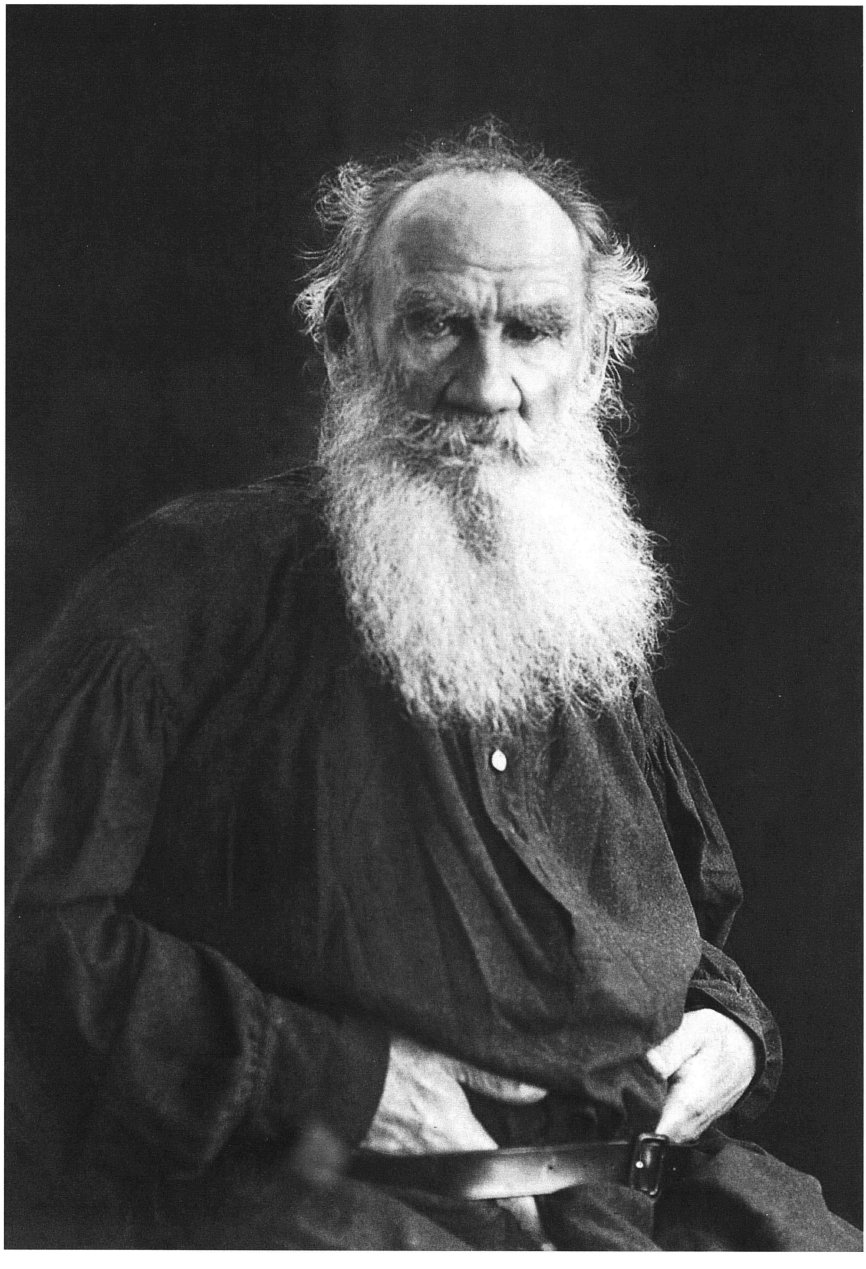


РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 4 Историко-литературный журнал 2010

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ Л. Н. ТОЛСТОГО

О. В. Сливицкая. «Человек Толстого» как динамическое тождество 3
Е. В. Петровская. Возраст в толстовской концепции времени: «детство», «молодость», «старость» в «Войне и мире» 15
Донна Тассинг Орвин (*Канада*). Сотворенное и подлинное в описании Бородинского сражения 30
С. А. Кибальник. Споры о Балканской войне на страницах «Анны Карениной» . . 39
Ксана Бланк (*США*). «Где я и на чем я лежу?» Заключение к «Исповеди» Толстого . 45
С. А. Шульц. Толстой и Бомарше («Плоды просвещения» и «Женитьба Фигаро») . . 53
А. Г. Гродецкая. «...Умный, образованный, но... эстетик» (Толстой о Гончарове) . . 58
Инесса Меджибовская (*США*). Об искренности поступка: символика двери в незаконченном замысле Толстого об иеромонахе 69
И. В. Лукьянец. О проблеме телесности в творчестве Толстого (компаративный аспект) . 80
Г. А. Тиме. Мифообраз Льва Толстого в контексте русско-немецкого диалога XIX—XX веков 88
В. Е. Багно. Россия в 1910 году: отклики на уход и смерть Толстого 101

Розанна Джакуинта (*Италия*). Международная научная конференция «Искренность Толстого» в Гарньяно (Италия) 110
А. Г. Глебова. О войне и мире на берегах Гудзона: конференция «„War and Peace" at West Point» 115
А. Г. Горышина. «Толстой и русские писатели». V Весенние Толстовские чтения в ИМЛИ (к 100-летию со дня смерти Л. Н. Толстого) 119

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКИ

М. К. Азадовский. Фольклоризм И. А. Бунина (вступительная заметка Т. Г. Ивановой, публикация К. М. Азадовского) 126

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Н. В. Савельева. Кто был автором «Книги о вере»? 149
В. С. Киселёв. Проблема художественного целого в русской эстетике и критике начала XIX века 154
Н. Н. Самовер, А. С. Янушкевич. К вопросу о датировке стихотворения В. А. Жуковского «Море» 169
А. Б. Перзеке (*Украина*). Произведения А. С. Пушкина о Петре и поэма «Медный всадник»: эволюция архетипа «отца и сына» 172
Т. П. Савченкова. Тобольский «фон» Козьмы Пруткова 187
А. П. Дмитриев. Н. П. Гиляров-Платонов и С. Т. Аксаков (к истории знакомства и взаимоотношений) 194
Приложение. Письма Н. П. Гилярова-Платонова к С. Т. Аксакову (публикация А. П. Дмитриева) 204
Г. В. Петрова. А. А. Фет и В. П. Буренин: к истории критического восприятия «Вечерних огней» 210
Л. Г. Панова. «Портрет с последствиями» Михаила Кузмина: ребус с ключом . . . 218
Д. И. Зубарев. Загадка трех звездочек 235

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

П. В. Булахова. Человек пишущий — не только писатель... 240
Е. В. Кардаш. «Яркие цвета и теплый свет» 242
Р. Ю. Данилевский. «Молодая Вена» и русская литература (сравнительная типология русского и австрийского модернизма) 247

ХРОНИКА

А. И. Васкул, Н. Г. Комелина. «Классический фольклор сегодня». Конференция, посвященная 90-летию со дня рождения Б. Н. Путилова 250
Т. Г. Григорьева. Выставка, посвященная 90-летию Б. Н. Путилова 255
Я. В. Зверева. Международная научная конференция «Фольклорный архив в свете современных научных методологий и новых технологий» 259
М. Д. Андрианова, К. А. Баршт. XXV Старорусские чтения «Достоевский и современность» 264

Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 2010 году 267

Журнал издается под руководством
Отделения историко-филологических наук РАН

Главный редактор *В. Е. БАГНО*

Редакционная коллегия:

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

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

Санкт-Петербург
Издательство «Наука»

© Российская академия наук, 2010 г.
© Редколлегия журнала «Русская литература» (составитель), 2010 г.

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ Л. Н. ТОЛСТОГО

© *О. В. СЛИВИЦКАЯ*

«ЧЕЛОВЕК ТОЛСТОГО» КАК ДИНАМИЧЕСКОЕ ТОЖДЕСТВО

Тайна в том, что «я» всякую
минуту другой и все тот же.
Лев Толстой

М. Л. Гаспаров в одном из своих писем высказал чрезвычайно продуктивную мысль. Он начинает с утверждения, что Онегин «психологически не связан»: «...знаток науки страсти нежной, ипохондрик — порядочный человек, поучающий барышню, — дуэлянт и влюбленный — плохо складываются в одного человека». Далее ученый сравнивает подход к проблеме, с одной стороны, Бахтина, а с другой — Шкловского, Томашевского и себя самого: «Это разница подходов философа и филолога: философ воспринимает и продумывает мир как впервые, от нуля, и для него условностей существовать не может, — тогда, как филолог подходит к миру сквозь толщу культуры, и поэтому для него в мире все — условность».[1] Изучение художественной антропологии требует, по-видимому, совмещения обоих этих подходов. Однако «филологический» подход в чистом виде нуждается в длительном экскурсе в историю художественной антропологии, что, разумеется, в ограниченных пределах статьи невозможно. Не вдаваясь сейчас в существо спора об Онегине, сосредоточим внимание на остроте поставленной проблемы — изменчивости литературного персонажа при сохранении единства характера.[2]

Человек, как установлено, — это динамическое тождество: он и меняется, и сохраняет свою тождественность. Он пребывает в движении и изменении, оставаясь и холистичным, и единственным. Как любил повторять Герцен, «всё пройдет и всё останется». Известное толстовское сравнение человека с рекой и выражает это двуединство, ибо река — образ и вечной изменяемости, и вечной непрерывности.

Размышления на эту тему — одна из доминант художественной антропологии Толстого. У него встречаются высказывания, противоречащие друг другу: «Каждый человек есть все проявляющееся новое и новое существо, а не есть тот же человек»;[3] «Время идет, а в нас есть что-то недвижимое» (М., 2, 353). С. А. Толстая записывает (12 июня 1909 года): «Был разговор о ста-

---

[1] Ваш М. Г. Из писем Михаила Леоновича Гаспарова. М., 2008. С. 182.

[2] М. Л. Гаспаров прав согласно формальной логике. Пушкинское «противоречий очень много, но их исправить не хочу» объяснено Ю. М. Лотманом с позиций движения текста в соответствии с духовной эволюцией Пушкина. Думается, однако, что противоречия, которые в прозаическом тексте были бы несомненны, снимаются в тексте *поэтическом*, поскольку, по определению А. Ахматовой, «поэзия — это постижение тайной связи явлений» (*Чуковская Лидия.* Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 1. С. 400).

[3] *Маковицкий Д. П.* Яснополянские записки: У Толстого. 1904—1910: В 4 кн. М., 1979. Кн. 2. С. 388 (Лит. наследство. Т. 90.) Далее ссылки на это издание приводятся в тексте (М., кн., с.).

рости. Лев Николаевич говорил: „Я не знаю, какая там внешняя перемена у старика, а во внутренней жизни я все тот же я, Левочка, таким, каким был вот в его возрасте", — прибавил Л. Н., указывая на 131/2-летнего Дорика».[4] Две стороны одной проблемы сводятся в диалектическом единстве: «Это как река Волга, она у Твери, Нижнего, Астрахани одна — и совершенно различна» (М., 2, 243). Отчасти это зависит от того, какова точка зрения — внутренняя или внешняя: в самоощущении человека преобладает чувство своей неизменности, сторонний взгляд скорее подмечает изменения. Более глубокая причина заключается в том, что человек многосоставен. Симптоматично, что, излагая мысли Толстого о природе человека, необходимо перейти на язык современной науки. По Толстому, в пределах отдельной личности существуют разные эволюционные пласты. Первичный слой генетически обусловлен. «Характер, да, это особенность, выросшая в прошедших веках, скрывающаяся в бесконечности, но оно умирает с плотью и возрождается в потомстве, но не связано с моим сознанием».[5] Толстой четко различает то, что современная наука называет генотипом и фенотипом: «Всякое живое существо носит в себе все возможности своих предков (т. е. генотип. — *О. С.*). Выделяясь же, оно проявляет некоторые из них (т. е. фенотип. — *О. С.*), неся в себе все остальные и приобретая новые. В этом процесс жизни: соединять и выделять» (53, 136).

В человеке одновременно сосуществует прирожденное и приобретенное, неизменное и изменяющееся: «Один Я изменяющийся, другой Я неизменный» (55, 359). Это объясняется тем, что разные уровни личности обладают разной динамичностью. Наиболее устойчив тот уровень, который связывает человека с его видом. Толстой называет его «я неизменный» или «характер прирожденный». «Что есть характер прирожденный (есть и приобретенный)? Из прежних существований вынесенный склад жизни» (М., 2, 411).

Наконец, мысль фундаментальной важности: «...человек не стоячее, а бесконечная возможность. От этого-то он и дорог» (53, 324).

Тут открывается веер сложнейших проблем. Как это соотносится с эстетическим целым мира художника? Как — с эстетическим целым отдельного текста? Конкретнее — с изображенной в нем жизнью, с тем множеством персонажей, разного масштаба и разных функций, которые тоже, возможно, меняются, а возможно, — остаются неизменными? Все ли герои способны к движению? По каким законам оно происходит? Что именно меняется, а что остается неизменным? И в какой степени? И под влиянием каких факторов: внутренних или внешних? Требуют ли своей реализации ресурсы личности, или заставляют обстоятельства? Как эти факторы соотносятся? Этот круг проблем находится в самом фокусе художественной антропологии. И толстовской в первую очередь. Об этом примечательный разговор Толстого с Короленко в августе 1910 года.

«Короленко: Вы дали типы меняющихся людей (Безухов)... Л. Н. ...Но тип остается типом: не „меняющийся", а движущийся» (М., 4, 320).

Что же имел в виду Толстой, настаивая на различении этих почти синонимичных понятий? По-видимому, «меняющийся» либо теряет свою тождественность, либо, напротив, при всех внешних переменах остается сущностно неизменным. А «движущийся» «остается типом», т. е. в динамике личности у него не утрачивается тождественность. Судя по этому разговору, и Короленко, и Толстой выделили Пьера Безухова как фигуру наиболее выра-

---

[4] *Толстая С. А.* Дневники: В 2 т. М., 1978. Т. 2. С. 287.

[5] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1952. Т. 51. С. 66. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

зительную. Изменчивость характера, свойственная дотолстовскому реализму, кроме приведенного в качестве примера Онегина, имеет множество подтверждений. Заслуга же Толстого в том, что у него в полной мере представлена диалектика тождественности и динамики.

Знаменательно, что Толстой начинает свой путь с «Четырех эпох развития». Хотя «четвертая эпоха развития», а именно взрослость, не была написана, она присутствует в тексте Трилогии благодаря виртуозной повествовательной технике. Повествование ведут взрослый и ребенок. Иногда они четко разграничены, иногда сближаются вплоть до полной неразличимости. Иногда очевидна рефлексия взрослого, иногда — непосредственность ребенка. Иногда же — и эти моменты самые интересные — они сливаются в стилистике отдельной фразы, когда в речи ребенка звучит чужеродное ему «взрослое» слово. Подвижное равновесие модусов повествования в пределах одного текста является моделью сосуществования разных этапов развития в пределах одной человеческой жизни. Не ребенок и не взрослый, а *ребенок — во — взрослом*, иногда больше ребенок, несущий в себе потенциал взрослости, а иногда больше взрослый, сохранивший в себе ребенка, — так художественно реализуется динамическое, пульсирующее тождество личности, с ее неизменным и, однако же, всегда подвижным ядром.[6]

Таким образом, Толстой входит в литературу со своей, ставшей для него сквозной, темой динамики и тождественности личности. Но в романах он сдвигает акценты. В них речь идет не о становлении личности в детстве, отрочестве и юности — это тема «романа воспитания».[7] В романах же его интересует движение личности *в пределах ее взрослости*. По-видимому, такое движение — удел не каждого, в то время как первые три этапа присущи жизни любого человека, — к такому выводу подводит Толстой в Войне и мире».[8]

* * *

Как известно, сложнейшая проблема интерпретации художественного текста состоит в неизбежной и непреодолимой *выборочности*. Исследователь вынужден ограничивать себя определенной темой, аспектом или методом анализа. За пределами этого всегда остается многое, а именно то, что составляет художественное целое.[9] Поскольку охватить это целое, в силу его неисчерпаемости, невозможно, то, ограничиваясь «образом человека», необ-

---

[6] Сам механизм движения личности при сохранении ее тождества изучен академиком А. А. Ухтомским: «Замечательно, что в душе могут жить одновременно несколько доминант — следов прежней ее жизнедеятельности! Они поочередно выплывают из глубины подсознательного в поле душевной работы и ясного внимания, живут здесь и подводят свои итоги некоторое время, а затем снова погружаются куда-то вглубь, уступая место своей товарке. Но и при погружении вглубь, из поля всякой работы сознания, они не замирают, не прекращают своей жизни. Замечательно, что они продолжают расти и там, продолжают обогащаться, преобразовываться, расти, так что, возвратившись потом, в сознании они оказываются более содержательными, созревшими, более обоснованными» (*Ухтомский Алексей.* Лицо другого человека. Из дневников и переписки. СПб., 2008. С. 204). Симптоматично, что, разрабатывая теорию доминант, А. А. Ухтомский опирался на творчество Толстого (см.: *Ухтомский А. А.* Письма // Пути в незнаемое. М., 1973. Сб. 10. С. 374).

[7] См. фундаментальное исследование: *Краснощекова Елена.* Роман воспитания — Bildungsroman — на русской почве. СПб., 2008.

[8] О движении этой проблемы в «Анне Карениной» см.: *Сливицкая О. В.* «Истина в движенье»: о человеке в мире Толстого. СПб., 2009. С. 349—352.

[9] Эта проблема рассматривается в рамках герменевтики. Подробней в связи с Толстым см.: *Бойко В. А., Постнов О. Г.* Истина в пространстве художественного текста // Критика и семиотика. Вып. 9. Новосибирск, 2006.

ходимо исходить из присущей высокому искусству *изоморфности* поэтики и антропологии.[10]

Невоздушная громада «Войны и мира» — это эпос, поэтому человека следует рассматривать исходя из его существования в эпической действительности. Эпос предполагает широчайший панорамный охват. В пределах этой панорамы существует множество, говоря языком Толстого, *фокусов* (47, 213). Это — люди, их судьбы, их деяния, их души. Человек, изоморфный эпическому миру, должен обладать и душой, способной расширяться, и границами личности, подвижными и проницаемыми.

Универсальная модель жизни для Толстого — это волна. «Жизнь человека, известная нам — волна, одетая вся блеском и радостью» (49, 88).[11] Название великой книги прямо отражает волнообразное движение жизни, с ее подъемами и спадами. Этой же универсальной модели изоморфно и движение человека: в нем есть свои «войны» — кризисы, есть и мирное течение жизни. Изменения, при сохранении тождества, происходят и в моменты личных кризисов, и в мирные периоды, часто тогда, когда судьба героя уходит из поля зрения и он вновь возвращается уже несколько иным. Однако в кризисных ситуациях все выступает крупно и выпукло, поэтому они наиболее выразительны для постижения самой сущности процесса изменения при сохранении тождественности. Кризис одного героя может дать представление об общих закономерностях движения личности.

* * *

С. Франк в своем труде «Душа человека» предложил такой образ: «Человек в своем внешнем проявлении в предметном мире носит как бы скромную личину маленькой частицы вселенной, и на первый взгляд его существо исчерпывается этой внешней его природой; в действительности же то, что называется человеком, в самом себе и для себя есть нечто неизмеримо большее и качественно совсем иное, чем клочок мира: это есть внешне-закованный в скромные рамки скрытый мир великих, потенциально бесконечных хаотических сил; и его подземная глубь также мало походит на его внешний облик, как мало внутренность огромной, скрывающей и богатство, и страдания темной шахты походит на маленькое отверстие спуска, соединяющее ее со светлым, привычным миром земной поверхности».[12]

Если развернуть образ Франка, то человек в двух великих романах Толстого (о «Воскресении» речь дальше) — это именно такая «шахта», и решающую роль в его движении играют процессы, происходящие на ее самых глубоких уровнях — в «Анне Карениной» особенно. Однако уникальность Толстого в том, что, прорываясь в глубины, он простирается и вширь, ничего не упуская из мира вокруг отверстия в бездну, огромного и живущего своей самостоятельной жизнью. Так возникает проблема: насколько мир зависим от событий внутри «шахты» и насколько душа зависит от жизни за ее пределами?

---

[10] Убедительно это показано в трудах С. С. Хоружего, стоящего у истоков синергийной антропологии, и его последователей. См.: *Хоружий С. С.* 1) «Улисс» в русском зеркале. М., 1994. С. 142—143; 2) О старом и новом. СПб., 2000. С. 142—143, 147; 3) Очерки синергийной антропологии М., 2005. С. 128—168; *Евлампиев И. И.* 1) Антропология Достоевского // Вече. СПб., 1997. Вып. 8. С. 128, 141—144; 2) Художественная философия Андрея Тарковского. СПб., 2001. С. 16—17, 209—210.

[11] Дополняет этот образ дневниковая запись: «Наслаждения, страдания это дыхание жизни: вдыхание и выдыхание, пища и отдача ее» (49,129).

