представлена в виде проекта мистического искусства как действенного средства преобразования человека и человечества.

При этом содержательную сторону теургического проекта Вяч. Иванова составляют в данном случае некие знаковые явления, взятые из контекста различных эпох и культур: от древнейшего искусства авгуров, жрецов-предсказателей, и мифологических образов Гомера и Гесиода, изображающих богов, до картин художников Возрождения и Нового времени — Рафаэля, Рембрандта, Корреджо, Мурильо, А. Иванова. Показательны упоминания муз и Аполлона, пантеона богов Олимпа, древнего бога природы Пана — спутника Диониса. Включенные в панораму всемирной истории, образы богов, воплощенные в искусстве, представляются автору отражением религиозного сознания человечества. Наибольший интерес представляют здесь попытки передать образы, запечатленные на скульптурном рельефе с изображением бога Солнца Митры или в христианских катакомбах, а также видения Христа (например, картина Рафаэля «Преображение») и другие визуальные образы евангельских текстов (в том числе эпизоды распятия и хождения по водам) — в виде экфрасиса. Как воплощение идеи некоей вселенской соборной церкви в поэме обозначены Пантеон, собор Св. Петра в Риме, романский и готический храмы. Кульминационными эпизодами являются видения Христа (распятие) и христианской церкви (готического собора). Согласно логике развития мистерийного сюжета поэмы — сюжета *посвящения* в искусство, перерождающее человека, — именно готический собор глубже всего воплощает образ Бога в создании рук человеческих и является символическим образом мистической церкви. Носителями культурной памяти человечества выступают здесь «посвященные» — жрецы, поэты, художники, архитекторы. Вместе с тем поэма имеет смысл эсхатологического пророчества: в заключительных эпизодах представлены картины мировых катаклизмов, так как искусство утратило свой религиозный характер и теургическую цель.

Исходя из подобного обобщенного плана содержания, поэму «Ars Mystica» следует отнести к числу важнейших для творческой эволюции Иванова произведений, так как в ней намечается формирование символистской поэтики. С этой точки зрения она представляет несомненный интерес как претекст русского символизма. Вместе с тем поэма написана высоким торжественным слогом с использованием архаизированной лексики, затрудняющей восприятие. Ее тяжеловесная форма напоминает дидактические поэмы эпохи классицизма. Нарочитая архаизация языка и стиля может рассматриваться как сознательный стилистический прием, использо-

³ Иванов В. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. II. С. 18. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

⁴ РГБ. Ф. 109. Карт. 23. Ед. хр. 16. Л. 31—31 об. Благодарю Н. А. Богомоллова, готовящего эти материалы к публикации, за предоставление информации о них.

ванный в риторических целях. Однако он еще не является столь же органичным, как в последующем творчестве поэта.

Автограф поэмы хранится в архиве Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Российской государственной библиотеки (Москва).⁵ Здесь имеются две авторские рукописные редакции: беловая (Л. 1—22) и первоначальная черновая (Л. 23—34). Беловой автограф выполнен каллиграфическим почерком на высокосортной бумаге, белой, очень плотной и лощеной. Текст помещен на лицевой стороне листов, собранных в тетрадь. В нем имеются пропуски строф, отмеченные многоточиями, и незначительные по объему зачеркивания отдельных строк. Деление поэмы на главы носит, скорее, тематический характер. Черновой автограф, хранящийся в той же папке, написан мелким неразборчивым почерком на разрезанных в четверть обычных для этой эпохи двойных больших листах желтоватой писчей бумаги. В беловом автографе на первом листе рукописи помещено заглавие «Ars Mystica». Написание обоих слов с заглавной буквы сохраняется и в позднейших дневниковых записях поэта, относящихся к 1909 году (II, 782, 784). Под названием поэмы имеется подзаголовок — «Послание (к А. М. Д-скому)». Алексей Михайлович Дмитриевский (1865—1934) — друг Вяч. Иванова по историко-филологическому факультету Московского университета, брат его первой жены Д. М. Дмитриевской. Видимо, беловой текст был переписан с чернового автографа для публикации или ознакомления с ним А. М. Дмитриевского. На посвящение поэмы брату жены поэт указал в цитированном выше «Автобиографическом письме» к Венгерову. Там же сообщается, что Дмитриевский был первым читателем и критиком его ранних произведений (II, 14—15).

Следует отметить, что в Рукописном отделе Пушкинского Дома находятся незавершенные варианты черновых автографов поэмы, которые не датированы и, возможно, представляют варианты доработки или переработки указанного выше белового автографа 1889 года, как считает Г. В. Обатнин.⁶ Проблема изменения подзаголовка «Послание (к Д-скому)» возникла, видимо, при переработке произведения после разрыва отношений с братом первой жены. В черновых вариантах имеется подзаголовок «Ex juvenilibus» («Из юношеских» — лат.), а само название графически выделено заглавными буквами: «ARS MYSTICA». Об одной из попыток переработать поэму известно из писем жены Вяч. Иванова Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к М. М. Замятниной. Так, в письме от 27 февраля 1906 года она сообщает: «В(ячесла)в переписывает (наизусть) свою Ars Mystica — произведение еще берл(инск)ого периода, но прекрасной формы, но ценного пафоса и мыслей (...) В(ячесла)в хочет поместить свою Ars M(ysti)са в сборник Свободная Совесть вместо статьи, которую они от него ждут. Вообще в нем начался переворот от теории к искусству. Ему невыносимо трудно раскачаться на статью, и все сильнее и страстнее захватывает лирика и замыслы художественные. Относит от мелей Мережко—Бугае—Бердяе—Булгако— и пр. плоскословенства в свой изначальный океан. Так да будет!»⁷

Действительно, в 1900-е годы Вяч. Иванов не раз намеревался опубликовать поэму, но в результате так и не представил ее в сборник «Свободная совесть» и не включил в свои книги лирики «Кормчие звезды» (1903) и «Cor Ardens» (1911).⁸ О попытке поместить «Ars Mystica» в «Кормчих звездах» свидетельствуют, в частно-

⁵ РГБ. Ф. 109. Карт. 1. Ед. хр. 38. Далее ссылки на эту рукопись даются в тексте с указанием номера листа.

⁶ ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 1. Среди черновых записей встречаются также отдельные фрагменты поэмы. Благодарю Г. В. Обатнина за помощь в работе над черновыми автографами поэмы.

⁷ РГБ. Ф. 109. Карт. 23. Ед. хр. 16. Л. 31—31 об.

⁸ За указание на одну из рукописей «Ars Mystica» из ОР РГБ, с которой, к сожалению, на данном этапе работы не удалось познакомиться, приношу искреннюю благодарность Н. В. Котрелеву.

сти, фрагмент списка предполагаемых в будущей книге произведений, который сохранился среди черновых набросков (поэма замыкает этот перечень названий),⁹ а также соответствующая помета в блокноте Вяч. Иванова. В списке, зафиксированном в блокноте, поэма имеет несколько измененное заглавие: «Ars Mag(на)».¹⁰ Трансформация названия могла быть вызвана разными причинами. Одной из них, возможно, стало знакомство Иванова с трудами христианского мистика и алхимика Р. Луллия. Судя по сведениям, приводимым В. С. Соловьевым в посвященной ему статье, Луллий стремился создать особый метод, «посредством которого можно с разумной необходимостью вывести из общих понятий всякие истины, и прежде всего — истины христианского вероучения», поэтому свой метод он обозначал как «ars generalis, ars universalis, ars magna и т. д.».¹¹ Другим толчком к изменению заглавия могло послужить знакомство с гностико-герметической традицией, и прежде всего с ее представлением о теургии как о «магии древних времен».¹² Латинское слово «ars», как мы сможем убедиться в процессе дальнейшего анализа, появилось в терминологическом арсенале Иванова под влиянием трактатов о поэтике Аристотеля и Горация, изучением которых он занимался будучи студентом Берлинского университета.

О других попытках издания поэмы, например в составе книги лирики «Cor Ardens», свидетельствуют дневники Иванова 1909 года. Так, в записи от 4 августа он признается: «...я выясняю вопрос о моей старой Ars Mystica, которую покушаюсь напечатать в своей книге — и понятно колеблюсь» (II, 782). Свои сомнения поэт разъясняет в записи от 7 августа: «Вопрос об Ars Mystica разрешил отрицательно вчера ночью». И далее делает приписку на латыни: «Tollo aeneum vas e medio quia melioribus uteris, onus mihi impones ferendi quod minus aptum est ad ornandum templum» (II, 784), что означает: «Удаляю сосуд бронзовый, ибо ты найдешь лучшие. Ты приказываешь мне принести то, что менее всего пригодно для украшения храма» (II, 841). Эта приписка важна для понимания причин, по которым поэму было сложно включить в круг зрелых символистских произведений. Вероятно, автора смущали тяжеловесность ее витиеватого слога и, безусловно, ученический характер. А потому Иванов решил удалить «сосуд бронзовый», не пригодный «для украшения храма», каким виделась ему книга лирики «Cor Ardens». Скорее всего основные идеи поэмы не утратили своей актуальности с точки зрения теории символизма, однако архаизированная форма противоречила замыслу, на который указывает в процитированном выше письме Л. Д. Зиновьева-Аннибал, что поэма — это «призыв к великой Религии», чтобы сделать искусство «вселенским и соборным».

В связи с грандиозностью этого замысла большое значение приобретают источники, благодаря которым сформировался устойчивый интерес Иванова к идеям теургического искусства и всемирной церкви и тем самым определился вектор его религиозно-философских и художественных исканий. Напомним, что поэма создавалась в период обучения Иванова в Берлинском университете, когда молодой поэт оказался в европейской интеллектуальной среде и переживал эпоху интенсивного духовного становления. Его размышления того времени нашли отражение в своде записей 1888—1889 годов, обозначенных Н. В. Котрелевым как «Интеллектуальный дневник». В своих дальнейших рассуждениях мы будем опираться на эти записи, которые могут послужить комментарием к поэме «Ars Mystica»,¹³ как и на

⁹ ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 203. Л. 120 об.

¹⁰ Там же. Ед. хр. 202. Л. 3 об. Благодарю Г. В. Обатнина за указание на эту запись. Упоминание о ней см.: *Обатнин Г. В.* «Вычуры» // И время, и место. Сб. статей, посв. 60-летию А. Л. Осовата. М., 2008. С. 114.

¹¹ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. 1896. Т. 18. С. 248.

¹² Подробнее об этой традиции см.: *Силард Л. К.* проблеме «теургического постулата» // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 120.

¹³ На это указал, в частности, В. В. Сапов в своем комментарии к «Автобиографическому письму» Вяч. Иванова (см.: *Иванов Вяч.* По звездам. Борозды и межи. М., 2007. С. 714).

неопубликованную переписку Вяч. Иванова с А. М. Дмитриевским. Для изучения раннего творчества поэта важны также сохранившиеся среди его рукописей поэтические и прозаические наброски, где намечаются подступы к поэме или развиваются близкие идеи. Кроме того, будут учтены некоторые архивные материалы (конспекты или фрагменты лекций) по проблемам поэтики, принадлежащие Иванову — студенту Берлинского университета. Они представляют интерес при анализе формы этого произведения. Наша задача — наметить и по возможности описать источники, определившие замысел поэмы, семантику ее заглавия, контекст, в котором она создавалась, а также профетический смысл, связанный с идеей теургического искусства.

1

Как известно, Иванов усматривал корни европейской мистики «с одной стороны, в христианстве, с другой — в эллинизме» (III, 704). В первом же фрагменте «Интеллектуального дневника» он связывает мистику с искусством и историей, утверждая, что «в каждом великом творении духа необходимо скрыты семена мистического. (...) Без них нет великого, ведь это отголосок вечности».¹⁴ Именно мистическое начало составляет, по его мнению, суть античного мира как единого творения духа. Далее Иванов приводит большой фрагмент евангельского текста о страстях и смерти Христа (Лк. 24: 25—27, 44—47) и пишет, что «из этого вытекло мистическое в христианстве».¹⁵ В следующем фрагменте он делает вывод, что мистическое связано с проникновением в сущность вещей, ибо иначе невозможно постичь таинственные события мировой истории. «Мистическое» в размышлениях Иванова является синонимом слов «таинственное», «тайный», «тайна», так как «вообще непонятны все первоначальные элементы», и это связывается с желанием понять сущность неведомого.¹⁶ Размышления о таинственном в исторической жизни рождают у него замысел ряда исследований, одно из которых поэт собирался посвятить «наблюдению над смешением культурных элементов».¹⁷

Фрагмент текста из «Метафизики» Аристотеля, приводимый им далее со ссылкой на Э. Целлера — руководителя семинара в Берлинском университете, на котором разбирались сочинения Аристотеля (II, 17), весьма показателен для уяснения направленности мысли Иванова. Основу фрагмента составляет идея Аристотеля о божественном, которое «держит мир в объятиях». Судя по приводимым Ивановым словам, профессор Э. Целлер комментирует ее поэтически, «вспоминая об идущей от древних вере», что «это излюбленная, всюду встречаемая мысль древних».¹⁸

Обратившись к тексту «Метафизики» Аристотеля, можно убедиться, что здесь сформулирована близкая Платону идея, согласно которой «первые сущности» считались «богами», и так как, «по всей вероятности, каждое искусство и каждое учение изобретались неоднократно и в меру возможности и снова погибали, то можно было бы подумать, что и эти взгляды суть как бы сохранившиеся до наших дней обломки тех» (1074 b).

Этот фрагмент позволяет понять, почему у Иванова сложился замысел поэмы «Ars Mystica», в которой он ставит проблему теургического искусства, воссоздаю-

¹⁴ Иванов Вяч. Интеллектуальный дневник. С. 10.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 11.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 15. Об Э. Целлере см. комментарий Н. В. Котрелева к «Интеллектуальному дневнику» Вяч. Иванова (Там же. С. 48). См. также обстоятельную работу М. Вахтеля «Вячеслав Иванов — студент Берлинского университета» (Cahiers du Monde russe. 1994. Vol. XXXV. № 1—2).

щего первообразы («первые сущности») — образы богов, рожденные воображением человечества. Показательно, что следующий фрагмент «Интеллектуального дневника» — экфрасис, воспроизводящий скульптурный рельеф с изображением бога Митры — Непобедимого Солнца, который содержался в беловом тексте поэмы, а затем был вычеркнут. Судя по записи в «Автобиографическом письме», Иванов, будучи студентом Берлинского университета, слушал лекции знаменитого Ф. Кюмона о распространении митраистских культов в древнем язычестве и о мистериях Митры (II, 17). Эти лекции могли вызвать у него интерес к религиям древнего языческого мира и митраизму как сопернику христианства.

Подчеркнув, что «христианство есть непрерывный нравственный прогресс», Иванов излагает затем чрезвычайно ценный для нас замысел: «Зато постоянно думаю о христианстве, я собираю запасы для будущего моего произведения, которое должно будет выразить все мое понимание христианства и все его значение для меня. (...) Он не появится у меня прямо. Пусть чувствуется Он. Форма поэмы — труднее всего. Я задумал ее в форме бесконечного монолога. Кажется, эта натяжка формально-необходима».¹⁹ Нельзя сказать определенно, связан ли этот замысел непосредственно с будущей «Ars Mystica», но важно отметить доминанту в размышлениях поэта — выбор жанра поэмы и ее мистическую направленность.

В «Интеллектуальном дневнике» содержатся также мысли о наступлении рационалистического века, который «заменит органическое общественное соединение». Н. В. Котрелев напрямую связывает эти слова Иванова с финальными строками поэмы «Ars Mystica», фрагмент которой приведен О. А. Шор в биографической статье Брюссельского собрания сочинений поэта (I, 16).²⁰

Кроме того, для изучения замысла произведения важны материалы «Записной книжки» Вяч. Иванова, датируемой 1888—1889 годами. Приведем сделанную им запись: «Интересны: Рафаэль...»²¹ и процитируем отдельные фразы из списка обозначенных здесь литературных замыслов, который был опубликован Н. В. Котрелевым. Среди них есть непосредственно относящиеся к содержанию поэмы «Ars Mystica»: «Кельнский собор», «романский и готический стили», «Церковь» и др.²²

Интерес к Рафаэлю возник в раннем творчестве Иванова не случайно: в конце XVIII—начале XIX века в Германии сложился его культ как визионера, получивший широкое распространение в литературе и искусстве XIX века, особенно в творчестве романтиков.²³

Среди ранних прозаических набросков Вяч. Иванова сохранились фрагменты, свидетельствующие об его интересе к образам романского и готического соборов, к форме в искусстве, к архитектурному стилю будущего.²⁴ Для понимания замысла поэмы важны и другие юношеские произведения Вяч. Иванова, связанные с отражением темы Христа и образов готических соборов, на которые ссылается биограф писателя О. А. Шор (I, 14—15).

Готический собор воспринимался поэтом как символический образ мистической церкви. Интересно, что замысел и его воплощение в поэме Вяч. Иванова вы-

¹⁹ Иванов Вяч. Интеллектуальный дневник. С. 26.

²⁰ Там же. С. 51.

²¹ РГБ. Ф. 109. Карт. 1. Ед. хр. 3.

²² Иванов Вяч. Интеллектуальный дневник. С. 38.

²³ См., например: Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006. С. 122, 151, 315—318; Михайлов А. В. В. Г. Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 655—683.

²⁴ См. неопубликованные прозаические наброски, сохранившиеся в архиве Вяч. Иванова в Рукописном отделе РГБ (Ф. 109. Карт. 1. Ед. хр. 33): «Sonate pathetique» («Жил на свете бедный священник...»), «Осенние мысли», («Готический храм»), «О форме» («Аристотель предчувствовал значение формы»), «Архитектурный стиль будущего» («Не всегда же люди будут повторять старые формы...»), «Призраки» и др.

зывают ассоциации с известными произведениями немецкого художника-мистика и теоретика романтического искусства К. Д. Фридриха, в картинах которого «Зимний пейзаж с церковью» (1811), «Видение христианской церкви» (1812), «Собор» (1818), «Крест в горах» (1812) и других даны образы-видения готических соборов.²⁵ Иванов определенно видел его работы в Берлине или в Дрездене. К тому же тема мистической церкви волновала не только этого художника, но и немецких поэтов-романтиков, писавших и о готических соборах, например о Кельнском, и о мистических пейзажах самого Фридриха.²⁶ Для Германии XIX века картины Фридриха были осмыслением всемирной истории в религиозно-мистических образах. Доминирующий принцип изображения мира у художника — созерцание или видение некоей духовной реальности, часто в образе мистической церкви — видимого или призрачного готического собора.

С искусством Фридриха, скорее всего, был знаком создатель мистического учения о вселенской соборной церкви А. С. Хомяков, в свое время совершивший путешествие по Германии.²⁷ В «Автобиографическом письме» Иванов писал: «„Как только я очутился за рубежом, забродили во мне искания мистические. Я принялся изучать Вл. Соловьева и Хомякова”. То было в 1887 году» (II, 18). По мнению О. А. Шор, начинающий поэт «увидел Церковь как единое „мистическое существо”» (III, 747).

Проблему мистицизма как веры в неведомое и постижение истины внутренней Хомяков поднимает в «Семирамиде» (1838) и других своих сочинениях. Знаменателен общий план книги «Семирамида», которая имеет еще одно название — «Обзор всемирной истории с древнейших времен», и ставит своей задачей показать внутренние причины развития мировых религий. Исток религий восходит у Хомякова, как и у Иванова, к религиозному синкретизму. Большую роль играют здесь мифологические системы древности и их изоморфизм. Как и в ивановской поэме, у Хомякова упоминается пантеон олимпийских богов и бог Солнца Митра. Не исключено, что первое знакомство Иванова с культом бога Митры могло произойти благодаря чтению сочинений А. С. Хомякова, еще до посещения лекций Ф. Кюмона.

Кроме того, знание таких сочинений А. С. Хомякова, как, например, «Письмо в Петербург о выставке» (Москвитянин. 1843. Кн. 7), «Письмо в Петербург по поводу железной дороги» (Там же. 1845. Кн. 2), «Картина Иванова» (Русская беседа. 1858. Кн. 3), могло повлиять на выбор художников, произведения которых репрезентируются в поэме «Ars Mystica» как образцы теургического искусства. Иванов почти полностью повторяет тот ряд имен, к которым обращается Хомяков, причем у обоих писателей особенно выделены именно Рафаэль и Александр Иванов.

Последнему из названных мастеров Хомяков посвятил специальное исследование «Картина Иванова» (СПб., 1858). Анализируя «Явление Христа народу», он указывает, что художник выступает здесь в функции некой «прозрачной среды»,²⁸ «через которую образ предмета сам запечатлевается на полотне». Именно вследствие этого, по словам Хомякова, «величие избранного предмета действительно перешло в его изображение».²⁹ Причем, как и в других великих произведениях искус-

²⁵ Картину «Видение христианской церкви», как и другие полотна К. Д. Фридриха, А. В. Михайлов, например, считает неким предвосхищением грядущего. По его мнению, призраком готической церкви, явленный на картине в видении языческим жрецам, — это предвидение христианской эры (см.: Михайлов А. В. Языки культуры. С. 730).

²⁶ См., например: Эстетика немецких романтиков. С. 224—225, 237—240.

²⁷ См. его ссылку на К. Д. Фридриха: Хомяков А. С. Соч.: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 474.

²⁸ Заметим, что это словосочетание употреблено Ивановым в поэме как символическое обозначение высшей сферы сакрального, связанное с теургической мистикой преображения души (Л. 8).

²⁹ Хомяков А. С. Картина Иванова // Хомяков А. С. Соч. М., 1914. Т. III. С. 352.

ства, в картине Иванова устранено «личное», оно перерастает во «всемирное», становится выражением внутренних всемирно-исторических процессов, «когда Ветхий Завет преклоняется перед Новым».³⁰ Поэтому Хомяков выступает против бессмысленного подражания античности: «Иванов уже не думал об антиках; но античное чувство красоты, воспринятое им, перешло в его собственную плоть и кровь (in succum et sanguinem)».³¹ В образе Христа, по его мнению, содержатся «очерки Аполлона, Точильщика, юношей, целый мир античной красоты (...) но уже наполненный новым духом и новым жизненным смыслом».³² Хомяков сравнивает картину Иванова с лучшими созданиями Рафаэля, прежде всего с «Сикстинской Мадонной». Показательно, что «Явление Христа народу» и Рафаэлева Мадонна репрезентируются в поэме Вяч. Иванова «Ars Mystica» как воплощение идеала теургического искусства.

Для анализа поэмы большой интерес представляет также незаконченная статья Хомякова «О зодчестве», в которой передано потрясение от созерцания миланского готического собора в 1826 году. Считая целью искусства эстетическое наслаждение, Хомяков размышляет здесь о тех средствах, которыми она достигается, и приходит к выводу, что зодчество обязано своим существованием религии. Однако основы христианской религии, воплотившиеся в соборах, следует искать не только у римлян, но и у египтян, у персов, у греков, так как они формируются в искусстве отнюдь не путем прямого подражания какому-либо образцу, а являются плодом многогранной духовной деятельности.³³ Кроме того, в «Семирамиде» Хомяков рассуждает о чертах готического стиля в его соотношении с немецкой философией.³⁴ Таким образом, творчество этого мыслителя можно рассматривать не только как один из важнейших источников религиозно-философской проблематики поэмы «Ars Mystica», но и как основу методологии Вяч. Иванова, размышляющего о сближении религии и искусства.

Не менее существенную роль в становлении теории теургии Вяч. Иванова, бесспорно, сыграли идеи В. С. Соловьева, воплощенные в его книге «История и будущность теократии (исследование всемирно-исторического пути к истинной жизни)» (Загреб, 1887), а также в работах «Критика отвлеченных начал» и «Философские начала цельного знания» (1877), с которыми поэт был хорошо знаком уже в 1880-е годы.³⁵ Так, Соловьев полагал, что мистические начала отличаются от традиционных, так как опорой им служит не предание, а «личное восприятие и созерцание божественных вещей». В самом сознании человека заключена возможность синтеза мистического и естественного элементов, что является основанием для существования образов и понятий, не данных в ощущениях, а мыслимых как «задача для ума» и раскрываемых только через «элемент мистический».³⁶ В книге «Философские начала цельного знания», которая считается одним из истоков русской теургической эстетики на мистической основе, он писал: «Истинная цельная красота может очевидно находиться только в идеальном мире *самом по себе*, мире сверхприродном и сверхчеловеческом. Творческое отношение человеческого чувства к этому трансцендентному миру называется *мистикою*».³⁷ Сферу творчества Соловьев считал высшей формой развития человечества, усматривая в мистике первую и обязательную ступень постижения красоты. Со ссылкой на Шопенгауэра он

³⁰ Там же. С. 360.

³¹ Там же. С. 362.

³² Там же.

³³ Хомяков А. С. (О зодчестве) // Хомяков А. С. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 473—474.

³⁴ Хомяков А. С. Полн. собр. соч. М., 1900. Т. 5. С. 207.

³⁵ См. об этом в комментариях Н. В. Котрелева к «Интеллектуальному дневнику» Вяч. Иванова (Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. С. 56).

³⁶ Соловьев В. С. Критика отвлеченных начал // Соловьев В. С. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2001. Сочинения. Т. III. С. 25, 310—311.

³⁷ Там же. Т. II. С. 195.

определял мистику как «начало духовного возрождения для человека» и, цитируя Гартмана, подчеркивал, что она «есть коренное начало всего существенного и великого в личной и общечеловеческой жизни».³⁸

Современный этап развития Соловьев обозначил термином «свободная теургия» (или «цельное творчество»), сущность которой, по его мнению, заключается в сознательном мистическом «общении с высшим миром путем внутренней творческой деятельности». «Свободная теургия» основана на органическом единстве мистики, изящного искусства и технического художества. При этом философ подчеркивал синкретизм древнейших культур, в которых жрецы, находясь в мистическом общении с высшими силами бытия, направляют художественную деятельность человека, а древнейшие храмы являются таинственными святилищами. Саму теургию он определял как «*мистическое творчество*», апогей которого — Средневековье, когда «все подчинено мистике»; напротив, современность — это эпоха реального и утилитарного искусства, превратившегося в ремесло.³⁹ Последние суждения Соловьева отозвались в финале «*Ars Mystica*»: «В те дни, как племена, готова смерть и брани / Стоят ополчены в необозримом стане, / И точат нищие на богача топор, / И всяк соперник всем и делит всех раздор; / Когда, как торгоши, тому хотим лишь верить, / Что можем мерою ходячею измерить, — / Христово царствие теперь ли призывать?» (Л. 21). Таким образом, влияние идей Хомякова и Соловьева на замысел Иванова и попытку его воплощения в поэме было многогранным, и эта проблема требует, безусловно, специального исследования.

2

Хомяков и Соловьев как мыслители были предметом пристального внимания не только Иванова, но и его друга А. М. Дмитревского — адресата и первого истолкователя поэмы, давшего ей весьма высокую оценку. Об интеллектуальном общении с Дмитревским в годы обучения в Московском университете Иванов вспоминал в «Автобиографическом письме», указывая на сложившуюся между ним и братом жены особую близость и взаимопонимание в духе платоновской филии (П, 14—15). Для нашего исследования Дмитревский важен прежде всего как первый критик ивановской поэмы, так как отношения двух друзей в более широком плане могут составить предмет специального исследования, тем более что их переписка еще не опубликована полностью.

Особый интерес представляет неопубликованный текст письма Дмитревского к Иванову из Москвы от 20 ноября 1889 года, который озаглавлен «Несколько мыслей о Послании» и содержит мнение об «*Ars Mystica*».⁴⁰ Дмитревский высоко оценивает поэму с точки зрения воплощения в ней идеала «вселенской общины», но коренным образом расходится с Ивановым в истолковании истоков этого явления. «В современной поэзии она занимает видное место, — пишет он о поэме. — Содержание его (имеется в виду форма послания. — С. Т.), оригинальное, умное и сильное, заставляет бледнеть и без того бледные и часто шаблонные по мысли произведения современных поэтов идеи».⁴¹ И далее замечает: «Ты, Вячеслав, исключительно счастлив: трудно решить, кто в тебе преобладает, поэт или ученый-мыслитель. Иначе говоря, ты — поэт-мыслитель. Идеи и идеалы — твоя сфера. Поэтому ты становишься в плодотворную оппозицию к реализму, провозглашающему себя ценою искусства, вместо того, чтобы ограничиваться ролью средства, мето-

³⁸ Там же. С. 196—197.

³⁹ Там же. С. 198, 208.

⁴⁰ РГБ. Ф. 109. Карт. 18. Ед. хр. 4. Л. 78—82 об.

⁴¹ Там же. Л. 78.

да». ⁴² Находя у Иванова близкий себе взгляд на искусство как на выражение идей времени, Дмитревский указывает, что на Западе начинается возрождение буддизма, с одной стороны, и христианства — с другой, и ставит проблему воскрешения высшего идеала. Далее, коснувшись проблемы размежевания реализма и идеализма в искусстве, он пишет о возрождающемся христианстве как объединяющей идее для всех писателей и художников: от Достоевского и Вл. Соловьева — до Толстого, Кавелина и др. Дмитревский справедливо усматривает в «*Argis Mystica*» выражение идеи соборного искусства, основанного на идеалах общины, однако считает установку Иванова на воскрешение «древнего идеала» невозможной для современного мировоззрения. По его мнению, греческое мировоззрение «неусвояемо для нас» и потому в поэме непонятно «значение места о древней религии». ⁴³ Более того, Дмитревский подчеркивает, что «схоластицизм и педантизм искусства», стремящегося возродить древность, «достойны преследования». ⁴⁴

Он не принимает ивановский метод диалога, синтеза, контаминации и связи культур, который получил развитие в последующем творчестве теоретика символизма, и упрекает поэта за «неразработанность» идеала «вселенской общины». Последний понимается Дмитревским в социальном и этическом аспектах — как основа преобразования человека и человечества, причем за точку отсчета берется христианство и евангельский образец. Иванов же исходит из «древнего идеала» античности, отразившегося в христианском искусстве. Эта точка зрения близка богословским идеям Хомякова, писавшего, что «вера христиан не простой отголосок древних формул» и «он только указывает на сокровище глубокой и невыразимой мысли, присно хранимое Церковью в своих недрах», понимая под этим полноту религии и возвращение к идеалам христианства до разделения церковей, когда единая соборная церковь «зовет в свои объятия все народы». ⁴⁵ Хомяковская идея преодоления богословия рационалистического богословием мистической, невидимой человеку, единой Церкви выражена в его работе «Церковь одна» (1864). Ее основная идея — понимание церкви «как тела духовного», вслед за евангельским учением (1 Кор. 15, 44). ⁴⁶ Таким образом, расхождения во взглядах на природу искусства у Иванова и Дмитревского, стоявшего на позиции догматического православия, очевидны. Возможно, впоследствии они стали одной из причин разрыва отношений. Чтобы понять природу этих разногласий, необходимо обратиться к источникам пророческого смысла поэмы, на которые Иванов и Дмитревский указывают в своей переписке.

По мнению Иванова, высказанному в «Автобиографическом письме» к Венгерову, главная мысль поэмы содержалась как раз в следующих строках, где намечался образ некоей вселенской общины, способной воскресить «древний идеал» при помощи теургии: «Но волен жрец искусств: ему дано воззвать, — / Да прозвучит в ушах и родственно и ново — / Вселенской общины спасительное слово» (II, 18—19).

Здесь декларируется идея некоей «вселенской общины», возникшая в раннем творчестве Иванова под влиянием Достоевского, Соловьева и Хомякова. Показательно, что эта ключевая для последующих исканий будущего теоретика символизма идея формируется именно в диалоге-споре с Дмитревским. Впоследствии она реализовалась в идее соборности и «синкретического действия», о чем неодно-

⁴² Там же. Л. 78 об. О том, что он разбирал и другие произведения начинающего поэта, например поэму «Миры возможного», свидетельствует, в частности, письмо Иванова к Дмитревскому от 10/22 апреля 1891 года (ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 242). Указание на это см.: *Обатнин Г. В.* Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 50.

⁴³ РГБ. Ф. 109. Карт. 18. Ед. хр. 4. Л. 80 об.

⁴⁴ Там же. Л. 81.

⁴⁵ Хомяков А. С. Еще несколько слов православного христианина о западных вероисповеданиях (1858) // Хомяков А. С. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 190, 192.

⁴⁶ Там же. С. 22.

кратно писал сам Иванов. В отличие от Дмитревского, он видит истоки соборности в древнейших религиях, культах и обрядах и обосновывает эту точку зрения в концепции религиозного искусства как теургии. Причем искусство развивается, по мысли Иванова, не линейно и в соответствии с принципом антитезы (античность — христианство), как это представляется Дмитревскому, а путем вечного возвращения к «древнему идеалу». То есть в великих произведениях искусства, согласно идее, выраженной в поэме, концентрируется духовный опыт не только его создателей, но и всей предшествующей духовной культуры.⁴⁷ Носителями высшего знания являются «по-священные» — авгуры, жрецы, пророки, поэты, писатели, художники и архитекторы, которые получают мистическое сокровенное знание о мире и воплощают его в искусстве. Причем эпохи высшего взлета в развитии искусства, воскрешающие «древний идеал», противопоставлены в поэме современности, этот идеал утратившей.

Так, в письме к Дмитревскому 1888 года Иванов указывал на необходимость выработки «направляющих норм» для развития человечества, причем римская и греческая вера, по его мнению, дает «полную систему осуществленной этики». Он ссылается здесь на учение о церкви и о начале «соборности» Соловьева и Хомякова: «Владимиру Соловьеву, сильному и строго последовательному мыслителю, она рисуется как развитие феоكرатии. Учение о церкви заслуживает всяческого внимания. Я встретился с ним в сочинениях Хомякова. Я был поражен величием и гениальностью идеи церкви, которая заключается уже в Евангелии. Как жалко учение индивидуалистов, как Лев Толстой, не имеющих в своем христианстве чувства необходимости церкви».⁴⁸

Действительно, Хомяков создал учение о церкви как об органическом целом, некоем подобии человеческого духовного всеобщего тела, главой которого является Иисус Христос. В его работе «Опыт катехизического изложения учения о церкви» формулируется идея единой церкви — видимой и невидимой — как тела живого: «Церковь называется единою, святою, соборною (кафолическою и вселенскою), а постольскою, потому что она едина и свята, потому что она принадлежит всему миру, а не какой-нибудь местности...»⁴⁹ Основание соборной, или «всеобщей», вселенской церкви, по Хомякову, — «по всему или по единству всех», т. е. свободное единство для отыскания пути к спасению.⁵⁰

«Церковь, — вторит ему Вяч. Иванов в указанном выше письме к Дмитревскому, — это постоянный прогресс; (...) современность бесплодна, как гермафродит».⁵¹ Далее он размышляет об утрате современным человечеством принципов подлинного устройства бытия: «В самом деле, часто погружаясь мыслью в прошедшее, а подчас и в будущее, кроме того, много мысля вовсе абстрактно, я глубоко, хотя часто бессознательно, ненавижу ту современность, которая носит газетно-кафешантанную кличку „Fin de Siècle“. Классику, приходящему в восторг от Платона, претит эта гибридная смесь».⁵² Итак, образ мистической церкви, видимой и невидимой, выработывался у Иванова на основе противопоставления европейского

⁴⁷ Так, например, в записях Иванова по истории античной литературы, относящихся к 1890-м годам, указано на значение «древнего идеала»: «Значение Греции для нашей культуры в современности и в прошлом. (...) Греция — мать наук и искусств, источник самих форм нашего слова и начало языкового мышления» (РГБ. Ф. 109. Карт. 4. Ед. хр. 18. Л. 35).

⁴⁸ РГБ. Ф. 109. Карт. 9. Ед. хр. 30. Л. 2 об.—4. Частично письмо опубликовано В. В. Саповым (см.: *Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи.* С. 712—714). Далее мы опираемся на его неопубликованные фрагменты.

⁴⁹ См.: *Хомяков А. С. Опыт катехизического изложения учения о церкви* // Хомяков А. С. Богословские и публицистические статьи. Пг., 1915. С. 49.

⁵⁰ См. об этом: *Лосский Н. О. История русской философии.* М., 1991. С. 35; *Хоружий С. С. Хомяков и принцип соборности* // Хоружий С. С. После перерыва. Пути русской философии. СПб., 1994. С. 19.

⁵¹ РГБ. Ф. 109. Карт. 9. Ед. хр. 30. Л. 4.

⁵² Там же.

декаданса и сакральной традиции. При этом доминирующее влияние на него оказали идеи Платона о первообразе, а также размышления Хомякова о вселенской церкви и Соловьева о теургическом искусстве.

3

С именем Платона и Аристотеля связаны и поиски формы в раннем творчестве Иванова. Так, в неопубликованном прозаическом наброске «О форме», датированном 1887 годом, он писал о том, что «форма стоит в тесной и таинственной связи с сущностью вещей». ⁵³ Эта мысль свидетельствует о глубоком осмыслении начинающим поэтом сочинений Платона, прежде всего идеи первосущности и ее «узрения» в искусстве. Теургия в искусстве, по мнению Иванова, основывается не столько на подражании реальности — принципе мимесиса, разработанном Аристотелем, сколько на подражании неким «первообразам» или «вечным идеям». ⁵⁴

Проблема взаимодействия религии и искусства, как нам представляется, актуализируется в ранний период творчества Иванова также в связи с классической теорией Аристотеля и трактатом-посланием «Искусство поэзии» Горация. Название трактата Аристотеля по поэтике подверглось переосмыслению в процессе перевода с древнегреческого языка и известно не только как «Поэтика», но и как «О поэтическом искусстве», «Об искусстве поэзии». Иванов, без сомнения, знал об этом, так как в Берлинском университете постигал основы поэтики под руководством профессора И. Фалена (J. Vahlen, 1830—1911), работавшего над сличением различных списков трактата Аристотеля и подготовившего издание «Aristotelis de Arte Poetica liber» (1874). ⁵⁵ В его архиве сохранились конспекты лекций профессора Фалена по поэтике, датированные 1889—1890 годами. Часть записей на немецком языке, помещенных во второй тетради, посвящена разбору трактата Горация «Ars poetica». ⁵⁶ Для нас представляет интерес латинское слово «ars» в заглавии поэмы.

В свое время Н. И. Новосадский проанализировал различные переводы трактата Аристотеля и пришел к выводу, что слово «ars» сохраняется в его названии при издании на латинском или итальянском языках, в то время как в большинстве случаев оно опускалось. ⁵⁷ Рассматривая термин «поэтика» у Аристотеля в контексте его онтологической эстетики, А. Ф. Лосев указывал на широчайший спектр значений этого слова. Вместе с тем греческие слова, связанные с существительным *poiēsis* и имеющие отношение к поэзии или поэтическому искусству, в большей степени соотносятся со значениями «активно делать», «творить», «быть деятельным», «действовать». ⁵⁸ К тому же учение Аристотеля о подражании, по мнению Лосева, излагаемое во введении, «могло бы быть вступлением и в теорию всякого другого искусства, не только трагедии», оно посвящено искусству вообще, подражанию вообще, истории искусства вообще. ⁵⁹ Здесь же находим и еще одно чрезвычайно важное для нас наблюдение: у Аристотеля «искусство не имеет своим пред-

⁵³ Там же. Карт. 1. Ед. хр. 33. Л. 31.

⁵⁴ Подробнее об этом см.: *Иванов Вяч.* Поэтика. 1921—1922 учебный год. VII лекция. Записи студента Тер-Григоряна. Конспекты этих лекций готовятся к публикации К. Ю. Лапо-Данилевским и Е. Л. Белькинд.

⁵⁵ «Критические анализы Фалена меня увлекали», — пишет Иванов в «Автобиографическом письме» (II, 17). См. библиографический обзор и комментарий к изданиям трактата Аристотеля в Европе: *Мищенко Ф. Г.* Критические заметки к «Поэтике» Аристотеля. Киев, 1880. С. 1.

⁵⁶ Тетрадь № 2 см.: ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 222.

⁵⁷ *Новосадский Н. И.* Комментарии // Аристотель. Поэтика. Л., 1927.

⁵⁸ *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 2000. С. 479—480.

⁵⁹ Там же. С. 491, 519.

метом реальную действительность, но только возможную „по вероятности или необходимости”». ⁶⁰

Кроме того, в основе древнегреческой поэтики лежит литературная критика. Она считалась особым искусством, так как, по словам современных исследователей, «весь корпус античных гуманитарных наук формировался как бы на „поэтиковедческой базе”». ⁶¹ Трагедия — это подражание действию, которое завершается катарсисом, перерождающим человека. Учеными доказано происхождение катарсиса из культового очищения в жреческих и мистерияльных ритуалах, в результате которого дикие природные влечения человека преодолеваются под влиянием религиозных таинств. В эпоху античности понятие «катарсис», как известно, употреблялось в медицинском, психологическом, религиозном и эстетическом значении, поэтому как категория поэтики оно возникло из практической жизни человека. ⁶² Искусство, доставляющее эстетическое наслаждение, с древнейших времен служит человеку заменой ритуалов, преображая его душу посредством страха и сострадания.

В этом плане трактат Аристотеля оказал влияние не только на семантику заглавия, но и на жанровую природу ивановской поэмы. «*Ars Mystica*» — это лиро-эпическое произведение, которое может рассматриваться как явление межродового синтеза с ярко выраженным драматическим пафосом, так как главной его темой является духовное самоопределение человека как основа мировой истории. По замыслу Иванова, намеченному уже на страницах «Интеллектуального дневника», центральный эпизод распятия и смерти Иисуса Христа имеет катарсическую направленность. Картины-видения формируют мистический сюжет поэмы — преображение души человека под влиянием теургического искусства. А открытый финал свидетельствует о невозможности осуществить задачи теургии в современной культуре.

Семантику заглавия и жанровую природу поэмы во многом определил трактат Горация «Поэтическое искусство», тем более что это сочинение, в отличие от Аристотелева, является по своему жанру своеобразным дружеским посланием или письмом к семье Пизонов (другое его название — «Послание к Пизонам»). Показательно, что в качестве эпиграфа к поэме «*Ars Mystica*» Иванов использует слова Горация ⁶³ и дает ей, как уже отмечалось выше, жанровый подзаголовок «Послание (к А. М. Дмитриевскому)». Об эпистолярной традиции он пишет в самом начале поэмы, а затем опять упоминает великого поэта: «Гораций взял зачерпнул вновь со дна» (Л. 2). Кроме того, Эпистола IV, откуда Гораций взял строки для эпиграфа к своему трактату, как и «*Ars Mystica*», посвящена другу. Этим другом для него был поэт Альбий Тибулл (50—19 годы до н. э.), к которому Гораций неоднократно обращался в своих одах.

Поэма-послание Горация построена как непринужденная беседа, своеобразный диалог с развертыванием череды образов или картин-видений. На это указывает сам поэт: «Стихотворение подобно картине: чем ближе к иной ты, / Тем она нравится больше; другая же издали лучше». ⁶⁴ Иванов тоже, подобно Горацию, предпочитает живописные образы-символы, взятые из контекста культуры, отвлеченным понятиям. В его «*Ars Mystica*» происходит динамичная смена лиц, картин и образов. Поэт уподобляется живописцу, созидающему единое полотно из многих разрозненных картин. Показательно, что живописный стиль как явление искусства

⁶⁰ Там же. С. 492.

⁶¹ Подробнее об этом см.: *Гринцер Н. П., Гринцер П. А.* Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М., 2000. С. 10.

⁶² См.: *Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий. М., 1965. С. 894.

⁶³ «*Albi, sermonum nostrarum candide iudex*» (лат.) — начальная строка четвертого послания Первой книги римского поэта Квинта Горация Флакка (58 год до н. э.) «К Альбию Тибуллу»: «Альбий, сатир моих ты — судья беспристрастный» (*Гораций*. Собр. соч. СПб., 1993. С. 296; пер. Н. С. Гинцбурга).

⁶⁴ *Гораций*. Послание к Пизонам (361—362).

исследуется Ивановым именно на примере картин-видений, данных в форме экстрастических по сути суждений или развернутого экфрасиса. Русский поэт реализует здесь принцип Горация «*Ut pictura poesis*» (361) — «живописать словом». ⁶⁵ В его поэме, как у Горация и других античных поэтов, создаются живописные пейзажи, в форме видений воспроизводятся картины художников или произведения зодчества. Вместе с тем мистериальная основа поэмы требует особого символического языка, который еще только начинает вырабатываться у Иванова, поэтому антиномия формы и содержания здесь вполне очевидна.

4

Для изучения контекста поэмы и истолкования ее центральных мотивов и образов особый интерес представляют ранние неопубликованные прозаические этюды Иванова, относящиеся к 1887 году и свидетельствующие о мистических исканиях поэта. Они важны, прежде всего, как попытки отразить в искусстве визионерский опыт, т. е. создать картины-видения, близкие к иерофанам или мистериальным эпоптеям, ⁶⁶ которые воплощают теургический принцип.

Религиозными идеями проникнута и другая неопубликованная поэма Иванова — «Божествен мир. Своим покровом...», написанная, как и поэма «*Ars Mystica*», в 1889 году. Она сохранилась среди черновых автографов ранних произведений поэта ⁶⁷ и также требует специального рассмотрения. Истоки этой поэмы следует искать в занятиях Иванова историей Древнего Египта, которые привели его к пониманию укорененности идеи Бога в пространственных символических локусах (святилищах, катакомбах, соборах), сообществах посвященных и посвятительных обрядах — мистериях и различных ритуалах, что, несомненно, также углубило его представления о принципах теургии как магической практики, открывающей божественность мира: «Нет стороны, святей Египта: / Там боги ранее сошли / Царями первыми земли; / Там тайно сумрачная Крипта / Хранит досель кумир живой, / Окутан в пеплос головой, / Кумир богини той Саисской, / Чье покрывало не срывал, / Ни высший бог, ни смертный низкий, / Чей образ все в себе объял». ⁶⁸

Непосредственно на листах с автографом поэмы сделаны выписки из различных исторических источников, свидетельствующие об интересе Иванова к жреческим мистическим союзам. Так, например, он приводит здесь цитату из сочинения Страбона: «В Гелиополисе видели мы большой дом, в котором жили жрецы. Говорят, что древность включает <так!> такие сожительства жрецов, которые занимались философией и астрономией. Теперь же прекратились эти общины и эти занятия». ⁶⁹ Весьма показательно, что финалы поэм «*Ars Mystica*» и «Божествен

⁶⁵ См. об этом также в более поздних статьях Иванова «Мысли о символизме» (1912) и «Символизм» (1936). Ср.: «Если, поэт, я умею живописать словом («живописи подобна поэзия» — «*ut pictura poesis*» — говорила, за древним Симоном, устами Горация классическая поэтика)» (II, 605).

⁶⁶ Созерцание божества в мистериальных культах (ἐποπτεία) считалось высшей ступенью посвящения вследствие преображения души. См. об этом, например: Любкер Ф. Иллюстрированный словарь античности. М., 2005. С. 688 (переиздание «Реального словаря классической древности» Ф. Любкера; впервые вышел в 1854 году).

⁶⁷ РГБ. Ф. 109. Карт. 1. Ед. хр. 39. Л. 1—6.

⁶⁸ Там же. Л. 2.

⁶⁹ Там же. Л. 6. См. также черновой автограф: Иванов Вяч. «И мирно цветет жреческая община...» (Изложение текстов пирамид) [1890-е гг.] // РГБ. Ф. 109. Карт. 53. Ед. хр. 100. В статье «Две стихии в современном символизме» Иванов писал: «Древность в целом непонятна без допущения великой, международной и древнейшей по своим корням и начаткам организации мистических союзов, хранителей преемственного знания и перерождающих человека таинств. Не только в знаменитых мистериях, каковы элевсинские или самофракийские, мы встречаем следы этой организации, но и в большинстве жреческих общин, выросших под сенью прославленных храмов» (II, 560).

мир...» носят эсхатологический характер. Если в первой дано видение века железной башни, то вторая повествует об оскудении жреческо-пророческой традиции.

Изучая религию и историю Древнего Египта, Греции и Рима, сочинения Платона, Плутарха, Страбона и других, Иванов соприкоснулся с таинством мистерий — сокровенных служений божествам, имевших некогда огромное значение. И его чрезвычайно увлекла такая возможность приобщиться к сокровенной истине и получить высшее религиозное знание, воплотив его в произведении искусства. Изучение мистерий как тайных религиозных культов древности началось лишь в XIX веке. Среди первопроходцев этой темы один из исследователей элевсинских мистерий, Н. И. Новосадский, называл имена Моммзена, Крейцера, А. Лобека, с работами которых Иванов, скорее всего, был хорошо знаком.⁷⁰

Поэтому для него теургия в искусстве основывалась не столько на аристотелевской теории подражания — мимесиса, где «прообраз» есть, по словам А. Ф. Лосева, «динамически-энергично-энтелехийное бытие», сколько на платоновском подражании вечным «идеям». Именно этот акцент сделан Ивановым в поэме «*Agis Mystica*». Высшей формой мимесиса, близкой к катарсису, становится здесь идея узрения Бога в искусстве, представленная исходя из историко-культурной перспективы. Поэма повествует о том, как в недрах древнейших традиций на основе возрождения античных идеалов рождается сакральное христианское искусство, являющееся высшей степеню созерцания Бога в его творениях.

В ивановской риторике нового соборного искусства очевидна тенденция к визуализации слова, образы даются в виде скульптурного, «картинного» или архитектурного изображения, основанного на экфрасисе, который подразумевает обязательное описание реального или предполагаемого произведения искусства. Видения в форме экфрасиса даны от лица предполагаемого автора — пророка или теурга — и излагаются им в форме исторического повествования по типу библейского сказания. Весьма показателен образ величественного готического храма в конце поэмы — воплощение в камне таинства мистерий, культов и ритуалов, являющее собой творение, в котором человек становится творцом, выражение его стремления к высшему бытию и выходу за пределы собственной личности, или, говоря словами Иванова, «переход» из существа «душевного» в «духовное» (IV, 635): «Соделались тела камнями в славу Бога / И вид восприняли небесного чертога... / И на земле возник готический собор. / Учила так мечта недоуменный взор: / Вот тайна сводов сих, стремительно-нестройной / Толпою рвущихся, в гармонии спокойной / Застывшей в небесах; людских услада глаз, / Оттуда творческий, блаженный сей экстаз, / Объявший мир сих стрел, цветов, людей, животных — / Мир плоти некогда, но ныне — мир бесплотных!» (Л. 17).

Мистическое видение сил бесплотных, имеющее глубокую богословскую традицию, укоренено в евангельском учении, нашедшем отражение в идее Вселенской Церкви, например в богословских сочинениях Хомякова, под влиянием которых Иванов находился в ранний период своего творчества.⁷¹ Указанный текст также отсылает к раннехристианскому апокрифу, известному как «Пастырь Гермы» (IV век). Приводящаяся в нем притча «Строение башни, изображающей Церковь», представляет собой видение, воплотившее в себе идею строительства единой Башни-Церкви из «камней» — душ верующих.⁷² Эта идея преображения человека через башню-храм, основанная на архетипе мистического единства, станет важной

⁷⁰ Новосадский Н. И. Элевсинские мистерии. СПб., 1887. С. 8.

⁷¹ См.: Хомяков А. С. Опыт катехизического изложения учения о церкви // Хомяков А. С. Богословские и публицистические статьи. С. 49.

⁷² Публикацию этого раннехристианского апокрифа см.: Пастырь Гермы / Вступит. статья и прим. И. С. Свенцицкой. М., 1997. Упоминание имени Ерма см.: Рим. 16:14.

составляющей мифотворчества Иванова.⁷³ Образ башни и башни-храма у поэта в этом и в других произведениях тяготеет к воспроизведению образа макрокосма и выступает в качестве его аналога на Земле. Кроме того, важным является мотив трансформации («Соделались тела камнями в славу Бога...»).

Анализ источников поэмы Иванова «Ars Mystica» позволяет понять основы его универсализма, связанного с ранними религиозно-философскими исканиями поэта. Показателен принцип теургии, выдвигаемый молодым Ивановым как задача возрождения и спасения человека и человечества через искусство. Понятие «теургия», ставшее ключевым для его творчества и эстетики символизма в 1900-е годы, разрабатывалось задолго до этого периода, уже в раннем творчестве конца 1880-х годов. Поэтому уже в этот период эстетика Иванова строится на идее сближения религии и искусства. Поэма «Ars Mystica» интересна еще и тем, что в ней сделана попытка поставить проблему, которая будет центральной для всего творчества поэта. Это вопрос о связи времен и об античных истоках христианства. Не последнюю роль здесь играют представления об античности, сформировавшиеся у него под влиянием платонизма как метода поэтического и мифологического постижения высшей реальности.

Для начинающего поэта характерно обращение к различным культурным традициям. В последующие годы именно это явится основой диалога и синтеза культур в его творчестве. С точки зрения поэтики, основными для Иванова являются две традиции. Во-первых, риторическая, идущая от Аристотеля и Горация. Именно здесь стоит искать происхождение системы его приемов и мотивы использования им специфического языка классических поэтов, а также потребность Иванова в обосновании принципов и канонов послания как жанра, пристрастие поэта к архаизированным образам и лексике, в том числе к таким формам, как обращение к Музе, и пр. Вторая традиция определяется его принадлежностью к православной культуре. На эту тенденцию наслаивается эзотерическая традиция, в основе которой лежит опыт приобщения Иванова к сакральному мистическому искусству античности и христианства в период обучения в Берлинском университете.

Таким образом, мистика стала составной частью мировидения Вяч. Иванова уже в ранний период его творчества. Вспоминая об этом спустя много лет, когда пришло время наставлять пасынка С. К. Шварсалона в премудростях университетского образования, в письме к последнему от 10 октября 1905 года он убеждал его: «Будь свободен. Но храни в себе *мистическую душу*. Она возрастит цветы, о которых ты и не грезил, даже из пепла конечного отчаяния».⁷⁴

Ниже публикуется отрывок белого автографа поэмы «Ars Mystica» (1889) из собрания ОР РГБ (Ф. 109. Карт. 1. Ед. хр. 38). Подготовка текста к публикации была осуществлена Е. В. Глуховой и С. Д. Титаренко. Комментарии выполнены С. Д. Титаренко. В квадратные скобки помещены фрагменты, которые были вычеркнуты автором из текста. Постраничные сноски, обозначенные буквами латинского алфавита, — примечания Вяч. Иванова.

⁷³ Этой проблеме посвящена наша статья «От архетипа — к мифу: Башня как символическая форма у Вяч. Иванова и К. Г. Юнга» (Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006. С. 235—277).

⁷⁴ См.: Богомолов Н. А. Вяч. Иванов об университетском образовании // Филологические науки. 2007. № 3. С. 31.

Вячеслав Иванов

ARS MYSTICA

ПОСЛАНИЕ

(к А. М. Д-скому)

〈...〉

*

- [Л. 10] За дымкой облачной первоначальных лет
 На светлых высотах, где (с) божеством завет
 Сынами грубыми природы был уставлен,
 Где в песнях Гесиод был Музами наставлен,
 Не так ли, словно ключ из сердца ледников,
 Искусства милые рождаются для богов,
 И в лоне первых вер журчит их ток незримый,
 От служб и молитв еще неотделимый?
 Года бегут: уже свободные творцы
 Не знают алтарей, где сторожат жрецы;
 Но жрец художника зовет в святые сени
 И просит идолов, колонн и песнопений;
 И просит знания художник у жреца
 И пищи для кистей, и лиры, и резца.
 И как не видно гор в полях речных низовий,
 Не знает творчество стеснительных условий;
 И как все дар вершин низовия поит,
 Все вера древняя художества живит;
 И как без дара льдов иссякнет ток пустыни,
 Искусство падает с утратою святыни.

*

- [Л. 11] Равно на раменах неся Зевесов трон,
 Сплетались в союз Олимп и Геликон,
 Неразлучимые! И казнь нераздельной
 Их вместе рок сразил. Авгур¹ в тоске смертельной
 Делил с художником отчаянный побег...
 Дрожа, воспрянули цари небес от нег,
 И троны кинули, и троны колебались,
 И боги чуждые в обитель их врывались:
 [И там, где возжигал веселый Гелий² свет,
 Пришлец свергал быка, коленом мял хребет,
 Вонзал в ключицу нож, кровь била в песьи пасти,
 И скорпий и змея живые грызли части].^{а3}

И вдруг меж прошлого неистойой толпой
 Узнали боги лик безвидный и слепой, —
 Бледнели, таяли: мертвил их лик Природы:⁴
 Так пену, чадо вод, вновь поглощают воды.
 Сок веры был испит: пустой фиал искусств
 Простерши, жаждал Рим услады сонных чувств.

- [Л. 12] И в испугленьи пил вино Кибелы рьяной.⁵
 Меж тем воители, подкравшись с лестью бранной,
 Вели подкоп под Рим, под вражий места.
 За лозунг рыбу взяв и знамя взяв креста,

^а Таковы рельефы, изображающие Тавроболии в честь Митры.

Таился полк во тьме,^{b6} готовясь к осаде
И встал из-под земли за стенами, в ограде,
И долго длился бой, и бурный Илион⁷
Был повторен судьбой, как прорицал Марон.^{c8}

*

- Сраженье в небесах и на земле пылало;
Но в грозу нити вновь искусство расстило,
Утратив целый мир, приемля целый мир,
Как дева под венцом. Пан умер;⁹ смолк Омир:
Поэму, полную семян для вдохновений,
Как воздух рощ для древ, круг новых откровений
Обильем превзошел. Затихнул плоти звук:
Раздался духа глас — блаженных повесть мук,
[Л. 13] Любви воительной, уступчивой свободы,
Побед над бременем властительной природы,
Недугом, смертью, тяжелым веществом:
Могла, проникнута чистейшим естеством,
Нога расступчивой тропе вверяться водной.¹⁰
И, шаткий, нес ее, лобзая, вал холодный.
Нов эпос древний был; конец его был нов:
Дотоле человек таких не грезил снов:
Стоял между своих воскреснувший Распятый,¹¹
Руками жадными отронутый (sic!), объятый;
Был снова меж своих, в струях беседы вновь
В их полные сердца лилась Его любовь;
Но неземную плоть едва земля держала —
Уже стопа на ней опорно не лежала,
Скользила, отделяясь, и тяжкою волной
Стеснялся под нее густой эфир земной;
Средь облак, возносясь, скрывался зрак священный,
А взор восторженный, и дух стремился пленный,
Ликую, вслед за Ним...¹² Омир и Гезиод,
Не напояли так, как новых кладезь вод,
[Л. 14] Вы мысли творческой! — Но в мире вечерело,
Шла ночь угрюмая за бурей присмирелой,
И творческая мысль, дары недавних гроз,
Младенцу слабому подобила: от слез,
От игр устав дневных, родной утешен лаской,
Укачан песнею, обвеян чудной сказкой,
Он спит; не внемлет он осенний ветер извне;
Чем напряженно жил, тем вновь живет во сне...
.....
.....

*

Здесь (в чуждой вам дали) шумит пустынный сад,
[Когда б ты к нам пришел, на место вольной ссылки,
Где мы смиряемся, порыв учася пылкий
Ковать в железо дел: ты посетил бы сад,]
Где бродим осенью, любуясь на наряд
Деревьев золотых, поляны стерегущих,
На дождь воздушных струй в сухих и чутких кущах.
Там привлекает взор романский строгий храм,

^b Катакомбы.

^c Четвертая эклога Виргилия (sic!).

- Не древен, не велик, но мил моим мечтам.¹³
 Он дружен с осенью. Лишь нижние аркады
 Хранят капителей цветущие наряды,
 [Л. 15] Дар лета — Рима дар: так частые кусты
 Поблекнув, берегут дрожащие листы,
 Когда лесных вершин открытое убранство,
 Добычу близкую, в туманное пространство
 Увлек осенний вихрь. Стен голых полукруг,
 Углы, мрачащие привет оконных дуг;
 Четырехгранный столп, нагой и бесконечный,
 И в выси башенной клубок остроконечный —
 Церквей тех странный вид. Их башня — то монах,
 Потерян день и ночь в чудесных глубинах,
 В мольбах раскаянных, скорбя, сосредоточен,
 Стремленьем от земли упорным озабочен —
 Пугающий символ сурового поста.
 Доверься и вступи в базилики врата!
 В ней дивный, новый мир: висят, кругляся, своды;
 В аркадах сумрачных мерцают переходы;
 Решетки, статуи, созвездия лампад,
 Гробницы, алтари пестреют и горят;
 Цепями сдержаны, паря, паникадила;
 Розеток радужных плывут в лучах светила;
 [Л. 16] На поле золотом везде встречает взор
 Причудливых теней таинственный собор.
 В груди подвижника так мир хранится тайный.
 Ему действительность — обман очей случайный:
 С иным он борется, иное видит он,
 Мечтой растущей безмерноотягчен.
 Напрасно молит он небес призывной ласки:
 Забытый на земле, с проклятьем зрит он пляски
 Венеры с фавнами в тени густых лесов,
 И чует смрадный дым развенчанных бесов,
 И слышит многое, что Бог сокрыл от века,
 Дабы не искушить к паденью человека;
 И горько страждет он, и — горе — все пуста
 Очам любезная лазури высота,
 И к свету горнему стремящемуся взгляду
 Возводит пестрый мир докучную преграду.

*

- Когда же много слез молитвы жар исторг,
 Вот неиспытанный он ощутил восторг....
 [Л. 17] Преграда дольняя не связывала взора;
 Не крыла пелена небесного простора;
 С престола Божия струился сладкий свет
 Волнами радуги, меняющимися цвет....
 И устремясь к нему всей плотию любовно,
 Он звал учеников, и в радости духовной,
 Горе простершись, гармонию небес
 Вкусили братья, и — чудо из чудес! —
 Соделались тела камнями в славу Бога
 И вид восприняли небесного чертога...¹⁴
 И на земле возник готический собор.¹⁵
 Учила так мечта недоуменный взор:
 Вот тайна сводов сих, стремительно-нестройной
 Толпою рвущихся, в гармонии спокойной
 Застывших в небесах; людских услада глаз,

Оттуда творческий, блаженный сей экстаз
 Объяввший мир сих стрел, цветов, людей, животных —
 Мир плоти некогда, но ныне — мир бесплотных!¹⁶

*

- [Л. 18] Везде чуждался дух земных лукавых нег —
 Где в северной тени задумчив человек
 И где смеется сам улыбке светлой юга.
 Там восприимчивой Италии подруга,
 Ее низверженных преемница царей
 Учила таинствам полуденных церквей,
 В которых сумрачной божественные лики
 И златом вечера пылают мозаики.
 Текли столетия. Уж утро новых дней
 Будило к действию ближайшему людей;
 Но духа пленного порыв неудержимый
 Все наполнял сердца мечтой недостижимой.
 Еще на полотне испанских мастеров^{d17}
 Сквозь мрака скорбного таинственный покров
 Грозили келии отшельнической стены,
 Желтели тощие, измученные члены
 И поражали взор, как поражает нас,
 Вступивших в горницу без света в поздний час,
 Внезапный тяжкий стон незримого больного.
 Экстаз мистический вдруг загорался снова,
 [Л. 19] И зрел святой аскет на трепетных руках
 Младенца Божия, и падали во прах
 Ограды келии, в ней розы распускались,
 И в сенях облачных бесплотные спускались.^{e18}

*

- Мир чаёт — гений зрит; мир спит — он кличет клич;
 Таланту дан порыв — ему дано достичь.
 Чтò смутно вдаль влекло, блеснув скрывалось снова, —
 Низводит Рафаэль на землю.¹⁹ Terra nova!²⁰
 Природа светлая, мощь мужа, прелесть жен —
 Весь лик красы земной встает преображен,
 Все — духа полное, как по стопам Мадонны.^{f21}
 Эфир святых высот духами населенный,
 Ничто не проклято, но все просветлено;
 Не ропщет вещество, не мстит побеждено,
 Но в ликовании преемлет дух любовный.
 Так крест несет земле переворот бескровный.
 [Л. 20] Художник веровал, что будет этот день,
 И, прежде, чем узреть могильной ночи сень,
 Он начертал сей мир и мир святой надежды.
 Он начертал Христа. Снеговые одежды
 Клубил могучий вихрь; развеялись волосы;
 Исполнилось лицо сияющей красы;
 К скалистой высоте не прикасались ноги;
 Пророка два седых, проникновенно строги,
 К нему стремились, паря в Его лучах.
 Дея со сладостью благоговейной страх,

^d Таков Рибейра.

^e Срв. «Видение св. Антония Падуанского» Мурильо.

^f На картине «Сикстинская мадонна».

Припав к камням горы, ученики смотрели
 И жизнью новою дышали и горели.
 А долу, где светил обычно небосвод,
 Неверный мучился и развращенный род.
 Толпа смятенная больного обступала;
 Отчаянная мать припадок унимала;
 Стояли смущены, утратив дар небес,
 В бессильной жалости носители чудес.²²
 И зритель, взор подняв от сумрачной юдоли
 К Фавору, восклицал: «О, Господи! Доколе?»...²³

*

[Л. 21] Порыв иной людей к иным брегам увлек.
 Река широкая забыла свой исток.
 Прилежно бороздя свое земное поле,
 Довольный человек не восклицал «доколе», —
 Пока обмануты надеждою слепой,
 Пока отвращены растущою борьбой,
 Мы не возжаждали людского единенья,
 Свободы истинной, любви и примиренья.
 И наш народ, созрев, постигнул свой завет.
 Художник наш²⁴ обрел старинный, верный след,
 И повторил «доколь». Он показал нам снова
 Христа забытого. Но было странно-ново
 Его явление: он шел, подобный нам,
 И ближе был сей Лик отвыкнувшим сердцам.

¹ Авгур — жрец-предсказатель. О коллегиях авгуров у древних римлян как хранителей прорицаний см.: *Моммзен Т.* Римская история / Пер. В. Н. Неведомского с последнего (седьмого издания). М., 1887. Т. 1. С. 177—178.

² Речь идет о солярном культе Митры, так как Митра отождествлялся с богом Солнца. Н. В. Котрелев считает, что Солнце у Ивана является центральным образом самопознания, и уже в сборнике «Кормчие звезды» в рамках изучения солнечных мифов Иванов сталкивается с Митрой — Непобедимым Солнцем (см. в кн.: Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 48—49). См. также указания Н. В. Котрелева на неослабевающий интерес к митраизму у Вяч. Иванова в римский период его жизни и творчества, что подтверждается его беседами с Д. В. Ивановым (Там же. С. 48).