[12] *Франк Семен.* Душа человека // Предмет знания. Душа человека. Минск, 2000. С. 714.

Характер отношения человека и мира — и для самого Толстого — был трудно определяемым. Это не отношение равенства (человек — и есть мир), но и не отношение простого приращения новых качеств (человек — это то, и то, и то). Этому феномену было найдено слово — *сопряжение*. Чтобы оно родилось, необходимо было величайшее событие *Отечественной* войны — Бородино, и самый толстовский из толстовских героев — Пьер. В этом эпизоде сошлись два эстетических максимума «Войны и мира». Бородино — нечто несоизмеримо большее, чем фон для внутренней судьбы Пьера, а Пьер — нечто значительно более важное, чем точка зрения на происходящие события.

Почему в центр Бородина, главного события *войны*, поставлен именно Пьер, самый «*мирный*» из всех героев книги? Более того, в вечном противостоянии двух способов жить: vita activa — vita contemplativa (жизнь действия и жизнь созерцания), Пьер — полнейшее воплощение второго, а война, разумеется, требует величайшей активности.

В этом сказывается та парадоксальность, которая является признаком глубокого проникновения в суть явления. Как говорил Толстой: «...придет в голову какая-нибудь мысль, и в первую минуту скажешь, что это парадокс, потом еще раз подумаешь, потом еще и еще, и в конце концов увидишь, что это не только не парадокс, а несомненная истина».[13] Несомненная истина в том, что в Пьере отсутствует жесткая кристалличность. Он и самый глубокий, но и самый открытый из всех героев книги.

Высший эстетический смысл присутствия Пьера в эпицентре военных действий требовал от автора психологической мотивировки. Этот поступок Пьера, как и многие другие, кажется странным. Сама повторяемость странностей и подсказывает ответ: особенностями личности Пьера, его характером. Характер же, по Толстому, состоит из нескольких пластов, сформированных разными уровнями опыта, или памяти. «Есть память своя личная, что я сам пережил: есть память рода — что пережили предки и что во мне выражается характером: есть память всемирная, божия, — нравственная память того, что я знаю от Начала, от которого изошел» (56, 24). Самый внешний слой — личный опыт. У Пьера — это потребность выйти из очередного кризиса, который накануне войны уже казался неразрешимым. Второй слой, т. е. особенности характера, унаследованные от отцов, — это внезапные приступы бурной хаотической деятельности, сменяющие обычную апатию и созерцательность. Наконец, Божья память, идущая от Начала, — она у Пьера самая сильная, но она же и трудно определяемая. Суть ее — в жажде Смысла. Полная непрактичность, отсутствие житейской опытности, созерцательность — это порождение того же Начала, голос которого звучит в его душе, заглушая все остальное. Сейчас он проявился в русском стремлении к жертве и страданию.

Если на этих уровнях, при всей их неопределенности, установить мотивы все-таки возможно, то за пределами этого остается область недетерминированного, безответное «почему-то». Толстой называл эту основу жизнедеятельности «что-то жизни» (48, 122) и вечно задавался вопросом о том, «что такое та сила, которая приводит в действие машину, т. е. что такое та сила жизни, которая заставляет действовать?» (55, 183).[14]

---

[13] *Гольденвейзер А. Б.* Вблизи Толстого. М., 1959. С. 171.

[14] См. подробно: «Автор совершенно верно говорит, что если человек побеждает свои стремления и поступает противно им, то только потому, что поступает по наиболее сильному мотиву. Так что всегда поступок есть последствие наиболее сильного побуждения. Совершенно верно, если смотреть на человека как на самодействующую машину, не принимая во внимание того, что заставляет машину действовать, не спрашивая себя о том, что такое та сила, которая приводит в действие машину, т. е. что такое та сила жизни, которая заставляет действовать?» (55, 183).

Жерар Женетт, специально изучавший (на примере Стендаля) проблему мотивации в искусстве, особо ценил те прозрения, которые «не объясняют таинственно зародившихся оснований этих решений».[15] Обычно немотивированным бывает зло, и истоки этого явления в искусстве часто связывают с шекспировским Яго. Он — воплощение acte gratuit, т. е. ничем не обоснованного, беспричинного поступка. «Подоплека такого поступка не наслаждение или боль, не рациональное или иррациональное, а чистое, беспримесное желание: черт возьми, я поступаю *так*, потому что мне *так* хочется».[16] А Л. С. Выготский, обращаясь к суждениям Толстого о Шекспире, указывает на то, что самым ценным достоянием психологии искусства оказывается область немотивированного: «Но этим самым Толстой совершает величайшее открытие, указывая именно ту область немотивированного, которая является специфическим отличием искусства; в одной фразе он намечает истинную проблему шекспирологии, когда говорит: „Лица Шекспира постоянно делают и говорят то, что им не только не свойственно, но и ни для чего не нужно"».[17] Однако в мире Толстого acte gratuit — это порождение не зла, а добра. Мотивы многих поступков Пьера необоснованны. Он движим страстной, но неопределенной жаждой прорыва в какой-то высший смысл. Таковы пласты личности Пьера, которые стали очевидными накануне кризиса и которые привели его на поле Бородина.

* * *

Утро самого Бородинского сражения начинается с пейзажа. Перед Пьером раскрывается панорама яркой, блистающей красоты. Все сверкает в розовом и золотом колорите, все пронизывают «молнии» света, все движется и живет сквозь набегающую и уплывающую дымку тумана. Каждая деталь выписана резко. Леса казались выточенными из «драгоценного желто-зеленого камня». Дым играл «лиловым, серым и молочно-белыми цветами» и вспыхивал «торжественными отголосками», звуки выстрелов «красивые, твердые, верные» (11, 227—228). Нет ничего не только снижающего, но сколько-нибудь будничного. Все настолько парадно, что кажется: это не в эстетике Толстого. Это создает интегральный образ Абсолютной Красоты.

В чем «необходимость поэтическая» того, что образ именно такой, светозарной красоты открывает величие и трагедию Бородина? Думается, не только в том, что это контраст трагедии, но и не в том также, что это соответствие величию. Красота — это Истина. Она вечна, не зависит от всего преходящего, господствует надо всем, неся в себе наивысший смысл бытия. Она настраивает читателя на *сверхсмысл* грядущего события. Так с самого начала задан космический масштаб.

Воздействие красоты на человеческую душу сложно: в том восторге, который она вызывает, есть что-то мучительное. Об этой двойственности писал еще молодой Толстой: «Красота природы всегда порождает его во мне, это чувство не то радости, не то грусти, не то надежды, не то отчаяния, не то боли, не то наслаждения» (5, 202). Двойственность порождается тем, что, открывая завесы в беспредельность, красота и подавляет человека, и возвеличивает его. Подавляет чувством собственной малости, несоизмеримости с

---

[15] *Женетт Жерар.* Правдоподобие и мотивация // Женетт Жерар. Фигуры. М., 1998. Т. 1. С. 308.

[16] См.: *Оден Уистен Хью.* Лекции о Шекспире. М., 2008. С. 347. Истоки acte gratuit Оден видит в эпизоде с грушевым деревом из «Исповеди» бл. Августина, а развитие — в «Записках из подполья» Достоевского.

[17] *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968. С. 209.

Абсолютом, несовпадением своих ритмов с ритмами Универсума, а возвеличивает тем, что *приобщает* его к Абсолюту и настраивает на эти ритмы. Поэтому и завершается фрагмент возгласом Пьера: «И я, и я» (11, 229). Каким образом осуществляется это «И я»?

* * *

Искусствознание последнее время оперирует теологическим понятием *эпифания*. В традиционном понимании — это внезапное озарение, зримое или слышимое проявление божественной силы. Вне религиозного смысла это — моменты бытия, часто привычные, но вдруг увиденные заново. В эти мгновенья человек погружается в жизнь со всей полнотой и мощью. Возникает чувство своей причастности ко всему. Подробно толкует это явление Умберто Эко, опираясь на поэтики Джойса. «Всякий миг совершенство формы проявляется в руке или лице; какой-либо оттенок цвета холмов или моря — изысканнее всех прочих; какое-либо состояние страсти, видение или интеллектуальное возбуждение неотразимо реальны и притягательны для нас — но только на этот момент». «Не плод опыта, а опыт сам по себе — вот цель»; «Только став беспричинно важным, эпифанический факт может быть наполнен значениями и стать символом».[18] Протоиерей Александр Шмеман, Дневники которого буквально переполнены эпифаническими моментами, называет их «уколом полноты и блаженства», «иконой вечности».[19]

В этом есть какое-то подобие японского хайку, о котором сказано: «та же повседневность, только взята она в такой степени концентрации, что переносит нас в иное измерение, измерение вечности».[20] Однако если в хайку те непритязательные моменты, что запечатлевают вечность, всплывают из пустоты, то у Толстого они существуют в плотном мире, в котором все сопряжено со всем. Таков сам жанр «поэтического эпоса». Этот жанр воплощает то, что Поль Валери называл «поющим» состоянием мира, т. е. органическим переживанием его «в многозначной, резонирующей системной целостности», проникнутой идеей всеединства.[21]

Дуб князя Андрея, небо и облака Аустерлица, лунная ночь в Отрадном, лиловая собачка Платона Каратаева, которая, «пренебрегая употреблением всех четырех лап» (12, 92), бежала на трех, и многое, многое другое. Эпифанические моменты в «Войне и мире» — не пейзажные зарисовки, не проекции состояния человеческой души, не опорные символы. А вместе с тем — отчасти и то, и другое, и третье: и выступают элементами ландшафта, и с душой резонируют, и над текстом приподнимаются. О князе Андрее было сказа-

[18] *Эко Умберто.* Поэтики Джойса. СПб., 2006. С. 117—119, 139.

[19] *Шмеман Александр.* Дневники 1973—1983. М., 2007. С. 162, 219. См.: «...вдруг — это полное единство со всем, что тебя окружает, точно все предметы как-то мягчают, оборачиваются к тебе дружбой, близостью. Это мгновение — вне времени, но в нем собирается, сосредотачивается вся жизнь. *Все* тут, хотя и неназванное, не объективированное, все — от самого детства. Прикосновение к душе вечности — когда не нужно „вспоминать", ибо нет пропасти между собой вспоминающим — и воспоминанием, то есть самой жизнью. Это — „укол" полноты и блаженства» (с. 162). «То же чувство в субботу, в Бостоне, где шел густой снег, точно рассказ, которого никто не слушает. Удивительно — в природе, в мире все *движется*. Но в этом движении (падающего снега, солнцем освещенной ветки, луга) каждый момент его *являет* блаженную неподвижность, полноту, есть „икона" вечности как жизни, и „жизни с избытком"» (с. 510). См. также: с. 15, 219, 520—521.

[20] *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция М., 1979. С. 208; см. подробнее о «смысле, помещенном как бы в единственной точке бытия», в поэзии Басё, Гете и Лермонтова: *Гей Н. К.* Категории художественности и метахудожественности в литературе // Литературоведение как проблема. М., 2001. С. 291—298.

[21] См. комментарий В. М. Козового в кн.: *Валери Поль.* Об искусстве. М., 1993. С. 464.

но (в черновиках): «*Он был в том состоянии яркого наблюдения,* которое было с ним на Аустерлицком поле, у Ростовых» (13, 814, курсив наш. — *О. С.*). Состояние повышенной яркости наблюдения — постоянное состояние человека Толстого. Моменты эпифании — это еще более сильные вспышки на фоне повышенной яркости. В эти мгновения и в человеке возникает чувство «вспышки» самого его существа: «Я — мгновенная вспышка чего-то» (56, 20).

Функция этих моментов в создании эффекта всеобщего резонанса в едином, целостном мире. Они напрямую не обусловлены душевным состоянием человека, но с ним резонируют. Они существуют вне героя, в пространстве, неизмеримо более широком, чем его душа. Многое остается вне восприятия героя, но непосредственно открывается читателю. Тончайшая грань между тем, что стало достоянием душевной жизни героя, и тем, что свободно существует и вне ее, чаще всего остается неуловимой. Что бы ни случилось потом, «вспышки» даруют персонажу и читателю драгоценное чувство «И я, и я!», переводят его на иной, более высокий уровень существования, а часто преобразуют и его органику.

* * *

Пьер — единственный наблюдатель Бородинского сражения. Он, безусловно, видит и то, на что не смотрит. Но что именно он видит, иногда указано, а чаще нет. Можно сказать, что панорамное восприятие присуще его боковому зрению, а глубоко он воспринимает только самое сущностное.

Вначале он погружен в себя. Не слышал пуль и снарядов и долго не видал убитых и раненых, хотя многие падали недалеко от него. Среди всеобщего страдания бродит «с бессознательно-радостною улыбкой» (11, 232) «или с робкой улыбкой, учтиво сторонясь перед солдатами, прохаживался по батарее под выстрелами так же спокойно, как по бульвару» (11, 233). Прежде всего он различает выражения лиц. Сначала штабных, у которых возбуждение и тревогу вызывали лишь вопросы личного успеха, но «у него не выходило из головы то другое выражение возбуждения, которое он видел на других лицах и которое говорило о вопросах не личных, а общих вопросах жизни и смерти» (11, 199). Разговор с князем Андреем, как всегда, явился катализатором: «Он понял теперь весь смысл и все значение этой войны и предстоящего сражения. Все, что он видел в этот день, все значительные, строгие выражения лиц, которые он мельком видел, осветились для него новым светом» (11, 210).

Через этот внутренний свет он впервые перестал быть тем, кем был всегда — по складу своей личности: *созерцателем*, а стал и *участником*. Он «весь был поглощен в созерцание этого, все более и более разгорающегося огня, который точно так же (он чувствовал) разгорался и в его душе» (11, 235). Он уже был подготовлен к чувству-озарению: «И я, и я».

Органика Пьера такова, что он — человек рассеянный. Это значит, что границы его личности подвижны и проницаемы. Именно это дает ему возможность боковым зрением воспринимать многочисленные *эпифанические* моменты. Прекрасно сформулировал опорный принцип толстовского искусства Жорж Нива: «Я не нахожу для него иного определения, чем „сущностная рассеянность". Чем рассеяннее человек, тем доступнее ему смысл жизни. Зрение, наслаждение, чувство в мире Толстого производны от этой рассеянности».[22]

[22] *Нива Жорж.* Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе. М., 1999. С. 41.

Впечатления, самые разнообразные и самые необычные, оглушали Пьера настолько, что были непосильны работе сознания. «Вырезаться в свое значение», по выражению Толстого,[23] им предстояло во сне. Одна из функций сна, как известно, в том, что подсознание фильтрует информацию, и в долгосрочную память откладывается самое существенное.

Сон Пьера не как фиксация происшедшего, а как процесс проходит три стадии. Сначала работает мысль о тех, кого он назвал *они*. Затем на грани бодрствования и сна возникают образы, появляются *они* «с своими простыми, добрыми, твердыми лицами». Потом он погружается в глубины сна: «Самое трудное (продолжал во сне думать или слышать Пьер) состоит в том, чтоб уметь соединять в душе своей значение всего. „Все соединить?" сказал себе Пьер. „Нет, не соединить. Нельзя соединять мысли, а *сопрягать* все эти мысли — вот что нужно? Да, *сопрягать надо, сопрягать надо!*" с внутренним восторгом повторил себе Пьер» (11, 294).

Самые глубокие преобразования происходят в подсознании, но достоянием человека как личности они становятся войдя в освещенную зону сознания. Смутное ощущение, которое было во сне, при пробуждении оформляется в мысли, которые, как убеждается Пьер, не им рождены, а «кто-то вне его говорил их ему» (там же). Так родилось великое слово *сопрягать*.[24] Это и итог душевного кризиса, и начало нового этапа жизни Пьера. Но не только Пьера: мир Толстого таков, что он и шире, и выше любого человека. Отныне поставленный Пьером вопрос: «Сопрягать, но как сопрягать всё?» (там же), ляжет в основу всей книги как проблема фундаментальной важности, проблема, не могущая решиться окончательно, но вечно стремящаяся к своему разрешению.

Так «вырезалась в свое значение» суть толстовского Универсума — сопрягать всё, не подавляя ничего. «Сопрягать» — выражает закон подвижного равновесия, при котором стороны, соединяясь, сохраняют свободу и продолжают пульсировать, сливаясь и отдаляясь. Но и при самом большом отдалении они сохраняют резонансное взаимодействие, осуществляя таким образом полноту бытия.

В поздних Дневниках Толстой сформулировал это как закон «*единства в раздельности или раздельности в единстве*» (55, 137); (курсив наш. — *О. С.*). Это универсальный закон существования человека в толстовском мире. Душевная жизнь и ее внешние проявления, личность и другие, человек и огромный мир — все подчинено этому закону.

Рассмотренный эпизод дает возможность увидеть, как именно мировоззренческие сдвиги преобразуют органические основы личности. Опыт, вынесенный Пьером из событий Бородина, оказался не только духовным, но затрагивающим и сущность характера, т. е. того, что наиболее устойчиво или, как любил говорить Толстой, «непромокаемо».[25] Накануне сраженья в личности Пьера — на всех ее уровнях — доминировала рассредоточенность: духовная смута, душевная рассеянность, нелепость поведения. Когда произошла кристаллизация вокруг великой идеи «сопрягать», в характере Пьера появилась собранность, твердость, исключающая возможность манипулировать собой, участливость к обычной человеческой жизни и радость существования, сделавшая его особенно привлекательным. Все это проявилось к концу романа, но начало было положено на поле Бородина.

---

[23] См.: «Событие незаметно, мгновение за мгновением, вырезается в свое значение...» (11, 271).

[24] Само это слово тоже резонирует с внеположным миром: родилось под влиянием услышанного на границе сна и яви «запрягать».

[25] См.: М., 2, 212.

Если вернуться к образу души, нарисованной С. Франком, то проясняется такая картина. Вокруг отверстия шахты — необъятный мир. В глубины души попадает нечто из этого мира. Эпифанические моменты принадлежат одновременно и миру, и человеку. Чем глубже душа и чем выше ее устремления, тем больше впечатлений внешнего мира она в состоянии переработать. Но в мире всегда остается избыток, не охваченный душевной работой. Результаты же этой работы тоже не исчерпываются потребностями души, человек излучает себя в мир, обогащая его. Все избыточно: и мир, и душа человека. Граница между ними проницаема, а часто и неразличима. Это признак значительности личности. Недаром герои первого плана лишены скульптурности, тех резких очертаний, которые позволили бы воспринимать их как фигуры на *фоне* расстилающейся жизни. Таких фигур множество, но в «Войне и мире» они сдвинуты на периферию повествования и, как правило, воплощают собой зло или заурядность (Наполеон, Берг, Курагины и т. д.).

События Бородина означали для Пьера кризис в том смысле, который вкладывается в этот иероглиф на Востоке — опасность и возможность. Возможность, но не итог. Впереди еще долгое движение. И это движение — не линейное, а хаотичное, в самые неожиданные стороны. Но постепенно определяется вектор движения, в результате которого «он бросил трубу, в которую смотрел до сих пор через головы людей, и радостно созерцал вокруг себя вечно изменяющуюся, вечно великую, непостижимую и бесконечную жизнь» (12, 206).

И это лишь начало нового этапа жизни. Впереди — деятельность. Но уже за пределами романного времени. Не отменяя vita complectevita как органическую основу личности Пьера, способом его жизни станет и vita activa. Если уподобить роман великой китайской «Книге Перемен», «И-цзин», то Эпилог читается как последняя гексаграмма. Напомним мудрость этого парадокса: *предпоследняя* звучит «Конец», а *последняя* «Еще не конец». Так и завершение романной судьбы Пьера — не «конец», а «еще не конец».

* * *

Работа подсознания в переработке впечатлений в «Войне и мире» представлена не только на примере героев первого плана повествования. Можно сказать, опираясь на многочисленные «точечные вторжения» в психику всех лиц, населяющих эту грандиозную эпопею, что в ней психологизирована вся действительность. Но при этом отнюдь не все эти лица являются «движущимися типами».

Очень показателен Николай Ростов. Он намного проще, почти элементарней, чем проблемные герои. А научных споров вокруг него не меньше, а то и больше. Очевидно, что он тип «меняющийся», но не «движущийся». Он натура поэтическая, но интеллектуально бедная. Когда после тильзитской встречи императоров он принял решение «не думать!», он обрек себя на печальную верность самому себе. Пьер и князь Андрей появляются в книге уже сложившимися людьми, но рвущимися ввысь, им предстоит Путь, а Николай Ростов появился совсем молодым, но в течение романного времени он всего лишь теряет юношескую мягкость и приобретает взрослую определенность, но его сущность остается прежней.[26] По выражению Б. Пастерна-

[26] См. подробнее: *Сливицкая О. В.* Указ. соч. С. 86, 141—143, 152—153.

ка, «эта связанность собственными границами» «легла на всю жизнь непоправимым обедняющим окостенением».[27]

Ученый и мыслитель, академик А. А. Ухтомский, создавая свою теорию доминант и исследуя «*душевные интегралы*»,[28] опирался во многом на опыт художественной литературы, и в первую очередь Толстого. Ему принадлежит такой афоризм: «Чем человек более мертв, тем более выражена его личность».[29] Сущность двуединого процесса сохранения себя и преобразования себя была им сформулирована так: «Способность сохранить свою устойчивость перед лицом опыта, а затем — способность расширить свою устойчивость через обогащение опытом, — вот два великих достижения жизни».[30]

Оба они, Пьер и Николай Ростов, находились во власти подсознательных процессов. Разница между ними, назревшая до конфликта, предвещающего новые войны, заключалась в том, что жизнь Пьера подчинялась не только законам «глубинной психологии», которая ассоциируется с именем Фрейда, но и законам «вершинной психологии», которую разработали ученик Фрейда Виктор Франкл и русский психолог Л. С. Выготский. Согласно им, основное стремление человека — обрести смысл.[31] Отсутствие смысла приводит к тяжелейшим страданиям от «экзистенциального вакуума».

Пьера и вело стремление к смыслу, толкая его порой к самым неожиданным и чуждым его натуре поступкам. Именно это стремление полностью отсутствовало у Николая Ростова.

Стало быть, проникновение в *глубинную* психологию недостаточно для того, чтобы человек предстал как динамическое тождество. Это двуединство достигается, когда человек находится под властью не только *глубинной*, но и *вершинной* психологии. В противном случае это — либо духовно незначительный человек, либо художественно не вполне убедительный характер.

* * *

В этом отношении высоких героев «Войны и мира» оттеняет Нехлюдов из «Воскресения». Обозначим сразу же, что пафос последнего романа Толстого заключался отнюдь не в антропологических проблемах. Центр тяжести романа резко перемещен в сторону от создания объемного «образа человека» к совсем другой социальной и моральной проблематике. Тем не менее Нехлюдов в течение романного времени прошел такой духовный и жизненный Путь, который по остроте перипетий несравним с Путем героев эпопеи. Хотя начиная со сцены суда все мотивировано, нет в поворотах внутренней и внешней судьбы Нехлюдова той, говоря словами Толстого, «необходимости поэтической», которая лежала в основе всех поворотов судьбы героев «Войны и мира». Не изображена прямо работа души, т. е. те процессы, которые происходили в глубине «шахты». Разумеется, это не означает, что Толстой перестал быть психологом: и в этом романе есть игра сознания и подсознания, и смена состояний, и сны и т. д. Но о многом говорит, к примеру, контраст между основным повествованием и экспозиционной главой, посвященной утру Нехлюдова (ч. 1, гл. III). В ней не происходит никаких событий, только упоминается любовная интрижка, которая затем навсегда

[27] *Пастернак Борис.* Что такое человек // Пастернак Борис. Мой взгляд на искусство. Саратов, 1990. С. 242.

[28] *Ухтомский Алексей.* Лицо другого человека. Из дневников и переписки. С. 188.

[29] Там же. С. 169.

[30] Там же. С. 199.

[31] См.: *Леонтьев Д. А.* Виктор Франкл в борьбе за смысл // Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990. С. 27—43.

ушла со страниц романа. Вся глава состоит из микрособытий, едва мелькнувших мыслей, ощущений, не дорослих до чувств, и т. д. Однако ни один из этих мелких эпизодов не оставлен без того, чтобы автор не проник в его подоплеку: тут и робость перед жизнью — и возбуждение от опасности, и ревность — и радость освобождения, и наслаждение от сознания своего богатства — и неловкость от измены идеалам юности. Всюду повествование идет в два слоя: лишь названо малейшее событие, тут же происходит погружение в его подоплеку. Все это близко к психологизму «докризисного» Толстого.

Но как только начинается основной конфликт (сцена суда), уходит «мелочность» анализа и преобладают крупные мазки. Все мысли названы, все чувства описаны. Описаны, но прямо не изображены, особенно с проникновением в подсознание. Решение жениться на Катюше, реакция на ее неоднократный отказ, отношение к ее браку с Симонсоном и т. д. — в этом есть все нарастающая психологическая скороговорка.

Нехлюдов движим духовными поисками, но они не взрывают глубокие душевные пласты. В его движении преобладает вершинная, а не глубинная психология, с ее проникновением в подсознание.

Предварительный вывод заключается в том, что художественно убедительно «движущийся тип» создается при сопряжении двух оптик — глубинной и вершинной, при той необходимой оговорке, что в самом изображенном характере есть ресурсы движения.

* * *

Изменчивость и тождественность — это, при всей своей фундаментальной важности, один из аспектов художественной антропологии Толстого. В нем проявился тот универсальный принцип искусства Толстого, которому им было найдено определение — *сопряжение*. «Сопрягая всё», Толстой часто сближает крайние точки явления. Самое глобальное «сопряжение» — это сопряжение в его творческой личности поэта и аналитика.

Блез Паскаль, с печального размышления которого мы начали эту статью, обозначил такую трудно разрешимую проблему: «Человеческую натуру можно рассматривать двояко: исходя из конечной цели существования человека, и тогда он возвышен и ни с кем не сравним, или исходя из обычных присущих ему свойств, как мы судим о лошади или собаке по обычным присущим им свойствам ⟨...⟩ — и тогда человек низок и отвратителен. Эти два возможных пути суждения о нем привели к множеству разногласий и философских споров.

Ибо одни, оспаривая других, утверждают: „Человек не рожден для этой цели, потому что все его поступки несовместны с ней", а те в свою очередь твердят: „Эти низменные поступки просто удлиняют путь к цели — вот и всё"».[32]

Уникальность Толстого в том, что, будучи поэтом и аналитиком, он создал свой «интегральный образ» человека, сопрягая оба эти подхода.

[32] *Паскаль Блез.* Мысли. СПб., 2005. С. 91.

© *Е. В. ПЕТРОВСКАЯ*

ВОЗРАСТ В ТОЛСТОВСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ВРЕМЕНИ: «ДЕТСТВО», «МОЛОДОСТЬ», «СТАРОСТЬ» В «ВОЙНЕ И МИРЕ»

В эссе «Толстой» М. Пруст замечает, что в романах этого «невозмутимого бога» при общей атмосфере объяснимости порой присутствует нечто загадочное: «Это не романы наблюдения, а интеллектуального построения ⟨...⟩ каждое движение, слово, событие лишь подтверждают тот или иной закон; ощущаешь себя в гуще законов. Но поскольку истинность этих законов диктуется автору изнутри, иные из них остаются для нас непостижимыми».[1] Одной из таких загадок до сих пор остаются замеченные исследователями многочисленные неточности в обозначении возраста героев «Войны и мира»: Наташе Ростовой в 1805 году 13 лет, через год, в 1806 году, уже 15, а в 1809-м — 16; Пете в начале романа 9 лет, в 1810 году вместо 14-ти — 13, а в 1812 году вместо 16-ти — 15. Зато Вере в 1805 году 17, а в 1809-м — 24 года![2], и т. д. Мы попытаемся объяснить эти сдвиги, соотнося проблему возраста с общей концепцией времени в «Войне и мире», а также рассматривая возрастные обозначения как элементы мотивной структуры. Мы постараемся показать, как мотивы «детства», «молодости», «старости» вписаны в композицию целого текста и работают на основные смыслы романа.

Феномен времени всегда привлекал особое внимание Толстого, ведь одно из фундаментальных основ его антропологии — движение. В центре созданного им мира находится развивающийся, меняющийся человек, и сам этот мир — в вечном движении.[3] Стремление уловить и отобразить процессуальность собственной внутренней жизни стало одним из стимулов рождения Толстого-писателя (Дневник, «История вчерашнего дня») и сформировало его психологический метод.

Запечатлеть на письме явление «живым» — значит создать впечатление движения его во времени через смену стадий-состояний. Диалектика непрерывности и стадиальности явлена в «Войне и мире» в аллегорическом изображении башенных часов (философско-историческое рассуждение, предваряющее картину Аустерлицкого сражения). Мерное движение часового механизма, обеспеченное сцеплением «колес, блоков, шестерен», создает

---

[1] *Пруст Марсель.* Против Сент-Бева. Статьи и эссе. М., 1999. С. 177—178.

[2] Отмечено Ю. Бирманом (*Бирман Ю.* О характере времени в «Войне и мире» // Русская литература. 1966. № 3). В статье М. М. Блинкиной («Возраст героев в романе „Война и мир"» // Известия АН. Сер. лит. и яз. 1998. Т. 57. № 1) с помощью методов математического моделирования устанавливаются закономерности в сдвигах возраста героев, которых автор «старит» и «молодит» неодинаково. По мнению исследовательницы, разница между фактическим возрастом и обозначенным в тексте зависит у толстовских персонажей от их пола и отношения к ним автора.

[3] «„Истина в движеньи". О человеке в мире Л. Толстого» — так, цитируя толстовскую максиму («Истина в движеньи — только»), назвала свою книгу О. В. Сливицкая (СПб., 2009). В книге исследуется «подвижное основание» художественного мира Толстого, в котором человек представлен как «динамическое тождество» — в диалектике постоянного и изменчивого, динамичного и тождественного.

толчок — и так, от одной фазы к другой, совершается «медленное передвижение всемирно-исторической стрелки на циферблате истории человечества».[4] По сути тут в поэтической картине закреплено представление о равномерности и непрерывности «абсолютного времени» классической физики, соотносимого с движением небесных тел.[5] Однако деление непрерывности на фазы, этапы формируется сознанием человека, структурирующим течение жизни в рефлексии, и этот уровень проблемы является для Толстого не менее актуальным.[6] «Для человеческого ума непонятна абсолютная непрерывность движения. Человеку становятся понятны законы какого бы то ни было движения только тогда, когда он рассматривает произвольно-взятые единицы этого движения. Но вместе с тем из этого-то произвольного деления непрерывного движения на прерывные единицы проистекает большая часть человеческих заблуждений» (11, 264). В «Войне и мире» риторический автор утверждает, что всякое событие созревает во времени «мгновение за мгновением», «шаг за шагом», вытекает из бесчисленных условий, а его смысл представляется во всей цельности, когда оно становится прошедшим (12, 68). «Феноменологическая» идея об аберрациях в восприятии человеком меняющейся действительности становится одним из оснований романной реальности, где непрерывность потока жизни моделируется в прерывистых отрезках текста, эпизодах, организованных субъективной точкой зрения. Толстой стремится передать движение в его живой текучести и вместе с тем уловить переходы явлений человеческого бытия в новое качество, на новую стадию.[7]

Экспериментировать с временем Толстой начинает уже в начале творческого пути. «Стадиальная» структура его первого произведения (роман «Четыре эпохи развития», превратившийся в трилогию «Детство. Отрочество. Юность») не случайно связана с изображением человека в разных фазах жизни. Возраст — отметки движения человека во времени, как условные цифровые обозначения на циферблате часов; они позволяют сознанию с помощью выделения этапов уловить непрерывное течение жизни и вместе с тем, заметив повторяемость, цикличность, типологизировать общечеловеческие законы развития.[8]

Стремление «схватить» закономерности жизни через структурирование непрерывно текущей «материи» жизни проявляется и в многочисленных толстовских самоописаниях, сопровождаемых классификациями периодов собственной жизни, на основе которых выводятся и общие законы человеческого существования. Толстой любит цифры и подсчеты времени; известно его особое отношение к числу 28 (дате и году рождения), в дневнике он часто

---

[4] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1930. Т. 9. С. 315. Далее ссылки на это издание — в тексте с указанием тома и страницы.

[5] Такое представление присутствует и в размышлениях Левина, и «неподвижных звездах» и движении Земли в финале «Анны Карениной». Анализ философских концепций времени см. в монографии И. А. Хасанова «Феномен времени» (М., 1998. Ч. 1: Объективное время; М., 2005. Ч. 2: Субъективное время).

[6] В Дневнике 1870 года Толстой, ссылаясь на Канта, признает время атрибутом сознания человека: «Кант говорит, что пространство, время — суть формы нашего мышления» (48, 126). В письме А. А. Фету от 30 августа 1869 года Толстой пишет, что «прочел Канта» (61, 219). Это чтение, по-видимому, совпадает с завершением «Войны и мира».

[7] В. В. Шкловский замечает, что время в произведениях Толстого «последовательно, хотя дано пунктирно». Разбивка текста на небольшие главы «облегчает пропуски проходных моментов», эпизоды часто организуются «приездами и отъездами», потому что каждое новое появление героя дает возможность обновления видения: герой и мир предстают перед читателем как бы заново (*Шкловский В.* Тетива. О несходстве сходного. М., 1970. С. 115).

[8] Подобным образом, в трех фазах, описывается у раннего Толстого и война («Севастопольские рассказы»). Отметим: первоначальное название «Войны и мира» — «Три поры».

манипулирует с календарем на манер мистических вычислений Пьера: «63-й год мне. И совестно, что то, что 1890 : 63 = 30, и что 28 лет моей женитьбе, что эти цифры представлялись мне чем-то значительн[ым], и я ждал этого года как знаменательного» (51, 83).[9] Поздний Толстой, осмысляя прошлое в дневнике и других «текстах жизни» («Исповеди», «Моей жизни», «Воспоминаниях»), постоянно делит существование во времени на отрезки: «Человек течет, как река. И человек между 15 и 16 [годами] и другой между 25, 30, и 3-й между 40, 50, и 4-й между 4 и 5-м часом на п[оследнем] году своей жизни и т. д. — всё несоизмеримые величины» (50, 92); «Человек переживает 3 фазиса, и я переживаю из них теперь 3-й» (50, 170); «Вспоминая так свою жизнь, т. е. рассматривая ее с точки зрения добра и зла, которые я делал, я увидал, что вся моя жизнь распадается на четыре периода» (34, 347). На разных этапах жизни обоснования такого деления оказываются разными, но сами возрастные отрезки в разных текстах выделяются однотипно, потому что смысл их для Толстого имеет не столько биологический, сколько метафизический характер:

1) младенчество, имеющее связь с досуществованием («Когда же я начался? Когда начал жить?»; «от несуществования до зародыша... непостижимость» — 23, 470, 471);

2) «период детства до четырнадцати лет»;[10]

3) юность («первая молодость») и собственно «молодость» с ее порывами, путаницей и ошибками; создавая свою «моральную автобиографию», Толстой объединит их в одном «двадцатилетнем периоде», который жестко осудит;[11]

4) зрелость — период стабилизации («правильная жизнь»); в «Воспоминаниях» Толстой отводит этому периоду своей жизни 18 лет;

5) возраст около 50 лет — достижение вершины жизни и экзистенциальный кризис, «второе рождение», переход к старости;

6) старость.[12]

Толстовские художественные произведения создаются вослед текущей жизни, оформляя духовный и возрастной опыт их создателя. Творчество Толстого обрамлено текстами о начале существования: «Детство» в истоке пути и незаконченные «Воспоминания» в 1903—1905 годах, ограничившиеся рассказом о раннем детстве и «досуществовании» — истории предков. «Воспоминания» пишутся в преддверии конца жизни, но сосредоточены на начале. «Начало», «конец» и «бесконечность» — важнейшие временные факторы, слагающие мир Толстого, во многом определяющие его поэтику. Как было уже неоднократно замечено, свежесть восприятия «новичка» (ребенка, юноши, переживающего первый бой или первый бал) лежит в основе

---

[9] Запись в Дневнике 28 августа 1890 года.

[10] В документальных автобиографических текстах Толстой не выделяет период отрочества, по-видимому «укрупняя» главные периоды жизни. В «Отрочестве» он называет возраст героя (15 лет), но не акцентированно, попутно: «Впрочем, на меня мало и обращают внимания: мне только пятнадцать лет, следовательно остается еще год до экзамена» (2, 59). Переход к отрочеству в трилогии явно не обозначен, поездка на долгих, с которой начинается повесть «Отрочество», — это только еще одно новое событие в непрерывном движении жизни. Поздний Толстой сформулирует жизненную диалектику длящегося и нового: «Жизнь моя... слагается из двух сторон: одна — привычная, составляющая как бы продолжение прежней, не имевшей начала, жизни, и другая — новая жизнь, то радующая своей новизной и притягивающая, то ужасающая...» (23, 473).

[11] В повести «Казаки» Толстой поэтизирует молодость как «силу» и «неповторяющийся порыв, ту на один раз данную человеку власть сделать из себя все, что он хочет» (6, 8). Герой повести сознает в себе присутствие «всемогущего бога молодости».

[12] О метафизическом смысле старости Толстой многократно размышляет на страницах дневника. Этой проблеме предполагается посвятить отдельное исследование.

толстовского искусства «остранения» привычной действительности. Поздние вещи Толстого написаны с использованием иной, противоположной оптики — мир здесь воссоздан в кругозоре «смертного человека»,[13] открывающего конечность собственного существования («Исповедь», «Смерть Ивана Ильича», «Посмертные записки старца Федора Кузмича» и др.).

Так же, вслед за возрастными изменениями автора, меняется и толстовский «автопсихологический» герой. Все центральные персонажи первых произведений находятся в поре детства—отрочества—юности (Иртеньев из трилогии) или разных стадий молодости (Нехлюдов из «Утра помещика», «Записок маркера» и «Люцерна», Оленин из «Казаков», Володя Козельцов из «Севастополя в августе», Маша из «Семейного счастья» — женский вариант юности). Вместе с тем рядом с таким героем, как правило, находится «фоновый» персонаж — старик: учитель Карл Иванович в «Детстве», дядя Ерошка в «Казаках», старый солдат Жданов в «Рубке леса», старик-пасечник в «Утре помещика», старичок Митрич и старик из сна в «Метели». В поздних произведениях это соотношение героев будет перевернуто: в «Смерти Ивана Ильича», «Отце Сергии», «Воскресении» детство и юность станут фоном, воспоминанием или объектом сравнения нынешнего и прошлого — перспективу повествования будет определять конец. Однако контрастные начало и финал жизни всюду будут смыкаться друг с другом («Ребенок плачет, рожаясь. Старик печалится, умирая» (90, 191).

«Зрелый» (средний) возраст на первый взгляд не является существенно значимым для персонажей Толстого, где акцентированы детство, юность и старость. Но это только на первый взгляд. Ситуация кризиса, наступающего в зените жизни, угрожающая самому существованию человека, возникает в созданном Толстым мире начиная с «Анны Карениной». Левин на вершине жизненного благополучия в 36 лет,[14] переживая открытие конечности существования, не раз оказывается на пороге самоубийства. Мотив отчаяния поддержан и в «женской» линии романа: Анна открывает конечность любви как экзистенциальный обман; отчаяние и отвращение к жизни толкнут ее под колеса поезда.[15] Роман задумывается и создается в период между «арзамасским ужасом», пережитым Толстым в 41 год (1869), и «Исповедью», в основной части написанной в конце 1979 года. Годом раньше Толстой начнет набрасывать «Мою жизнь», где, поставив дату «5 мая 1878», заметит: «Через 3 месяца мне будет 50 лет ⟨...⟩ и я думаю, что стою на зените своей жизни» (23, 469). Этот набросок автобиографии, содержащий только воспоминания о младенчестве как первоначале бытия, Толстой заключает эпизо-

---

[13] См.: *Бахтин М. М.* К философии поступка // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2003. Т. 1. С. 59.

[14] В VIII главе последней, восьмой, части романа о Левине говорится, что в период от двадцати до тридцати четырех лет «убеждения» сменили его прежние «детские и юношеские верования», но «при виде... умирающего брата» он ужаснулся отсутствию в себе «малейшего знания» о том, что такое жизнь и смерть (19, 367). Следовательно, в год смерти брата Николая Левину было 34; сцену смерти отделяют от финала два года.

[15] Мотив отчаяния намечен уже в «Войне и мире» в последнем разговоре князя Андрея и Пьера накануне Бородина («Ах, душа моя, последнее время мне стало тяжело жить. Я вижу, что стал понимать слишком много. А не годится человеку вкушать от древа познания добра и зла... Ну, да не надолго!» (11, 209)). В черновике это высказывание усилено отсылкой к лермонтовскому «И скучно, и грустно...»: «Глупо, когда не понимаешь, мерзко, когда понимаешь всю эту шутку» (14, 105). В 1875 году в письме Н. Н. Страхову Толстой описывает подобное состояние, связанное с его собственным возрастным кризисом: «...первое испытанное мною чувство, когда я вступал в старость, было недоумение, потом ужас, тяжелое чувство отчаяния и в том, что бойкая фраза поэта не есть фраза, а что действительно жизнь есть пустая и глупая шутка, которую кто-то подшутил над нами» (62, 227). В «Исповеди»: «...это было тогда, когда мне не было пятидесяти лет. ⟨...⟩ Душевное состояние это выражалось для меня так: жизнь моя есть какая-то кем-то сыгранная надо мной глупая и злая шутка» (23, 12—13).