³ В лекциях о распространении митраизма в Римской империи (которые Вяч. Иванов слушал, будучи студентом Берлинского университета) Ф. Кюмоном было дано описание наиболее значительных рельефов с изображением бога Митры, поражающего быка (см. современное издание: *Кюмон Ф.* Мистерии Митры. СПб., 2000 (переиздание книги 1913 г.). С. 271—290). Описывая изображения тавроконого Митры, Кюмон указывает на другие источники данного образа, в частности сочинения Плутарха (Там же. С. 53). См. восходящее к данному иконографическому канону описание тавробой Митры, содержащееся в «Интеллектуальном дневнике» Вяч. Иванова (1888—1889), где он писал: «...как юноша, вскочив сзади на [откинувшего] закинувшего назад голову жертвенного быка, вонзает длинный нож в его упругую шею, как струится из раны и падает кровь, и как многочисленные животные жадно лижут и глотают ее, а одна собака, поднявшись на задние лапы и достигнув раны пастью, пьет кровь из самой раны. [Это памятки]. Так своеобразно-мрачно говорят эти памятки о неоскудевающей полноте жизни в божественном целом живой природы» (Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. С. 15). Показательно, что образы тавробой в честь бога Митры встречаются в творчестве Вяч. Иванова в стихотворениях, посвященных теме поиска бога в душе человека. См., например, в стихотворении «Неведомому богу» («Кормчие звезды», 1903) строки: «И пьет из-под черной секиры живую струю тавробол» (I, 541).

⁴ Возможно, что здесь речь идет о культе Диониса — бога природы, божества восточного происхождения, который вел борьбу за право войти в число олимпийских богов. Как пишет Ф. Кюмон, Дионис был «незримо присутствующим» во всех формах божественного исступле-

ния (см.: *Кюмон Ф.* Восточные религии в римском язычестве. СПб., 2002. С. 80). См. работу Вяч. Иванова «Эллинская религия страдающего бога», где он указывает на спорные проблемы изучения истоков культа Диониса (Человек. 2006. № 5—6. Подготовка текста и комментарии В. В. Сапова).

⁵ Кибела, или Рея, — в греческой мифологии великая Мать богов, родоначальница олимпийских богов, упоминающаяся в сочинениях Гомера и Гесиода. Эпитет «рьяный», видимо, обусловлен семантикой ее имени «Кобьяль мать», основанном на архаических представлениях о ее плодovitости, и связью с культом Диониса, что определило оргиастические поклонения ей. В Риме культ Кибелы возник с 204 года, когда ей построили храм на Палатине. О культе Кибелы у римлян см.: *Моммзен Т.* Римская история. Т. 1. С. 864; *Кюмон Ф.* Восточные религии в римском язычестве. С. 77—81.

⁶ Вяч. Иванов мог познакомиться с историей катакомб на лекциях и в семинарах Т. Моммзена по древней эпиграфике, на что он указывает в «Автобиографическом письме» (II, 17). Позднее немаловажную роль в постижении Вяч. Ивановым истории катакомб могло сыграть общение с профессором-историком И. М. Гревсом (1860—1941). В Петербургском филиале архива истории РАН сохранились обширные заметки, зарисовки и выписки к лекциям и исследованиям И. М. Гревса «К истории катакомб» (ПФА РАН. Ф. 726. Оп. 1. Ед. хр. 83).

⁷ Илион — Троя у Гомера. Подобное обозначение Трои встречается в других произведениях Вяч. Иванова. См. об этом в его статье «Эпос Гомера» в кн.: *Гомер.* Поэмы. М., 1912. С. XXXIII. Упоминание произведения Стесихора «Падение Илиона» см. у Т. Моммзена (*Моммзен Т.* Римская история. Т. 1. С. 462).

⁸ Речь идет о IV эклоге «Буколик» Вергилия, где Сивилла Кумская пророчесствует о грядущем рождении таинственного младенца, который должен возвестить наступление некоего благодатного времени — «золотого века» (*Публий Вергилий Марон.* Буколики. Георгики. Энеида / Пер. с лат. М., 1971. С. 40—41).

⁹ Пан — лесное божество из свиты Диониса. У Вяч. Иванова Пан — олицетворение языческого сознания греко-римской древности и символ гибели античного мира. См. об этом в его статьях «Две стихии в современном символизме» (II, 542—543), «Кризис индивидуализма» (I, 840). Ср.: «Умолкнул Пан» — фраза из стихотворения Вяч. Иванова «Субиако» (I, 620). Источником подобного понимания мифологического образа могли быть орфические гимны (ср.: *Античные гимны / Под ред. А. А. Тахо-Годи.* М., 1988) и сочинения Плутарха, где встречается цитата «Великий Пан умер» (*Плутарх.* Об упадке оракулов (De defectu oraculorum), гл. 17). Слова Плутарха переосмыслены в работах Ф. Ницше: «Так говорил Заратустра» (1883—1884), «Веселая Наука» (1882), «Злая мудрость» (1882—1885) и др.

¹⁰ Имеется в виду известный эпизод хождения по водам Иисуса Христа (Мтф. 14: 25—33).

¹¹ Образ «Христа Распятого» восходит к новозаветным текстам. Ср.: «а мы проповедуем Христа распятого, для Иудеев соблазн, а для Еллинов безумие» (1 Кор. 1:23); «Он же говорит им: не ужасайтесь. Иисуса ищите Назарянина, распятого; Он воскрес, Его нет здесь. Вот место, где Он был положен» (Мар. 16:6).

¹² Речь идет о сюжете Преображения в христианской иконографии.

¹³ Характерный для Вяч. Иванова интерес к романскому и готическому стилям, выраженный в поэме, подкрепляется материалами его юношеской записной книжки (см.: *Иванов Вяч.* Два списка литературных замыслов: из записной книжки 1888—1889 гг.) / Публ. Н. В. Котрелева и И. Н. Фридмана // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. С. 38).

¹⁴ Идея Башни, изображающей Церковь и строящейся из камней — душ верующих, восходит к древней апокрифической традиции (см.: *Памятники древней христианской письменности.* М., 1862. Т. 2. Пастырь Гермы / Вступ. статья и комм. И. С. Свенцицкой. М., 1997). Она подкрепляется апостольской традицией, согласно которой «и сами, как живые камни, устройте из себя дом духовный» (1 Пет. 2:5). Немаловажную роль могла сыграть для Вяч. Иванова идея В. С. Соловьева о таинстве богочеловеческого тела Церкви как невидимого союза душ. См. об этом в статье Вяч. Иванова «Религиозное дело Владимира Соловьева» (III, 301).

¹⁵ С искусством готических соборов Вяч. Иванов впервые познакомился именно в берлинский период своей жизни, непосредственно предшествующий созданию поэмы (см. «Автобиографическое письмо» — II, 16).

¹⁶ «Мир бесплотных» — речь идет о мистическом учении, имеющем глубокую богословскую традицию (Евр. 11: 1—3), сохранившуюся в христианском религиозном искусстве, особенно в иконных и фресковых росписях. См., например: Собор бесплотных Небесных сил. Фреска в трапезной монастыря Дионисиата на Афоне. 1603. (*Бенчев И.* Иконы ангелов. Образы небесных посланников. М., 2005. С. 25). Нашло отражение в идее Вселенской Церкви, например в богословских сочинениях А. С. Хомякова, под влиянием которого Вяч. Иванов находился в ранний период своего творчества. «Вера не есть ли обличение невидимых», — писал А. С. Хомяков в своей работе «Церковь одна» (Православное обозрение. 1864. Кн. 3). См. также его работу «Опыт катехизического изложения учения о церкви», где он пишет: «Святая Церковь, исповедуя, что она чае воскресения мертвых и окончательного суда над всем человечеством,

признает, что совершение всех ее членов исполнится с совершением ее самой и что жизнь будущая принадлежит не духу только, но и телу духовному; ибо один бог есть дух совершенно бес-телесный... Тело не будет телом плотским, но будет, подобно телесности ангелов, как и Сам Христос сказал, что мы будем подобны ангелам» (*Хомяков А. С. Богословские и публицистические статьи*. Пг., 1915. С. 49).

17 Рибера Хусепе де (1591—1652) — испанский художник и гравер эпохи барокко, изобразивший в ряде полотен мученичество святых («Мучения св. Варфоломея», «Св. Себастьян» и др.). Его картины часто раскрывают тему ухода от чувственного к сверхчувственному миру через религиозный экстаз и отрешение от жизни.

18 Антоний Падуанский (1195—1231) — святой проповедник католической церкви, монах-францисканец.

19 Имя Рафаэля встречается на страницах юношеской записной книжки Вяч. Иванова, датированной 1888—1889 годами, где есть запись: «Интересны: Рафаэль(...)» (РГБ. Ф. 109. Карт. 1. Ед. хр. 3. Л. 37). Итальянского живописца Рафаэля Санти (1483—1520) поэт считал художником, в творчестве которого впервые отчетливо и глубоко в искусстве Возрождения нашел отражение идеал древней античной красоты. Этот идеал, по мнению Вяч. Иванова, мог быть определен как «каноническая красота воплощенности» (II, 544).

20 Новая земля (*лат.*).

21 Образ «Сикстинской мадонны» (ок. 1513) Рафаэля неоднократно использовался Вяч. Ивановым как символ божественной красоты и гармонии. См., например, статью «Предчувствия и предвестия» (1906) (II, 92).

22 Речь идет о картине Рафаэля «Преображение» (1519—1520). См. драматическое истолкование картины «Преображение» Рафаэля в статье Вяч. Иванова «Идея неприятия мира» (1906) (III, 85).

23 Ср.: «Отвечая ему, Иисус сказал о, род неверный! доколе буду с вами, доколе буду терпеть вас» (Мар. 9: 19). «Ему было предсказано Духом Святым, что он не увидит смерти, доколе не увидит Христа Господня» (Лук. 2: 26). О смысле слова «Доколе» позднее Вяч. Иванов писал в статье «Идея неприятия мира» (1906) (III, 85).

24 Имеется в виду художник А. А. Иванов (1806—1858) и его картина «Явление Христа народу» (1837—1857). Вяч. Иванов неоднократно подчеркивал свое духовное родство с этим художником, которого, по его мнению, «только недавно начали как следует ценить и понимать». См. об этом: *Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым* / Сост. и подгот. текстов В. А. Дымшица, К. Ю. Лаппо-Данилевского; ст. и комм. К. Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., 1995. С. 47. См. также: *Парнис А. Заметки к теме «Вячеслав Иванов и Александр Иванов»* // Вячеслав Иванов и его время / Под ред. С. С. Аверинцева и Р. Циглер. Материалы VII Международного симпозиума. Вена, 1998. С. 293—294.

ПЕРЕПИСКА В. В. РОЗАНОВА И С. Ф. ШАРАПОВА (1893—1910)

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ, ПОДГОТОВКА ТЕКСТА И КОММЕНТАРИИ © О. Л. ФЕТИСЕНКО)

(Продолжение)

15

Розанов — Шарапову

(не позднее 6 сентября 1898 г.)

Петербургская сторона,
Павловская ул., д. 2 кв. 24

Многоуважаемый
Сергей Федорович!

Прошу Вас не отказаться вернуть мои статьи: «Нечто из седой древности» и «Два стихотворения около одной темы»¹ — очевидно неудобные Вам для напечатания. Статью о Паскале я Вам оставляю — ее-то уже удобно напечатать. Думаю со временем поместить у Вас 3 частных ко мне письма² одного священника³ (магистра

и соборного протоиерея), выражающие сочувствие моим статьям о *поле и половой жизни*, и дополнившие мои идеи такую существенную мысль, которую ~~я~~ бы оставить в частном архиве. — Статьи же, просимые у Вас назад, я нашел средство поместить в другом месте.⁴ Пошлите их непременно *заказным письмом*.

Готовый к услугам и преданный В. Розанов

¹ О судьбе статьи «Два стихотворения около одной темы» нам ничего не известно. Статью «Нечто из седой древности» Розанов в сентябре переслал П. П. Перцову, находившемуся тогда в Казани, для передачи А. А. Александрову в «Русское обозрение» — как предлог к знакомству Перцова с ним (РГАЛИ. Ф. 1796. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л. 1). В ответ на это 7 октября 1898 года Перцов напомнил своему старшему другу о переменах в судьбе Александрова, на тот момент уже бывшего редактора: «Удивительный Вы человек! Месяц назад Александров сложил с себя редакторство, об этом было в газетах, я Вам об этом писал ясно и точно, а Вы все еще пишете о нем к(ак) о редакторе и хотите меня устраивать в „Русс(кое) об(озрение)“!! Очень Вам благодарен за доброе намерение, но позвольте спросить Вас: где Вы живете? в мечтах и снах (египетских) или в „текущей действительности“? Право, Вы скоро начнете переписываться со Щедриным или с Катковым. — И затем (образчик Вашей практичности) — настойчиво рекомендую мне посетить Александрова и дав поручение к нему, не даете его адреса! Где же я буду его искать по Москве? Ведь „Русс(кое) об(озрение)“ теперь уже не у него в квартире, и сам он, вероятно, живет в к(аком)-н(ибудь) другом месте. Постараюсь разыскать его и возьму Вашу статью и передам в „Знамя“. Какой это Облеухов? Уж не тот ли, что переводил „Ночи“ Мюссе (...) декадентил, был приятелем Вал(ерия) Брюсова и одновременно с ним сидел в сумасшедшем доме (о чем мне рассказывал Брюсов)? А теперь он — славянофил и православный. Ох, не серьезно что-то. Недаром у них и издательница — какая-то г-жа *Пустошкина* — такая злоедающая фамилия не обещает ничего хорошего. (Перцов смешивает редактора журнала «Знамя» Н. Д. Облеухова с его братом поэтом А. Д. Облеуховым. Их сестра Анна, в замужестве Пустошкина, была издательницей этого журнала. — О. Ф.) Статья Ваша меня стеснила не столько в „карманном“, сколько в „отвлеченном“ смысле — ведь что Вы скажете, если она затеряется? Экой Вы какой! И еще корректуру прислали (ну, эта хоть удобно свертывается). И... и знаете ли, что я *не* передам ее в „Знамя“, а привезу Вам назад, ибо (если быть откровенным) ее в таком виде *нельзя* печатать — для репутации Вашей литературной *нельзя*. Конечно, все — правда, что там г(ово)рится (хороши москов(ские) «философы» титулованные!), но скажи это кто другой — будет прекрасно, а Вам (извините) это не подобает. Я знаю, Вы на всю Россию и всю публику смотрите, к(ак) на кружок хороших и милых друзей, а ведь на деле это немножко неверно. Уж и без того Ваши статьи иной раз возбуждают прискорбное недоумение (*прискорбное*, п(отому) ч(то) отвращают от Вас хороших людей) — каково было, напр(имер), знаменитое „тыканье“ Льва Толстого или та же статья о Ходынке. Ведь если б такого рода статьи восстанавливали против Ваших взглядов — за этим, конечно, нечего было бы гоняться, но ведь они (простите за слово) заставляют людей, Вас не знающих, заподозреть Вашу искренность — вот что „прискорбно“. Я Вам пишу с полной откровенностью, п(отому) ч(то) мы достаточно друг друга знаем и я просто не *умею* с Вами стесняться (к(ак) вообще с близкими людьми). И вот послушайте меня — *переделайте* статью, вычеркните кое-что (похвалы самому себе), смягчите тон (ведь очень резко). Говорю для Вас. Не знаю уж, „грациозно“ ли это у меня выходит, но не могу не сказать. (...) Наконец, если хотите, печатайте к(ак) хотите, но уж пусть не будет тут моего посредничества» (Там же. Ед. хр. 78. Л. 14 об.—15).

² Вписано над зачеркнутым: статьи

³ Речь идет о письмах протоиерея Александра Петровича Устьянского (1854/1855—1922). См. прим. 8 к письму 24.

⁴ Несколько статей Розанова о браке было в октябре 1898 года напечатано в «Биржевых ведомостях» и «Санкт-Петербургских ведомостях».

16

Шарапов — Розанову

(6 сентября 1898)

Спб 6 сент(ября)

Дорогой Василий Васильевич!

Я очень рад, что Вы избавили меня от неприятности печатно полемизировать с Вами на тот случай, если бы статьи были напечатаны у меня. Я их Вам послал за-

казным. Паскаля оставил, за него спасибо, но пока мне платить трудно. Нынешний год определится огромный убыток, а помощь плохая. Я бедствую с деньгами. Какова будет подписка на будущий год, не знаю, но думаю (и все говорят), что письмо к Толстому мне очень повредило.¹

Жму Вашу руку. Загляните ко мне как-нибудь утром до 12—1 дня. Мне очень хочется Вас снять. Я отлично снимаю теперь, и аппарат у меня чудесный.

Ваш С. Шарапов

На бланке «Русского труда»: «Редактор еженедельной газеты Русский труд. С.-Петербург, Гусев пер., № 6, кв. 1».

¹ Подразумевается открытое письмо Шарапова к Л. Н. Толстому, напечатанное им в рубрике «По душе» (Русский труд. 1898. 18 июля. № 29. С. 16—19; 25 июля. № 30. С. 16—20; 1 авг. № 31. С. 17—22; 8 авг. № 32. С. 15—18). В № 34 «Русского труда» (от 22 августа) Шарапов поместил полемический отклик А. А. Стаховича на это письмо и свой ответ ему.

17

Розанов — Шарапову

〈не ранее 6 сентября 1898〉

Многоуважаемый
Сергей Федорович!

Статью я получил; благодарю Вас; очень печально, что Вы пишете о печальном положении «Ру(сского) Труда». Мне думается — у Вас недостаточно литературного такта. Это — очень часто, и не обозначает неумения писать: я, напр(имер), весь свой петербургский период считаю не неверным, но литературно-бестактным. Кстати, в одном давнем письме (весной) как Вы угадали мотив моей петербургской испорченности: «Вы были нравственно задуманы людьми, в угоду которых сюда попали».¹ Да, этот Контроль, этот «дом Ефимова, угол Павловской и Большого», с его «25 №»;² этот Аксаков,³ который чувствует себя «obligé»⁴ принадлежать к славянофилам в силу печальной своей фамилии; этот безмозглый и безмолвный, яко «дядя Аким» (из «Власти тьмы») Аф(анасий) Вас(ильев),⁵ с претензиями играть роль, и с мучительной завистью ко всему умнее и даровитее его — да, это задушило меня на 5 лет. Но как и почему Вы угадали — это мне удивительно. Даже наилучшие мои петербургские статьи, пламенные, по мысли верные — просто взволнованно-раздраженным тоном своим мне противны. Много отнял у меня Петербург.⁶

Посылаемую статью⁷ я Вам даю бесплатно; будет еще 3 таких; т. е. еще три⁸ большие на этот раз письма моего доброго корреспондента.⁹ Прошу Вас не отказать в его напечатании, и дать корректуру.

Ваш готовый к услугам

В. Розанов

¹ Розанов неточно цитирует письмо Шарапова от 22 апреля 1898 года.

² См. прим. 4 к письму 10.

³ Николай Петрович Аксаков (1848—1909) — публицист, критик; в 1895—1903 годах служил в Государственном контроле.

⁴ Обязанным (фр.).

⁵ Афанасий Васильевич Васильев (1851—1929) — публицист, общественный деятель, секретарь Петербургского Славянского благотворительного общества, в 1890—1891 годах неофициальный редактор журнала «Благовест»; в Государственном контроле, где служил с 1878 года, занимал высокие посты: в 1893—1896 годах в должности генерал-контролера возглавлял Департамент железнодорожной отчетности (в котором служил Розанов), с 1896 года — Департамент военной и морской отчетности. Ср. о нем в письме Розанова к Перцову (1918):

«Афанасьюшко Васильев, генерал-контролер Госуд(арственного) Контроля, ходивший в армяке и мурмолке, сочинявший стихи и прозу в память Хомякова и издававший „Благовест“ „для пользы службы“, т. е. писавший в нем дифирамбы Филиппову и инвективы против врага и гонителя Тертия, Вите» (Литературная учеба. 1990. № 1. С. 78).

⁶ Ср. в письме Розанова к Перцову, относящемся приблизительно к тому же времени (сентябрь 1898 года): «...почти весь мой Петербургский период, раздраженно-измученный, побоку. Это меня здесь мучило несколько бездарно-завистливых людей, и сильных то средствами влияния, то умом: „друзья“, коих подлость я видел; „родственники по убеждениям“, которые честнейшие мысли обращали в какое-то *подхалимство*. Ну, словом, духовно-мрачная страница из моей жизни» (РГАЛИ. Ф. 1796. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л. 5).

⁷ Возможно, речь идет о письме Розанова «Погибшие и погибающие», напечатанном в рубрике «По душе» (Русский труд. 1898. 19 сент. № 38. С. 16—18).

⁸ Далее зачеркнуто: и уже

⁹ Подразумеваются письма прот. А. П. Устьянского.

18

Розанов — Шарапову

〈4 октября 1898〉

Вы не можете без скандала, без *громогласия* — а большие дела делаются в тишине.¹ *По секрету* (пишу): ведь не мог же я определительно сказать, что в формулу крещения новорожденного (надеюсь, невинного?) младенца входит наречение его «сатанинским» исчадием; его родителей — «сатанинскими слугами»;² и вот поппик «дунул, плюнул»³ — и⁴ лишь тогда младенец стал свят. Но я выразил довольно ясно, что «столп и утверждение истины»⁵ (горделивое величание себя церковью) растет по прямой линии не к небу, а аду; и что, содержа такую формулу крещения, церковь понесла на себе грех всех тех аномалий, пример которой я у Вас рассказал, грех⁶ и вину и ответственность единственно в христианстве практикуемого *де-тоубийства из* (проклятого) *полового стыда*.

Но Бог с Вами. У всякого свои привычки. Почему же Вы не печатаете *Писем священника*? Лучше назовите их: *Четыре письма русского священника о семье*. Будут богатые от меня комментарии, а главное — сам священник додумался до таких формул, которые — бессмертны (они — в последующих письмах). Удивительный Вы человек: как только можно нашуметь — Вы тут; но как дело доходит до тихой созидательной работы: Вы скучаете.

Смысл моего *Письма и примера* и преднамеренно затемненных, по опасности их, рассуждений, заключался в том, что вот уже 2000 лет мы поклоняемся *отрицанию жизни, торжествующей смерти*; что даже кроткое и безгрешное существо младенца, никого не обидевшее, мешает этой характерно дьявольской цивилизации, этому Иродову варианту христианства — и оно подталкивает матерей идти к Скублинской (в Варшаве).⁷ А если вся цивилизация, и прежде всего в лице Церкви, поклоняется «духу отрицания и небытия» — то что тут поможет исправление валюты? третьего тома?⁸ Да чем хуже — тем лучше. Всякий *рост* нашей цивилизации есть рост в смерть, а всякая попытка расти в жизнь — вызывает протест: «отрекись от сатаны».⁹ Я искренно религиозный человек, и это, т. е. что¹⁰ наша цивилизация характерно демонична — наполняет мою душу смятением. Тут нечего смеяться; уж если младенец «от сатаны», то...

Будьте же добры, начните делать медленное и тихое дело: восстановление истины семьи, брака, рождения. Это — первое утверждение, а за ним и вообще цивилизация может пошатнуться в своих отрицательных основах. Конечно, Вам некогда об этом думать: но доверьтесь просто мне, дайте просто место для голоса. За Книгу мою — спасибо, хотя все очень шумно; эх, эх — потихоньку-то бы лучше.¹¹ Ну, печатайте же 1-ое Письмо священника, у меня горят в голове комментарии ко

второму, и Ваша пассивность ужасная — мучит меня. Цидулу сию порвите. Стихи Влад(имира) Соловьева¹² мне очень понравились, несмотря на неясность.

Ваш В. Р.

Все-таки я Вас очень люблю — хоть Вы и злодей; есть что-то в Вас, что меня привлекает; думаю — то именно, что Вы (и не сознавая) поклоняетесь жизни. Просто люблю Ваши толстые ляжки, дорогой пиджак, зычный голос, вечное скандальничанье (в Рус(ском) Труде). «Ну, человек живет», думаешь, и все простишь, даже неприятное. А валюту и 3-й том я советовал потому бросить, что *плетью обуха не перешибешь*; и мы (т. е. и Вы, и Рцы), идеалисты по воспитанию и строю души, и должны разрабатывать идейные Корни¹³ бытия, а не практическое, к чему у нас практических сил нет. Что Рцы не пошатнет 3-й том, Вы — валюты, в этом едва ли можно сомневаться; но у литературы убыл богослов; убыл публицист; убыл историк — вот полезная тема моего письма, правда, не договоренная, но Вы могли бы догадаться. Ведь Рус(ский) Труд с 100/100 экономики в содержании стал бесплоден, скучен, невыносим; даже экономика около 80/100 другого содержания выиграла бы в вескости. Ну, шут с Вами — гибните, когда тина засосала. Просто Вы не видите *своего* положения, а на мое увещанье — плюнули;¹⁴ ну мы оботремся. И смиренно вновь попросим:

Печатайте «*Письма розановского священника о семье и христианстве*».

Ну — удружите, ну — будьте героем.

Датируется на основании пометы Шарапова в левом верхнем углу (ГАСО. Ф. 121. Оп. 1. Д. 396. Л. 3).

¹ Отклик на резкую по тону заметку, которой Шарапов сопроводил публикацию розановского «письма» «Погибшие и погибающие» (см. прим. 7 к письму 17): Русский труд. 1898. № 38. 19 сент. С. 15—16, 18—19. Шарапов признавал Розанова гениальным мыслителем, давал очень высокую оценку его книге «О понимании» (см. прим. 11), но подчеркивал, что автор этой великой книги впал в безумие, подобно Л. Толстому и Вл. Соловьеву.

² Розанов не точен, подобных именовании в таинстве крещения нет. Возможно, он подразумевает слова из последования оглашения, произносимые священником после так называемых запретительных молитв: «Изжени из него (оглашаемого. — О. Ф.) всякого лукаваго и нечистаго духа, сокрытаго и гнездящагося в сердце его». Ср. высказывание Розанова по поводу таинства крещения в письме к Перцову (конец сентября 1898 года): «...чудовищно, ведь при крещении они „святых Иоакима и Анну“ (подразумеваются родители ребенка. — О. Ф.) высылают вон, а ребенка берут как „чертово отродье“, спрашивая чуть не с дреколями: „отрекаеши-ся ли сатаны“ (3 раза); и опять: „отрекохся-ли еси сатаны“ (зачатия полового). — Помилуйте, да тут не только Петр Петрович Перцов, но и Петр Петрович Петух из Мертв(ых) Душ воскликнул бы: „Эврика!“, „да которое же демонизм? Где дух отрицания и дух утверждения?“ — Где камни, данные вместо хлеба, и кусающаяся змея (бардель) вместо рыбы — и где вправду глагол жизни вечной, от коего пьющий — не возжаждет» (РГАЛИ. Ф. 1796. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л. 4).

³ «И дуня и плюни на него» — возглас священника из последования оглашения (начало таинства крещения), после троекратного отречения от сатаны.

⁴ Далее зачеркнуто: все стало ся свято

⁵ 1 Тим. 3: 15.

⁶ Далее зачеркнуто: безче(ловечный?)

⁷ Марианна Скублинская — акушерка, содержательница тайного «приюта» для рожениц в Варшаве, где женщины избавлялись от незаконнорожденных детей. Только в доме и во дворе полицией в феврале 1890 года было обнаружено 76 трупов младенцев. Судебный процесс прошел в октябре того же года. Скублинскую Розанов неоднократно вспоминает в статьях, вошедших в книгу «Семейный вопрос в России» (см.: Розанов В. В. Собр. соч. М., 2004. Т. 18: Семейный вопрос в России. С. 40, 235, 236). 18 февраля 1890 года Л. Н. Толстой начал статью «По поводу дела Скублинской», но не завершил ее (см.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1933. Т. 27. С. 536—540). В тот день Толстой записал в дневнике: «Прочел о Кублинской в Варшаве. И писал обвинит(ельный) акт: правительству, церкви и обществен(ному) мнению — нехорошо» (Там же. Т. 50/51. С. 20).

⁸ Шарапов много писал о золотой валюте, бумажных деньгах и проч., наиболее известный его труд, пропагандирующий идею бумажных денег: Бумажный рубль: Его теория и практика. СПб., 1895. 3-й том — имеется в виду 3-й том законов о службе гражданской, к реформированию которой призывал на страницах «Русского труда» И. Ф. Романов. Розанов в своем письме

«Погибшие и погибающие» откликнулся на публикацию в рубрике «По душе»: *Шарапов С.* По душе: Л. Письмо г. *Пазухина* (...) ЛП. Ответ г. *Пазухину* (...) ЛП. «Категорический ответ» Рцы. — ЛП. Не менее категорическое возражение. При чем III том? Пример А. С. Ермолова и С. Ю. Витте. Финансы и водопровод // *Русский труд.* 1898. 12 сент. № 37. С. 15—19. Публицистов, сконцентрировавших свое внимание на подобных вопросах, Розанов сравнивал с сектантами-«щельниками» (молящимися в щель или уже прямо «на щель»): «Да, Петербург — какой-то город спасателей; каждый избирает „щель“ усмотренного спасения и начинает в нее молиться. Я называю всех этих молящихся „по своим щелям“ — погибшими или погибающими. Был человек. Был писатель. Молился, размышлял. Он был кусочек культуры, и нес в себе культуру. Но он приехал в Петербург, где „ни-ночь, ни-день“. И христианин, и человек, и даже гражданин в нем умер. Осталась „валюта“, осталась „III-й том“, и собенная перед ним фигура вчерашнего человека и сегодняшнего „щельника“. „Щельник“ скорбно взирает на недоступный ему „том“, на не подлежащую ему „валюту“: о, Боже, удлинни руки, или — приблизь виноград!.. Брат мой — воскресни, Лазарь — перестань смердеть! Выйдите из этой ужасной пещеры — гроба, которым стал для вас Петербург. Победите его — свободой от него, забвением его. Мир — бесконечен (...) мы только точки в нем, „падучие звездочки“, и в краткий миг своего пролета „этим миром“ в пору нам оглянуть его, запомнить, уронить в „сей свет“ слезинку умиления и благодарности, а... а не поправлять же „III-й том“ или „валюту“, черт их дер! Черпните из Леты; и — в новую жизнь» (Там же. № 38. С. 18).

⁹ Измененная цитата из последования оглашения.

¹⁰ Далее зачеркнуто: демон руководит

¹¹ Речь идет о заметках Шарапова в рубрике «По душе» (см. прим. 1). Розанов благодарит за раздел «В. В. Розанов и его книга „О понимании“»: «Кто у нас еще из гениальных мыслителей? Я смело называю Розанова, Василия Васильевича Розанова, не автора очень умных и талантливых фельетонов в „Новом Времени“ и статей, разбросанных по разным журналам, а автора огромной книги „О понимании“, никому, кроме десятка людей не известной, никакой критики не вызвавшей... А между тем, представьте себе книгу формата наших журналов, в 738 + XII страниц, представляющую полную и стройную систему оригинальнейшей и глубочайшей философии, без единой ссылки, без единого примечания, всю сплошь вытянутую из одного мозга, как паутина из паука, — книгу, в конце которой автор, скромнейший в жизни человек, говорит о своем труде: „Все последующее человеческое знание будет только подтверждением, исправлением и дальнейшим развитием сказанного здесь“. Это безумие — скажете вы! Нет, не торопитесь. В том-то и дело, что во время создания этой книги мысли В. В. Розанова были поразительно ясны. Ведь книга-то кончается не туманом, а почти математического достоинства таблицей, формулирующей „разложение (анализ) идеи понимания“, точно, почти как в астрономии, определяющей *естественные границы человеческого разума*. Эту книгу я читал шесть месяцев с карандашом в руках, увлекаясь изумительною логикою, чудным ходом мысли, великолепными лирическими отступлениями, и, когда подошел к приведенному выше месту, я не расхохотался. Я весь был захвачен автором, я признавал: да, этот человек имеет право это сказать. Да, все последующее человеческое знание будет только заполнять начертанные Розановым рамки и нигде из них не уйдет, ибо уйти некуда. У Розанова даже ряд новых, еще не существующих наук предусмотрен, которыми люди еще не занимались, но которым в схеме отведено место. Книга — увь! появилась в нашем обществе, в обществе дикарей и обезьян, среди культуры, живущей только ярлычками и казенными дипломами. К кому я ни обращался, я ни у кого не мог найти никакого отзыва о книге, а мне, как профану в истории философии, очень хотелось узнать: свое ли это у Розанова, или чужие отголоски и если последние, то чьи и откуда? Никто мне этого не мог указать, никто Розановской книги не читал. Наши философы словно воды в рот набрали и теперь книгу, кажется, уже разорвали обратно на листы и употребили наиболее культурным образом — на оклейку стен под обои. Но дело не в этом. Я упомянул о Розанове и его книге потому, что тогда, во время ее писания, он отнюдь не был тронут безумием. Повторяю, я лично не могу судить, оригинальная ли это философия, или заимствованная, но я могу судить и чувствовать, что на каждой странице книги вы имеете перед собою ум с полетом страшной силы, с мыслительным аппаратом первого класса» (*Русский труд.* 1898. № 38. С. 16).

¹² Один из разделов в указанных выше заметках называется «Вл. Соловьев и морские черти» (Там же. С. 15—16). Речь в нем идет о стихотворении Вл. Соловьева «Das Ewig-Weibliche (Слово увещательное к морским чертям)», впервые опубликованном в «Книжках Недели» (1898. № 7; здесь под названием «Слово увещательное к морским чертям»). По поводу этого произведения (приведенного в газете целиком) Шарапов высказывается так: «Прочтите это стихотворение и вдумайтесь в него. Ведь это же не шутка, наконец, не Буренинская пародия, ведь тут глубочайшая мысль. Идет вечная женственность, неземная красота, не та языческая, которая оказалась беззащитною перед „чертями“, но новая, могучая, с которой „чертям“ не совладать, ибо у нее нетленное тело. Да, впрочем, прочтите сами (...) Что это такое? Хотите найти ключ и подсмотреть безумие, захватывающее в свою власть гения? Найдите в „Вопросах философии и психологии“ гениально-безумную статью Вл. С. Соловьева, чудно развитую в начале и грубо-бессильно скомканную в конце: „Смысл любви“. Удивительный мыслительный аппарат Вл. С. Соловьева оказался бессильным *доанализировать* любовь, крылья повисли,

мысль уперлась в туман совершенно так же, как телескоп упирается в туманное пятно и не различает более никаких очертаний» (Русский труд. 1898. № 38. С. 15—16).

¹³ Слово было написано со строчной буквы, затем «к» карандашом исправлено на прописную.

¹⁴ Отсюда до конца текст приписан карандашом крупными буквами, точка исправлена на точку с запятой.

19

Шарапов — Розанову

4 окт⟨ября⟩ ⟨18⟩98

Дорогой Василий Васильевич!

Письмецо Ваше о *Рцы* пойдет в № 41.¹ Там же пойдет прелестное письмо одного читателя о Вашей книге «Понимание».² Ее спрашивают: в «Нов⟨ом⟩ Времени» почему-то нет. Ответьте, где можно иметь. Если есть, пришлите мне для продажи 5 экз⟨емпляров⟩ по 3 рубля. Деньги можете получить. Не поместить ли о ней объявления?

Затем — посылайте 3 остальных письма священника. Вы отлично понимаете: не имея конца, не могу безусловно решаться печатать.

Страшно измучен и занят, а потому до свидания.

Ваш С. Шарапов

Написано на таком же бланке, как и письмо 16.

¹ Письмо В. В. Розанова «Объяснения по поводу РЦЫ» было напечатано в рубрике «По душе» (Русский труд. 1898. 10 окт. № 41. С. 15—16). Приводим его целиком в Приложении.

² См. статью в той же рубрике: Письмо Н. С. о В. В. Розанове. Характеристика, данная покойным Страховым его книге «О понимании» (Там же. С. 16—17).

20

Розанов — Шарапову

⟨октябрь 1898⟩

Дорогой Сергей Федорович!

Посылаю Вам почти *все* по комментариям к письмам священника. Осталось *одно* еще письмо, которое пришлю Вам завтра или послезавтра, и¹ следов⟨атель-но⟩, Вы можете теперь же принципиально решить, печатать или нет письма. — Посылаю Вам *на комиссию*, т. е. без предварительной уплаты денег, Легенду об Инквизиторе и Красоту в природе.² Вы более любите *мысль* мою, чем *слог* — и, след⟨овательно⟩, философию, чем критику. Спасибо Вам: так поступают редкие, но конечно лучшие читатели. Как хорошо Вы заметили о желтой расе: я удивился.³ Ценность места этого я знал, но ни от единого человека не слышал о нем даже обмолвки. Как Вы верно характеризовали Вл⟨адимира⟩ Соловьева кратким словом «дрянце».⁴ А ведь какая знаменитость; золотая голова на глиняных ногах: «дрянце» его природы лежит не в уме, но в характере, в вялом и в сущности — трусливо-заискивающем темпераменте. Год или 1½, что я с ним был знаком, он произвел на меня впечатление бессилия и фальши.

О желтой расе в «Красоте природы» стр. 38—44.⁵

даже 37

Ну, да хранит Вас Бог. Ваш

В. Розанов

Прилагаю здесь *объявление*, которое сделав, Вы, вероятно, продадите экземпляры.⁶ Книгу о Понимании пришлю Вам, взяв у Вольфа.⁷

Но в общем, дорогой Сергей Федорович — глубокое спасибо Вам за доброту и человечность. Тысяча людей в Вашем положении (редактора журнала) предпочли бы напакостить «ближнему», Вы же без нужды и выгоды делаете обратное. А помните рассуждение Афони⁸ о «христианских делах», которые бы он «без процентов дал ближнему». Не забуду: мы оба пришли к нему с нуждой, и «христианин» вдруг споткнулся и скис.

¹ Далее зачеркнуто: кажется

² Книги Розанова «„Легенда о Великом Инквизиторе“ Ф. М. Достоевского» (1891; отд. изд.: СПб., 1894) и «Красота в природе и ее смысл» (М., 1895; оттиск статьи «Что выражает собою красота природы?», напечатанной в 10—12 номерах «Русского обозрения» за 1895 год).

³ Розанов радуется тому, что Шарапов выделил в его статье «Красота в природе и ее смысл» (см. прим. 2) главы XV и XVI, где речь идет об особенностях желтой расы. Укажем эти страницы по первой публикации: Русское обозрение. 1895. Т. 36, ноябрь. С. 145—151. Позднее Шарапов привел это место в своей газете (см. прим. 2 к письму 25).

⁴ Источник установить не удалось. Возможно, Розанов цитирует не сохранившееся письмо Шарапова.

⁵ Ссылка на оттиск (см. прим. 2).

⁶ Эта фраза позволяет предположить, что Розанову принадлежит следующее заявление рекламного характера, завершающее рубрику «По душе» в № 41: «Книга „О понимании“ в продаже есть, стоит 5 рублей. Выписывать можно через контору „Русского Труд“». В магазинах не во всех» (Русский труд. 1898. № 41. 10 окт. С. 17).

⁷ Маврикий Осипович (Болеслав Маурыцы) Вольф (1825—1883) — петербургский издатель, книгопродавец, типограф.

⁸ Подразумевается А. В. Васильев.

21

Шарапов — Розанову

7 ноября ⟨18⟩98

Дорогой Василий Васильевич!

Давайте «О понимании»! Требуют, а я ничего не имею.¹ Скорее давайте!

Прочел Ваши письма до конца. Печатать их с грехом пополам можно, хотя с Вами того и гляди зажжешь лампаду перед стоячим членом. Ужасно Вы близко подходите к любодейному складу мысли, в чем Вас обвиняет М. П. Соловьев.² Попа³ Вы увлекли огромным Вашим талантом....

Я получил «Четыре письма» с нумерацией от 1 страницы до конца. Но мне кажется, есть еще что-то впереди, *самое* первое письмо к Вам священника и очерк того, как Вы его нашли.

Я перерыл у себя все и этого начала не нашел. Значит, я его Вам вернул. Отчего же Вы его не хотите печатать? Во всяком случае известите меня, что рукопись начинается именно с стр. 1 и у меня больше ничего нет.

Затем — страшное затруднение Вас печатать из-за Вашего бисерного писанья и нарушения всяких редакционных удобств. Ради Христа, прочитайте в № ⟨13⟩ за нынешний год мое обращение к сотрудникам с указанием, как писать.⁴ Из-за этого, верьте мне, в иной редакции рукопись не прочтется, а провалится.

Жду Вашего ответа. В понедельник вечером уезжаю на неделю или полторы из Петербурга.

Весь Ваш

С. Шарапов.

Бланк тот же, что в письмах 16 и 19.

¹ Результат панегирика этой книге в № 38 «Русского труда» (см. прим. 11 к письму 18) и объявления в № 41 (см. прим. 6 к письму 20).

² Подразумевается короткое обличительное письмо к Розанову Михаила Петровича Соловьева (1842—1901), в 1896—1900 годах начальника Главного управления по делам печати, датированное 18 мая 1898 года и вызванное появлением статьи «Из загадок человеческой природы»: «Василий Васильевич! Под гнетом любострастия пишете Вы последние статьи Ваши. Ваш М. Соловьев» (*Перцов П. П.* Литературные воспоминания. С. 429). Ср.: Сущность брака. С. 76. Об этом письме Розанов сообщил прот. А. Устьинскому, на что тот отвечал 14 августа 1898 года: «Следовало бы сказать совершенно наоборот: не „под гнетом духа любодееяния“, а под гнетом духа самого чистого, святого целомудрия. (...) Из письма виден человек, который никогда не ставил для себя задачей осветить христианской идеей все области, все проявления и все уголки своей собственной жизни; который смотрит на христианство лишь как на внешний объект для своего сознания (...) Такие люди — плохие судьи в делах, касающихся практического, а не номинального христианства» (Там же. С. 78—79).

³ Имеется в виду прот. А. Устьинский.

⁴ Подразумевается заметка в рубрике «По душе» «Напрасные мучения редактора, наборщиков, корректора, и как оных избежать?» (Русский труд. 1898. 28 марта. № 13. С. 18). Шарапов призывал авторов писать на одной стороне листа, оставлять широкие поля, при необходимости пользоваться линованной бумагой или транспарантом и т. п.: «Сделайте милость, пишите, господа, так, как пишут присяжные газетчики. Не подражайте им в содержании писанного, ибо по большей части пишут они вздор или пакость, но в форме непременно подражайте».

22

Розанов — Шарапову

⟨8 (?) ноября 1898⟩

Дорогой Сергей Федорович!

Просто плачу, что не застал Вас, так хотелось видеть и кой о чем переговорить. —

«О понимании» если вчера не принесли, то сегодня принесет контрольный служитель 3 экз⟨емпляра⟩.

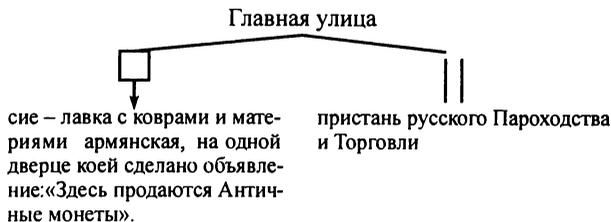
Через 10 дней принесу Вам 10 экз⟨емпляров⟩ или получите из Москвы от Салаева;¹ свои я продал 2 года назад, 80 экз⟨емпляров⟩, «на бумагу» во время денежной нужды.

Вам было послано 2 письма свящ⟨енника⟩ Устьинского — незначительные по содержанию; комментария моего я не помню.

Пропали — ну, что делать. Я заменил их новым *предисловием*, при сем прилагаемым. —

Слышал — едете на юг, в Крым. Как романтическую голову, прошу Вас внимательно выслушать сию романтическую просьбу:

Я стал нумизматом с тою страстью, как всему предаюсь. Быть может, будете в Ялте. Там есть улица *Главная*. См. план:



Когда мы были в Ялте, все покупки уже у нас были на исходе, и я купил только за 55 коп. римскую одну медную монету, но там есть *множество* римских и особенно

греческих, и отчасти —² восточных монет, и все не дороги. Так вот, если Вам судьба пошлет счастья в пути, веселого настроения духа; если Вы вспомните своего бедного и Вас любящего сотрудника, зайдите в эту лавку и, беседуя с прехорошенькою армянкою — почти подростком, переберите на ладони монеты — и на стоимость всех Вам данных на комиссию экз(емпляров) Легенды об инквизиторе и Красоты в природе, т. е. руб. на 10, купите мне. Особенно меня там соблазняла темная серебряная женская головка с надписью *Divina Julia*³ (дочь имп(ератора) Августа). И конечно хороши восточные монеты — царские повязки на голове.

Весьма и весьма <нрзб.> за нечеткость рукописи Вашей, я читал, но не знал, как выразиться.

Прелестная Ваша Лида. Ведь вот тема моих статей.

Написано карандашом на бланке «Русского труда».

¹ «Братья Салаевы» — московская фирма издателей и книготорговцев.

² Вместо тире было «и».

³ Божественная Юлия (лат.). Сходные поручения Розанов давал жившему в Италии Перцову. Ср. в одном из писем о той же не приобретенной в Ялте монете: «...я в Ялте видел „Diva Julia“ (дочь Августа) — и не купил! Но потому, что уже в Кисловодске купил, грешный, на 17 р. 12 монет, между коими — Веспасиан, Траян, Diva Faustina (жена М(арка) Аврелия), 3 каких-то персидских, 2 — кажется, древне-византийских, и 1, кажется, сицилийская» (Розанов В. В. Сочинения. М., 1990. С. 501; исправлено по автографу). В октябрьском письме 1898 года к нему же об этой монете сообщается более подробно: «Ах, монеты, монеты! Если б Вы знали, какие сокровища их я случайно нашел в одной армянской лавке в Ялте, 2 года как переехавшей из Эрзерума: там были некоторые Селевкиды и Птоломеи, должно быть — вся римская империя (все какие-то «Ри» — ведь с этим титулом много было); но главное — множество греческих монет с *разными животными*, и такими, что странно было видеть на монетах: тут-то о загадочности и древности эмблематических изображений разыгралось воображение; и одна, наконец — *Diva Julia* (дочь Августа): ведь за 2 р. мог купить, но я дал слово Варе — больше не тратить на монеты (мы были в трагическом денежном положении). Мне Мережковский говорил, что [кровосмесительница] Лукреция Борджия „была кротка до кровосмешения“; что он думал при этом — не знаю, но его слово в высочайшей степени совпало с глубочайшими из моих теорий; смотрю на лицо Julia (жила с отцом Августом) — это же прекрасное и *кроткое* лицо. Меня поразило. Пол есть действительно не „от сего мира“ вещь — и тут есть, именно в противоположностях, ужаснейшие тайны; собственно существо пола и постигается через них и глубочайший их анализ» (РГАЛИ. Ф. 1796. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л. 7 об.—8).

23

Розанов — Шарапову

(ноябрь—декабрь 1898)

Многоуважаемый
Сергей Федорович!

Посылаю Вам 5 экземпляров книги «О понимании». Наконец-то ее «спрашивают» и «просят». Если для Вас возможно (как Вы писали) — уплатите за нее получателю сего письма, контрольному служителю Богданову¹ по 3 р. за экземпляр. — Теперь я дал в «Нов(ое) Вр(емя)» 12 экземпляров (все² издание сдано на комиссию в *московские магазины*).³ Спасибо Вам за пропаганду книги, и, думаю, что кроме чести Вам, как первого провозвестника, ничего не будет от сего. Готовлю комментарии к остальным письмам священника и стараюсь, конечно, сообразоваться с публикой.

Мне хотелось литературно *утешить* бедного Рцы: ведь какой даровитый человек (хоть и ужасный подлец, даже до гадости, весь сплетенный из зависти, недоброжелательства, лени,⁴ притворства и благочестия, истинный Тартюф или, вернее, «племянник Рамо» (философская повесть Дидро)), какой пронизательный, как

умеет⁵ заглядывать в самую глубь предметов и явлений, хотя по местам — ужасно наивен, до отрочества: в «Текстах перепутал»⁶ он приравнял *семья* = говну,

из сего мир и цветы, и семья ————— сие в нужник,
и за
город

и до того твердо, с такой яростью, точно в небесах прочитал.⁷ Так мы с ним руганью около этой темы и покончили. А ведь мог бы человек лучше всякого другого рассказать эти тайны.

Ну, простите усталого

В. Розанова

¹ Дмитрий Павлович Богданов — губернский секретарь, чиновник Департамента гражданской отчетности Государственного контроля.

² Перед этим зачеркнуто: мое (?)

³ Далее зачеркнуто: ; и в

⁴ Далее зачеркнуто: и

⁵ Далее зачеркнуто: заме(тить)

⁶ Речь идет о статье И. Ф. Романова, посвященной повести Л. Н. Толстого «Крейцеров соната»: *Рцы [Романов И. Ф.]. Тексты перепутал!* (По поводу «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого: Письмо к С. Ф. Шарапову) // *Благовест*. 1890. Вып. 9 (15 дек.). С. 243—250. Отдельное издание: СПб., 1891. Вошло в изданный Шараповым сборник «Сущность брака» (М., 1901. С. 2—13).

⁷ В финальной части своей статьи Рцы доказывает, что Толстой в «Крейцеровой сонате» приблизился к доктрине скопчества. Розанов вспоминает фрагмент, венчающий эти размышления: «Знаете, до чего *должен* бы дойти Толстой, будь он логичен (...) до конца? В одном месте „Крейцеровой Сонаты“ говорится: „Вы говорите естественно?“ (речь идет о так называемой любви). „Естественно есть. И есть радостно, легко, приятно и не стыдно...“ Да? Будто бы? Ну, а *в...ть* после еды, естественно, радостно, не стыдно? Нет, уж если последовательность, так последовательность до конца; если вам угодно идти под знаменем „протеста человеческой природы против животного, которое его подавляет“, так не угодно ли не есть, ибо есть, а потом неизбежно *в...ть* — и мерзко, и стыдно, противоестественно с точки зрения бесплотного духа. Будьте яко божи, только не оскверняйтесь с женами, не ешьте, протестуйте, боритесь против плоти, против „животного, подавляющего человеческую природу...“ Но только есть Толстой не перестанет...» (Сущность брака. С. 12—13).

24

Розанов — Шарапову

〈*после 23 декабря 1898*〉

Многоуважаемый
Сергей Федорович!

Пожалуйста, напечатайте эти поправки;¹ из пропусков 2 таких, из коих один совершенно *вынимает всякую определенную мысль из текста*; а другой, к которому² Вы и сделали примечание «гадко, гадко»,³ пачкает без нужды и вины меня: отереть лицом — это подвиг любви и самоотвержения; «любоваться» — и изъяснялось из этих следующих сейчас же и Вами выпущенных строк, «любоваться» — это сладострастничать, а сладострастником я никогда не был. Вы можете меня в этом обвинять, это редакторское дело: но переделывать место так, чтобы вышло сладострастие — конечно, Вы не станете. Я именем своим литературным пожертвовал, чтобы *очистить* пол, буквально *лицом своим отереть с него грязь* — и за это отвечаю в веках; а за прочее я не хочу отвечать, и особенно не хочу принимать попреки за *переделки*, в коих не я виноват.

Дальше, как редактору, прошу Вас сделать от себя замечание: Ваши слова, что Вы в №№ 51—52 стали «вытирать любодейные слова, и все же всего вытереть не

могли»⁴ — потому не удобно для меня, и конечно не право с Вашей стороны, что дает возможность читателю *неопределенное* подставлять для пояснения *глухого* обвинения. Потому прошу Вас сделать замечание где-нибудь, что Вами вычеркнуты были неудобные пояснения примерами приведенной аномалии, но не было вычеркнуто никакой *мысли* моей,⁵ и вообще ничего идейного кроме иллюстрирующего примера.

НВ. Только что приехавший из Москвы некто Филиппов⁶ (писатель) сообщает мне, что №№ Русского Труда⁷ с «Брак и христианство»⁸ расхватались чуть не с бою, и ему пришлось купить последние 2, у газетчика — за 4 р., т. е. по 2 р. за №. Я порадовался; статья, в кругах литературных, вызвала ужасное волнение. А там думайте как хотите.

В. Розанов

Будьте добры *непрерывно* мне прислать 2 экземпляра № 52 Рус(ского) тр(уда). Весьма нужно. Я уже просил управляющего конторою, и он обещал, но забыл верно.

¹ Речь идет о статье «Брак и христианство» (см. прим. 8). Первые поправки к статье Розанова (к части, напечатанной в № 49) см.: Русский труд. 12 дек. № 50—51. С. 40. Поправки, о которых Розанов просит в этом письме, не появились в газете.

² Далее зачеркнуто: и

³ Речь идет о примечании Шарапова «Вот, вот, это-то и гадко!» к словам Розанова: «...мысленное лобзание своей темы, которому я предавался: что оно было, как и горячие слезы, коими и можно было сжечь исторический здесь навоз» (Русский труд. 1898. 23 дек. № 52. С. 21).

⁴ Имеется в виду развернутое примечание Шарапова, вызванное цитированием гневного письма М. П. Соловьева (см. о нем прим. 2 к письму 21) и начинающееся словами: «Верно, верно, истинная правда! Я очень досажду на себя, что решился печатать Ваши статьи, почтеннейший Василий Васильевич! Каюсь, перед сдачей в набор не дочитал до конца, да ведь и почерк Ваш отчаянный! Когда мне подали корректуру № 50—51 и я прочел, как сладко разглагольствуете Вы о „противуестественном“, я взял перо и начал вымарывать, смягчать и накладывать фиговые листья. И все-таки „духа любодейного“ выкурить не мог» (Русский труд. 1898. 23 дек. № 52. С. 20). Ср. в январском письме 1899 года Розанова к Перцову: «Получаете ли Рус(ский) Труд? видели, как Шарап(ов) меня *в заключении* отделал. Чтó за осел — удивительно. Вычеркнул у меня только примеры аномалии: „в то время как никогда человеку не придет в голову, положив книгу перед собою и лошадю, начать *вместе* ее читать, или став в стойло — *сообща* есть овес, — в поле общение человека и животного возможно, *есть*, и есть как *порыв*“ («Леды» etc); а читатель черт знает что может подумать. И еще кой-что вычеркнул. Но я так устал, что и возражать не хочется. Все же я *много* успел высказать, и спасибо, что *напечатал*. Вопрос о *поле* — поставлен мною, поставлен именно углом к христианству; и поставлен так широко, что стереть его взмахом губки с исторической доски — теперь невозможно. Чтó скажет умница — Перцов? чтó скажет Шестаков?» (РГАЛИ. Ф. 1796. Ед. хр. 177. Л. 25 об.). Перцов отвечал 19 января: «„Русс(кого) труда“ я здесь не вижу. А его прихлопнули-таки 2-м предостережением. Негде и писать» (Там же. Ед. хр. 79. Л. 4 об.). О Д. Шестакове см. прим. 2 к письму 29.

⁵ Далее зачеркнуто: как (?)

⁶ Н. Д. Филиппов — московский литератор. См. о нем: *Перцов П. П.* Литературные воспоминания. С. 308.

⁷ Далее зачеркнуто: по(следние?)

⁸ Статья Розанова «Брак и христианство. (Моя переписка с православным священником)» была опубликована в № 47—52 «Русского труда» за 1898 год (21 ноября. № 47. С. 21—22; 28 ноября. № 48. С. 20—22; 5 дек. № 49. С. 20—21; 12 дек. № 50—51. С. 30—34; 23 дек. № 52. С. 18—22).

25

Шарапов — Розанову

30 января 1899 года

За кого Вы меня принимаете, почтеннейший Василий Васильевич? Неужели *это* можно печатать?¹ С каким наслаждением я печатал выдержку из Вашей статьи о монголах² и с каким отвращением читал то, что Вы написали на больших листах! Господи! Да Вы действительно больной, Вы эротоман. Боже, как тяжело это открытие! Я предрекаю Вам, что если Вы не бросите на время вовсе вопроса о *поле*, Вы кончите очень дурно. Вы ничего не будете в состоянии написать. Наложите же на себя запрет, категоричный, твердый. Брошенные Вами мысли, поскольку в них есть зерно правды, не пропадут, но не торопитесь дальнейшими устремлениями мысли сюда. Иначе придется заживо печатать Ваш некролог.

Прилагаю Вам Вашу статью. Ее никто не напечатает, да и самое лучшее ее сжечь.

Преданный Вам

С. Шарапов

Дата проставлена на бланке («Русский труд. Захарьевская, 3, кв. 17. С.-Петербург.
. 1899 года»).

¹ О какой статье Розанова идет речь, установить не удалось.

² В рубрике «Иностранный отдел» (Русский труд. 1899. 30 янв. № 5. С. 15—17) Шарапов поместил большую выдержку из статьи Розанова «Красота в природе и ее смысл» (см. прим. 3 к письму 20), сопроводив ее следующим предупреждением: «Печатаемая ниже чрезвычайно любопытный очерк военного дела в Китае г. Бориса Нечаева и не возражая против его объяснения причин долговечности Китая трудолюбием и миролюбием его населения, мы полагаем не лишним привести, кстати, замечательный отрывок из книги В. В. Розанова „Красота в природе“, где автор дает глубокую и проникновенную характеристику желтой расы, показывая действие на нее закона полярности. Это великолепное место нашей публикой или не прочтено, или совершенно позабыто, а между тем, сколько нам известно, лучшей характеристики китайцев в литературе нет» (Там же. С. 15).

26

Розанов — Шарапову

〈не ранее 30 января 1899〉

Почтенный

Сергей Федорович!

Вы правы (вероятно, правы), вернув мне статью (я ее не перечитывал) и также в силе ее порицаний, за исключением умозаключений к моей психике («эротомания»). Здоров «как сорок тысяч братьев» (Шекспир).¹ Но вот в чем Вы не правы, и литературно-морально не правы; что, расплатившись (и даже *со своей стороны* не спросив об условиях) по 5 к. за «среднюю» статью Райского о Мицкевиче² — отказались что-либо уплатить мне. Ай-ай-ай... Не по-джентльменски. А ведь у меня письмо Ваше не порвано: «боюсь упадка подписки, давайте Ваши примечания к письмам³ по па». ⁴ Для дополнения картины, сообщаю Вам, что недавно (эту зиму) женившийся Райский (он — из семинаристов, а это народ теплый) женился на купеческой дочери, отец которой любитель-нумизмат, имеющий громадную коллекцию, и имеет в Питере свои дома. Конечно, я не справлялся, но знаю из его же департаментской болтовни. А Вы еще меня жалели, что обременяют меня службой и не ценят. Спасибо за *слова*. Недаром «славянофилы» так и происходят от «слова».

Как бы то ни было, это произвело во мне такую горечь (за деток моих бедных) и за усталую и больную⁵ жену, что, оставляя на Вашей совести поправлять или не поправлять поступок Ваш, столь похожий на проступок, я от хода в редакцию, столь было полюбленную мною и столь коварно ко мне отнесшуюся — отказываюсь.⁶

Ваш готовый к услугам

В. Розанов

¹ Парафраза слов Гамлета из одноименной трагедии У. Шекспира.

² 12 декабря 1898 года праздновалось 100-летие А. Мицкевича. «Русский труд» откликнулся на этот юбилей помещением большой статьи Д. П. Райского «Адам Мицкевич» (Русский труд. 1899. 2 янв. № 1. С. 26—28; 9 янв. № 2. С. 27—29; 16 янв. № 3. С. 21—22; 23 янв. № 4. С. 27—29; 13 марта. № 8—9. С. 26—27). Дмитрий Павлович Райский — публицист, чиновник Государственного контроля (помощник ревизора Департамента железнодорожной отчетности); впоследствии автор брошюры «И. С. Аксаков о свободе совести, свободе слова и печати» (СПб., 1907).

³ Было: комментарии к письму

⁴ В сохранившихся письмах Шарапова этих слов нет. Возможно, подразумеваются письма от 4 октября или 7 ноября 1898 года.

⁵ «Усталую и больную» вписано над зачеркнутым: усталую

⁶ «я от хода - отказываюсь» вписано между строк над зачеркнутым: лично я больше от хода в [это] полюбленный было мной «Русский Труд» [не ногою (?)] отказываюсь.

27

Шарапов — Розанову

Марта 7 дня 1899 г.

Ваш протоиерей — умница, и письмо, конечно, напечатаю,¹ но предварительное и я должен потолковать кое с кем, чтобы иметь аргументы «от Писания».

Есть ли у Вас хорошая карточка альбомного формата? Мне пришло в голову напечатать Вас в «Р(усском) Тр(уде)», пользуясь таким отличным случаем, как «Сумерки просвещения». Бросьте всякую pruderie² и, кроме карточки, дайте Вашу коротенькую биографию.

Ваш С. Шарапов

Дата проставлена на бланке («Редактор газеты Русский труд. С.-Петербург, Захарьевская 3, кв. 17. дня 1899 г.»).

¹ Речь идет о письме к редактору «Русского труда» от 29 января 1899 года прот. А. Устьинского, напечатанном под названием «О В. В. Розанове и его религии брака», данным Шараповым. См.: У-ский А. [Устьинский А. П., прот.]. О В. В. Розанове и его религии брака // Русский труд. 1899. 12 июня. № 24—25. С. 11—14. См. также: Сущность брака. С. 83—91.

² Ложная стыдливость (фр.).

28

Розанов — Шарапову

〈не ранее 7 марта 1899〉

Скажу Вам, Сергей Федорович (в ответ на желание иметь карточку и биографию), вещь и простую и сложную, что по одной особой причине вообще я не хочу биографической хвалы себе, и также решил не сниматься *один и для себя*. Сия причина есть вместе причина всех статей моих о браке: в 86 году меня остави-

ла 1-ая жена, урожденная Сулова,¹ и промаявшись до 91-го года, я в сей год по добровольному предложению одного священника² (деверя, т. е. брата покойного ее мужа) обвенчался вторично с Вареею, под условием немедленно³ выехать из Ельца, что и было причиною моего бегства в г. Белый (Смол(енской) губ(ернии)). Брак совершен был без свидетелей и без записи в книге в Приютской Калабинской церкви в Ельце 5 июня 91 года, где, т. е. в церкви и приюте, венчавший священник был «батюшкой» и законоучителем, и повел нас в церковь, в воскресенье утром, под предлогом показать ее, но заперев дверь — совершил венчание. О сем знал весь круг родных, хотя притаился и молчал; и мать Варина,⁴ после 2-х недель сомнения и плача и молитв — согласилась; и с тех пор мы живем безусловно счастливо. Итак «брак» есть как «целомудренный», «верный», etc,⁵ и даже *венчаный*, но для *ius sanoniscum*⁶ его *нет*. Вот я и стал доискиваться, что же такое брак, что такое дети; и есть ли «брак» как еще «длящееся», «продолжающееся» «святое таинство» и при «разъехавшихся супругах»? а с другой стороны, завязавшаяся связь при условии «верности, целомудрия» и проч. есть ли только «связь» или «святое супружество». Ну, Вы поймете логику, я писал Победоносцеву,⁷ говоря, что различать детей от родителей (= «незаконные дети» = «отлученные от родителей дети») есть демонизм, а не закон и еще менее христианский закон, и если мои дети не будут вписаны в мой формуляр хотя бы под именем незаконных (на что мне наплевать) и за ними не будут утверждены права моего имени (которое ведь я себе создавал как некоторое почтение) и моего имущества, то я выйду из церкви и отрекнусь от нее, и запрещаю себя хоронить на церковных и общегражданских кладбищах. Он сказал, что даже Высочайшая воля этого не может сделать, и мой выход из церкви, сегодня тайный, а потом и явный — дело решенное, ибо не отрекшись от церкви я⁸ как бы отрекнусь от детей и жены. Ну, Вы все понимаете дальнейшее. А по смерти Надюши⁹ (дочери) я вообще решился не сниматься (снялся с нею последний раз) — ну, простите — а по сему ничего не могу дать.

В. Розанов

Все написанное мною не тайна в том смысле, что я себе *дозволяю кому нужно* говорить об этом. Но как это затрагивает честь семьи, то это *вообще тайна пока*, и прошу Вас как сохранить сие письмо (для «памяти потомков»), так, с другой стороны, отнюдь о содержании его никому не говорить.

Письмо священника Вам¹⁰ — печатайте; возразить *всегда успеете*, и чем позднее и основательнее, тем лучше.

¹ Аполлиария Прокофьевна Сулова (1840—1918), первая жена Розанова.

² Иван Павлович Бутягин, священник; брат первого мужа В. Д. Бутягиной.

³ Далее зачеркнуто: пере(хать)

⁴ Александра Адриановна Руднева (урожд. Жданова) (ок. 1827—1912), мать В. Д. Бутягиной.

⁵ Далее зачеркнуто: а для це(ркви)

⁶ Каноническое право (*лат.*).

⁷ Розанов не обратился к Победоносцеву непосредственно, но сделал это через С. А. Рачинского. Письмо к нему от 24 января 1899 года (РНБ. Ф. 631. Оп. 1. Д. 104. Л. 94—97) фактически адресовано Победоносцеву и предназначалось для передачи обер-прокурору.

⁸ Далее зачеркнуто: буду

⁹ См. прим. 1 к письму 1.

¹⁰ См. прим. 1 к письму 27.

29

Розанов — Шарапову

〈30 марта 1899〉

Дорогой Сергей Федорович! Хорошо, я согласен и на портрет, и на *письмо-автобиографию*: но как Вы верно учуяли, тут не формуляр нужен, а *memoires d'autre tombe*¹ души как бы умершей и еще живой: т. е. нужна минута вдохновенья, «слезинка», уроненная на гроб своего прошлого «я». Все это *по заказу* не делается, но я обещаю Вам воспользоваться первую такую минуткою и написать «письмо», если и Вы со своей стороны сделаете, так сказать, возможным самое подобное печатание портрета и биографии: это — сонет Шестакова «В. В. Розанову»² и непременно с подписью «Казань». А то что же *мы вдвоем* будем портретиться и биографиться. Неуместно, бестактно. Нужно, чтобы *извне голос* позвал биографию и портрет, и что же может быть удачнее в таковой роли подобного сонета? Если «хоть единая душа», «в Казани», ожидает *уже теперь* в Казани, что вот «в веках будет влиянье человека», то понятно желание знать его биографию, требовать, чтобы факты его жизни не потерялись! Во всяком случае *без этого* я ничего (биографического) не стану писать. Сонет должен быть *теперь* напечатан, и недели через 3 я Вам пришлю биографию, сонет верно Вы потеряли, и я постараюсь отыскать его Вам.