дом своеобразной возрастной «инициации». Он рассказывает, как в пятилетнем возрасте был переведен с верхнего этажа (женского и детского пространства, где были няня и сестра) «вниз к Федору Ивановичу и мальчикам», и этот момент посвящения во «взрослую жизнь» осмыслен как значимая точка «на распутьях жизни», когда страшно нового — и все-таки «должно» совершить переход. «Не то ли я почувствую, когда буду умирать...» (23, 473) — заключает Толстой это воспоминание. Находясь на «вершине» жизненного восхождения, он смотрит в обе стороны, связывает начало и конец как «выход» из всеобщего в индивидуальное и возвращение во «всемирное сознание» («Всё»). «Человек сознает больше или меньше *всё* или я, смотря по возрасту. И только один возраст (40—50 л.), когда он может помирить оба сознания», — записывает Толстой в 1870 году (48, 127).

Именно в 40 лет, накануне вступления в вершинную фазу жизни, когда открываются перспективы начала и конца, Толстой завершает «Войну и мир», где фактор времени выступает главенствующим.

Замысел романа (семейная история, погруженная в историческое время), как представляется, во многом связан с вопросом, прозвучавшим позднее в «Моей жизни»: «когда я начался?». Человек у Толстого не начинается рождением, он несет в себе прошлое — своих отцов и дедов. «Я молодым челове[ком] чувствовал в себе инстинкты 12-го года. Теперь юноши, дети чувст[вуют] (Миша) инстинкты 40-х годов. Не подтверждается ли этим, что часть нас живет в прошедшем», — запишет Толстой в позднем дневнике (50, 220). В начале романа, в первом варианте, названном по обозначению времени («Тысяча восемьсот пятый год»), герои вводятся таким образом, что возрастные обозначения сразу наполняются особым смыслом. Они не только служат характеристикой героя, но и задают временную перспективу (возраст выступает как знак исторической эпохи, принадлежности к поколению) и вместе с тем в развертывании текста приобретают характер развивающегося поэтического мотива, во многом определяющего смыслы целого.

Первая сцена переносит читателя во времена «дедов»: князь Василий говорит «на том изысканном французском языке, на котором не только говорили, но и думали наши деды» (9, 4). При этом сразу обозначены два времени: «сегодня», когда пишется роман, и время действия — «прошлое». Относительно времени читателя оно «прошлое», но для романической реальности оно настоящее, и «деды» — это отцы главных героев. Это «екатерининский вельможа» Кирилла Владимирович Безухов («Как старик был хорош» — 9, 46), князь Николай Андреевич Болконский, сосланный во времена Павла I, вспоминающий Суворова и Потемкина как своих соратников (см.: 9, 125), из этого же поколения Кутузов (старый князь Болконский пишет ему дружеское письмо) и граф Ростов, сравнивающий свой обед в Английском клубе в честь Багратиона с обедами графа Орлова. Во втором томе появится Иосиф Алексеевич Баздеев — «масон Новиковского времени». Старый князь Болконский (показательно это обозначение «старый», указывающее на то, что есть еще и «молодой» князь) называет графа Безухова «предпоследним представителем великого века», а себя — последним. Все эти герои умирают, сходят со сцены по мере развития сюжета.

На фоне «стариков» в начале романа заявляют о себе молодые герои. В гостиной Ростовых присутствуют разные персонажи, и, в отличие от сцены в салоне Шерер, автор нигде не забывает прямо или косвенно указать на их возраст:[16] здесь действует семейно-родовое время. В доме Ростовых обо-

[16] Так, о Шеншине говорится: «уже приближавшийся к старости, хотя и одетый, как самый модный молодой человек» (9, 70).

значены собственные «пространства молодости» — у клавикордов, где собираются поющие, на сундуке, где поверяются секреты. «Юность» и «старость» становятся поэтическими мотивами, когда скрещиваются с мотивом «порыва» (движения). Стремительность вбегающей в гостиную Наташи, «оживление и веселость» «молодежи» и танец «старичков» — графа Ростова и Марьи Дмитриевны Ахросимовой — составляют парный мотив. Старики дают «урок» молодежи и приводят ее в восторг, молодость и старость сопрягаются, противопоставляя оживление, радость скучной чопорности.

Первый эпизод в Лысых горах (приезд князя Андрея с женой) вводит в роман мотив остановившегося времени: в «замке» «прусского короля» живут старый князь и стареющая княжна;[17] слуга Тихон тоже стар и сед.[18] Вместе с тем старик Болконский несет в себе силу «свежей старости»: он деятелен, и у него «молодые блестящие глаза» (9, 106); в первом и втором томе он олицетворяет авторитет и власть отца, «корневую систему предков». Князь Андрей замечает в интерьере родного дома новую деталь — изображение «родового древа» в огромной золотой раме. Болконские не столько семья, сколько именно «род», уходящий корнями вглубь веков («от Рюрика»). Поэтический мотив «дерева» в романе не случайно связан именно с Болконским: «старый дуб», расцветающий к жизни, отзовется в смертном «древе познания добра и зла», о котором говорит Пьеру князь Андрей в своем последнем монологе накануне Бородинской битвы.

Мотив хода времени в описании лысогорского дома парадоксально перевернут. Здесь царствует никогда не изменяемый порядок, доведенный «до последней степени точности», — все совершается строго по часам — «не только в один и тот же час, но и минуту» (9, 105). Вместе с тем властью хозяина здесь остановлено всякое движение: в доме ничто не должно меняться. Остановлено (как кажется, навсегда) и будущее княжны Марьи. Старый князь не пускает в Лысые горы «жизнь» — дороги заметены, письма проверяются и гостей не ждут. Старость тормозит время, замедляет его движение.

Военные сцены первого тома активно развивают мотивы молодости и старости. Война — время молодых, эпоха молодечества,[19] движенья, открывающихся возможностей. Самонадеянность, «эгоизм молодости» (50, 168), ее «тщеславие, роскошь, поэзия»[20] связаны здесь с фигурой Александра I и «партией молодых» военных и придворных, с 20-летним Николаем Ростовым, его молодой влюбленностью в императора и первыми впечатлениями войны. Молодость воображает, что она и есть начало всего. Старость знает о прошлом и думает о будущем. Мотив «начала» сопровождает военные сцены и связан с мотивом молодости («началось! вот оно!» — 9, 217). Драма Аустерлицкого сражения сталкивает друг с другом порыв, легкомыслие юности и мудрость старости. Решение о немедленном наступлении и «генераль-

[17] В первой редакции «Войны и мира» княжне Марье 20 лет, в окончательном тексте ее возраст не обозначен. Есть только комментарий к возрасту ее подруги Жюли, которой в конце второго тома, в 1811 году, 27 лет: «Мужчина, который десять лет назад побоялся бы ездить каждый день в дом, где была 17-ти-летняя барышня, чтобы не компрометировать ее и не связать себя, теперь ездил к ней смело каждый день и обращался с ней не как с барышней-невестой, а как со знакомою, не имеющею пола» (10, 312).

[18] «Ты постарел, Тихон, — сказал он (князь Андрей. — *Е. П.*), проходя, старику, целовавшему его руку» (9, 118).

[19] См. в позднем дневнике: «...мне в детстве внушено б[ыло] всю энергию мою направить на молодечество охоты и войны» (57, 18). Молодой герой («новичок») стоит в центре военных рассказов; война в них показана в контрасте с юношескими книжными представлениями и, с другой стороны, в освещении мудрости опытного военного, старого солдата.

[20] См. в дневнике 1889 года о Фете: «Тщеславие, роскошь, поэзия, всё это обворожительно, когда полно энергии молодости, но без молодости и энергии, а с скукой старости, просвечивающей сквозь всё, — гадко» (50, 49).

ном сражении» принято «в противность мнению стариков»; император Александр в свите «богато одетых, веселых молодых людей», «блестящей молодежи» требует скорейшего начала боя — старик Кутузов медлит («Потому и не начинаю, государь, что мы не на параде, и не на Царицыном лугу» — 9, 336).

Одной из главных проблем, которая стояла перед автором «Войны и мира», была проблема повествования. Задачей Толстого было создание текста, моделирующего течение жизни, движущихся во времени и сплетающихся судеб, складывающихся и распадающихся людских сцеплений. Этот многомерный поток с его «рядами событий» нужно было вложить в русло длящегося линейного словесного ряда. Толстой нашел прием композиционного монтажа, соединяющего эпизоды по принципу мозаики — так создавалось впечатление целостного мира, развивающегося во все стороны. Повествовательное время при этом в каждом из томов протекает по-разному.

В первом томе главенствует принцип одновременности событий, происходящих на разных «сценических площадках» («В то время как у Ростовых танцовали в зале шестой англез... с графом Безуховым сделался шестой удар» — 9, 84). Два-три крупных эпизода-события, в которых участвуют многие и разные герои, проходят в один день, а иногда в течение одного вечера.[21] В первом томе три части, в каждой примерно 5—7 крупных эпизодов, которые занимают в общей сложности всего около 15 дней — от июльского вечера в Петербурге до приезда князя Василия в Лысые горы в декабре и Аустерлицкого сражения 20 ноября 1805 года. Герои здесь не успевают существенно измениться.

Второй том наиболее насыщен событиями и включает самый длинный отрезок исторического времени (1806—1811 годы). Романное время движется очень интенсивно, дробные эпизоды следуют один за другим и занимают одну-две короткие главы. Композиционных частей уже 5, и каждая включает в себя в среднем 10—15 эпизодов. Одни из них подробно разработаны как ряд сцен (эпизоды бала, охоты, святок), другие выстраивают хронику событий, о которых повествуется сжато («Осенью семейство Ростовых вернулось в Москву...»; «На третий день Рождества...»; «Два дня после этого...» в X—XVI главах 1-й части) или представляют собой повествовательные связки, предваряющие сцену («Дело Пьера с Долоховым было замято...»; «Анна Павловна по-прежнему давала у себя... вечера». Именно в этом томе сосредоточены главные замеченные исследователями «хронологические ошибки»: роды маленькой княгини происходят 19 марта 1806 года, а заметно беременна она еще в июле 1805 года;[22] Ахросимовой в 1805 году 50 лет, а в 1811 году — 58 и т. д.). Время здесь течет неравномерно, и указание на возраст перестает играть роль хронологических отметок.

Одна из всеобъемлющих смысловых оппозиций в образной системе «Войны и мира» (да и всего толстовского творчества) — «жизнь—смерть» — реализуется во втором томе в противопоставлении мотивов «силы (свежести) жизни» и «мертвенности» («инерции»). Как уже было показано выше в связи со старшим Болконским, у Толстого возможен такой оксюморон, как «свежая старость». Во втором томе дядюшка Ростовых описан как «свежий,

---

[21] В один вечер и ночь июля 1805 года происходят события в салоне Шерер, посещение Пьером князя Андрея и сцена попойки у Анатоля. В один день и вечер — именины у Ростовых, поездка Друбецкой и Бориса в дом графа Безухова, сцена веселья у Ростовых и сцена смерти графа Безухова. В один день (11 октября) проходит смотр по Браунау и эпизод с кражей в Павлоградском полку.

[22] Это несоответствие В. В. Шкловский объясняет поэтической необходимостью, конвенциональностью романного времени (*Шкловский В.* Указ. соч. С. 117—118).

красивый старик с большими седыми усами» (10, 246); в третьем — тип старика-крестьянина, который живет «до 60-ти — 70-ти лет, без одного седого волоса» (11, 144). Годы в мире Толстого — живое и полноценное достояние человека, если в нем проявляет себя «живая жизнь». В романе есть персонажи, у которых конкретное обозначение возраста вообще отсутствует. Дети князя Василия молоды, но статуарны: Элен поражает неподвижной «мраморной» красотой, в четвертом томе она колеблется с выбором между старым и молодым любовником.[23] Берг из тех людей, кто считает свой возраст «не годами, а высочайшими наградами» (10, 212). У «государственных людей», «исторических деятелей» возраст обозначен, но прокомментирован иронически: 40-летнего Сперанского и людей его круга в «высших сферах» относят к «партии молодых», а близкого им по возрасту Аракчеева — к «партии стариков». В «высших сферах жизни» возраст определяет не количество лет, а политика.[24]

Возраст во втором томе романа становится относительным фактором. О Пьере, получившем наследство и занявшем свое место на социальной лестнице, говорится, что «по годам он бы должен был быть с молодыми, по богатству и связям он был членом кружков старых, почтенных гостей» (10, 16). После первого тома, где он назван двадцатилетним, Пьер «теряет» свой возраст: он то молод, то «стар». Его жизнь определяется этапами жизненных толчков и остановок. Пьер и князь Андрей во втором томе дважды оказываются в противоположных стадиях жизни. Весной 1807 года Болконский, пережив смерть жены, живет с ощущением конца. Пьер после путешествия за границу вдохновлен возможностью перемен, в разговоре с князем Андреем на пароме в Богучарово он полон восторженной радости обновления (паром, переправа здесь, возможно, знак связи, соединения «берегов» жизни и одновременно движения). Весной 1809 года князь Андрей, начавший жизнь заново («Нет, жизнь не кончена в 31 год» — 10, 157), чувствует себя молодым: в нем «поднялась... неожиданная путаница молодых мыслей и надежд» — 10, 156). Пьер после помолвки друга переживает минуты отчаяния, попадает в колею жизненной инерции: в начале пятой части второго тома он (в 27 лет!) — отставной «доживающий свой век» камергер.[25] Молодость и старость меняются местами, возраст больше не влияет на смысл происходящего с героем.

Главными измерителями времени во втором томе оказываются «минута», «год» и «вечность». Помолвка Наташи и князя Андрея разорвана не только из-за Анатоля, но и потому, что не совпадают индивидуальные времена героев, ритм их существования.[26] Время князя Андрея вслед за его отцом — это время отсроченное, которое, как ему представляется, можно остановить на год. Князь Андрей выпадает из романного времени надолго: его

---

[23] Неподвластность возрасту Элен подчеркнута во фразе: «Вот Елена Васильевна так та и в 50 лет красавица будет» (9, 257). Князь Василий вспоминает о своем возрасте только в момент смерти графа Безухова: «Мне шестой десяток ⟨...⟩ Все кончится смертью. Всё. Смерть ужасна. — Он заплакал» (9, 103).

[24] Толстой «старит» Сперанского: на взгляд князя Андрея, он «человек лет сорока», исторический Сперанский родился в 1772 году, в 1809 году ему 37 лет. Наполеон, ровесник Аракчеева (оба родились в 1769 году), в «Войне и мире» также отмечен возрастом, и тоже иронически: у него «осанистый вид, который имеют в холе живущие сорокалетние люди» (11, 23), а в историко-философских главах он сравнивается с неразумным мальчиком.

[25] Текст с помощью приема возврата, напоминания соединяет этого Пьера с прежним, молодым: «Как бы он ужаснулся, ежели бы семь лет тому назад, когда он только приехал из-за границы, кто-нибудь сказал бы ему... что его колея давно пробита... Он не мог бы поверить этому!» (10, 294).

[26] Ю. Бирман именно в различии личных времен героев видит главную причину «нестыковки» временных обозначений в «Войне и мире» (см.: *Бирман Ю.* Указ. соч.).

приезд все откладывается и откладывается, хотя герой как будто предпринимает попытки его ускорить. В ожидании жениха Наташа пытается наладить отношения с его семьей и попадает в чужой мир стареющей княжны и старого князя, которые не принимают ее молодости.

Время Наташи — минута: «сейчас», «сию минуту», и «вся жизнь» для нее равноценны. Наташа видела Анатоля всего три раза, но ей кажется, что она любит его «сто лет» (10, 347). Это мироощущение, по сути детское, эгоистическое[27] и вместе с тем поэтическое. Являясь в романе воплощением жизненности, Наташа обладает «чувством момента», «чувством настоящего времени»,[28] таким важным в концепции «Войны и мира». Вместе с тем ее увлечение Анатолем и слом судьбы Толстой показывает как неизбежный момент взросления, конец свободы детства, переход от «все можно» к «закону необходимости». Во втором томе автор смещает возраст Наташи: в 1809 году ей 16 лет (вместо фактических 17-ти) и больше 16-ти быть не может, ибо в толстовском мире это граница поэтической эпохи женской жизни.[29] Пережив «порыв, затемняющий разум», и смерть князя Андрея, через страдание и боль она выйдет к совпадению со своим земным предназначением.

«Минута» корреспондирует в толстовском тексте с «вечностью». Вспоминая дуэль с Долоховым, Пьер думает о бессмыслице жизни: «час назад» он мог умереть, так стоит ли жить и «мучиться, когда жить остается одну секунду в сравнении с вечностью?» (10, 29). Наташа «прочитывает» мгновение по-другому. В святочном эпизоде останавливается течение повседневности и заявляет о себе глубина метафизического времени. Оно открывается именно Наташе, еще находящейся в стадии полудетского восприятия мира, когда человек не боится смерти.[30] Мгновенное сиюминутное впечатление («Соня прошла с рюмкой») вызывает в ней воспоминание о чем-то не бывшем и вместе с тем реальном («из самого дальнего прошедшего, где сновидение сливается с действительностью»), о том, «что было еще прежде, чем я была на свете» (10, 277). Разговор о «метампсикозе» переходит на тему по-

---

[27] Об эгоизме детства Толстой будет не раз говорить в старости: «В детях все лучшие свойства человека. Особенно — равенство. Для детей нет даже вопроса о равенстве людей ⟨...⟩ только одного свойства нет в детях — оно вырабатывается в человеке — самоотречения. Дети эгоисты» (цит. по: *Гольденвейзер А.* Вблизи Толстого. М., 2002. С. 194).

[28] *Бочаров С. Г.* Роман Л. Толстого «Война и мир» // Война из-за «Войны и мира». Роман Л. Н. Толстого в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. С. 413. С. Г. Бочаров рассматривает эпизод увлечения Наташи Анатолем в связи с фактором времени: катастрофа происходит в последний момент перед приездом князя Андрея, счет идет на минуты. «Действие в этих сценах получает авантюрный характер, лихорадочный темп, которые вообще „Войне и миру" совсем не свойственны» (Там же). Также актуален мотив минуты и в сюжетной линии Николая Ростова (минута, решающая его судьбу в игре с Долоховым, минута пения Наташи и др.).

[29] В 1810 году, когда совершается ее помолвка, ей все те же 16, при этом она думает о себе как о «девочке-ребенке» (10, 227). В декабре 1806 года Наташе 15 лет (вместо 14-ти), она «полубарышня, полудевочка», в первый раз в длинном платье танцует на балу «подросточков». Она еще не невеста (предложение Денисова мать Наташи принимает за шутку: «Денисов сделал предложение. Кому? Этой крошечной девочке Наташе, которая еще недавно играла в куклы...» — 10, 61), пребывает в возрасте «бесполезном» и потому поэтическом. В 1865 году, в пору создания «Войны и мира», Толстой пишет о своих племянницах — девочках 13-ти и 15-ти лет: «Что за прелесть девочки в этом возрасте... Мальчики нужны, от них ждут дела, и от этого они противны, а девочки (к[отор]ых кормить, как мужик сказал, за окно деньги кидать) никуда не нужны, особенно до 15 лет. От этого-то они всё поэзия» (61, 70). О 16-летней Соне говорится, что она была «девушка во всей прелести только что распустившегося цветка», т. е. 16 лет — это возраст перехода от девочки к девушке, самое начало юности. О 19-летней Соне говорится, что она «остановилась хорошеть».

[30] «Ребенок любит жизнь и не боится смерти», — пишет Толстой в Записной книжке в июле 1870 года (48, 127).

смертного будущего. Наташа уверена, что вечная жизнь есть — значит есть и досуществование: «Почему я знаю, чем была прежде... Ведь душа бессмертна... стало быть, ежели я буду жить всегда, так я и прежде жила, целую вечность жила» (10, 278). Это чувство вечности Толстой передает как «поэтическое, юношеское» и вместе с тем общечеловеческое: немолодой музыкант Димлер, присоединившись к молодежи, говорит о вечности «тихо и серьезно, как и они» (10, 278). В «Войне и мире» эта сцена — одна из «точек вечности», когда человеку открывается поэтическая и таинственная глубина прошлого и перспектива будущего как единого бесконечного. Очарование детства и юности у Толстого — в ощущении тайны жизни, ее перспективы, которая видится в «голубом тумане».[31] Зрелость же видит жизнь «в белом свете дня» (11, 202).

Таким образом, обозначение возраста героев в «Войне и мире» не столько апелляция к факту, сколько «текстовой сигнал»: числа включены в общую систему художественных мотивировок — герою столько лет, сколько требует внутренний закон романной реальности. Возрастные и временные значения функционируют как мотивы, оппозиция «молодость» — «старость» определяет как философию жизни, так и ход романного времени и сюжетное напряжение. Движущая сила событий во втором томе — молодость, ее порывы и катастрофические ошибки, потому движение жизни идет то на подъеме, то на спаде, то тормозится, то взрывается. Силы молодости и свободы не знают своих границ, распирают сложившийся старый мир «отцов» изнутри. Вместе с тем события, которые в первом и втором томе с уверенностью предполагались молодыми, так и не случаются: наступает тот 1809 год, до которого четыре года назад Наташа «по пальцам считала с Борисом», но не Борис стал женихом Наташи. Так же много раз останавливается на грани и никак не может осуществиться женитьба Николая на Соне. Сюжетные рывки, толчки не достигают цели. Не совершается то, что не должно случиться.

В третьем томе действуют уже не силы молодости и индивидуальной жизни, но силы «сцепления» больших сообществ, стихийной коллективной жизни, включающей в себя отдельные судьбы. Этому впечатлению содействует не только изображение больших человеческих масс (передвижение полков в сражении, поток беженцев, кружение по Москве толп оставшихся «фабричных»), но и усиление повествовательной «хроникальности». В третьем томе только три части, в центре изображения только два крупных события — Бородинское сражение и оставление жителями Москвы, но и сами эти события, и предшествующие им развернуты в тексте в детальной хронологии. Почти каждая глава начинается с даты, времени дня или часа («С конца 1811 года» — гл. I; «29 мая Наполеон выехал из Дрездена» — гл. II; «Русский император... более месяца уже жил в Вильне» — гл. III; «13 июня в два часа ночи...» — гл. IV, и т. д.). 24, 25 и 26 августа (день Бородинского сражения) описаны почти поминутно — с утра до вечера: им посвящено 20 глав (XIX—XXXIX); также описаны 30—31 августа и 2—3 сентября (отъезд из Москвы Ростовых, сдача города, Пьер в Москве) — этим событиям посвящена почти вся третья часть (гл. X—XXXIV). Бородинский бой описан во всех стадиях: как ожидание («завтра»), начало («Началось!»), бесконечно длящееся, превышающее все возможности напряжение и трагический финал.

[31] В «Анне Карениной» Анна говорит Кити: «О, как хорошо ваше время... Помню и знаю этот голубой туман, вроде того, что на горах в Швейцарии. Этот туман, который покрывает всё в блаженное то время, когда вот-вот кончится детство, и из этого огромного круга, счастливого, веселого, делается путь всё уже и уже, и весело и жутко входить в эту анфиладу...» (18, 78).

В третьем томе в три месяца жизни героев происходят драматические события, разрывающие прежние сдерживающие «путы». Смерть старого князя Болконского открывает новую жизнь для княжны Марьи (ее судьба тут же делает резкий поворот); выброшены из привычной нормы существования Пьер и Ростовы — они оказываются на открытых путях будущего. Вместе с тем в третьем томе в центре движения исторических событий оказывается «самый старый генерал в России» (11, 129), «дряхлый, слепой» Кутузов. Во втором томе в сцене обеда в Английском клубе описано «выражение того чувства презрительной почтительности к старикам, которое как будто говорит старому поколению: «уважать и почитать вас мы готовы, но помните, что всё-таки за нами будущность» (10, 16). Старость во втором и третьем томе многообразна: она трогательна (граф Ростов), величественна и своенравна (князь Болконский), уважаема и авторитетна (масон Баздеев). Но в третьем томе выступает ее подлинный смысл, концептуальный для «Войны и мира».

Кутузов не управляет событиями, но созерцает и понимает их — с верой в благую силу, управляющую миром, он позволяет в свое время «вырезаться» смыслу происходящего. Эта способность обеспечена возрастом: идеальная старость в толстовской философии человека отмечена «отсутствием всего личного». Страсти сохраняются лишь в виде «привычек», а ум теперь состоит в том, чтобы не «группировать события» в выводах и решениях, а спокойно наблюдать осуществление высших законов. Старость открыта последнему знанию о жизни как неизбежности, она знает, что «все будет так, как должно быть» и «есть что-то сильнее и значительнее» личной воли (11, 173). Значимость Кутузова в толстовском романном мире не только заявлена в прямых авторских комментариях, но и поддержана на уровне сюжета жизни героев: князь Андрей, потерявший отца, принимает «отцовство» Кутузова («...Я тебе отец, другой отец...» — 11, 171). Подлинность мудрости старого полководца удостоверяет и авторитетный для Толстого взгляд ребенка: в сцене военного совета в Филях Кутузов изображен с точки зрения шестилетней Малаши, которая «держит сторону дедушки».[32] Отношения Кутузова с временем, наработанные опытом долгой жизни («терпение и время»; «Все приходит во-время для того, кто умеет ждать» — 11, 172), определяют и повествовательную стратегию в третьем томе: хроникальность повествования, торжественный, сдержанный тон авторских рассуждений создают впечатление медленного, неотвратимого хода событий. Эффект непрерывности движения создают и подхваты, возвраты, «оглядки» назад, на уже описанные события.[33] Такие «сюжетные рифмы» особенно характерны для третьего тома. Дискретность не свойственна жизни, у нее нет ни начала, ни конца, она всегда «в середине движущегося ряда событий» (11, 271) и потому бесконечна. Толстовский роман, имитируя такую нелинейность, борется с конечностью, заложенной в самой его текстовой природе.

К третьему тому роман накапливает такое знание о жизни, которое позволяет выявить подлинное значение событий — в перспективе исторического времени. Роман осмысляет и понимает себя в метатексте авторских рассуждений. Полное овладение законами изображаемого мира выражается

---

[32] В Кутузове Толстой рядом со старческими чертами облика и поведения подчеркивает детское: «с детски-наивным вытягиванием губ приложился к иконе» (11, 201). Детско-юношеское начало («выражение невинности и юности») будет отмечено и в облике 50-летнего Платона Каратаева, который, по замыслу автора, находится вне времени.

[33] См., например: «...он (Кутузов. — *Е. П.*) слушал Денисова, так же, как слушал семь лет назад прения Аустерлицкого военного совета» (11, 169); «Прежде Ростов, идя в дело, боялся; теперь он не испытывал ни малейшего чувства страха» (11, 61), и др.

и в нарастании рациональной «учительности» в четвертом томе: автор словно «стареет» или мудреет вместе с движением романного мира.

Для последнего, самого короткого, тома характерны интенсивность «романических» событий (сюжет стремительно движется к развязке) и стертость военно-исторических; их изображение чаще всего заменено авторскими трактовками. Отрезок исторического времени короток — 4 месяца (сентябрь 1812-го — «начало зимы» 1813 года). В центре каждой из четырех частей — два-три события, поданные «крупным планом»: они развертываются в течение нескольких дней. В изложении событий часто проявляет себя уже отмеченный нами в первом томе принцип одновременности. В один и тот же день 6 октября происходит Тарутинское сражение (VII гл. второй части) и начинается эпизод с Пьером в плену («6 октября, рано утром, Пьер вышел из балагана» — 12, 92; «В ночь с 6-го на 7-е октября» пленных выводят из Москвы — 12, 99). Третья часть вся построена вокруг событий одного дня — 22 октября: это последний день Пети Ростова, в тот же день в другом месте погибает Платон Каратаев; ночью накануне 23 октября и Петя, и Пьер видят каждый свой символический сон, на утро Петя гибнет в бою, а Пьер будет освобожден. В начале четвертого тома неосторожное письмо Сони приходит в самый момент молитвы Ростова и освобождает его для будущего счастья; в последней четвертой части весть о смерти Пети «убила» графиню Ростову, за месяц «сделала ее старухой» и вместе с тем эта рана «вызвала... к жизни» (12, 177) Наташу, жизнь которой «остановилась» после смерти князя Андрея.

Четвертый том повествует о бедствиях и полон сцен драматических смертей: умирают не старики, но 34-летний Андрей Болконский, 50-летний Платон Каратаев, 15-летний Петя. С другой стороны, о смерти Кутузова говорится как о естественном конце: ему «ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер» (12, 203). Эта двойственность отражена и в мотивике тома: здесь продолжено развертывание мотива неторопливости, медленности и неизбежности («час терпеть, век жить» Платона Каратаева; медленное умирание князя Андрея; «медлительность» Кутузова, его стремление удержать попытки военоначальников вмешаться в события, «добить» врага) и подхваченного из второго тома мотива решающего момента («минута», решившая судьбу Пьера в сцене с Даву; удар, сломивший графиню Ростову, и др.). Эти два контрастных мотива варьируются, трансформируясь в мотив скорости, спешки (катящийся в обратную сторону «шар» французского нашествия, погоня за «раненым зверем» — французским войском, гибель Пети, который не хочет «подождать», бросается в атаку «не медля ни одной минуты» — 12, 150)[34] и мотив вечности, вневременности. Эти мотивы связывают, сцепляют сцены с Петей Ростовым, символизирующим в четвертом томе чистоту и любовность детства, и сцены с Пьером (тезкой юного Ростова), несущим в себе неизбывное детское начало и одновременно духовный рост взросления.[35]

Петин возраст автор романа во втором томе уменьшает на год, так что погибает он в 15 лет и остается «вечным ребенком». «Детское» и «народное», земное и небесное в четвертом томе сходятся. Толстой помещает рядом эпизоды общения двух мальчиков (Пети Ростова и французского барабан-

[34] В начале третьей части четвертого тома Толстой выводит «формулы» движения масс на войне, используя понятия физики «сила» и «скорость» и добавляя к ним определяющий для него метафизический фактор — «дух войска» (12, 122—123).

[35] В дневниковых записях поздний Толстой часто акцентирует внутренний смысл слова «возраст»: возраст — это «возрастание», рост души; «Жизнь... дана мне как талант, для работы над ней, для роста» (51, 100).

щика Винсента — «Весеннего») и солдатской ночевки у костра с разговором под звездным небом. «Небесный» мотив соединяет смерть князя Андрея («птицы небесные...», «высокое небо» Аустерлица и т. д.), сон Пьера с символическим глобусом (пульсирующим целым земной жизни) и космическую волшебную «музыку сфер», услышанную во сне Петей.

Мотив детства начинает и завершает «Войну и мир».[36] В эпилоге рядом с героями «во всей силе жизни»[37] — целый «детский сад» малышей, «новые, свежие дети»: трое детей Ростовых и четверо Безуховых. Здесь есть уже новый Пьер Безухов (трехмесячный Петя), и новая Наташа Ростова — трехлетняя «любимица отца», и «старший мальчик» Ростовых Андрюша, и дочь Безуховых Лиза. Эта прорастающая новая жизнь соседствует с уходящей старостью; в эпилоге автор объясняет, что детство, юность, старость — это «миры», которые вместе с другими составляют «гармоническое целое» семьи. Но о детях сказано лишь, что «прелесть этих чудо прелестей» видна пока больше матерям, а старикам и старости посвящены целых две главы (XII и XIII первой части эпилога). Описывая графиню Ростову, которой «за шестьдесят лет», Толстой рисует не только органику («...вся седа... Лицо ее было сморщено, верхняя губа ушла, и глаза были тусклы» — 12, 276), но и метафизику старости. Характерные для четвертого тома переклички «тогда» — «теперь», связывая разные времена жизни героев,[38] разные исторические эпохи,[39] вместе с тем создают картину единого существования в его протяженности. Описывая старушку Ростову, Толстой делает прозрачными сразу все времена ее жизни (и всякой прожитой жизни), позволяя увидеть за поверхностью глубину; старость содержит в себе все возрасты, всю полноту дней. Николай, Пьер, Наташа, княжна Марья понимают, «что она сделала уже свое дело в жизни... что она не вся в том, что теперь видно в ней» (12, 277). Старость занимает свое место в природно-семейной общности, явленной в эпилоге: рядом с Николаем старуха мать, поседевший Денисов и «старая, с совершенно седым лицом ⟨...⟩ ...борзая Милка, дочь первой Милки» (12, 279). Однако грустное «Memento mori» (12, 277) перекрывается «детским смехом и голосами» — «чудной музыкой» жизни. Три поколения семьи — три эпохи исторической жизни составляют перспективу прошлого, настоящего и будущего. Вместе с тем все времена соединены у Толстого в каждом отдельном человеке, а назначение его — «заменять временное вечным».

Проблема «вечной жизни», бессмертия — одна из важнейших, центральных в «Войне и мире». О том, что будет после смерти, говорят солдаты накануне Шенграбенского сражения и молодые Ростовы святочным вече-

[36] Детское подчеркнуто в концептуальных героях «Войны и мира» — в Платоне Каратаеве и Кутузове, а также в Андрее Болконском.

[37] Автор не обозначает возраст главных героев эпилога, но он может условно вычисляться исходя из прежних обозначений: Пьеру в 1820 году должно быть 35 лет, примерно столько же и Николаю (его возраст обозначен косвенно в первом томе, когда графиня Ростова, думая о своем взрослом сыне, вспоминает, как «20 лет тому назад» это «маленькое существо... жило где-то там у ней под сердцем» (12, 286)). Оба героя близки к возрасту, в котором ушел из жизни князь Андрей (34 года).

[38] Наташа после смерти князя Андрея живет в недавнем прошлом: «Она т е п е р ь с н о в а видела его и переживала т е п е р ь всё то, что она чувствовала т о г д а» (12, 174; разрядка моя. — *Е. П.*); на сопоставлении «прежде» и «теперь» построены XII, XIII и XIX главы последней части романа.

[39] Риторический автор как в эпилоге, так и в философско-исторических главах романа неоднократно обнаруживает свое присутствие в «будущем» относительно времени действия романа. См., например: «Толки и рассуждения о правах женщин, об отношениях супругов, о свободе и правах их, хотя и не назывались е щ е, как т е п е р ь, *вопросами*, были тогда точно такие же, как и т е п е р ь ⟨...⟩ Вопросы эти и тогда, к а к и т е п е р ь, существовали только для тех людей ...», и т. д. (12, 267—268; разрядка моя. — *Е. П.*).

ром, размышляют наедине с собой и в диалогах князь Андрей и Пьер. Дети — продолжение биологической жизни во времени, но «неполное бессмертие».[40] У Толстого из каждой точки настоящего, сиюминутного может открываться окно в вечное. Истинная жизнь — в настоящем,[41] а настоящее в каждой отдельной точке вневременно: «ничто не проходит, ничто не будет, а все есть» (55, 145). Вневременная сущность жизни, время как вечность открывается героям «Войны и мира» (Пьеру, Андрею Болконскому, Пете Ростову) во сне. В финале романа этот смысл открыто манифестируется: в метафизическом пространстве сна Николеньки Болконского соединены умершие и живущие, прошлое, настоящее и будущее; в этом сне герой по-настоящему свободен. В сюжетной части эпилога происходит возвращение к истокам повествования: врывающийся в мир взрослых детский восторг (сцена с чулком Анны Макаровны), 15-летний сын князя Андрея, мечтающий, как когда-то его отец, о славе и подвиге. Начала и концы сходятся в бесконечности текста.

За «кругом вечности» у Толстого — «крайняя грань» человеческого мышления (12, 322). В философском эпилоге романа речь идет уже не столько о законах существования, сколько о законах мышления, одним из оснований которого является время. Само наличие в романе эпилога, повествования, подводящего итог рассказанному спустя время, есть фактор как текстовой, так и сущностный. «Начала» как завязки событий в романе нет; есть произвольная точка потока романного времени, в который входит читатель. Нет и конца. Есть двойной «посттекст»: первая часть погружает в бесконечность поэтически увиденной сиюминутной живой жизни, где все спутано в неделимое единство, вторая создает временную дистанцию, необходимую для осмысления событий, выстраивает мир, постигаемый разумом. Автор-философ, размышляя о законах свободы и необходимости, в которых живет человек, упирается в сложную природу времени. Человек в своих поступках «закован» пространством и временем (это знает разум), но вместе с тем осознает свою жизнь вне времени: «я меряю бегущее время неподвижным моментом настоящего, в котором одном я сознаю себя живущим; следовательно, я вне времени» (12, 336).[42]

Таким образом, время в «Войне и мире» оказывается фактором необходимости (человек существует во времени — он смертен), фактором разума (но не «сознания», которое дает возможность человеку знать себя всегда-живущим), фактором смысла (только временное отстранение делает явной связь причин и следствий), основанием суждения (понятия начала и конца принадлежат мышлению, а само суждение зависит от промежутка времени между событием и его трактовкой).

В антропологической вселенной Толстого возраст человека — это то, что представлено опыту, восприятию, это «зримое» время, следы которого несет на себе живое существо. С другой стороны, возрастные «этапы» — это соз-

---

[40] См. у позднего Толстого: «Как сильно в человеке стремление к бессмертию, яснее всего видно в постоянной заботе о том, чтобы оставить по себе след после смерти»; «Бессмертие, разумеется неполное, осуществляется несомненно в потомстве» (цит. по: *Гольденвейзер А.* Указ. соч. С. 225, 123).

[41] «...Мы истинно живем не в прошедшем и не в будущем, которых нет, а только в настоящем, которое есть точка соприкосновения прошедшего и будущего — бесконечно малая» (Там же. С. 302); «...истинная жизнь начинается тогда, когда она становится связью между прошедшим и будущим: тогда только она получает настоящее и радостное значение» (51, 12).

[42] В эпилоге Толстой выводит «формулу» истории, соответствующую принципам изображения в романе: «Для истории существуют линии движения человеческих воль, один конец которых скрывается в неведомом, а на другом конце которых движется в пространстве, во времени и в зависимости от причин сознание свободы людей в настоящем» (12, 338).

данный сознанием человека измеритель времени, отмечающий его невидимое протекание. Возраст — это и видимое, и невидимое, имеющее отношение и к биологическому, циклическому времени, и к метафизическому, обращенному к вечности. И в том, и в другом качестве возраст в мире Толстого — предмет поэзии.

«Война и мир» была создана и определена автором как «книга»[43] — многотомная книга жизни и истории — о том, что было «до нас» и будет «после нас». Внутренний «сверхсюжет» этой книги — история детства и юности (1-й и 2-й том), зрелости и мудрой старости (3-й том), смерти и воскресения (4-й том), нового витка жизни, в итоге обретающей собственное самосознание (Эпилог). Во времени «реалистическом», математически вычисляемом, в этой книге много несовпадений и хронологических сбоев. Во времени поэтическом, где есть «сейчас» и «всегда», всё на своем необходимом месте.

---

[43] См. толстовский текст о тексте — статью «Несколько слов по поводу книги „Война и мир"». См. также запись в дневнике 24 ноября 1888 года, где Толстой говорит о своей жизни как о книге: «...моя жизнь земная кончилась. Точно читал, читал книгу, к[оторая] становилась все интереснее и интереснее, и вдруг на самом интересном месте кончилась книга и оказывается, что это только первый том и неизвестно сколь многотомного сочинения и достать продолжения здесь нельзя. Только за границей на иностранном языке можно будет прочесть его. А наверно прочтешь» (50, 4). В финале «Анны Карениной» жизнь также уподоблена книге: «И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула... стала меркнуть и навсегда потухла» (19, 349). О Дневнике Толстого как утопической попытке «превратить себя в открытую книгу», «литературный эквивалент настоящего» см. в статье И. А. Паперно «„Если бы можно было рассказать себя...": дневники Л. Н. Толстого» (Новое литературное обозрение. 2003. № 61).

© *ДОННА ТАССИНГ ОРВИН (Канада)*

СОТВОРЕННОЕ И ПОДЛИННОЕ В ОПИСАНИИ БОРОДИНСКОГО СРАЖЕНИЯ*

Изложение хода Бородинского сражения в «Войне и мире» — самое пространное среди толстовских описаний событий одного дня. Здесь, как и в других своих военных произведениях, Толстой одновременно и демифологизирует войну, и, что было признано его современниками читателями-военными, открывает те истины об опыте войны, которые для них самих никогда не были столь отчетливо артикулированы.[1] Однако те же читатели-военные резко критически восприняли как военную, так и историческую теорию Толстого. Вопрос о том, насколько согласован драматический *опыт* войны, о котором повествуется в фикциональной сфере «Войны и мира», с теми *смыслами* войны, о которых ведет речь толстовский повествователь, со времени публикации романа продолжает оставаться дискуссионным.

Генерал-майор М. И. Драгомиров утверждал, например, что в романе художественное повествование вступает в противоречие с теоретическими положениями повествователя.[2] Генерал-лейтенант М. И. Богданович, к чьей истории войны 1812 года Толстой обращался в процессе работы, также, признавая художественный талант писателя, обвинял его в искажении исторических событий и лиц. На Западе близкой позиции придерживался Исайя Берлин в своем оригинальном исследовании «Еж и лисица», тогда как Николя Кьяромонте, отдавая должное взглядам Толстого на природу власти, далеко не во всем принял категорическое отрицание им решающей роли великих людей в истории.[3]

В данной работе мы не ставим вопроса корректности ни философских теорий Толстого, ни его исторических описаний войны 1812 года. Мы согласны с А. А. Сабуровым, что в толстовской прозе невозможно четко разграничить конкретное, единичное и общее. Это особенно очевидно при изображении Бородинской битвы (том 3, часть вторая), в которое, как отметил Сабуров, включе-

---

* Автор приносит благодарность А. Ключанскому за помощь в подготовке статьи к печати; за перевод ее на русский язык — ему же и А. Гродецкой.