Ваш В. Розанов

Закрытка, датируется по почтовому штемпелю. Адрес: «Здесь. Захарьевская ул., д. 3. Его Высокородию Редактору Издателю „Русского Труда“ Сергею Федоровичу Шарапову».

¹ Замогильные записки (*фр.*) — название известной автобиографической книги Ф.-Р. де Шатобриана (1848—1850).

² Дмитрий Петрович Шестаков (1869—1937) — поэт, переводчик, филолог-классик, профессор Казанского университета. Речь идет о его сонете «Сфинкс», посвященном Розанову и присланном П. П. Перцовым (близким другом Шестакова) еще в ноябре 1898 года (о нем см. далее). До этого Шестаков посвятил Розанову стихотворение, написанное гекзаметром. «Ваши поклонники, — писал Перцов 17 сентября 1898 года, — начинают Вас воспевать в стихах. Еще как-то весной, посетив старого моего здешнего приятеля, Д. П. Шестакова (одного из самых талантливых представителей «молодой поэзии» и вообще «хорошего человека»), я прочел у него нижеследующее стихотворение под инициалами, как после выяснилось — Вашими.

В. В. Р.

Жадно крикливая праздность о новом и судит и рядит,
Ты же, без жалоб неся старый терновый венец,
В образах странных уму, но чуткой приемлемых верой,
В образах темных пока, правды лелеешь зерно,
Чтоб через много веков, поколений чрез много, быть может,
С них, с побежденной толпы, полную мерой собрать.

Как видите, это очень недурно. Вы вдохновляете не хуже иной красавицы. Я было думал, что второй стих стал по нынешним временам уже анахронизмом (автор еще не знаком, конечно, с Вашей египетской метаморфозой), но, прочитав Ваш сегодняшний фельетон в „Биржевых ведомостях“, начал опять колебаться. В Вас происходит некое раздвоение, Вы, в сущности, постоянно боретесь теперь с Христом (а эта борьба будет та же иаковлевская и с тем же концом обыкновенно). У Вас это много серьезнее, чем у Ницше (насколько я его знаю), и для Вас собственно лучше было бы победить (и заглушить) в себе Христа, еще лучше было бы совсем не знать Его. Вы опоздали родиться на тридцать, *minimum*, столетий» (РГАЛИ. Ф. 1796. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 12—12 об.). Розанов был восхищен стихотворением, написанным его любимым размером. «Мысль же стихотворения, — отвечал он Перцову, — меня крайне тронула, и, признаюсь, оно было собственно лучшим в жизни моим критическим (от критических на меня статей) удовольствием. И он — психолог; он ужасно все угадал, т. е. интимное и лучшее во мне» (Там же. Ед. хр. 177. Л. 2 об.). Но и «египетская метаморфоза» не испугала Шестакова, как это предполагал Перцов, а, напротив, вдохновила на новое посвящение. 17 ноября Перцов начал свое письмо к Розанову с сообщения об этом: «Дорогой Василий Васильевич! Вы продолжаете

вдохновлять собою поэтов — посылаю Вам новое стих(отворение) Шестакова, к(ото)рое Вам будет, вероятно, интересно, как навеянное Вашей египтологией» (Ед. хр. 78. Л. 23). Перцов намеревался напечатать это стихотворение в «Санкт-Петербургских ведомостях», редактируемых в то время кн. Э. Э. Ухтомским: «тут нет для газеты ничего неудобного (т. е. что — похвала ее сотруднику)» (Там же. Л. 23 об.). На следующей странице приводился текст стихотворения:

СФИНКС

Сонет

В. В. Розанову,

по прочтении статьи «Семья как религия»

Вокруг него — сыпучего песка
Безжизненно-желтеющие волны,
Но смотрит он, бессонный и безмолвный,
Сквозь сумрак лет, сквозь дальние века.

Тоскует дух, отяжелела плоть,
Во львиных лапах нет уж львиной власти,
Но верит он, исполнен вещей страсти, —
Не до конца прогневался Господь!

С немой улыбкой каменное око
Он устремил в немую даль востока, —
На бедную израненную весь,
На нищенский, под ризою ночною,
Вертеп, звездой отмеченный святою:
Сомнений нет! Освободитель здесь!

Дм. Шестаков

(Там же. Л. 24).

В письме, датированном, согласно помете Перцова, 3 декабря, Розанов откликнулся на это стихотворное посвящение: «Как обрадовало меня стихотворение Шестакова: поправлено ли оно или нет, но мне оно ясно и *не по одному* самолюбию нравится» (Ед. хр. 177. Л. 12). В конце ноября Перцов отнес стихотворение Ухтомскому, но в «Санкт-Петербургских ведомостях» оно не было напечатано. Предпринималась попытка через В. П. Буренина пристроить его в «Новое время» (см.: Ед. хр. 177. Л. 13—13 об., 16; Ед. хр. 78. Л. 33). Ответа от влиятельного новременского критика все не было. Розанов собирался «сходить к нему на или *перед* Рождеством» (Ед. хр. 177. Л. 21 об.), а тем временем пришел к новой мысли, о чем и сообщил Перцову: «...пошлите-ка сонет Шестакова „В. В. Р.“ из Казани Шарапову (...)*сонет* замечательно an und für sich хорош, и мне хочется разбить некоторых специально сотрудников Рус(ского) Тр(уда) (Николка Аксаков), мучительно мне неприятных; вообще тут много *подробностей* и, с моей стороны, кроме слез некоторого умиления (что есть *любящие* меня читатели), есть много закулисного, *общественного* смеха. „Нате, собаки!“» (Там же). В конце января последовал положительный ответ от Буренина. «Буренину Шестаков понравился. Обещал выбрать для Н(ового) Вр(емени); я задержу в этих целях в Рус(ском) Тр(уде)», — написал Розанов Перцову (Там же. Л. 26). Следовательно, Буренину был послан не только сонет, но несколько стихотворений Шестакова, из которых он и обещал выбрать одно или несколько для публикации.

30

Розанов — Шарапову

〈начало апреля 1899〉

Прилагаю карточку Рачинского,¹ сперва — его, а потом — меня.

До того хороши, что стоит, взглянув на него, подумать: «до чего же я серьезен и верно не как только человек, но и писатель». Валяйте — в Р(усский) Труд». Доходят известия² от Барсукова³ (б(ыл) у меня, автор «Жизни и трудов Погодина»), что во всем Петербурге много говорят о «Сумерках»,⁴ и «соглашаются даже враги Ваши». Печатаю статью о дворянстве — валяйте и портрет; но чур в этом большом виде, как мне прислали. А мне ради Бога приготовьте 10 экз(емпляров), *закрепив* краску, но отнюдь не ретушируя — и валяйте в Р(усский) Тр(уд)» без всякой ре-

туши, только при таком условии я и согласен на помещение портрета. Читатель должен видеть лицо, морщины, думы; чело, а не личико, как у примадонн балетных: а по сему ничего замазывать не нужно. Спасибо, спасибо, спасибо. Пришли мне 10 экз(емпляров): я в разные места родным пошлю и у себя для детей несколько сохранию. Ваш любящий В. Р.

¹ Сергей Александрович Рачинский (1833—1902) — педагог, публицист; Розанов переписывался с ним, написал о нем несколько статей. См.: *Розанов В.* Из переписки С. А. Рачинского // *Русский вестник.* 1902. № 10. С. 603—629; 1903. № 1.

² Далее зачеркнуто: что в

³ Николай Платонович Барсуков (1838—1906) — историк и археограф, автор биографии М. П. Погодина: «Жизнь и труды М. П. Погодина» (в 22 кн., СПб., 1888—1910).

⁴ Речь идет о книге Розанова «Сумерки просвещения» (1899).

31

Шарапов — Розанову

8 апр(еля) 1899 года

Милейший Василий Васильевич!

Очень рад, что портрет понравился. Но увы! Мой снимок, а увеличение не мое. Я сам заплатил за две карточки 3 рубля. Я могу сделать Вам только обыкновенного мал(ого) формата. 6 шт(ук) прилагаю. Они с двух разных стекол.

За Рачинского спасибо!

Стихи напечатаю, а Вас попрошу засесть за автоб(иографические) данные в форме письма ко мне. Давайте на Пасхе, чтобы статья и портрет пошли на Фоминой.¹ Раньше нельзя.

Преданный Вам

С. Шарапов

Дата проставлена на бланке (таком же, как в письме 25).

¹ Фомина неделя — вторая неделя после Пасхи. В результате статья Шарапова «Василий Васильевич Розанов» была напечатана только в октябре 1899 года: *Шарапов С.* Василий Васильевич Розанов // *Русский труд.* 1899. 16 окт. № 42. С. 5—8; 23 окт. № 43. С. 3—5. Автобиографическое письмо помещено в рубрике «Литература и история»: Автобиография В. В. Розанова: (Письмо В. В. Розанова к Я. Н. Колубовскому) // *Русский труд.* 1899. № 42. 16 окт. С. 24—27. Портрет Розанова с факсимиле воспроизведен на первой странице того же номера. Адресат автобиографического письма Розанова — Яков Николаевич Колубовский (1863 — после 1926), философ и историк русской философии.

32

Шарапов — Розанову

15 апр(еля) дня 1899 г.

Дорогой Василий Васильевич!

С признательностью возвращаю Рачинского и прилагаю первый снимок с магнием. Христос воскрес!

Ваш

С. Шарапов

Дата проставлена на бланке (таком же, как в письме 27).

33

Розанов — Шарапову

〈май—июнь 1899〉

Дорогой Сергей Федорович!

Ведь надо бить по зверям, когда они *в сборе*.¹ Мин(истерство) нар(одного) просв(ещения) в лице *учащих* и в лице *учащихся* в *разбеге* и *сне* и *лени* в *июне—июле*. След(овательно), все обо мне надо будет отложить *до начала сентября*. И тогда — и портрет, и автобиографию, что сыграет хорошую роль в деле распространения моих 3-х книжек. Вам преданный

В. Розанов

¹ По всей вероятности, Шарапов предполагал откликнуться в «Русском труде» на выход сборника статей Розанова «Сумерки просвещения».

34

Розанов — Шарапову

〈17 или 18 июня 1899〉

Многоуважаемый
Сергей Федорович!

У Вас есть один мой «Субботний» бюллетень;¹ посылаю еще, и, кажется, *этой* удобнее пойти вперед того: тут — ответ *Гатчинскому Отшельнику* на слова о «книжности» и «книжниках».² Кажется — не безынтересен.

Ваш В. Розанов

¹ Речь идет о статье: *Розанов В.* «Субботние» бюллетени // *Русский труд*. 1899. № 24. 12 июня. С. 17; № 25. 19 июня. С. 19—21; № 26. 26 июня. С. 17—18 (в данном случае — вторая часть, напечатанная 19 июня). См. также: *Розанов В.* «Субботние» бюллетени // *Русский труд*. 1899. 24 июля. № 30. С. 21—22. Это отклик на «воскресные» бюллетени И. Ф. Романова, посвященные роману Л. Н. Толстого «Воскресение».

² См.: *Гатчинский Отшельник*. [Романов И. Ф.] Четвертый «воскресный» бюллетень // *Русский труд*. 1899. 17 июня. № 25. С. 14—15.

35

Розанов — Шарапову

〈июль (до 31-го) 1899〉

Многоуважаемый
Сергей Федорович!

Весьма прошу Вас *задержать* на время печатание на недели 2—3 стихотворения Шестакова¹ обо мне: потом скажу почему, но это *по важной и деловой* причине.

Ваш В. Розанов.

Пускайте письмо попа.² Буренину³ я пишу завтра. Даму — ищу.

¹ См. прим. 2 к письму 29.

² Речь, вероятно, идет о публикации: У—ский А. [Устьинский А., прот.] Брак и девство: (Письмо прот. Александра У—ского к В. В. Розанову) // Русский труд. 1899. 31 июля. № 31. С. 12—15. Сопроводительное письмо Розанова см.: Сущность брака. С. 115.

³ Виктор Петрович Буренин (1841—1926) — поэт, публицист, литературный критик, фельетонист газеты «Новое время». В конце января 1899 года Розанов сообщал Перцову: «Представьте — Бур(енин) заинтересовался статьями о браке: „если бы я на чем еще мог ожидать, то — вступив в эту полемику“» (РГАЛИ. Ф. 1796. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л. 26).

36

Розанов — Шарапову

〈август (не позднее 13-го) 1899〉

Многоуважаемый Сергей Федорович!

Только что приехал. Но пока болен. Спасибо, что и Вы вмешали голос в спор.¹ Ваша статья должна заострить внимание общества к вопросу, хотя, признаюсь, *большой публики* для темы² мне не хотелось бы: это — дело почти келейного размышления и келейных переговоров. Напрасно Вы думаете, что Ваши примечания³ (раньше) не замечены: все замечено, но нет (не высказаны) даже те мысли, при свете которых в матерьял обсуждения могли бы войти Ваши недоумения, оговорки, упреки, восклицания. Спор и рассуждение имеет свой *ход*, свои *посылки* и *заключения*, сгибы и колена, и напр(имер), на основное и, по-видимому, постоянно Вас мучащее⁴ недоумение о какой-то *природной* и *первоначальной* нечистоте акта⁵ как *теперь* выразить? Сказать «предрассудок»... «забвение времен» — разве я решусь на такую пошлость? Это значит проиграть все дело. Обратите внимание, что Григорий VII Гильдебрандт⁶ мучился Вашим недоумением: известна ли Вам *психика* введения целибата, т. е. документально, из исторических фактов? Гильдебрандт был не только великий ум, но он был *святой* по девственности (в алкании, в идеале), и вот его возражение против брачного⁷ духовенства: «как можно, чтобы священник, который в эту ночь, может быть,⁸ ласкался с женой своей, *этими же руками* наутре брать чашу св. даров». Это до того его поражало, так он чувствовал *несовместимость* (Ваше характерное ощущение, инстинкт и Алекс(ея) Божия человека⁹), что он неистово провел целибат *всего священства*, вопреки текстам, вопреки Библии, вопреки учению: «брак — таинство». Так могуче это ощущение *разграничения* здесь. Вы видите, Вы не первый здесь. Собственно *это ощущение*, а вовсе не тексты, и есть родник безбрачия, на Западе, как и у нас. Но ведь что я Вам сейчас отвечу? хотя ответ и есть (поверьте), но в логике спора ему высказаться время — через 1½ года. Как и на недоумения *Гатч(инского) Отш(ельника)*:¹⁰ «ну, как же создать психику?» Все — есть (в отв(ет)), но пусть спор идет своим чередом и пока определится так сказать *ложбище* его, *границы*, *рубрика* тем, им задеваемых. Ведь тут культурные миры борются, борются цивилизации, и понятно, что борются *направления*, завитки *души*. Отсюда его вопрос: «как создать настроение?» Ваше недоумение: «не понимаю, чувствую запах от рук: а вы говорите — *таинство*; *животность* — и больше ничего». Прерываю это.

Посланный Вам ответ Мирянину¹¹ наскоро был мною набросан перед отъездом на лето, но и по плану он был только началом, только¹² постановкою темы, ответ же я здесь прилагаю, и если Вы найдете его не безынтересным, напечатайте его.¹³ Еще о Вашем недоумении: как Вы не догадываетесь, что идеал *девства* есть построение вовсе *не* ума, что логикою этого не выдумашь, силлогизмом не возьмешь. Да *девство* и есть алкание и идеал пола, его построение, его мечта. Я Вам приведу ужасно грубый пример, так сказать, сальную мочалку нашего грустного бытия, из которой, однако, можно свить веревку для спуска в очень глубокий ко-

лодец. Вы знаете в «Преступл(ении) и наказании» Достоевского фантастическую фигуру Свидригайлова. Так *этот* даже вовсе и не понимает женщины иначе как девственницы,¹⁴ и губит себя, рискует репутацией, состоянием,¹⁵ жизнью,¹⁶ в порывах к идеалу, которого¹⁷ даже и отдаленно не мог бы построить умом.¹⁸ Это — одно. Далее, в «примечаниях» Вы дважды чутко отметили, что идеальнейшая любовь растворяется в такое чистое сияние, что, годы ожидая друг друга — ни мало не включают в предмет ожидания половой акт, и даже он *вовсе исчезает* из представлений.¹⁹ Это²⁰ и есть «бессеменность», странная тайна этого непостижимого феномена: но кто же не понимает, что родник этой идеальной любви есть *пол* (не в старухе же няне она), т. е. «бессеменность»²¹ плывет как чудный и святой феномен в этом истинном океане чудес, который мы кратко обозначаем «пол». Ну, устал. Простите Вашего В. Розанова.

Отчего бы Вам не дать мне корректуры? Статьи гораздо лучше выходят, а то ведь в рукописи²² я не перечитываю, и выходит нескладница языка порою.

¹ Речь идет о статьях Шарапова в рубрике «По душе» (Русский труд. 1899. 14 авг. № 33. С. 18—20; 21 авг. № 34. С. 13—17; см. также: Сущность брака. С. 138—156). Возможно, Шарапов упоминает Розанова со статьей для № 33 еще до ее публикации. Об этой статье Шарапова упоминает Перцов в своем письме к Розанову от 25 августа 1899 г.: «На бесконечные Ваши вариации египетских разговоров, право, нет охоты отвечать. С Вашей стороны ведь тут нет настоящего „искательства истины“ — это я Вам много раз г(ово)рил и г(ово)рит теперь Шарапов (в «Русс(ком) Тр(уде)»). Вам *нужно* доказать египетские истины — и во все остальное Вы просто не вдаетесь. Мне кажется, таков уж Ваш темперамент — чисто адвокатский, публицистический, а отнюдь не философский (в этих же статьях в особености). Вот и Шарапов жалуется, что Вы его не слушаете. (...) А на мой взгляд во всех Ваших статьях и письмах и брак и любовь трактуются уже слишком элементарно. Сперва это кажется интересным, ждешь чего-то глубокого, а под конец разочаровываешься — еще одно обличение современных нравов! Я знаю, что на это много охотников, да только мне-то это скучно» (РГАЛИ. Ф. 1796. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 15—15 об.).

² Далее зачеркнуто: он

³ Возможно, подразумевается редакционное примечание к статье Розанова «„Субботние“ бюллетени»: Русский труд. 1899. № 24. 12 июня. С. 17—18.

⁴ Далее зачеркнуто: мнение

⁵ Ср. у Шарапова в чуть более поздней заметке цикла «По душе» «Несколько слов моим оппонентам по вопросу о браке»: «...мерзость в чем? В *искании в браке одного наслаждения*. (...) благословенно может быть только честное чадорождение, т. е. только тот акт супружеских отношений, результатом коего есть или может быть зачатие. Вне этой прямой цели половой акт, совершаемый an und für sich, есть несомненно грязь, мерзость и грех, ибо, если бы это было не так, если бы такое безрезультатное наслаждение было благословлено и одобрено, мы не имели бы никакого права возмущаться теми мерами, какие принимаются для избежания зачатия. От этого вывода никуда не уйдешь!» (Русский труд. 1899. 21 авг. № 34. С. 14).

⁶ Григорий VII Гильдебранд (1015 /1020—1085) — Папа Римский с 1073 года, введший обязательный целибат для духовенства Католической церкви. См. об этом: *Мейендорф И., прот.* История Церкви и восточно-христианская мистика. М., 2000. С. 48—51, 111. Розанова чрезвычайно интересовала личность Григория VII и его роль в истории христианства. В рецензии на книгу А. А. Киреева «О старокатолическом вопросе» он отметил, что реформы Папы Григория VII развели Восток и Запад глубже, чем filioque: «ибо тут концепция человека и жизни». «...Полнота Евангельской „без-плотности“ и предполагаемой „противо-плотскости“ нашла, конечно, осуществление в реформах Гильдебрандта» (*Розанов В. В.* Религия и культура. СПб., 1899. С. 254). В статье «Среди обманутых и обманувшихся», опубликованной в «Новом пути» в 1904 году и предназначенной для не вышедшего третьего тома «Семейного вопроса в России», Розанов заметил: «...я не порицаю Гильдебрандта, но сострадаю ему» (*Розанов В. В.* Собр. соч. Т. 18: Семейный вопрос в России. С. 734). См. также: *Розанов В.* Брак и христианство // Сущность брака. С. 71.

⁷ Вписано над зачеркнутым: женатого

⁸ Далее зачеркнуто: касался...

⁹ Св. Алексей человек Божий († 411; память 17 (30) марта) — сын римского патриция Евфимиана; покинул родительский дом сразу после своего венчания, объяснив невесте-жене, что он оставляет ее ради Господа.

¹⁰ Речь идет о статье: Рыцы [*Романов И. Ф.*] Ad hominem // Русский труд. 1899. 24 июля. № 30. С. 12—14; 7 авг. № 32. С. 12—14. См. также: *Гатчинский Отшельник* [*Романов И. Ф.*] Пятый «воскресный» бюллетень // Там же. № 30. С. 20—21.

¹¹ Псевдоним «Мирянин» (принадлежащий автору нескольких статей в «Русском труде») до сих пор не раскрыт. Речь идет о письме в редакцию «Русского труда». См.: О В. В. Розанове и его «религии» брака: (Два письма к редактору). П. Мирянина // Русский труд. 1899. 19 июня. № 25. С. 14—16. 26 июня. № 26. С. 10—12.

¹² Далее зачеркнуто: иллюстрацией

¹³ Речь идет о статье Розанова «Мирянин „Мирянину“ — о болях мира и о загрязнении мира (Ответ г. Мирянину)» (Русский труд. 1899. 14 авг. № 33. С. 7—10; 21 авг. № 34. С. 5—6).

¹⁴ Далее зачеркнуто: перед собою

¹⁵ Далее зачеркнуто: наконец

¹⁶ Далее зачеркнуто: чтобы вечно и вечно иметь для себя

¹⁷ Было: в порывах, которых

¹⁸ О «Свидригайловской аномалии» Розанов говорил в своей незавершенной книге «Лев и Овен», над которой начал работать в 1898 году. Ср. в его письме к Перцову (конец сентября 1898 года): «...Бог — внутри пола: теперь мне и понятна горящая во мне, продукте полового совокупления, „искра Божия“, горящая даже до издыхания и коею я еще рождаю детей — мысли и мысли — детей. Вы видите, что тут — ничего страшного, все простое и милое; но „образ Божий“ в человеке „переставляется“, и в сущности мир „переставляется“. Тогда все аномалии пола, которые вообще кажутся чудовищными извращениями — и объясняются просто; пока я объяснил из них, в „Леве и Овне“ — две: Свидригайловские (и Лермонтовские) порывы к „12-летней“ и Платоновскую любовь к „золотистому Федру“, ведь чудовищно — но факт, коего „не объедешь дышлом“; да-Винчи с его Ледой, как и стада около Бого-рождения должны объяснить аномалию sexual'ного общения с животными, а обрезание Авраамова, да и еще множество деталей — кровосмешение» (РГАЛИ. Ф. 1796. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л. 3 об.).

¹⁹ Имеется в виду следующее место из примечания Шарапова к статье Розанова «Брак и христианство»: «Человек и дома, в семье, высоко настроенной, может быть почти аскетом. И сколько таких! (...) Да самая любовь, с такою силою охватывающая влюбленных, есть ли это только предисловие к греху? С самой пламенной любовью годы ждут, и в ней, в духовной любви, охватывающей душу, ничтожной точкой, а иногда и прямо концом, смертью, является физическое соединение. Совершенно обратно животному миру. Так вот, эту-то любовь возводит в таинство брак, оставляя полную свободу *не греху, а воздержанию*» (Русский труд. 1898. № 52. С. 20). Второй раз об этом сказано в статье Шарапова, упомянутой в прим. 1: «Всем известна эта страшная сила любви. (...) При этом у человека центр и цель этой страсти — половой акт — отодвигается на задний план и человеческая любовь является, даже как страсть, крайне облагороженной. Влюбленный иногда даже забывает эту конечную цель. Он готов ждать, и иногда ждет очень долго, под условием, чтобы любимая женщина отвечала ему душой...» (Сущность брака. С. 144—145).

²⁰ Было: Этот нимб света и есть тайна

²¹ Далее зачеркнуто: есть

²² Было: а то ведь рукописей

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПО ДУШЕ

LX

Письмо В. В. Розанова. Объяснения по поводу РЦЫ.

В. В. Розанов пишет:

«Мое письмо к Вам, вызвавшее резкую и непонятную (в мотивах) отповедь, имело смиренную и простую задачу: вернуть к *полноте* литературной деятельности — не смею сказать „вас“, ибо это Вас раздражает, но, по крайней мере, Вашего литературного товарища, г. Рцы.

Прочитав в № 3 его письмо к Вам и Ваш ответ ему,¹ я вспомнил этого странного Риголетто из „Русского Дела“, с его попыткой „Листопада“² и, кажется, с мелькающим сотрудничеством в вечно умиравшем Кощее — „Благовесте“.³ Я стал жалеть об утраченной литературной силе; о силе, которая, если до гроба промолчит (именно об этом мне послышалось что-то в Вашем „категорическом“ письме), русское общество, быть может, кой-что потеряет в ней, или „недополучит своего“. Вы знаете, как мы бедны умом, бедны талантом, бедны любовью к делу и истине.

При этой бедности, нельзя ничего терять; нужно быть скупым и *жадным* к дарованию. Насколько я понял Вашу нервно-„категорическую” переписку, Вы его не пускаете на страницы „Русского Труда”,* потому что он не вошел во вкус „валюты”; он Вам болезненно крикнул, что он уже вошел во вкус „III-го тома”. Разве я отрицаю, что кто-нибудь из вас или вы оба — правы? Я только сбоку приставляю полу-ожидание, полу-требование: где же былое богатство тем, разнообразие ума, способностей?

Бедный Риголетто. Разве нельзя смеяться над человеком — и любить его, ненавидеть — и уважать: так сплетено несчастное существо человека, этой исторической „химеры”. Я говорю, что вспомнил его в „Русском Труде”⁴ и в „Листопаде”. Разве Вы не припомните сейчас задумевнейший (и любящий) смех, каким рассмеялись при чтении „Рецепта составления лучших кислых щей” — в „Листопаде”, сейчас после „Эпитафии Бисмарку”, перед критикой Тургенева и среди упоения Гиляровым и Хомяковым. „Златые дни”, т. е. я хочу сказать, что для самого Рцы время написания этих страниц было „златыми днями”.

У лукоморья дуб зеленый,
Златая цепь на дубе том:
И днем, и ночью кот ученый...

То было в „светлом Киеве” и около его „золотых маковок”; теперь Риголетто (судя по литературной деятельности) пожелтел, почернел, сузился до „III тома”, где какие же „песенки”? Все это в письме к Вам я приписал Петербургу, который, кажется, не расцвелит никого из нас. Может быть, я ошибся, и мы все, оставя „песни” и „сказки” и начав „служить пером”, выросли в исполинов. Блаженны уповающие! Я, обращаясь к Риголетто, которого когда-то литературно так любил: ведь Вы знаете, как и я, что за нарядом пестрых шуток у горбуна есть „в стороне от большого света”, где-то на краю нашей цивилизации — города, своя хижина, своя возлюбленная дочь „Джилда”, т. е. своя мечта и свои слезы. Вот, что похоронено, литературно похоронено, Вашим „категорическим” отказом дать ему право сотрудничества. Около „Рецепта кислых щей” Вы находили иногда проникновенную интерпретацию не только нужд и скорби текущих дней, но и самых утонченных и трудных вопросов культуры. Зачем все это умерло? Зачем Вы отталкиваете это Вашей „категорией”; или он, бедный и озлобленный — зачем похоронил все это в скудости „III-го тома”? О, как все это печально! Вот о „воскресении” чего я заговорил, серьезно и с серьезною болью, в своем письме, так дурно Вами понятом. Между тем, судя по концу его заметки: „Как я нашел Никиту Петровича”⁵ (Гилярова-Платонова) — он растет и может** еще расти. Вы сами — писатель; Вы можете оценить, что значит для растущего писателя „не иметь бумаги и чернил”, т. е. не иметь журнала, газеты: вы потягиваетесь с ощущением сна — и вдруг гроб: „это — смерть!” То же ощущение. Зачем же Вы хороните человека и, судя по корреспонденции, даже друга? По качествам наряда, им обыкновенно носимого, и который уже сросся с его кожей, ему закрыто сотрудничество в других журналах; раньше, чем он подыметя на крыльцо, собаки разорвут горбуна и его яркие лохмотья. Но Вам, лично Вам, как редактору умершего „Русского Дела”, известно о бытии

* Я не «не пускал» Рцы, я умолял его писать. Я не соглашался лишь печатать его восторженных статей о нашей финансовой системе, написанных притом в весьма нетерпимом тоне, а он ничего другого писать не хотел. Для него С. Ю. Витте был прямо Мессиею (подлинные слова); ну с чем же это сообразно?

С. Ш.

** Конечно — вполне право и его указание на «III-й том»: разве я это оспариваю? Но засунуть свой мозг между листами «кодекса» и, в скорби о его неисправности, умереть для литературы — какое же основание?

„Джилды“;*** „Русский Труд“ — не вечен; и вот, быть может, в краткие дни (?!), какие ему остаются (я не желаю быть дурным пророком) — он, единственно доступный для своеобразного и нужного писателя, именно для него одного является закрытым. Вы видите, что заметка моя, может быть, совсем неудачно выражена, имела доброе основание: и я не могу еще раз не указать на него или не разъяснить его, прежде чем услышу от Вас „категоричный“ по этому пункту ответ. Будем благи и будем всесторонни».

Русский труд. 1898. 10 окт. № 41. С. 15—16.

¹ См. прим. 11 к письму 18.

² Об этом издании (1891), прообразе розановских «Опавших листьев», см.: *Федякин С. Р., Розин Н. П.* Рцы // *Русские писатели, 1800—1917: Биографический словарь.* М., 2007. Т. 5. С. 398. Любопытно, что образ Риголетто Розанов применил и к себе в письме к Перцову (конец сентября 1898 года) (РГАЛИ. Ф. 1796. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л. 2).

³ Журнал «Благовест» выходил в Петербурге в 1890—1894 годах. В 1902 году Розанов так характеризовал этот панславистский орган: «Это было скромное издание, без подписки, читателей и без гонорара, но со статьями самого Аф. В. Васильева и большею частью контрольных чиновников по предметам богословия и славянского единения» (*Розанов В.* Из переписки С. А. Рачинского. С. 608). См. также: *Русская литература.* 2004. № 1. С. 143—144.

⁴ Описание. Должно быть: в «Русском деле».

⁵ *Рцы [Романов И. Ф.] Как я нашел Никиту Петровича // Русский труд.* 1898. 3 янв. № 1. С. 16—17. Заканчивается этот очерк словами (которые, по-видимому, и припоминает Розанов): «Не у меня одного, думается, рассеялись кое-какие славянофильские увлечения. Спокойнее ценишь Хомякова. Лучше начинаешь понимать Гилярова» (Там же. С. 17).

(Окончание следует)

*** Известно. Да что ж я поделаю? Как эту Джильду извлечь? Научите!

С. Ш.

© В. Н. Быстров

А. БЛОК И Д. И. МЕНДЕЛЕЕВ

Вопрос об отношениях между Блоком и Д. И. Менделеевым рассматривался крайне редко. Есть лишь одна небольшая специальная работа ленинградского историка А. Екимова «Д. И. Менделеев в жизни и творчестве Александра Блока»; в ней, в предварительном освещении, затронуты некоторые аспекты данной темы.¹ На первый, поверхностный взгляд может показаться, что мы располагаем предельно скудным материалом, что слишком узко поле для исследования. И действительно: имя ученого наперечет встречается в дневниках, записных книжках, письмах, статьях поэта. Однако упоминания эти порой настолько значимы, весомы, что следует согласиться с итоговым мнением А. Екимова: «Влияние личности Д. И. Менделеева и его трудов в общей сумме жизненных впечатлений А. Блока было немаловажным и не могло не отразиться на его творчестве».²

Авторы книги «Менделеев в Петербурге» однозначно констатировали: «Блок (...) преклонялся перед Менделеевым».³ Конечно, Блок с пиететом относился к Д. И. Менделееву как к ученому, общественному деятелю. И все же восприятие по этому его личности в целом было не столь уж безоговорочно восторженным, и оно менялось во времени...

¹ *Русская литература.* 1960. № 1.

² Там же. С. 160.

³ *Макареня А. А., Нутрихин А. И.* Менделеев в Петербурге. Л., 1982. С. 256.

Об отношении Д. И. Менделеева к Блоку как художнику мы располагаем, в частности, существенным свидетельством его сына — Ивана Менделеева. «К поэту Александру Блоку, — вспоминал он, — (...) отец относился с нежностью, понимая его дар, и брал часто под защиту от близоруких нападков „позитивистически” настроенных авторитетов. „Об этом нельзя рассуждать так плоско, — говорил отец. — Есть углубленные области сознания, к которым следует относиться внимательно и осторожно. Иначе мы не поймем ничего!” Но перегибы Саши в сторону модного тогда „декадентства” все же вызывали в нем некоторую тревогу».⁴ Примечательно, что восприятию блоковской (и вообще символистской) поэзии могли способствовать такие свойства натуры самого Д. И. Менделеева, о которых он в молодости, в 1861 году, писал в своем дневнике: «Во всей моей жизни есть какая-то поэтическая струя неизвестности за завтра, и не хотелось бы определенного-то иметь — бог с ним. (...) Ладно, во всяком случае, то, что есть что-то не пошло-обыкновенное, рассчитанное, есть поэзия неожиданности, мук, сменяющихся удовольствиями и минутами покоя, часами какой-то апатии духа...»⁵ Тут нельзя, пожалуй, не отметить поразительное сходство с признанием Блока в письме к Андрею Белому от 22 октября 1910 года: «...(незнание о будущем, окруженность неизвестным, вера в судьбу и т. д. — свойства моей природы, более чем психологические)».⁶ Это, на мой взгляд, не столько иррациональное, фаталистское мировосприятие, сколько, может быть, почти мистическое отношение к личному бытию.

Живой интерес к Д. И. Менделееву возник у Блока довольно рано, что, естественно, далеко не в последнюю очередь было связано с его будущей женой.⁷ Об этом говорит хотя бы запись от 26 июля 1902 года: «Студент (фамилию забыл) помешался на Дмитрие Ивановиче. Мне это понятно. Может быть, я сделал бы то же самое, если бы еще раньше не помешался на его дочери».⁸ В письме к Любове Дмитриевне от 30 марта 1903 года Блок поделился одним своим воспоминанием, связанным с Д. И. Менделеевым: «Года три тому назад я до неприличия грубо выбрал моего дядюшку (действит(ельного) статск(ого) советника Качалова⁹) за то, что он сказал что-то умеренно пошлое о Твоем папе».¹⁰

В июле 1902 года А. В. Гиппиус, высказывая тревогу по поводу ближайшего будущего России, в частности, писал Блоку: «Наше время — не время грядущего возрождения — а время большого упадка... Теперь... когда нет больше ничего сильного — в смысле силы творящей, — не ясно ли, что это перед окончательным крахом» (цит. по: Т. 8. С. 561). Блок в ответном письме возражал другу и в качестве подтверждения своего сдержанного оптимизма указывал на Д. И. Менделеева: «Что касается людей „воли” как таковой, то есть и они — и в нашем веке и на наших глазах. Погрязшие в сплошной и беспросветной мистике, конечно, не помнят о Менделееве... (...) Однако Менделеев, не нуждаясь в мистических санкциях (я не

⁴ Д. И. Менделеев в воспоминаниях современников. М., 1973. С. 205. Ср. в письме Л. Д. Блок к поэту от 24—25 июля 1904 года: «Вчера с папой разговаривала, читала ему стихи Сашурочкины и Валерия Брюсова. Твои не понравились, — незрелы, но сразу виден — талант, но непонятно, что хочет сказать. Валерий Брюсов лучше» (цит. по: *Екимов А.* Указ. статья. С. 157).

⁵ Научное наследство. М., 1951. Т. 2. С. 123, 124.

⁶ Блок Александр. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 318. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁷ Любопытно шутивное сообщение А. С. Петровского в письме к Э. К. Метнеру от 27 августа 1903 года, в котором он перефразировал слова Вл. Соловьева: «Блок женился на „Прекрасной Даме”, дочери сибирского хаоса, Д. И. Менделеева...» (Лит. наследство. 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 205).

⁸ Блок Александр. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965. С. 32.

⁹ Имеется в виду Николай Николаевич Качалов (1852—1909) — муж тетки Блока Ольги Львовны Блок, директор Электротехнического института.

¹⁰ Александр Блок. Письма к жене // Лит. наследство. 1978. Т. 89. С. 112.

бранюсь, а только отдаю должное), — человек „творчества” как такового. И Ваша „сила творящая” находит в нем своего „делателя” (Там же. С. 36). Очевидно, что Д. И. Менделеев в данном контексте ценен для Блока, в противовес мистикам-созерцателям, как человек практического, творческого действия.

Между тем выдающиеся достижения ученого поэт все-таки склонен был тогда рассматривать и на уровне мистических свершений. Так, в феврале 1903 года он писал Л. Д. Менделеевой: «Твой отец совершил *мистический* поступок, когда в великом напряжении энергии своего творчества открыл *биологический закон (жизненный)*, и самые эти *биологические законы мистичны*, потому что говорят о *причинности*, т. е. „детерминизме” (зависимости от...)».¹¹ Мистическую суть открытий Д. И. Менделеева Блок выводил, вероятно, из того, что он «прозревал» законы природы, изначально данные свыше, существующие в мире, но до поры скрытые от человеческого разума; ученый обладал даром интуитивного постижения материи и различных явлений бытия.

С этой точки зрения весьма красноречивы строки Д. И. Менделеева из его книги «Заветные мысли», на которые Блок обратил внимание: «...вот уже два или три столетия, особенно с того времени, как Галилей и Ньютон повернули все естествознание при помощи *не столько качественных, сколько количественных* соображений и показали, что этим путем легче всего можно достигнуть познания невидимого, как бы видимого (...) во всех частях науки, т. е. во всем искании истины, стремятся по возможности разыскать численные, измеримые признаки, свойства и отношения, чтобы руководясь ими, находить *количественные законы, носящие название эмпирических или опытных. Этим путем лучше и тверже, чем прежними путями*, укрепилась уверенность в существовании незыблемых Божеских законов, логическую причину которых часто вовсе и не знают или только предполагают гипотетически без всякой уверенности в истине предположений».¹²

В мае 1903 года Блок делился с невестой своим подспудным, сокровенным «знанием» о ее отце: «Твой папа вот какой: он давно *всё* знает, что бывает на свете. Во всё проник. Не укрывается от него ничего. Его знание самое полное. Оно происходит от гениальности, у простых людей такого не бывает. У него нет никаких „убеждений” (консерватизм, либерализм и т. д.). У него есть всё. Такое впечатление он и производит. При нем вовсе не страшно, но всегда — беспокойно. (...) Это всепознание лежит на нем очень тяжело. (...) Ничего отдельного или отрывочного у него нет — все неразделимо. То, что другие говорят, ему почти всегда скучно, потому что он все знает лучше всех...»¹³ В частности, Блок исходил из того, что гений — это человек, который объемлет весь мир...

В лирике Блока образ Д. И. Менделеева отразился лишь однажды, причем сугубо внешним образом, — в стихотворении «Ты у камина, склонив седины...» (1903).¹⁴ Предположение А. Екимова о том, что сюжет стихотворения «Фабрика» («В соседнем доме окна жёлты...», 1903) «частично навеян беседами с Менделеевым»,¹⁵ вряд ли приемлемо, его невозможно никак обосновать.

Очевидно, что Блок внимательно ознакомился с книгами Д. И. Менделеева, посвященными различным аспектам российской жизни. Особый интерес представляют его пометы, сделанные в экземплярах из собственной библиотеки: по ним можно судить о том, какие размышления Д. И. Менделеева в первую очередь попа-

¹¹ Там же. С. 107.

¹² Менделеев Д. И. Заветные мысли. СПб., 1903—1904. С. 35—36 (выделенные слова подчеркнуты Блоком в его экземпляре).

¹³ Александр Блок. Письма к жене. С. 130—131.

¹⁴ См. комментарий З. Г. Минц: Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 1. С. 607.

¹⁵ Екимов А. Указ. статья. С. 157.

ли в поле зрения поэта. Пометы эти пока никак не анализировались.¹⁶ Трудно определить, когда именно Блок читал работы ученого. Можно лишь предположить, что обращался он к ним не однажды. В книге «Заветные мысли» Блок отчеркнул на полях следующий фрагмент: «...реализм лежит в основании всего естествознания, а от него и во всей совокупности развития современных мыслей. Во всем своем изложении я стараюсь оставаться реалистом, каким был до сих пор».¹⁷ «Реализм» Д. И. Менделеев не то чтобы противопоставлял идеализму и материализму, но ставил как бы между ними.¹⁸ Реализм, по Д. И. Менделееву, не погружен целиком в эмпирический мир и в то же время не отменяет идеи божественной природы бытия. Суть своеобразия важного для Д. И. Менделеева понятия выразилась во фрагменте, не отчеркнутом, но наверняка обратившем на себя внимание Блока: «Идеалисты и материалисты видят возможность перемен лишь в революциях, а реализм признает, что действительные перемены совершаются только постепенно путем *эволюционным*».¹⁹ С этим высказыванием подспудно перекликаются другие строки, которые Блок отметил на полях знаком «?»: «Новый человек, становясь реалистом, более скромнен и довольствуется постижением доли истины, надеясь по частям открыть все ее тайны».²⁰ Мысль о плодотворности эволюционного пути развития, конечно, не разделялась тогда Блоком, но понимание Д. И. Менделеевым сути реализма как предельно объективного подхода к действительности было ему, вероятно, временами близко.²¹ Так, например, Блок, никогда не чуждавшийся идеалистического мировосприятия, записал в дневнике в марте 1912 года: «Реальности надо нам, страшнее мистики нет ничего на свете» (Т. 7. С. 134).

С позиций естественного научного реализма относился Д. И. Менделеев, помимо прочего, к спиритизму. Блока в какой-то мере интересовало это модное тогда явление. Как известно, в 1903 году он опубликовал в «Новом пути» довольно уничижительную рецензию на роман А. Е. Зарина «Спирит» (Т. 5. С. 526). Он внимательно читал изданную Д. И. Менделеевым книгу «Материалы для суждения о спиритизме» (СПб., 1876), сделал в ней ряд помет.²² В частности, он подчеркнул строки, в которых Д. И. Менделеев говорит о том, что спириты «помирили сказку с наукой», «они взяли путь, каким распространяются суеверия» (с. 322, 330). Блок отчеркнул на полях с восклицательным знаком стихотворение Полонского «Старые и новые духи», которое процитировал ученый:

Нет, эти духи, что стучат,
Или ворочают столами,
Не те, которые грозят
Расстаться с нашими мечтами.

.....

¹⁶ Перечень блоковых маргиналий в принадлежавших ему книгах Д. И. Менделеева, которые хранятся в библиотеке ИРЛИ, см.: Библиотека Александра Блока. Описание / Сост. О. В. Миллер, Н. А. Колобова, С. Я. Вовина; под ред. К. П. Лукирской. Л., 1986. Кн. 2. С. 148—150.

¹⁷ Менделеев Д. И. Заветные мысли. С. 5.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же; выделенное слово подчеркнуто Блоком.

²⁰ Там же. С. 36.

²¹ Не случайно в книге «К познанию России» Блок отметил то место, где Д. И. Менделеев называет себя приверженцем реализма: «...как реалист, очень боюсь я предвзятостей даже своих собственных, и тем паче партийных...» (Менделеев Д. И. К познанию России. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1906. С. 3—4; выделенные слова подчеркнуты Блоком).

²² По мнению А. Екимова, Блок мог заинтересоваться книгой «в начале 1913 года, когда спиритизм привлек внимание его друзей (кружок Е. В. Аничкова)» (Екимов А. Указ. статья. С. 157). Прежде всего имеется в виду спиритический сеанс на квартире Е. В. Аничкова 1 января 1913 года с участием известного в то время медиума Яна Гузика (см.: Т. 7. С. 202—203). Об отношении Д. И. Менделеева к спиритизму и спиритам см.: Волгин И. Л., Рабинович В. Л. Достоевский и Менделеев: антиспиритический диалог // Вопросы философии. 1971. № 11. С. 103—115.

Мир снова жаждет обновления,
В науке ищет откровенья...

(С. 327)

Д. И. Менделеев между тем не был строго последовательным позитивистом в своих научных и духовных исканиях. Блок, по-видимому, «сознавал данную непоследовательность и, возможно, относился к этому негативно, что явствует, в частности, из высказывания о Дмитрие Ивановиче Евг. Иванова в письме к брату, А. П. Иванову, от 29 июля 1906 года: «...изумительная личность старик, он не химией только занимался, а и сектантством при этом, к мистикам симпатия и даже к хлыстам. И вдруг второе пришествие и конец мира понимает духовно. Странная смесь позитивизма и мистики. А. Блок костит его на все корки дома. „Самый опасный вид ученого“, говорит».²³

Свою книгу «К познанию России» Д. И. Менделеев построил на статистических материалах переписи 1897 года, на которую он смотрел «как на весьма важный вклад для познания России».²⁴ Блока заинтересовало то место в книге Д. И. Менделеева, где он размышляет о динамике распределения в России населения, когда «число городских жителей прибывает несомненно быстрее общего прироста жителей».²⁵ Это, по мнению ученого, «естественное и всемирное явление». Блок отчеркнул на полях строки, в которых Д. И. Менделеев утверждает, что нужно «ждать новой Переписи, для того, чтобы судить о степени быстроты течения указанной общей и неизбежно-необходимой мировой эволюции в нашем Отечестве».²⁶ Блок отметил также фрагмент, в котором автор пояснял и развивал свою мысль: «Люди понемногу инстинктивно поняли, что для них когда-нибудь придет — чрез развитие других видов промышленности и городской деятельности — время освобождения от земельной зависимости, неизбежной для животных, как и для растений, что когда-нибудь, помимо этих последних, сумеют и уловить солнечную энергию и получить — на заводах и фабриках — питательные вещества».²⁷ Есть основания предполагать, что Блок обратился к книге Д. И. Менделеева (видимо, не в первый раз) в конце 1913 года, когда у него возник замысел «драмы о фабричном возрождении России» «Нелепый человек», один из героев которой открывает месторождение угля,²⁸ и было написано стихотворение «Новая Америка».²⁹ О подземных богатствах России Блок писал еще в первоначальной редакции стихотворения «Россия» («Опять, как в годы золотые...», 1908).³⁰

В книге «Заветные мысли» Блок, в частности, отчеркнул на полях следующий заинтересовавший его фрагмент: «Вопрос о роли сельского хозяйства в жизни со-

²³ Лит. наследство. 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 251.

²⁴ Менделеев Д. И. К познанию России. С. 6.

²⁵ Там же. С. 13.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 14.

²⁸ Сюжет пьесы Блок записал в дневнике, указав и книгу Д. И. Менделеева как один из источников (Т. 7. С. 250). См. об этом: Орлов Вл. Неосуществленный замысел Александра Блока — драма «Нелепый человек» // Учен. зап. Лен. гос. педагогического ин-та им. А. И. Герцена. Л., 1948. Т. 67. С. 234—241.

²⁹ См. комментарий А. В. Лаврова: Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 3. С. 949—950.

³⁰ Ср., например:

Там — угля каменного копи,
Там — драгоценных камней тьма!
Сулишь ты горы золотые,
Ты дразнишь дивным мраком недр,
Россия, нищая Россия,
Обетованный край твой щедр!

(Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 3. С. 515)

временных людей составляет в сущности такой вопрос, который ныне же надо решить категорически, для того, чтобы не упустить исторического момента, который определяется *равновесием между сельскохозяйственной промышленностью, с одной стороны, и всеми другими видами промышленности — с другой*. К этим другим видам промышленности необходимо причислить прежде всего все *горное дело, всю торговлю с перевозкою, всю переделывающую, т. е. фабрично-заводскую и ремесленную, промышленности и всю так называемую профессиональную деятельность, к которой надобно причислить не только всякую художественную и литературную, но и служебную, учительскую, военную и т. п.*».³¹ О том, что замысел драмы и стихотворения возник у Блока под определенным воздействием Д. И. Менделеева не случайно, свидетельствует и запись от 5 ноября 1915 года: «...ближайшее будущее России требует граждан-техников и граждан-инженеров, а в какой мере не хватает инженерам и техникам „творческой интуиции“, нам показывает печальная действительность, а какое великое *возрождение, т. е. сдвиг всех сил*, нам предстоит и до какой степени техника и художественное творчество немислимы друг без друга (...) мы скоро увидим, ибо, если мы только выправимся после этого потопа (Первой мировой войны. — В. Б.), нам предстоит перенестись как на крыльях в эпоху *великого возрождения*, проходящего под знаком *мужественности и воли*».³²

Блок, помимо прочего, отчеркнул на полях фрагмент, в котором Д. И. Менделеев пишет о еврейском населении России. Пристрастный интерес поэта к суждениям авторитетного ученого в данном случае вполне понятен: отношение Блока к представителям этой национальности было, мягко говоря, неоднозначным. Д. И. Менделеев здесь подчеркивал главным образом социально-психологическую и религиозную рознь двух народов. «Известно, — писал он, — что ни в одной стране нет такого абсолютного количества и такого процента евреев. (...) Уживаются они у нас, как известно, благодаря своей юркости и склонности к торговле. Всем известно, что преимущественно по религиозным причинам нигде народ не любит евреев, хотя народец этот обладает многими способностями и свою пользу странам приносит, конечно, не своими кагальными или масонскими приемами и политиканством, а своим торговым посредничеством, которого очень недостает в России... Мне кажется, что евреям у нас предстоит легко доступный выход: ассимилироваться с преобладающим населением, отказавшись от кичливой заносчивости, и встать в ряды обычных тружеников, так как, по мне, русские люди охотно подружатся даже и с евреями».³³

Примечательно в связи с этим, что в пьесе «Нелепый человек», по одной из сюжетных версий, угольный рудник собирался приобрести «некто Кацнеленсон»: «Разумеется, поручил бы купить подставному лицу (черта оседлости...)» (Т. 7. С. 253).

Бесспорно, что личность Д. И. Менделеева занимала немалое место в сознании Блока в период его напряженных раздумий о проблемах рокового расхождения народа и интеллигенции (главным образом осенью 1908 года). 25 и 28 сентября он лапидарно записал: «Менделеев и Толстой»;³⁴ «Сложнейшие думы. Менделеев, Толстой, Тургенев, Добролюбов, Венгеров, вампир граф Дракула».³⁵ В письме к матери от 5—6 ноября Блок утверждал: «Чем ближе человек к народу (Менделеев, Горький, Толстой), тем яростней он ненавидит интеллигенцию» (Т. 8. С. 258). Здесь важно понять — соположены или противопоставлены в данном контексте имена Толстого и Д. И. Менделеева? Вопрос существенный, если вспомнить один из фраг-

³¹ Менделеев Д. И. Заветные мысли. С. 18 (выделенные слова подчеркнуты Блоком).

³² Блок Александр. Записные книжки. С. 276.

³³ Менделеев Д. И. К познанию России. С. 45.

³⁴ Блок Александр. Записные книжки. С. 114.

³⁵ Там же. С. 115.

ментов статьи «Народ и интеллигенция» (ноябрь 1908), посвященной всерьез волновавшей Блока теме (непосредственно перед фрагментом речь шла о Ломоносове и славянофилах): «На наших глазах интеллигенция, давшая Достоевскому умереть в нищете, относилась с явной и тайной ненавистью к Менделееву. По-своему она была права; между ними и ею была та самая „недоступная черта“ (пушкинское слово), которая определяет трагедию России. Эта трагедия за последнее время выразилась всего резче в непримиримости двух начал — менделеевского и толстовского; эта противоположность даже гораздо острее и тревожнее, чем противоположность между Толстым и Достоевским, указанная Мережковским» (Т. 5. С. 324—325). Говоря о непримиримости менделеевского и толстовского начал, Блок словно забывает о том, что буквально в те же дни он поставил (в цитированном письме к матери) ученого и писателя рядом как людей, близких к народу и потому ненавидящих интеллигенцию, которой и они, в свою очередь, якобы чужды. Причем Блок нигде не проясняет сути «острой и тревожной противоположности» между Толстым и Д. И. Менделеевым. Невольно возникает вопрос: не один ли это из многочисленных примеров противоречивости блоковского сознания?

Можно в какой-то степени разделить недоумение В. Розанова, который писал, подразумевая, в частности, статьи Блока «Стихия и культура» (1908) и «Россия и интеллигенция»: «„Интеллигенция разошлась с народом“... Какая интеллигенция — Блок? Еще какая? Зин. Ник. Гиппиус? Но Менделеев не расходился с народом, он написал „К познанию России“, написал с *подробностями*, во вкус которых никак не может войти ни Блок, ни Гиппиус. Слишком не апокалиптически, не „Сицилия“... Нам меньше Сицилии на стол не подавай. Не заметим». ³⁶ В. Розанов мог, конечно, не знать, что Блока живо интересовали именно «подробности», как он выразился, книги Д. И. Менделеева. Но важнее другое: и Блок, и В. Розанов были склонны выделять ученого из круга русской интеллигенции по причине его исконной близости к народу и народной жизни. Только В. Розанов, в отличие от поэта, скептически смотрел на разделение в «образованном классе» по каким-то искусственным, непонятным ему признакам. «Интеллигенция», с его точки зрения, — это те, кто сами себя обособили и противопоставили народу.

Судя по всему, отношение Блока к отцу жены, каким он знал его в обыденной жизни, было достаточно неоднозначным. Подразумеваются прежде всего нелегкий характер, нрав, вспыльчивость Д. И. Менделеева, его, условно говоря, «земная» натура. Так, А. И. Менделеева писала о своем муже: «Многие считали его характер невыносимым и тяжелым. Правда, он не любил противоречий и не терпел, чтобы перебивали его речь, потому что прерывалась связь его мыслей, которые не были порхающими мотыльками, а шли всегда из глубины его души. Он легко раздражался и кричал, но тотчас и успокаивался». ³⁷ В феврале 1910 года Блок с явным раздражением записал: «Люба, как только она коснется жизни, становится сейчас же таким дурным человеком, как ее отец, мать и братья». ³⁸ Б. А. Садовской вспоминал о том, как в 1912 году поэт отозвался при нем о покойном тесте: «Это был тяжелый человек...» ³⁹ Однако подобные субъективные суждения не могли, конечно, поколебать уважительного отношения Блока к личности Д. И. Менделеева: какие-то негативные свойства никогда не заслоняли в глазах поэта явных достоинств человека. Он всегда воспринимал как очевидную данность слова ученого, подчеркнутые им в книге «К познанию России»: «...нет ничего человеческого, лишённого недостатков...» ⁴⁰

³⁶ Розанов В. Попы, жандармы и Блок // Новое время. 1909. № 11829. 16 февр.

³⁷ Менделеева А. И. Менделеев в жизни. М., 1928. С. 148.

³⁸ Блок Александр. Записные книжки. С. 166.

³⁹ Садовской Борис. Встречи с Блоком // Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 2. С. 52.

⁴⁰ Менделеев Д. И. К познанию России. С. 5.

Одно из самых последних упоминаний Блоком имени Д. И. Менделеева в дошедших до нас источниках относится к 31 декабря 1919 года: «Символический поступок: в советский Новый Год я сломал конторку Менделеева».⁴¹ Символика здесь, возможно, такова: Д. И. Менделеев, убежденный противник насилия, всяческих революций, переворотов, радикальных политических партий, был тесно связан с тем противоречивым, но способным к движению и развитию российским миром (по Блоку, «старым миром»), который подвергся разрушению в 1917 году. За своей конторкой из красного дерева ученый создавал труды, которые, как он надеялся, должны были послужить России... Блок, тогда уже почти не веривший в лучшее будущее страны после пережитых ею потрясений, сознавал, что в наступившей эпохе некоторым «заветным мыслям» Д. И. Менделеева, пожалуй, вряд ли нашлось бы место...⁴²

⁴¹ Блок Александр. Записные книжки. С. 484.

⁴² Видимо, хронологически последнее упоминание Д. И. Менделеева содержится в надписи, сделанной в книге «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского» (СПб., 1883). Блок отчеркнул на полях следующие строки из письма Ф. М. Достоевского к брату: «...много книг появляется, а публика должна непременно следить по газетным объявлениям, чтоб знать их названия, но все-таки, и зная названия, не имеет об них понятия. Тут же о каждой книге надо сказать строк шесть, много десять, а иногда и две. (Об иной уж очень любопытной книге можно, разумеется, написать и страницу, и две)». Рядом — надпись Блока: «Об этом же говорил и Менделеев. О том же и теперь говорили (IV 1920)» (паг. 3-я; с. 143). См.: Библиотека Александра Блока. Описание. Кн. 1. С. 77.

© Т. В. Мисникевич

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ АВТОРСКИХ ДАТИРОВОК СТИХОТВОРЕНИЙ ФЕДОРА СОЛОГУБА

Дата как элемент художественного целого и как организующее начало авторских композиционных единств в поэтической практике Федора Сологуба имеет исключительное значение. Основание для данного утверждения дают как прижизненные издания стихотворных произведений Сологуба, так и материалы архива поэта, хранящегося в Рукописном отделе Пушкинского Дома (фонд 289).

Авторские установки Сологуба в отношении хронологических обозначений и принципа расположения текстов при публикации их в составе книг стихов формировались постепенно и с годами менялись. В первых семи книгах¹ даты под стихотворными текстами не обозначены, а сами тексты скомпонованы по принципу тематического или образно-стилевого сходства. Однако все эти книги хронологически зафиксированы поэтом как вехи собственной духовно-эстетической эволюции: «первая», «вторая» и т. д. Показательно, что свою книгу переводов Поля Верлена² Сологуб представил как седьмую авторскую книгу стихов — очередной этап поэтического пути, в становлении которого творчество французского поэта сыграло су-

¹ В 1896—1908 годах Сологуб издал следующие книги стихов: «Стихи. Книга первая» (СПб., 1896); «Тени. Рассказы и Стихи» (СПб., 1896); «Собрание стихов. Книга III и IV. 1898—1903 гг.» (М.: Скорпион, 1904); «Родине. Стихи. Книга пятая» (СПб., 1906); «Змий. Стихи. Книга шестая» (СПб., 1907); «Пламенный круг. Стихи. Книга восьмая» (М.: Золотое руно, 1908). Входящие в них стихотворения были включены в поэтические своды, которые Сологуб сформировал позднее.

² Верлен П. Стихи, выбранные и переведенные Федором Сологубом. СПб.: Факелы, 1908.

ществленную роль.³ В третьей—четвертой (сдвоенной) книге стихов хронологические рамки включенных в нее текстов — 1898—1903 годы — обозначены в названии, причем в действительности эти рамки существенно шире: из 139 стихотворений книги 5 относится к 1903 году, 17 — к 1902, 15 — к 1901, 8 — к 1900, 12 — к 1899, 36 — к 1898, 24 — к 1897, 12 — к 1896, 5 — к 1895, 2 — к 1894, 3 — к 1893. По-видимому, авторская «корректировка» нижней хронологической границы этой книги была связана с тем, что две ранее вышедшие книги рассматривались им как подведение итогов творческих поисков предыдущих лет (остается непонятным, по какой причине не был учтен 1897 год). В первую авторскую книгу стихов Сологуб включил 65 стихотворений 1886—1895 годов (16 стихотворений 1895 года, 16 — 1894, 14 — 1893, 5 — 1892, 1 — 1891, 3 — 1890, 4 — 1889, по одному стихотворению 1888, 1887 и 1886 годов и один перевод из Поля Верлена). Во вторую — 75 стихотворений 1887—1896 годов (28 стихотворений 1896 года, 13 — 1895, 21 — 1894, 4 — 1893, 3 — 1892, 2 — 1891, по одному стихотворению 1887, 1888 и 1890 годов).

В 1909—1912 годах в издательстве «Шиповник» вышло 12-томное собрание сочинений Сологуба, первый, пятый и девятый тома которого составили стихотворные произведения. Датировки под стихотворными текстами в этом издании также не выставлены. При этом в предисловии «От автора» к первому тому Сологуб отметил, что, выстраивая лирический сюжет книги, он осмыслял свой путь, пройденный за определенные годы: «В этой книге собраны некоторые из стихотворений, написанных в 1884—1898 годах. Одно из них, „Ариадна“, печатается в первый раз. По некоторым соображениям я не решился расположить эти стихи в хронологическом порядке, и не разделил их на отделы; я ограничился тем, что разместил их в порядке, который для внимательного читателя покажется не случайным».⁴

Сологуб «не решился» применить хронологический принцип композиции и в пятом томе этого собрания сочинений. В предисловии к тому указаны его хронологические рамки, фиксирующие следующий, по отношению к представленному в первом томе, этап поэтического пути Сологуба (оба тома были составлены из стихотворений, в большинстве своем ранее входивших в его книги стихов): «Еще два слова о внешнем, о временах. В этой книге собраны некоторые из стихотворений, написанных в 1899—1906 годах, и те из написанных раньше, которые к ним подходят по настроениям».⁵

Соответствие текстов, представляющих новый этап творческого пути, определенному «настроению» стало решающим принципом формирования и девятого тома: «В этой книге собраны некоторые из стихотворений, написанных в последние годы, и примыкающие к ним по настроениям стихи прежних лет. Несколько стихотворений печатается здесь первый раз».⁶

Три книги стихов, повторяющие по составу книги стихов собрания сочинений Сологуба, выпущенного издательством «Шиповник» (пятый и девятый тома — с изменением композиции), были изданы в собрании его сочинений в 12 томах издательства «Сирин» (СПб., 1913), четыре книги стихов — в собрании его сочинений в 20 томах того же издательства (СПб., 1913—1914; тома I—XII должны были повторять предшествующее собрание, том I не вышел): Т. I: «Лазурные горы» (СПб., 1913; CCC I⁷); Т. V: «Восхождения» (СПб., 1913; CCC V); Т. IX: «Змеиные очи»

³ Подробнее см.: Багно В. Е. Федор Сологуб — переводчик французских символистов // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Сб. науч. трудов. Л., 1991. С. 146—149.

⁴ Сологуб Ф. Собр. соч.: В 12 т. СПб., 1909. Т. I. С. 7.

⁵ Там же. Т. V. С. 7.

⁶ Там же. Т. IX. С. 7.

⁷ Здесь и далее приняты сокращенные обозначения томов.

(СПб., 1914; ССС IX); Т. XIII: «Жемчужные светила» (СПб., 1913; ССС XIII); Т. XVII: «Очарования земли» (СПб., 1914; ССС XVII).

В «сириновском» собрании сочинений все стихотворные тексты хронологически атрибутированы. ССС I и ССС V снабжены хронологическими указателями (с указанием числа, месяца и года написания стихотворения), напечатанными в конце книг. В ССС IX и ССС XIII Сологуб расположил стихотворения в хронологии и обозначил датировки под стихотворными текстами.

В ССС XVII название тома имеет подзаголовок «Стихи 1913 года». Внутри тематических разделов («Земля родная», «Радость дорог», «Города», «Земные небеса», «Отрава», «Утешения», «Любовь земная», «Дни», «Земные просторы», «Проносящиеся», «Вечера», «Личины», «Я и ты», «Цветы», «Мечта», «Земная свобода», «Нежити», «Поэты», «Творчество», «Разные стихотворения 1913 года») стихотворения расположены в хронологической последовательности с указанием датировок; завершает том стихотворение, датированное «Ночь на первое января 1914 г.».

При формировании выпущенных в последующие годы поэтических сборников⁸ Сологуб использовал как тематический, так и хронологический принцип размещения стихотворных текстов.

В сборнике «Алый мак» стихотворения распределены по семи разделам, имеющим различные лирические сюжеты: «Мечта», «Влюбленность», «Плен», «Недоля», «Четверостишья», «Отдых», «Гроза». Внутри них (за исключением разделов «Мечта» и «Гроза») тексты расположены в хронологической последовательности с обозначением датировок.

Сборник «Небо голубое» включает четыре раздела: «Утомительные дали», «Утешные ночи», «Милая Волга», «Свирель. В стиле французских бержерет». В разделе «Утомительные дали» все стихотворения, кроме программного, расположены в хронологической последовательности и имеют датировки.

Датировки под всеми стихотворными текстами обозначены в книгах стихов «Соборный благовест» и «Великий благовест». В книге «Великий благовест» стихотворные тексты расположены в строго хронологической последовательности.

Проявившаяся с годами тенденция к восстановлению хронологической последовательности при формировании разделов авторских книг стихов, а также самих книг в целом, и осуществление принципа сплошного датирования стихотворных текстов для Сологуба вполне закономерны. Его творчество отличается ярко выраженным автобиографическим началом; Сологуб стремился в самых разных формах фиксировать события, происходившие в его жизни:⁹ в архиве писателя сохранились имеющие характер дневников записи о посещениях разных лиц, театров и литературных вечеров,¹⁰ записи исходящих и входящих писем,¹¹ «Канва к биографии».¹² По свидетельству Р. В. Иванова-Разумника, существовал дневник Сологу-

⁸ В 1915—1923 годах Сологуб выпустил следующие сборники: «Война. Стихи» (Пг.: Изд-е журнала «Отечество», 1915); «Земля родная. Выбранные стихи» (М.: Универсальная библиотека, [1916]), «Алый мак. Книга стихов» (М.: Московское книгоиздательство, 1917); «Фимиама» (Пб.: Странствующий энтузиаст, 1921); «Небо голубое. Стихи» (Ревель: Библиофил, 1921); «Одна Любовь. Стихи» (Пг., 1921); «Соборный благовест» (Пб.: Эпоха, 1922); «Чародейная чаша. Стихи» (Пб.: Эпоха, 1922); «Свирель. Русские бержереты» (Пб.: Petropolis, 1922); «Костер дорожный» (Пг.: Творчество, 1922); «Великий благовест» (М.; Пг.: ГИЗ, 1923).

⁹ Подробнее см.: Павлова М. М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М., 2007. С. 8—14.

¹⁰ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. № 80.

¹¹ Там же. № 81.

¹² Там же. № 89. Л. 95—103; текст «Канвы к биографии» представлен в публикации: Черновитова О. Н. Материалы к биографии Федора Сологуба / Вступ. статья, публ. и комм. М. М. Павловой // Незданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 250—260.

ба с 1876 по 1908 год.¹³ В архиве Иванова-Разумника сохранилась подборка стихотворений Сологуба интимно-биографического содержания, условно обозначенная «Из дневника»¹⁴ (кроме того, в составе собрания авторизованных машинописных копий стихотворений Сологуба, которое он подготовил в последние годы жизни (ИРЛИ, ф. 289, оп. 1, № 1—6), сохранилось гораздо большее число стихотворений с пометой «Из дневника»).

Не исключено, что Сологуб рассматривал свое поэтическое творчество прежде всего как «дневник», выражение авторского «я», развивающегося и осмысляющего себя в конкретном времени.¹⁵ В авторской картотеке «Темы стихов» имеется запись: «Стихи. Свой дневник».¹⁶ Характер дневниковых записей приобретали и обозначения датировок стихотворений: «Около начала 23-го года», «Ночь на 3 августа» 1898. Улицы СПб.».¹⁷

Соотнесенность личных творческих устремлений с естественным ходом времени нередко становилась у Сологуба предметом поэтической рефлексии. «Запечатлеть бегущего мгновенья / Бессильным словом не могу. / На миг недолгий вспыхнет впечатленье, — / И умирает на бегу», — писал он в стихотворении, датированном 26 марта 1895 года.¹⁸ Стихотворение «Из дневника поэта» (1894) посвящено сомнениям в правильности избранного пути:

О, дочь моей души, дитя туманных грез,
В тоске моих ночей взлелеянное страхом,
Зачем, зачем тебя надменно я вознес
Над миром суеты, над мертвым дольным прахом?

И обнаженною и кроткой красотой
Напрасно воссияв, ты от толпы закрыта
Не только тяжких снов загадочною мглой, —
Враждой ненужною случайно ты убита.¹⁹

Творческим «дневником поэта» можно назвать собрание автографов стихотворений Сологуба: листки из ученических тетрадей, на которых записывались стихотворения, в хронологической последовательности сгруппированы поэтом по годам или месяцам в пределах одного года. Каждая из таких подборок объединена тетрадной обложкой. Автографы стихотворений 1926—1927 годов сохранились в цельных тетрадях.²⁰ Все стихотворения датированы, позднейшие правки первоначально оформленного текста и дополнения к нему в виде отдельных строк или строф во многих слу-

¹³ См.: Письма Р. В. Иванова-Разумника к А. Л. Бему (1942—1944) / Публ. Л. Шерон и Ж. Шерона // Звезда. 2002. № 10. С. 115.

¹⁴ См.: ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 4. № 153. Публикацию цикла, а также его творческую историю см.: Сологуб Ф. Цикл «Из дневника» (Неизданные стихотворения) / Публ. М. М. Павловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 г. СПб., 1993. С. 109—159; Павлова М. М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. С. 411—446.

¹⁵ Д. Е. Максимов отмечает связь лирики XX века с автобиографическим документальным элементом как характерную черту поэтического искусства эпохи. См.: Максимов Д. Е. Поэзия и проза Александра Блока. Л., 1981. С. 18; см. также: Минц З. Г. 1) «Поэтика даты» и ранняя лирика Ал. Блока; 2) «Случившееся» и его смысл в «Стихах о Прекрасной Даме» Ал. Блока // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 389—414.

¹⁶ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 548.

¹⁷ Там же. № 8. Л. 93; № 13. Л. 20.

¹⁸ См.: ССС XIII. С. 97.

¹⁹ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 38. Л. 110.

²⁰ См.: Там же. № 8 (1883—1887 гг.), № 9 (1889 г.), № 10 (1890—1891 гг.), № 11 (1895—1896 гг.), № 12 (1897 г.), № 13 (1898 г.), № 14 (1899—1901 гг.), № 15 (1902 г.), № 16 (1903—1905 гг.), № 17 (1906—1912 гг.), № 18 (1913 г.), № 19 (1914—1915 гг.), № 20 (1916—1919 гг.), № 21 (1920—1921 гг.), № 22 (июнь—июль 1922 г.), № 23 (январь—ноябрь 1922 г.), № 24 (1923 г.), № 25 (август 1925—март 1926), № 26 (март—апрель 1926 г.), № 27 (апрель—июль 1926 г.), № 28 (июль—декабрь 1926 г.), № 29 (декабрь 1926—1927 гг.), № 33 (1882 г., черновики поэмы «Одиночество»), № 35 («Басни»), № 38 (1892—1894 гг.).

чаях также датированы. Переработанный текст, имеющий новую датировку, как правило, находится в подборке автографов вместе с его ранним вариантом.

Собрание автографов представляет творческий путь поэта далеко не полно: утрачены автографы стихотворений 1878—1882 (за исключением черновиков поэмы «Одиночество»), 1924 годов, большие пропуски обнаруживаются в рукописях стихотворений 1883—1889 годов. Этот пробел восполняют авторизованные машинописные копии, представленные в «Материалах к полному собранию стихотворений» (ИРЛИ, ф. 289, оп. 1, № 1—6).²¹ Копии расположены в алфавитной последовательности первой строки; как правило, в них сохранена одна из датировок, зафиксированных в автографах (ранней или поздней редакции текста); часть копий не датирована.²²

По-видимому, исчерпывающий список созданных Сологубом стихотворных произведений (в том числе и те сохранившиеся в его архиве), с подробным указанием датировок стихотворений, представлен в авторских библиографических указателях к лирике — хронологическом и алфавитном.²³

Сверка авторских датировок текстов в книгах стихов с датировками тех же текстов, представленными в автографах, авторизованных машинописных копиях и авторских библиографических указателях, выявляет существенные расхождения. Приведем примеры некоторых таких расхождений, обнаруженных в СССР I, СССР IX:

	ССС I	Автограф	Авторизованная машинописная копия	Авторские библиографические указатели
«Сны внезапно отлетели...»	30 апреля 1884	30 апреля 1886	30 апреля 1886	30 апреля 1886
«Покрыла зелень ряски...»	6 апреля 1886	6 апреля 1889, 11 июля 1895	6 апреля 1889, 11 июля 1895	6 апреля 1889, 11 июля 1895
«В амфоре, ярко расцвеченной...»	23 июля 1887	12 сентября 1895	23 июля 1891, 9 мая 1893	23 июля 1891, 9 мая 1893, 12 сентября 1895
«Зачем, скажи...»	29 сентября 1889	29 ноября 1892, 27 января 1900	Без даты	29 января 1892, 27 января 1900
«Снова сердце жаждет воли...»	17 октября 1891	17 октября 1893	Без даты	17 октября 1893
«Что селения наши убогие...»	14 июня 1894	14 июня 1894 (ранняя редакция), 8 ноября 1901 (поздняя редакция)	Без даты	8 ноября 1901
«Передрассветный сумрак долог...»	11 ноября 1894	11 ноября 1894, 4 апреля 1898	11 ноября 1894, 4 апреля 1898	4 апреля 1894, 4 апреля 1898
«Возроптали иудеи...»	15 марта 1896	15, 17, 19 марта 1896; 1, 7 декабря 1897; 15 января, 9 июня 1898	15 марта 1896— 9 июня 1898	15, 17, 19 марта 1896; 1, 7 декабря 1897; 15 января, 9 июня 1898

²¹ О «Материалах к полному собранию стихотворений» подробнее см. во вступ. статье М. М. Павловой к публикации «Федор Сологуб. Неизданные стихотворения 1878—1927 гг.» (Неизданный Федор Сологуб. С. 7—13).

²² По предположению М. М. Павловой, Сологуб планировал расположить вторые экземпляры авторизованных машинописных копий в хронологической последовательности.

²³ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 543—545.

«Бесстрастен свет с Маира...»	22 сентября 1897	10 января 1901	Отсутствует	10 января 1901
«Порой повеет за- пах странный...»	5 октября 1898	5 октября 1898, 10 февраля 1900	5 октября 1898, 10 февраля 1900	5 октября 1898, 10 февраля 1900
«Она любила блеск и радость...»	8 ноября 1898	30 апреля 1904	24—30 марта 1904	8 ноября 1898, 10 ноября 1899; 24, 30 марта 1904

	ССС IX	Автограф	Машинопись	Картотека
«Твоя печаль осене- на...»	13 июня 1885	13 июня 1902	13 июня 1902	13 июня 1902
«Ночь усмирила ме- ня...»	5 августа 1886	5 августа 1896	5 августа 1896	5 августа 1896
«В безмолвной пусты- не...»	2 сентября 1886	8 сентября 1889	Без даты	8 сентября 1889
«Живи и верь обма- нам...»	28 марта 1889	30 декабря 1894	Без даты	28 марта 1889, 30 декабря 1894
«Навек налажен в рамках тесных...»	25 сентября 1890	25 сентября 1891	25 сентября 1891	25 сентября 1891
«Голос наш ужа- сен...»	15 августа 1891	15 августа 1901	Без даты	15 августа 1901
«Утро ласковое звонко...»	23 декабря 1894	23 декабря 1894, 25 февраля 1901	23 декабря 1894, 25 февраля 1901	23 декабря 1894, 25 февраля 1901
«Туманный день глядит в окно...»	21 апреля 1899	25 сентября 1894	21 апреля 1899 (страница из ССС IX)	25 сентября 1894
«Догорела свеча...»	12 августа 1901	12 августа 1901, 3 февраля 1908	12 августа 1901, 3 февраля 1908	12 августа 1901, 3 февраля 1908
«Истомил меня пас- мурный день...»	4 сентября 1902	19 ноября 1894; 4, 5 октября 1895	19 ноября 1894; 4, 5 октября 1895	19 ноября 1894; 4, 5 октября 1895
«Невинный цвет и грешный аро- мат...»	14 июля 1904	14—15 июля 1904	14—15 июля 1904	14—15 июля 1902

Датировки одного и того же стихотворного текста в авторской книге стихов и в архивных источниках, как правило, не совпадают по двум причинам: 1) Сологуб выставлял при публикации стихотворного текста заведомо неверную дату; 2) переработанная редакция/редакции стихотворного текста при публикации помечалась автором датой создания его первой редакции или датой первоначального этапа работы над стихотворением (когда текст оформлялся постепенно, и самостоятельные редакции при этом не выделялись). Кроме того, нельзя также исключить наличие опечаток в книжных датировках (см., например: «Сны внезапно отлетели...», «Снова сердце жаждет воли...»).

В первом случае Сологуб мог выдавать за свои ранние произведения тексты созданные в более поздние годы. Так, в СССР I, хронологические рамки которого обозначены как 1884—1898 годы, в действительности нет ни одного текста 1884 года, самый ранний текст из представленных в данном томе относится к 1886 году. Вероятно, поэту было важно в своем первом собрании сочинений так или иначе за-

фиксировать 1884 год — год его дебюта в печати: в детском журнале «Весна» (28 янв., № 4, с. 117) за подписью *Те-рников* Сологуб опубликовал стихотворение «Лисица и еж».

Поэт мог и намеренно приблизить дату стихотворения к датам других стихотворений, «встраивая» его в определенный контекст (при этом Сологуб иногда сохранял реальное число либо число и месяц при замене года написания). К примеру, стихотворение «Истомил меня пасмурный день...» опубликовано в *ССС IX* (с. 143) с датой «4 сентября 1902». Его автограф и авторизованная машинописная копия имеют следующие датировки: 19 ноября 1894 года (1, 2 строфы), 4 октября 1895 года (ранний вариант третьей строфы), 5 октября 1895 года (окончательный вариант 3-й строфы). Итак, от реальных датировок стихотворения в публикации осталось только число «4». В *ССС IX* ему предшествует стихотворение «Когда я в бурном море плавал...» (23 июля 1902), за ним следует «Верить обетам пустынным...» (12 сентября 1902). В данных стихотворениях (и в томе в целом) развивается характерный сологубовский мотив «злого жития»: «И верен я, Отец мой, Дьявол, / Обету, данному в злой час, / Когда я в бурном море плавал, / И Ты меня из бездны спас» («Когда я в бурном море плавал...») — «Но молитвы забыты давно, / И наскучили песни былые, / Потому что на сердце темно, / Да и думы — такие всё злые!» («Истомил меня пасмурный день...») — «Верить обетам пустынным / Бедное сердце устало. / Темным, томительно-длинным / ты предо мною предстало, — / Ты, неразумное, злое, / Вечно-голодное Лихо» («Верить обетам пустынным...»).

Вторая особенность авторских датировок имеет системный характер и закономерно может рассматриваться как отражение специфики творческой практики и авторского самосознания Сологуба. Эта специфика, в первую очередь, связана с тем, что поэтическое творчество Сологуба (за исключением отдельных лет) отличалось чрезвычайной интенсивностью и «плотностью». В едином лирическом потоке стихотворные произведения вполне естественно соединялись глубокими внутренними связями. Данная взаимозависимость и взаимообусловленность стихотворений Сологуба современниками поэта воспринималась прежде всего как следствие его мирозерцания. К примеру, Валерий Брюсов отмечал: «Сологуб — поэт крайне субъективный, хотя он далеко не всегда говорит от первого лица. Но и рисуя картины природы, и рассказывая нам свои странные баллады, и повторяя античные мифы, он всегда имеет лишь одну цель: раскрыть перед нами свое мирозерцание, свою метафизику. (...) Эти особенности поэзии Сологуба определяют и ее слабые стороны. Так, например, многие стихотворения Сологуба не имеют самостоятельного значения, кажутся незаконченными отрывками какого-то целого. Но они и действительно отрывки — части единой поэмы, в которой Сологуб поет лирику себе».²⁴

Тем не менее в «единую поэму» тексты стихотворных произведений Сологуба складывались благодаря приемам и методам его поэтической практики, установившимся преимущественно в 1890-е годы. Обращение к рабочим тетрадам этого периода показывает, что Сологуб записывал свои стихотворения как «подборки» пронумерованных текстов. Как правило, поэт создавал 15—25 стихотворений и начинал новый «отсчет» (максимальное число стихотворений в такой «подборке» — 53). Если в один день было написано несколько стихотворений, то под первым стихотворением проставлялось число, месяц и год, под остальными вместо даты — помета «Тогда же». В дальнейшем автограф правился, помета «Тогда же» зачеркивалась и проставлялась конкретная дата с обозначением порядкового номера стихотворения в ряду написанных в этот день, его текст переписывался на отдельный лист (порядковый номер стихотворения при этом не выставлялся), снова правился, дополнялся.

²⁴ Брюсов В. Среди стихов: 1894—1924: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 308—309.

Стихотворные тексты изо дня в день постепенно заполняли «дневник поэта». Возможно, иногда хронологические «подборки» создавались по заранее составленному плану. Один из них сохранился в архиве Сологуба. В нем подробно расписан сюжет развития отношений лирического героя и его возлюбленной:

1. Первая встреча. *Написано.*
 2. Опять иду на тот же перекресток, — ее нет. *3 июля 1894.*
 3. Увидел ее, но не смел идти за нею. *3 июля 1894.*
 4. Долго ждал и выследил. *3 июля 1894.*
 5. Хожу около ее дома.
 6. Поднялся по ее лестнице.
 7. Огни в ее квартире.
 8. Ее любовники, и моя ревность.
 9. Убеждаюсь, что она доступна.
 10. Знакомлюсь.
 11. Муки ревности на близком расстоянии.
 12. Беседа.
 13. Объяснение.
 14. Первый поцелуй.
 15. Совокупление.
 16. Горький осадок.
 17. Ее нагота.
 18. Она раздевалась медленно и грустно.
 19. Сладкие муки стыда.
 20. Скорбь поблеклых желаний.
 21. Скоротечность восторгов.
 22. Бессилие любить.
 23. Пресыщение.
 24. Умрем вместе.
 25. Род смерти, выбор.
 26. Последние восторги.
 27. Малодушные и нагота.
 28. Прощание.
 29. Сознание ничтожества.
 30. Не сумел умереть — влачи жизнь.
- Сюда: «После нег соединенья...»
14 декабря 1893²⁵ <года>

Согласно пометам Сологуба, было написано только четыре стихотворения из предполагаемых тридцати. Среди автографов стихотворений 1894 года обнаружено три (ИРЛИ, ф. 289, оп. 1, № 38, л. 65—67). В этих стихотворениях четко прослеживается развитие лирического сюжета:

⟨2⟩

ПЕРЕКРЕСТОК

Не знаю почему, опять влечет меня
 На тот же перекресток.
 Иду задумчиво, и шум разгульный дня
 Мне скучен так и жесток.

Потрясена душа стремительной тоской,
 Тревогой суетливой,

²⁵ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 547а. Л. 3.

И, как зловеший гром, грохочет надо мной
Шум гулкий и гулливый.

Несется предо мной, как зыбкая волна,
Толпа, толпу сменяя.

Тревожа душу мне, но обаянье сна
От сердца не сгоняя.

Очарователь-сон потупленный мой взор
Волшебствами туманит,
И душу манит вдаль, в пленительный простор,
И сердце сладко ранит.

Но что мне грезится, и что меня томит,
Рождаясь, умирает, —
С безбрежной вечностью печальный сон мой слит,
А жизнь его не знает.

И вот очнулся я, и вижу, что стою:
На месте первой встречи,
Стараюсь выразить всю грусть, всю скорбь мою.
Кипят на сердце речи, —

Но нет ее нигде, и я стою один
В растерянности странной,
Как будто не пришел мой жданный властелин
Иль спутник постоянный.

3 июля 1894 (года)

⟨3⟩

Каждый день, в час урочный,
Я сюда прихожу,
Молчаливый и точный,
И угрюмо гляжу,
Не видны ли в потоке
Ненавистных теней
Эти бледные щеки,
Это пламя очей,
Эти губы сухие,
Эта строгость чела,
Где проносятся злые
Наваждения зла.
И сегодня я встретил
Тю, кого я так ждал, —
Тю же гордость заметил,
Тю же томность узнал.
Но за нею стремиться
Я в толпе не посмел, —
Мне скорей удалиться
Тайный голос велел.

3 июля 1894 (года)

⟨4⟩

Долго мы с нею встречались
Молча на том же углу,
Но говорить не решались, —

И расходясь, удалялись
В темную мглу.

Нынче решился дойти я
Сзади ее до ворот, —
Улицы были глухие...
Вот, где живет!

То — закоулок столичный
Между неведомых мест.
Дом двухэтажный, кирпичный,
Темный и мрачный подъезд.

3 июля 1894 (года)

Созданное как часть определенного смыслового целого, «привязанное» к определенному поэтическому и биографическому контексту, то или иное стихотворение могло оказаться вновь востребованным в рамках поэтического «дневника» Сологуба. Спустя некоторое время (иногда довольно продолжительное) поэт мог «подправить» или дополнить стихотворение либо создать его новую самостоятельную редакцию. Так, стихотворение «Она одна ходила...» входило в хронологическую «подборку» из 15 текстов, обращенных к условной спутнице поэта:

8.

Мимолетной лаской мая
Наслаждайся, расцветая,
Увядая, умирая,
Дней тоской не отравляя,
Все вокруг себя любя,
Забывая про себя.

Птички звучным щебетаньем,
Молодым благоуханьем,
И полуденным сияньем,
И полуночным дыханьем
Наслаждайся, — краток срок,
Вечный отдых не далек.

23—24 мая 1896 (года)

9.

Она одна ходила
В тени густых аллей,
И что-то говорила
Сирень коварно ей.
Сиреневые сказки
Понятней, чем слова.
Кружится голова,
И руки жаждут ласки.

27 мая 1896 (года)

10.

Легким движеньем бессильной руки
Новое русло для мощной реки
Ты отворила, — и длинный канал
Быстро рекой многоводною стал.

Легким движеньем иль словом одним
Часто мы дело большое творим,

Если стихийная воля за нас,
Если настал исполнения час.

27 мая 1896²⁶ (года)

Его текст (с внесением лексической правки и добавлением четырех восьмистиший) послужил основой для стихотворения «Цветет веселый сад...» (12 марта 1908), созданного в ряду стихотворений, обращенных к будущей жене — Ан. Н. Чеботаревской.

С другой стороны, новое самостоятельное произведение могло быть сформировано из стихотворных текстов, созданных в пределах одного хронологического единства. Например, текст стихотворения «Птицы черною толпою...» (1895)²⁷ сформирован из двух текстов, зафиксированных в автографах как самостоятельные произведения:

24.

Светит в мезонине
Красный огонек.
Кто-то там работает,
Тих и одинок.
Жалко мне беднягу,
Жалко от души.
Брат мой, брат неведомый,
Лампу потуши.
Что твоя работа,
Что весь мир земной,
Сон, никем не виденный,
Скованный мечтой.

14 мая 1895 (года)

25.

Птицы черные толпою
Собралися надо мною,
И в зловещей тишине
Неотвязчивый их причет
Надо мною гулко кичет,
Возвещая гибель мне.

20 мая (18)95 (года)

26.

Мы с тобой осилим
Горя произвол, —
Полосатый килим
Постели на стол,
Два стакана браги
Нацеди скорей, —
Выпьем для отваги,
Будет веселей.

20 мая 1895 (года)

27.

Погоди, упряжка,
Волюшки своей:

²⁶ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 11. Л. 217—219.

²⁷ См.: ССС V. С. 97.

Под рукою клямка
 Взвизгнет веселей.
 Отложи попытку
 Бегства своего:
 Распахнешь калитку
 Смело таково.

20 мая 1895 (года)

28.

Над душой моей нависли
 Неотвязчивые мысли
 О судьбе моей больной,
 И, как грающая стая,
 Череда их роковая
 Веет страхом и тоской.

24 мая 1895²⁸ (года)

Тексты 25 и 28 были объединены в один текст; автограф нового стихотворения представлен на отдельном листе, с указанием двух дат.²⁹

Кроме того, Сологуб мог «переместить» стихотворение в новый временной и смысловой контекст, с одной стороны, не подвергая его каким-либо внутренним изменениям, а с другой — используя элементы его текста для создания другого стихотворения. Характерный пример — стихотворение «Я слагал эти мерные звуки...» (2 июля 1893). Его текст представлен двумя автографами. В первом зафиксирован полный текст, соответствующий тексту публикации в *ССС XIII* (с. 50):

Я слагал эти мерные звуки,
 Чтобы голод души заглушить,
 Чтоб сердечные вечные муки
 В серебристых струях утопить,

Чтоб звучал, как напев соловьиный,
 Твой чарующий голос, мечта,
 Чтоб, спаленные долгой кручиной,
 Улыбнулись хоть песней уста.

2 июля 1893³⁰ (года)

Во втором автографе текст стихотворения, включенный в новую хронологическую «подборку», воспроизведен частично. Следующий за ним текст «подборки» создан на основе его второй строфы:

47.

Я слагал эти тихие звуки,
 Чтобы голод души заглушить,
 Чтоб сердечные дикие муки,
 (В серебристых струях) утопить,
 и т. д.

5 июля 1895 (года)

48.

Опаленные долгой кручиной,
 Улыбнуться не могут уста,
 И напрасен напев соловьиный,

²⁸ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 11. Л. 51.

²⁹ Там же. Л. 57.

³⁰ Там же. № 38. Л. 360.

И весенних цветов красота.
 Я печальные песни слагаю,
 Безобразные раны тая,
 И ответ безмятежному маю, —
 Не улыбка, а греза моя.

10 июля 1895 (года)³¹

Первоначальный контекст, в котором было создано или начинало оформляться стихотворение, несомненно, определяет его тематику и образную структуру, причем в сознании поэта стихотворение соотносилось уже не только с внешним событием, интимным переживанием, вызвавшим его к жизни, но и с созданными в это время другими стихотворными текстами. Например, одно из стихотворений 1886 года датировано следующим образом: «30 апреля (18)86 г. Воспоминание ночи около того времени, когда сложилось стихотворение „Мудрый видит, что напрасны все стремленья”».³²

По-видимому, дата первоначального оформления творческого замысла была для Сологуба той точкой отсчета, от которой расходились все дальнейшие пути роста и развития стихотворного текста: его формирование, создание новых самостоятельных редакций, вхождение в различные авторские композиционные единства. Публикуя стихотворение с самой ранней датой из зафиксированных в архивных источниках, поэт явно стремился обозначить эту точку отсчета в творческой истории того или иного стихотворения.

Приведем несколько характерных примеров.

1. Текст стихотворения сформирован постепенно (самостоятельные редакции не выделяются).

Стихотворение «Порой повеет запах странный...», опубликованное в *ССС I* (с. 60), в хронологическом указателе к тому помечено датой «5 октября 1898 года». Между тем в автографе и авторизованной копии первая—третья строфы стихотворения датированы 5 октября 1898 года, четвертая строфа — 10 февраля 1900 года. Мотив выбора даты публикации — четко выраженная образная и смысловая связь данного стихотворения со стихотворением, предшествующим ему в тетради автографов и обозначенным как первое из стихотворений, созданных 5 октября 1898 года:

Затхлый запах старых книг
 Оживил в душе бывшее,
 В злой тоске пережитое,
 В тихом звяканьи вериг.

Дни, когда смиренный инок,
 В келье тесной, близ икон,
 Я молился, окружен
 Тучей пляшущих пылинок,

И славянскую печать,
 Прихотливые узоры,
 Отуманенные взоры
 Ухищрялись разбирать.

1) 5 октября 1898 (года)

Порой повеет запах странный, —
 Его причины не понять, —
 Давно померкший день туманный
 Переживается опять.

³¹ Там же. № 11. Л. 69 об.

³² Там же. № 8. Л. 110.

Как встарь, опять печально всходишь
 На обветшалое крыльцо,
 Засов скрипучий вновь отводишь,
 Вращая ржавое кольцо, —

И видишь тесные покои,
 Где половицы чуть скрипят,
 Где отсырелые обои
 В углах тихонько шелестят,

2) 5 октября 1898 (года)

Где скучный маятник маячит,
 Внимая скучным, злым речам,
 Где кто-то молится да плачет,
 Так долго плачет по ночам.

10 февраля 1900 (года)

2. «Дополненные» тексты (две самостоятельные редакции).

Стихотворение «Утро ласковое звонко...» опубликовано в *ССС IX* (с. 49) с датой «23 декабря 1894». В автографе и авторизованной машинописной копии первая и вторая строфы стихотворения зафиксированы с разными датами:

Утро ласковое звонко.
 Веет легкий воздух тонко
 У склоненного чела,
 И тоска души пугливой
 В этой ласке шаловливой
 Лучезарно умерла.

5) 23 декабря 1894 (года)

Ты воскреснешь скоро, злая.
 Минет краткий праздник мая,
 Яркий змей на небесах
 Надо мною в полдень станет,
 Грудь мне стрелами изранит, —
 Ты придешь в его лучах.

25 февраля 1901³³ (года)

Мотивацией выбора ранней из зафиксированных дат могло служить то, что первоначальная редакция стихотворения, представленная первой строфой (с различиями в стихе 1 и 2)³⁴ включена в хронологическую подборку стихотворений, созданную в декабре 1894 года.

3. Идентичные тексты с разными датами.

Стихотворение «Чем звонче радость, мир прелестней...», опубликованное в *ССС I* (с. 78), в хронологическом указателе к тому имеет дату «19 июля 1894 года». Оно представлено двумя автографами, на которых зафиксированы идентичные тексты с различными датировками: 19 июля 1894-го и 2 июня 1895 года. При этом стихотворение имеет первоначальную редакцию, датированную 19 июля 1894 года. Наряду с первоначальной редакцией стихотворения «Покоя мертвых не смущай...» (27 июля 1894 года), она вошла в рукописный цикл «Памяти матери», созданный в связи со смертью матери Сологуба летом 1894 года:

I

Ее покоя не смущай, —
 Укрой цветами всю гробницу,

³³ Там же. № 38. Л. 168.

³⁴ Там же. Л. 166 об.

И равнодушную слезницу
Не переполни через край.

Из замогильной мрачной дали
Не долетит, как ни зови,
Ответный стон ее любви
На запоздалый крик печали.

27 июля 1894 (года)

II

Шумит родник порою жаркой,
Воды холодной, чистой полн,
И солнца диск, надменно-яркий,
Согреть не в силах ясных волн.
Земли таинственная сила
На свет источник извела
И навсегда заморозила
От обаяния тепла.

Чем ярче день и мир прелестней
И лучезарней красота,
Тем неразрывней с тихой песней
Тоска души перевита.
В моей душе, давно унылой,
Ты, мать моя, не умерла, —
Меня сроднила ты с могилой
И грусть в мечты мои влила.³⁵

19 июля 1894 (года)

Автограф стихотворения II был подвергнут правке (частично изменена словесная фактура, переставлены строфы, убраны последние четыре строки, текст разбит на три четверостишия); новая редакция текста была переписана на отдельный лист и помечена датой «19 июля 1894».³⁶ Данная редакция текста, соответствующая тексту публикации в *ССС I*, без разбивки на строфы, была включена в новую хронологическую «подборку» и получила новую дату — 2 июня 1895 года:

35.

Я совсем простая
Видишь — я босая.
Я сижую, свивая
Грубую волну.
Я не дерзновенна.
Я люблю смиренно
Мир и тишину.
28—29 мая 1895 (года)

36.

Чем звонче радость, мир прелестней
И солнце в небе горячей,
Тем скорбь дружнее с тихой песней
И грезы сердца холодной...
Холодный ключ порою жаркой
Из-под горы, играя, бьет,
И солнца диск надменно-яркий

³⁵ Там же. Л. 99—100.

³⁶ Там же. Л. 102.

Согреть не может ясных вод.
 Земли таинственная сила
 На свет источник извела
 И навсегда заворожила
 От обаяния тепла.

2 июня 1895 (года)

На выбор ранней из зафиксированных в автографах дат при публикации стихотворения в *ССС I* в данном случае, возможно, повлиял значимый для Сологуба биографический контекст создания ранней редакции.

Приведенные примеры показывают, что, осмысляя собственный творческий путь, Сологуб выстраивал хронологические своды стихотворных произведений по датам ранних редакций. Это свидетельствует о том, какое исключительное значение поэт придавал первоначальному творческому импульсу, жизненному и творческому контексту, в котором зарождалось и формировалось произведение.

Вероятно, отсюда исходило его стремление с предельной точностью обозначить «координаты» стихотворных текстов (дата, порядковый номер в хронологической подборке и/или порядковый номер в ряду стихотворений, созданных в этот день). В авторском хронологическом указателе стихотворения, имеющие несколько дат написания, представлены несколькими карточками в соответствии с числом обращений поэта к тексту стихотворения, причем на первой выставлены все даты, а на каждой последующей — очередная с указанием даты начала работы над текстом.

При свойственной поэтической системе Сологуба неустойчивости текстовых единств любого уровня — от отдельного стихотворения до авторской книги стихов — даты первоначального оформления текстов в творческом сознании автора присутствовали как своего рода каркас, на котором эта система держалась.

ПИСЬМА М. К. АЗАДОВСКОГО К А. Д. СОЙМОНОВУ (1942—1944)

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ, ПОДГОТОВКА ТЕКСТА И КОММЕНТАРИИ © Н. Г. КОМЕЛИНОЙ)

Эпистолярное наследие Марка Константиновича Азадовского (1888—1954) неоднократно привлекало внимание исследователей. В разное время были опубликованы его письма к Н. К. Гудзию,¹ Ю. Г. Оксману,² М. Горькому,³ к сибирским ученым⁴ и др. Л. В. Азадовская осуществила публикацию писем мужа, касающихся фольклористических проблем.⁵

Во время кампании по борьбе с космополитизмом ученый обвинялся, в частности, в том, что в Отделе фольклора Института литературы (Пушкинский Дом), руководителем которого на тот момент был М. К. Азадовский, за 18 лет не было под-

¹ «Удастся ли прорубить эту стену...» (Из писем М. К. Азадовского к Н. К. Гудзию 1949—1950 годов) / Публ. К. М. Азадовского // *Русская литература*. 2006. № 2. С. 66—86.

² Марк Азадовский, Юлиан Оксман. Переписка. 1944—1954 / Публ. К. М. Азадовского. М., 1998.

³ Литературное наследство Сибири. Новосибирск, 1969. Т. 1. С. 171—381; *Сибирские огни*. 1968. № 3. С. 141.

⁴ Письма к А. Н. Турунову, Н. Е. Кабанову, Г. Ф. Кунгурову, Е. Д. Петряеву, Г. Б. Кубалову опубликованы в кн.: *Азадовский М.* Статьи и письма. Неизданное и забытое. Новосибирск, 1978.

⁵ Из писем М. К. Азадовского (1912—1941) / Публ. Л. В. Азадовской // *Из истории русской фольклористики*. Л., 1978. С. 199—273; Из писем М. К. Азадовского (1941—1954) / Публ. Л. В. Азадовской // *Из истории русской советской фольклористики*. Л., 1981. С. 205—265.

готовлено ни одного специалиста.⁶ В письме к академику С. И. Вавилову ученый аргументированно опровергал это обвинение: «Общеизвестно, какое количество молодежи (...) введено мной в науку; большое количество печатных работ молодых фольклористов (...) было подготовлено по моей инициативе и под моим руководством: многие из них вышли в свет под моей редакцией и с моими предисловиями»,⁷ при этом он перечислял своих учеников.

Многие из них были выпускниками Ленинградского института философии, литературы и истории (ЛИФЛИ), где М. К. Азадовский читал курс фольклора с 1934 года. В том же году студенты-первокурсники организовали фольклорный кружок. Его инициаторами были В. В. Чистов и А. Д. Соймонов, а руководили кружком в разное время А. Д. Соймонов, Н. В. Новиков и К. В. Чистов, ставшие впоследствии известными фольклористами.

В одном из писем военных лет В. В. Чистову⁸ М. К. Азадовский признавался: «Ведь и мне Ваше университетское поколение особенно дорого: все вы были первыми моими учениками. (...) Ведь не успели мы с вами даже ближе познакомиться, а уже возник фольклорный кружок, уже появилась первая группа энтузиастов-фольклористов, из которых, ведь, только одна Лида Лотман⁹ несколько отошла (...), а затем Ваша экспедиция, бюллетень, поездка в Карелию. Для меня это было больше, чем организационный успех; это было полное излечение, это было полное возвращение веры в себя и в свои силы. Потому-то так бесконечно дороги и близки мне Вы, Алексей,¹⁰ Лида и следующее поколение — Ира,¹¹ Коля Новиков¹² (...)».¹³

В воспоминаниях Л. М. Лотман говорится о семинаре М. К. Азадовского: «На первом курсе я активно участвовала в научном фольклорном кружке, организованном М. К. Азадовским — крупнейшим ученым-фольклористом и замечательным педагогом. Этот кружок был своего рода семинаром, основанным на демократическом принципе. Студенты в нем не только выступали, но и участвовали в управлении кружком. Одним из „администраторов“ кружка был Василий Чистов — талантливый студент, который впоследствии изменил свою профессиональную деятельность — стал экономистом, доктором экономических наук и видным деятелем внешней торговли СССР. (...) Вслед за Василием Чистовым кружком руководил еще один из его участников — студент Николай Новиков, ставший впоследствии тоже известным фольклористом».¹⁴ Л. М. Лотман не называет имени А. Д. Соймонова, но он также играл важную роль в предвоенном семинаре М. К. Азадовского. По воспоминаниям Г. Н. Париловой,¹⁵ фольклорный кружок

⁶ В «Отзыве о научной деятельности зав. Сектором фольклора Института русской литературы, доктора филологических наук М. К. Азадовского» говорилось: «Глубочайшей ошибкой в руководстве Азадовского Сектором фольклора является отсутствие подготовки кадров. За все 18 лет своего заведования Сектором фольклора Азадовский не подготовил ни одного аспиранта, кроме одного прикомандированного от Марийской республики» (Два отзыва о научной деятельности М. К. Азадовского (публикация Т. Г. Ивановой) // Русская литература. 2006. № 2. С. 98).

⁷ Письмо М. К. Азадовского С. И. Вавилову // Воспоминания о М. К. Азадовском. Иркутск, 1996. С. 191.

⁸ См. о нем прим. 41 к п. 1.

⁹ Лотман Лидия Михайловна (1917 г. р.) — литературовед, доктор филологических наук. Училась в ЛИФЛИ в 1934—1939 годах, посещала семинар М. К. Азадовского.

¹⁰ Соймонов Алексей Дмитриевич.

¹¹ Колесническая Ирина Михайловна. См. о ней прим. 12 к п. 1.

¹² Новиков Николай Владимирович. См. прим. 23 к п. 1.

¹³ Из писем М. К. Азадовского (1941—1954). С. 215.

¹⁴ Лотман Л. М. Он был нашим профессором // Новое литературное обозрение. 2002. № 55. С. 46.

¹⁵ Парилова Галина Николаевна (1917—?) — жена А. Д. Соймонова. Училась в ЛИФЛИ в 1934—1939 годах, участвовала в экспедициях в Карелию. Совместно с А. Д. Соймоновым составила сборник «Былины Пудожского края» (Петрозаводск, 1941). Работала ассистентом кафедры русского языка для иностранцев филологического факультета Ленинградского государственного университета.

был создан «по инициативе Алексея (т. е. А. Д. Соймонова. — Н. К.) и его друга Васи Ч(истова)». ¹⁶

В отчете фольклорного кружка ЛИФЛИ за 1936—1937 год отмечалось: «...целью кружка явилось расширение знаний в области фольклора, а также и самостоятельного участия студентов в исследовательской работе». ¹⁷

Кружком проводились заседания, на которых доклады читали как его участники, так и приглашенные специалисты; проходили встречи с известными сказителями: «Был устроен (<...> вечер, на котором выступил сказитель былин П. Рябинин, со вступительным словом М. К. Азадовского, проведено ряд бесед по методике и технике собирания фольклора (А. М. Астахова). С этим же вопросом связаны были и основные доклады, заслушанные на кружке: аспирантов Чужимова „Новые записи беломорских былин” (1934) и Вирсаладзе „Грузинская сказка”». ¹⁸ В 1936—1937 годах было проведено пять заседаний кружка, заслушаны доклады аспиранта Ю. Авалиани «Курдский фольклор» и А. Л. Дымшица «Маяковский и фольклор», кроме того, на одно из заседаний был приглашен сказочник М. М. Коргуев.

Кружок занимался экспедиционной деятельностью: в 1936 году состоялась Сормовская экспедиция; студентка И. Этина была в Карелии и под руководством П. Г. Ширяевой собирала фольклор рабочих на ленинградских заводах.

Об организующей роли А. Д. Соймонова говорит тот факт, что «летом В. Чистов и А. Соймонов (студ(енты) III к(урса)) работали в качестве бригадиров экспедиции по южной Карелии. Летом того же года А. Соймонов в течение месяца собирал фольклор на Онежском заводе (Петрозаводск), в зимние каникулы на этот завод проведена экспедиция силами кружка. В экспедиции приняли участие студенты: А. Соймонов, В. Чистов, Г. Нефедов (III к(урс)), Н. Новиков (II к(урс)), Ю. Стронк (IV к(урс)), В. А. Художест». ¹⁹

В 1937 году И. Колесницкая и М. Шнеерсон вместе с А. М. Астаховой осуществили поездку на Зимний берег Белого моря.

На заседаниях кружка обсуждался вопрос о создании журнала «Студент-фольклорист», кроме того, в 1937 году был выпущен номер «Студенческих записок филологического факультета», посвященный исключительно деятельности кружка. ²⁰ В предисловии М. К. Азадовский отмечал: «Настоящим сборником мы открываем серию публикаций работ студентов — участников фольклорного кружка. Вместе с тем этот сборник является как бы первым публичным отчетом нашего кружка и первым итогом его трехлетней работы по подготовке молодых кадров — фольклористов. Публикуемые здесь фольклорные материалы являются в основе результатом студенческих экспедиций и представляют собою первичные публикации, за которыми, мы надеемся, последуют другие, уже более полные и исчерпывающие;

¹⁶ ИРЛИ. Архив А. Д. Соймонова.

¹⁷ Отчет фольклорного кружка ЛИФЛИ за 1936—1937 гг. // Студенческие записки филологического факультета. Специальный номер статей и материалов студенческого научно-исследовательского фольклорного кружка / Отв. ред. М. К. Азадовский, члены редакции И. Колесницкая и В. Чистов. Л., 1937. С. 137.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. С. 137—138.

²⁰ В «Студенческие записки филологического факультета» (Л., 1937) вошли работы: «Былины Кемского района» И. Этиной, «Сказки Онежского завода» Н. Новикова, «Несколько причитаний Гдовского района» М. Михайлова, «Сказка „О Иване царевиче, Жар-Птице и сером волке” в обработке Языкова и Жуковского» И. Колесницкой, «Источники баллады Пушкина „Жених”» Л. Лотман и А. Кукулевича, «Литература о фольклоре рабочих» В. Чистова; также здесь представлены публикации советского фольклора: «Плач по Ленину» (запись Л. Громова и В. Чистова), «Былина о Челюскинцах» (запись В. Чистова) и «Материалы для библиографии рабочего фольклора (дооктябрьский период)».

статьи же по большей части выросли на основе докладов в семинариях по фольклору, ведшихся за последние два года».²¹

В отчете фольклорного кружка ЛИФЛИ говорилось: «...весь актив кружка работал в семинаре по истории фольклора. (...) Большинство товарищей принимали участие в обсуждении докладов в фольклорной секции Академии наук и в ИРЛИ».²²

По результатам экспедиций студенты готовили сборники. Так увидела свет книга «Песни и сказки на Онежском заводе».²³

В мемуарах Л. М. Лотман, К. В. Чистова,²⁴ в письмах М. К. Азадовского, в студенческом сборнике названы следующие участники кружка: В. В. Чистов, А. Д. Соймонов, Г. Н. Парилова, Л. М. Лотман, А. М. Кукулевич, И. Этина, Н. В. Новиков, И. М. Колесницкая, М. М. Михайлов, К. В. Чистов, Г. Нефедов, Ю. Стронк. На заседаниях фольклорной комиссии АН СССР молодые фольклористы познакомилась с А. М. Астаховой, П. Г. Ширяевой и другими сотрудниками Отдела фольклора.

Тесные связи с Карелией еще в студенческие годы повлияли на то, что некоторые из учеников М. К. Азадовского после окончания филологического факультета стали сотрудниками только что появившегося Отдела фольклора Карельского научно-исследовательского института культуры. После окончания ЛГУ в 1939 году А. Д. Соймонов возглавил этот отдел. В черновиках писем А. Д. Соймонова к М. К. Азадовскому (хранящихся в его архиве в ИРЛИ) говорится о трудностях, с которыми пришлось столкнуться молодым фольклористам: «Нет здесь Коли Новикова, нет Васи Чистова, они всегда помогали, а вот нет их здесь. Марк Константинович, не примите все это как жалобу, по существу у нас здесь все в порядке и даже отзывы из издательства это комариные укусы, придирки к мелочам. Жалуюсь Вам по секрету, не официально, у меня привычка рассказывать все о работе и о ребятах, как бывало, когда я был старостой фольклорного кружка».²⁵ А. Д. Соймонов просил Марка Константиновича быть редактором первого выпуска «известий», издававшегося Институтом: «Мы просим Вас принять общую официальную редакцию. (...) В отделе фольклора участвуют очень многие из Ваших учеников, и будут участвовать все, кто работал в Карелии. Ваша хозяйская опытная рука очень помогла бы поставить в рамки наших молодых ребят, ведь Вы знаете всех нас очень хорошо. (...) Одним словом, Ваше участие в качестве постоянного редактора в этом издании было бы так хорошо. Я очень и очень прошу Вас дать согласие. Право, нас еще рано оставлять без учителя, к которому мы привыкли, ведь почти все фольклористы здесь Ваши бывшие студенты. (...) Я, как один из старших среди Ваших учеников, убеждаюсь в этой истине постоянно. Если Вы будете редактировать отдел фольклора в периодическом издании института, то снова будет постоянный контроль работ Михайлова, Новикова, моих и многих других товарищей. Вы лучше всех знаете нас и такой контроль совершенно необходим. Ведь это так, потому что все мы, по существу, еще учимся».²⁶

В письмах А. Д. Соймонова к М. К. Азадовскому 1940—1941 годов говорится о готовящемся издании «Сказок Ф. П. Господарева»²⁷ и о цензурных препятствиях выходу этой книги, о сборниках других членов кружка: И. М. Колесницкой,

²¹ Азадовский М. К. Предисловие // Студенческие записки филологического факультета. Специальный номер статей и материалов студенческого научно-исследовательского фольклорного кружка. Л., 1937.

²² Отчет фольклорного кружка ЛИФЛИ за 1936—1937 гг. // Там же. С. 138.

²³ Песни и сказки на Онежском заводе. Сборник. Петрозаводск, 1937.

²⁴ Чистов К. В. «Забыть и стыдиться нечего...»: Воспоминания. СПб., 2006.

²⁵ ИРЛИ. Архив А. Д. Соймонова.

²⁶ Там же.

²⁷ Сказки Ф. П. Господарева / Запись текста, вступит. статья и прим. Н. В. Новикова. Общ. ред. и предисл. М. К. Азадовского. Петрозаводск, 1941.

М. М. Михайлова и А. В. Беловановой, упоминается о просьбе М. К. Азадовского к ученику написать статью «Образ И. В. Сталина в карело-финском фольклоре», на что А. Д. Соймонов отвечает: «Искренне благодарю Вас за предложение написать статью „Образ И. В. Сталина в карело-финском фольклоре“. Я сделаю все возможное, чтобы оправдать доверие, оказанное Вами. Официальное письмо ИРЛИ тем более обязывает меня приготовить эту работу»,²⁸ он просит о консультации для ее написания: «В ближайший приезд в Ленинград я хочу побеспокоить Вас, чтобы поговорить о плане статьи».²⁹

В настоящую публикацию вошли письма М. К. Азадовского и Л. В. Азадовской³⁰ к А. Д. Соймонову³¹ за период 1942—1944 годов, когда последний оставил работу в Карелии и ушел на фронт,³² а М. К. Азадовский был эвакуирован из блокадного Ленинграда сначала в Москву, а затем в Иркутск.

В письмах к А. Д. Соймонову рассказывается о людях, составлявших до войны фольклорный кружок, и об аспирантах филологического факультета ЛГУ.

Письма Марка Константиновича к А. Д. Соймонову переключаются с его письмами, опубликованными Л. В. Азадовской в книге «Из истории русской советской фольклористики»,³³ в них сообщается о гибели товарищей Алексея — А. М. Кукулевича, И. И. Кравченко, М. М. Михайлова.

Сразу после войны А. Д. Соймонов поступает в аспирантуру ЛГУ по специальности «фольклор», его научным руководителем становится М. К. Азадовский.³⁴ По окончании Соймоновым аспирантуру Марк Константинович хлопотал об оставлении его на кафедре фольклора. В письме 1948 года к декану филологического факультета Р. А. Будагову Азадовский писал: «По поручению кафедры фольклора ходатайствую о прикреплении к ней окончившего в текущем году аспиранта Соймонова А. Д. Штатный состав кафедры состоит ныне всего из двух единиц (два профессора — доктора филолог(ических) наук); между тем кафедра обслуживает два факультета (возможно включение третьего), имеет большое количество аспирантов и обслуживает заочный сектор. Всю эту нагрузку выполнить наличными силами кафедры не представляется возможным, — и в течение ряда лет все время приходилось прибегать к услугам посторонних лиц по почасовой оплате. Т(аким) о(бразом), кафедра нуждается в постоянном штатном сотруднике, для каковой цели ею и намечается т. Соймонов».³⁵ По-видимому, ходатайство не имело результата, и в том же году А. Д. Соймонов поступает на работу в Сектор фольклора ИРЛИ. В воспоминаниях Б. Н. Путилова говорится о том, что в 1948 году Марк Константино-

²⁸ ИРЛИ. Архив А. Д. Соймонова.

²⁹ Там же. Статья, видимо, написана не была.

³⁰ Азадовская Лидия Владимировна (урожд. Брун; 1904—1984) — жена М. К. Азадовского. После смерти мужа, кроме названной выше, осуществила публикацию 116 писем 26 ученых, исследователей Сибири и писателей М. К. Азадовскому в «Литературном наследстве Сибири» (Т. 1. 1969), она — автор статьи «Из научного наследия М. К. Азадовского (Замыслы и начинания)» (Воспоминания о М. К. Азадовском. С. 189—237).

³¹ Соймонов Алексей Дмитриевич (1912—1995) — фольклорист. Окончил русское отделение филологического факультета ЛГУ в 1939 году. В 1939—1941 годах занимал должность зав. Отдела фольклора Карельского НИИ культуры. После войны учился в аспирантуре ЛГУ. С 1939 года работал в ИРЛИ, в 1968—1970 годах — и. о. зав. Отделом фольклора.

³² А. Д. Соймонов закончил курсы младших политруков, был секретарем Политотдела Управления тыла 7-й отдельной Армии, политруком и заместителем по политической части в 3-й роте 159-го отдельного Дорожно-строительного батальона 7-й отдельной Армии, в дальнейшем учился в военно-пехотном училище.

³³ Из писем М. К. Азадовского (1941—1954). С. 205—265.

³⁴ В архиве А. Д. Соймонова хранится список литературы для вступительного экзамена (включающий работы таких ученых, как А. Н. Веселовский, Ф. И. Буслаев, Е. В. Аничков, А. Н. Пыпин, Д. К. Зеленин, Э. Тейлор, Д. Фрезер, Л. Леви-Брюль и работы по этномузыкологии), а также протоколы сдачи вступительного и кандидатского экзаменов, на которых присутствовал М. К. Азадовский. Заявленная тема диссертации «В. В. Стасов как фольклорист».

³⁵ ИРЛИ. Архив А. Д. Соймонова.

вич также предлагал ему работать в Отделе фольклора, но события ближайшего времени (борьба с космополитизмом и последовавшие увольнения Азадовского из университета и Пушкинского Дома) этого не позволили. Б. Н. Путилов приводит фразу из письма Азадовского: «Плохо бы Вам пришлось, если бы мои планы относительно Вас осуществились».³⁶ В отношении А. Д. Соймонова, ученика М. К. Азадовского, нет никаких сведений о том, что кампания против учителя на нем отразилась. Также неизвестно его отношение к событиям 1949—1950 годов.

В неопубликованных воспоминаниях Г. Н. Париловой приводится текст последнего письма М. К. Азадовского к А. Д. Соймонову от 25 января 1949 года: «Милый Лешенька! Не могу сказать, как несказанно обрадовало меня Ваше письмо. Скоро, надеюсь, мы непосредственно увидимся и обо всем поговорим: и о диссертации, и об очередных вопросах нашей науки, и о формах дальнейшей работы, и обо всем прочем. Вернетесь домой, как следует отдохнете, а там дальше видно будет.

Я сейчас живу в Коломягах, где, как будто, Вы однажды у меня были. Но уже отдых наскучил и в скором времени переселяюсь домой. (...) Обнимаю и целую. Всегда Ваш М. Азадовский».³⁷

Далее Г. Н. Парилова пишет: «А после этого отпала необходимость в их переписке, поскольку оба продолжали жить и работать в Ленинграде и, естественно, постоянно встречаться. Конечно, были периоды, когда из-за рабочих конфликтов, которые происходили в то время, по всякого рода политическим соображениям Алексей оказывался отчужденным от своего учителя, что, однако, не лишало глубокого уважения и любви к нему».³⁸

Ценность публикуемых писем состоит в том, что в них упоминаются малоизвестные или забытые имена фольклористов, говорится об их работах, так и не увидевших свет. Письма раскрывают новые факты в истории русской фольклористики.

* * *

Публикуемые письма хранятся в необработанном архиве А. Д. Соймонова в ИРЛИ. Публикация осуществляется по автографам, а также по воспоминаниям Г. Н. Париловой, которые содержат полные тексты писем М. К. Азадовского и Л. В. Азадовской. Ответные письма А. Д. Соймонова к М. К. Азадовскому хранятся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки в фонде М. К. Азадовского (35 писем 1939—1944 годов).

Комментарии Г. Н. Париловой нами сохранены и даются в примечаниях.

М. К. Азадовский сокращал слова «как», «который», пользуясь титлом.

Письма публикуются, за некоторыми исключениями, в соответствии с современными нормами орфографии. Пунктуация в большинстве случаев авторская.³⁹

1

Москва, 10 апреля 1942 года

Москва, 10—IV—1941.¹

Милый Леша.

Я не знаю, случайно или обдуманно вы написали на конверте неточный адрес: т. е. написали просто «Акад(емия) наук и т. д.», не указав города. Поэтому почта

³⁶ Путилов Б. Н. Постоянство целеустремленности // Воспоминания о М. К. Азадовском. С. 163—164.

³⁷ ИРЛИ. Архив А. Д. Соймонова.

³⁸ Там же.

³⁹ Хочу поблагодарить К. М. Азадовского и С. Н. Новикова за помощь в составлении комментариев.

направила письмо не в Ленинград, а в Москву — и это случилось как раз в то время, когда и я прибыл в Москву же. Т<аким> о<бразом>, письмо попало мне сразу же в руки: датировано оно Вами: 8—III, а в Москву прибыло 28—III, где-то еще скиталось и, наконец, 8—IV попало ко мне.

В Москву я прибыл 20 марта, до этого времени оставался в Ленинграде. 2-го марта закончилась эвакуация Университета, который почти в полном составе уехал в Саратов² (там сейчас почти весь наш факультет, кроме тех, кто уехал раньше в другие места, как напр<имер> Н. К. Пиксанов³ или В. М. Жирмунский⁴); я не мог к нему присоединиться, п<отому> что был и сам болен и тяжело болела Лидия Владимировна.⁵

Но мое опасное положение заставило целый ряд организаций забыть тревогу. Союз писателей возбудил ходатайство перед Военным Советом о спешной моей эвакуации, обязательно самолетом и через Москву. С другой стороны, московские фольклористы, встревоженные слухами о моем состоянии здоровья, поставили вопрос перед Президиумом Союза писателей в Москве и Литерат<урным> отделом ЦК о моем вызове в Москву.⁶ Уж очень всех напугала смерть Николая Петровича Андреева⁷ и Зинаиды Викторовны Эвальд⁸ (к ним можно прибавить еще и П. И. Калецкого⁹). В результате всех этих хлопот и тревог я очутился в Москве, где и застало меня Ваше письмо.

Анна Михайловна — в Ленинграде;¹⁰ Поля Ширяева¹¹ эвакуировалась, но где она сейчас, не знаю; А<лександр>ра Ник<олаевна> Лозанова, вероятно, уже добралась с большим мужем (если он выдержал тяжелый путь) до Казани.¹² Ира Колесницкая¹³ вместе со всем факультетом — в Саратове.

Да, милый, Вы, наверно, не забыли чудного дня, 3 мая, когда все вы, мои ученики, собрались вместе за одним столом.¹⁴ Сколько изменилось с тех пор! Оля Володина¹⁵ разделила судьбу Ореста Цехновицера,¹⁶ погибнув вместе с ним на одном корабле; Толя Кукулевич¹⁷ героически вел себя на фронте, был ранен и снова вернулся на фронт. Последний раз я видел его после госпиталя,¹⁸ 31 декабря — после этого ничего о нем [не] знаю. Дня за три-четыре до отлета видел Юру Макогоненко,¹⁹ который тоже ничего о нем не знает.

Иван Иванович Кравченко²⁰ работает в Краснодаре* и, видимо, чувствует себя очень хорошо: много работает, много пишет (диссертацию он защитил в первые дни войны),²¹ усиленно приглашал приехать к нему нас. У него определяются, и уже очень отчетливо, контуры большой работы о стиле фольклора.

О Любе²² ничего не знаю: я ни разу не видел ее после государственных экзаменов. Об Ире я говорил уже — она, бедняжка, схоронила отца и мать и осталась совершенно одинока. Она приходила ко мне незадолго перед отъездом, но это было в самые тяжелые дни болезни Лидии Владимировны, и я не смог с ней поговорить как следует.

В июне вышла в свет книга Коли Новикова,²³ — книга вышла очень эффектной, — очень хорошо оформлена и, действительно, вышла очень интересной и содержательной.²⁴ К сожалению, она, видимо, дальше Ленинграда так и не успела выйти, — по крайней мере, никто из московских фольклористов ее в глаза не видел и ничего о ней не знает, — такая же участь постигла и другую книгу, также вышедшую под моей редакцией и с моим предисловием, «Марийские сказки» К. Четкарева.²⁵ Где Четкарев,²⁶ не знаю; Коля²⁷ уехал в аршколоу, жена его²⁸ очень долго была в Ленинграде и изредка передавала мне от него приветы.

Ваши «Пудожские былины»²⁹ совершенно готовы, — лежат в типографии, и только отсутствие каких-то формальных моментов и бюрократическое отношение к вопросу некоторых органов помешало их выходу в широкий (хотя бы только ленинградский) свет. Анна Михайловна ездила раза два в типографию, но ничего не

* Зачеркнуто — Сталинграде. — Н. К.

добилась.³⁰ Бибер-Сендер³¹ так скоропалительно эвакуировался, что не сумел организовать преемственность, не успел ни с кем договориться, — и это, конечно, отразилось на судьбе издания.

В Москве фольклористы почти все на месте. Уехали только П. Г. Богатырев,³² М. А. Рыбникова,³³ Р. С. Липец,³⁴ В. М. Сидельников.³⁵ Здесь же — Крупянская,³⁶ Гофман,³⁷ Чичеров,³⁸ Минц;³⁹ они работают, — м⟨жду⟩ пр⟨очим⟩ изучают и современность. Записывают устные сказы и рассказы и предполагают выпустить специальный сборник.⁴⁰

Ну, вот Вам куча новостей. К этому же нужно прибавить, пожалуй, что Вася Чистов⁴¹ благополучно вернулся из Берлина вместе со всем составом Торгпредства:⁴² в Москве я его не застал, но думаю с ним списаться, — вот все еще только не могу прийти в себя от потери Киры:⁴³ на него у меня были возложены огромные надежды, — и из него, конечно, выработался бы первоклассный исследователь.

Первый же том записок кафедры фольклора, ежели такой осуществится, я хочу посвятить трудам ушедших учеников:⁴⁴ Оли Володиной, Киры Чистова, Гали Львовой⁴⁵ и др.

Ну пора кончать. Обнимаю-целую Вас. Привет Гале.⁴⁶ Я собираюсь вскоре поехать с семьей** в Сибирь. Пока же мой адрес, откуда будут пересылать мне письма, где бы я ни был, следующий:

Москва. Большая Калужская ул⟨ица⟩ 14, кв. 3

Вере Юрьевне Крупянской

[2 слова нрзб]

[1 слово нрзб] Ваш М. А.

¹ Автограф, чернила. М. К. Азадовский ошибся в дате письма. Очевидно, что письмо написано в 1942 году. Дата «1942 год» карандашом стоит на первой странице письма.

² 22 января 1942 года Государственный Комитет Обороны принял специальное постановление об эвакуации 500 тысяч человек из Ленинграда. С февраля начался массовый вывоз людей (см.: Ленинградский университет в Великой Отечественной. Очерки. Л., 1990. С. 214. Об эвакуации университета в Саратов см. очерк в этой же книге «Мы помнили всюду, что мы ленинградцы...»).

³ Николай Кириякович (Кириякович) Пиксанов (1878—1969) — литературовед, библиограф. Сотрудник Пушкинского Дома и профессор ЛГУ. В октябре 1941 года был эвакуирован в Ташкент (см.: Николай Кириякович Пиксанов / Вступ. статья А. И. Ревякина. Сост. библиографии Р. И. Кузьменко. М., 1968). Об отношениях М. К. Азадовского и Н. К. Пиксанова см.: Марк Азадовский, Юлиан Оксман. Переписка. 1944—1954. С. 42—43.

⁴ Виктор Максимович Жирмунский (1891—1971) — лингвист и литературовед. Профессор, доктор филологических наук. В 1915—1971 годах (с перерывами) — преподаватель историко-филологического, а затем филологического факультета ЛГУ. В 1942—1944 годах был в эвакуации, работал в Среднеазиатском государственном университете и Ташкентском государственном педагогическом институте. В те же годы возглавлял научно-исследовательский Историко-филологический институт при пединституте; в 1944 году заведовал Отделом фольклора АН УзССР (см.: Академик Виктор Максимович Жирмунский: Библиографический очерк / Сост. Л. Е. Генин и др.; вступ. статья П. Н. Веркова, Ю. Д. Левина. СПб., 2001). О фольклористической деятельности В. М. Жирмунского в эти годы сообщает М. К. Азадовский в письме к В. Ю. Крупянской от 20 сентября 1942 года: «В. М. Жирмунский усиленно занимается вопросами узбекского эпоса и в связи с этим изучил узбекский язык» (Из писем М. К. Азадовского (1941—1954). С. 219). Значительная часть университетской профессуры, в том числе несколько академиков, летом и осенью 1941 года были эвакуированы, главным образом самолетами, в Казахстан (пос. Боровое), Елабугу, другие места. (См.: Ленинградский университет в Великой Отечественной. С. 213.)

⁵ Лидия Владимировна Азадовская — жена М. К. Азадовского. Закончила Высшие курсы библиотекосведения в Ленинграде; в 30-е годы училась в ЛГПИ. После смерти М. К. Азадовского способствовала выходу в свет его работ («История русской фольклористики» и др.), а также опубликовала переписку ученого.

** А семья у меня прибавилась — сын Константин, семи месяцев!

⁶ М. К. Азадовский «по особому распоряжению Смольного вместе с Б. В. Томашевским самолетом был вывезен в Москву» (*Иванова Т. Г.* Фольклористы Пушкинского Дома в годы Великой Отечественной войны // Традиционная культура. 2005. № 2. С. 20).

⁷ Николай Петрович Андреев (1892—1942) — фольклорист, доктор филологических наук. С 1922 года — преподаватель кафедры русской литературы Ленинградского государственного педагогического института. Его деятельность связана с Фольклорной Комиссией АН СССР. С 1939 года — сотрудник Сектора фольклора ИРЛИ. (См. о нем: *Астахова А. М.* Николай Петрович Андреев в истории советской фольклористики 20—30-х годов // Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. М.: Наука, 1971. Вып. 5. С. 181—200. (Труды института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия. Т. 95)). О смерти Н. П. Андреева писал Д. С. Лихачев (*Лихачев Д. С.* Воспоминания. СПб., 1999. С. 476—477). 18 января 1942 года М. К. Азадовский делился В. Ю. Крупянской: «Неожиданная, хотя и не совсем внезапная смерть Николая Петровича, вероятно, потрясла Вас и всех московских фольклористов» (Из писем М. К. Азадовского (1941—1954). С. 207).

⁸ Зинаида Викторовна Эвальд (1894—1942) — сотрудник Фонограммархива ИРЛИ, кандидат исторических наук. Во время блокады у нее украли хлебные карточки, и она умерла от голода. Место ее захоронения неизвестно. (См. библиографию ее работ: *Гилпиус Е. В.* З. В. Эвальд и ее исследования белорусского народного песенного искусства // Эвальд З. В. Песни белорусского Полесья. М., 1979. С. 42—43.)

⁹ П. И. Калецкий — литературовед, фольклорист, читал курс фольклора в Ленинградском государственном педагогическом институте, автор статей для «Литературной энциклопедии». В числе его работ — положительная рецензия на статью М. К. Азадовского «Источники сказок Пушкина» (*Калецкий П.* [Рец. на кн.: Азадовский М. Литература и фольклор. Л., 1938] // Звезда. 1938. № 6. С. 259—262).

¹⁰ Анна Михайловна Астахова (1886—1971) — фольклорист, этнограф. Доктор филологических наук. Научный сотрудник Отдела фольклора ИРЛИ. 12 июля 1942 года вместе с П. Г. Ширяевой была вывезена из блокадного города в Казань. (См.: РО ИРЛИ. Ф. 724. Оп. 1, Предисловие, написанное А. Н. Мартыновой; *Шаповалова Г. Г.* Анна Михайловна Астахова: (к 100-летию со дня рождения) [1886—1971] // Русский фольклор. Т. XXIV. С. 203—206).

¹¹ Пелагея Григорьевна Ширяева (1903—1986) — фольклорист, научный сотрудник Сектора фольклора ИРЛИ с 1939 по 1959 год.

¹² Александра Николаевна Лозанова (1896—1968) — фольклорист, сотрудник Отдела фольклора ИРЛИ. Кандидат филологических наук. Заведовала справочно-библиографическим сектором Отдела. В годы войны, будучи уволенной по сокращению штатов из Пушкинского Дома, работала в госпиталях: сначала в Ленинграде, а потом в Казани. В 1942 году была в эвакуации. Д. С. Лихачев в своих воспоминаниях рассказывает о том, как во время переправы через Ладогу у нее погиб муж (*Лихачев Д. С.* Воспоминания. С. 480). В 1944 году восстановлена в ИРЛИ.

¹³ Ирина Михайловна Колесницкая (1917—1994) — этнограф, фольклорист. Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета ЛГУ. В письме к Н. К. Гудзю М. К. Азадовский говорит о ней: «Одна из моих лучших учениц Колесницкая» («Удастся ли прорубить эту стену...». С. 79). (См. о ней: *Иванова Т. Г.* Ирина Михайловна Колесницкая (отдавая долги нашим ученым) // Этнографическое обозрение. 1996. № 6. С. 132—138.)

¹⁴ См. об этом в письме Л. В. Азадовской к А. Д. Соймонову (наст. публ., п. 12).

¹⁵ Ольга Карловна Володина (1917—1941). В 1935 году поступила в ЛИФЛИ и в 1940 году окончила немецкое отделение филологического факультета ЛГУ. В декабре 1940 года без экзаменов была зачислена в аспирантуру по специальности «фольклор». Ее научным руководителем стал В. Я. Пропп. С началом войны ушла добровольцем на фронт. (См.: Книга памяти Ленинградского—Санкт-Петербургского университета. 1941—1945. СПб., 1995. Вып. 1. С. 56.) Упоминается в списках аспирантов филологического факультета, погибших в годы Великой Отечественной войны. (См.: Ленинградский университет в Великой Отечественной. С. 305.) Из письма и из ремарки Г. Н. Париловой на конверте письма следует, что она погибла вместе с О. В. Цехновицером «при эвакуации наших кораблей из Таллина».

¹⁶ Орест Вениаминович Цехновицер (1899—1941) был сотрудником ИРЛИ и преподавал на филологическом факультете ЛГУ. Кандидат филологических наук, работал над докторской диссертацией «Творческий путь Ф. М. Достоевского». В июле 1941 года ушел добровольцем на фронт. Был лектором на кораблях и в частях Балтийского флота, организатором пропагандистской работы в немецких войсках, комиссаром полка морской пехоты. Погиб при эвакуации кораблей из Таллина в Кронштадт.