[1] См. прежде всего: *Драгомиров М. И.* «Война и мир» гр. Толстого с военной точки зрения // Оружейный сборник. 1868. № 4. Отд. 2. С. 99—138; 1869. № 1. Отд. 2. С. 69—122; 1870. № 1. Отд. 2. С. 87—123; также: *Н. Л.* [*Лачинов Н. А.*]. По поводу последнего романа гр. Толстого // Русский инвалид. 1868. 10 апр. № 96. С. 3—4; *Богданович М. И., генерал.* За и против. Что такое «Война и мир» графа Л. Н. Толстого // Голос. 1868. 10 мая; *Норов А.* Война и мир (1805—1812) с исторической точки зрения и по воспоминаниям современника: (По поводу сочинения гр. Л. Н. Толстого: «Война и мир») // Военный сборник. 1868. № 11. Отд. II. С. 189—246; *Виттмер А.* По поводу исторических указаний четвертого тома «Войны и мира» гр. Л. Н. Толстого // Там же. № 12. Отд. II. С. 435—471.

[2] См., например: *Драгомиров М. И.* Указ. соч. 1869. № 4. Отд. 2. С. 96—97. Здесь Драгомиров не соглашается с предлагаемой повествователем у Толстого интерпретацией атаки эскадрона Ростова на французских драгун (т. 3, ч. 1, гл. XV).

[3] *Berlin I.* The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History. London, 1953 (Reprint: New York, 1970); *Chiaromonte N.* Tolstoy and the Paradox of History // Chiaromonte Nicola. The Paradox of History. Stendhal, Tolstoy, Pasternak and Others. London, 1970. P. 29—56.

ны лишь немногие фактические события сражения.[4] В чем же особенность тех обобщений, благодаря которым это фрагментированное повествование остается столь захватывающе убедительным? Безусловно, в нем блестяще отображена психология войны, возвеличен в решающем для судьбы страны сражении русский патриотизм, само описание служит иллюстрацией теоретических идей Толстого, но, помимо названного выше, его неизменно глубокое воздействие на читателя объясняется и сугубо литературными свойствами текста, до настоящего времени недостаточно понятыми и изученными.

Бородинское сражение изображено в главах XXX—XXXIX, где оно фокусируется через восприятие нескольких его участников — прежде всего Наполеона и Кутузова. Индивидуальный опыт рядовых и офицеров Толстой передает главным образом через восприятие Пьера Безухова. Здесь, как и во всех подобных ситуациях, присутствие стороннего наблюдателя необходимо, поскольку, как замечал Драгомиров, сам участник сражения редко осознает, что с ним реально происходит.[5]

Различные эпизоды сражения локализованы в романе там, где Толстой, как известно, побывал 26—27 сентября 1867 года, после чего писал жене: «Только бы дал Бог здоровья и спокойствия, а я напишу такое бородинское сражение, какого еще не было».[6] И далее добавлял: «Все хвастается!» (там же). Толстой имел основания испытывать удовлетворение, и прежде всего, вероятно, в итоге собственных исторических разысканий. Исходные позиции противников на Бородинском поле его предшественниками обозначались неверно. Сравнивая собственные исследования места сражения с известными ему по историческим источникам описаниями, Толстой обнаружил, что за два дня до битвы русские отступили на левом фланге, в результате чего их боевые порядки переместились. Чтобы выстроить в романе собственную аргументацию и акцентировать важность собственного открытия, Толстой включил в главу XIX карту, на которой было обозначено «предполагаемое» (т. е. указанное в специальной литературе) и «действительное» (т. е. исправленное Толстым) расположение как русских, так и французских войск.

Карта имеет и иные полемические цели. Самые жестокие бои развернулись в левой части Бородинского поля между так называемыми Багратионовыми флешами и селом Бородино. Поскольку 24 августа русские оставили возведенный ими Шевардинский редут, то уже не были отделены от наступавших французов рекой Колочей и остались с единственным укреплением — наскоро вырытыми Багратионовыми флешами. Карта подтверждает главную мысль толстовского повествователя в главе XIX: при слабости позиций русской армии ее сопротивление было тем более героическим, и объяснение этому лежит в сфере морали, а не тактики или стратегии.

Следует отметить, что на карте нет названий ни Багратионовых флешей, ни батареи Раевского. Они лишь схематично обозначены как линии укреплений (наряду с Шевардинским редутом). Карта, таким образом, актуализирует полемическую точку зрения Толстого, согласно которой имена генералов этим позициям были присвоены ошибочно, поскольку заслуга их обороны принадлежит тысячам безымянных солдат.[7]

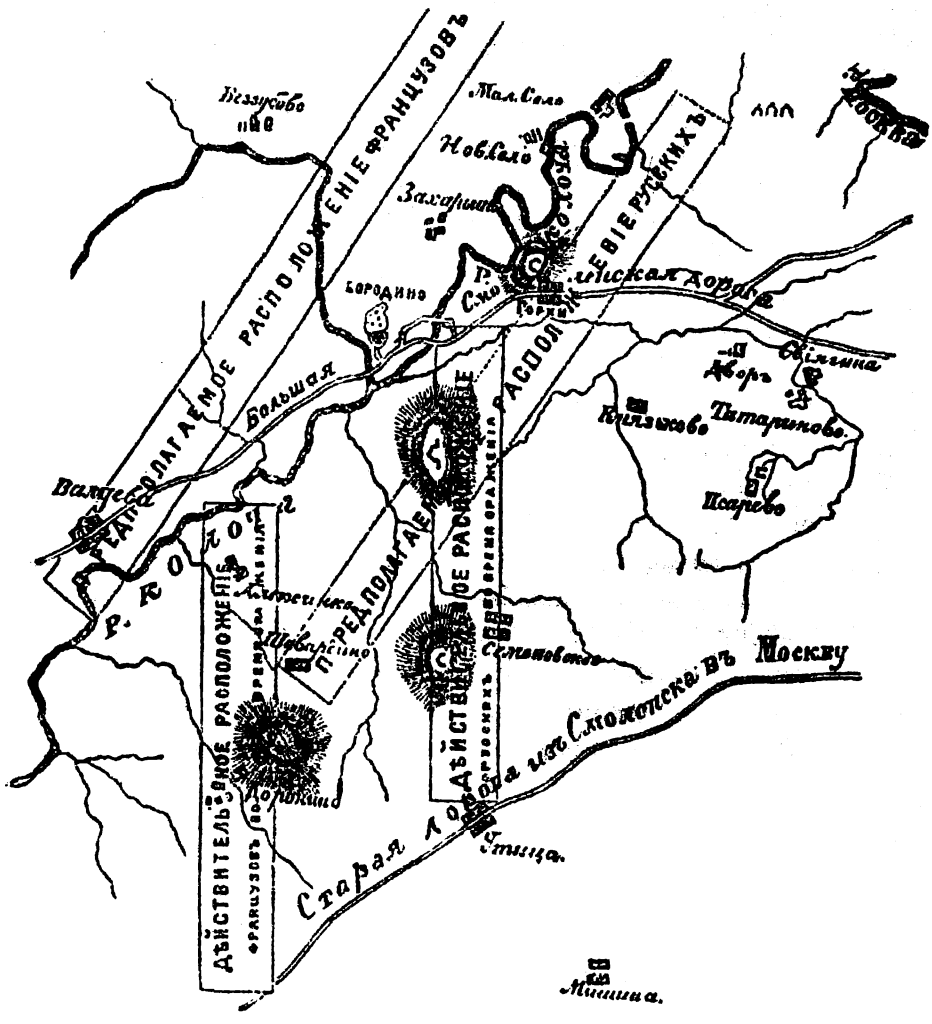
---

[4] *Сабуров А. А.* «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. М., 1959. С. 86—87.

[5] *Драгомиров М. И.* Указ. соч. 1868. № 4. Отд. 2. С. 102.

[6] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1938. Т. 83. С. 152—153 (далее ссылки на это издание в тексте — том, страница).

[7] Показательно и то, что на батарее Раевского сам Раевский ни разу не появляется, хотя сюда, в эпицентр сражения, Пьера приводит его адъютант, разыскивающий своего командира



186

Иллюстрирующая военную и историческую теории Толстого, карта имеет и чисто литературную функцию.[8] Включенная в текст главы XIX, она *предваряет* эпизоды повествования, приходящиеся на 25 августа, когда боевые линии русских были перемещены в результате захвата французами Шевардина, причем, по Толстому, русское командование не вполне осознало последствия этого события. В этот день (гл. XX—XXIII) Пьер объезжает

гл. XXXI — 11, 231—232). Это также один из выпадов Толстого против теории «великих людей».

[8] Ср. иную интерпретацию функций данной карты как свидетельства ограниченности того общего взгляда, который она выражает, и, кроме того, анализ живописных качеств толстовской картины Бородинского боя в работе: *Brunson M. J.* The War (and the Peace) between the Verbal and the Visual in Russian Literary and Painterly Realism. Dissertation (University of California). Berkeley, 2009. Ch. 3. P. 157—195. Фрагмент главы опубликован: *Брансон М.* Панорама Пьера: оптическая иллюзия и иллюзия романа в «Войне и мире» // Лев Толстой и мировая литература: Материалы V Международной науч. конф. Тула, 2008. Вып. 5. С. 81—90.

поле предстоящего боя. Он приезжает из Можайска и движется через деревню Татариново к высоткам деревни Горки, откуда ему виден весь «амфитеатр» близящегося сражения, включающий на правом фланге дома и земли деревень Беззубово и Захарьино. Затем Пьер присоединяется к группе Бенигсена и других генералов в их инспекционной поездке на левый фланг. Группа спускается с Горок к реке Колоче, переезжает на другой берег в село Бородино и, повернув налево, направляется к насыпи, которая станет позднее известна как батарея Раевского, или Курганная батарея. Проехав через сожженное село Семеновское и далее, к только еще строящимся напротив оставленного накануне Шевардинского редута флешам, они видят вдалеке французских офицеров, среди которых, как им кажется, находится и Наполеон. Проследовав еще дальше на левый фланг (к деревне Утица, которая здесь не названа, но упоминается в гл. XXXIII), Пьер возвращается в Горки, где проводит ночь. На обратном пути в Горки вечером 25 августа он заезжает в деревню Князьково, где стоит полк князя Андрея (гл. XXIV—XXV). На следующий день, став очевидцем начала развертывающегося сражения с высоты и с дистанции Горок, Пьер присоединяется к генералу, едущему на передний край (гл. XXX), и затем вместе с адъютантом генерала Раевского завершает свое движение, «поселившись» на артиллерийской батарее центрального редута (гл. XXXI—XXXII).

За исключением Можайска, находящегося вне границ карты, буквально каждое селение или элемент местности, которые Пьер либо посетил, либо видел с высоты Горок, отмечены на толстовской карте. Более того, на ней практически нет элементов *не* упоминаемых в тексте. Поскольку читатель имеет под рукой карту (и когда вместе с Пьером отправляется в ознакомительную поездку, и когда оказывается с ним на батарее Раевского), он легко представляет то конкретное пространство, в котором обретает свой опыт войны толстовский герой. Обозначено на карте и село Семеновское, позади которого находится князь Андрей со своим пехотным полком в ожидании приказа о наступлении для поддержки артиллеристов на батарее Раевского. Разумеется, присутствуют на карте и расположения французов — лагерь Наполеона в Валуево (гл. XXVI) и Шевардинский редут. Важнейшая в ландшафте местности река Колоча (современное ее название: Колочь), как и некоторые другие имеющие значение топографические элементы (дороги, безымянные ручьи), также нанесены на карту. Заинтересованный читатель может по ней точно локализовать каждый эпизод художественно воссозданной Толстым картины сражения. Соответствие текста и карты столь безупречно, что читатель может и сегодня, посетив Бородинское поле (ныне — музей-заповедник), определить место описанных в романе событий битвы. В целях еще большей конкретизации пространства действия повествователь при изложении в главе XXXIII общего хода сражения приводит точные расстояния от Багратионовых флешей до Бородина и от Шевардина до обеих этих точек (11, 239), вполне вероятно замеренные самим Толстым во время его поездки в Бородино. И карта, и точные расстояния, и повторяющаяся не менее точная фиксация времени происходящих событий (это инструменты исторической науки) сообщают фикциональной части толстовского текста качество достоверности, не зависящей от каких бы то ни было идей, которые этот текст призван обосновать или проиллюстрировать. Вероятно, обещая жене написать «такое бородинское сражение, какого еще не было», Толстой уже тогда мог иметь в виду эту специфическую достоверность обстоятельств времени и места.

* * *

Стратегия, благодаря которой в картине сражения воссоздаются реалистические подробности, включает в поэтический мир художника реальные пространство и время, подчиняя их иным законам — законам художественности. Потенциал данного метода Толстой использует в полной мере, однако внимательно следит за тем, чтобы не «переиграть» и не снизить реалистичности описаний.

Поэтическая символика, специально не акцентированная, но постоянно и повсеместно присутствующая при изображении Бородинской битвы, связывает картину битвы и с природным миром, и с традицией высокой воинской поэзии, и с эпосом. Известно, что во время поездки на Бородинское поле Толстой особое внимание обращал на положение солнца в разные часы дня (см.: 13, 40),[9] и появление солнца и неба в пейзаже сражения последовательно фиксируется повествователем при описании различных его этапов.[10] Внимание к подобным деталям можно рассматривать как еще один способ локализации повествования в координатах реального пространства-времени. В то же время заметки Толстого, сделанные в Бородино (частично продиктованные им своему шурину С. А. Берсу, сопровождавшему его в этой поездке), говорят о том, что собираемые им подробности уже тогда готовились как литературный материал: «Черные тени от лесов и строений на восходе и от курганов. Солнце встает влево, назади. Франц[узам] в глаза солнце» (11, 40).

В романе солнце, светящее Наполеону «в глаза», становится знаком его неспособности вести сражение. Если при Аустерлице солнце, казалось, сделало Наполеона своим избранником и он, подобно божеству, возвышаясь над туманом, купался в его лучах, то теперь, при Бородине, оно бьет ему в глаза, ослепляя и лишая возможности следить за ходом боя. В одном из эпизодов повествования солнце целиком утрачивает реальную функцию и выступает исключительно в функции символической: «Пьер побежал вниз. „Нет, теперь они оставят это, теперь они ужаснутся того, что они сделали!" думал Пьер, бесцельно направляясь за толпами носилок, двигавшихся с поля сражения. *Но солнце, застилаемое дымом, стояло еще высоко, и впереди, и в особенности налево у Семеновского, кипело что-то в дыму, и гул выстрелов, стрельба и канонада не только не ослабевали, но усиливались до отчаянности, как человек, который надрываясь кричит из последних сил*» (гл. XXXII — 11, 236. Здесь и далее при цитировании данного издания курсив мой. — *Д. О.*).

Кричащий из последних сил человек как метафора сражения прочно ассоциирует происходящее с областью человеческой деятельности, а не с миром природных явлений. Если в большинстве случаев в толстовских военных описаниях постоянство движения солнца контрастирует с хаосом сражений, здесь оно как будто становится частью самой атмосферы битвы. В то время как Пьер желает ее прекращения, солнце стоит высоко над происходящим, как стояло когда-то библейское светило над стенами Иерихона. Поддерживает ли солнце Судьбу, помогая победе русских, служит ли предзнаменованием этой победы, или же это просто одна из случайностей, сложившихся в пользу русских, в тексте романа в подобные моменты солнце, несомненно, обретает символическое значение.[11]

[9] См.: *Гусев Н. Н.* Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., 1957. С. 760.

[10] Ср., например, раннее утро в восприятии Наполеона и Пьера (гл. XXIX, XXX — 11, 226, 227).

[11] Е. Н. Купреянова отметила близкое явление в толстовском пейзаже 1870-х годов: движение от исключительно точных описаний природы в дневниках к использованию пейзажа в

Д. С. Лихачев предположил, что символика солнца в описании Бородинского сражения, как и в целом в «Войне и мире», может быть связана с традицией русской средневековой воинской повести.[12] Более близким по времени к Толстому источником могла быть и одическая поэзия XVIII столетия. Хотя ни во второй части третьего тома, ни в иных местах Толстой не ассоциирует войну с природными бедствиями, что в одической поэзии являлось устойчивым мотивом, тем не менее при изображении Бородинского сражения он использует некоторые элементы, характерные для описания природных бедствий. Кипение и дым на поле у села Семеновского («...налево у Семеновского, кипело что-то в дыму...») напоминает традиционное одическое сравнение битвы с извержением вулкана.[13] Ни у Толстого, ни в традиции поэтов-одописцев «вулканические» метафоры не были средством приукрашивания войны. Как для Ломоносова и Державина (последний более десяти лет отдал воинской службе, причем долгое время оставался в нижних чинах гвардии), так и для Толстого война — это «кровь, страдания и смерть» («Севастополь в декабре месяце»). Именно страшная реальность войны создает образ ее мрачного величия и позволяет в полной мере оценить героизм ее участников. Война, как никакая иная деятельность, испытывает человека и рождает ту энергию, для которой Толстой использует природную метафору огня. Огонь, который видит покидающий поле сражения Пьер, — это огонь орудий, несущих, по словам повествователя, «вред, смерть и увечья» (гл. XXXIII — 11, 239). В то же время метафорическая искра патриотического огня в глазах каждого русского солдата накануне сражения подтверждает мысль о присутствии особенной внутренней энергии, необходимой для противостояния хаосу войны.[14] Как клин выбивается клином, так и огонь побеждается огнем. В первые мгновения на поле боя объединенная энергия русских войск представляется Пьеру грозовой тучей (гл. XXXI — 11, 233), когда же поле битвы кажется уходящему с него Пьеру «кипящим», то эти кипение и огонь поддерживаются общей энергией людей, ведущих бой с желанием победить врага и спастись самим.

Возможно, самый многозначный и сложный смысл во второй части третьего тома имеет эпическая метафорика, связанная с понятиями зерна, хлебного поля и сбора урожая, жатвы. Ими повествование буквально перенасыщено. Слово «хлеб» в значении полевых злаков или собранного урожая возникает здесь 23 раза, и 18 раз упоминаются конкретные злаки, главным

прозе как средства выражения внутреннего состояния персонажа. Она в этом явлении видела художественную манифестацию «диалектики души» как основополагающего принципа поэтики Толстого (см.: *Купреянова Е. Н.* Эстетика Л. Н. Толстого. М.; Л., 1966. С. 138—156). С точки зрения Р. Густафсона (Gustafson), описанное явление послужило бы примером того, что он называет «эмблематическим реализмом» («emblematic realism»), который подразумевает — в узком смысле — наклонность Толстого использовать реалистические детали «эмблематично» и — в широком смысле — его аллегорическое в целом видение мира (см.: *Gustafson R.* Leo Tolstoy: Resident and Stranger: A Study in Fiction and Theology. Princeton, 1986. P. 204 и след.).

[12] См.: *Лихачев Д. С.* Толстой и тысячелетние традиции русской литературы // Русская и грузинская средневековая литература. Л., 1979. С. 11. Толстой мог быть знаком с воинскими повестями благодаря чтению истории Карамзина в 1853 году. Ссылаясь на Б. М. Эйхенбаума, впервые высказавшего эту идею, Д. С. Лихачев также сближает повествователя Толстого в историко-философских отступлениях с летописцем, переходящим от описаний к их комментариям.

[13] «Не медь ли в чреве Этны ржет / И, с серою кипя, клокочет? / Не ад ли тяжки узы рвет / И челюсти разинуть хочет?» (Ломоносов. «На взятие Хотина»); «Везувий пламя изрыгает, / Столп огненный во тьме стоит, / Багрово зарево зияет, / Дым черный клубом вверх летит; / Краснеет понт, ревет гром ярый, / Ударам вслед звучат удары; / Дрожит земля, дождь искр течет; / Клокочут реки рдяной лавы, — / О росс! Таков твой образ славы, / Что зрел под Измаилом свет!..» (Державин. «На взятие Измаила»).

[14] Мне уже приходилось писать об этой метафоре; см.: *Orwin D.* Tolstoy and Patriotism // Lev Tolstoy and the Concept of Brotherhood / Ed. A. Donskov. Ottawa, 1996. P. 51—70.

образом овес и рожь. Из общего числа упоминаний 12 приходятся на главы, непосредственно связанные с описанием подготовки Бородинского сражения (начиная с гл. XV, в которой Кутузов принимает командование русской армией) и самой битвы, остальные — на описания событий в Лысых Горах и Смоленске. Кроме того, как будет показано ниже, в тексте многократно встречаются и соотносимые с ними понятия. Все события данной части романа происходят в период созревания и сбора урожая, что дает Толстому возможность «натурализовать» традиционную для эпоса ассоциацию созревших зерен и жатвы с мирной жизнью. Ни одно из упоминаний хлеба, колосящихся полей, урожая не воспринимается вне его конкретики, однако, объединенные в устойчивый мотив, все они приобретают символическое значение.