¹⁷ Анатолий Михайлович Кукулевич (1915(?))—1942). В 1930—1933 годах учился в Институте прикладной зоологии и фитопатологии, получил квалификацию энтомолога. В 1934 году поступил в ЛИФЛИ, по окончании учебы в 1939 году его зачисляют в аспирантуру по русскому отделению. Ассистент кафедры истории русской литературы. В списках погибших в годы Великой Отечественной войны значится как аспирант филологического факультета ЛГУ. К. В. Чистов вспоминал о нем: «Самым талантливым предвоенным учеником

М. К. Азадовского был, несомненно, Анатолий Михайлович Кукулевич. (...) Он смог только довольно поздно, в 1934 г., поступить в университет — препятствием, существенным для конца 1920-х—начала 30-х годов, было его дворянское происхождение. Но пришел он на филологический факультет по существу уже зрелым ученым, чрезвычайно образованным и даровитым. Его интересы были весьма широки — от античной филологии до русского фольклора, литературы начала XIX в. и Достоевского» (*Чистов К. В.* «Забыть и стыдиться нечего...». С. 64. Там же библиография опубликованных работ А. М. Кукулевича). В воспоминаниях Л. М. Лотман о семинаре Г. А. Гуковского об А. М. Кукулевиче также говорится как о самом талантливом студенте, упоминается, что он познакомил семью Лотман (в том числе и Юрия Михайловича Лотмана) с Александром Сергеевичем Данилевским — праправнуком А. С. Пушкина и внучатим племянником Н. В. Гоголя (*Лотман Л. М.* Он был нашим профессором. С. 40—54).

¹⁸ На конверте письма имеется комментарий Г. Н. Париловой: «Сводный эвако-госпиталь № 1170 (Обводный, д. 17). Теперь там духовная семинария. В этом госпитале я работала (бесплатно) с августа до 20/XII—41. Как беспощадно нас бомбили! После 17/IX—41 г. было приказано снять наш белый флаг с красным крестом. Анатолий Михайлович Кукулевич. Толя К., пом(ощник) нач(альника) штаба полка, был ранен в руку и попал в наш госпиталь. Я увидела его мед(ицинскую) карточку и побежала в палату. Сестричка сказала, что ранение было не тяжелое, и через несколько дней Толю выписали в Б(...) В(ойска), а оттуда опять как обычно на фронт» (ИРЛИ. Архив А. Д. Соймонова).

¹⁹ Георгий Пантелеймонович Макогоненко (1912—1986) — литературовед. Окончил русское отделение филологического факультета ЛГУ в 1939 году, был участником советско-финляндской и Великой Отечественной войн, в 1941—1942 годах работал редактором и начальником Литературного отдела Ленинградского радиокомитета. В сентябре 1944 года поступил в аспирантуру ЛГУ и в январе 1946 года там же защитил кандидатскую диссертацию «Московский период деятельности Николая Новикова». В 1955 году защитил докторскую диссертацию «Радищев и его время». (См. о нем: Памяти Георгия Пантелеймоновича Макогоненко: Сб. статей, воспоминаний и документов. СПб., 2000.)

²⁰ Иван Иванович Кравченко (1905—1944) — фольклорист, этнограф, литератор. В 1927 году поступил на филологическое отделение Саратовского государственного университета, который окончил в 1931 году. В 1938 году — аспирант кафедры фольклора ЛГУ. К. В. Чистов вспоминает о нем: «Составил пару приличных фольклорных сборников, прислал их Азадовскому. Тот пригласил его приехать в Ленинград. Кравченко так ему понравился, что он принял его в аспирантуру» (*Чистов К. В.* «Забыть и стыдиться нечего...». С. 52. См. также: *Чистов К. В.* Из воспоминаний о М. К. Азадовском // Воспоминания о М. К. Азадовском. С. 74—76). Позднее И. И. Кравченко был направлен на работу в Краснодарский пединститут. До декабря 1942 года он учился на окружных курсах младших лейтенантов Южно-уральского военного округа. Затем воевал на Белорусском фронте. Погиб в бою 9 марта 1944 года. (См.: Книга памяти Ленинградского—Санкт-Петербургского университета. 1941—1945. С. 143—144.) Описка М. К. Азадовского («Сталинград» вместо «Краснодара») связана с тем, что И. И. Кравченко был родом из этого города.

²¹ Кандидатская диссертация «Развитие эстетических представлений народных певцов» была защищена 26 июня 1941 года. Официальными оппонентами были Г. А. Гуковский и В. Я. Пропп. К. В. Чистов писал: «После войны я читал его кандидатскую диссертацию — что-то об отношении фольклора к действительности. Он ее писал по аналогии с диссертацией Н. Г. Чернышевского „Отношение искусства к действительности“» (*Чистов К. В.* «Забыть и стыдиться нечего...». С. 53).

²² Любовь Хайкина — студентка филологического факультета ЛГУ. В рукописном отчете о деятельности Отдела фольклора Карельского филиала АН СССР А. Д. Соймонов указывал, что в планах на 1941 год намечался выпуск в свет хрестоматии: «Книга для чтения — избранные произведения фольклора для средней школы. Сб(орник) типа хрестоматии, подготавливается Л. Хайкиной под руководством проф. М. К. Азадовского» (ИРЛИ. Архив А. Д. Соймонова).

²³ Николай Владимирович Новиков (1911—1997) — фольклорист, сказковед. Окончил филологический факультет ЛГУ в 1940 году. В сентябре 1940 года поступил в аспирантуру ЛГУ. Продолжил учебу в аспирантуре в 1945-м, закончил в 1948 году. С началом Великой Отечественной войны ушел добровольцем на фронт. С июня 1941 по декабрь 1945 года — офицер-артиллерист в действующей армии. (См. о нем: *Мельц М. Я.* Николай Владимирович Новиков // Живая старина. 1997. № 3. С. 62.)

²⁴ Имеется в виду кн.: Сказки Ф. П. Господарева / Запись текста, вступит. статья и прим. Н. В. Новикова; Общ. ред. и предисл. М. К. Азадовского. Петрозаводск, 1941.

²⁵ Марийские сказки. Т. 1: Ронгинский район / Записи К. А. Четкарева; Ред. М. К. Азадовский. Марийское книжное издательство, 1941. На заседании фольклорного кабинета Института антропологии и этнографии 1 июля 1937 года К. А. Четкарев прочитал доклад «Марийская сказка». Доклад представлял собой обсуждение сборника марийских сказок. М. К. Азадовский, как и В. Я. Пропп и другие сотрудники фольклорной секции, положитель-

но оценили сообщение докладчика, М. К. Азадовский заметил: «...точная публикация материалов необходима для уяснения теоретических вопросов. Работа т. Четкарева преследует как информационные задачи, так и научно-исследовательские. Прежде всего она дает научное, точное издание текстов» (ИРЛИ. Отдел народнопоэтического творчества. Протоколы научных заседаний. Индекс 630. Л. 405 об.).

²⁶ Ксенофонт Архипович Четкарев (1910—1956) — фольклорист, директор Марийского научно-исследовательского института. (См. о нем: Вопросы марийского фольклора и искусства. Вып. 10: Научное наследие фольклориста К. А. Четкарева / Сост. А. Е. Китиков; Ред. С. С. Сабитов. Йошкар-Ола, 1993.)

²⁷ Николай Владимирович Новиков. См. прим. 23.

²⁸ Вера Александровна Новикова (1918—1972) — жена Н. В. Новикова. Кандидат филологических наук, индолог. В 1943 году была эвакуирована в Душанбе.

²⁹ Былины Пудожского края / Подгот. текстов, статья и прим. Г. Н. Париловой и А. Д. Соймонова; Предисл. и ред. А. М. Астаховой. Петрозаводск, 1941.

³⁰ Комментарий Г. Н. Париловой на конверте письма: «Здесь о „Пудожских былинах“. Я ходила в типографию в ноябре 1941 г. Полный тираж книги вышел в свет [в] 1943 г.» (ИРЛИ. Архив А. Д. Соймонова).

³¹ Бибер-Сендер — упоминается также в письмах А. Д. Соймонова к М. К. Азадовскому. Личность установить не удалось.

³² Петр Григорьевич Богатырев (1893—1971) — фольклорист, этнограф, переводчик. В Москве работал в Государственном литературном музее и Московском институте истории, философии и литературы (МИФЛИ), с 1941 года — заведующий кафедрой фольклора, в 1942 году — заведующий кафедрой русской литературы. С 1943 года — заведующий сектором фольклора Института этнографии АН СССР. В конце 1940-х—начале 1950-х годов подвергнут травле, изгнан из Московского государственного университета и Академии наук. В 1952—1959 годах преподавал в Воронежском университете. С конца 1950-х годов — научный сотрудник Института мировой литературы, с 1964 года — профессор МГУ.

³³ Мария Александровна Рыбникова (1885—1942) — московский фольклорист.

³⁴ Рахиль Соломоновна Липец (1912 г. р.) — московский фольклорист, в 1930-е годы работала в Государственном литературном музее, возглавлявшемся В. Д. Бонч-Бруевичем, участвовала в экспедициях на Русский Север (Северная экспедиция ГЛМ 1937 года), позднее была сотрудником Института этнографии АН СССР. В военные годы была эвакуирована в Новосибирск. См. также прим. 7 к п. 6.

³⁵ Виктор Михайлович Сидельников (1906—1981/1982) — фольклорист, литературовед. Автор статьи «Против извращения и низкопоклонства в советской фольклористике» (Литературная газета. 1947. 29 июня. № 26. С. 3), направленной против А. А. Ахматовой и М. К. Азадовского.

³⁶ Вера Юрьевна Крупянская (1897—1985) — московский фольклорист, этнограф; работала в фольклорном архиве Государственного литературного музея, позднее научный сотрудник Института этнографии АН СССР, близкий друг семьи Азадовских.

³⁷ Эрна Васильевна Померанцева (урожд. Гофман, 1899—1980) — фольклорист, этнограф. Доктор исторических наук. Преподавала на кафедре фольклора МИФЛИ, в 1960—1980 годах — сотрудник Института этнографии АН СССР.

³⁸ Владимир Иванович Чичеров (1907—1957) — фольклорист. Доктор филологических наук. Профессор Московского университета. Заведовал кафедрой фольклора филологического факультета МГУ (после увольнения П. Г. Богатырева) в 1953—1957 годах. См. о нем в письмах М. К. Азадовского Н. К. Гудзию («Удастся ли прорубить эту стену...». С. 75).

³⁹ София Исаковна Минц (1899—1964) — московский фольклорист.

⁴⁰ В 1940-е годы московские фольклористы издали два сборника, которые мог иметь в виду М. К. Азадовский: Фронтовой фольклор / Запись, вступит. статья и комм. В. Ю. Крупянская; Под ред. и с предисловием М. К. Азадовского. М., 1944; Сидельников В. Изверги. М., 1942 (рассказы очевидцев о зверствах фашистов в оккупированных районах Московской обл.).

⁴¹ Василий Васильевич Чистов (1916—2000) — старший брат К. В. Чистова. В 1939 году закончил филологический факультет ЛГУ. Ученик М. К. Азадовского. Вместе с А. Д. Соймоновым был инициатором создания студенческого фольклорного кружка. Участник экспедиций в Карелию в 1930-е годы. В дальнейшем его карьера не была связана с фольклористикой: он получил второе высшее образование в Академии внешней торговли, был помощником А. И. Микояна. (См. о нем: Чистов К. В. «Забывать и стыдиться нечего...». С. 18—24. Там же библиография его работ.)

⁴² «Брата взяли в Москву, где он несколько месяцев занимался с каким-то немцем-экономистом, готовился, чтобы поехать работать в советское торгпредство в Германию. Это было как раз в 1940 г. Василия направили в Германию секретарем торгпредства. Когда началась война, он был в Германии. А потом его вместе с другими советскими дипломатами обменяли через Турцию. По международным правилам с началом военных действий происходит обмен сотрудников дипломатического корпуса: сколько сотрудников с одной стороны, столько и с другой.

Сотрудники немецкого посольства и торгпредства в Москве должны были вернуться к себе, а наши в Советский Союз. Их обменяли на турецкой границе» (*Чистов К. В.* «Забыть и стыдиться нечего...». С. 20).

⁴³ Кирилл Васильевич Чистов (1919—2007) — фольклорист, этнограф. Ученик М. К. Азадовского. В 1937—1941 годах учился на филологическом факультете ЛГУ. В 1941 году ушел добровольцем на фронт, был в студенческом партизанском отряде. Осенью 1941 года попал в плен, в связи с чем от него не было никаких известий. Впоследствии бежал из плена, воевал в партизанском отряде в Белоруссии, затем в действующей армии. Из воспоминаний К. В. Чистова: «Незадолго до эвакуации моя жена встретила Марка Константиновича и поделилась с ним печальным известием — считалось, что я погиб» (*Чистов К. В.* Из воспоминаний о М. К. Азадовском // Воспоминания о М. К. Азадовском. С. 77). Б. Е. Чистова — жена К. В. Чистова, его помощница и соавтор в ряде фольклорных изданий. В письме В. В. Чистова к А. Д. Соимонову 1944 года говорится: «Еще что здорово: в Баку получили письмо от Кирилла. Прислали и мне копию этой ислетшей от времени бумажки, датированной 10/1 1943 года [1 слово — нрзб]: „Что я пережил с 17 августа 1941 г. расскажу «когда-нибудь после». Скажу только: жив и здоров. Если у Вас есть еще связь с Беллой (письмо адресовано ее маме. — В. Ч.), передайте ей, что во мне она может быть абсолютно уверена, не изменился ни на иоту *ни в каком отношении*. Передайте ей, чтобы она берегла себя ради будущего и крепкий поцелуй... Уверен, что переживем трудное время, вспоминаю обо всех с болью и тревогой, мечтаю о дне нашей встречи. Желаю всем сил и здоровья, крепкой воли и ясной надежды. В будущее твердо уверен. Кирилл”. Жив Курилка! И письмо умное и хорошее. Этот парень еще покажет свою настоящую „стоймость”!» (ИРЛИ. Архив А. Д. Соимонова).

⁴⁴ Издание не состоялось. Памяти ушедших учеников М. К. Азадовский посвятил «Историю русской фольклористики»: «Светлой памяти моих учеников-фольклористов, павших в боях за родину: Анатолия Кукулевича, Ивана Кравченко, Ольги Володиной, Михаила Михайлова посвящается» (*Азадовский М. К.* История русской фольклористики. М., 1958. С. 19).

⁴⁵ Галина Михайлова Львова (1906—1941). В 1935 году закончила Елецкий учительский институт. С 1 сентября 1940 года была зачислена в аспирантуру ЛГУ. Специализировалась по кафедре фольклора филологического факультета. Ее научным руководителем был В. Я. Пропп. С началом Великой Отечественной войны оставалась в Ленинграде. Погибла во время бомбежки в сентябре 1941 года. (См.: Книга памяти Ленинградского—Санкт-Петербургского университета. 1941—1945. С. 175.)

⁴⁶ Парилова Галина Николаевна. См. вступительную статью.

2

Иркутск, 11 июля 1942 года

11—VII—1942 г. Иркутск, Красный пер(еул) 7.¹

Милый Леша. Ваше письмо меня уже не застало в Москве — получил его здесь, куда мне оно было переправлено В. Ю. Крупянской.² Из Москвы я выехал 8/V, с 18/V уже в Иркутске, где буду работать в Университете. Почти одновременно с Вашим письмом получил и письмо от Васи.³ Мы были, очевидно, одновременно в Москве — как обидно, что не сумели там встретиться.

Вчера я получил письмо от В. М. Жирмунского⁴ из Ташкента. Он сообщил мне, что туда приехал (привезен) какой-то северный сказитель, — фамилию которого он, к сожалению, не написал, и что он (В. М.) выступал на его вечере с вступит(ельным) словом. Сам же В. М. сейчас усиленно занимается узбекским фольклором, для чего изучил уже язык, а теперь дополнительно занимается араб(ским) и иранским языком.

О гибели Киры⁵ я знаю уже давно, и теперь тяжело переживаю эту утрату. Конечно, если только мне суждено быть еще в Ленинграде и снова возглавить кафедру, то первым моим делом будет издание сборника работ погибших наших товарищей: Киры, Оли Володиной,⁶ Гали Львовой.⁷ Только бы больше не было кандидатов в этот сборник.⁸ Имеются ли какие сведения о Толе Кук(улеви)че⁹ и Коле Новикове?¹⁰

Обнимаю и целую Вас и Галю.¹¹ Пишите чаще. М.

- 1 Публикуется по машинописи Г. Н. Париловой.
- 2 Вера Юрьевна Крупянская. См. прим. 36 к п. 1.
- 3 Василий Васильевич Чистов. См. прим. 41 к п. 1.
- 4 Виктор Максимович Жирмунский. См. прим. 4 к п. 1.
- 5 Кирилл Васильевич Чистов. См. прим. 43 к п. 1.
- 6 Ольга Карловна Володина. См. прим. 15 к п. 1.
- 7 Галина Михайловна Львова. См. прим. 45 к п. 1.
- 8 Об идее посвятить сборник памяти учеников см. письмо 1 и прим. 44 к нему.
- 9 Анатолий Михайлович Кукулевич. См. прим. 17 к п. 1.
- 10 Николай Владимирович Новиков. См. прим. 23 к п. 1.
- 11 Галина Николаевна Парилова.

3

Иркутск, 1 октября 1942 года

18/Х.1

Милый Леша, оба ваши письма получили. Пишите чаще, милый. Когда от кого-нибудь из вас долго нет писем, всегда делается тревожно. С фронта мне еще пишут А. Дымшиц,² И. Айзеншток,³ Б (<...>⁴ (московский фольклорист, ученик Ю. М. Соколова). А вот ничего не знаю о Коле Новикове.⁵ Напишите мне фамилию его жены, она ведь аспирантка инст<итута> Востоковедения, м<ожет> б<ыть>, удастся установить с ней связь. Одна моя ученица, студентка ЛГУ, сейчас находится в Сыктывкаре, летом совершала поездку на Печору под руководством Базанова.⁶ Только, видимо, руководитель экспедиции не завоевал себе большого авторитета.⁷ Казань: получил известие от Четкарева,⁸ помните его? Ан<на> Мих<айловна>⁹ и Поля Ширяева¹⁰ сейчас обе в Казани (адрес: ул. Чернышевского 18, Презид<иум> Ак<адемии> Н<аук> СССР, Инст<итут> литературы). Там же и А. Н. Лозанова,¹¹ которая сейчас забросила научную работу и работает медсестрой в госпитале.

С книгами в Иркутске плоховато, но если что смогу приобрести для Вас, обязательно сделаю. Обнимаю и целую. Ваш Аз.

¹ Публикуется по машинописной копии Г. Н. Париловой. Ее комментарий: «Следующая сохранившаяся открытка также, очевидно, относится к 1942 году. Местами запись стерлась и поэтому все прочесть невозможно».

² Александр Львович Дымшиц (1910—1975) — критик, литературовед, переводчик; автор статей о немецкой литературе XIX—XX веков, о советской литературе, пролетарской поэзии, рабочем фольклоре и др. Чл.-корр. Академии искусств ГДР.

³ Иеремия Яковлевич Айзеншток (1900—1980) — историк литературы, переводчик, автор работ, посвященных украинским писателям (Шевченко, Квитка-Основьяненко и др.). Доцент кафедры истории русской литературы ЛГУ.

⁴ Так как письмо публикуется по машинописи Г. Н. Париловой, то непонятно, связано ли сокращение с невозможностью прочитать фамилию фольклориста или вызвано какими-то другими причинами (например, Г. Н. Парилова всегда сокращала фамилию В. В. Чистова — Вася Ч.). Среди учеников братьев Соколовых, упоминаемых В. А. Бахтиной, есть С. П. Бородин, Б. Бекак, В. Ф. Боков (*Бахтина В. А. Фольклористическая школа братьев Соколовых (Доистинства и превратности научного знания)*. М., 2000. С. 8).

⁵ Николай Владимирович Новиков. См. прим. 23 к п. 1.

⁶ Василий Григорьевич Базанов (1911—1981) — литературовед, фольклорист. В 1948—1951 годах — заведующий отделом литературы Карело-Финского филиала АН СССР. В 1953—1954 годах — заведующий Сектором народного творчества ИРЛИ, 1965—1975 — директор ИРЛИ. 1957—1967 — главный редактор журнала «Русская литература». (См. о нем: *Емельянов Л. И. Василий Григорьевич Базанов [1911—1981]* // *Русский фольклор. Поэтика русского фольклора*. Л.: Наука, 1981. Т. XXI. С. 223—226.)

⁷ Возможно, М. К. Азадовский имеет в виду А. В. Белованову, см. прим. 8 и 9 к п. 7.

⁸ Ксенофонт Архипович Четкарев. См. прим. 25 и 26 к п. 1.

⁹ Анна Михайловна Астахова. См. прим. 10 к п. 1.

¹⁰ Пелагея Григорьевна Ширяева. См. прим. 11 к п. 1.

¹¹ Александра Николаевна Лозанова. См. прим. 12 к п. 1.

4

Иркутск, декабрь 1942 года¹

С Новым годом, милый Леша! Как будто год открывается хорошими предзнаменованиями. Брезжит заря. Я давно не писал Вам, так как все время был занят юбилейными делами,² потом начались диссертации и так никак не мог добраться до письменного дела, т. е. вернее по личному делу за этим столом. Читал здесь и заочно выступал в Казани на сессии А(кадемии) Н(аук) с докладом о фольклористике за 25 лет.³ В докладе отметил и Ваши с Галей «Пудожские былины».⁴ Не знаю, будет или нет мой доклад печататься.

Адрес Анны Михайловны:⁵ Казань, улица Комлева 9 (Дворец труда), комн(ата) 15. Адрес Четкарева:⁶ Ижевск, Удм АССР, п/я 117.

Недавно получил открытку от Машезерского В. И.⁷ из Череповца (адрес до востребования). Почему-то давно нет писем от Васи Чистова.⁸ Ира Колесницкая⁹ имеет сведения о Коле Новикове,¹⁰ который пока вполне здоров и благополучен.

Целую и обнимаю. Ваш М.

¹ Публикуется по машинописной копии Г. Н. Париловой. Ее комментарий: «Следующая сохранившаяся открытка М. К. Азадовского относится, очевидно, к концу декабря 1942 года с упоминанием опять-таки многих знакомых лиц».

² Скорее всего, речь идет о 25-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

³ Доклад «Советская фольклористика за 25 лет» М. К. Азадовский прочитал на заседании Общества истории, литературы, языка и этнографии при Иркутском университете; в начале ноября 1942 года в Казани состоялась совместная научная сессия Института литературы АН СССР и Казанского университета, посвященная 25-летию годовщине Октябрьской революции.

⁴ См. п. 1 и прим. 29 и 30 к нему.

⁵ Анна Михайловна Астахова. См. прим. 10 к п. 1.

⁶ Ксенофонт Архипович Четкарев. См. прим. 25 и 26 к п. 1.

⁷ Виктор Иванович Машезерский (1901—1977) — кандидат исторических наук, в 1950—1965 годах был директором Карельского филиала АН СССР.

⁸ Василий Васильевич Чистов. См. прим. 41 к п. 1.

⁹ Ирина Михайловна Колесницкая. См. прим. 13 к п. 1.

¹⁰ Николай Владимирович Новиков. См. прим. 23 к п. 1.

5

Иркутск, 10 февраля 1943 года¹

Иркутск, 10 февраля 1943 г.

Милый Леша, давно ничего не писал Вам, хотя, впрочем, к Новому году отправил небольшую открыточку,² а кроме того послал Вам одну книжечку, вышедшую здесь в Иркутске. Получили ли Вы ее? В это письмо вкладываю небольшой отрывочек из моего доклада об итогах советской фольклористики, написанного по поручению Академии Наук и который уже дважды читался вслух.³ В тексте я неоднократно с большим уважением и высокой оценкой упоминал и работу Карельского института, которому, несомненно, принадлежит первое место по фольклорной работе в ряду других краевых и республиканских Институты, — а это первое место несомненно заслужено им благодаря Вашей работе и Вашей энергии. И как больно думать, что все это разрушено, надолго выведено из строя и что никогда уже мы не увидим ни Миши Михайлова,⁴ ни Киры Чистова,⁵ — а, может быть, и еще кого-нибудь недосчитаемся.

Писал ли я Вам, что И. И. Кравченко⁶ нашелся: после чуть ли не трехмесячно-го пешеходного путешествия, он обосновался было в Актюбинске, но теперь его нет уже там, ибо он мобилизован и направлен в школу в Уфу; как буд(то) там же учился и Коля Новиков.⁷

В марте месяце мы созываем в Иркутске совещание фольклористов и сказителей;⁸ ожидаем приезд Анны Михайловны⁹ и В. Ю. Крупянской.¹⁰ Направили также приглашение и В. М. Жирмунскому,¹¹ но на приезд последнего шансов, конечно, мало. Очень хотелось бы нам видеть в ряду своих гостей и кого-либо из товарищей, находящихся на фронте, — но едва ли это реализуемо. На всякий случай Вам пошлем приглашение.¹² Сумеете ли Вы приехать, если, вдруг — паче чаяния — Ваше начальство Вас командировет. Мы ведь не сумеем оплатить Вашего приезда, т. е. расходы по ж(елезно)д(орожным) билетам и питанию в пути. Хотя ведь Вы, вероятно, будете иметь возможность бесплатного проезда? А уж какая была бы радость видеть Вас у себя, в Иркутске.

Недавно нашла еще одна фольклористка, помните ли нашу молоденькую сотрудницу, которая начала работы перед войной в фольклорном отделе — Галю Шаповалову?¹³ Несколько дней тому назад получили от нее письмо из какого-то колхоза под Бийском. Где только нет сейчас друзей, учеников, близких.

Каковы Ваши настроения? Мы сейчас буквально не живем, а горим. Горим огнем сводок. Целый день подчас томишься, чтоб только поскорее услышать голос по радио. «Последний час» звучит каждый раз какой-то героической симфонией.

От Вас сейчас особо жду вестей. Пишите, милый, как можно чаще. Вы понимаете, как волнуюсь я, когда долго нет от Вас писем.

Нежно обнимаю и целую. Весь Ваш М. А.

Лидия Владимировна также шлет свой привет и как мать и старшая сестра целует Вас.

¹ Публикуется по машинописи Г. Н. Париловой.

² См. письмо 4 в нашей публикации.

³ Комментарий Г. Н. Париловой на конверте письма: «К сожалению, ни книжки, ни страниц из доклада М. К. не сохранилось. А. Д. обычно носил письма в полевой сумке. М(ожет) б(ыть), они выпали, когда он почувствовал себя плохо и слег в госпиталь».

⁴ Михаил Михайлович Михайлов (1908—1941) — ученик М. К. Азадовского. В 1936—1940 годах учился в ЛИФЛИ. С 1940 года М. М. Михайлов работал вместе с А. Д. Соймоновым в Карельском научно-исследовательском институте культуры (КНИИК). С 1 сентября 1940 года стал аспирантом заочного отделения филологического факультета по специальности «русская литература». Его научным руководителем был Б. М. Эйхенбаум. С началом войны ушел добровольцем в действующую армию. Погиб на Карельском фронте осенью 1941 года. (См.: Книга памяти Ленинградского—Санкт-Петербургского университета. 1941—1945. С. 196.) Из воспоминаний К. В. Чистова: «Так М. М. Михайлов, погибший в годы войны, в студенческие годы собрал уникальный материал и издал сборник „Русские плачи Карелии“» (Чистов К. В. Из воспоминаний о М. К. Азадовском // Воспоминания о М. К. Азадовском. С. 67). Книга, о которой писал К. В. Чистов: Русские плачи Карелии / Подгот. текстов и прим. М. М. Михайлова; Статьи Г. С. Виноградова и М. М. Михайлова; Под ред. М. К. Азадовского. Петрозаводск, 1940.

⁵ Кирилл Васильевич Чистов. См. прим. 43 к п. 1.

⁶ Иван Иванович Кравченко. См. прим. 20 к п. 1.

⁷ Николай Владимирович Новиков. См. прим. 23 к п. 1.

⁸ См.: Азадовский М. К. Итоги совещания фольклористов Сибири // Новая Сибирь: Альманах. Иркутск, 1943. Кн. 14. С. 69—76.

⁹ Анна Михайловна Астахова. См. прим. 10 к п. 1.

¹⁰ Вера Юрьевна Крупянская. См. прим. 36 к п. 1. На совещании она сделала доклад о фронтовом фольклоре. (См.: Азадовский М. К. Совещание фольклористов и сказителей Сибири (21—25 марта 1943 г.) // Новая Сибирь: Альманах. Иркутск, 1943. Кн. 14. С. 71.)

¹¹ Виктор Максимович Жирмунский. См. прим. 4 к п. 1.

¹² Комментарий Г. Н. Париловой: «Одновременно с данным письмом Марк Константинович послал официальное приглашение на совещание фольклористов и сказителей Сибири. Алексей (А. Д. Соймонов. — Н. К.) конечно не смог поехать». В архиве А. Д. Соймонова хранится официальное письмо: «Глубокоуважаемый Алексей Дмитриевич, 20 марта с. г. в г. Иркут-

ске открывается совещание фольклористов и сказителей Сибири с участием центральных и местных фольклористических организаций. В числе докладчиков — проф. М. К. Азадовский (Ленинград—Иркутск), науч(ный) сотр(удник) Ак(адемии) Наук А. М. Астахова (Ленинград—Казань), сотрудник Лит(ературного) Музея В. Ю. Крупянская (Москва), а также фольклористы Иркутска, Красноярска, Томска, Новосибирска, Абакана, Улан-Удэ, Читы и др. городов. Помимо докладов информационных и организационных, будет прочитан ряд докладов общетеоретического характера, в частности по вопросу о роли фольклора в дни Отечественной войны, о деятельности сказителей в наши дни и проч.

Было бы чрезвычайно желательно, если б в означенном совещании могли принять участие и Вы, и в частности поделиться своими соображениями и своим опытом о роли и значении фольклора во фронтовой обстановке.

Все участники совещания обеспечиваются помещением и питанием.

Председатель Оргбюро по созыву совещания доктор филологических наук, проф. М. К. Азадовский». (ИРЛИ. Архив А. Д. Соймонова. Письмо от 12 февраля 1943 года. На бланке Иркутского государственного научного музея. Машинопись.)

¹³ Галина Григорьевна Шаповалова (1918—1996). Окончила факультет русского языка и литературы ЛГПИ в 1939 году. 1939—1941 — экскурсовод в Литературном музее ИРЛИ. 1944—1947 — научно-технический сотрудник, 1947—1956 — младший научный сотрудник Отдела фольклора, 1956—1967 — младший научный сотрудник РО ИРЛИ, хранитель фольклорных фондов. Позднее — научный сотрудник Института этнографии. Публиковалась в журналах «Русская литература» и «Советская этнография».

6

Иркутск, после марта 1943 года¹

..., а вместе с тем и по(радовал)ся, и огорчился, узнав, что Вы в Барнауле.² Получили ли Вы ряд моих писем, адресованных еще по старому. В одном из этих писем была выписка из моего доклада, читанного на юбилейном заседании, с упоминанием о Ваших работах.³ Об этом же я говорил и на конференции.⁴ В последнем письме благодарил за помощь в моей тридцатилетней деят(ельност)и. К сожалению, сейчас никаких фольклорных организаций, фольклорных редакций и пр(очего) т(ому) под(обного) ничего не имеется. Самый фольклорный отдел нашего И(нститут)а распылен и потому бессилен, как организация.⁵ Но, надеюсь, мы воскреснем после войны — не сомневаюсь, что и Вы найдете свое место.

Жду с нетерпением «Пудожские былины».⁶ Они, ведь, были фактически готовы в первые дни войны, — и только какие-то бюрократические моменты помешали выходу.

В Барнауле есть кто-то из фольклористов. Но кто — сейчас не могу вспомнить. Свяжитесь с новосибирцами, где сейчас, м(ежду) пр(очим), находится и Липец.⁷ Кроме нее, там же — А. Мисюрев.⁸ Пишите им на адрес *Союза писателей* или на «Новосиб(ирск)ий областной Дом Нар(одно)го творчества», директором которого — сибирский писатель и фольклорист Арт. Ершов.⁹ Новосибирцы Вам сообщат и о барнаульцах.

Обнимаю и целую. М. А.

¹ Левый верхний край письма отсутствует. Читается слово «убавился», за ним после запятой продолжается «а вместе с тем». Автограф, химический карандаш. Просмотрено военной цензурой. Дата по штемпелю 1943.

² С июня по ноябрь 1943 года А. Д. Соймонов был слушателем 27-го учебного Артиллерийского полка г. Барнаула.

³ См. письмо 5 в нашей публикации.

⁴ Видимо, имеется в виду конференция, состоявшаяся 21—25 марта 1943 года. М. К. Азадовский выступил с докладом «Итоги советской фольклористики» (см.: *Азадовский М. К. Итоги совещания фольклористов Сибири*. С. 69—76).

⁵ Имеется в виду Отдел фольклора Института литературы. В предвоенные годы в него входил также Фонограммархив, возглавлявшийся Е. В. Гиппиусом (кроме него работали З. В. Эвальд и С. Д. Магид). В Отделе фольклора были следующие сотрудники: М. К. Азадов-

ский — заведующий, А. М. Астахова — секретарь Отдела, также в ее ведении было фольклорное рукописное хранилище, В. А. Кравчинская — архивист, Н. П. Андреев, А. М. Лозанова, П. Г. Ширияева. См. о них примечания к первому письму. С началом войны была осуществлена консервация архива: он был упакован и сдан на хранение в Эрмитаж. В блокаду погибли Н. П. Андреев и З. В. Эвальд, после войны Е. В. Гиппиус был переведен в Москву. В 1942 году вместе с другими сотрудниками Пушкинского Дома А. М. Астахова, единственный сотрудник Отдела фольклора (другие были или сокращены, или погибли, или эвакуировались ранее), была эвакуирована в Казань (см. прим. 10 к п. 1). О судьбе Отдела фольклора в военные годы см.: *Иванова Т. Г.* Фольклористы Пушкинского Дома в годы Великой Отечественной войны // Традиционная культура. 2005. № 2. С. 15—24.

⁶ Былины Пудожского края. См. прим. 29 и 30 к п. 1.

⁷ Рахиль Соломоновна Липец. См. прим. 34 к п. 1. В письме 1942 года к В. Д. Бонч-Бруевичу Р. С. Липец сообщает: «Узнала, что в самом Новосибирске хранятся в горнозаводском архиве фольклорные записи Гуляева на Барнаульских заводах». В другом письме она рассказывает, что работает с архивом Гуляева, делает выписки и готовит статью (РГБ. Ф. 369. Карт. 369. Ед. хр. 7). В письме М. К. Азадовского к В. Ю. Крупянской от 28 января 1943 года говорится: «(...) возможно, что придет Р. С. Липец, которая обнаружена в Новосибирске: она там работает в Архиве» (Из писем М. К. Азадовского (1941—1954). С. 222).

⁸ Александр Александрович Мисюров (1909—1973) — сибирский писатель и фольклорист. В РГБ есть два его письма к М. К. Азадовскому (от 25 ноября 1946 года и письмо без даты).

⁹ Артемий Ильич Ершов (1887—1943) — омский писатель-прозаик.

7

Иркутск, 30 июня 1943 года¹

Иркутск, 30/VI

Милый Леша, получил почти одновременно Ваше письмо и коллективное поздравление. Спасибо, милые друзья, — Вы только одни и вспомнили об этом, — да, по правде сказать, я и сам забыл. Не такое время сейчас, чтоб помнить и думать о разных личных датах.

Одновременно же — несколько дней спустя — получил я письмо от лейтенанта Малышева.² Одно сообщение его очень взволновало меня. Перечисляя разных товарищей, он упоминает о Мише Михайлове,³ «к(ото)рый сейчас находится на Карельском фронте». Как понимать это его сообщение? Оказалось ли ошибочным то, что Вы писали мне, или он не осведомлен? Пожалуйста, как можно скорее уведомьте.

На днях отправляется на фронт Ив(ан) Ив(анович) Кравченко,⁴ к(ото)рый сейчас находится в Уфимской школе. Украинская Академия наук усиленно ходатайствовала за него, прося откомандировать в состав научных работников Академии — но Москва отказала.

В местной библиотеке недавно обнаружил книжку: *В. Базанов. «Поэзия Печоры»*. Сыктывкар, 1943.⁵

Это, кажется, единственный автор, к(ото)рому удалось опубликовать работу по фольклору (книжку целую!) в эти годы. Что выиграла фольклористика, вопрос особый. Впрочем, я еще не успел прочесть ее, — так только пролистал слегка. Если она появится здесь в продаже, приобрету непременно и для Вас. Впрочем, Вы, наверное, сумеете раздобыть ее через сыктывкарских знакомцев, где так много петрозаводцев.⁶ Кстати, в числе участников экспедиции Базанов⁷ упоминает Белованову,⁸ — только с другими инициалами («А», а не «Е»). Но, м(ожет) б(ыть), это опечатка? Но я о Беловановой ничего не слышал и от нее никаких вестей не получал.

Рукопись ее, в свое время, отправлена мною в Петрозаводск (в дни войны), вероятно, затерялась в пути.⁹ Отправил же я ее поздно, п(отому) что никак не мог добиться получения ее от нашего знаменитого переписчика Алексея, — вернее, от

его папаша. Ну они оба — сын и папаша — в равной степени жуликоваты. Папа усиленно требовал, чтоб я уплатил за перепечатку.

Моя работа по фольклору как-то заглохла. Сейчас наступают каникулы или, во всяком случае, прекратились лекции и семинары, — остались только зачеты, экзамены, — а потом месяц полного отдыха. Мечтаю сразу же засесть за работу, — но так переутомлен, что даже написать письмо для меня — непосильная тягость. А вот как организовать отдых в здешних условиях, не могу еще надумать.

Очень взволновал меня Вася¹⁰ сообщением о Кирилле.¹¹ Но пока еще не знаю никаких подробностей.

Обнимаю и целую. Лидия Владимировна шлет сердечный привет.

Пишите. Ваш М.

¹ Автограф, чернила. Датировка года — Г. Париловой, карандашом на конверте. Г. Н. Парилова, разбирая почерк М. К. Азадовского, надписывала непонятные слова. Таким образом, документ представляет 1) чернильный текст М. К. Азадовского и 2) поверх — расшифровка Г. Н. Париловой. Мы не соглашаемся во многих случаях с комментирующим мнением Париловой, но специально это не оговаривается, так как ее текст не публиковался.

² Владимир Иванович Малышев (1910—1976) — литературовед, собиратель и исследователь древнерусской книжности. В 1939 году окончил филологический факультет ЛГУ. В 1940—1941 годах — преподаватель литературы в Петрозаводском университете. В 1941—1946 годах — офицер Красной Армии, участвовал в боях на Ленинградском и других фронтах. С 1946 года — сотрудник Сектора древнерусской литературы ИРЛИ. Основатель Древлехранилища ИРЛИ, собравший более двух тысяч рукописных книг. В 1956 году защитил кандидатскую диссертацию, в 1968 году ему была присуждена ученая степень доктора филологических наук.

³ Михаил Михайлович Михайлов. См. прим. 4 к п. 5.

⁴ Иван Иванович Кравченко. См. прим. 20 к п. 1.

⁵ Василий Григорьевич Базанов. См. прим. 6 к п. 3. *Базанов В. Г.* Поэзия Печоры. Сыктывкар: Комгиз, 1943.

⁶ Петрозаводский университет в годы войны был эвакуирован в Сыктывкар. Из ученых Петрозаводска в Сыктывкаре во время войны были В. Г. Базанов, Д. В. Бубрих и др.

⁷ Василий Григорьевич Базанов.

⁸ В библиографическом указателе «Русский фольклор», описывающем литературу за период 1917—1944 года, фамилия «Белованова» имеет инициалы «А. В.».

⁹ В письме к М. К. Азадовскому от января 1941 года А. Д. Соймонов упоминает сборник А. В. Беловановой: «В Петрозаводске сейчас Белованова работает над сборником, думаю, что успеет»; в рукописном отчете о деятельности отдела фольклора КНИИК А. Д. Соймонов включает в план 1941 года «Фольклор деревни Семеново Пудожского района». «Д(еревня) Семеново, — указывает он, — известна как родина замечательных певцов былин Ф. А. Конашкова и А. М. Пашковой, которая большую часть жизни провела в этой деревне. Составитель сборника — Белованова в течение ряда лет выезжала в Семеново для записи фольклора и сейчас под руководством проф. М. К. Азадовского заканчивает сборник, составленный главным образом из собранного ею материала» (ИРЛИ. Архив А. Д. Соймонова).

¹⁰ Василий Васильевич Чистов. См. прим. 41 к п. 1.

¹¹ Кирилл Васильевич Чистов. См. прим. 43 к п. 1.

Милый Леша.

Вот Вам письмо, отправленное еще 30/VI и уже не заставшее Вас на старом месте.

Из Барнаула я получил от Вас три письма — надеюсь, Вы уже и получили мой ответ. Повторяю, Вам необходимо войти в связь с Новосибирским Союзом Писателей, — в Н(ово)сибирске же работает сейчас Р. С. Липец.² Из фольклористов

там — А. А. Мисюрев,³ книжку к(ото)рого о алтайских рабочих легендах Вы, конечно, знаете.⁴ Писать им можно на адрес Н(ово)сибирского Союза писателей или Дома Народного Творчества.

Дом Нар(одного) Творчества (ДНТ), вероятно, имеется и в Барнауле; полагаю, что Вам следовало бы вступить с ним в связь, там же можете узнать и адрес этих организаций в Новосибирске.

Имеются этнографы и фольклористы в Опротках, на Алтае, куда, м(ожет) б(ыть), Вам также придется попасть.⁵

У меня сейчас появилась мысль — опубликовать выдержки из ряда писем, которые я получал от Вас и от других моих учеников. Недавно я все это перечитал, и когда прочел все сразу, создалось изумительное впечатление, необычайно четко характеризующее, во-первых, нашу фольклористическую молодежь, а вместе с тем и вообще научную советскую молодежь и нашу эпоху в целом. Озаглавить хочу: «Из писем молодых фольклористов».⁶ Это письма и из тыла, и из фронта, из блиндажей и университетских аудиторий, с колхозных полей и военных школ. Вместе с тем, помимо публицистического, общественного интереса, эти отрывки представляют интерес и [2 слова нрзб], фольклористический, ибо в них немало разбросано мыслей о современном состоянии фольклора, о его патриотическом [1 слово нрзб] военном значении и т. д.

Надеюсь, Вы не будете в претензии, если кое-что и из Ваших строк увидите напечатанными [зачеркнуто три слова]. Я думаю использовать материал примерно из 70—80 писем, полученных от 20—25 корреспондентов, что вообще, замечу в скобках, составляет только небольшую часть полученных мною здесь писем.⁷

Обнимаю и целую
Ваш М.

¹ Автограф, чернила. В правом верхнем углу написано чернилами, рукой М. К. Азадовского: «Это письмо было отправлено в Барнаул и возвращено примерно в конце сентября М. А.».

² Рахиль Соломоновна Липец. См. прим. 34 к п. 1 и прим. 7 к п. 6.

³ Александр Александрович Мисюрев. См. прим. 8 к п. 6.

⁴ Легенды и были. Сказания Алтайских мастеровых / Записи, статья и прим. А. А. Мисюрева; Предисл. М. К. Азадовского. Новосибирск, 1938. 2-е изд.: Легенды и были. Фольклор старых горнорабочих южной и западной Сибири / Сб. А. А. Мисюрева; Предисл. М. К. Азадовского. 2-е изд. Новосибирск, 1940.

⁵ Комментарий Г. Н. Париловой: «...Марк Константинович предлагает Алексею вступить в деловые связи с организациями областей, где он в это время находился. Алексей сделать этого конечно не смог, так как [был] загружен военной подготовкой» (ИРЛИ. Архив А. Д. Соймонова).

⁶ Азадовский М. К. Письма молодых фольклористов // Новая Сибирь. Литературно-художественный альманах. Иркутск, 1945. Кн. 15. С. 73—93.

⁷ В письмах 1943 года к В. Ю. Крупянской (от 7 и 18 августа), И. Я. Айзенштоку (от 24 августа), В. В. Чистову (от 25 августа) М. К. Азадовский рассказывает о предполагаемой публикации «Писем молодых фольклористов». В письмах к И. Я. Айзенштоку и В. В. Чистову повторяются формулировки письма к А. Д. Соймонову (Из писем М. К. Азадовского (1941—1954). С. 224—226).

Милый Леша,

Ваши письма получаю аккуратно, но мои все время возвращаются мне обратно. У меня скопилась уже куча недоставленных Вам писем. В чем дело? Сообщите

точнейший адрес. М(ожет) б(ыть), писать до востребования? До получения от Вас ответа писать не буду. М(ожет) б(ыть), и это письмо придет обратно. Очень давно не имел писем от Вас.

Обнимаю, Ваш М. А.

¹ Автограф, чернила.

10

Иркутск, 3 декабря 1943 года¹

Иркутск, 3—XII

Ну вот, милый Леша, как будто, наконец, надежный Ваш адрес. Посылаю Вам в качестве исторических документов два письма, отправленных Вам сто лет тому назад и так Вас и не нашедших.

Было и еще одно письмо, не дошедшее до Вас и мне возвращенное, но я не сумел его разыскать. Не знаю, какова будет судьба этого письма. В результате получилось, что я очень давно Вам не писал.

Я также очень жалею, что Вы корпите в этой Асинской дыре,² а не где-нибудь, на какой-нибудь более интересной работе. Не думаю, что все дело в том, что Вы запоздали к моменту регистрации. Ив(ана) Ив(анови)ча Кравченко³ несколько раз регистрировали, анкетировали, смотрели на него как на уж «отрезанный ломоть», а в результате все осталось по-старому, — а теперь он в таких местах и в таком положении, что нечего и думать о каком-либо откомандировании в вуз или научный институт. А он ведь кандидат, доцент...

А у меня здесь осталась незамещенной аспирантура по фольклору. Так обидно, — тем более, что я знаю ряд лиц, в разных местах Союза, которые бы с радостью приехали сюда ко мне, и охотно и успешно учились бы. Недавно мне написала Ира К(олесниц)ая,⁴ что где-то обнаружилась Люба Хайкина.⁵ Ира сообщила ей мой адрес, но, однако, от нее до сих пор никаких вестей нет. А позже едва ли будет возможно ставить вопрос о ней. В Казани в Институте Литературы⁶ (т. е. в нашем фольклористическом отделе) имеются также две кандидатуры аспирантские: одна — кандидатская, другая — докторская. На вторую мы с Анной Мих(айловн)ой⁷ решили пригласить Иру,⁸ а первая так и осталась незамещенной.

Страшно обидно, что две, т(аким) о(бразом), вакансии нечем заменить, а целый ряд хороших, преданных, энтузиастических работников не может себя пристроить к настоящему, нужному для него, делу. Я не говорю, конечно, о Вас. Вы, все же, на большой полезной работе, но многие попросту томятся, заброшенные в случайную обстановку и приткнутые к случайным делам. Так, например, один мой очень талантливый ученик Дима Молдавский⁹ сидит, — сидит где-то в Сталинабаде, и, конечно, связанный семьей, не может пробраться ко мне.

А здесь в Иркутске еще нет своих выпусков. Факультет — молодой, только на будущий год откроется пятый курс, — но как раз на этом курсе нет кандидатов на аспирантскую кандидатуру — есть только двое-трое, желающих работать по рус(ской) литературе, которую я же веду здесь. Вообще, я сам себе являюсь конкурентом. Не читай я здесь литературы, был бы ряд талантливых кандидатов в аспирантуру по фольклору.

В ближайшее время собираюсь недельки на три в Москву — увижу Васю,¹⁰ — вот-то всласть наговоримся. В Москве будет в это время и Анна Михайловна.¹¹ Будем мы там по фольклорным делам: Дом Народного Творчества собирает совещание по фольклору Отечественной войны.¹²

Обнимаю и целую. Ваш М.

Что поделявает Галя?¹³ Привет от Лидии Владимировны. Как и где же Ваша книга?¹⁴

¹ Автограф, чернила. Датировка: М. К. Азадовский указывает «3—XII», год проставлен Г. Н. Парилова карандашом: «1943 ? 4». На конверте Г. Н. Парилова делает пометы к письму, а в машинописных комментариях разъясняет: «Следующее письмо Марка Константиновича Азадовского, по-видимому, было послано в конце 1943 года. Алексей в это время был, очевидно, на военной переподготовке. Марк Константинович извещал его об их общих знакомых и о своей работе».

² Асино, Кировская область. А. Д. Соимонов был слушателем Асиновского военно-пехотного училища с ноября 1943 по июнь 1944 года.

³ Иван Иванович Кравченко. См. прим. 20 к п. 1.

⁴ Ирина Михайловна Колесницкая. См. прим. 13 к п. 1.

⁵ Любовь Хайкина. См. прим. 22 к п. 1.

⁶ Имеется в виду Институт литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Именно таким в то время было название института.

⁷ Анна Михайловна Астахова. См. прим. 10 к п. 1.

⁸ «С 1 января 1944 по 1 октября 1947 г. И. М. Колесницкая становится докторантом ИЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР. (...) Тема докторской диссертации была определена как „Поэтика волшебной сказки“». (Иванова Т. Г. Ирина Михайловна Колесницкая (отдавая долги нашим ученым) // Этнографическое обозрение. 1996. № 6. С. 134).

⁹ Дмитрий Миронович Молдавский (1921—1987) — журналист, критик, литературовед, фольклорист. Кандидат филологических наук. Ученик М. К. Азадовского. Учился в Педагогическом институте им. Т. Г. Шевченко в Сталинабаде. Окончил аспирантуру в 1948 году. Оставил воспоминания о М. К. Азадовском: *Молдавский Д. М. Повесть об учителе* // Молдавский Д. М. Снег и время. Л., 1989. С. 82—103; то же с незначительными изменениями: *Молдавский Д. М. Сквозь линзы времени* // Воспоминания о М. К. Азадовском. С. 129—149.

¹⁰ Василий Васильевич Чистов. См. прим. 41 к п. 1.

¹¹ Анна Михайловна Астахова выступила на конференции с докладом «Патриотические мотивы в русском героическом эпосе».

¹² В декабре 1943 года М. К. Азадовский участвовал в конференции в Москве, организованной Всесоюзным домом народного творчества, он выступил с докладом «Итоги и перспективы советской фольклористики».

¹³ Галина Николаевна Парилова.

¹⁴ Г. Н. Парилова пишет: «Упоминается наша книга, „Былины Пудожского края“, полный тираж которой был напечатан в Ленинграде в 1943 г., но ко мне, в Кировскую область, 6 экз(емпляров) ее попали только в начале 1944 г. Тогда я выслала ее М. К.».

11

Иркутск, после 4 апреля 1944 года¹

Милый Лешечка.

Простите, милый, что так давно не писал Вам. Запурхался по приезде; пришлось невероятно много работать, так что под конец я даже заболел и, скажу Вам по секрету, у меня после четырех часов лекций в Университете случился обморок.

Из Москвы Вы имели от меня весточку — знаете о свидании с Колей.² Вообще, день первого января я провел исключительно хорошо. Я обещал прийти в этот день к Васе³ позавтракать — и он мне приготовил необычайный сюрприз: свидание с Колей. Самое замечательное то, что встретились мы накануне на улице. Прямо, как в кино!

О Конференции⁴ Вам писал Вася, — и вероятно, очень верно охарактеризовал эту бесполезную затею, на которой пыжились разные Сидельниковы,⁵ Базановы⁶ и проч. Вообще, московская научная жизнь произвела на меня жуткое впечатление. Достаточно сказать, что Нечаев⁷ — докторант Акад(емии) наук. Дальше уж некуда идти!

С Васей и Зиной⁸ мы встречались несколько раз, и должен сказать, я до слез был тронут их заботливостью обо мне и сердечным вниманием. Я, собственно,

и сыт-то был в Москве, главным образом, благодаря им. Я уехал без обеденных карточек, и у меня были большие осложнения в Москве на этой почве. Не знаю, как бы вышел из этого положения, не будь Васи и Зины. Они же и отправили меня.

В Москве у Васи видел и «Пудожские былины».⁹ Мечтаю иметь свой собственный экземпляр. Надеюсь, все же скоро получу. Кто-нибудь да пришлет из Ленинграда. А Вы-то сами имеете?

Письмо Ваше мои студенты получили. Но никак не удается собрать фольклорный кружок, оттого и прекратилась дальнейшая связь.

Одно время мы с Л(идией) В(ладимировной) считали, что нужно уже укладывать чемоданы: даже занятия в Университете планировал с таким расчетом. Однако дело, видимо, не так просто. План реэвакуации еще не утвержден и не ясен в отдельных деталях.

Ира Колесницкая принята в докторантскую аспирантуру Академии наук и уже находится в Казани.¹⁰ Это единственная моя радость за последнее время, не считая конечно волнующих событий на фронте.

Обнимаю и целую. Ваш М.

¹ Автограф. Датируется по упоминанию в следующем письме Л. В. Азадовской о том, что М. К. Азадовскому стало плохо на лекции 4 апреля 1944 года.

² Имеется в виду Николай Владимирович Новиков. См. прим. 23 к п. 1.

³ Василий Васильевич Чистов. См. прим. 41 к п. 1.

⁴ См. прим. 11 и 12 к п. 10.

⁵ Виктор Михайлович Сидельников. См. прим. 35 к п. 1.

⁶ Василий Григорьевич Базанов. См. прим. 6 к п. 3.

⁷ Александр Николаевич Нечаев (1902—1986) — московский фольклорист, сотрудник кафедры фольклора МГУ, в последующие годы научный сотрудник Института мировой литературы АН СССР. В письме к С. И. Вавилову М. К. Азадовский называет его в числе подготовленных им специалистов (Письмо М. К. Азадовского к С. И. Вавилову // Воспоминания о М. К. Азадовском. С. 191). На время обращения к Вавилову, 1949 год, Нечаев был кандидатом филологических наук, работал секретарем секции народного творчества Союза советских писателей (Москва).

⁸ Зинаида Витавская — жена В. В. Чистова (см. о ней: Чистов К. В. «Забывать и стыдиться нечего...». С. 23).

⁹ Былины Пудожского края. См. также прим. 30 к п. 1.

¹⁰ Ирина Михайловна Колесницкая. См. прим. 13 к п. 1 и прим. 8 к п. 10.

12

Л. В. Азадовская — А. Д. Соймонову

Иркутск, 1 мая 1944 года

1 мая 1944 года¹

Дорогой Леша. Прежде всего не пугайтесь, что это письмо пишет не Марк Константинович, а я. Дело в том, что Марк Константинович болен и находится сейчас в клинике нервных болезней. После поездки в Москву он работал совершенно бешено. Помимо большой лекционной нагрузки (22 часа), он сидел за письменным столом до часу, до двух ночи. Написал за это время более 10 печ(атных) листов. Кроме того, много было у него выступлений и по общественной линии. Все это дало свои результаты. Уже в конце марта он оказался на бюллетене. Находили у него сильнейшее нервное и мозговое переутомление, повышенное кровяное давление и прочие неприятные вещи. Несмотря на бюллетень, он продолжал работать, и вот 4—IV во время лекции ему стало худо. Студенты подхватили его под руки и вывели из аудитории, поймали на улице какую-то проходящую машину и доставили домой. Две недели он пролежал дома страшно вялый, слабый, какой-то весь раз-

мякший. Спал все время, как новорожденный младенец. Врачи у него ничего органического не находят, говорят, нужен покой, отдых, режим и усиленное питание. Он совершенно не мог ни читать, ни писать. От страницы самого бульварного романа у него делалась дурнота в голове. Как-то раз он продиктовал мне, лежа в постели, письмо, и ему тоже стало нехорошо. Отнеслись к нему все здесь очень внимательно и заботливо, но что можно было сделать? Ведь ему нужно просто уехать куда-нибудь в тихое место и пожить на лоне природы, на подножном корму месяца три-четыре. Ничего такого сейчас нет. Нет ни санаторий, ни домов отдыха, а если что и будет, так только ближе к лету. Решили попробовать положить его в клинику. И вот с 18 апреля он в клинике. Там на третий же день его простудили, и несколько дней ушло на излечение простуды. Затем принялись его лечить. Сейчас ему, конечно, лучше. Но несчастье этой больницы в том, что там ужасно плохо кормят. Каждый день я хожу с Котиком² к нему и ношу передачу. Это очень тяжелое предприятие во всех смыслах. Словом, на этой неделе М. К. хочет уже возвратиться домой. Надо будет подумать, как организовать для него дальнейший отдых. Уехать за город куда-нибудь для него совершенно необходимо. Это же нужно и для ребенка. Но Вы сами понимаете, как это все сейчас сложно. Вот Вам полный и точный отчет о здоровье и состоянии Марка Константиновича. Теперь Вам ясно, почему он Вам там подолгу не отвечал и вообще был неисправным корреспондентом. Ваши письма все дошли исправно. Правда, бандероль с «Пудожскими былинами» еще не получена.³

Леша, пишите, пожалуйста, не считайтесь с ответами. Пишите всегда, когда есть время и охота. Ваши письма всегда так интересны и содержательны. Пишите, кстати, как Вас величают, а то я пишу попросту Леша, не зная Вашего отчества.

Теперь должна Вам написать о новом большом несчастье, постигшем всех нас. 23 апреля пришла телеграмма от Жени Кравченко:⁴ «Девятого марта Ваня⁵ убит похороны Полесской области». У меня просто нет никаких слов для этого ужаса. Как поверить, что Ивана Ивановича больше нет в живых? Последнее письмо от него было датировано 24 февраля. Что теперь будет с Женей и Вовкой? Я ей сразу же написала, а вчера пришло письмо от Жениной сестры, которая просит не бросать ее в такой тяжелый момент, а как-то морально поддержать. Вот я и думаю, что было бы очень хорошо и Вам, Леша, написать что-нибудь Жене. Вы, ведь, товарищ Ивана Ивановича вдвойне — и по оружию и по перу. Если Вы не знакомы с Женей лично, это ничего. Она очень хорошая и милый человек, а за эти три года, когда война просветила каждого человека насквозь, выявляя наружу всю гниль и пустоту, Женя показала образец редкого мужества, благородства и выносливости. Я хотела бы быть похожей на Женю Кравченко. Напишите ей, Леша. Вот ее адрес — Красноярск, 14-й участок, дом № 4, кварт(ира) 32, Евгении Михайловне Кравченко. Анне Михайловне⁶ и Поле⁷ я написала тоже. Хорошо было бы, если бы сейчас поддержал ее весь коллектив фольклористов, чтобы все товарищи мужа окружили ее волной любви и внимания. Марк Константинович еще совершенно ничего не знает. Я скрыла от него и Женину телеграмму, и письмо ее сестры. Какой удар для него. Он так любил Ивана Ивановича. Но, все равно, рано или поздно сказать придется. Сама не знаю, как я преподнесу ему этот ужас. Помните, три года назад, как раз в самые майские праздники у нас собралась вся молодежь? Три года, а кажется, вот держи его в руках этот день, все это былое счастье. Сколько их уж нет — Оля Володина,⁸ Кукулевич,⁹ Кравченко. Сколько еще предстоит пережить. Пишу Вам эти строки под звуки первомайского салюта из Москвы. Невольно думаешь о том дне, когда прозвучат выстрелы последнего салюта в знак нашей окончательной и полной победы. Этот год показал, что день уже близок. Но какой борьбы стоит этот день!

С нашим возвращением в Л(енинград) дело обстоит так. Мы твердо решили возвращаться этим летом, до осени. Но как это осуществить, пока еще неясно.

Дело в том, что гуманитарные институты Академии наук решено в 44 году не возвращать. Так(им) об(разом), ИРЛИ, видимо, будет зимовать опять в Казани. Что касается Университета, то на днях мы получили телеграмму из Саратова, что он возвращается в начале июня. Это очень хорошо, но как будет с нами? Ведь М. К. сейчас в штате ЛГУ не состоит, хотя и числится в списках. Боюсь, как бы не вышло затруднений с получением пропуска, визы на въезд и проч. Ведь без всех этих бумажных оснований трогаться с места нельзя, да его и здесь не отпустят. Но я даже думать не хочу, что могут быть и такие препятствия. Гораздо больше заботит меня вопрос о здоровье Марка Константиновича. Я очень боюсь, что вернувшись в Л(енинград), когда все опять станет на свое место, на него навалится такое количество работы и организационной, и издательской, и творческой, и преподавательской, что дело опять кончится клинкой. Ведь, подумайте сами, теперь после смерти Соколова,¹⁰ Андреева,¹¹ Никифорова¹² он остался совершенно один. Сколько на него навалится всяких дел, да еще если учесть его жадность к работе и полное забвение собственных сил и возможностей, то делается просто страшно. Надо его, все-таки, как-то побережь. И в этом должны помочь все вы, фольклористы. Мне одной не справиться с такой задачей.

Ну, вот кончаю свое бесконечное послание. Если опять долго не будет от нас писем, не обижайтесь и не сочтите это за невнимание. Марку Константиновичу, возможно, еще долго трудно будет писать и не следует его зря перегружать. Что касается меня, то, конечно, я бы могла отлично справиться с секретарскими обязанностями, но, к сожалению, я так перегружена тем, что сейчас принято называть «быт», что с меня трудно что спрашивать. Освобождаюсь я от всех своих многообразных занятий в 12, в час ночи. И всегда в таком состоянии, что едва добредаю до постели. Если б Вы видели только, Леша, какой у нас мальчишка! Ему 2 года 8 месяцев, но ему все дают 4 года. Большой, толстый, румяный, синеглазый, всегда веселый, всегда энергичный и подвижный. Шалун и пройдоха страшная. К 9 часам вечера он уматывает меня вдребезги. Знает уже наизусть сказки Пушкина и необыкновенно кстати их цитирует в разговоре. Вы, наверно, будете смеяться надо мной — вот, мол, расхвасталась мамаша. Погодите смеяться. Вот приедем в Л(енинград), сами увидите — мальчишка, действительно, первый сорт.

Всего-всего Вам хорошего. Ваша Л. Азадовская.

¹ Публикуется по машинописи Г. Н. Париловой. Она так комментирует письмо: «Письмо Лидии Владимировны Азадовской очень взволновало Алексея. Он перечитывал его несколько раз, вспоминая эту красивую и умную женщину. Он был доволен, что она относится к нему так доверчиво, подробно рассказывая и о состоянии здоровья, и о планах Марка Константиновича, и о собственной жизни и быте, и о своем сыне, умном и способном мальчике, который стал впоследствии известным филологом, пережившим нелегкие годы юности. Письмо это было Алексею дорого как документ, представляющий подлинное произведение литературы своего времени».

² Константин Маркович Азадовский — сын М. К. Азадовского.

³ См. комментарий Г. Н. Париловой о том, что она выслала том М. К. Азадовскому (прим. 14 к п. 10).

⁴ Евгения Михайловна Кравченко — жена И. И. Кравченко.

⁵ Иван Иванович Кравченко. См. прим. 20 к п. 1. Иван Иванович Кравченко погиб в бою 9 марта 1944 года и был похоронен в 2,5 км юго-западнее д. Красновка в Белорусском Полесье.

⁶ Анна Михайловна Астахова. См. прим. 10 к п. 1.

⁷ Пелагея Григорьевна Ширяева. См. прим. 11 к п. 1.

⁸ Ольга Карловна Володина. См. прим. 15 к п. 1.

⁹ Анатолий Михайлович Кукулевич. См. прим. 17 к п. 1.

¹⁰ Имеется в виду Юрий Матвеевич Соколов (1889—1941) — московский фольклорист. Профессор МГУ, с 1938 года заведующий кафедрой фольклора. Академик АН УССР (с 1939 года), историк литературы. (См. о нем: *Иванова Т. Г.* Русская фольклористика начала XX века в биографических очерках. СПб., 1993. С. 60—86; *Бахтина В. А.* Указ. соч.). Из блокадного Ленинграда М. К. Азадовский писал В. Ю. Крупянской: «Между прочим, я уже не раз очень сето-

вал, что в свое время не принял решения о переезде в Москву — и не занял кафедры Юрия Матвеевича» (Из писем М. К. Азадовского (1941—1954). С. 206).

¹¹ Николай Петрович Андреев. См. прим. 7 к п. 1.

¹² Александр Исаакович Никифоров (1893—1942) — фольклорист, этнограф. Профессор ЛГУ.

13

Иркутск, 24 августа 1944 года¹

Иркутск, 24—VIII—1944 г.

Как давно не писал я к Вам, милый Леша! Но и от Вас очень давно не было писем, так что я уже хотел послать о Вас запрос Вашему начальству. Но вот несколько дней тому назад получилась от Вас весточка. Из Вашего последнего письма ясно, что одно Ваше письмо потерялось, этим и объясняется такой длительный, встревоживший меня перерыв. Мое здоровье несколько улучшилось. Как видите, я уже сам пишу письмо, не прибегаю к помощи Лидии Владимировны. Но до полного выздоровления мне пока еще далеко — да не знаю, будет ли оно когда-либо...²

Несколько слов о кандидатуре Гали.³ Мне отсюда очень трудно судить, — но, полагаю, ставить карту на Академию⁴ довольно трудно. Во-первых, там очень как-то несистематически и, можно сказать, капризно происходит набор, во-вторых, он всегда очень немногочислен. А ведь трудно сказать, какие будут конкуренты. Полагаю, что в этом году будет нетрудно устроиться в аспирантуру ЛГУ. В текущем году всюду много вакансий, а своего выпуска Ун(иверси)тет не имеет, т. к. вследствие перебоя в 41/42 г., когда все перешли на трехгодичное обучение. Поэтому вакансии, несомненно, должны иметься. Посоветуйте Гале (пока не поздно; испытание — в сентябре, в середине месяца) выяснить все это на месте и попытаться держать испытание.

Как жаль, что она далеко отсюда. В этом году наш Университет имеет 4 вакансии, а кандидатов нет. А потом ведь можно было бы легко добиться перевода в Ленинград.

Читали ли Вы о переезде Петрозаводского Университета домой?⁵ Базанов⁶ в каких чинах сейчас?! Что скажете? Коля Новиков⁷ — тоже в Карелии в качестве военкора. Ира⁸ уже в Ленинграде.

Обнимаю и целую. Весь Ваш. М. А.

Р. С. Вернулась и очень энергично работает у себя на родине Л. Вирсаладзе.⁹ М.

¹ Публикуется по машинописи Г. Н. Париловой.

² Возможно, многоточие связано с сокращением письма, сделанным Г. Н. Париловой.

³ Галина Николаевна Парилова. Речь идет о ее поступлении в аспирантуру.