Толстой маскирует эту «поэтичность» текста за счет его смыслового усложнения. Война вторгается в процесс сбора урожая, прерывает его, однако одновременно жатва выступает и в устойчивой функции метафоры войны. Смысловой неоднозначностью обладают в тексте и понятия «поле» (которое встречается в бородинских главах 21 раз) и «поле сражения» (встречается 25 раз, в том числе 1 раз по-французски: «champs de bataille»). В главе XIX, в которую включена карта Бородинского поля, слово «поле» употребляется четырежды, характеризуя физическое пространство, на котором произойдет сражение: «Перейдя на левую сторону Колочи, влево от дороги, Наполеон передвинул все будущее сражение справа налево (со стороны русских) и перенес его *в поле* между Утицей, Семеновским и Бородиным (в *это поле*, не имеющее в себе ничего более выгодного для позиции, чем всякое *другое поле в России*), и *на этом поле* произошло все сражение 26-го числа. В грубой форме план предполагаемого сражения и происшедшего сражения будет следующий...» (гл. XIX — 11, 186).

Здесь «поле» употребляется в самом общем его значении — как равнина, широкое, ровное пространство. Возможные специальные значения (между которыми в дальнейшем возникают сложные связи) пока еще не проявляются, символический потенциал этого образа, как и потенциалы его широкого семантического поля, остаются пока «дремлющими».

В начале главы XXI (11, 193) Пьер осматривает «поле сражения» с возвышенности деревни Горки. Именно здесь впервые в этой части повествования возникает данное словосочетание, однако физическое пространство, обозреваемое Пьером, выглядит скорее именно как хлебное поле, а не поле сражения: «Налево местность была ровнее, *были поля с хлебом*... Все, что видел Пьер направо и налево, было так неопределенно, что *ни левая, ни правая сторона поля* не удовлетворяла вполне его представлению. Везде *было не поле сражения*, которое он ожидал видеть, а *поля*, поляны, войска, леса, дымы костров, деревни, курганы, ручьи; и сколько ни разбирал Пьер, он в этой живой местности не мог найти позиции и не мог даже отличить наших войск от неприятельских» (гл. XXI — 11, 192).

Война и мир, поля сражения и хлебные поля сопоставляются и противопоставляются. Однако во фразе «*ни левая, ни правая сторона поля*», само слово «поле» вновь (как в гл. XIX) употреблено в его общем, нейтральном смысле. В дальнейшем контраст между войной и миром усиливается по мере того, как война вторгается в жизнь и прерывает мирный сбор урожая. Когда Пьер в главе XXIII сопровождает отправляющихся в инспекционную поездку офицеров, они проезжают через «*поломанную, выбитую, как градом, рожь* по вновь проложенной артиллерией по колчам *пашни* дороге на флеши, тоже тогда еще копаемые» (11, 201). Князь Андрей ночью перед боем также смотрит «*на пашню* с разбитыми на ней копнами овса» (гл. XIV — 11, 203).

С началом боя словосочетание «поле сражения» начинает преобладать, однако оно не обязательно составляет семантическую оппозицию хлебному полю: «...особенно левее по всей линии, по лесам, *по полям*, в низах, на вершинах возвышений, зарождались беспрестанно сами собой из ничего, пушечные... клубы дымов...» (гл. XXX — 11, 226); «Казалось то, что дымы эти бежали, то, что они стояли, и мимо них бежали леса, *поля* и блестящие штыки. С левой стороны *по полям* и кустам беспрестанно зарождались эти большие дымы...» (там же); «Все, точно так же, как и он [Пьер], и, как ему казалось, с тем же чувством смотрели вперед, *на поле сражения*. На всех лицах светилась теперь та скрытая теплота (chaleur latente) чувства, которое Пьер замечал вчера и которое он понял совершенно после своего разговора с князем Андреем» (11, 227).

В такой отдаленной перспективе поле мира и поле войны не контрастны прежде всего потому, что военный элемент представлен более гармоничным, чем в реальности. В одном из ключевых эпизодов при описании разгара сражения слова эти если и не вполне взаимозаменяемы, как в начале главы XXI, то во всяком случае не соотнесены с моральной оппозицией войны и мира:[15] «...но это были два отдельные и слабые действия в сравнении с тем, что происходило в середине *поля сражения*. *На поле* между Бородиным и флешами, у леса, на открытом и видном с обеих сторон протяжении, произошло главное действие сражения, самым простым, бесхитростным образом. ⟨...⟩ Потом, когда дым застлал *все поле*, в этом дыму двинулись (со стороны французов) справа две дивизии...» (гл. XXXIII — 11, 6—237).

Слово «поле» здесь означает плоскую, безлесную местность, а не хлебное «поле». Следует отметить, что ни здесь, ни в иных случаях сближение слов «поле» и «поле сражения» не предполагает экспликации традиционной эпической параллели: смерть на поле битвы — жатва. Напротив, начальные строки финальной главы XXXIX вновь на первый план выдвигают, отчасти саркастически, контраст мирного сельского труда и войны-убийства: «Несколько десятков тысяч человек лежало мертвыми в разных положениях и мундирах *на полях и лугах*, принадлежавших господам Давыдовым и казенным крестьянам, *на тех полях и лугах*, на которых сотни лет одновременно сбирали урожаи и пасли скот крестьяне деревень Бородина, Горок, Шевардина и Семеновского» (11, 260—261).

Лишь единственный раз, и совершенно иначе, жатва войны напрямую связывается с уборкой урожая. Полк князя Андрея, оставаясь в резерве, проводит долгие часы под обстрелом на разбитом овсяном поле (упомянутом здесь дважды — гл. XXXVI — 11, 249—250), и именно на поле князь Андрей получает смертельное ранение. Его переносят на перевязочный пункт в ближнем лесу, где находятся также санитарные фуры и лошади: «Лошади в хребтугах ели *овес*, и воробьи слетали к ним и подбирали просыпанные *зерна*. Воронья, чуя кровь, нетерпеливо каркая, перелетали на березах» (11, 255).

Реализм и эпическая традиция органически срастаются в этом отрывке. Совершенно естественно, что в ходе баталии лошади получают корм и что кормят их именно овсом, выросшим, возможно, на поле, с которого принесли князя Андрея. Именно овес, а не пшеница (как в классической поэзии) естественен для российских условий, как и рожь, также неоднократно упомянутая в данной части романа. И тем не менее столь тесно «сопряженные»

[15] Ср. также в гл. XXXIX: «*Над всем полем*, прежде столь весело-красивым, с его блестками штыков и дымами в утреннем солнце, стояла теперь мгла сырости и дыма и пахло странной кислотой селитры и крови» (11, 261).

здесь образы предполагают и другую поэтическую ассоциацию — между полем сражения и полем госпиталя. Зерна (это, кстати, единственный случай прямого употребления данного слова во второй части третьего тома), подбираемые воробьями, неизбежно наводят на мысль о многочисленных раненых и умирающих, свезенных к операционным палаткам. С целью подвести читателя к этой параллели, Толстой добавляет и традиционный для эпоса мотив привлеченного запахом крови воронья. Люди — это зерна, выбитые жатвой на смертельных полях войны. В то же время читатель постоянно осознает и долю иронии в сопоставлении людей с зернами в этом, одном из многих мотивов вторжения войны в мирную жизнь.

Таким образом, реалистический и поэтический уровни, рассмотренные нами, говорят о сложности художественной структуры толстовского описания Бородинской битвы. Картографирование фикционального повествования позволяет закрепить его на твердой исторической почве и в реальном географическом пространстве, тогда как эпическая метафорика поэтизирует и историю, и географию. Творческие приемы, используемые Толстым, имеют продолжение — если не в пространстве, то во времени: писатель обращается к жанровым и образным традициям, восходящим как к русской, так и к западноевропейской культурной символике. В результате битва при Бородине и само поле сражения достигают эпического и, можно сказать, мифического масштаба.

© *С. А. КИБАЛЬНИК*

СПОРЫ О БАЛКАНСКОЙ ВОЙНЕ НА СТРАНИЦАХ «АННЫ КАРЕНИНОЙ»

Как известно, в восьмой части «Анны Карениной» Толстой запечатлел довольно нестандартное для того времени отношение к Балканской войне. Редактор «Русского вестника», в котором печатался роман, М. Н. Катков отказался публиковать эту часть именно из-за выраженного в ней скептического отношения Толстого к панславистским настроениям. В то же время в контексте самого романа отношение это выглядит вполне продуманным и обладает большой художественной убедительностью. Толстой долго не мог приступить к работе над последней частью «Анны Карениной», и именно Балканская война и размышления над «славянским вопросом» дали ему ключ к развязке всего романа.[1]

Восьмая часть «Анны Карениной» начинается страницами, посвященными Сергею Ивановичу Кознышеву и неудаче его долго писавшейся книги: «Сергей Иванович был умен, образован, здоров, деятелен и не знал, куда употребить всю свою деятельность. Разговоры в гостиных, съездах, собраниях, комитетах, везде, где можно было говорить, занимали часть его времени; но он, давнишний городской житель, не позволял себе уходить всему в разговоры, как это делал его неопытный брат, когда бывал в Москве; оставалось еще много досуга и умственных сил.

На его счастье, в это самое тяжелое для него по причине неудачи его книги время на смену вопросов иноверцев, Американских друзей, самарского голода, выставки, спиритизма, стал Славянский вопрос, прежде только тлевшийся в обществе, и Сергей Иванович, и прежде бывший одним из возбудителей этого вопроса, весь отдался ему.

В среде людей, к которым принадлежал Сергей Иванович, в это время ни о чем другом не говорили и не писали, как о Славянском вопросе и Сербской войне. Все то, что делает обыкновенно праздная толпа, убивая время, делалось теперь в пользу Славян. Балы, концерты, обеды, спичи, дамские наряды, пиво, трактиры — все свидетельствовало о сочувствии к Славянам».[2] Затем этот повествовательный мотив: изображение человека, не знающего чем себя занять и потому радостно бросающегося в «Сербскую войну», повторяется в восьмой части «Анны Карениной» не раз. И в эпизоде с Катавасовым и несколькими добровольцами, из которых один оказывается богатым молодым купцом, «промотавшим большое состояние», другой — «человеком, попробовавшим всего», а третий — уже немолодым «юнкером в отставке», не выдержавшим экзамен на артиллериста. И через сознание старичка-военного, жителя уездного городка, которому «хотелось рассказать,

---

[1] *Жданов В.* Творческая история «Анны Карениной»: Материалы и наблюдения. М., 1957. С. 222—223.

[2] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1935. Т. 19. С. 352. Далее ссылки на произведения и письма Л. Н. Толстого даются в тексте по этому изданию с указанием номера тома и страницы арабскими цифрами в скобках.

как из его города пошел только один солдат бессрочный, пьяница и вор, которого никто уже не брал в работники» и который, «по опыту зная, что при теперешнем настроении общества опасно высказывать мнение, противное общему, и в особенности осуждать добровольцев», не говорит того, что думает. И через Вронского, о котором сама его мать вначале простодушно, а затем вполне даже кощунственно — впрочем, нисколько не сознавая этой кощунственности — замечает: «Да после его несчастия что ж ему было делать? ⟨...⟩ Это бог нам помог — эта сербская война» (19, 359, 360).

Здесь же появляется подающий пожертвования и устраивающий обеды отъезжающим Стива Облонский, как раз назначенный в связи с Балканской войной членом какой-то комиссии с непомерно высоким жалованьем и неопределенными обязанностями. Одним словом, люди остаются людьми, и ведут их в первую очередь собственные интересы, но, поддаваясь жару пропагандистской машины, они забывают об этих реальных мотивах и облачают добровольцев в мантии героев, жертвующих своей жизнью ради «славянских братьев». Наконец, всему этому противопоставлена скептическая позиция старого князя Щербацкого и Левина, отказывающихся принять официально-патриотическую и славянофильскую позиции.

Исследователи не раз и справедливо отмечали, что в приверженности Левина «добру» и в его отказе от оправдания убийства даже во имя спасения уже ощущается предвестие толстовского «непротивления злу насилием».[3] Безошибочно почувствовал близость позиции Левина и отношения к Балканской войне и славянскому вопросу самого Толстого Достоевский.[4] Действительно, по словам жены Толстого, «Левочка странно относился к сербской войне; он почему-то смотрел не так как все, а с своей личной религиозной точки зрения ⟨...⟩».[5] Отбывая в начале сентября 1876 года в самарское имение, Толстой намеревался отдохнуть — в том числе и от задушивших его «толков о герцеговинцах и сербах, особенно оживленных и определенных, потому что никто ничего не понимает, и нельзя ничего понимать» (62, 281).[6] В дальнейших своих многочисленных контактах со славянами и в публицистике Толстой не раз, уже вполне последовательно, демонстрировал ту же позицию, отказываясь не только помогать освободительным движениям, сопряженным с насилием и кровопролитием, но и оправдать их.[7]

Тем не менее позиция Толстого в «Анне Карениной», позиция Толстого-художника, не столь однозначна. Отметим, кстати, что Левин не отрицает полностью необходимость участия в этой войне. Спор в пчельнике происходит еще до манифеста Александра II об объявлении войны, когда инициатива помощи и участия в войне против турок исходила от частных лиц. Старый князь Щербацкий иронизирует лишь по поводу отдельных резонеров, взывающих к войне: «Да кто же объявил войну туркам? Иван Иванович Рагозов и графиня Лидия Ивановна с мадам Шталь?» А Левин не выдвигает пацифистской позиции, а лишь настаивает на возможности участия «в таком жестоком, ужасном деле» отдельного человека и тем более хри-

---

[3] См., например, одну из последних работ на данную тему: *Кириченко О.* Славянский вопрос в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» // Русская филология. 18. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2007. С. 58.

[4] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1982. Т. 24. С. 111.

[5] Цит. по: *Гусев Н. Н.* Жизнь Льва Николаевича Толстого. Л. Н. Толстой в расцвете художественного гения (1862—1877). М., 1927. С. 264.

[6] В этих словах, впрочем, очевидно, имеется в виду не столько сама война, сколько ура-патриотическая шумиха по поводу нее в русской печати.

[7] См.: *Порочкина И. М.* Л. Н. Толстой и славянские народы. Литературно-эстетические и социально-философские взаимосвязи второй половины XIX—начала XX века. Л., 1983. С. 31—47.

стианина лишь при том условии, если ответственность начать войну берет на себя «правительство, которое призвано к этому и приводится к войне неизбежно», а «граждане отрекаются от своей личной воли» (19, 387).

Показательно, что Кознышев «не одобрял» возражения, сделанного Левину Катавасовым: «В том-то и штука, батюшка, что могут быть случаи, когда правительство не исполняет воли граждан, и тогда общество заявляет свою волю» (19, 387). Почему? Потому, что в этом случае нечего было бы отвечать Левину, у которого был готов следующий аргумент: «Ему хотелось еще сказать, что если общественное мнение есть непогрешимый судья, то почему революция, коммуна не так же законны, как и движение в пользу Славян?» (19, 392). В черновой редакции романа этот аргумент сформулирован в еще более острой форме: «Теперь Левину хотелось сказать» Кознышеву, с которым он спорил по поводу войны: «за что же ты осуждаешь коммунистов и социалистов? Разве они не укажут злоупотреблений больше и хуже болгарской резни? Разве они и все люди, работавшие в их направлении, не обставят свою деятельность доводами более широкими и разумными, чем сербская война ⟨...⟩ У вас теперь угнетение славян, и у них угнетение половины рода человеческого. И если общественное мнение — непогрешимый судья, то оно часто склонялось и в эту сторону ⟨...⟩» (20, 572).[8]

Отъезд на войну Вронского вызывает сочувствие со стороны нескольких героев. Так, княгиня замечает в связи с этим о Вронском: «Я никогда не любила его. Но это выкупает многое. Он не только едет, но эскадрон ведет на свой счет» (19, 355). А. Л. Шемякин комментирует этот отзыв следующим образом: «И нам почему-то кажется, что слова Ее Сиятельства окрашены авторским настроением».[9] Возможно, он не совсем прав. Однако, так или иначе, сочувствие эта новость вызывает и у Левина, который о Вронском, едущем в Сербию, замечает: «Это ему идет» (19, 386). Так что идея Конст. Леонтьева противопоставить графа Вронского графу Толстому,[10] по-видимому, все же хотя бы отчасти внушена самим Толстым, изобразившим своего героя в последней части «Анны Карениной», где разоблачается всеобщий патриотический подъем, если не с сочувствием, то вполне достойно.

Ясно, что Вронский, как и многие другие, едет на войну просто потому, что это лучшее, что он может сделать в сложившейся ситуации. Он и сам не пытается представить свои мотивы как-то иначе, прямо объясняя свой отъезд в Сербию отчаянием («Я рад тому, что есть за что отдать мою жизнь, которая мне не то что не нужна, но постыла» — 19, 361). В то же время, как отметил А. Л. Шемякин, «источая неприкрытый сарказм при описании путешествия добровольцев (что постоянно «прикладывались к фляжке дорогой»), автор не проронил ни слова насмешки в адрес Вронского. Он даже едет как-то подчеркнуто сепаратно, в отдельном купе, демонстрируя свою полную отстраненность — причем не только от новых „соратников", но и от писателя с его отношением к ним».[11]

На фоне фразера Кознышева Вронский, с грустной иронией отказывающийся от рекомендательного письма к лидерам сербской армии: «Нет, благодарю вас; для того чтоб умереть, не нужно рекомендаций. Нешто к Туркам... — сказал он, улыбнувшись одним ртом» (19, 361) — явно обрисован в более выгодном свете. Глядя на рельсы, невольно напомнившие ему об

---

[8] См. также: *Гусев Н. Н.* Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М., 1963. С. 368.

[9] *Шемякин А. Л.* Смерть графа Вронского. М., 2002. С. 49.

[10] В статье из «Записок отшельника» «Два графа: Алексей Вронский и Лев Толстой» (*Леонтьев К. Н.* Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. СПб., 2007. Т. 8. Кн. 1. С. 297—315).

[11] *Шемякин А. Л.* Указ. соч. С. 49.

ужасной смерти Анны, Вронский не может сдержать рыданий. Хотя то, что он погибнет в Сербии, вовсе не факт, все же финал романа придает ему черты сходства с пушкинским Сильвио, о котором в концовке «Выстрела» сообщается: «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами»,[12] т. е. в борьбе за свободу Греции. Наконец, несмотря на все свое отрицательное отношение к Балканской войне, Толстой, когда русские одно время терпели на Балканах неудачи, порывался вступить в действующую армию, и его с трудом удалось удержать.[13] Того, что на месте Вронского Толстой мог и в определенный момент хотел оказаться сам, никак нельзя сбрасывать со счетов.

Как видим, в Толстом была не только львиная доля Левина, но и частичка Вронского. Следовательно, Достоевский в «Дневнике писателя» в вопросе о Балканской войне спорит все же не столько с Толстым, сколько с Константином Левиным и старым князем Щербацким — т. е. с позицией отдельных героев, вовсе не обязательно полностью совпадающей с авторской. Довольно часто скрыто пародировавший в своем творчестве Толстого (чего до настоящего времени почти совершенно не замечают исследователи), Достоевский пытается открыто пародировать Толстого и в «Дневнике писателя». Однако выходит у него все же пародия не на Толстого, а на Левина — как, например, в известной сцене, в которой Левин не решается заколоть «турку» и спасти ребенка, а вместо этого уходит к Кити.[14]

Как отметил И. Л. Волгин, «в идеологическом комплексе „Дневника писателя" восточный вопрос занимает особое место. Это тот идейно-композиционный стержень, который пронизывает большинство выпусков „Дневника" и вокруг которого в той или иной степени группируются почти все остальные части издания».[15] Пытаясь кардинально противопоставить позицию Достоевского официальной позиции правительства, исследователь напоминает о том, что «весной и летом 1876 г. правительственные круги предпочитали сохранять в славянском вопросе известную сдержанность».[16] Тем не менее после царского Манифеста с объявлением войны эта сдержанность моментально исчезла. И пусть утопическая концепция Достоевского, заключающаяся в том, что историческая миссия России есть «жертва, потребность жертвы даже собою за братьев», с тем чтобы «основать вперед великое всеславянское единение, во имя Христовой истины, т. е. на пользу, любовь и службу всему человечеству, на защиту всех слабых и угнетенных в мире»,[17] действительно не имела ничего общего с идеологией правительства, однако панславистская демагогия, к которой прибегала официозная печать для оправдания этой войны, безусловно, роднит ее с утопической программой Достоевского. Если эта программа не совпадает, то и вовсе не противоречит государственной идеологии и правительственной политике.