⁴ Имеется в виду Академия наук СССР, а именно Институт литературы (Пушкинский Дом).

⁵ Петрозаводск был освобожден от немецких войск в июне 1944 года. Тогда же правительства СССР и Карело-Финской ССР приняли решение начать реэвакуацию университета. 30 июля преподаватели и студенты выехали из Сыктывкара и 7 августа прибыли в Петрозаводск. Петрозаводский университет вернулся из Сыктывкара в родной город.

⁶ Василий Григорьевич Базанов. См. прим. 6 к п. 3.

⁷ Николай Владимирович Новиков. См. прим. 23 к п. 1.

⁸ Ирина Михайловна Колесницкая. См. прим. 13 к п. 1.

⁹ Елена Баграговна Вирсаладзе. Упомянута в списке подготовленных М. К. Азадовским учеников в письме к С. И. Вавилову 1949 года как старший научный сотрудник Грузинской академии наук (Тбилиси).

Иркутск, 21 октября 1944 года¹

Иркутск, г/х

Очень рад, милый Леша, что Вы, наконец, в Ленинграде. Надолго ли? Какие дальнейшие планы? Как устроилась с работой Галя?² Вопрос о моем отъезде очень неясен: уже приближается зима, — и поездка с семьей сейчас очень затруднительна. Очень, может быть, что мне придется побывать в Ленинграде и Москве в командировке. Тогда повидаемся. Недавно получил письмо от В. Я. Евсеева:³ он, по-прежнему, видимо, мнителен и болезненно реагирует на все, в чем видит хоть малую каплю недооценки его, критическое к нему отношение и проч. А работает он много и полезно, — во всяком случае, для настоящего времени.

Знаете ли Вы нового директора КНИИК⁴ — т. Дорошина?⁵

Ваших «Пудожских былин»⁶ здесь, по-прежнему, нет. Пожалуй, Вам не стоит ожидать меня в Ленинграде, а пришлите-ка мне их сюда, чтоб я успел посмотреть их как следует и показать студентам. Нет их и в библиотеке Университета.

Писал ли я Вам, что в Тбилиси вернулась Лолота Вирсаладзе⁷ и очень много и хорошо работает? Ее возвращение — одна из моих больших радостей последнего времени.

Здоровье мое восстанавливается довольно медленно, но, все же, хоть и с грехом пополам, но начал работать. К сожалению, о прежней работоспособности не может быть и речи.

Отсутствие в течение долгого времени писем от Вас меня очень встревожило, и я уже собирался, было, посылать телеграмму Васе⁸ с запросом о Вас, как получили Ваше письмо. Мое письмо к Вам, по обыкновению, вернулось ко мне. Не помню уже, что я в нем писал — так нераспечатанным и шлю его Вам снова.

Обнимаю и целую Вас обоих.

Ваш М.

Привет от Лидии Владимировны.

¹ Датировка по штемпелю на конверте: 21.10.1944 из Иркутска, 10.1944. Ленинград. Автограф, чернила. Комментарий к письму Г. Н. Париловой: «Данное письмо послано уже в Ленинград, но еще по адресу родственников Гали, так как он точно не знал, где они теперь живут».

² Галина Николаевна Парилова.

³ Виктор Яковлевич Евсеев (1910—?) — фольклорист, собиратель карельской народной поэзии, доктор филологических наук, работал в Карельском филиале Академии наук СССР.

⁴ Карельский научно-исследовательский институт культуры (с 1937 года), в 1946 году — Карело-Финская научно-исследовательская база АН СССР с научными и общими подразделениями, в 1949 году база была переименована в Карело-Финский филиал АН СССР, 1956 год — Карельский филиал АН СССР, в 1991 году — преобразован в Карельский научный центр Российской академии наук.

⁵ Христофор Георгиевич Дорошин (1893—1962). Автор книг: За власть советов. Краткий очерк из истории борьбы рабочих Онежского завода за установление советской власти в г. Петрозаводске в 1917—1918 гг. Петрозаводск, 1950; Большевик П. Ф. Анохин. Петрозаводск, 1957.

⁶ Былины Пудожского края.

⁷ Елена Багратовна Вирсаладзе. См. прим. 9 к п. 13.

⁸ Василий Васильевич Чистов. См. прим. 41 к п. 1.

15

Иркутск, 31 декабря 1944 года¹

31 XII—1944

Милый Леша.

Только что получил Ваше письмо, которое подоспело, как видите, прямо к Новому году. Поздравляю и я Вас, милый, и Галю.² Шлет свои поздравления и Лидия Владимировна. Я также получил, — а вот предыдущее письмо, о к(ото)ром Вы общаете, до меня не дошло. Очень много писем сейчас теряется.

Вы, вероятно, знаете, что я опять захворал. Это письмо, что я пишу Вам, первое собственноручное мое письмо за два месяца. Но и сейчас еще чувствую себя неважно, — и не могу еще войти в норму и приступить к работе.

Из писем и телеграмм ректора, декана, товарищей следует как будто понять, что скоро уже возможен вызов, — и, м(ожет) б(ыть), примерно в феврале сумеем увидеться.³

Жму руку и обнимаю
Ваш М. А.

¹ Автограф, чернила.

² Галина Николаевна Парилова.

³ В Ленинград М. К. Азадовский возвратился 10 марта 1945 года. 15 марта приступил к работе.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

© И. З. Серман (Израиль)

НЕСБЫВШАЯСЯ ПОБЕДА

(«БЕСЕДА ЛЮБИТЕЛЕЙ РУССКОГО СЛОВА»)*

Странное положение занимает в истории русской литературы объединение, которое претендовало на одно из центральных мест в литературной борьбе 1811—1816 годов, а затем исчезло и вспоминалось лишь в литературных шуточках своего антагониста «Арзамаса».

Свою жизнь «Беседа любителей русского слова» продолжила в исследовательской литературе. Ею занимались корифеи русской филологической науки, но преимущественно с точки зрения борьбы за язык. Сама же «Беседа» как оформленное явление литературно-общественной жизни мало кого интересовала. Появление в 1983 году за границей книги Марка Альтшуллера не сделало ее широко доступной.

Поэтому новое, дополненное издание следует признать очень важным вкладом в изучение истории литературы начала XIX века, со всеми ее сложностями и конфликтами. В этом издании мы получили полное представление о составе «Беседы», о распределении ее членов по разрядам, и полный перечень всего напечатанного в «Чтениях в Беседе любителей русского слова».

Не довольствуясь данными о составе «Беседы» и содержании ее «Чтений», М. Г. Альтшуллер исследовал литературную деятельность «Беседы» так подробно и обстоятельно, как это не делалось до него никем.

Альтшуллер строит свою концепцию литературного значения «Беседы» на участии в ней Державина (с. 141—180) и Крылова (с. 214—251). И то и другое участие знаменательно. Конечно, Державин в эти годы был первостепенной фигурой в литературе, никто не мог с ним сравниться. Однако в его плодотворном творчестве был существенный провал. И тут я не могу согласиться с Альтшуллером в его подробном перечислении художественных достоинств драматургии Державина. Ни историзма, ни романтических страстей, ни этнографической точности я не нахожу в тра-

гедиях Державина. И все восторги по их поводу, которые сейчас почему-то стали «модными», представляются мне неубедительными. Я склонен согласиться с Шаховским, отрицательно оценившим всю драматическую продукцию Державина и не допустившим ее сценического воплощения. В отличие от тех исследователей, которые пренебрегали членством Крылова в «Беседе», М. Альтшуллер внимательно исследует все басни Крылова, напечатанные в «Чтениях» и проникнутые антипросветительскими настроениями. Я бы мог согласиться с исследователем «Беседы», Крылов действительно критикует просветительскую философию и особенно Вольтера, но при этом исследователь не замечает стихийного демократизма Крылова, пронизывающего большую часть его басен.

Наиболее удачной в книге мне представляется глава 5, «Война 1812 год. Манифесты Шишкова». Как убедительно показал М. Альтшуллер, именно литературно-языковая позиция Шишкова определила выбор его Александром I как автора общенародных манифестов. Манифесты «сыграли важную роль в пропагандистской войне с наполеоновской Францией, которая, при всех оговорках, все-таки являлась наследницей идеи французской революции. Манифесты являются важнейшей частью литературного наследия Шишкова и заслуживают самого внимательного анализа». Проанализировав метафоричность и синтаксическую сложность стилистики манифестов Шишкова, Альтшуллер приходит к вполне обоснованному заключению: «Стилистическая, эстетическая и политическая позиция Шишкова вполне отвечала вкусам народа и оказалась весьма ко времени. Шишков был прав, считая, что простой народ поймет и воспримет высокий торжественный язык гораздо лучше, чем образованные интеллигенты, у которых излишний пафос всегда вызывает скептическую усмешку».

Однако даже противники вынуждены были признать действенность пламенных речей Шишкова. Как свидетельство приятия манифестов Шишкова его безусловными противниками Альтшуллер приводит суждение П. А. Вяземского из его «Записной книжки»:

* Альтшуллер М. Беседа любителей русского слова. У истоков русского славянофильства. 2-е изд., доп. М.: НЛЮ, 2007. 448 с.

«Я помню, что во время оно мы смеялись нелепости его манифестов и ужасались их государственной неблагопристойности, но между тем большинство, народ, Россия, читали их с восторгом и изумлением, и теперь многие восхищаются их красноречием».

И действительно, красноречие и пафос манифестов должны были на фоне военных событий действовать на всех. Вот один пример: «Какому надлежит быть или безумию или крайнему развращению, дабы поверить, что тот, который пришел сюда с мечем, на убийство нас изошренным, с пламенником для воспаления наших домов, с цепями для возложения их на выю нашу, с кошницами для наполнения их домашним имуществом нашим, что тот желает устроить нашу безопасность и спокойствие?»

Тем не менее манифесты при всей их популярности нельзя было причислить к собственно литературной деятельности «Беседы». Центральная идея «Беседы» — завоевать гегемонию в современной русской литературе — оказалась неосуществимой. С окончанием войны потребность в манифестах исчезла, а прочая литературная продукция «Бесе-

ды» не могла бороться с Жуковским и его соратниками. Все, что исходило от членов «Беседы», воспринималось читающей публикой как назойливое повторение архаических стилистических форм. Конкурировать со «Стихотворениями» Жуковского (1816) и с «Опытами» Батюшкова (1817) «Беседа» была не в состоянии. Впервые в русской критике два столь несхожих, хотя и внутренних близких, поэта получили характеристику общей «Новой школы», как их назвал С. С. Уваров.

В отличие от членов «Беседы», прозаиков и поэтов, «Новая школа» ответила на самые глубокие переживания поколения, пережившего катастрофическое воздействие европейских войн 1807—1815 годов. Этому поколению нужна была поэзия высоких чувств и тонких душевных переживаний — все то, чего лишена была поэзия «Беседы».

«Новая школа» ответила на эти запросы и тем самым способствовала ликвидации «Беседы». Заявленная так настойчиво и подкрепленная чиновным составом, «Беседа» не выдержала свободной конкуренции и потерпела полное поражение.

© Н. А. Хохлова

СЕРИЯ КАТАЛОГОВ «ЧАСТНЫЕ СОБРАНИЯ В ФОНДАХ УЛЬЯНОВСКОЙ ОБЛАСТНОЙ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ им. В. И. ЛЕНИНА»*

Одно из главных направлений научной работы любой крупной библиотеки состоит в изучении частных книжных собраний, хранящихся в ее фондах. Наиболее значительный результат этой работы — создание каталога личной библиотеки; в последнее время их выпущено довольно много.¹ Задача совсем

* Библиотека Николая Михайловича и Александра Михайловича Языковых: Опыт реконструкции / Составитель Л. Ю. Ивашкина. Ульяновск, 2003. 394 с.; Библиотека Ознобишиных: Каталог / Составитель В. В. Морозова. Ульяновск, 2006. 546 с.

¹ Назовем некоторые: Лобанов В. В. Библиотека Г. С. Батенькова: Опыт реконструкции. Томск, 1993; Библиотека Ивана Сергеевича Тургенева / Составитель Л. А. Балыкова. Ч. 1. Орел, 1994; Кончаковский А. П. Библиотека Михаила Булгакова: Реконструкция / Музей истории г. Киева. Литературно-мемориальный музей М. А. Булгакова. Киев, 1997; Библиотека Ф. М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание / Составители: Н. Ф. Буданова, Н. С. Быкова,

иного масштаба — издание серии каталогов, т. е. описание всех (или наиболее ценных) личных собраний данной библиотеки. Преимущество серии очевидно: в ее рамках возможно воссоздание истории не только отдельных частных библиотек, но и книгохранилища в целом, что, в свою очередь, позволяет обнаружить многие исторические и культурные связи и взаимодействия. Ведь полнота картины лишь обогащает представление об отдельных коллекциях. Издание серии предполагает и выработку единых принципов описания, унификацию.

Реализация столь масштабного проекта требует колоссальных усилий. До последнего времени единственным примером, по-видимому, была серия «Частные собрания в фондах Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина», в рамках которой, по нашим

С. А. Ипатова, Л. Г. Мироненко, Б. Н. Тихомиров, И. Д. Якубович. СПб., 2005; Каталог личной библиотеки Н. Г. Чернышевского в Вилуйске / Составитель В. А. Петров. М., 2005.

сведениям, вышли три каталога: «Каталог библиотеки П. Я. Чаадаева» (М., 1980), «Каталог библиотеки В. Ф. Одоевского» (М., 1988) и «Каталог библиотеки М. П. Погодина» (М., 1993).

Таким образом, издаваемая ныне Ульяновской Областной научной библиотекой серия каталогов — культурное явление из ряда не просто редких, но уникальных. В настоящее время опубликованы два выпуска. На первый взгляд, подобная инициатива может показаться неожиданной и непосильной для провинциальной библиотеки. И тем не менее в историческом плане она закономерна.

Идея создания публичных библиотек в провинциальных городах России принадлежит выдающемуся государственному деятелю, адмиралу Н. С. Мордвинову и относится к 1830 году. Провозглашенная сверху, мало обеспеченная финансово, она, как правило, не встречала поддержки на местах и реализовывалась чрезвычайно медленно и трудно. «Отрадными исключениями», по мнению П. Столпянского, исследовавшего историю этого культурного начинания, были библиотеки: Виленская, Одесская, Симбирская и Севастопольская.² Циркулярное распоряжение от 5 июля 1830 года о «Заведении в губерниях публичных библиотек для чтения» по существу было лишь рекомендательным актом; на деле же библиотеки открывались по той или иной частной инициативе.

Замысел основания библиотеки в Симбирске чрезвычайно интересен и в чем-то совпадает с замыслом организации Пушкинского Дома как своеобразного памятника А. С. Пушкину. Он окончательно оформился в 1845 году на торжествах по случаю открытия в городе памятника Н. М. Карамзину (уроженцу Симбирска).³ Решено было увековечить его память и созданием такого учреждения, «которое на деле могло бы осуществлять (...) просветительские идеи, освещавшие все творчество Н. М. Карамзина»,⁴ т. е.

учредить общедоступное книгохранилище. Вскоре было получено высочайшее соизволение на переименование Симбирской библиотеки (подписка на которую собиралась с 1838 года) в Карамзинскую. Ее торжественное открытие состоялось 18 апреля 1848 года. Более 50 лет, вплоть до революции, «добрыми гениями» библиотеки были Языковы: поэт Николай Михайлович, его братья Петр и Александр Михайловичи и их потомки. По подсчетам В. А. Гуркина, всего Языковыми было пожертвовано в библиотеку 9300 книг и более 6000 руб.⁵ Они неизменно возглавляли комитет библиотеки, вели совершенно безвозмездную работу, благодаря которой культурное значение Карамзинской библиотеки в последней трети XIX века распространилось далеко за пределы небольшого провинциального города. «Казанский университет, Карамзинская библиотека в Симбирске и Радищевский музей в Саратове — суть выдающиеся точки культуры на Волге», — писал В. В. Розанов.⁶ Помимо Языковых, были и другие вкладчики и радители библиотеки, ведь уроженцы Симбирска, напомним, — это целая плеяда замечательных деятелей русской культуры, и прежде всего литературы: И. И. Дмитриев, Н. М. Карамзин, Тургеневы, Аксаковы, Языковы, Д. В. Давыдов, Д. П. Ознобишин, Д. Д. Минаев, И. А. Гончаров.

* * *

Описание книжного собрания И. А. Гончарова, пожертвованного Карамзинской библиотеке, по-видимому, можно назвать предвестником рецензируемой серии.⁷ Непосредственной предпосылкой, фундаментом ее создания следует считать собственно библиотечную, фондovou работу. Еще в 1930-е годы первый профессиональный библиограф библиотеки Е. В. Ложкина начала выделять наиболее значимые личные библиотеки (их около 20) из общего фонда, в котором они были растворены.⁸ Итогом этой работы можно считать открытие в 1990 году музея «Карамзинская общественная библиотека». «Богатый архивный материал музея, подлинная мебель и портреты, сохранившийся книжный

научной конференции «Н. М. Языков и литература пушкинской эпохи». Ульяновск, 2003. С. 180.

⁵ Там же. С. 183.

⁶ Розанов В. В. Русский Нил // Новый мир. 1989. № 7. С. 226.

⁷ Описание библиотеки Ивана Александровича Гончарова: Каталог / Составители: Н. И. Никитина, В. А. Сукайло, А. И. Кукуева. Ульяновск, 1987.

⁸ Ложкина Е. В. И. А. Гончаров. Н. М. Карамзин. Д. В. Григорович. Ю. Д. Беляев: Библиографические материалы. Ульяновск, 1950.

² Столпянский П. К истории провинциальных публичных библиотек // Русский библиофил. 1912. № 1. С. 51—57; № 2. С. 35—46.

³ Одним из главных инициаторов открытия памятника был Н. М. Языков, привлечший к участию в этом событии своих друзей-славянофилов. Кульминационным моментом торжества стала речь М. П. Погодина (*Погодин М. П. Историческое похвальное слово Карамзину, произнесенное при открытии ему памятника в Симбирске августа 23, 1845 года в собрании симбирского дворянства*. М., 1845). Об истории открытия памятника см.: *Трофимов Ж.* Симбирский памятник Карамзину. Известное и неизвестное. М., 1992.

⁴ Гуркин В. А. О роли Языковых в создании Симбирской публичной библиотеки // По царству и поэт: Материалы Всероссийской

фонд Карамзинской общественной библиотеки делают его экспозицию уникальной». ⁹ В фонде — книги из личных собраний Н. М. Карамзина, Н. М. и А. М. Языковых, И. А. Гончарова, Д. Д. Минаева, московского библиофила С. Д. Сырейщикова. На базе музея был образован Отдел редких книг и рукописей (именно его гриф значится в заглавии серии).

Первый из рецензируемых каталогов подготовлен заведующей этим отделом Л. Ю. Ивашкиной и посвящен «отцам-основателям» библиотеки — Н. М. и А. М. Языковым. В рамках данной серии такое начало представляется не просто обоснованным, но единственно возможным, ибо история личных собраний братьев Языковых неразрывно связана с историей библиотеки. Этот вопрос подробно исследован в предисловии к каталогу. Оно состоит из следующих небольших глав: I. Карамзинская общественная библиотека в Симбирске и семья Языковых; II. Библиотека братьев Языковых. Судьба. Характер; III. Библиотека Языковых. Проблемы изучения.

Вполне закономерно, что смысловым ядром темы «Братья Языковы» до сих пор была биография поэта Н. М. Языкова и в гораздо меньшей степени — фольклористические интересы братьев в связи с «Собранием песен» П. В. Киреевского. В ракурсе изучения библиотеки эта тема приобрела новое освещение. Стала особенно ощутима ее недостаточная, односторонняя изученность, в силу которой старшие братья поэта — Петр и Александр Михайловичи, как правило, оставались в тени.

Карамзинская библиотека была общим детищем братьев Языковых, поэтому в исследовательской статье Л. Ю. Ивашкиной они выступают, наряду с Н. М. Языковым, в качестве главных действующих лиц. Все трое были выдающимися библиофилами, страстными любителями книги. Если Николай Михайлович был инициатором создания и — благодаря своим многочисленным связям — активнейшим устройтелем библиотеки, то Петр и Александр Михайловичи, намного его пережившие, — ее многолетними хранителями и крупнейшими вкладчиками. Вот почему составитель каталога, основываясь, в частности, на материалах архива Карамзинской библиотеки, одинаково подробно рассказывает о деятельности каждого из братьев.

Петр Михайлович Языков (1798—1851) известен главным образом как ученый-геолог и собиратель фольклора. По окончании Горного кадетского корпуса он некоторое время служил в горном департаменте Министерства финансов; рано (в 1824 году) вышел в отставку и поселился в Симбирске. «Талантливый ученый-геолог, Петр Михайлович собрал

прекрасную палеонтологическую коллекцию, обследовав с геологической точки зрения всю Симбирскую и часть Казанской губернии, составил карту почв Симбирской губернии. Его научные работы публиковались в русских и зарубежных журналах (...). Всяма лестную характеристику „человека чрезвычайно замечательного“ получил Петр Михайлович и от А. С. Пушкина», которого он принимал в своем имении Языково в 1833 году. «В историю отечественной культуры П. М. Языков вошел как собиратель устного народного творчества. Он первым начал записывать песни крестьянских войн Поволжья, пополнив этими записями известное песенное собрание П. В. Киреевского». ¹⁰

Александр Михайлович Языков (1799—1874) также закончил Горный кадетский корпус, но практически не служил и почти всю жизнь провел в своих симбирских и оренбургских имениях. В высшей степени незаурядный человек, выдающийся эрудит, более всего Александр Михайлович был склонен к философии. «Живя в Петербурге, он много занимался философией и эстетикой, брал частные уроки у лучших тогдашних профессоров — К. И. Арсеньева, А. И. Галича, К. Ф. Германа. Зная французский и немецкий языки, А. М. Языков сам занимался переводами. Вместе с братьями и сестрами Прасковьей и Екатериной, племянником Д. А. Валухевым он стал активным участником песенного собрания П. В. Киреевского. А. М. Языков был знаком с А. С. Пушкиным, навещал его в Болдино и одним из первых познакомился с „Историей Пугачевского бунта“, в сборе материалов для которой Языковы немало помогли первому русскому поэту. (...) Затворнический образ жизни несколько не мешал, а, скорее, и способствовал тому, что он собрал обширную личную библиотеку. „Так привык я жить с книгами, читать, выписывать, справляться. Это доставляет занятие вечное, независимость величайшую и есть едва ли не единственный путь к счастью“» (с. 17). Александр Михайлович был любимейшим братом Н. М. Языкова. Оба собирали свои личные библиотеки с намерением соединить их впоследствии в «одно прекрасное, торжественное целое» (с. 13), поэтому одной из главных тем их переписки была библиофильская.

Во вступительной статье, не останавливаясь подробно на жизнеописании Н. М. Языкова, что было бы излишне, Л. Ю. Ивашкина сосредоточивает внимание на теме «Языков-библиофил», раскрывая таким образом не вполне изученную грань биографии поэта. «Личная библиотека Н. М. Языкова начала

¹⁰ Ивашкина Л. Ю. Предисловие // Библиотека Николая Михайловича и Александра Михайловича Языковых... С. 8. Далее ссылки на рецензируемые издания приводятся в тексте.

⁹ Карамзинская общественная библиотека в Симбирске. [Буклет]. Выходные данные отсутствуют.

формироваться во время его учебы в Дерптском университете. (...) Там же, в Дерпте, сложилась и основная направленность (...) собрания: словесность, теория и история литературы, а также история, как российская, так и всеобщая» (с. 14—15). Впоследствии большую роль в комплектовании библиотеки сыграл Василий Дмитриевич Комовский (1803—1851), петербургский знакомый Языковых, переводчик, археограф, редактор первого издания стихотворений Н. М. Языкова. Как утверждает Л. Ю. Ивашкина, он был «своеобразным домашним библиографом братьев. С его помощью они узнавали о литературных новинках, добывали интересующие их издания, он же часто выступал в качестве посредника с петербургскими книгопродавцами» (с. 15). Исследовательница прослеживает историю формирования библиотеки в так называемый «московский» период жизни поэта, в период его длительного заграничного путешествия, называет основные адреса ее хранения. «По разным свидетельствам, — заключает она, — библиотека Николая Михайловича Языкова содержала от 4 до 5 тыс. томов и была известна уже среди современников. Наряду с библиотекой Н. И. Тургенева Б. Гласко¹¹ относил ее к „наиболее полным библиотекам Поволжья“ и характеризовал как библиотеку „философского и общественного характера“. Действительно, библиотека была гордостью поэта, и в своих письмах он часто говорит о ее „значительности и прекрасности“» (с. 14).

Н. М. Языков скончался в 1846 году. Ему не довелось стать очевидцем открытия Карамзинской библиотеки. Его мечту воплотили Александр и Петр Михайловичи. «После смерти Николая Михайловича его книги были перевезены братьями в Языково. Личную библиотеку поэта решено было передать готовящейся к открытию Симбирской Карамзинской общественной библиотеке. Тем более что при жизни Н. М. Языков не раз говорил о своем желании „пожертвовать оной книги из своего собрания“. В Карамзинскую библиотеку поступило 2325 томов. Часть книг осталась в семье. Какая-то часть попала к знакомым...» (с. 16). Это пожертвование, составившее приблизительно половину языковского собрания, легло в основу фонда учреждаемой библиотеки, вопрос об открытии которой таким образом был окончательно решен.

Собрание Н. М. Языкова не дошло до нас. В 1864 году пожар истребил всю Карамзинскую библиотеку — от ее фонда осталось всего 100 книг, три из которых принадлежали поэту. Та же участь постигла и личную библиотеку Петра Михайловича, пожертвованную после его смерти сыновьями, Василием и Александром Петровичами, всего за не-

сколько месяцев до пожара (пожертвование составляло 2625 томов). Однако спустя всего два года именно усилиями молодого поколения Языковых библиотека стала возрождаться «на прежних основаниях» (Василий Петрович возглавлял комитет библиотеки в 1861—1866 годах; Александр Петрович — в 1866—1871 и 1881—1896 годах). Основой для ее возрождения в немалой степени послужил дар Александра Михайловича — 161 название в 203 томах. После его кончины в 1874 году Карамзинская библиотека «получила еще одну, самую большую и последнюю часть книжного собрания братьев Языковых. По документам библиотеки, это наследство составляло 1379 названий в 3212 томах...» (с. 17). Следовательно, всего из личной библиотеки А. М. Языкова было пожертвовано 1540 названий в 3415 томах.

Обращаем внимание читателя на эти цифры, которые понадобятся при анализе основного содержания книги — каталога. К нему мы и переходим.

Каковы ожидания исследователя, обращающегося к каталогу, именуемому «Библиотека Николая Михайловича и Александра Михайловича Языковых: Опыт реконструкции»? Очевидно, он надеется найти в нем описание двух библиотек: Николая Михайловича и Александра Михайловича, между которыми, как можно заключить из названия, существует некая связь. Библиотек, по-видимому, не сохранившихся (или сохранившихся не полностью), иначе реконструкция не понадобилась бы. Он вправе также ожидать, что объем данного каталога хотя бы в некотором приближении соответствует известному из источников подлинному объему личных библиотек братьев Языковых, а следовательно, есть возможность получить некое объективное представление об их составе и содержании, узнать, была ли та или иная книга в личных собраниях Языковых (собственно, это и есть основной вопрос, с которым исследователь обращается к подобному рода изданиям).

К сожалению, в нашем случае ни одному из этих ожиданий не суждено сбыться в полной мере. Дело в том, что объектом изучения Л. Ю. Ивашкиной являются не личные библиотеки Н. М. и А. М. Языковых, как можно заключить из названия каталога, а те книжные собрания, которые были пожертвованы ими в Карамзинскую библиотеку и ныне составляют единый мемориальный языковский фонд. Масштабы реконструкции соответствуют объекту исследования: реконструируется та часть этого фонда, которая по разным причинам до нас не дошла, но отнюдь не личные библиотеки в их полном объеме. Одним словом, вся проделанная работа, несмотря на ее несомненную фундаментальность, целиком и полностью лежит в плоскости темы: «Языковы и Карамзинская библиотека». Вот почему вполне корректным, исчерпывающим содержание было бы следу-

¹¹ Имеется в виду исследование: Гласко Б. Старые русские помещичьи библиотеки // Русский библиофил. 1912. № 6. С. 22—33.

ющее название каталога: «Описание и частичная реконструкция книжного собрания Н. М. и А. М. Языковых, хранящегося в Отделе редких книг Ульяновской Областной научной библиотеки».

К этим выводам мы пришли путем подробного изучения каталога, и прежде всего анализа его объема. Вскрыть несоответствие между отраженным в названии книги замыслом и ее реальным содержанием оказалось гораздо труднее, чем обнаружить частные недостатки. Эта подмена, по-видимому, осталась неосознанной составителем. Во всяком случае, предисловие ничуть не проясняет суть дела, наоборот. «Настоящий каталог, — пишет Л. Ю. Ивашкина, — попытка реконструкции библиотеки Н. М. и А. М. Языковых, в какой-то степени исполнение мечты двух братьев о большой общей библиотеке (далее следует обширная цитата из письма Н. М. Языкова, в котором он сообщает о своем намерении «переехать навсегда» в деревню и привезти с собой свою библиотеку. — *Н. Х.*). «Реконструировать это уникальное собрание в полном объеме, — продолжает составитель, — на сегодняшний день не представляется возможным. Особенно трудно это сделать с той частью библиотеки Н. М. Языкова, которая поступила к открытию Карамзинской Библиотеки и сгорела в 1864 году» (с. 18). О чем, спросит читатель, идет речь: о личных библиотеках братьев или их частях, образующих некое собрание? На эти недоуменные вопросы мы ответили выше.

На наш взгляд, важнейшим доказательством того, что объектом изучения была не личная библиотека, а мемориальное собрание, является структура каталога. Книги, как следовало бы ожидать, не разделены в нем по владельческому признаку, но слиты в единый алфавит. Неужели таким образом составитель думала реализовать мечту братьев о «большой общей библиотеке»? Подобная «реконструкция», возможно, имеет некий мемориально-музейный смысл, но ее научное значение сомнительно. Каталог, безусловно, имел бы совершенно иное научное качество, если бы книги Н. М. Языкова были отмечены в нем определенным образом.

Остановимся на методе реконструкции погибших во время пожара 1864 года книг Н. М. Языкова. «Единственными документальными источниками, — пишет Л. Ю. Ивашкина, — позволяющими судить о допожарном фонде, являются „Систематически-алфавитная роспись русским книгам Симбирской Карамзинской общественной библиотеки“ (Симбирск, 1862) и списки запрещенных книг на французском и немецком языках...» (там же). Тем не менее реконструкция книг, принадлежавших Н. М. Языкову, как нам стало известно уже из личного сообщения Л. Ю. Ивашкиной, проводилась на основе других источников: архива Языковых, хранящегося в ИРЛИ (Ф. 348), опубликованной переписки и воспоминаний, поскольку в «Систе-

матически-алфавитной росписи» нет указания на источник поступления; ссылка на нее позволяет лишь делать предположения, учитывая тот факт, что библиотека Н. М. Языкова составляла почти 50 % фонда Карамзинской библиотеки.

Рассмотрим конкретный пример из каталога, дабы пояснить методику работы с ним. Под № 346 описана следующая книга: Погодин М. П. Марфа, посадница Новгородская. Трагедия в 5 действиях, стихах, изданная М. Погодиным. — М.: в Унив. тип., 1830. Затем следуют позиции: «Описано по: Смирдин — II, 11695»; «СК-62»; приведены 7 цитат из переписки Николая Михайловича с Александром Михайловичем.

На основании того, что книга не сохранилась (описана по каталогу Смирдина), была учтена в «Систематически-алфавитной росписи» (СК-62), несколько раз упоминается в письмах Николая Михайловича, читатель сам должен заключить, что она происходит из библиотеки Николая Михайловича. Вряд ли исследователь должен проделывать эту аналитическую работу над материалом, ему малоизвестным, но столь тщательно изученным составителем. Оперативную справку о языковских книгах он может получить лишь по указателю «Книги с владельческими подписями и автографическими надписями Н. М. Языкова». Но их здесь всего 26! То же можно сказать об аналогичном указателе книг библиотеки А. М. Языкова (130 номеров).

Собрание последнего, несмотря на вполне сопоставимый объем пожертвованной обоим братьев, представлено в каталоге с гораздо большей полнотой и достоверностью, так как библиотека Александра Михайловича, хотя и с многочисленными утратами, но дошла до нас. Важно отметить, что вместе с его книгами были переданы и отдельные экземпляры из библиотеки Николая Михайловича. Вот как обстояло дело с регистрацией и учетом новых поступлений после пожара: «С 1864 года книжные поступления регистрировались в „Хронологическом каталоге книгам Карамзинской общественной библиотеки“, где в графе „примечание“ часто указывается и источник поступления. Не представляет трудностей восстановить пожертвование, сделанное А. М. Языковым в 1866 году, эти книги записаны в первый том Хронологического каталога под номерами 3574—3734. К сожалению, нет подобной ясности с библиотекой А. М. Языкова, поступившей после его смерти в 1874 г. и зарегистрированной во втором и третьем томах каталога» (там же). Неполнота учета, распыленность языковско-го собрания в фондах библиотеки вплоть до 80-х годов XX века и другие причины весьма осложнили труд составителя. «На протяжении многих лет книги выдавались читателям и порой бесследно „зачитывались“. Нередко наиболее читаемые книги „переодевались“ в библиотечный переплет, утрачивая форзац и

возможные владельческие признаки. Пагубно сказались и многочисленные библиотечные „чистки“, когда из фондов исключались книги по дублетности, непрофильности или элементарной некомпетентности библиотекарей» (с. 19).

В результате большой фондовой работы, о которой упоминалось выше, языковское собрание было выделено из общего состава библиотеки. «Сегодня коллекция книг, — пишет Л. Ю. Ивашкина, — безусловно принадлежавших Н. М. и А. М. Языковым, составляет 265 изданий на русском и 541 на иностранных языках. 240 изданий утрачены по разным причинам (они реконструированы в каталоге. — Н. Х.)» (там же). Путем изучения переписки, воспоминаний, архивных материалов реконструированы еще 362 описания. «62 названия включены в каталог условно, большую часть из них составляют альманахи, в которых публиковались произведения Языкова-поэта» (там же). Суммируя все эти цифры, получаем общий объем каталога: 1470 названий. Объем, к сожалению, не соотносимый с указанными выше объемами пожертвований братьев Языковых: Николай Михайлович — 2325 томов, Александр Михайлович — 1540 названий в 3415 томах. И, добавим, ни в какой степени не соответствующий объемам личных библиотек, превосходившим указанные пожертвования по меньшей мере в два раза.

Одна из причин столь явной неполноты состоит в следующем. Руководствуясь идеей осуществить (в виде каталога) мечту братьев о «большой общей библиотеке», составитель экспонирует библиотеку Александра Михайловича лишь в той ее части, которая гипотетически могла слиться с библиотекой Николая Михайловича, а именно: в каталоге представлены только те книги, которые были изданы до 1846 года включительно (т. е. до года смерти поэта). Между тем в предисловии сообщается, что Александр Михайлович активно пополнял библиотеку еще более четверти века вплоть до своей кончины в 1874 году, но эта часть собрания осталась за рамками каталога.

Вряд ли, повторим, концепция научного издания может иметь столь идеалистическое основание. Тем более что пресловутая «мечта» осталась несбывшейся: библиотеки братьев никогда не воссоединялись, даже под крышей Карамзинского книгохранилища (во-первых, сюда поступили лишь части их личных библиотек; во-вторых, пожар помешал их «воссоединению»). Вообще, необходимо помнить, что задача составителя заключается в описании сохранившегося или в реконструкции несохранившегося, но всегда — реально существующего (или существовавшего) книжного собрания. В этом смысле описание библиотеки Александра Михайловича в ее возможно полном объеме (включая реконструкцию несохранившихся книг) представляло бы гораздо больший на-

учный интерес, чем гипотетическая «Библиотека Н. М. и А. М. Языковых».

Другая существенная причина неполноты каталога — недостаточный объем источниковедческой базы, на основе которой осуществлялась реконструкция. Остается неясным, в какой именно мере были использованы материалы архива Языковых, хранящегося в ИРЛИ, а они содержат колоссальный резерв для дальнейшей работы по реконструкции библиотеки. Мы имеем в виду неопубликованную переписку Н. М. Языкова с братьями за 1831—1846 годы (среди своих источников Л. Ю. Ивашкина называет лишь ее опубликованную часть¹²), а также неопубликованные письма Н. М. и А. М. Языковых к В. Д. Ковмовскому (их общий объем — 289).¹³

Несомненным достоинством каталога является высокопрофессиональный уровень конкретных описаний, многие из которых потребовали не только существенных библиографических, но исторических и литературоведческих разысканий. Каталог снабжен целой системой указателей, обеспечивающей поиск разнообразной информации. Большая часть указателей (5 из 9) посвящена книгам с владельческими подписями, автографическими и дарственными надписями, маргиналиями Н. М. и А. М. Языковых, членов семьи Языковых и других лиц. Имеется весьма специфический «Указатель книг по систематическому каталогу Карамзинской общественной библиотеки», который со всей очевидностью свидетельствует: объектом изучения Л. Ю. Ивашкиной является лишь та часть книжного собрания братьев Языковых, которая поступила в Карамзинскую библиотеку. Благодаря тому что номера сохранившихся книг выделены в нем полужирным шрифтом, можно получить наглядное представление о соотношении сохранившихся и утраченных (реконструируемых в каталоге) изданий. Об этом указателе, который, несомненно, облегчает пользование каталогом и проясняет сам принцип его составления, на наш взгляд, следовало бы подробнее рассказать в предисловии. Вообще, составитель должен прояснить по крайней мере два момента: почему он считает необходимым снаб-

¹² Языковский архив. Вып. 1: Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822—1829) / Под ред. и с объяснит. прим. Е. В. Петухова. СПб., 1913; *Языков Н. М.* Письма к родным / Публ. А. А. Карпова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 148—178. (Публикация включает письма за 1830 год.) Обнаруженные нами недавно подготовительные материалы ко второму выпуску «Языковского архива» (копии писем Н. М. Языкова к родным за 1830—1839 годы) могут существенно облегчить работу.

¹³ ИРЛИ. Ф. 348. № 19. 4. 28; № 19.4.104.

дить книгу тем или иным указателем; каким образом каждый из них может быть использован читателем. Разумеется, это не относится к «Указателю имен» и, по-видимому, к вполне уместным в каталоге «Указателю мест издания книг» и «Указателю географических названий».

Своего рода приложение составляют разделы «Из родословной семьи Языковых» и «Список отдельных имен, упоминаемых в каталоге». В первом приведены краткие биографические справки о всех представителях рода Языковых, а во втором — о лицах, связанных с ними дружески или родственно, либо причастных к деятельности Карамзинской библиотеки. Многие факты суть результат архивных и краеведческих разысканий, а потому, бесспорно, очень ценны.

Подводя итог, можно сказать, что рецензируемая книга — это первый фундаментальный труд по теме «Языковы и Карамзинская библиотека». Он, несомненно, войдет как в литературу о самом поэте, так и в гораздо менее обширную литературу о братьях Языковых. К сожалению, в силу своей неполноты каталог не исчерпывает тему «Собрание братьев Языковых в Карамзинской библиотеке». Что же касается описаний их личных библиотек как таковых, то это лишь закладной камень предстоящих исследований. Исследований, подчеркнем, иного масштаба, которые должны осуществляться на основе иного круга источников.

На наш взгляд, есть все основания, чтобы продолжить работу в уже обозначенных рамках. Начать можно с переиздания каталога под уточненным названием. Потребуется существенная переработка предисловия (историческая часть нуждается в композиционной и стилистической отделке, а раздел, посвященный методике и принципам составления каталога, должен быть написан заново). Описания книг Николая Михайловича и Александра Михайловича следует разделить (или хотя бы в общем алфавитном ряду выделить книги Николая Михайловича). Не нужно, как мы уже писали выше, искусственно исключать из каталога ту часть библиотеки Александра Михайловича, которая сложилась в период с 1846 по 1874 год; необходимо дать ее в полном объеме (хотя бы в отношении сохранившихся книг). Наряду с продолжением работы по реконструкции книг Николая Михайловича и Александра Михайловича чрезвычайно важно было бы начать и реконструкцию собрания Петра Михайловича, которое не нашло отражения в рецензируемом каталоге. По-видимому, целесообразно опубликовать «Систематически-алфавитную роспись русским книгам Симбирской Карамзинской общественной библиотеки» как единственный документальный источник, отражающий состав собрания Николая Михайловича. Это дало бы возможность определенному кругу исследователей подключиться к работе.

Второе издание насущно необходимо еще и потому, что каталог вышел мизерным тиражом, заведомо обеспечившим его статус «библиографической редкости». Вышел благодаря подвижническому труду и энтузиазму составителя, которая вынуждена была взять на себя и редакторскую, и корректорскую работу, что неизбежно сказалось на качестве подготовки книги. По-видимому, формат серии должен обеспечивать более благоприятные условия. С другой стороны, в рамках серии — как в стенах исследовательской лаборатории — возможны ошибки и неудачи, которые должны устраняться оперативно и безболезненно.

* * *

История изучения творчества Дмитрия Петровича Ознобишина (1804—1877) как одного из поэтов пушкинской эпохи, по-видимому, не имеет аналогов. В 2001 году в серии «Литературные памятники» были изданы практически все его сочинения (ранее в серии «Поэтическая Россия» появился однотомник избранного). Среди многих посвященных ему работ — очерк жизни и творчества, вышедший отдельным изданием, а также описание его архива. Наконец, рецензируемый каталог дает исчерпывающее представление об Ознобишине-библиофиле. Одним словом, Д. П. Ознобишину (а он известен также как ориенталист и переводчик) исключительно повезло на исследователей.

Специфику проделанной составителем каталога В. В. Морозовой исследовательской работы можно определить словами академика Н. П. Лихачева: «Генеалогическая история одной помещичьей библиотеки».¹⁴ Сама автор пишет в аннотации к книге: «Каталог позволяет проследить историю формирования провинциальной усадебной библиотеки, пополнить биографию поэта новыми фактами». Действительно, тип каталога необычен: он отразил состав не личной, но родовой библиотеки, складывавшейся на протяжении трех веков (с середины XVII до середины XX века) усилиями шести поколений Ознобишиных. Залогом сохранности и приумножения этого книжного собрания были библиофильские традиции семьи. Исследуя типологию семейных библиотек, В. В. Морозова выявила уникальную особенность собрания Ознобишиных: «...библиотеки присутствовали во многих просвещенных домах как в столицах, так и в провинции. Однако уже в конце XVIII—начале XIX в. многие книжные собрания оказались ненужными наследникам (...). Яркий тому пример — знаменитая библиотека А. Т. Болотова. Ознобишинское собрание отличает то, что библиофильские тра-

¹⁴ Лихачев Н. П. Генеалогическая история одной помещичьей библиотеки. СПб., 1913.

диции, начало которым положено в середине XVIII в., получили свое продолжение и развитие в последующие столетия» (с. 13).

В обширной вступительной статье (с. 6—41) исследуется роль всех поколений Ознобишиных в истории формирования библиотеки. Наряду с любителями книги среди них были и выдающиеся библиофилы: основатель библиотеки Иван Михайлович Ознобишин и его сын, довольно известный писатель и переводчик XVIII века Никанор Иванович Ознобишин (1730-е—1788), сам Д. П. Ознобишин и его внук, Дмитрий Иванович Ознобишин (1869—1956). Хотя в центре внимания В. В. Морозовой остается Д. П. Ознобишин, ей удалось соблюсти известный «баланс интересов» благодаря последовательному изложению истории библиотеки. Роль же Д. П. Ознобишина в этой истории поистине трудно переоценить. Его стараниями библиотека получила совершенно новое качество, перейдя во второй половине XIX века из разряда крупных семейных библиотек в разряд уникальных по составу и объемам (в 1860-х годах она насчитывала более 20 000 томов). Вот как характеризует ее В. В. Морозова: «В библиотеке было замечательное собрание отечественных изданий XVIII в. и рукописей, составленное прадедом, дедом и отцом Дмитрия Петровича. Сам поэт собрал обширную коллекцию русских и западноевропейских книг по фольклору; „восточный” блок включал словари, справочники, рукописи, классические тексты (оригиналы и переводы) писателей Востока, работы практически всех европейских ориенталистов».

Лингвистические интересы Ознобишина обусловили наличие в библиотеке большого числа языковых словарей, пособий, грамматик, азбук и т. п. Отдельные комплексы составляли богословская и литургическая, медицинская, сельскохозяйственная и экономическая литература. Кроме того, в библиотеке были полные комплекты русской (в том числе региональной — Симбирской и Смоленской) и западноевропейской периодики за многие годы» (с. 29—30). Биография Ознобишина, в целом хорошо изученная, в ракурсе библиофильской темы приобретает не только новые смысловые акценты, но и обогащается ценнейшими фактами. Жанр исследования («генеалогическая история библиотеки»), разумеется, предполагает широкие генеалогические разыскания, совокупный материал которых отражен в 30-страничном указателе «Список отдельных лиц, упоминаемых в каталоге». Это несомненный вклад в биографию Д. П. Ознобишина, в немалой степени основанный на краеведческих разысканиях. Здесь можно найти сведения о всех упоминаемых в каталоге представителях рода Ознобишиных, их родственниках и друзьях, о лицах, способствовавших формированию библиотеки.

Подлинным открытием явилось установление точной даты рождения поэта, до

сих пор неизвестной, на основании его собственной записи в «Месяцеслове на 1844 год»: «1804 Октября 4 родился Д. П. Оз.» (№ 227 каталога, с. 97).

Каталог содержит новые сведения о воспитании и образовании Ознобишина: первоначальном (в семье А. В. Казадаева), последующем — в Московском благородном пансионе (в свете формирования библиофильских интересов), а также о пребывании в Геттингенском университете в качестве вольнослушателя. Заграничная поездка 1848 года на основе неопубликованного эпистолярного материала представлена в виде хроники впечатлений от приобретения и чтения книг. Большое внимание уделено теме «Ознобишин в Симбирске»: его общественной деятельности, в том числе взаимоотношениям с комитетом Карамзинской библиотеки: «Вклад Д. П. Ознобишина в Карамзинскую библиотеку был весьма скромным, и это вызывало некоторую досаду членов комитета, особенно после симбирского пожара в августе 1864 г.» (с. 28). Составитель сообщает обо всех перемещениях книжного собрания Ознобишиных. В начале 1820-х годов оно постепенно было перевезено в родовое имение, с. Троицкое Карсунского уезда Симбирской губернии, где Д. П. Ознобишин жил почти безвыездно с 1833 года. Именно здесь библиотека находилась вплоть до революции. В 1918—1927 годах книги были перевезены в Симбирск и в числе многих других реквизируемых библиотек поступили в ведение ГУВОНО. Затем они были переданы в Карамзинскую библиотеку (с 1925 года — Дворец книги им. В. И. Ленина), где и хранятся поныне в Отделе редких книг и рукописей (настоящий каталог, так же как и предыдущий, имеет именно этот гриф).¹⁵

Собственно говоря, составитель вправе была ограничиться описанием этой коллекции (условно назовем ее «русской»). Между тем она существенно расширила рамки исследования, изучив и историю библиотеки Дмитрия Ивановича Ознобишина, которая в основном сложилась уже в эмиграции. В разработке этой темы у В. В. Морозовой нет предшественников. История «эмигрантской» части библиотеки Ознобишиных — отдельный захватывающий сюжет, который еще ждет осмысления и дальнейшего изучения в рамках темы «русское зарубежье».

Д. И. Ознобишин в полной мере унаследовал библиофильские традиции семьи. Выпускник Академии Генерального штаба, в 1903 году он был назначен адъютантом герцога Лейхтенбергского, резиденция которого находилась в Париже. Уезжая надолго во Францию, он увез с собой часть родовой библиотеки. Во время Первой мировой войны

¹⁵ «В 1927 г. несколько изданий из библиотеки Ознобишиных были переданы в Пушкинский Дом» (с. 35).

полковник Ознобишин — заместитель русского военного агента во Франции. «В 1917 г. началась его вынужденная эмиграция. В русских эмигрантских кругах Ознобишин занимал довольно заметное положение. Он был председателем Союза офицеров, начальником походной канцелярии вел. кн. Владимира Кирилловича (1945—1952), принимал деятельное участие в культурных акциях эмиграции. В числе близких друзей Ознобишина — генерал П. Н. Краснов (...) Ознобишина и Краснова объединяло искреннее желание сохранить военные и культурные традиции донского казачества в эмиграции» (с. 32). Их совместным детищем стал хор «Донские казаки», существующий и поныне. Д. И. Ознобишин был близок и к литературным кругам эмиграции. Будучи поклонником творчества И. С. Шмелева, поддерживал его материально. Подлинная дружба связала Ознобишина с известным поэтом-казакон Н. Н. Туроверовым. Именно благодаря последнему мы имеем некоторое представление о книжном собрании Ознобишина. «Дмитрий Иванович создал собственную уникальную библиотеку (...) Большая часть книг была приобретена „со знанием, любовью и вкусом“ за границей. Библиотека располагалась в „аккуратном кокетливом домике“ генерала Ознобишина в парижском пригороде Аньер. Туроверов, видимо, на какое-то время поселился с Ознобишиным, и к 1934 г. совместными усилиями они смогли систематизировать и упорядочить огромную, в десять тысяч томов, библиотеку и коллекцию гравюр, оригинальных рисунков и набросков (Орловского, Репина, Норлана), монет, медалей, писем и автографов. (...) В 1939 г., когда Париж был оккупирован немецкими войсками, Д. И. Ознобишин оказался на юге Франции, в свободной зоне. (...) После 1945 г. (...) поселился в Женеве. Библиотеку, если она еще и оставалась, он был вынужден, вероятно, „проживать“. В сентябре 1956 г. он умер. Дмитрий Иванович не был женат, прямых наследников у него не было. Коллекцию унаследовал Николай Николаевич Ознобишин (род. 1902 г.), представитель параллельной, тамбовской линии рода, эмигрировавший из России после 1917 г.» (с. 33—34).¹⁶ Коллекция насчитывала всего 91 название. В 1992 году при посредничестве Д. С. Лихачева Н. Н. Ознобишин передал эти книги в Ульяновскую Областную научную библиотеку. Таким образом воссоединились русская и эмигрантская части библиотеки Ознобишиных. Воссоединились, конечно, символически: предпринятые В. В. Морозовой и Л. Ю. Ивашкиной поиски огромной аньерской библиотеки пока не дали

результатов — следы ее теряются во время Второй мировой войны. Исследовательница склоняется к мысли о том, что она была вывезена в Германию. Следовательно, точка в истории библиотеки пока не поставлена...

Анализ проделанной В. В. Морозовой работы со всей очевидностью доказывает: предисловие к каталогу — это самостоятельное исследование, которое в силу своей научной новизны представляет несомненную ценность. Его переработанный вариант (помимо содержательного мы имеем в виду композиционный и стилистический аспекты) должен быть опубликован в виде отдельной статьи. Необходимо также основательная редакторская и корректорская подготовка текста.

Отсутствие ее является сугубым недостатком непосредственно каталога и большого справочного аппарата к нему. Вот что пишет автор о принципах составления издания: «Задача реконструкции библиотеки (...) не ставилась. Каталог включает 1888 библиографических записей (3214 томов. — Н. Х.), снабженных порядковым номером. (...) Каждая запись составлена de visu и включает подробную информацию о каждом экземпляре. Указываются (...) сведения о наличии штампов, печатей, экслибрисов, номеров, помет, отчеркиваний и т. п.; цитируются записи, надписи, сохранена орфография титульного листа (...) Каталог имеет алфавитное построение и поделен на пять комплексов: рукописные книги; книги на русском языке; газеты и журналы на русском языке; книги на иностранных языках; газеты и журналы на иностранных языках. Вспомогательный аппарат каталога состоит из указателей: систематического; имен; географических названий; мест издания; книг с автографами; книг, поступивших от Н. Н. Ознобишина» (с. 42—43). Всего указателей — 12. О некоторых необходимо сказать подробнее. В «Указателе имен» и в «Указателе географических названий» мы обнаружили очень существенный технический сбой. Указатель имен, как и следует ожидать, включает все встречающиеся в книге имена, кроме тех, которые значатся в основном алфавитном ряду каталога. Из самих библиографических описаний в него попали имена переводчиков, иллюстраторов, издателей и др. Разумеется, учтены и имена, встречающиеся в предисловии и в заключительном разделе «Список отдельных лиц, упоминаемых в каталоге». Как и принято, курсивом обозначены номера страниц, относящиеся к авторскому тексту, а прямым — к каталогу. Авторский текст в начале книги занимает стр. 6—43, в конце — стр. 513—546. Выборочная сверка показала, что все ссылки к последнему (и только к нему) даны неправильно. Чтобы найти нужное место, необходимо сделать поправку на 7 страниц. Рассмотрим конкретный пример из каталога: «Гоголь Н. В. 16, 520». В действительности мы найдем упоминания о нем на стр. 16 (ссылки на начало книги даны правильно) и на

¹⁶ О библиотеке Д. И. Ознобишина см.: Туроверов Н. Книжное собрание Д. И. Ознобишина и его суворовский отдел // Временник Общества друзей русской книги. Вып. 4. Париж, 1938. С. 195—208.

стр. 513 (отсылки на конец книги требуют поправки: минус 7 стр.). Разумеется, эта системная техническая ошибка (причина которой нам неизвестна) распространяется и на «Указатель географических названий» (например: «Афины — 14, 525»; правильно: 14, 518).

Неудовлетворительно составлена иностранная часть именного указателя: значительное число фамилий дано без инициалов. Разумеется, когда автор задается целью, как было сказано выше, включить в указатель имена переводчиков, иллюстраторов, издателей, то отдельные лакуны неизбежны и простительны (хотя и должны быть специально оговорены). К сожалению, мы имеем дело с ошибкой иного рода. Создается впечатление, что принцип de visu В. В. Морозова перенесла и на составление именного указателя. Проиллюстрируем это предположение примером. Под № 788 значится антология «Écrivains et poètes de l'Allemagne». В заглавии книги приводятся имена авторов, чьи произведения вошли в данную антологию: Wieland, Klopstock, Bürger, Schiller, Goethe, Jean-Paul, Novalis, Tieck, Arnim и др. Копируя титульный лист, именно так, без инициалов, составитель приводит их в библиографическом описании книги, что закономерно. Но совершенно недопустимо в именном указателе! Между тем эти выдающиеся имена приведены здесь точно так же (разумеется, указать инициалы не представляет никакой трудности — они общеизвестны).

Существеннейшим недостатком иностранной части каталога является непра-

вильное употребление или отсутствие диакритических знаков. В «Указателе географических названий» встречаем, например, такое написание: Zurich (без умляута).

Последнее замечание относится к «Списку основных источников». Он поделен на два раздела: «Неопубликованные источники» и «Опубликованные источники». Подобная «композиция» не выдерживает критики, так как под «неопубликованными источниками» подразумеваются... архивы! Название второго раздела лучше заменить привычным: «Список использованной литературы».

Из сказанного следует, что книга нуждается в тщательной доработке и переиздании (тем более что тираж составил всего 200 экз.). Вообще, можно утверждать, что и языковский, и ознобишинский каталоги, несмотря на существенные недостатки, которые мы попытались обнаружить (прежде всего, надеясь помочь авторам в дальнейшей работе), — издания чрезвычайно полезные и в высшей степени трудоемкие. Их появление — наряду с другими работами, изданными в Ульяновске, — доказывает: в последние 10—15 лет этот город стал центром изучения творчества обоих поэтов. Именно здесь были проведены всероссийские научные конференции, посвященные 200-летию юбилеям: Н. М. Языкова (2003 год) и Д. П. Ознобишина (2004 год). По всей видимости, это закономерно — Ульяновск продолжает культурные традиции Симбирска, сложившиеся благодаря Карамзинской библиотеке.

© Р. Ю. Данилевский

ДВИЖЕНИЕ ТУРГЕНЕВЕДЕНИЯ

(ЧЕТЫРНАДЦАТЫЙ ВЫПУСК «СПАССКОГО ВЕСТНИКА»)*

Перед нами очередной выпуск ежегодного научного альманаха «Спасский вестник», издаваемого музеем-заповедником И. С. Тургенева Спасское-Лутовиново с 1992 года. Материалы этого выпуска знакомят читателей с результатами работы XVIII Всероссийских Тургеневских чтений, проводившихся в Спасском в январе 2007 года.

Нам уже приходилось писать в этом журнале о «Спасском вестнике» как об издании, в котором на равных правах представлена академическая наука и музейно-краевед-

ческое направление.¹ Музейная тематика при этом понимается широко, включая в себя тот аспект, без которого невозможна экспозиция дома-музея, а именно вопросы биографии писателя. История жизни и семейные связи И. С. Тургенева интересуют почти половину участников сборника. Из двадцати семи помещенных в нем статей вопросам био-

¹ См.: Данилевский Р. Ю. 1) Тургеневедение на родине писателя // Русская литература. 2000. № 4. С. 200—203; 2) Научные издания музея-заповедника Спасское-Лутовиново («Спасский вестник» и сборник исследований Г. Б. Курляндской) // Русская литература. 2003. № 2. С. 199—202.

* Спасский вестник / Ред.-составитель Е. Н. Левина. Тула: Гриф и К., 2007. 305 с. Тираж 1000 экз.

графии посвящены одиннадцать публикаций.

Ряд исследователей занимается историей взаимоотношений Тургенева с современниками и образом писателя, каким образ этот складывался в их представлениях и закрепился в воспоминаниях и письмах. Освещаемый с разных сторон, портрет писателя становится особенно выразительным и живым. Это относится, например, к статье Т. Н. Архангельской и А. А. Упорова «К. Н. Леонтьев — корреспондент и адресат И. С. Тургенева» (с. 167—176), знакомящей нас с доброжелательными, в общем, отношениями двух столь непохожих друг на друга русских литераторов-мыслителей. Такого же рода статья Е. В. Переваловой «И. С. Тургенев и М. Н. Катков» (с. 177—186). Правда, в ней речь идет главным образом о журнальных перипетиях, которые примечательны сами по себе, однако несколько отодвигают личностные отношения на второй план.

Вопросы биографии Тургенева, реальной и творческой, в ее внутреннем единстве — предмет исследования Е. Н. Левинной «Рассказ „Гамлет Щигровского уезда“ как художественная автобиография И. С. Тургенева 1840-х годов» (с. 122—132). Далеко не у всех писателей биографизм пронизывает творчество так интенсивно, как у Тургенева. Автору статьи удается показать на конкретном примере, как личный душевный опыт по-особому воплощается в фактуре художественного текста Тургенева, придавая тексту убедительность и проникновенность.

Сложное, противоречивое отношение между писательской самооценкой и взглядом со стороны (взглядом «другого», по современной терминологии), между биографическим фактом и мифологизацией — невольной поэтизацией жизни знаменитости или намеренным смещением смысловых акцентов этой жизни — рассматривается в статье М. Ю. Степиной «Тургеневский отзыв о Некрасове и тема биографии поэта» (с. 187—200). Понятие биографии получает здесь дополнительный смысл. Биография поэта (и, по-видимому, любого литературного, общественного деятеля) предстает перед нами как неотъемлемая часть его образа (имиджа), который формируется в истории культуры. И не только потомки, но даже современники иногда с трудом отделяют реальность от мифа. Классические примеры — жизнь В. Шекспира, которая досталась нам уже сплошь как миф, или мемуары И. В. Гете «Поэзия и правда», выстроенные так, как поэт считал нужным представить свою жизнь. Сквозь полемические оценки и предвзятость мнений исследовательница стремится увидеть психологическую и общественную суть взаимоотношений Некрасова и Тургенева. К этой статье примыкает работа И. В. Ивакиной «И. С. Тургенев в воспоминаниях А. Я. Панаевой» (с. 201—210).

Киевские ученые Г. С. Медникова и В. В. Чупрына собрали в своей статье интересный материал, имеющий отношение к украинским современникам Тургенева («И. Тургенев и Т. Шевченко: грани соприкосновения», с. 211—218). Большую ценность представляет собой воспроизведенный в сборнике (между с. 176 и 177, наряду с несколькими другими отличными иллюстрациями) «Портрет неизвестной за фортепьяно» (1842) работы Т. Г. Шевченко К сожалению, местонахождение подлинника неизвестно, в киевском Национальном музее Т. Шевченко находится лишь репродукция. Украинские специалисты имеют все основания определять неизвестную молодую музыкантшу, мастерски изображенную Кобзарем, как певицу Полину Виардо-Гарсиа. На фоне этого первоклассного материала чужеродной вставкой выглядит в статье киевских коллег замечание об украинцах как об «угнетенной нации» (с. 211). Оно не имеет отношения к теме и может расцениваться лишь как дань преходящей политической моде.

Несколько очерков посвящено разысканиям о родственниках Тургенева. В каждом сообщении — интересные архивные находки. Вводятся в научный оборот целые слои забытых документов, как это сделано, например, в обстоятельной публикации Е. Б. Новиковой «О наследстве Лутовиновых» (с. 267—298).

Целый комплекс статей этого выпуска «Спасского вестника» посвящается тургеневским романам. Проф. Г. Б. Курляндская пересматривает устоявшиеся взгляды на тот роман Тургенева, который стал в истории литературы едва ли не образцом трактовки жизни предреформенной России как идеологического спора, столкновения поколений и сословий («Роман И. С. Тургенева „Отцы и дети“: согласие поколений», с. 6—19). Продолжая общую тенденцию современного русского тургеневедения — поиск глубинного, непреходящего духовного смысла в наследии писателя, Г. Б. Курляндская под идеологической «поверхностью» романного текста, вполне оправданно временем создания романа, обнаруживает глубоко лежащий «духовный уровень» (с. 7). Разумеется, в контексте романа это не что-то отдельное, это особое рода художественно-философский подтекст, который можно определить лишь аналитическим путем. «Концепция личности в романе, — пишет исследовательница, — связана с мыслью Тургенева о том, что человек живет не только рассудочными, теоретическими представлениями, но и всей полнотой, целостностью своей натуры» (с. 8). В фокусе внимания автора статьи все тот же неизменный Базаров, над разгадкой образа которого не устают трудиться поколения литературоведов. Так называемый «романтизм» переживаний в конечном счете губит этого героя, но философская и психологическая интрига романа состоит в том, что имен-

но то, чему сопротивляется нигилист Базаров, это и есть проявление «общих сил жизни», понимаемых исследовательницей как «божественное начало» (с. 10). Таким образом, «нигилистическое учение, мелко-рассудочное, бедно рационалистическое, в романе противостоит сложности внутренней жизни Базарова» (с. 11). Эти наблюдения, в сущности, не новы, они подсказываются грустным лиризмом романного финала, по поводу которого размышляет исследовательница. Новым является, на наш взгляд, открытие религиозного значения конечного примирения, согласия воюющих друг с другом поколений «отцов» и «детей». И все же о христианском подтексте романа стоило бы говорить с известной осторожностью, соглашаясь с этой мыслью лишь в самой общей форме. Конечно, в пределах христианской цивилизации культура не теряет своей христианской основы, даже если она берется отрицать Бога (значит, есть тот, кого можно отрицать). Однако примирение поколений происходит в романе на основе представления о единстве человека и Природы, а это идея скорее *пантеистическая*, чем, строго говоря, христианская, не отрицающая, конечно, божественности Бытия. Не случайно автор статьи подчеркивает принципиально значимую роль пейзажа в «Отцах и детях», да и вообще в творчестве Тургенева. Как бы то ни было, отметим убедительность и глубину мысли, всегда свойственные работам Г. Б. Курляндской.

Философско-эстетические взгляды Тургенева интересуют и других участников издания — А. А. Новикову («Роман И. С. Тургенева „Накануне“ в соотносительности с новыми лирико-смысловыми контекстами», с. 55—61). Р. В. Ермакова («Тургенев о жизни и смерти в эпистолярном наследии», с. 115—121), М. С. Бровилу (обзор «Взгляд на при-

роду реализма И. С. Тургенева в новейшем литературоведении», с. 158—166).

В нескольких работах рассматривается тургеньевская тема дворянской усадьбы, естественно возникающая в обстановке Спасского-Лутовинова. Не перечисляя всех статей на эту тему, назовем вдумчивую работу томского гостя проф. В. А. Доманского «Сюжет и метасюжет усадебных романов И. С. Тургенева» (с. 20—31) и статью орловской исследовательницы проф. Н. А. Куделько «Усадебный мир в творчестве И. С. Тургенева и Б. К. Зайцева» (с. 76—82).

Отражение культурных традиций в творчестве Тургенева изучается в работах Т. Б. Трофимовой — «Шекспир. Пушкин. Тургенев. Творческие переключки. Повесть „Ася“» (с. 93—100), Ю. Б. Орлицкого — «Стихи русских поэтов в жизни Тургенева: на материале писем писателя» (с. 101—114).

К сожалению, этот выпуск «Спасского вестника» завершается двумя некрологами. Кончина бывшего многолетнего директора музея-заповедника, выдающегося тургеньеведа Б. В. Богданова и известного орловского историка-краеведа В. А. Власова, который издавна сотрудничал с музеем Спасского, — весьма чувствительные потери как для музея-заповедника, так и для русской науки в целом.

Сохраняя общее весьма положительное впечатление от содержания очередного «Спасского вестника» и от его эдиционного оформления, можно лишь предложить издателям возобновить традицию редакционных предисловий, в прежние годы предвавших выпуски альманаха. Такие предисловия, пусть совсем небольшие, на одну-две страницы, вводят читателя в тематику сборника и дают представление о научной жизни всемирно знаменитого музея.

© В. Ю. Вьюгин

ДРУГОЙ ИНТЕРЕС: ИМАЖИНИЗМ, МАРИЕНГОФ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА*

Хорошая книга требует методического контекста, широкого взгляда, и я бы начал разговор с отвлеченного, возможно, несколько полемично. Томи Хуттунен объясняет свое обращение к выбранной теме ростом интереса: «Сейчас самое время писать о творчестве имажиниста Мариенгофа, так как интерес к нему и другим имажинистам постепен-

но растет» (с. 5). Вообще говоря, любое оправдание темы для исследования культуры в идеале должно выглядеть плеоназмом. Интерес исследователя если не самодостаточен и эгоистичен («я хочу разобраться...»), то диктуется целым рядом скрытых предпочтений времени и самой культуры. Но раз уж сама «риторика прагматики» почти обязательна и традиционна, то вот вопрос, с очевидностью требующий уточнения: почему? почему растет интерес к Мариенгофу и имажинистам? именно к ним? или, может быть, к ним наряду с другими?

* Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф. Денди. Монтаж. Циники. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 272 с.

Автор ставит Мариенгофа в ряд писателей, «возвращенных» в русскую литературу, помимо прочего, косвенно, и этим аргументируя свой выбор. Но упоминать имена «возвращенных» почти бессмысленно, поскольку речь тогда должна идти о всей русской литературе, — по крайней мере в рамках двадцатого столетия. На ситуацию, впрочем, можно взглянуть иначе. Дело в том, что к русской литературе двадцатого столетия в ее целостности и частностях растет, и уже давно, интерес совсем другого рода, *другой* интерес.

Среди тем, которые связаны с его возникновением, некоторые, еще недавно крайне острые, или изжили себя, или утратили авангардность своего звучания. Мы в меньшей степени теперь смотрим на литературу с точки зрения политики: красного и белого, диссидентского, эмигрантского и просоветского. Прежде разделенная русская литература оказалась единой. И одновременно мы стали различать много больше оттенков в том, что ранее представляло качественно однородным. Два этих встречных процесса — синтеза и анализа — постепенно меняют эстетическую перспективу, которая укрепились в нашем сознании прочнее литературных иерархий политического характера. Политические споры о литературе угадали. Но новая и более фундаментальная смена происходит не менее болезненно, хотя на первый взгляд касается лишь узкого круга специалистов. Ту же тему партийной принадлежности представителей литературы теперь обсуждать много легче, чем, например, вопрос о классике. Второй вопрос сложнее даже поставить, потому что ответ на него молчаливо подразумевается.

Мариенгоф — не классик. Как и Алданов, Газданов, Шершеневич, Евреинов... А Булгаков — классик? А Мережковский? Платонов? Шварц? Зощенко? Довлатов? Я осмелился бы утверждать, что сейчас вообще растет интерес к «неклассике». И совсем не в том смысле, чтобы противопоставить ее «классике», но в том, что размываются границы самого этого понятия. Неклассическая эпоха высвечивает разнообразие культуры и сглаживает иерархии. Она сделала актуальным и Мариенгофа. Его имя сейчас значимо не меньше, чем многие другие, и это знак времени.

Очень трудно подбирать корректные сравнения. В свое время книга, допустим, о поэте не «первого ряда» Николае Брауне не привлекла бы к себе большого внимания, независимо от качества исследования и затраченных на нее усилий. Ныне хорошая книга о Мариенгофе — событие наряду с выходом книг о Хармсе, Есенине, Заболоцком, Горьком, истории авангарда, соцреализме, хронике литературной жизни России и т. д. и т. п. Ясно, что представление о классике исторически определено, изменчиво и временно, как и всякое иное в истории культуры, однако далеко не всегда история дает нам возможность это ошутить.

Свою известную монографию «Russian Classics in Soviet Jackets», вышедшую в далеком 1962-м, Морис Фридберг завершает словами Е. Замятина из статьи 1921 года «Я боюсь»: «У русской литературы одно только будущее: ее прошлое». Фридберг пытался объяснить причины популярности, которой русская классика пользовалась у советского читателя, видя в ней мост между разными культурными традициями: советской и западной, советской и «старой» русской. Ныне сам Замятин, наряду с многими, включая Мариенгофа, стал и прошлым, и настоящим той русской литературы, о судьбе которой высказывал серьезные опасения. Настоящее русской литературы — в разнообразии ее опыта.

Книга Томи Хуттунена выстроена по четкой схеме, подчиненной ясным задачам. Подзаголовок «Денди. Монтаж. Циники» вполне передает ее структуру и те аспекты, которым автор подчиняет работу. О характере своего исследования Томи Хуттунен сообщает: «Речь пойдет не столько об имажинизме вообще или самом писателе, сколько именно о его *имажинизме...*» (с. 5). На этом моменте стоит задержать внимание. Он отсылает к целому ряду проблем, связанных с исследованиями стилей, школ и направлений в их конфронтации судьбам живых людей. Для советского литературоведения была характерна одна замечательная формула: он перерос узкие рамки группировки. Писатель таким способом словно бы выносился за пределы эстетической среды, в которой проходило становление его творчества. Диагноз «болезни роста», «перерастания ошибок» оказывался своеобразной индульгенцией, которая выдавалась таланту, прежде чем он занимал свое место в советском литературном иконостасе, в ряду классиков или ниже. Так было с Маяковским, Есениным... Но вопрос об общих понятиях «группа», «школа», «стиль», «направление» выходит за рамки идеологических клише. При любых обстоятельствах, размышляя о стиле или направлении *вообще*, слишком легко потерять представление об индивидуальности явлений *частных*. В таком разговоре не обойтись набором общих эстетических принципов, спекулятивной «выжимкой» из подлежащего рассмотрению материала — нужны индивидуальные прочтения, неповторимые образцы.

Не берусь сказать, насколько Томи Хуттунена занимала рефлексия по данному поводу, однако общая направленность его взгляда очевидна и позиция в этом смысле, безусловно, сильна. Он уходит от, казалось бы, неизбежных трудностей, сочетая две стратегии исследования: общий взгляд на стиль литературной группы с вниманием к персональной истории ее участников. (При всем том, что Мариенгоф — центральный герой книги, довольно много места в ней оставлено и другим имажинистам.) Выбор главного «образ-

ца», следуя заданной логике, безошибочен. Мариенгоф, его творческое и поведенческое кредо, действительно образуют квинтэссенцию имажинизма, хотя, как заключает сам Томи Хуттунен, «исследователи имажинизма никак не могут определиться с вопросом, в чем, собственно, состоит специфика этого движения: в поэтическом творчестве, в декларациях и теоретических рассуждениях или в бытовом поведении» (с. 10).

Подчеркивая, что «все перечисленные аспекты тесно переплетены в истории имажинизма...» (с. 10), автор начинает анализ быта — со своеобразного «дендизма», свойственного группе.

Такой шаг — возведение «русского дендизма» начала двадцатого века в ранг искусства — кажется рискованным. Во-первых, быт, каким бы литературным он ни был, все же не искусство. Не каждый поэт — денди, но и не каждый денди — поэт. Во-вторых, сама эпоха с ее жизнестроительными устремлениями, всякого рода синтетизмом и бесконечными попытками сравнить границы между жизнью и искусством, конечно, располагает к подобным контаминациям, а общая матрица взаимообращения искусства и жизни довольно часто используется для того, чтобы охарактеризовать самые разные проявления модернизма. Но в том то и дело, что, согласно доводам целого ряда крайне непохожих по методу и предмету исследований, она, эта матрица, признается доминантой и для символизма, и для авангарда, и для соцреализма — так что бесспорно различное предстает вдруг слишком однообразным.

Наконец, в подходе Томи Хуттунена скрыта еще одна сложность. Все, что связано с переносом терминов из одной традиции в другую, вообще проблематично, несмотря на то что с этим часто приходится мириться. Русский символизм, понятие вполне уважаемое и бесспорное, вероятно, не то, что символизм Жана Мореаса. Русское ницшеанство не совсем то, что философия Ницше. Но, так или по-другому, они нашли свое место в сложившейся картине начала двадцатого века благодаря своей близости, прежде всего временной, инородному историко-культурному контексту. Несколько иначе воспринимается «русский дендизм» эпохи революции. Он кажется странным и нисколько не отвечающим сложившейся обстановке. Он по меньшей мере анахроничен, когда мы говорим о советской России первой половины двадцатого века. Сам Томи Хуттунен отмечает, что перед нами «запоздалый дендизм» (с. 10), и настаивает на его «аутентичности». Но именно этот временной разрыв не то чтобы ставит выбор термина под удар — он определенно заставляет искать более гибкие альтернативы. Почему не рассмотреть поведение Мариенгофа, Шершеневича, а вместе с ними и Маяковского, и Хармса, например, как вариант кампа, о котором уже давно говорила Зонтаг? Он ведь подразумевает, по словам Зон-

таг, и шокирующее «щегольство», и «эстетизм», и, наконец, «шутство», столь же справедливо атрибутируемое автором монографии имажинистам. Понятие кампа более общее и меньше привязано к одной-единственной эпохе; к тому же, следуя Зонтаг, сам «дендизм» может рассматриваться как одно из его проявлений: «Camp is the answer to the problem: how to be a dandy in the age of mass culture».

Впрочем, эти размышления нужно рассматривать лишь как попытку несколько расширить пространство дискуссии. В рамках своей работы Томи Хуттунен корректно обходит каждую из упомянутых трудностей. Первые две — благодаря «спецификации» быта. Предлагаемая автором поведенческая модель «советского денди», с одной стороны, выражает общее пристрастие модернизма к превращению жизни в искусство, а с другой — достаточно маркирована, чтобы послужить действенным средством дифференциации вещей одного ряда: парадигму «денди» трудно применить, например, к Пролеткульту. И еще — за счет меры в сочетании общего историко-культурного взгляда и собственно литературоведческого: при всей значимости дендизма в их быту литература Мариенгофа и других имажинистов не заслуживает им.

Учитывая анахроничность «дендизма», Томи Хуттунен находит все основания, чтобы сделать термин эвристически обоснованным в рамках предложенного им подхода. Выбор сделан с учетом совершенно конкретных ориентаций русских имажинистов (Уайльд, Бердслей). Причем этот генетический аспект согласован с фактами рецептивного характера: А. Блок, к которому вполне обоснованно апеллирует Томи Хуттунен, пишет статью именно о русских денди начала двадцатого века, а не о гипотетических — раз уж мы о них упомянули — «людях кампа». Если отбросить «субстанциональный подход», предпочтя его анализу отношений, складывающихся в определенной историко-культурной ситуации, то станет очевидно, что в глазах культурного общества цилиндры Мариенгофа и Есенина не просто выделяли, но действительно могли напомнить о явлении иного времени.

В разговоре об авангарде сложно обойтись одной лишь литературой. И все же литератору, писателю и поэту (а именно таковым остался в истории Мариенгоф), не избежать литературно-критического анализа. Невозможно судить о «поэте-денди» исключительно по бытовому поведению, каким бы выразительным оно ни представляло, — точно так же, как нельзя забыть, например, что помимо уличных перформансов с разрисованными лицами Гончарова и Ларионов создавали лучизм в живописи, а Хлебников был не только Председателем Земного Шара... Работа Томи Хуттунена, несмотря на обозначенную вначале общекультурную перспективу, складывается по

своему предмету литературоведческой; отчасти семиотической, согласно характеристике автора, отчасти интертекстуальной и базирующейся на close reading (с. 6). Его стремление выявить поэтологические доминанты творчества имажинистов и Мариенгофа выглядит на этом фоне закономерно.

Катахреза и монтаж — два понятия, с помощью которых Томи Хуттунен выявляет уникальность имажинизма Мариенгофа. Каждое из них вполне соответствует предмету анализа и выраженной в предисловии интенции автора: «Мы опираемся на самопонимание определенной культуры, вследствие чего ключевые концепты настоящей работы приобретают двоякую функцию. Они являются одновременно и предметом изучения, так как возникают из самой истории русского имажинизма, и ключевыми элементами метапонятийного аппарата, с помощью которых анализируются тексты» (с. 6). Правда, если понятие «монтаж» и было актуализировано началом двадцатого века, это не так явно в отношении катахрезы: риторическое понятие, имеющее слишком долгую историю, как бы само по себе безвременно, хотя, возможно, что какие-то тропы и фигуры будут обладать большей привлекательностью в разные времена и для разных аудиторий.

Литературоведческая наука не может находиться в стороне от поисков гомогенных рядов, непротиворечивых — «некитайских», вспоминая Фуко, — таксономий. Выделить один или несколько принципов, которые позволяют описать культурный код эпохи, несмотря на все предостережения бергсонизма, все же представляется важным. Однако возможность поверить разнообразию, с которым сталкивается исследователь культуры, одним-единственным «удельным весом» часто и почти всегда справедливо наталкивается на сопротивление. Когда эстетическое исследование берет за основу некий «эстетический примитив», оно немедленно сталкивается с вопросом о его достаточности.

Можно ли категорически противопоставить литературные стили согласно авторитетному «тропическому» принципу Якобсона, подразумевающему главенство метонимии, с одной стороны, и господство метафоры — с другой? Уверен — хотя здесь не место приводить развернутые аргументы — нет и нет. Можно красиво написать эмбриологию поэзии, положив в ее основу ономапею, однако нет сомнений, что этим делом не исчерпывается, что лишь толика *аспектов* поэзии и искусства получается в данном случае релевантное описание. Известны попытки сравнительного статистического анализа доминирующих грамматических конструкций в текстах модернизма и реализма, но и они не способны претендовать на достаточную полноту. В еще большей степени сомнения касаются такого бедного и предельно абстрактного понятия, как абсурд, в последнее время, несомненно, привлекающего к себе

внимание в связи с литературой авангарда и модернизма. Автор этой рецензии сам склонен к опытам с «эстетическими примитивами», однако опасность абсолютизации фигуры или тропа несомненна и ее всегда следует иметь в виду.

В «группу риска» попадает и катахреза, которая в интерпретации Томи Хуттунена в общем-то немногим отличается от того, что предлагает Вейдле, рассматривая оксюморон вкуче с ономапопеей.

Выявление сути риторических понятий, когда их выводят за пределы (если так позволительно выразиться) «школьной» или «базовой» риторики, пусть и со всей ее ограниченностью и несовершенством, часто становится делом слишком противоречивым и легко оборачивается утратой специфики этих понятий. Согласно «хрестоматийным» представлениям, катахреза отлична от оксюморона, однако контекст, в котором она появляется у Томи Хуттунена, делает ее чрезвычайно схожей с последним: помимо «несовместимости» сочетаемых слов в ней постоянно встречается характеристика «противоречивый», «противоречие», что, согласно той же «школьной» логике, важно для оксюморона.

Интересно следующее обстоятельство, явно отражающее методологические пристрастия разных эпох. Если Вейдле выводит избранные им «примитивы» из словесного ряда, переводя их в область ментальности, Томи Хуттунен распространяет действие своего концепта на общую поведенческую модель, присущую имажинизму: «Катахрезу в имажинизме необходимо анализировать в тесной связи с „театром жизни.“» (с. 51). В данном смысле взгляд Вейдле на искусство условно можно было бы назвать классическим, а Хуттунена — расширительно — авангардным, угадывая в нем одновременно и системность «школы аналов».

Впрочем, несмотря на все соображения по поводу терминов, анализ самой ситуации имажинизма, проводимый Томи Хуттуненом, весьма успешен. Имажинизм действительно «основывается на противоречии» (с. 52) и одновременно, как показывает автор работы, — на отрицании, в чем-то более радикальном, чем у футуристов: «Главное — отрицать все предшествующее и настоящее, даже возможное будущее, тем более что оно — дело футуристов» (с. 52). Автор связывает этот негативный эстетический потенциал имажинистов с их материальным положением, деловой хваткой и причастностью к политике, не оставляя сомнений в том, что наполнение интерпретационных схем деталями в конечном счете и показывает, насколько схемы хороши.

Свои размышления по поводу поиска имажинистами исключительности исследователь завершает таким выводом: «Не желая быть похожими ни на кого из современников и не имея возможности ни от кого из них резко отличаться новизной, имажинисты вы-

стратегии и не должна описываться исключительно в рамках нарратологии или поэтики, но и недооценивать последние тоже, возможно, не стоит: думается, перед нами классическая ситуация взаимодействия. Терминологическое заимствование из иной дисциплины само по себе не помогает «схватить» литературное явление, пока оно, это заимствование, не будет включено в систему литературной критики, не будет определено хотя бы какими-то «родными» для такой критики терминами, сцеплено с ними. (Последнему, кстати, — и в этом виден особый исследовательский такт — Томи Хуттунен посвящает немало страниц.)

Но главное: для работы Томи Хуттунена термин «монтаж» оправдан уже тем, что позволяет автору собрать под одним именем целый набор существенных особенностей имажинистской поэтики, не отделяемой от самого стиля жизни имажинистов.

Проведя «концептуальный» (а наряду с другими автор дает и такую характеристику своему методу (с. 6)) анализ эстетики имажинизма и творчества Мариенгофа, Томи Хуттунен обращается к роману «Циники». Исследователь начинает с истории текста, детально реконструируя и сюжет публикации романа за границей, и ситуацию его провала в СССР. Далее переходит к проблеме соотношения факта и фикции в романе, уделяя значительное внимание его подспудной автобиографичности и выстраивая эволюционный ряд, в котором «Циники» занимают некое промежуточное пространство, разделяя и соединяя одновременно два периода, два мира Мариенгофа — ранний, поэтический, и поздний, прозаический. По словам Томи Хуттунена, «Циники» — это «текст-промежуток» (с. 124). Поздний этап творчества Мариенгофа герменевтичен в отношении к имажинистской юности поэта, предстает как литературное истолкование его «жизнепоэтического» опыта. «Циники» в данном отношении родственны «Роману без вранья». В «Циниках», в той экзегезе к книге собственного бытия на зоне революции, воплощена и поэтика, и театрика, и сугубо имажинистское отношение к жизни. По словам Хуттунена, здесь обретает новую силу катахреза, сталкиваются такие несочетаемые вещи, как любовь и революция, а физиология оказывается предиком идеального, и т. д. и т. п. В общем перед нами повествование об уникальном тексте, которое не просто поучительно, но интересно. И оно, что естественно, провоцирует вопросы.

Первый возникает из истории публикации, а следовательно, из истории восприятия «Циников». Он не формулируется автором работы эксплицитно, но все же определяет — как кажется — во многом интенцию исследования: почему роман, который автор считал эволюционным, получает решительно негативную оценку у советской критики? Томи Хуттунен скрупулезно выясняет, в чем за-

ключается революционность «Циников», и его трактовка убеждает, что позиция Мариенгофа, скорее всего, действительно была таковой. Коллизия провала представлена в разных ракурсах, но прежде всего в институциональном: Мариенгоф не вовремя оказался очень близко к лагерю троцкистской оппозиции, что отнюдь не помогло ему в защите своего детища. Однако сомнение остается: достаточно ли одного *институционального* объяснения этому, в сущности, *эстетическому* факту?

Другой вопрос сопряжен с эстетикой и, уже, — с поэтикой. Он, как и проблема монтажа, возникает на грани нарративной и «образительной» возможностей описания текста. Визуальность Томи Хуттунен рассматривает как одно из существенных качеств поэтики «Циников», выводя его из совокупности других: гетерогенности, подразумевающей, например, использование документов (газетных цитат) совместно с явной беллетристикой, литературным вымыслом; фрагментарности, означающей отсутствие или нестабильность логических (фабульных) связей между частями текста; наконец, из энигматичности «Циников», в которых авторская позиция дана не прямо, а должна угадываться, реконструироваться читателем. Все вместе и заставляет говорить о кинематографичности романа, его динамичности и визуальности. Как мы отмечали, при выработке языка исследования Томи Хуттунен исходил из метаязыка изучаемого времени. Однако в данном случае предпочтения эпохи скрывают подвох. Вспомним, приблизительно в это время М. Горький пишет свои программные письма начинающим писателям, объясняя им, как следует создавать тексты. В них, как, впрочем, и в других критических манифестах Горького, одной из ключевых метафор становится та же самая образительность. Художник должен живописать словом, а читатель должен иметь возможность увидеть то, о чем пишется. Только достигается это, по Горькому, совсем не так, как у имажиниста Мариенгофа. Горький требует полных, противоположность эллиптическим авангардным, нарративов: вводная часть, мотивированное действие, последовательность изложения... Иными словами, перед нами две *разные* визуальности одной эпохи. Однако действительная *антитетичность* становится понятной только при переводе схожих метафор в термины стиля и композиции. Тогда же проясняется и структурная противоположность авангардной (все-таки осмелимся помыслить имажинизм Мариенгофа близким авангарду) и реалистической (в скором будущем — соцреалистической) поэтик. И теперь еще раз зададимся вопросом, мог ли Мариенгоф удержаться в истеблименте советского писательства? Анализ Томи Хуттунена показывает, что нет.

Изыскания в поэтике «Циников» интенсивны, детальны. Но временами возникает ощущение некоторой «контекстуальной недостаточности», едва заметной и, конечно, нисколько не влияющей на общую картину. Так, автобиографичность, присущая роману и в рамках имманентного взгляда получающая исчерпывающее или почти исчерпывающее описание, все же нуждается в каком-то фоне.

Проблема «фиктивно-фактического» автобиографического повествования для литературы советского периода не может быть признана аналитически освещенной. Ясно лишь то, что эта личностная стихия не исчезала даже из самых социально-заостренных вещей. Было бы интересно, в каком отношении к стилистике «Циников» стоит, например, поэтика Зоценко с его, правда, чуть более поздней, псевдопсихоаналитической повестью «Перед восходом солнца» или тот же Островский с его романом «Как закалялась сталь», — с тем, что благодаря своему крайнему несходству с «имажинистским» романом позволяет лучше увидеть специфику Мариенгофа... Сходным образом обстоит дело с парадоксально-циничной темой любви на фоне революции. Речь не идет о том, чтобы грубо противопоставлять ее «Сорок первому» Лаврентева, однако...

Томи Хуттунен оттеняет творчество Мариенгофа, окружая его размышлениями об имажинизме, имажинизм, в свою очередь, контрастирует в его изложении с символизмом, футуризмом и т. п. Да и в методическом отношении, как мы видели, автор не сосредоточен на одном-единственном способе осмысления литературного творчества. Собственно только поэтому и ожидаешь от прочтения «Циников» с их особыми темами какого-то подобного решения. Глупо судить за то, что не сделано, когда сделано с избытком, но все же было бы интересно узнать, как мог бы быть увязан роман Мариенгофа с прочей литературой, пусть даже, на первый взгляд, далекой от авангарда и имажинизма.

У нас нет никакой возможности обсудить все моменты, которые затрагивает исследователь в своей книге, — в силу самой ее насыщенности идеями, трактовками, фактами. Солидный ссыльно-справочный аппарат, составляющий, пожалуй, четверть ее объема, свидетельствует о тщательности, с которой проводилась работа. Думается, поэтому книга Томи Хуттунена и заставляет задавать вопросы. Спор спору рознь: когда говорят, что работа хороша уже тем, что вызывает споры, — это похвала сомнительная. Polemические замечания, предложенные мной, совсем иного рода. Они спровоцированы выверенной концепцией ученого и многоплановостью проблем, которые Томи Хуттунен поднимает.

ПЯТЫЙ ТОМ СЛОВАРЯ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ*

После восьмилетнего перерыва, в результате многочисленных обращений общественности в различные инстанции, вышел в свет пятый том биографического словаря русских писателей (в дальнейшем СРП) и появилась надежда на завершение этого монументального проекта, по первоначальному плану которого осталось подготовить и издать еще один, последний том.

Прежде всего отметим снижение — от тома к тому — тиража издания: 1-й том — 00 тыс. экз., 2-й — 60 тыс., 3-й — 40 тыс., 4-й — 20 тыс., 5-й — 5 тыс. Значит ли это, что читательский спрос за пятнадцать лет снизился в двадцать раз в связи с непомерно озоршей ценой книги? В любом случае нельзя такую ситуацию признать нормальной.

Мало кто сейчас помнит, насколько ложно складывалась судьба этого труда. В акклюдительной редакционной заметке пятого тома «Памяти ушедших» общий период работы над биографическим словарем определяется как «без малого четверть века». Это не вполне точно. На самом деле замысел всего проекта биографических словарей русских писателей от древности до современности был обозначен еще в начале 1970-х годов в перспективном научном плане Пушкинского Дома на пятилетку. Автору этих строк случилось присутствовать на заседании Отделения литературы и языка АН СССР, где заслушивались отчеты институтов выполнения годовых и пятилетних планов. Пришлось признать, что наряду с работой над словарями, которая велась одновременно в трех подразделениях института, из печати вышла лишь брошюра «Словарь русских писателей XVIII века. Принципы составления. Образцы статей. Словник» (Л., 1975. Составитель В. П. Степанов. Отв. редактор И. Н. Баскаков). Когда же академик-секретарь предложил данной брошюрой закрыть свою позицию словарей (дабы не объясняться а невыполнение плана перед вышестоящими инстанциями), заместитель директора Пушкинского Дома, В. Н. Баскаков, категорически возразил против такого решения. Не вызывает сомнения, что в ином случае мы по ину пору так бы и оставались у разбитого колыта.

Между тем Институт русской литературы к настоящему времени завершил работу над «Словарем русских книжников и книжности Древней Руси» в шести томах и «Словарем русских писателей XVIII века» (третий, заключительный том сдан в издательст-

во «Наука»). Подготовку же самого сложного компонента, охватывающего XIX век, в 1980-х годах приняла на себя «Редакция литературы и языка» издательства «Большая Советская (теперь — Российская) энциклопедия», и так случилось, что первые тома словаря «Русские писатели. 1800—1917» начали выходить в тяжелейшие 1990-е годы. Со временем, несомненно, появятся в печати воспоминания обо всех перипетиях этого научного и издательского подвизничества (см., например: *Латынина Алла. Резолюция Путина // Взгляд. 2009. 23 февр.*). Из двадцати членов редколлегии, обозначенных на титуле первого тома, большей половины не удалось дожидаться выхода пятого тома, в конце которого помещено поминание шести скончавшихся ученых из числа обновленной редакционной коллегии. Не раз казалось, что, подобно усилиям С. А. Венгерова на рубеже XIX и XX веков, этому изданию так и не суждено полностью осуществиться. К счастью, сквозь бури и рифы корабль все же движется и вожделенный берег уже различим.

В целом пятый том словаря — это, бесспорно, большое культурное событие. По воле алфавита в нем — минимум крупнейших имен Золотого и Серебряного века русской литературы.¹ Не особенно обширен (в соотношении с общим объемом книги) и перечень писателей второго ряда, жизнеописания которых нетрудно найти в более компактных биобиблиографических словарях, от Антония Погорельского — до Федора Сологуба. Основную же массу имен (около четырех сотен) составляют писатели, сведения о которых до сих пор можно было найти только в специальной литературе. Не вызывает сомнения, что наиболее часто читатели «Словаря» будут обращаться за справками именно об этих, ныне полузабытых авторах, оставивших свой след в литературной жизни России.

О многообразии других литераторов, представленных в СРП, отчасти позволяют судить уже характеристические дефиниции: не только поэт, прозаик, критик, но беллет-

¹ В «Методических указаниях для авторов и редакторов словаря», составленных Ю. Г. Буртинным, по объему статьи распределены на четыре категории: крупнейшие (до 45 000 знаков), крупные (до 30 000 знаков), средние (до 7 500 знаков), малые (до 3 000 знаков) — см.: Новое литературное обозрение. 2001. № 48. С. 97. Нетрудно заметить, что эти предельные объемы по каждой из категорий сплошь и рядом превышены, что не может не повлиять на сокращение общего словника словаря.

* Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. Т. 5. П—С. 800 с.

рист, стихотворец, автор стихов, поэт-самочка, поэт-дилетант, графоман, сочинитель, церковный писатель, публицист, журналист, издатель, автор дневника, автор записок, переводчик, автор книг для народного чтения, автор произведений для народа, автор низовых произведений...

Поздно (да и не особенно хочется) сейчас сетовать на избыточность отбора этих категорий. Возможность получения по СРП информации о деятелях, причастных к литературному процессу, слишком соблазнительна. Хотя, конечно, строго говоря, при более жестком отборе имен можно было бы исключить из словника занимающих достаточно большой объем общего текста СРП этнографов, краеведов, фольклористов, историков литературы, археографов, историков церкви (Поливанов Л. И., Полторацкий С. Д., Пономарев С. И., Попов Н. С., Пороховщиков А. А., Потанин Г. Н., Потенба А. А., Пругавин А. С., Пружанский Н. О., Прыжок И. Г., Пыпин А. Н., Ратынский Н. А., Рачинский С. А., Ремезов И. С., Ригельман Н. А., Ровинский П. А., Розанов И. Н., Россиев П. А., Рубакины А. Н., Н. А., Рыбников П. Н., Савельев-Ростиславич Н. В., Саитов В. И., Сакулин П. Н., Сахаров И. П., Семевский М. И., Семенов-Тянь-Шанский П. П., Сербинович К. С., Сильчевский Д. П., Сиповский В. В., Скабичевский А. М., Скальковский А. А., Смышляев Д. Д., Снегирев И. М., Соболев Ю. В., Соловьев Е. А.). Профессорская и академическая среда, связанная с живой литературой преимущественно общеобразовательными трудами и лекциями, рассчитанными на будущие поколения писателей, заслуживала особого справочного издания. Но, с другой стороны, когда бы мы дождались такого?

Может быть, слишком велик в словнике и состав публицистов, как и авторов записок, изначально по цензурным условиям не рассчитанных на печать. Но ведь это являлось принципиально важной частью российского литературного дела, когда возможности для законной политической деятельности в стране были строго ограничены, что и насыщало русскую литературу XIX века публицистическим потенциалом, без которого нельзя представить и творчество большинства крупнейших писателей.

Невозможно пренебречь в перечне российских литераторов некоторыми сочинителями автобиографических записок, прижитенно в печати не появившихся. Так, в т. 5 СРП имеется статья о А. Е. Розене, основные мемуары которого, «Записки декабриста», с многочисленными неисправностями были напечатаны после его смерти. Вероятно, заслуживал статьи в составе того же тома и А. В. Поджико, «Записки» которого также при жизни автора не были опубликованы, но появились впервые в печати в 1913 году, т. е. стали все же литературным фактом эпохи, охватываемой СРП.

Насколько полно представлен в данном томе ряд писателей? Во вступительной заметке к первому тому редакция предупредила: «Однако Словарь не претендует на исчерпывающую полноту охвата лиц, принимающих какое бы то ни было участие в литературном процессе. Авторы малозначительных произведений, лишь эпизодически обращавшиеся к литературному творчеству, участники исключительно провинциальной прессы остаются, как правило, за рамками Словаря — в особенности это относится к периоду конца XIX—начала XX века, когда круг литераторов намного расширился». Учитывая указанные выше дефициты, важной в СРП категорией для включения в словник того или иного литератора служила его плодотворность.

Наверное при составлении дополнительного тома (который, как это вполне очевидно, будет необходим) следует учесть такие фундаментальные пособия, как «Указатель заглавий произведений художественной литературы. 1801—1975» (т. 1—7. М., 1985—1991) и аннотированный указатель «Русская интеллигенция. Автобиографии и библиографические документы в собрании С. А. Венгерова» (т. 1. А—Л. СПб., 2001; т. 2. М—Я — готовится ныне к печати в издательстве «Наука»). В первом из них каждый выпуск сопровождается указателем имен, который позволяет судить, в частности, об объеме наследия того или иного автора (это, конечно, не решающий критерий, но в каждом случае заслуживающий тщательного анализа). Скажем, выясняется, что известный русский актер Симон Федорович Сабуров (1868—1929. Псевд.: Федорович) был автором многочисленных сцен, фарсов и инсценировок. Казалось бы, это должно было быть отмечено в «Театральной энциклопедии» (см.: М., 1965. Т. IV. С. 782). Но в краткой справке об актере здесь ни слова не сказано о его литературной деятельности.

С любезного разрешения составителей Венгеровского указателя, я сравнил сведения, там содержащиеся, с пятым томом СРП. На букву Р у Венгерова приводятся фамилии следующих писателей, в нынешнее издание не включенных:

3173. РОДИН Филипп Иванович ((наст. фам. Карпов); др. псевд. Неверный, Хома — в МСП: Неверный, Фома)

(19 нояб. 1888, д. Турка Рыльского у. Курской губ.), поэт из крестьян; запасный деревен. учитель (до 1916); брат П. И. Карпова; отд. изд.: сб. стих. «Сиреневые зори» (Пг., 1916); печат. в «Ростов. речи», «Дне», «Одес. новостях», сб. «Страда» (изд. И. И. Ясинского);

3186. РОЗЕНОЕР Сергей Михайлович (псевд. Михайлов, С.; С. М. — в МСП не указан)

(13 марта 1882, Петербург), журналист; отд. изд.: сб. стих. «По камере» (Якутск, 1908); печат. (стих., статьи — преим. по экон. вопр.) — в ж. «Правда», газ. «Вперед»,

«Бирж. вед.», «Петерб. курьер», «Утре России» и др.;

3192. РОЗОВСКИЙ Александр Константинович (псевд. А-й; Альфа — в МСП не указаны; Викинг; Грей, С. и др. — см. МСП)

(21 нояб. 1888, Гомель), журналист, драматург; отд. изд.: одноакт. пьесы «Обыкновенная болезнь» (СПб., 1913), «Обида» (там же, 1914), «История Римского Права» (Киев, 1915), «Первая защита» (там же, 1915) и др. — шли в «театрах миниатюр» Одессы, Киева, Екатеринослава «и др.»; печат. в газ. «Полесье», «Полесская жизнь» (вел «почти все отделы газеты — начиная с передовых статей и кончая театр. рецензиями»), «Одес. новости», «Гомельские отклики», «Киев. рампа» и др.;

3219. РУСАНОВА Клавдия Петровна (псевд. К. П. Р.; К. Р.; Милич, К.; Руно, К.; Passiflore)

(3 окт. 1864, Смоленск), переводчица, писательница, журналистка; автор переводов соч. А. Доде (ром. «Роза и Нинетта», 1896), Э. Золя (ром. «Париж», 2-е изд. 1901), А. Конан-Дойля («История без вести пропавшего поезда» и др. рассказы, 1901), а также ориг. рассказов и статей; печат. в «Минуте», «Новостях», «Петерб. листке» (пост. переводчица), «Ниве», «Рус. старине» и др.;

3230. РЫВКИН Мирон Давидович (псевд. Макар; Неон; Онов, Ник. — в МСП не указан; Спартак и др. — см. МСП)

(р. янв. 1869, Витебск), писатель; препод. евр. училищ в Петербурге (с 1897); отд. изд.: сб. рассказов «В духоте» (СПб., 1900; 3-е изд. 1904); печат. в «Восходе», «Будущности» (пост. сотр.), «Речи», «Рус. богатство», «Евр. семейной б-ке» (осн., позднее преобразована в ж. «Евр. жизнь») и др.

Более десятка имен в Венгеровском указателе, заслуживающих места в Словаре, также имеется на буквы П и С.

Здесь следует особо обратить внимание на провинциальных писателей, не вполне оцененных в СРП, а для этого свериться с вышедшими в последние годы областными словарями русских писателей.

Несколько замечаний, касающихся сведений в СРП о псевдонимах представленных здесь лиц. В начале статьи, озаглавленной подлинной фамилией, обычно указывается лишь основной псевдоним писателя. Далее при характеристике отдельных произведений иногда попутно упоминаются и другие псевдонимы. Указание на остальные можно найти в библиографическом списке, где имеется ссылка на четырехтомник Масанова. Но Е. С. Сно и А. А. Соколов, к примеру, пользовались несколькими десятками псевдонимов и в словаре Масанова из них указаны далеко не все. Понятно помещение статьи о том или ином литераторе в алфавитном порядке по псевдониму тогда, когда только так писатель всегда и печатался. Однако не везде здесь выдержан принцип отсылочных ссылок в особо

сложных случаях. Вот, например, Д. П. Святополк-Мирский — в СРП сведения о нем помещены под полной фамилией, а в КЛЭ его следует искать по псевдониму «Мирский» (под этой фамилией опубликованы в 1978 и в 1987 годах и сборники его статей, отмеченные в библиографической справке СРП).

Здесь следует коснуться проблемы хронологических рамок нынешнего Словаря: 1800—1917. При жизнеописании того или иного писателя, деятельность которого выходила за эти временные параметры, возникают особые трудности. Не будем сейчас специально касаться писателей, творивших на рубеже XVIII и XIX веков, так как, что уже отмечалось выше, в Пушкинском Доме закончена работа над Словарем писателей XVIII века, где более подробно изложена деятельность таких литераторов в «веке минувшем». Судьбы же литераторов, перешедших через рубеж 1917 года, которые, покинув Россию, продолжали творить на чужбине, в большинстве своем замалчивались (или шельмовались) в советской печати. В настоящее время более полные сведения о многих из них можно почерпнуть в «Литературной энциклопедии русского зарубежья» (М., 1997—2006. Т. 1—4) и в указателе А. Д. Алексеева «Литература русского зарубежья. Книги 1917—1940. Материалы к библиографии» (СПб., 1993). Обращаясь к этим изданиям, можно отметить некоторые лакуны СРП, т. 5. Очевидно, заслуживали включения в него имена Т. И. Полнера, А. В. Посажного, Д. М. Раггауза, Н. З. Рыбынского, А. А. Салтыкова, А. З. Силаева, Д. Е. Скобцова-Кондратьева, Е. Ю. Скобцовой, Б. Ф. Соколова.

Разумеется, высказанные предложения о расширении словника Словаря подлежат внимательному анализу. Их (и подобные уточнения по всему массиву издания) можно было бы привести в дополнительном томе, который, как мне кажется, неминуем. А возможно, и не один том, так как в оставшемся алфавите скрывается достаточно много крупных имен — гораздо больше, нежели в рецензируемом томе.

Такие же статьи, как вполне очевидно, особенно сложны, поскольку обнаруживают тенденцию превратиться в маленькую монографию с избыточным расширением объема статьи за счет малоизвестных мелочей (вплоть иногда до указания конкретных городских адресов проживания писателей) и оригинальных интерпретаций (в силу их сжатости малоубедительных) классических произведений. Скажем, в статье о Вл. С. Соловьеве — масса подробностей о его неудачных сватствах и подробное изложение его философских исканий. Конечно, основополагающая для русского символизма концепция Соловьева о Вечной Женственности и Софии требовала от автора статьи дать биографические и гносеологические обоснования. И все же здесь необходимы самоограничения, учитывая огромную литературу вопроса, а главное

то, что жанр статьи в данном издании — это прежде всего литературная биография писателя, несколько иной вид словарной статьи, нежели материалы, например, «Философской энциклопедии».

Ряд неточностей (допущений) обнаруживается и в обстоятельной в целом статье о Пушкине. Нет смысла в данном случае подробно останавливаться на них. Отмечу только, что статья была вдохновлена изначальной, изложенной одним из соавторов сверхзадачей, вряд ли применимой к составу словарной статьи: «Исследуя процесс становления творящей личности, внутренний мир Пушкина, биограф должен видеть и осмыслить этот путь в свете Промысла» (*Сурат И.* Проблема биографии Пушкина // *Сурат И.* Пушкин: биография и лирика. М., 1999. С. 64). В связи с такой установкой в СРП анализируются, в частности, стихотворения «Пророк», «В начале жизни школу помню я...», «Когда владыка ассирийский...» как прямые факты «пути в свете Промысла». Обозначая «драматическую историю» осмысления Пушкиным отношений поэта с людьми, авторы забывают (см. с. 213) стихотворение «Поэт» («Пока не требует поэта...»), в котором тоже следует увидеть предвестие его поэтического завещания. Как мне кажется, принципиально важно учитывать очень частый для творчества Пушкина прием «ролевой лирики», художественного воплощения внутреннего мира личности, в чем-то близкой поэту, но отнюдь не тождественной (ср., например, стихотворение «Паж, или Пятнадцатый год»). Причем позиция острашения, как и «драматургического» (намеченного в диалоге двух оппонентов) исследования жизни, для зрелого творчества Пушкина вообще характерна. Когда авторы в СРП трактуют произведение «(Путешествие из Москвы в Петербург)» (1833—1834) в качестве «самого развернутого политического высказывания Пушкина (...) выдержанного в духе карамзинского просвещенного консерватизма» (с. 208), они вольно или невольно уравнивают позицию «отделенного от автора повествователя» с пушкинской политической про-

граммой. Тем более что несколько выше (см. с. 193) ими упоминалось уже «развернутое высказывание Пушкина (...) в „Путешествии из Москвы в Петербург“, гл. образом о цензуре». Но ведь повествователь в «Путешествии» протестует не только против свободы книгопечатания, но против любого либерального поползновения мысли: «Мысль! Великое слово! Что же и составляет величие человека, как не мысль (...) Да будет же она свободна, как должен быть свободен человек: в пределах закона, при полном соблюдении условий, налагаемых обществом» (*Пушкин.* Полн. собр. соч. Изд. АН СССР, 1949. Т. XI. С. 264). Мысль — в пределах закона?! В сущности, просвещенный консерватор тут подслушно представлен Пушкиным в споре с Радищевым, который в главе «Торжок» отмечал, что «запрещение в мыслях ущечит (т. е. делает тщетной. — С. Ф.) благое намерение вольности книгопечатания (...) сия цензура есть лишняя. Один несмысленный урядник благочиния может величайший в просвещении сделать вред и на многие лета остановку в шестии разума, новую мысль и всех лишит великого» (*Радищев А. Н.* Сочинения. М., 1988. С. 131). Нетрудно понять, чья позиция — Радищева или повествователя (просвещенного консерватора) — ближе Пушкину.

Что значила для отечественного просвещения российская цензура, показано в очерке, напечатанном в приложении к рецензируемому тому СРП. Здесь достаточно полно раскрыты как история этого учреждения, так и его структура. Стоило бы снабдить эту статью (учитывая общий контекст издания) примерами реальных взаимоотношений с цензурой русских писателей. В статье на этот счет приведено только известное радищевское дело (ср., например, в данном отношении маленькую главку в книге А. В. Блюма «За кулисами „министерства правды“». СПб., 1991. С. 20—31). Продолжая традицию подобных приложений, было бы желательно в следующем томе увидеть статью о книгоиздательском (и книготорговом) деле в России.

ХРОНИКА

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ М. М. ЗОЩЕНКО

18—19 июня 2008 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН состоялась Международная научная конференция «Михаил Зощенко: личность, творчество, судьба и их отражение в современной историко-литературной науке», приуроченная к 50-летию со дня кончины писателя. В ней приняли участие литературоведы из Санкт-Петербурга, Ставрополя, Симферополя, Кракова и других городов.

Открывая конференцию, зав. Отделом новейшей литературы ИРЛИ, доктор филол. наук В. П. Муромский напомнил о событиях и фактах 1950-х годов, которые могли осложнить и ускорить течение болезни Зощенко и привести его к трагическому концу. Писатель надеялся на признание ошибкой известного постановления 1946 года и восстановление справедливости по отношению к себе. Однако официально, на уровне высшего партийного органа, эта акция состоялась лишь в 1988 году (решение Политбюро ЦК КПСС об отмене постановления 1946 года «О журналах „Звезда” и „Ленинград”»). Вследствие этого после смерти писателя сложилась двусмысленная ситуация, продолжавшаяся в течение трех десятилетий: публиковать Зощенко и писать о нем было позволено, но само постановление 1946 года, отлучившее его от советской литературы, никто не отменял. В этих условиях публикаторы и исследователи творчества Зощенко работали на свой страх и риск, иногда с оглядкой, а порой и без оглядки на неотмененное постановление.

Зощенко снова пришел к читателю и заново стал объектом изучения еще до официальной его реабилитации. Случай по-своему необычный в истории литературы советского периода. Полвека, прошедшие после смерти писателя, — это достойный повод к размышлению о том, что означает для нас Зощенко сегодня, чем он актуален и поучителен, что нового и оригинального он внес в русскую литературу и что сделала литературная наука для публикации и изучения его наследия.

В первый день конференции было прочитано пять докладов. Одну из актуальнейших проблем зощенковедения затронул доктор филол. наук И. Н. Сухих (Санкт-Петербург), выступивший с докладом «Собрание сочинений М. М. Зощенко как проблема». Исследователь, подготовивший 7-томное собрание сочинений писателя, представил об-

зор предшествующих изданий Зощенко. Докладчик особо отметил подвижническую деятельность Ю. В. Томашевского, но тем не менее сделал вывод о том, что с изданиями Зощенко дело обстоит едва ли не хуже, чем с изданиями всех больших русских писателей XX века.

Считая «академического» Зощенко полной утопией (для этого не существует никаких предпосылок), И. Н. Сухих остановился на проблемах критического издания. Оно должно отвечать трем критериям: обоснование текста; его научная подготовка; сквозной научный комментарий.

Исследователь утверждал, что в случае с Зощенко, как и при издании других авторов советской эпохи, нельзя опираться на генерализующие принципы последней авторской воли или первой редакции. Следует исходить из публикаций произведений. На примерах докладчик показал, что тексты Зощенко 1920-х годов позднее подвергались как существенной цензуре, так и авторедактуре, поэтому нужно печатать произведения в промежуточной авторской редакции 1929—1931 годов, а в случае «Сентиментальных повестей», напротив, стоит предпочесть издание 1936 года, где нашла завершение авторская композиция книги.

В заключение И. Н. Сухих сообщил, что подготовленное им собрание сочинений Зощенко в семи томах должно появиться в московском издательстве «Время».

Выступление канд. филол. наук В. С. Федорова (Санкт-Петербург) «Вариативность и каноническая идентификация текстов М. М. Зощенко» было посвящено работе над многотомным (в восьми томах) собранием сочинений М. М. Зощенко, проводимой на протяжении ряда лет в Отделе новейшей литературы ИРЛИ. Эта работа, по словам В. С. Федорова, требует усилий самых разных специалистов-зощенковедов: текстологов, историков литературы, почерковедов, архивистов, библиографов и т. д. В рамках названного проекта необходимо решить целый комплекс научных задач. Во-первых, определить тип будущего собрания сочинений М. М. Зощенко (будет ли это издание академическим, научным, научно-популярным, художественным и т. д.). Во-вторых, нужно решить непростой вопрос о построении собрания сочинений писателя: какие произведения и в каком порядке войдут в

тома издания, как будут представлены произведения писателя внутри томов. Известно, например, что М. Зощенко после первых публикаций своих рассказов и фельетонов в газетной и журнальной периодике издавал их в сборниках, собирав в циклы, менял заглавия и редактировал. В-третьих, и это, по мнению В. С. Федорова, является наиболее сложным, необходимо разобраться в многочисленных редакциях зощенковских произведений и решить принципиальный вопрос о так называемом каноническом тексте произведения. На сегодняшний день ряд специалистов-зощенковедов (Б. Сарнов, И. Кабанова, С. Печерский и др.) выступают против применения к М. Зощенко традиционного принципа «последней авторской воли», выраженного в его последнем прижизненном издании, ибо этот принцип, по их мнению, отражает «не волю автора, а волю редактора». На этом основании часть зощенковедов отрицает и выбор канонического текста по принципу «полноты произведения», широко применявшемуся в трехтомном (1986—1987) и пятитомном (1993) собраниях сочинений писателя, изданных Ю. В. Томашевским.

Однако прежде чем решать весь этот комплекс важнейших проблем, отметил В. С. Федоров, необходимо составить наиболее полный на сегодняшний день библиографический список всех опубликованных и неопубликованных произведений писателя, что также сопряжено с целым рядом трудностей. Во-первых, необходимо сравнить все существующие собрания сочинений Зощенко и репрезентативные сборники его избранных произведений с библиографическим указателем произведений М. Зощенко в книге «Русские советские писатели-прозаики» (Т. 2. Л., 1964), просмотреть летописи газет, журналов и книг на предмет выявления отдельных произведений писателя в редких и периферийных изданиях. Во-вторых, необходимо уточнить дату и место появления того или иного произведения в печати. Известно, например, что в изданиях Ю. В. Томашевского многие даты даны приблизительно. В-третьих, необходимо сличить основные редакции произведений. Представляется целесообразным сделать два указателя произведений М. Зощенко: именной — со своим порядковым номером — и хронологический. Тогда специалисты достаточно быстро и легко смогут найти любое произведение писателя и получить о нем основную библиографическую справку.

Основная библиографическая справка должна включать в себя указание на время и место первой публикации и опорный (репрезентативный) источник издания. Это либо 6-томное собрание сочинений М. Зощенко (1929—1932), давно ставшее библиографической редкостью, либо трехтомник (1986—1987), либо сочинения М. Зощенко 1920-х годов (сост. И. Н. Сухих. СПб., 2000), либо «Избранные рассказы» писателя (1935),

либо, как в случае с «Сентиментальными повестями», первоисточник публикации, а затем последнее наиболее полное прижизненное издание «Избранные повести» (Л., 1936), где они уже превратились в новый художественный цикл, снабженный четырьмя предисловиями. Отчасти, видимо, придется давать отсылки и на 5-томное собрание сочинений М. Зощенко, подготовленное Ю. В. Томашевским.

Далее докладчик привел ряд примеров, связанных с выявлением канонических текстов писателя и различных редакций его произведений.

В докладе доктора филол. наук Т. М. Вахитовой (Санкт-Петербург) «Восприятие фигуры ненадежного рассказчика в повести М. М. Зощенко „Возвращенная молодость“ (1930-е годы)» был выделен исторический контекст, окружавший новую повесть М. Зощенко, созданную в 1933 году в рамках «социального заказа», что и определило особый интерес к ней не только критики, но и медицинских работников. Докладчица проанализировала отношение общественности к одному из рассказчиков повести, зафиксированное в неопубликованных протоколах многочисленных заседаний (Ленклубит, Горком писателей, Институт охраны здоровья детей и подростков, Дом ученых и т. д.). Академик Державин назвал этого персонажа «шутком», Е. Полонская увидела в нем черты «двойничества», «провокационности», К. Федин обратил внимание на его «изысканность» и иронию, Ю. Тынянов квалифицировал этого рассказчика как «конферансье». Тип «ненадежного рассказчика» пополнился во второй части повести трагическим повествователем, а в комментариях — серьезным автором. Нарратив, похожий на нетрадиционный, где рассказчики как бы «разрывают» повествование, оказывается все-таки традиционным за счет присутствия автобиографических характеристик автора в каждом повествователе.

Доктор филол. наук Л. И. Бронская (Ставрополь) в докладе «Облик толпы в концептосфере „Сентиментальных повестей“ М. М. Зощенко» развивала мысль о том, что проза М. М. Зощенко 1920—1930-х годов, в том числе и цикл «Сентиментальные повести», безусловно вписывается в парадигму так называемой психологической прозы. Писатель предпринимал попытки решения проблем души своего времени, нередко опираясь на законы социальной психологии. М. М. Зощенко, пожалуй, первым уловил фантазматическую современную ему жизни. Его герой — полубразованный человек, который в принципе не уничтожает культурные ценности, а, скорее, присваивает их, но так, что в результате «и сам разоряется, и сводит самые эти ценности на нет» (И. Бицилли). Зощенко считает, что «некультурный», «полуинтеллигентный человек» — это человек толпы, так как он лишен ясно осознаваемой цели, легко заражается общим настроением и инте-

ресом, легко подвергается чужому воздействию, излишне эмоционален, нерассудочен. Писатель психологически точно показывает отдельные этапы возникновения и функционирования толпы; все обстоятельства существования толпы детально прослежены, ее свойства изображены с художественной точностью и совершенством.

В докладе были интерпретированы такие повесть цикла, как «Аполлон и Тамара», «Страшная ночь», «Сирень цветет», «Шестая повесть Белкина».

«Художественная рефлексия М. М. Зощенко (деньги как «большой предмет» писателя)» — так назвала свое выступление канд. филол. наук И. А. Свириденко (Симферополь). Докладчица отметила, что сегодня образ Зощенко в восприятии читателя качественно изменился. Теперь это не только самый популярный и читаемый в СССР писатель-сатирик, автор «Аристократки», но и философ, антрополог, психоаналитик.

Наследие писателя, весьма разное по жанру и стилю, отражает не только эволюцию творческого метода писателя, но и динамику развития его противоречивой личности, борющейся с внешними, а главное, с внутренними препятствиями: нестабильной самооценкой, мнительностью, ранимостью, излишней рефлексивностью. Вместе с тем факты биографии писателя свидетельствуют о его большом мужестве, порядочности, честности перед собой и другими. Все это, по мнению И. А. Свириденко, приводит к феноменальной ситуации, когда интерес к сложному миру автора перерастает интерес к его произведениям и становится тем стимулом, который побуждает к внимательному переосмыслению его творчества, постижению специфики психологизма его произведений.

Обращаясь к интробιοграфии Зощенко (под этим следует понимать духовный путь писателя), И. А. Свириденко проследила роль и значение денег в жизни и творчестве сатирика. Страх нищеты, возникший в результате ранней психотравмы и являющийся одним из подсознательных источников зощенковской «беспричинной тоски», предопределил интерес писателя к теме денег в жизни человека и человечества. От констатации своекорыстия как типичного психологического качества людей (рассказы) Зощенко переходит к идее предопределяющей роли денег в жизни человека («Сентиментальные повести») и связанной с этим трагедии. В основе повестей — неразрешимый конфликт между прошлой и настоящей жизнью героев: они нищают, оставшись в новом обществе не у дел. Каждый из них по-своему пытается приспособиться, но усилия оказываются тщетными: герои «Сентиментальных повестей» сходят с ума или умирают. В целях снижения эмоциональной напряженности Зощенко иронизирует, превращая «трагическое» в «комическое». Смех, ирония — психологическая защита Зощенко. Но в то

же время смех писателя самонаправлен. Он снимает психологическое напряжение (в данном случае связанное с фобией нищеты), изображение «тягостного» становится для автора катарсисом, освобождением от негативной эмоции, которую вызывает предмет изображения.

Продолжая активно разрабатывать данную тему, Зощенко вскрывает ее новые грани: он разрабатывает идею денег как компенсаторного механизма («Возвращенная молодость»), эквивалента личной свободы («Голубая книга»). В повести «Перед восходом солнца» Зощенко совсем близко подходит к осознанию денег как своего «большого предмета». Страх нищеты и те формы «защиты» от нее, которые использует писатель, глубоко взаимосвязаны. Именно страх вызывает возникновение защиты, ведет к зависимости от «большого предмета». Обусловленная этой зависимостью авторская субъективность во многом определяет содержательную направленность и своеобразие творчества писателя.

Первый день конференции завершился презентацией двух выставок, приуроченных к работе конференции. Одна из них была подготовлена сотрудниками Пушкинского Дома П. В. Бекединым, В. Н. Иголкиной, Е. Н. Монаховой, Л. К. Хитрово и Е. П. Максимова и включала в себя материалы Литературного музея, Рукописного отдела и Библиотеки ИРЛИ. Это прижизненные издания произведений Зощенко, многочисленные автографы его произведений, письма, оригинальные графические портреты, фотографии, основная научная литература, посвященная жизни и творчеству писателя, труды ученых Пушкинского Дома, «зощенковские» статьи и публикации в журнале «Русская литература» и др. Другую выставку — «История семьи Зощенко» — организовали сотрудники Государственного литературного музея «XX век». Среди ее экспонатов (а их насчитывалось более сотни единиц хранения) оказались уникальные материалы и документы, связанные с историей семьи М. М. Зощенко. Презентацию выставок, дополнявших друг друга, провели П. В. Бекедин и Е. В. Жолнина.

В первый день конференции состоялась также экскурсия по памятным местам М. М. Зощенко с посещением его могилы в Сестрорецке.

Второй день конференции открылся докладом доктора филол. наук В. П. Муромского «Гордо и печальное имя Зощенко... (писатель в зеркале критики)». Литературная репутация Зощенко складывалась на пересечении двух несовместимых тенденций. Одна из них исходила от рапповской и близкой ей критики, отождествлявшей писателя с его героями-обывателями. Начало ей положили статьи с красноречивыми заголовками: «Синебрюховщина» (Лит. еженедельник, 1923), «О пошлости» (Буревестник, 1924), «Обывательский набат» (Известия, 1927). Зощенко

многократно и глубоко возмущался неразличением писателя и сотворенного им образа, но при этом чувствовал себя бессильным что-либо изменить в подобном восприятии своих произведений. В дальнейшем вульгаризаторская критика проявила себя статьями «По аллеям истории» (Правда, 1936), «За идейную большевистскую принципиальность» (Лит. обозрение, 1940), «Об одной вредной повести» (Большевик, 1944). Эта агрессивная и непримиримая по отношению к Зоценко критика постепенно обрела доминирующее положение и достигла своего апогея в 1946 году, когда в известном партийном постановлении писателю официально был вынесен, по его словам, «приговор».

Другая тенденция в формировании писательской репутации Зоценко шла от М. Горького, от его одобрительных отзывов о ранних рассказах писателя «Старуха Врангель», «Рыбья самка». У Горького две главные заслуги перед Зоценко: во-первых, он верно и точно определил своеобразие таланта сатирика («чувство иронии очень острое, и лирика сопровождает его крайне оригинально»), во-вторых, сильно и целенаправленно повлиял на него в творческом смысле, в частности на возникновение замысла «Голубой книги». Следы горьковского подхода можно заметить в некоторых статьях о Зоценко периода расцвета его таланта. Из многочисленной когорты критиков, писавших тогда о Зоценко, лишь у А. Бескиной, Е. Журбиной и А. Лежнева писатель находил порою близкие и понятные ему толкования своих произведений. К числу авторитетных ценителей Зоценко можно отнести и А. Н. Толстого, который в докладе «Четверть века советской литературы» (1942) посвятил ему несколько скупых, но выразительных и убедительных строк.

И все же горьковская традиция уважительного и бережного отношения к таланту Зоценко не смогла тогда по-настоящему утвердиться. С годами она становилась все менее осязаемой, и уже к середине 1940-х годов от нее не осталось и следа. Чем дальше, тем меньше считалась критика с творческой индивидуальностью Зоценко. Пожалуй, наиболее заметно это проявилось в развернувшейся в 1943—1944 годах кампании по обличению повести «Перед восходом солнца». Сам Зоценко в процессе публикации повести в журнале «Октябрь» довольно точно прогнозировал отрицательную реакцию критики на нее, что видно из его доверительных писем к Л. А. Чаловой. Тревоги и раздумья писателя по этому поводу поразительно совпали с предъявленными ему после выхода повести упреками и обвинениями.

Динамика развития сугубо отрицательной тенденции по отношению к Зоценко убеждает в том, что он, вопреки утверждению К. Симонова, отнюдь не случайно подвернулся «под горячую руку», став вместе с Ахматовой объектом нападок в грозном партийном документе. Реакция Зоценко на него

известна. Принципиально важно, что со временем она не менялась. Писатель был психологически подавлен, унижен, но нравственно не сломлен. Ценою собственного здоровья он выстоял, сохранив свои писательские убеждения и честь до конца. Подтверждение тому — его выступление на общем собрании ленинградских писателей в 1954 году, в котором, как в зеркале, отразилось «гордое и печальное имя Зоценко».

В заключение докладчик остановился на наиболее существенных сдвигах в зоценковедении начиная с 1970-х годов, когда вновь возродилась горьковская традиция в восприятии и оценке писателя.

Преподаватель из Польши Аурулия Коткевич в докладе «Забавные повести М. М. Зоценко и эстетика соцреализма» отметила, что в польской рецепции русского литературного процесса XX века творчество М. М. Зоценко требует переоценки. Среди критиков и читателей писатель существует прежде всего как сатирик и юморист, мастер сказа. Рассмотрение творчества Зоценко в аспекте его наиболее значимых «забавных повестей» — «Голубой книги», «Возращенной молодости», «Перед восходом солнца» — позволяет поставить его в ряд важнейших художников прошлого столетия.

По мнению докладчицы, все произведение писателя можно интерпретировать как целостный текст, связанный сложной системой авторских масок, языковой манерой, комизмом, лиризмом, литературной традицией. При исследовании трилогии писателя важно соотносить ее с эстетикой соцреализма. Соцреалистический канон повлиял на творчество писателя 30-х и 40-х годов. Зоценко пытался «положительным» образом ответить на запросы времени и реализовать социальный заказ. Однако его тексты полемичны по отношению к соцреалистическому канону, обладая другим, скрытым смыслом. Злободневная тематика соединяется в вопросах экзистенциального характера.

Зоценко полемизирует с соцреалистической концепцией положительного героя. Зоценковский герой — это психологически сложный тип, ищущий душевное и физическое равновесие вне коллектива. Тема героя, строителя новой жизни, является своего рода камуфляжем для научных и философских размышлений писателя. Отход от соцреалистического канона проявляется и в том, что для произведений Зоценко характерен жанровый эклектизм, вмещающий в себя элементы анекдота, фельетона, хроники, научного трактата, дневника. Основная функция соцреалистической литературы — убеждающая — полностью не реализуется. Зоценко оставляет за читателем свободу интерпретации и не дает однозначных идеологических оценок.

Канд. филол. наук Е. Л. Куранда (г. Остров) в докладе «Куда и почему „едет“ герой М. М. Зоценко летом 1926 года? (О ку-

льтурно-политическом контексте рассказа «Прискорбный случай»)» напомнила, что рассказ «Прискорбный случай» был впервые напечатан в июльском номере журнала «Бегемот» за 1926 год. На предшествующей рассказу Зоценко странице было помещено стихотворение Романа Волженина «Меморандум», посвященное международному конфликту, поводом для которого послужила финансовая помощь советского правительства профсоюзу английских горняков. Кульминацией стихотворения является строка «Ну, как им сгладить „прискорбный случай“?», выделенная курсивом. Закавыченные слова, якобы принадлежащие лордам из «Фрейнд-Оффиса», становятся заглавием рассказа Зоценко о посещении Николаем Ивановичем кинотеатра. Таким образом, можно говорить о первоначальном восприятии «Прискорбного случая» в специфическом контексте сатирического журнала. Произшедшие с героем рассказа физиологические неприятности маскируются эвфемизмом «ехать в Ригу». Микротекст «ехать в Ригу» у Зоценко — важная черта историко-культурного контекста 1920-х годов. Создавая смеховой эффект обыгрыванием собственного значения топонима (Запад, граница, цивилизация), выражение «ехать в Ригу» становится воплощением дикости, некультурности советского обывателя.

В основу доклада доктора филол. наук В. В. Перхина (Санкт-Петербург) «Письма В. В. Зоценко к И. В. Сталину как историко-литературный источник» были положены письма жены писателя от 16 сентября 1946 года и 10 сентября 1947 года. В первом письме (отправленном вместе со вторым) дана периодизация творчества М. М. Зоценко, близкая к утверждающейся в наше время. Особое внимания уделено периоду 1940-х годов, который разделен на три этапа. Третий этап связан с публикацией повести «Перед восходом солнца». Творческую историю этого произведения В. В. Зоценко трактовала в психоаналитическом ключе. Докладчик предположил, что этот подход обусловлен знакомством с работами И. Д. Ермакова и влиянием мужа. Стараясь во что бы то ни стало убедить адресата, что Зоценко не был сознательно «анти-советским человеком», автор письма определила его творчество как порождение его бессознательного, по-фрейдистски представляя мужа как больного-невротика, погруженного в мир своих фантазий. По мнению В. В. Перхина, данное письмо показывает, что психоаналитическое литературоведение, развенчанное марксистами в конце 1920-х — начале 1930-х годов, продолжало жить в историко-литературном сознании 1940-х годов.

Интересно прозвучал доклад А. С. Семенов (Санкт-Петербург) под названием «Черты дендизма в творческой личности М. Зоценко». Основываясь на исследовательской литературе, воспоминаниях совре-

менников, а также творческом наследии самого писателя, докладчица провела параллель между пушкинской эпохой — временем «классического» дендизма — и зоценковской эпохой, отметила двойную ориентацию Зоценко на пушкинскую и гоголевскую традиции (связанные соответственно с дендистской и антидендистской парадигмой) и возникающую в результате двойственность восприятия образа Зоценко. А. С. Семенова сделала вывод о том, что дендизм находит отражение в поведении и отчасти в стиле Зоценко, не давая новой эпохе ни положительного героя, ни героя-денди. Особенности творческой личности писателя характеризовались докладчицей как черты латентного дендизма.

С сообщением «Портреты М. М. Зоценко в коллекции Литературного музея Пушкинского Дома» выступила Е. Н. Монахова (Санкт-Петербург). Она отметила, что известно не так много портретов М. М. Зоценко, созданных художниками при его жизни. Четыре из них хранятся в фонде оригинальной графики Литературного музея Пушкинского Дома.

Первым по времени поступления был портрет, подписанный «5 III 27 Н. Радлов...» и вошедший в коллекцию 6 марта 1927 года. Подпись под портретом оставляет место для размышлений: он мог быть создан как художником-карикатуристом Николаем Эрнстовичем Радловым, с которым Зоценко сотрудничал в конце 1920-х — начале 1930-х годов, так и второй женой Н. Э. Радлова — талантливой художницей Надеждой Константиновной Шведе-Радловой. В Литературном музее Пушкинского Дома имеются несколько портретов ее работы, по стилю напоминающих портрет М. Зоценко 1927 года.

С другой стороны, воспроизведенный на обложке книжки № 47 из серии «Библиотека Бегемота» портрет писателя, обозначенный как портрет работы Н. Э. Радлова, восходит к рисунку из коллекции Литературного музея. Вопрос об авторстве должен стать предметом дальнейших исследований.

В 1970 году от Е. С. Ригман (Халиловой) поступили два интереснейших портрета 1943 года. Оба портрета созданы рукой непрофессионала, но отличаются точностью изображения. Особенно интересен портрет-шарж, исполненный тушью, где черты изображенного заострены до трагического гротеска.

Последний по времени создания портрет — набросок тушью известного ленинградского графика Г. С. Верейского, ставший основой нескольких широкоизвестных литографированных изображений писателя времени расцвета его таланта (1950 год). Он поступил от вдовы художника в 1966 году.

С интересным сообщением «Зоценко и Довлатов. Некоторые параллели» выступил сотрудник Государственного литературно-мемориального музея М. М. Зоценко А. Д. Семкин (Санкт-Петербург). Докладчик попытал-

ся обозначить связь между спецификой изображаемого (и Зоценко, и Довлатовым) мира, абсурдного на всех уровнях бытия, спецификой дарования (общей у Зоценко и Довлатова) — дарования рассказчика и спецификой жанра (основного для Зоценко и Довлатова) — жанра анекдота.

По мнению докладчика, именно талант рассказчика предполагает сознательную установку на занимательность. Жанр — короткая занимательная история, байка, басня, хохма — сводится к анекдоту. Понятно, что анекдот — не обязательно комический жанр. Главный признак — занимательность. Но будоражит и привлекает наше внимание не норма, а отклонение от нее — необычное, непривычное, не соответствующее логике. Действительность рассказов Зоценко может быть охарактеризована как абсурдная; через все творчество Довлатова проходит «трассирующая мелодия абсурда» (И. Н. Сухих). И у Зоценко, и у Довлатова обнаруживается общий принцип: изображение абсурдной действительности абсурдными способами.

Ювелирная работа над словом, утонченное, продуманное разрушение лексической сочетаемости сближают прозу Зоценко и Довлатова. Это мастерство — одно из объяснений непреходящего интереса и к Зоценко, и к Довлатову. Главное же объяснение — идеологическое. В творчестве и Зоценко, и Довлатова соединяются три компонента: выбор абсурда в качестве материала для изображения, выбор анекдота в качестве способа изображения, мастерство рассказчика, трансформирующего абсурдную, неудобную для жизни действительность в анекдот, помогающий выжить.

Канд. филол. наук О. Ю. Шилина (Санкт-Петербург) в докладе «Традиции сатирической новеллы М. М. Зоценко в творчестве В. С. Высоцкого» постаралась выделить то, что сближает этих художников слова. Она отметила, что уже в первой песне В. Высоцкого «Татуировка» есть родственное М. Зоценко: бытовой сюжет (обыкновенные люди в обыкновенных обстоятельствах), использование маски, сказовая манера, игра со словом, ориентация если не на язык улицы, то на устную разговорную речь. Наконец, ирония — основной индикатор дистанции между автором и рассказчиком. Ну и, конечно же, самое главное — уважительно-сочувственное отношение к человеку.

Вслед за Зоценко Высоцкий попытался «воссоздать уродливое и пошлое в смешной форме», а благодаря сочувствию автора своим героям оно вызывает не столько отвращение, сколько сострадание, сопереживание, а порой и боль. Высоцкий ни в коей мере не повторяет Зоценко, а продолжает его сатирическую традицию на ином материале, в иной исторический момент. Герои Высоцкого живут в той же стране, в тех же коммунальных квартирах, но в иную историческую эпоху.

Как и Зоценко, Высоцкий в совершенстве владел искусством речевой маски, мастерством перевоплощения, он точно так же шел на риск, повествуя от первого лица, вследствие чего не раз был принимаем за своих персонажей. Риск был продиктован одной-единственной целью — заставить читателя-слушателя задуматься, заглянуть внутрь себя, узнать в персонаже себя и увидеть в себе его черты. Ситуация и поступки героев в изображении Высоцкого выглядят не столь безобразными, как у Зоценко, они, скорее, жалки, нелепы. Возможно, это связано с тем, что для Зоценко его герои — люди иной культуры, в то время как Высоцкий пытается понять их, не противопоставляя себя им.

Высоцкий возродил (к тому же в стихах!) комическую сказовую новеллу, которую специалисты «похоронили» еще в конце 1920-х годов. Линия комического сказа, идущая от Лескова и возрожденная Зоценко, пролегла одно время в центре современной «большой литературы». Но это время оказалось кратким эпизодом. Комический сказ как жанр сейчас уже, по-видимому, исчерпан. Вероятно, сатирическая сказовая новелла и для Зоценко, и для Высоцкого явилась возможностью создать свою модель жизненного поведения, свой способ общения с абсурдом окружающей действительности.

В докладе О. А. Носыриной (Санкт-Петербург) «Страх как литературный и психологический мотив в творчестве М. М. Зоценко и Ф. М. Достоевского» анализировались под этим углом зрения повесть М. М. Зоценко «Страшная ночь» и рассказ Ф. М. Достоевского «Господин Прохарчин». Докладчица выясняла, каким образом Зоценко переосмысливает идейные послы своего предшественника, подчиняя их своей философии жизни и своим представлениям о герое нового типа, названного критикой «зоценковским». Опираясь на авторитетные суждения литературоведов и основываясь на текстах Зоценко и Достоевского, докладчица пришла к выводу о том, что повесть «Страшная ночь» соотносима не только с событийной, но и со смысловой основой рассказа «Господин Прохарчин». Зоценко перерабатывает главный мотив Достоевского — мотив страха, делает его структурообразующим элементом поэтики повести, раскрывая тем самым в культурно-осмысленном и специфически трансформированном у Достоевского сюжете возможные, пока неявные, но актуальные для проблематики своего творчества варианты. О. А. Носырина считает, что дальнейшая разработка данного направления анализа произведений этих двух авторов может дать толчок для новых решений вопроса об их литературных связях.

Аспирантка Е. В. Захаревич (Санкт-Петербург) в докладе «Анекдот в жизни и творчестве Зоценко: 1920-е годы» говорила о том, что жанр, в котором работал Зоценко в 1920-е годы, до сих пор не имеет однозначно-

го определения. Сам писатель полагал, что пишет в неуважаемой форме журнального фельетона. Для среднего читателя Зоценко был рассказчиком веселых анекдотов. Такое мнение в известной мере формировала критика, усматривая в коротких произведениях Зоценко либо анекдотический характер, либо анекдотическую фабулу (Ник. Асеев), либо все, что пишет Зоценко, например в сборнике «Разнотык», просто называлось анекдотической беллетристикой.

На первое место в творчестве Зоценко 1920-х годов выходит маленький фельетон, построенный на использовании приемов ступенчатости анекдота (как можно дольше направлять читателя по ложному следу и тем сильнее ошеломить его окончательной разгадкой). В сборнике «М. Зоценко. Сочинения. 1920-е гг.» вычленяется не менее десятка значений, раскрывающих жанр анекдота, — это собственно анекдот, случай, история, рассказ, происшествие, приключение, дело, дельце, факт и т. д. В случаях и происшествиях Зоценко ярко проявляется герой петербургского текста русской литературы и соответственно носитель мотивов петербургского анекдота.

Петербургский анекдот по отношению вообще к анекдоту обособляется именно психологически (прежде всего через Гоголя, через развитие в условиях нового быта психологии Вашмачкина). В петербургских анекдотах Зоценко выводит тип маленького человека, регулярно фигурирующий в дореволюционной петербургской прессе: чиновник (службист), пассажир трамвая, нищий. Но главное — это пропитанность отрицательными коннотациями, иными словами, настрой на худшее.

Зоценко просто, но гротескно научился говорить о страшном. И выдающаяся миссия Зоценко как писателя-новатора, может быть, состоит не столько в том, что он высветил с тонкой иронией язвы общества (и в

этом явился достойным последователем Чехова), — Зоценко раскрыл мощный потенциал анекдота как жанра художественной литературы с уточнением (уточнением) парадигмы его значений.

В. А. Прокофьев (Санкт-Петербург) в докладе «Из забытых произведений М. М. Зоценко. Драматическая сценка „Некогда“ (1944)» отметил, что все скетчи, фельетоны, все, казалось бы, литературные пустячки, заклоненные изучением монументальных произведений писателя, несомненно требуют нового взгляда, новой интерпретации, потому что это — Зоценко.

Перед участниками конференции выступили племянница М. М. Зоценко Валерия Кирилловна Кербиц, а также сотрудники Государственного литературно-мемориального музея М. М. Зоценко.

Подводя итоги конференции, В. П. Муромский отметил, что она сконцентрировала внимание на актуальных для зоценковедения направлениях: создание научного собрания сочинений М. М. Зоценко, вопросы восприятия его произведений читателями и критикой в советскую и нынешнюю эпоху, раскрытие сложной и неповторимой творческой личности писателя, использование и преломление его художественного опыта в современной литературе. Научные доклады отличались разнообразием подходов к изучению наследия Зоценко. По случайному, но приятному совпадению конференции, посвященная памятной дате, совпала с завершением подготовки очередного, четвертого выпуска пушкинодомской серии «Михаил Зоценко. Материалы к творческой биографии», куда вошли новые архивные документы и исследования о писателе.

После подведения итогов был показан документальный фильм «Михаил Зоценко и Вера Кербиц».

© В. Н. Запелалов

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО: ФОРМЫ ЭКФРАСИСА В ЛИТЕРАТУРЕ»

23—25 июня 2008 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН состоялась Международная научная конференция «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе». В последние годы в русистике активизировался интерес к такому важному понятию риторики, как экфрасис, под которым понимается вербальная репрезентация предмета визуальных искусств (прежде всего живописи, но также скульптуры, архитектуры, фотографии и кинематографа). Состоялось несколько научных конференций (в Лозанне, Будапеште), на которых обсуждалась

проблема взаимопереводимости художественных языков, рассматривались приемы визуализации и их нарративные функции, анализировались виды экфрасических описаний в русской литературе. Очевидно, что тематика экфрасических исследований достаточно обширна и должна рассматриваться в общей синестетической перспективе, в которой понятия музыкального, живописно-музыкального или же кинематографического экфрасиса занимают свое место наряду с устоявшимся понятием экфрасиса литературного. В то же время специфика исследова-

ний, проводимых в Пушкинском Доме, диктует необходимость обратить особое внимание на тот аспект экфрасиса, который, собственно, и является его смысловым ядром, а именно на проблему трансформации визуального образа в образ вербальный. Поэтому приоритетным направлением работы конференции стало изучение экфрастической репрезентации объектов (как русских, так и иностранных) изобразительного искусства, скульптуры, архитектуры в русской и зарубежной литературе.

Приветственное слово участникам форума произнес директор Пушкинского Дома чл.-корр. В. Е. Багно. Он подчеркнул важность проведения конференции, посвященной такому полемическому и неустоявшемуся понятию, как экфрасис, в стенах академического учреждения, ориентированного на институциональное закрепление концептов и теорий, вырабатываемых филологической наукой.

Утреннее заседание 23 июня открылось секцией «Экфрасис: возможности термина». Первым с докладом «Г. Э. Лессинг: крах экфрасиса?» выступил Р. Ю. Данилевский (ИРЛИ РАН). Докладчик поставил под сомнение утверждение, согласно которому словесный пересказ произведений изобразительного искусства способен адекватно передать их форму и содержание. Опираясь на мысль Г. Э. Лессинга, высказанную немецким просветителем в известном трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766), Р. Ю. Данилевский напомнил о том, что между картиной, скульптурой и т. д., с одной стороны, и словесным текстом, посвященным этому произведению искусства, — с другой, находится область воображения или энергии (если воспользоваться термином Лессинга). Исключительно важная для творческого процесса энаргическая составляющая культуры если и не сводит на нет возможность экфрасиса, то настолько сильно окрашивает его индивидуальными особенностями личности того, кто пересказывает содержание, условно говоря, картины, а также настолько тесно связана со множеством условий экфрасиса (эстетические взгляды эпохи, законы жанра, если экфрасис встроен в литературное произведение, цель пересказа и т. п.), что экфрасическое описание становится весьма условным. Степень верности или, лучше сказать, убедительности экфрасиса всецело зависит от индивидуального взгляда повествователя и от энаргических способностей его воображения.

Французский исследователь М. Костантини (Университет Париж VIII, Франция) в докладе «Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин?» указал на тот факт, что в современном литературоведении содержание термина «экфрасис» остается достаточно размытым. Поэтому, ввиду очевидной «инфляции» термина, возникает необходимость вернуться к ан-

тичной традиции. Докладчик предложил различать «экфрасические упражнения», «экфрасические пассажи», «экфрасические отрывки», «экфрасические сборники» и «экфрасические похвалы».

Устроитель конференции по экфрасису в Лозанне Л. Геллер (Лозаннский университет, Швейцария) отметил в своем выступлении, что экфрасис актуализирует проблематику «возвышенного», которая связывается (через «энаргию», т. е. через стремление к самому впечатляющему эффекту) с вопросом об экзотическом. По мнению Л. Геллера, экфрасис также связан с *techné*, как в классическом риторическом упражнении, так и в перспективе технологии творческого акта, перехода от замысла к произведению.

В центре внимания Д. В. Токарева (ИРЛИ РАН), сделавшего доклад «Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса», оказались две проблемы, связанные с экфрасической репрезентацией объекта визуальных искусств: прежде всего, это вопрос о восприятии изображенного на картине: поскольку картина не является ни самой вещью, ни ее копией, а особым пространством репрезентации, она как бы участвует в процессе ее восприятия; наблюдатель и изображение включаются в «странную» систему взаимообмена» (М. Мерло-Понти). Это, в свою очередь, препятствует объективной фиксации изображения и, следовательно, ставит под сомнение возможность его описания. Основываясь на введенном Генрихом Вёльфлином разграничении линейного и живописного изображений, докладчик выдвинул тезис о том, что если линейное движение находит свое вербальное воплощение в экфрасическом описании, то движению нелинейному соответствует то, что можно назвать экфрасической нарративной репрезентацией. Проанализировав два знаменитых экфрасиса — картины Ганса Гольбейна «Мертвый Христос», данный в романе «Идиот», и картины Рафаэля «Сикстинская мадонна», изложенный в письме Жуковского, — Д. В. Токарев показал, что, во-первых, перцептивная проблематика оказывается напрямую связанной с проблематикой нарративной (неполное соответствие описания изображению у Достоевского) и, во-вторых, факт разрушения референциальной связи между денотатом и его образом не может не отразиться на том, какая модель вербальной репрезентации используется для фиксации изображения (отказ от последовательного экфрасического описания у Жуковского).

В докладе К. А. Варшта (РГПУ им. Герцена, Санкт-Петербург) «Идеография в творческой рукописи Ф. М. Достоевского: о нарратологическом аспекте экфрасиса» отмечалось, что в творческом процессе писателя устанавливаются множественные связи между формированием определенного типа наррации, переходом зрительного образа в словесную форму и формированием сюжета из

фабульного материала. В выступлении рассмотрены черновые рукописи Достоевского как дискурсия, формирующая нарративную систему его произведений, где пары антиномий: слово/изображение, фиктивное/действительное, иконическое/конвенциональное, диететическое/эстетическое, участвующие в генезисе художественности, образуют нерасторжимое процессуальное единство. Изобразительный знак выводит слово за пределы знаковой, становится посредником между разными сферами семиозиса, а также между семиотической и внесемиотической реальностью. Идеографический язык черновой рукописи писателя формирует значения из знаков, где денотаты легко снимаются со своих привычных мест, понятие возвращается к своему первобытному «комплексному» состоянию, почти лишаясь своего референта и погружаясь в пучину интертекстуальных связей, внутри сознания писателя возникает нерасчлененный образно-иколический знак. Идеограмма дает возможность создать ситуацию скрытой анонимной наррации как эффективного средства порождения художественной формы. Согласно докладчику, свойства повествовательной системы Достоевского коренятся в идеографическом языке черновой рукописи писателя.

О. В. Коваль (Харьковская гос. академия дизайна и искусств, Украина) указал на то, что сегодня экфрасис привлекает внимание своей лингвосомиотической и лингвэстетической стороной как своеобразный маркер межсемиотической мутации и метаязыковой рефлексии над ситуацией «язык, вступающий в видимое». Лингвосомиотика возвращает экфрасису понимание себя как члена фигуративного изобразительного ряда, с одной стороны, и семиотических кавычек произведения искусства, на которое он обращает внимание, — с другой. Основа экфрасиса — иконичность дискурса и заложенный в интрасемиотический диалог концептуальный ряд, который и позволяет надежно продвигаться в сторону адекватного представления визуального и живописного текста средствами языковой дискурсии.

Находясь в положении «между» — языковой/речевой дискурсии и живописной сущностью — экфрасис напрягает до предела семиотический механизм языка, позволяя ему выявлять наиболее креативные и имажинативные свои способности, настраивая их на выражение эстетически и культурно значимой ментальной информации, явленной в визуальных формах.

Вечернее заседание было посвящено анализу форм экфрасиса в литературе XVIII и XIX веков. Открыл заседание К. Ю. Лапо-Данилевский (ИРЛИ РАН) с докладом «Винкельманово описание Аполлона Бельведерского и его русская судьба», в котором рассматривалась история русских переводов знаменитого экфрасиса из «Истории искусства древности» Винкельмана. Этому художе-

ственному тексту было суждено стать и визитной карточкой эстетики Винкельмана, и наглядным воплощением его идей, и манифестом возрождения античного язычества, и руководством к созерцанию античной пластики, возведенной немецким теоретиком в ранг гармонического откровения духа Эллады. Как показал докладчик, для русской рецепции знаменитого описания особенную роль сыграло восприятие «Истории искусства древности» во Франции. Обзор содержания этого труда был напечатан в год его появления в «Journal Encyclopédique» (1764). В 1766 году в свет вышел малоудачный французский перевод центрального труда Винкельмана, выполненный Г. Селлиусом и Ж. Робине де Шатожировоном без ведома автора и вызвавший его протест. Переводы «Истории искусства древности» Гюбера (1781) и Жансена ([1794]—[1803]) закрепляют за Винкельманом репутацию лучшего знатока античного искусства. Эти издания принадлежали к наиболее читаемым и в России, и в Европе.

К. Ю. Лапо-Данилевским были проанализированы семь переводов знаменитого экфрасиса, сделанные до середины XIX века и во многом питавшие восторженное отношение к нему: анонимный перевод в московском журнале «Чтение для вкуса, разума и чувствований» (1791); вариант П. П. Чекалевского, содержащийся в его трактате «Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников» (1792); а также переводы В. М. Прокоповича-Антонского (1807); Н. Ф. Кошанского (1807), А. А. Писарева (1808), П. А. Никольского (1812) и А. Н. Майкова (предположительно начало 1850-х). Два из этих семи переводов до недавнего времени не были опубликованы. Особое внимание в докладе было уделено стилистической критике перевода А. А. Писарева, предпринятой П. А. Никольским. Это еще один важный, до сих пор не замеченный эпизод споров о русском литературном языке начала XIX столетия.

В выступлении Е. Е. Дмитриевой (ИМЛИ РАН) «Экфрасис у Гоголя и дискурсии о „живописи и поэзии“ во французской и немецкой эстетике второй половины XVIII века» отмечалось, что история экфрасиса как жанра теснейшим образом связана с вопросом о Божественном воплощении («вначале было слово»). Данное общее положение приобретает особую значимость в контексте художественных и идейных исканий Н. В. Гоголя. В центре доклада стоит вопрос: как сам Гоголь расценивал возможности перевода визуального образа в словесный, т. е. возможность стирания границ между живописью и поэзией, которые в европейской эстетике XVIII века, казалось бы, убедительно были прочерчены Лессингом.

В этом смысле необходимо обратить внимание на разновидность экфрасиса, организирующего структуру и сюжет целого ряда

гоголевских произведений. Речь идет о разрывании экфрасиса во времени, а также разочаривании его внутреннего сюжета, который становится вместе с тем и сюжетом ряда гоголевских произведений. Так, например, сюжет повести «Ночь перед Рождеством» оказывается словно зажат между двумя описаниями картин (экфрасисами): описанием картины Вакулы с изображением испуганного черта, которого заключенные грешники гонят кнутом в начале повести, и описанием картины с изображением черта в аду, которую «намалевал Вакула» — в ее финале. Так что гоголевская история словно вырастает из картины и возвращается вновь в картину.

Этот же тип экфрасиса встречается в «Сорочинской ярмарке», «Портрете», «Ревизоре» и даже в отдельных частях «Мертвых душ». Картина (экфрасис) черпает свою силу в вербализации, которая и есть разочаривание живописного сюжета во времени (и это — вопреки Лессингу). Гоголевский текст одновременно хочет и стать живописью, и преодолеть силу ее визуального воздействия — через возвращение к слову, обладающему в конечном счете большей суггестивностью. И в этом смысле Гоголь не только идет в русле французской традиции, но во многом и опережает свое время. Зрелищность литературы — показывает он — заключается не в описании воображаемых картин. Ее задача — не объект видения (то, на что смотрят), а субъект речи, которая сама по себе есть зрелище.

В своем докладе П. Р. Заборов (ИРЛИ РАН) проанализировал ряд отзывов о картине Франсуа Жерара «Коринна на Мизенском мысу» (1819), сюжет которой был почерпнут художником в знаменитом романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» (1807). Картина, воспроизводившая один из центральных эпизодов романа — импровизацию Коринны перед ее возлюбленным Освальдом Невилем, их друзьями и привлеченной этим событием толпой, — существовала в двух отличавшихся одна от другой версиях, обе они выставлялись в парижском Салоне и имели огромный успех. Авторами отзывов были А. Тьер, будущий видный историк и государственный деятель, анонимный критик журнала «Revue encyclopédique», Август Вильгельм Шлегель и Стендаль. При общей высокой оценке картины, каждый из них воспринял ее по-своему, что проявилось в характеристике действующих лиц, как главных, так и второстепенных, в интерпретации их поз, в описании их внешнего вида, а также в осмыслении пейзажа, на фоне которого происходила изображенная художником сцена. Докладчик отметил также несколько фактов, свидетельствующих об интересе к картине Жерара в России, в частности публикацию некоторых отзывов о ней в «Вестнике Европы» 1823 года.

В докладе О. Ю. Пановой (МГУ) «От экфрасиса к каллиграмме: метаморфозы экфра-

стического описания во французской поэзии рубежа XIX—XX веков» говорилось о том, что напряжение между словом и рисунком было одной из движущих сил этой переходной эпохи во французской поэзии (широкое распространение культуры рисунка, шаржа в среде поэтов). Экфрастическое описание в поэтике французского символизма подвергается значительным трансформациям по сравнению с романтическим и парнасским экфрасисом. В поэзии Верлена происходит дезобъективация зрения: налицо «недоверие» к данным восприятия, их субъективная трактовка; Верлен соединяет разные модальности восприятия, так что зрительные впечатления поддерживаются слуховыми, тактильными (синестезия). «Ясновидческий» эксперимент Рембо предполагает переход от физического — к сверхчувственному, духовному зрению, визионерство. В творчестве Малларме эстетика символизма окончательно кристаллизуется: стихотворениям Малларме присущи эпиграмматичность, эмблематичность, визуальный код используется как ключ к тексту (головомка). Следующий шаг — фигурная поэзия, каллиграмма (поэма Малларме «Бросок костей»).

Такой вектор развития подтверждает гипотезу, согласно которой на рубеже веков в результате «второго кризиса стиха» с разрушением традиционной силлабики совершается перемена в восприятии поэзии: главным критерием разграничения стиха и прозы становится не аудиальный, а визуальный: стих все более начинает пониматься не столько как звучащее единство, сколько как единство графическое.

Еще один аспект визуальности, затронутый в докладе, — динамизм визуального образа. В экфрастических описаниях символы (вслед за романтиками) наполняют визуальный образ внутренней динамикой — в противовес тяготению к статике классицизма и Парнаса. На рубеже веков совершается движение к XX веку с его «ожившими картинками» (кинематограф).

В. В. Токарева (Институт экономики и финансов, Санкт-Петербург) в докладе «Картина В. Оссюльера „Источник молодости“ в экфрасисах Ш. Бодлера и Т. де Банвиля» проанализировала тексты Бодлера («Салон 1845 года») и Банвиля (стихотворение «Источник молодости», вошедшее в сборник «Сталактиты»), в которых детально описывается картина Оссюльера. При этом сходство между отзывом Бодлера и стихотворением Банвиля прослеживается как на лексическом, так и на синтаксическом уровне. Совпадает у обоих поэтов и вектор экфрастического описания: движение идет от нижнего левого угла к правому, затем вверх, по верхней части полотна (задний план) к верхнему левому углу.

Докладчица отметила, что в ранних вариантах стихотворения Банвиля есть такие детали, о которых в рецензии Бодлера не

упоминается. Это говорит о том, что Банвиль сам имел возможность увидеть картину и составить о ней собственное мнение. Если Бодлер принял идею «второго рождения» буквально, как идею физического омоложения, то у Банвиля «божественный источник» — это вдохновение, именно творчество придает герою силы и дает пережить «второе рождение».

Утреннее заседание 24 июня было полностью посвящено экфрасису в русской литературе Серебряного века.

С. Мурата (Токийский университет, Япония) выступил с сообщением «Метафоры и экфрасические описания: стихотворные пьесы М. Цветаевой». Он обратил внимание на то, что у Цветаевой и гипербола, и олицетворение непосредственно связаны с экфрасисом, роль которого заключается в достижении звуко-визуальной пластичности.

Экфрастический метод у поэтессы включает в себя следующие приемы: 1) звуко-визуальные изображения; 2) тщательные реальные и вымышленные описания; 3) контрастные описания: целостность и части, сравнения, нарративность и дескриптивность; 4) контраст времени и взгляда; 5) незавершенность экфрасических описаний.

Таким образом, анализ отношений основных метафор и экфрасических описаний у Цветаевой предоставляет возможность расширить понятие самого экфрасиса в литературе и театральном искусстве.

Н. Ю. Грякалова (ИРЛИ РАН) проанализировала несколько экфрасических описаний в романе Ф. Сологуба «Заклинательница змей» и определила их источники. При этом особое внимание было сосредоточено на графических работах бельгийского символиста Ф. Ропса («Искушение св. Антония», «Женщина на кресте», «Pognocratia» и др.), весьма популярного в эпоху *fin de siècle*, и на специфике рецепции его творчества в России (роман А. Мар «Женщина на кресте», очерк Н. Н. Евреинова «Фелисьен Ропс», включенный в книгу «Оригинал о портретистах»). Докладчица проблематизировала корректность употребления термина «экфрасис» применительно к данному материалу, поскольку описание артефакта имеет тенденцию к расширенной нарративизации и дает импульсы к «побочному» сюжетному развитию, внеположному визуальному источнику. Поэтому (квази)экфрасичность оказывается частным проявлением эффекта паратаксии — соположенности в текстуральном пространстве гетерогенных фрагментов, что обусловлено новым режимом *видения*.

С. Д. Титаренко (СПбГУ) в своем выступлении «Экфрасис-эмблема в творчестве Вячеслава Иванова» показала, что экфрасис в форме образа реального произведения (картины или иконы, скульптурного рельефа или архитектурного здания) становится основой символического языка повествования в лиро-эпических и эпических произведениях

Вяч. Иванова. В докладе был проанализирован процесс трансформации символических образов живописных произведений, включенных в повествование, в эмблему. Экфрасис можно считать разновидностью эмблемы, если визуальный образ стремится стать «застывшим» символом или эйдетическим знаком с переводимым (в отличие от символа) значением. Так, скульптурный рельеф с изображением бога Митры, символы христианских катакомб, живописные образы картин Рубенса, Корреджо, Рембрандта, Рафаэля, Мурильо, Ал. Иванова формируют сюжет посвящения в мистическое искусство с целью теургии в поэме «Ars Mystica» и подготавливают восприятие центрального образа — готического собора, выступающего как эмблема мистической вселенной христианской церкви. Икона с изображением св. Георгия Победоносца становится в «Повести о Светомире царевиче» эмблемой христианского царства — теологической утопии. Она моделирует структуру повествования и является его мифологическим претекстом, взаимодействуя с воспроизводимыми образами, сюжетами и мотивами различных икон и картин. Причем Вяч. Иванов не только соблюдает иконографический канон, но и использует иконологический метод, описанный Э. Паннофским, и принципы живописного стиля, разработанного Г. Вёльфлином. Аспект «преломления» приводит к сложному иконологическому восприятию искусства, когда оно воспринимается с точки зрения трансформаций и метаморфоз цитируемых образов с целью создания некоего метафизического произведения в форме экфрасиса, включающего в структуру повествования, когда образ иконы становится героем повествования, как например св. Георгий Победоносец в «Повести о Светомире царевиче». Экфрасис-эмблема носит гетерогенный характер, поэтому возможна его перекодировка в зависимости от установки читателя или позиции интерпретатора.

Доклад А. М. Грачевой (ИРЛИ РАН) «„Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа“ А. Н. Бенуа как текст Серебряного века» посвящен изучению его пограничной жанровой принадлежности как научного и художественно-публицистического произведения. Анализ «Путеводителя» показал, что он, сохраняя основные видимые черты жанра произведения научно-популярной литературы, является также произведением художественной публицистики. В «Путеводителе» процесс развития искусства от Античности к Средневековью и Возрождению и далее к современности осмыслен как процесс непрерывного стремления к восстановлению утраченной целостности в понимании и претворении в искусстве «идеи Красоты». Имманентной целью искусства является воскрешение состояния «бытия Красоты» и «бытия в Красоте». Представленная в «Путеводителе» картина развития искусства во

многим совпадает с осмыслением этого процесса в русском символизме. Произведение Бенуа насыщено скрытыми цитатами и аллюзиями на художественные и публицистические тексты «старших» и «младших» символистов. В итоге можно сделать вывод, что обзирающий картины прошлых веков «Путеводитель» злободневен и активно участвует в эстетических дискуссиях начала XX века, при этом позиция его автора во многом сближается с позициями теоретиков русского символизма.

Доклад Л. Г. Пановой (ИРЯ РАН) «Неопытной рукой и грешным языком: „Благовещенье“ Михаила Кузмина» был посвящен анализу поэтического экфрасиса из цикла «Праздники Пресвятой Богородицы» (1909). Его очевидный прототип, описанный Кузминым до мельчайших подробностей, представляет собой одноименный живописный канон итальянского Возрождения («Благовещение» фра Анджелико, Сандро Боттичелли и др.). Только к передаче этого канона стихотворение не сводится. Открывающий и завершающий «Благовещенье» пассаж о книге — «Какую книгу Ты читала / И дочитала ль до конца» — отсылает к хрестоматийной V песне дантовского «Ада», где читаемая Франческой и Паоло книга приводит к зарождению их любовной связи. Сексуальный пласт «Благовещенья», по-видимому, опирается и на еще один живописный канон: Зевс, сходящий на Данаю золотым дождем (ср. «Данаю» Корреджо, Тициана, Рембрандта и др.). В целом же Кузмин следует заявленному в «Праздниках Пресвятой Богородицы» автором-метаписанику: «Прости неопытную руку, Дева, / И грешный, ах, сколь грешный мой язык», где «неопытная рука» — дань условностям средневекового стиля, а «грешный язык» — описание собственной раскрепощенной манеры.

Е. Р. Обатнина (ИРЛИ РАН) посвятила свое выступление «„Свое“ и „чужое“ в экфрасической практике А. Ремизова» эволюции экфрасиса из спонтанно используемого приема в перманентную творческую задачу. Основная цель рассмотрения — трансформация авторской позиции от субъективного отбора предмета изобразительного искусства до интерсубъективной практики присвоения чужого литературного материала через оригинальную графику. В докладе проанализированы случаи экфразы в произведениях Ремизова 1900—1910 годов: стихотворение «Демон», цикл «Жерлица дружинная», поэма «Огневица», первая печатная редакция главы «Огненная мать-пустыня» из эпопеи «Всеобщее восстание. Временник». Принципиально новый подход писателя к проблеме преобразования изобразительного в вербальное, сложившийся в 1940—1950 годах, продемонстрирован на примере графических «протообразов» книги «Огонь вещей» (1954). Преобразование графического в словесное у Ремизова осуществлялось в две стадии: сна-

чала он создавал из чужого слова собственные графические образы, как бы выворачивая экфрасический прием наизнанку, а затем превращал изобразительное в «свое» словесное. Подобный творческий метод открывал самые широкие возможности самоотжествления не только с героями произведений русской классики, но и с их авторами. Создавая словесные картины, исполненные в «палитре» Гоголя, Пушкина, Тургенева, Достоевского, Ремизов сам становился их главным героем; центром творимого мира оказывалось его «Я», выходящее за пределы ограниченного субъективного.

Н. В. Лощинская (ИРЛИ РАН) в докладе «Экфрасические сюжеты в ранней лирике Блока» сопоставила три стихотворения 1899 года, созданные поэтом под впечатлением от одноименных картин: В. М. Васнецова («Гамаюн, птица вещая», «Сирин и Алконост. Птицы радости и печали») и Ж. Рошгросса («Погоня за счастьем»). Указав на знаковый характер этих картин для переходной эпохи, докладчица рассмотрела их символическую роль в контексте блоковского художественного наследия, сравнив при этом их описание у Блока и у его современников (Волошина, Белого, Горького, св. Василия Кинешемского). Стихотворение «Гамаюн, птица вещая», в котором звучат темы исторических судеб России, поэтического пророчества, жертвенной любви, вошло в первый том лирической трилогии, а стихотворение «Погоня за счастьем», где в виде аллегории представлена модель индивидуализма и присутствуют отмеченные Блоком мотивы богоборчества, осталось за рамками опубликованного (что было позднее подчеркнуто авторской пометой «не для печати»). В этой драматургической выстроенности символически окрашенных экфрасических сюжетов, связанных, в частности, с проблематикой евразийства, стихотворение «Сирин и Алконост», с его пророческой направленностью, было актуализировано в послереволюционную эпоху, когда поэт впервые опубликовал его в журнале «Записки мечтателей».

Объектом исследования в стендовом докладе А. Г. Разумовской (Псковский гос. пед. университет) «Элементы садово-паркового искусства в петербургских экфразах Б. Лившица» стала книга Б. Лившица «Болотная медуза», состоящая из стихотворений 1914—1918 годов, в которых раскрывается представление поэта о Петербурге. По мысли исследовательницы, поэтическое мышление Лившица, строящееся на ценности конкретного бытия и материальной выразительности слова, сближает его с «гилейцами». В то же время «он пытался внести в футуризм элементы „парнасской“ культуры, высокого эстетизма, чуть ли не гармонической стройности» (А. Урбан). Обращение к экфрасису связано у Лившица и с ориентацией на европейскую традицию, в том числе — на символику С. Малларме. Заглавие стихотво-

рения сообщает «предмет» описания, который читателю следует расшифровать за системой метафор и метонимий.

После экскурсии по музею Пушкинского Дома началось вечернее заседание конференции, состоявшее из двух секций: «Экфрасис и проблемы эстетики в XX веке» и «Экфрасис и проблема соотношения вербального и визуального кодов». В рамках первой секции были заслушаны доклады М. Рубинс (Лондонский университет, Англия) «Эстетика Ар Деко и литература Русского Зарубежья», Е. Д. Гальцова (ИМЛИ РАН) «Визуальность в эстетике А. Бретона» и Е. М. Титаренко (СПбГУ) «Коммуникативная природа экфрасиса в эстетике русского авангарда (Кандинский, Малевич, Филонов)».

В выступлении М. Рубинс затрагивался вопрос о значении для Русского Зарубежья эстетики, философии и идеологии Ар Деко — интернационального стиля, определявшего на протяжении 1920—1930-х годов искусство, кинематограф, архитектуру, моду, музыку, дизайн, а также образ жизни миллионов людей. В СССР стиль Ар Деко не имел аналогов, поэтому единственным локусом, где русская культура получила возможность войти в непосредственный контакт с этим художественным явлением, оказалось Русское Зарубежье, особенно парижская диаспора. На примере романов Г. Газданова «Призрак Александра Вольфа» и Б. Поплавского «Домой с небес» прослеживался целый ряд отсылок к Ар Деко. Помимо анализа ключевых элементов своеобразного дискурса эпохи Ар Деко, особое внимание было уделено экфрасической поэтике, созданной русскими писателями для межсемиотического перевода визуальных эффектов на вербальный язык.

Е. Д. Гальцова обратила особое внимание на концепции примитивизма («взгляд существует в диком состоянии») и «внутренней модели» в бретоновской теории живописи и их реализации в повести «Надя», где в образе главной героини воплощен идеальный сюрреалистический «наблюдатель», «художник» и «теоретик искусства». Здесь иллюстрации равноценны тексту и вступают с ним в постоянный диалог. Повесть является одним из характерных примеров стремления поэта к выстраиванию визуальной доминанты, как в риторическом смысле, так и буквально — посредством коллажа из текста и изображений.

В докладе Е. М. Титаренко (СПбГУ) была рассмотрена проблема соотношения визуального образа и его словесного описания, осуществленного художниками, конструирующими дискурсивное пространство авангардного искусства. Были проанализированы некоторые манифестационные тексты, созданные В. Кандинским и К. Малевичем в виде экфрасистических описаний. Представленный материал позволил увидеть, как осуществлялся в авангарде поиск новых форм визуализации эстетического опыта, реализуемый

в художественной практике эмблематического реализма Кандинского, супрематизма Малевича, аналитического искусства Филонова. Докладчиком было показано, что в универсалистском дискурсе Великого повествования, где абстракция мыслится единственным способом изображения непредставимого, возникает потребность не только в изобретении кодов и символов, но и в воплощении эстетической программы авангардного искусства. Экфрасис понимается художниками как коммуникативное средство, дополняющее сообщение, воплощенное в картине.

Заседание второй секции началось с выступления Д. Иоффе (Амстердамский университет, Голландия) «К вопросу о текстуальности и вербальной воспроизводимости / репрезентационности художественной концептуалистской акции: „постсемиозис“ Андрея Монастырского». Докладчик исходил из понимания того, что экфрасис занимает некое промежуточное положение между чистым миметическим описанием и рефлексивным повествованием; в таком контексте деятельность московского концептуализма в исполнении двух наиболее важных его представителей — Ильи Кабакова и Андрея Монастырского — может представляться весьма характерной для целого периода развития искусства.

Именно о способах построения визуальной знаковой наррации и стоит говорить, по убеждению докладчика, при осмыслении деятельности московского концептуализма со всеми его «описательными текстами» и литературной вербализацией, взаимодействующей с визуальным искусством. Визуальное, в том числе пространственное и акцино-перформативное искусство, которое интенционально творится и, что немаловажно, воспринимается подготовленными адресатами-зрителями/участниками по законам литературного, художественного, вербального текста, — являет, на взгляд Д. Иоффе, весьма любопытный казус особого, отчасти инверсивного экфрасиса, как бы развивающего и продолжающего уже знакомые, более традиционные формы существующих экфрасистических описаний.

Доклад И. Кукуя (Мюнхенский университет, Германия) «Книга как таковая: визуальная транспозиция у Ры Никоновой и Сергея Сигея» был посвящен проблеме экфрасиса в авангардном письме. На примере ряда произведений Ры Никоновой и Сергея Сигея докладчик рассмотрел такой тип текстов, в которых переосмысливается семиотический статус вербального и визуального кода, а также как роль изобразительности в литературе, так и само представление о литературе как таковой. В первую очередь это касается теории и практики письма, выводящего на первый план и семантизирующего визуальную фактуру поэтического текста, когда актуализируется медиальное значение слова «письмо» и за творческий акт в литературном про-

странстве полагается жест живого, деавтоматизированного письма. Уже в этом оказывается заложено сближение изобразительного искусства (живописи) и литературы как «живого письма». Что касается самого термина «экфрасис», докладчик поставил вопрос о том, насколько продуктивен этот термин в случае поставангардного письма, когда граница между визуальным и вербальным кодом оказывается стертой.

В выступлении В. В. Фещенко (ИРЯ РАН) «Автоэкфрасис в тексте художника: к лингвостетическим основам» было предложено рассмотрение экфрасиса с точки зрения лингвостетики на примерах межсемиотического автоперевода в словесных текстах В. Кандинского. Приведенные фрагменты свидетельствуют о семиотическом, синестетическом и экфрастическом характере мышления художника. Было показано, как от обсуждения естественного языка через музыкальный дискурс Кандинский органично переходит к описанию графического языка. Посредством межсемиотического автоперевода этого частного случая автокоммуникации и более общего случая экфрасиса, автор пытается выработать общий язык для выражения скрытого духовного содержания. Автоэкфрасис выступает здесь как «претворение формы». Синтез искусств и синтез языков искусства в концепции Кандинского тем самым преодолевает модель Лаокоона по Лессингу, согласно которой каждое искусство говорит на своем, непереводаемом языке; в модели Кандинского все становится принципиально взаимопереводимым и трансмутируемым.

Второй день конференции завершился докладом Н. Сависько (Будапештский университет, Венгрия) «К вопросу о „переводимости“ языка различных видов искусства в концепции Казимира Малевича». На нескольких конкретных примерах рассматривались проблемы «переводимости» языка одного вида искусства на язык другого в концепции Казимира Малевича. Была предпринята попытка интерпретации некоторых теоретических текстов и стихотворений художника в качестве возможного примера экфрасиса в его творчестве.

Утреннее заседание третьего, заключительного дня конференции было посвящено функциям экфрасиса в русской литературе XX века. Ж. Димеши (Будапештский университет, Венгрия) в докладе «Возможные типы экфрасиса в творчестве Андрея Платонова» отметил, что у Платонова встречаются как классические примеры экфрасиса, так и «недосказанные», «сжатые» (описывается, к примеру, чертеж, который мог бы быть нарисован, Филоновым, или упоминается фамилия Чюрлениса вместо подробного описания ландшафта). У Платонова экфрасис почти всегда выполняет нарративную, а не дескриптивную и не иллюстративную функцию.

В докладе Е. Павлова (Университет Кентерберри, Новая Зеландия) «Путешествие в

экфрасис: „шестое чувство“ в армянской прозе Мандельштама» было предложено прочтение текста Мандельштама в контексте общей для многих модернистов поэтики цезуры — поэтики разрушения эстетической иллюзии путем обнажения самой материи репрезентации, из которой иллюзия соткана. Анализируя экфрасис (живописный, музыкальный, архитектурный) как центральный прием этого мандельштамовского текста, докладчик пытался проследить, каким образом автор реализует постулированный в черновых материалах принцип, согласно которому «прозаический рассказ есть не что иное, как прерывистый знак непрерывного».

Н. В. Злыднева (Институт славяноведения РАН, Москва) в докладе «Экфрасис в „Путешествии в Армению“ Мандельштама: проблема референции» предприняла попытку расширить понятие экфрасиса за счет введения дифференциации по признакам внешней и внутренней референции. Структурный анализ фрагмента «Французы» с точки зрения соотношения уровней паремий и мотивики показывает, что внешняя референция (французская живопись конца XIX и начала XX века) имеет адресный характер и дескриптивна, в то время как внутренняя референция (поставангардная фигурация, т. н. «черный соцреализм») — безадресна и концептуальна.

Ж. Хегени (Будапештский университет, Венгрия) в своем докладе «„Occult association of memories“: Набоков и Бёклин» говорила о двуполюсности, амбивалентности символов Набокова, которые представляют собой одновременно и клише кича, и семантически нагруженные аллюзии, насыщенные культурные знаки, что было показано на примере явных и скрытых ссылок на картины Бёклина у Набокова, главным образом на «Остров Мертвых». Было продемонстрировано, что у Набокова экфрасис, визуальное является «единицей памяти», управляющей ходом наррации.

В докладе «Визуальная образность в „Петербургских ночах“ К. Вагинова» С. А. Кибальник (ИРЛИ РАН) остановился на ряде стихотворений не опубликованного при жизни автора стихотворного сборника (1922), связанных между собой несколькими загадочными образами «пальца», «руки». Полемизируя с комментарием к этим стихотворениям А. Дмитренко, С. А. Кибальник развивал предположение В. Эрля о том, что семантика этих образов связана с техникой употребления кокаина. Предположение об иллюзорности визуальных образов этих стихотворений доказывалось посредством анализа первого печатного стихотворного сборника Вагинова «Путешествие в хаос» (1921) и сопоставлений со знаменитой книгой Томаса де Квинса «Исповедь англичанина, употребляющего опиум» и «Искусственным раем» Ш. Бодлера, вскрывающих смысл вагиновских образов. Именно у Бодлера Ваги-

нов мог найти принцип наркотического преобразования мира — всеобщей трансформации, включающей и трансмедийные сдвиги. В противоположность исследователям, писавшим о постепенном разрушении референциальной связи между образом и изображаемым, С. А. Кибальник подчеркнул, что даже в авангардистской поэзии не только в плане рецепции, но и в плане авторской интенции вопрос о том, реальные или воображаемые картины складываются под воздействием словесного образа, отнюдь не снимается.

О. Е. Рубинчик (Санкт-Петербург) представила доклад «„Казаться литографией старинной...“: Экфрасис в стихотворении Анны Ахматовой „Предьстория“». В начале стихотворения концентрированно представлены детали облика Петербурга Достоевского — Ленинграда начала 1940-х годов. Ахматова подводит читателя к мысли о поиске изобразительного «прототипа». Однако этот поиск, наряду с анализом литературного подтекста и привлечением пласта личных воспоминаний поэта, заставляет прийти к выводу, что состав элегии крайне сложен. Несмотря на возможные графические «подсказки», описание Петербурга является мастерски выполненным «мнимым экфрасисом». Генезисом вымышленной литографии в стихотворении являются как изобразительные впечатления (в частности, литография с акварели Иосифа Шарлеманя «Невский проспект», 1840), так и личные и литературные впечатления. Выводить такого рода случаи за границы экфрасиса нет смысла, так как это создаст путаницу: далеко не всегда известно, идет ли речь в литературе об описании существующего или вымышленного произведения.

М. Клебанов (Технологический университет Хайфы, Израиль) огласил доклад «Павел Пепперштейн и его экфрасис иллюзорного». По мысли исследователя, в текстах Пепперштейна центральное место занимают не словесные образы, *приглашающие к визуализации*, но галлюцинозы и фантазмы, *требующие вербализации* — вкуче со словесными образами, «позаимствованными» из произведений коллег по перу и трансформированными в новые, кодирующие свое происхождение. В качестве характерных примеров подобного пепперштейновского «экфрасиса иллюзорного» как акта вербализации сознания художника-визуала (мыслящего или бредящего видеорядами) был упомянут «чужой» литературный текст, искаженный галлюцинозом настолько, что его повторное воплощение в словах ведет к созданию совершенно нового текста («Бинокль и Монокль»), или же описание масштабного фантазма, принимающего форму полноформатного кинофильма («Предатель Ада»). Наиболее же благоприятной почвой для исследования этого феномена может служить «программный» медгерменевтический роман «Мифогенная любовь каст», где идет в ход все чрезвы-

чайное многообразие «предварительного» визуального материала: галлюцинозы, воображаемые кинофильмы, трансформированные образы из чужих текстов; и где каждая глава предваряется авторским рисунком, более или менее непредсказуемо разворачиваемым в текст, но каждый раз при этом аккуратно избегающим изображений тех, кого в конвенциональном смысле можно было бы назвать главными героями книги.

Заключительное заседание конференции состоялось в рамках секции «Особенности экфрастической репрезентации в литературе и искусстве».

В своем докладе «Слово — образ как базовый механизм сознания» Е. Григорьева (Тартуский университет, Эстония) отталкивалась от постулата, что сочетание иконического (мифологического) и конвенционального (исторического) типов смыслообразования является основным механизмом производства и хранения информации в культуре. Невозможный и неизбежный перевод одного типа знаков в другой составляет основу продуктивности диалога в асимметрических системах. Сочетание изображения и вербальной легенды в одной фигуре (эмблема) было выделено Е. Григорьевой в качестве отдельного типа знака в дополнение к триаде Ч. Пирса. Как исторический феномен эмблема представляет собой регулярную риторическую фигуру, обеспечивающую асимметрическое прочтение каждого из компонентов. Эмблема может также рассматриваться в качестве случая экфрасиса, когда вербальная часть эксплицитно репрезентирует иконическую.

Были рассмотрены семиотические и культурные свойства подобного сочетания в их типологии. В первую очередь, в сообщении были проанализированы ситуации, когда один из компонентов эмблемы не выражен эксплицитно, т. е. в наличии имеется либо только изображение, либо слово (случай экфрасиса). Особый интерес докладчицы вызвали смысловые сдвиги, происходящие при таком «умалчвании» одного из компонентов.

В докладе Г. А. Тиме (ИРЛИ РАН) «„Русский“ экфрасис Эрнста Барлаха: путь к себе» речь шла о немецком скульпторе, графике и писателе Эрнсте Барлахе (1870—1938), совершившем в 1906 году путешествие в Россию и выразившем свои впечатления о ней в литературе («Русский дневник»), в графике и скульптуре. «Путь к себе» пролегал для Барлаха через Россию в том смысле, что он нашел здесь «ошеломляющее единство внутреннего и внешнего», способствующее преодолению его творческого кризиса. В видении художника и писателя, Россия — *Gesamtkunstwerk* («глобальное произведение искусства») самой природы в «ее великой сущности», с неразрывно связанным с ней как с «землей» человеком, несла в себе многослойный экфрастический смысл. Это был «топо-экфрасис» страны как духовно-художествен-

ного феномена, экфрасис *абсолютного* значения философско-художественных образов (вербальных и визуальных), наконец, авто-экфрасис, неизбежный при соприкосновении разных искусств.

Т. С. Тайманова (СПбГУ) в докладе «Мост Мирабо и снега России, или экфрасис как воспоминание о былом» проанализировала статью Шарля Пеги «О положении партии интеллектуалов в современном мире перед лицом мирской славы» (1907), в которой Пеги со свойственным ему морализаторским пылом выступает против карьеризма, конъюнктурности современного мира и предупреждает об опасности идеологической авторитарности интеллектуалов. Эта статья изобилует экфрасистическими описаниями архитектурных памятников Парижа и замков долины Луары. Благодаря этим экфразам, в которых проявился еще мало раскрытый к 1907 году талант Пеги — поэта и художника, малоубедительная, похожая на статистический отчет полемика Пеги вдруг обретает живую силу, динамику, расцветывается метафорами.

М. Э. Маликова (ИРЛИ РАН) в докладе «Экфрасис у В. Г. Зебальда. Визуальная поэтика и этика памяти», подробно рассмотрев использование в романе немецкого писателя Зебальда (1944—2001) «Аустерлиц» (2001) экфрасисов акварелей У. Тёрнера для репрезентации свойственного Зебальду взгляда на прошлое и историю — расфокусированного, затемненного, бессюжетного и эфемерного, — отметила, что Зебальд с сомнением относится к дискурсивному «эффекту правдоподобия», создаваемому описанием изображений, и стремится подтвердить их «реалистическими» мотивировками. Эта этическая позиция, сближающая писателя с традицией «литературы Холокоста», привела к вытеснению в его текстах экфрасистических описаний инкорпорированными в текст изображениями самого телесного субстрата и механизма визуального — глаз, взгляда, прямо направленного на читателя/зрителя с настойчивым требованием ответного взгляда, этической реакции.

В выступлении А. А. Аствацатурова (СПбГУ) «„Сюрреалистическая акварель“ Генри Миллера» была сделана попытка проанализировать экфрасистический эпизод романа Генри Миллера «Черная весна», где описывается создание сюрреалистической акварели. Повествователь переходит от одной техники сюрреализма к другой: от «авто-

матического письма» Андре Бретона — к «критико-параноидальной деятельности» Сальвадора Дали, в соответствии с принципами которой он создает свой рисунок. Текст Миллера представляет собой двойную симуляцию: симуляцию сумасшествия в рисунке и симуляцию рисунка, который в романе описывается вербально.

В докладе «Способы транспозиции литературных сюжетов в киноязыке Сергея Параджанова» К. Эгереш (Будапештский университет, Венгрия) выделила некоторые характерные черты «живописности» и «литературности», определяющих во многом художественные принципы кинематики Сергея Параджанова. Параджанов в своем кинематографе стремится к достижению впечатления двухмерности, плоскостности кинокадра. Некоторые новаторские визуальные решения в кинематографе режиссера имеют несомненное сходство с эстетическими принципами и визуальными приемами русского неопрimitивизма, а также русского лубка и вывесок. Двухмерный, плоскостной характер фильмов Параджанова подчеркивается, в частности, и столь характерной для режиссера структурной организацией фильмов. С этим же связан тот факт, что режиссер обращается именно к устным фольклорным жанрам.

На конференции были заслушаны также доклады Б. А. Каца (Европейский университет в Санкт-Петербурге) «Описание зримых музыкальных феноменов в „Египетской марке“ О. Мандельштама», Т. И. Смоляровой (Колумбийский университет, США) «Ода и экфрасис: границы жанров», А. А. Долинина (Университет Висконсина, США) «„Странная картина Рембрандта“: экфрасистическое пояснение к „Путешествию в Арзрум во время похода 1829 года“», Н. Н. Мазур (РГГУ, Москва) «Эффект Арчимбольдо в описательной лирике: „Осень“ Баратынского», А. Б. Шишкина (Университет Салерно, Италия) «Экфрасис в „Римских сонетах“ Вяч. Иванова».

Конференция завершилась демонстрацией фильмов петербургского поэта-экспериментатора Александра Горнона. Вступительное слово «Актуализация аудиовизуального синтеза в полифоносемантической поэтике А. Горнона» было произнесено Л. Н. Березовчук (Институт истории искусств, Санкт-Петербург).

© Д. В. Токарев

НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ В ЧЕСТЬ НАТАЛЬИ ДМИТРИЕВНЫ КОЧЕТКОВОЙ

24 и 25 сентября в Санкт-Петербургском государственном университете и в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) состоялись Научные чтения в честь доктора филол. наук, заведующей Отделом литературы XVIII века ИРЛИ Натальи Дмитриевны Кочетковой, которая 9 августа 2008 года отметила свой 70-летний юбилей. Научная биография Натальи Дмитриевны тесно связана с этими двумя учреждениями, сочетающими просветительский труд и научный поиск. Наталья Дмитриевна окончила русское отделение филологического факультета Ленинградского государственного университета в 1961 году и в 1964-м — аспирантуру ИРЛИ. В 1965 году под руководством чл.-кор. АН СССР П. Н. Беркова она защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата филологических наук «Н. М. Карамзин и русская поэзия конца 80-х—первой половины 90-х годов XVIII века» и стала сотрудником Сектора (тогда Группы), где бессменно трудится и ныне. В течение десяти лет она сочетала исследовательскую работу с преподаванием на кафедре русской литературы в ЛГУ (1975—1985). В 1988 году, избранная тайным голосованием сотрудников, она возглавила Сектор литературы XVIII века, преобразованный в 1986 году из Группы. В 1991 году Наталья Дмитриевна защитила диссертацию на соискание ученой степени доктора филологических наук по теме «Литература русского сентиментализма: (Эстетические и художественные искания)». Постоянно участвуя в научной работе Института (организация научных мероприятий, создание и редактирование научных трудов), Наталья Дмитриевна деятельно и успешно занимается воспитанием молодых ученых, руководя аспирантами, устанавливая контакты со специалистами из других учреждений, городов и стран, кропотливо и заботливо поддерживая и развивая научную школу русской филологии XVIII века, созданную ее учителями и старшими коллегами.

Важным и радостным событием в преддверии Научных чтений стало заседание Ученого совета Пушкинского Дома, единогласно принявшего решение присвоить Сектору литературы XVIII века статус Отдела в организационной структуре Института. Это решение явилось признанием успешной деятельности подразделения, отметившего в 2004 году 70 лет со дня основания.¹

Первое заседание Научных чтений состоялось на кафедре русской литературы факультета филологии и искусств СПбГУ в рамках семинара «Русский XVIII век», руководимого доктором филол. наук, проф. П. Е. Бухаркиным. После вступительного слова зав. кафедрой русской литературы, доктора филол. наук, проф. А. А. Карпова, подчеркнувшего неразрывную историческую, организационную и творческую связь кафедры русской литературы с различными подразделениями Пушкинского Дома и особенно Группы, а затем Сектора и, наконец, Отдела литературы XVIII века, связь, живым и ярким выразителем которой стала Н. Д. Кочеткова, начались научные доклады.

В своем выступлении «Из наблюдений над торжественным красноречием Петровской эпохи» П. Е. Бухаркин коснулся проблемы резких и глубоких изменений в общественной жизни России первой четверти XVIII века, приведших к смене культурных парадигм и коренному преобразованию сферы словесного творчества. Проанализировав примеры из проповедей Феофана Прокоповича и Гавриила Бужинского, докладчик показал, как в недрах церковной проповеди со всеми ее традиционными риторическими приемами зарождается жанр гражданственно-панегирического красноречия с новой идеологией и новыми приемами и как инерция церковного обращения со словом корректирует формирующийся жанр. П. Е. Бухаркин подчеркнул, что творческим импульсом к его размышлениям стала работа юбиляра «Ораторская проза Феофана Прокоповича и пути формирования литературы классицизма».²

Слушательница первого семинара Н. Д. Кочетковой в ЛГУ, а ныне научный сотрудник Музея книги РГБ, канд. филол. наук И. Ю. Фоменко выступила с сообщением «Ссылный швед П. П. Сом и его книга „Усердная жертва Богу и государю“ (СПб., 1801)». Работа по составлению «Сводного каталога русской книги. 1801—1825»,³ которой руководит ныне И. Ю. Фоменко и в которой участвует Н. Д. Кочеткова, требует столь же тщательного и продуманного комментария, каким сопровождалась статья сводных каталогов русской книги гражданской и кириллической печати XVIII века. Поэтому зачастую составление статьи в каталоге вы-

¹ См.: Дёмин А. О. Юбилейное заседание Сектора по изучению русской литературы XVIII века // Русская литература. 2004. № 4. С. 207—209.

² См.: Проблемы литературного развития России первой трети XVIII века. Л., 1974. С. 50—80 (XVIII век; Сб. 9).

³ Сводный каталог русской книги. 1801—1825. Т. 1: А—Д, М., 2001; Т. 2: Е—Л. М., 2007.

ливается в целое историко-литературное и книговедческое исследование. Таким исследованием явилась попытка по скудным дошедшим до нас сведениям очертить биографию шведа П. П. Сомы. Он служил фактором типографии Кадетского корпуса на рубеже 1780—1790-х годов, вел деятельную книжную торговлю, затем был сослан в город Вельск Вологодской губернии и возвращен в Петербург в 1801 году. В течение всего времени ссылки гонимый швед неукочительно отмечает все российские и шведские праздники и, вопреки препятствиям, чинимым местными властями, ознаменовывает их иллюминациями и сооружением триумфальных ворот, которые подробно описывает и зарисовывает в рукописной книге. Эта книга с посвящением вологодским должностным лицам и печатается в типографии Кадетского корпуса в Петербурге сразу же по возвращении автора в столицу.

С любопытной и весьма убедительной атрибуцией выступил еще один ученик Н. Д. Кочетковой, научн. сотр. Научно-исследовательского отдела редкой книги БАН М. П. Лепехин, озглавивший свое сообщение «Об Иване Иванове». Принимавший деятельное участие в составлении статей для «Словаря русских писателей XVIII века», М. П. Лепехин на основании тщательно собранных им биографических и историко-литературных сведений, анализа языкового стиля, форм и способов работы с оригиналами доказал, что переводы книг «Краткая летопись о северной истории и о государствах датском, российском, шведском, польском, прусском, курляндском и проч.» Ж. Лакомба (Ч. 1. СПб., 1794) и «Жизнь Бюффона» неустановленного автора (СПб., 1794), подписанные «Иван Иванов», принадлежат крупному российскому ученому, академику И. И. Лепехину (1740—1802). Докладчик также высказал предположение, что «Жизнь Бюффона», ввиду ее ярких стилистических особенностей, вероятно, является собственной компиляцией переводчика, скрывшегося за скромным псевдонимом.

Заседание продолжила слушательница семинара, а затем аспирантка Н. Д. Кочетковой, научный руководитель Музея Г. Р. Державина и русской словесности его времени, канд. филол. наук Н. П. Морозова. Она изложила концепцию музейной экспозиции в конюшенном флигеле Дома-музея, отражающей биографическую и творческую связь Г. Р. Державина и И. А. Крылова. Докладчица представила свидетельства современников и документальные данные о близости будущего баснописца к семье Державина в 1790-е годы и его постоянном и деятельном участии в заседаниях и изданиях «Беседы любителей русского слова» в 1810-е годы. Поиск в фондах Всероссийского музея А. С. Пушкина, филиалом которого является Музей Г. Р. Державина, дал представление об изобразительных материалах, кото-

рые могут быть использованы в экспозиции. Оригинальной чертой выставки станет использование чучел животных, упоминаемых в баснях Крылова, и костюмов рубежа XVIII—XIX веков, усиливающее образную привлекательность ансамбля экспонатов для самых юных и наиболее частых и массовых ее посетителей.

Научную часть заседания завершило общение канд. филол. наук А. Ю. Тираспольской, посещавшей семинар уже не Натальи Дмитриевны, а сменившего ее П. Е. Бухаркина. Между тем область научных интересов докладчицы находится в русле главного исследовательского труда юбиляра — истории русского литературного сентиментализма. А. Ю. Тираспольская предложила размышление на тему «Повесть В. В. Измайлова „Прекрасная Татьяна...“: повторение известного или шаг к эволюции». На основании семантического анализа описанных в повести отношений между персонажами докладчица пришла к следующему выводу: в русской сентиментальной словесности первых лет XIX века появляется новый герой, для его характеристики используется сочетание тем, мотивов и их оценочных коннотаций, отличающееся от устоявшегося в 1790-е годы.

Завершая работу первого дня Чтений, П. Е. Бухаркин подчеркнул гуманистическую направленность научного и педагогического труда Натальи Дмитриевны и дал слово нынешним сотрудникам Отдела литературы XVIII века ИРЛИ К. Ю. Лаппо-Данилевскому и Н. Ю. Алексеевой, выступившим с воспоминаниями о годах учебы в семинаре Н. Д. Кочетковой в 1980-е годы. Их рассказы о начале собственной исследовательской деятельности под руководством Натальи Дмитриевны как учителя и наставника послужили вступлением к научным докладам в Пушкинском Доме 25 сентября.

Торжественная часть Научного заседания в Институте русской литературы прошла под председательством чл.-кор. РАН С. И. Николаева. С приветственными словами в адрес юбиляра выступили: директор Пушкинского Дома, чл.-кор. РАН В. Е. Багно, коллеги Натальи Дмитриевны из других подразделений Института и из учреждений, с которыми Отдел литературы XVIII века поддерживает творческие контакты. Среди выступавших были представители Санкт-Петербургского научного центра, Центра изучения эпохи Просвещения РНБ «Библиотека Вольтера», Фонда редких книг и Научно-исследовательского отдела редкой книги БАН, Музея книги РГБ, Всероссийского музея А. С. Пушкина. Были зачитаны поздравительные телеграммы от сотрудников Института всеобщей истории РАН, ИМЛИ РАН, Института славяноведения РАН, Института филологии Сибирского отделения РАН, Государственного университета города Гродно (Беларусь), Падуанского университета (Италия), Международной группы по изучению

России XVIII века и Отделения славистики Кембриджского университета (Великобритания). Торжественная часть завершилась презентацией двух книг, изданных Санкт-Петербургским государственным университетом и Пушкинским Домом к юбилею Натальи Дмитриевны.⁴

Заседание продолжили научные сообщения сотрудников Отдела литературы XVIII века.

Канд. филол. наук Н. Ю. Алексеева в докладе «К вопросу о теме милости в русской литературе XVIII века» сопоставила два взгляда на эту тему, изложенные Н. Д. Кочетковой и В. Э. Вацууро.⁵ Подходы обоих ученых, сказала Н. Ю. Алексеева, выявили сложную диалектику происхождения и функционирования понятийных оппозиций «справедливость» / «милость» и «суд» / «милость» в русской общественной мысли и художественном творчестве XVIII века, обусловленную взаимопроникновением русской средневековой традиции их толкования и адаптированной на русской почве западноевропейской просветительской философии.

Канд. филол. наук А. А. Костин в остроумном и живом сообщении «Портрет писательницы в молодости? Об одном спорном факте в биографии А. П. Хвостовой», сопровождавшемся обильным изобразительным материалом, затронул важные методологические вопросы составления научной биографии писателя XVIII века, особенно женщины-писательницы. Собранный докладчиком обширный материал наглядно продемонстрировал стремление А. П. Хвостовой в разных обстоятельствах и в разных бытовых ситуациях то завышать, то занижать собственный возраст, так что год ее рождения в зависимости от того или иного ее высказывания колебался от 1762 до 1767 года.

Канд. филол. наук А. Ю. Веселова затронула тему «Дни рождения А. Т. Болотова: поэзия и проза». На материале частью изданных, частью хранящихся в РНБ и ИРЛИ мемуарных записок А. Т. Болотова докладчица проследила формирование новой для русско-

го общества второй половины XVIII века традиции отмечать дни рождения в отличие от церковной традиции празднования именин. Рассмотрев множество различных текстов (мемуарных записей, стихов, писем), созданных Болотовым по случаю его многочисленных дней рождения (как известно, он не дожил до своего столетия всего трех лет), исследовательница пришла к выводу, что этот замечательный деятель русского Просвещения XVIII века пользовался личными памятными датами как поводом для утверждения собственной философии нравственного самоусовершенствования на пути к личному счастью.

Доктор филол. наук К. Ю. Лаппо-Данилевский выступил с сообщением «М. Н. Муравьев и львовско-державинский кружок (критические заметки)» и предложил аргументированную и подтверждаемую ранее не опубликованными архивными данными критику распространенного в историко-литературной науке мнения, выдвинутого В. А. Западным и Л. И. Кулаковой, о близости М. Н. Муравьева к группе литераторов, условно обозначаемой как «львовско-державинский кружок».

Канд. филол. наук Е. Д. Кукушкина поделилась результатом исследования «Басен в стихах и прозе» А. Г. Решетникова. Прежде всего ей удалось собрать ряд ценных биографических сведений о малоизвестном, хотя и внесшем заметный вклад в развитие русских иллюстрированных изданий гравере и издателе А. Г. Решетникове. Обратившись непосредственно к изданию Решетникова «Басни в стихах и прозе, выбранные из лучших писателей, перевод с французского с приложением к каждой басне гравированных картин» (М., 1788), Е. Д. Кукушкина установила, что, хотя тексты басен были значительно переработаны издателем, источником их стало издание «Vingt fables en prose et en vers, tirées de l'allemand et du français» (Берн, 1780) Иоганна Рудольфа Шелленберга (1740—1806).

Заседание завершилось сообщением чл.-кор. РАН С. И. Николаева «Прощание с книгой», в котором были показаны некоторые этапы развития в русской поэзии темы поэтического прощания с книгой. Горацианская тема, воспринятая русской литературой XVIII века через подражание А. Д. Кантемира, широко бытовавшая во второй половине XVIII—начале XIX века, дожила до второй половины XX века в творчестве И. А. Бродского.

Проведенные Научные чтения стали, несомненно, прекрасным подарком Наталье Дмитриевне Кочетковой, главное дело жизни которой — служение науке.

© А. О. Дёмин

⁴ Наталья Дмитриевна Кочеткова. Библиографический указатель / Под ред. П. Е. Бухаркина, Е. М. Матвеева, М. В. Пономаревой. СПб., 2008; Von Wenigen = От немногих. СПб., 2008.

⁵ Вацууро В. Э. Из историко-литературного комментария к стихотворениям Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 314—319; Кочеткова Н. Д. Библиейский мотив «милость и суд» в русской литературе XVIII в. // ТОДРЛ. 1996. Т. 50. С. 155—159.

Технический редактор *Е. Г. Колонова*
Корректоры *Н. И. Журавлева, М. Н. Сенина* и *Е. В. Шестакова*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г. Подписано к печати 02.02.09.
Формат 70 × 100 $\frac{1}{16}$. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 24.1.
Уч.-изд. л. 29.7. Тираж 627 экз. Тип. зак. № 840. С 20

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1
E-mail: main@nauka.nw.ru
Internet: www.naukaspb.spb.ru

Первая Академическая типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12