---

[12] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1978. Т. 6. С. 69.

[13] Журналист суворинского «Нового времени» Алексей Ксюнин, побывав в Ясной Поляне сразу после похорон Толстого, записал разговор с вдовой: « — Вы, вероятно, не знаете, — говорит Софья Андреевна, — ведь Лев Николаевич хотел идти в ряды армии в турецкую войну. „Вся Россия там, я должен идти". — Каких только трудов стоило уговорить его остаться, объяснить, что своим пером он может принести большую пользу России...» (*Ксюнин А.* Уход Толстого. СПб., 1911. С. 36).

[14] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 25. С. 220.

[15] *Волгин И. Л.* Нравственные основы публицистики Достоевского («Восточный вопрос в «Дневнике писателя») // Известия Академии наук СССР. Сер. лит. и яз. Л., 1971. Т. XXX. С. 312.

[16] Там же. С. 314.

[17] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 23. С. 111.

Утопическая программа Достоевского по восточному вопросу представляет собой вариант позднеславянофильско-почвеннической доктрины. Как показали А. В. Ефремов, Анджей де Лазари, Л. И. Сараскина и И. Ф. Прийма,[18] эта позиция строилась в значительной степени как коррекция философско-исторической концепции Н. Я. Данилевского. Свой панславизм Достоевский обосновывает не принадлежностью славянских народов к одному культурно-историческому типу, а приверженностью большинства из них к православию. Для автора «Дневника писателя» в восточном вопросе «не славянство, не славизм сущность, а православие».[19]

Б. М. Эйхенбаум находил в «Войне и мире» немало общего с «Россией и Европой» Н. Я. Данилевского.[20] Отношение Толстого к Данилевскому, как оно выражено в «Анне Карениной», уже весьма критично. К. А. Жуков небезосновательно отметил некоторое сходство в изображении Сергея Ивановича Кознышева с Данилевским: «Например, о книге „Опыт обзора основ и форм государственности в Европе и в России" сообщается, что ее появление было встречено гробовым молчанием. На наш взгляд, есть основания видеть в этом эпизоде определенную параллель с тем, что первое отдельное издание книги Н. Я. Данилевского „Россия и Европа" (1871 г.) не имело никакого успеха „в обществе", причем — не только по выходе в свет, но и в последующие годы: 1200 экземпляров этого издания были распроданы лишь через 15 лет».[21] Это сходство могло бы показаться случайным, если бы не сходство заглавий: «*Россия и Европа*. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому» и «Опыт обзора основ и форм государственности *в Европе и в России*» (курсив мой. — *С. К.*).

В то же время, как показано в статье Г. Абе и К. А. Жукова, одним из прототипов Голенищева, которого Вронский встречает в Италии и который сообщает тому, что пишет «вторую часть *Двух Начал*» и что «у нас, в России, не хотят понять, что мы наследники Византии» (19, 29), был К. Н. Леонтьев. Исследователи весьма обоснованно предполагают, что речь здесь идет о труде Леонтьева «Византизм и славянство».[22] К этому можно добавить, что фамилия персонажа «*Голенищев*» почти целиком анаграмматична по отношению к: «*Ко*нстан*тин Леонтьев*».[23]

---

[18] *Ефремов А. В.* Данилевский и Достоевский. Футурология панславизма и национальный мессианизм // Российский консерватизм в литературе и общественной мысли XIX века. М., 2003. С. 61—82; *Лазари А. де.* В кругу Федора Достоевского. Почвенничество. М., 2004. С. 93—101; *Сараскина Л.* Идейный парадокс о славянской цивилизации и Константинополе. Версии Достоевского и Данилевского // Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына). М., 2006. С. 95—117; *Прийма И. Ф.* Европа и южные славяне в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского // Цивилизационный процесс и взаимодействие национальных культур в Европе: место и роль славянства. Материалы Международной научной конференции 30 мая 2006 года. СПб., 2006. С. 69—75.

[19] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 24. С. 313.

[20] *Эйхенбаум Б. М.* Очередные проблемы изучения Л. Толстого // Ленинградский государственный ордена Ленина университет. 1819—1944. Труды юбилейной научной сессии. Л., 1946. С. 281—283.

[21] *Жуков К. А.* Восточный вопрос в историософской концепции К. Н. Леонтьева. СПб., 2006. С. 102. Впрочем, К. Н. Леонтьев сопоставлял Кознышева с другим деятелем славянофильства: «в эпилоге Кознышев играет столь же активную роль, как Ив. С. Аксаков, когда генерал Черняев совершал свои военные подвиги в Сербии» (*Леонтьев К. Н.* Анализ, стиль и веяние // Полн. собр. соч. и писем. Т. 8. Кн. 1. С. 297—315).

[22] *Abe Gunji, Zhukov Konstantin.* On the roots of Eurasianism: the epilogue of Leo Tolstoy's «Anna Karenina» and «Bysantinism and Slavdom» of Konstantin Leontiev // Studies in Language and Culture (University of Tsukuba). 2000. № 52. January 10. P. 253.

[23] Ср. свидетельство самого Толстого: «Я часто пишу с натуры. Прежде даже и фамилии героев писал в черновых работах настоящие, чтобы яснее представлять себе то лицо, с которого я писал. И переменял фамилии, уже заканчивая отделку рассказа...» (цит. по: *Жданов В.* Твор-

Далее Г. Абе и К. А. Жуков ставят вопрос о том, когда Толстой мог познакомиться с «Византизмом и славянством»: «„Итальянские главы" романа были напечатаны в апрельском номере „Русского вестника" за 1876 г. Известно, что Толстой работал над ними в Ясной Поляне в марте—апреле 1876 г. „Византизм и славянство" был опубликован в „Чтениях в Обществе истории и древностей российских", т. 3, в январе 1876 г. или даже позже (том 4 появился не раньше марта 1876 г.).[24] ⟨...⟩ Существует, следовательно, только слабая теоретическая возможность, что Толстой видел „Византизм и славянство" в печати, работая над итальянскими главами романа „Анна Каренина" в апреле и вообще когда-либо. Представляется более вероятным, что Толстого заставил вспомнить одну из многочисленных его бесед с Павлом Голохвастовым в Ясной Поляне в конце августа 1874 г. леонтьевский „Одиссей". В самом деле, одна из этих бесед могла быть размышлением о двух принципах, „византизме и славянстве", из очерка Константина Леонтьева, и о самом его авторе».[25]

Однако был ли Толстой знаком с «Византизмом и славянством» в период написания «итальянских глав» «Анны Карениной», в которых изображен Голенищев, не так уж существенно. Гораздо важнее, был ли он знаком с ним во время работы над восьмой частью романа. А вот эта вероятность чрезвычайно велика. И она в гораздо большей степени, чем какие-либо другие обстоятельства, подтверждает общий вывод исследователей: «можно с уверенностью утверждать, что связь между идеями Леонтьева о „нашем болгаробесии", с одной стороны, и взглядом Толстого на „сербское безумие", которое существовало в России накануне войны с Турцией, была. Оба выражения принадлежат соответственно Леонтьеву и Толстому. Само собой разумеется, что Толстой ни в коем случае не усвоил круг идей, выраженных в „Византизме и славянстве" Леонтьева. Но в этом конкретном случае можно видеть общее настроение, которое объединило их обоих. И умонастроением, вполне неблагоприятным по отношению к панславизму, Толстой мог быть обязан Леонтьеву. Очевидно, что такая эмоциональная основа могла способствовать выработке его собственных оригинальных, хотя внешне весьма сходных, идей. Важно то, что Толстой имел возможность ознакомиться с леонтьевской критикой славянофильства в период работы над восьмой частью „Анны Карениной", и, таким образом, резкая непримиримость Левина по славянскому вопросу, по-видимому, находила свои основания не в последнюю очередь в антагонистической по отношению к общему мнению позиции Леонтьева».[26] Получается любопытная общая картина. Идейные расхождения авторов «Дневника писателя» и «Анны Карениной» предопределены в значительной степени историософскими основами их сочинений: если в первом случае это преимущественно Данилевский, то во втором отчасти Леонтьев.

ческая история «Анны Карениной»: Материалы и наблюдения. М., 1957. С. 239). См. также: *Жуков К. А.* Указ. соч. С. 104—105.

[24] Ср.: *Леонтьев К. Н.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 7. Кн. 2. С. 663.

[25] *Abe Gunji, Zhukov Konstantin.* Op. cit. P. 258.

[26] Ibid. P. 261.

© *КСАНА БЛАНК (США)*

«ГДЕ Я И НА ЧЕМ Я ЛЕЖУ?» ЗАКЛЮЧЕНИЕ К «ИСПОВЕДИ» ТОЛСТОГО

В 1882 году, через три года после окончания работы над «Исповедью», Толстой перечитал ее и добавил к ней заключение. По его словам, поводом к этому добавлению послужил приснившийся ему сон, который выразил в сжатом виде все то, что он пережил и описал. Помещая повествование о своем сне в конце «Исповеди», Толстой утверждает, что для читателя оно «освежит, уяснит и соберет в одно все то, что так длинно рассказано» на ее страницах. Поскольку этот сон упоминается в литературе о Толстом крайне редко, позволим себе обширную цитату.

«Вот этот сон: вижу я, что лежу на постели. И мне ни хорошо, ни дурно, я лежу на спине. Но я начинаю думать о том, хорошо ли мне лежать; и что-то, мне кажется, неловко ногам: коротко ли, неровно ли, но неловко что-то; я пошевеливаю ногами и вместе с тем начинаю обдумывать, как и на чем я лежу, чего мне до тех пор не приходило в голову. И наблюдая свою постель, я вижу, что лежу на плетеных веревочных помочах, прикрепленных к бочинам кровати. Ступни мои лежат на одной такой помочи, голени — на другой, ногам неловко. Я почему-то знаю, что помочи эти можно передвигать. И движением ног отталкиваю крайнюю помочу под ногами. Мне кажется, что так будет покойнее. Но я оттолкнул ее слишком далеко, хочу захватить ее ногами, но с этим движеньем выскальзывает из-под голеней и другая помоча, и ноги мои свешиваются. Я делаю движение всем телом, чтобы справиться, вполне уверенный, что я сейчас устроюсь; но с этим движением выскальзывают и перемещаются подо мной еще и другие помочи, и я вижу, что дело совсем портится: весь низ моего тела спускается и висит, ноги не достают до земли. Я держусь только верхом спины, и мне становится не только неловко, но отчего-то жутко. — Тут только я спрашиваю себя то, чего прежде мне и не приходило в голову. Я спрашиваю себя: где я и на чем я лежу? И начинаю оглядываться и прежде всего гляжу вниз, туда, куда свисло мое тело, и куда, я чувствую, что должен упасть сейчас. Я гляжу вниз и не верю своим глазам. Не то что я на высоте, подобной высоте высочайшей башни или горы, а я на такой высоте, какую я не мог никогда вообразить себе.

Я не могу даже разобрать — вижу ли я что-нибудь там, внизу, в той бездонной пропасти, над которой я вишу и куда меня тянет. Сердце сжимается, и я испытываю ужас. Смотреть туда ужасно. Если я буду смотреть туда, я чувствую, что я сейчас соскользну с последних помочей и погибну. Я не смотрю, но не смотреть еще хуже, потому что я думаю о том, что будет со мной сейчас, когда я сорвусь с последних помочей. И я чувствую, что от ужаса я теряю последнюю державу и медленно скольжу по спине ниже и ниже. Еще мгновенье, и я оторвусь. И тогда приходит мне мысль: не может это быть правда. Это сон. Проснись. Я пытаюсь проснуться и не могу. Что

же делать, что же делать? — спрашиваю я себя и взглядываю вверх. Вверху тоже бездна. Я смотрю в эту бездну неба и стараюсь забыть о бездне внизу, и, действительно, я забываю. Бесконечность внизу отталкивает и ужасает меня; бесконечность вверху притягивает и утверждает меня. Я так же вишу на последних, не выскочивших еще из-под меня помочах над пропастью; я знаю, что я вишу, но я смотрю только вверх, и страх мой проходит. Как это бывает во сне, какой-то голос говорит: „Заметь это, это оно!" и я гляжу всё дальше и дальше в бесконечность вверху и чувствую, что я успокаиваюсь, помню всё, что было, и вспоминаю, как это все случилось: как я шевелил ногами, как я повис, как я ужаснулся и как спасся от ужаса тем, что стал глядеть вверх. И я спрашиваю себя: ну, а теперь что же, я вишу всё так же? И я не столько оглядываюсь, сколько всем телом своим испытываю ту точку опоры, на которой я держусь. И вижу, что я уж не вишу и не падаю, а держусь крепко. Я спрашиваю себя, как я держусь, ощупываюсь, оглядываюсь и вижу, что подо мной, под серединой моего тела, одна помоча, и что, глядя вверх, я лежу на ней в самом устойчивом равновесии, что она одна и держала прежде. И тут, как это бывает во сне, мне представляется тот механизм, посредством которого я держусь, очень естественным, понятным и несомненным, несмотря на то, что наяву этот механизм не имеет никакого смысла. Я во сне даже удивляюсь, как я не понимал этого раньше. Оказывается, что в головах у меня стоит столб, и твердость этого столба не подлежит никакому сомнению, несмотря на то, что стоять этому тонкому столбу не на чем. Потом от столба проведена петля как-то очень хитро и вместе просто, и если лежишь на этой петле серединой тела и смотришь вверх, то даже и вопроса не может быть о падении. Всё это мне было ясно, и я был рад и спокоен. И как будто кто-то мне говорит: смотри же, запомни. И я проснулся».[1]

На первый взгляд утверждение Толстого о том, что этот сон должен «освежить, уяснить и собрать воедино» содержание «Исповеди» кажется парадоксальным, а объект описания — столб с петлей, на которой можно лежать, — загадочным. Этот образ контрастирует с метафорикой «Исповеди», где духовный поиск представлен в категориях движения. На ее страницах Толстой неоднократно сравнивает себя с заблудившимся в лесу человеком, который мечется в ужасе, «желая выбраться на дорогу, знает, что всякий шаг еще больше путает его, и не может не метаться» (23, 15). Он рассказывает о том, как «блуждая в лесу знаний человеческих», математических и опытных, он вновь терял дорогу и погружался в еще больший мрак. Аналогичная параллель между духовным путем и физическим возникает в одной из последних глав «Исповеди»: «Я понял, что я заблудился и как я заблудился. Я заблудился не столько оттого, что неправильно мыслил, сколько оттого, что я жил дурно» (23, 41). В следующей главе поиск Бога сопоставляется с плаванием. Толстой сравнивает себя с человеком, которого посадили в лодку, оттолкнули от берега, указали направление к другому берегу, дали весла и оставили одного, но он потерял направление и бросил весла. Он сам поясняет смысл этой аллегории: «Берег — это был Бог, направление — это было предание, вёсла — это была данная мне свобода выгрестись к берегу — соединиться с Богом» (23, 47).

По аналогии с приведенной интерпретацией можно попытаться объяснить образы сна: столб, стоящий «в головах», — это истина, страх падения в пропасть — это страх потери точки опоры в жизни, а устремленность взгляда в бесконечность верхней бездны — это вера в Бога. Но остается вопрос:

[1] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1957. Т. 23. С. 57—59. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

почему Толстой видит себя *лежащим* над бездной? Тот факт, что для сна характерно нарушение логики, мало что объясняет.

Ответ на этот вопрос мы находим в художественной прозе Толстого, где настойчиво прослеживается связь между «лежанием» и опытом богопознания, откровения и прозрения. Этот топос характерен для ряда ключевых моментов в рассказах, повестях и романах Толстого, написанных им на протяжении полувека.

Впервые он появляется в «Казаках» (1852). После охоты на фазанов главный герой повести Дмитрий Оленин отыскивает в лесу следы оленя, виденного им накануне, ложится на землю у его логова и смотрит на небо, солнце и зелень. Внезапно его охватывает ощущение счастья и любви ко всему окружающему:

«„Отчего я счастлив и зачем я жил прежде? — подумал он. — Как я был требователен для себя, как придумывал и ничего не сделал себе, кроме стыда и горя! А вот как мне ничего не нужно для счастия!" И вдруг ему как будто открылся новый свет. „Счастие — вот что, — сказал он себе, — счастие в том, чтобы жить для других. И это ясно"» (6, 77). По детской привычке Оленин начинает креститься и «благодарить кого-то». Через ощущение радости от единения с природой ему открывается смысл жизни. Неожиданно для себя он приходит к мысли о том, что раньше он жил неправильно, что смысл жизни состоит в любви и самоотвержении.

Похожую сцену мы находим в рассказе «Утро помещика» (1856), работа над которым велась с 1852 года. Утро Дмитрия Нехлюдова начинается с того, что он идет в лес, долго бродит среди природы и ложится на землю:

«Без мыслей и желаний, как это всегда бывает после усиленной деятельности, он лег на спину под деревом и стал смотреть на прозрачные утренние облака, пробегавшие над ним по глубокому, бесконечному небу. Вдруг, без всякой причины, на глаза его навернулись слезы, и, Бог знает каким путем, ему пришла ясная мысль, наполнившая всю его душу, за которую он ухватился с наслаждением, — мысль, что любовь и добро есть истина и счастие, и одна истина и одно возможное счастие в мире. Высшее чувство не говорило *не* то; он приподнялся и стал поверять эту мысль» (4, 164—165). Неожиданно открывшаяся истина наполняет его душу восторгом. Как и Оленин, Нехлюдов внезапно осознает ложность своих прежних представлений и с волнением думает о том, что с этого момента главное место в его жизни должны занять любовь и самоотвержение.

Разумеется, самый известный пример — сцена из «Войны и мира» (1869), в которой раненый Болконский лежит на Праценской горе, смотрит в небо и вдруг понимает, что в сравнении с этим «далеким, высоким и вечным небом» величие его кумира Наполеона «ничтожно». Он размышляет о тишине, покое и вечности: «Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал ⟨...⟩ не так, как мы бежали, кричали и дрались» (9, 341).

Не менее знаменателен другой эпизод — сцена из «Анны Карениной» (1877), в которой Левин, лежа на спине, смотрит в небо и испытывает при этом чувство близкое религиозному экстазу: «„Неужели это вера? — подумал он, боясь верить своему счастью. — Боже мой, благодарю тебя!" — проговорил он, проглатывая поднимавшиеся рыданья и вытирая обеими руками слезы, которыми полны были его глаза» (19, 382).

Идея о том, что созерцание неба вызывает духовную метаморфозу в персонажах Толстого, известна. Однако следует отметить, что метаморфоза происходит и в тех случаях, когда над лежащим человеком вместо бесконечного неба оказывается потолок. Вспомним сцену из романа «Война и мир», когда накануне Бородинского сражения князь Андрей лежит в разломанном

сарае деревни Князькова, размышляя о завтрашнем дне и возможной смерти: «Слава, общественное благо, любовь к женщине, самое отечество — как велики казались мне эти картины, какого глубокого смысла казались они исполненными! И все это так просто, бледно и грубо при холодном белом свете того утра, которое, я чувствую, поднимается для меня» (11, 201—202).

Приведем другой эпизод из «Войны и мира», в котором Болконского привозят в палатку перевязочного пункта Бородинского поля. Он лежит на операционном столе и смотрит на раненого, которому только что ампутировали ногу. Болконский не сразу узнает в нем Анатоля Курагина. Глядя на него, он пытается восстановить в памяти, в чем состоит его связь с этим человеком. Когда фельдшер начинает его раздевать, князь Андрей вспоминает, как в детстве «его раздевали и клали в кроватку, когда няня убаюкивая пела над ним, когда, зарывшись головой в подушки, он чувствовал себя счастливым одним сознанием жизни» (11, 255). Цепь ассоциаций — раздевание, няня, детская кроватка, юная Наташа, любовь и нежность к ней — вызывают в его душе восторженную жалость и любовь к бывшему сопернику и вообще ко всему человечеству:

«Князь Андрей не мог удерживаться более и заплакал нежными, любовными слезами над людьми, над собой и над их и своими заблуждениями. „Сострадание, любовь к братьям, к любящим, любовь к ненавидящим нас, любовь к врагам — да, та любовь, которую проповедовал Бог на земле, которой меня учила княжна Марья и которой я не понимал; вот отчего мне жалко было жизни, вот оно то, что еще оставалось мне, ежели бы я был жив. Но теперь уже поздно. Я знаю это!"» (11, 256).

В последних двух эпизодах нет созерцания бездонного неба, нет чувства единения с природой, но особому духовно-эмоциональному состоянию души также сопутствует пассивное, горизонтальное, положение тела.

Сюжет рассказа «Смерть Ивана Ильича» (1886) состоит в том, что человек, пораженный смертельным недугом, лежит на диване и размышляет о своей жизни. На смертном одре он понимает то, что прожил жизнь неправильно, и его мысли обращаются к Богу. Умирая, он видит свет, и это помогает ему принять смерть спокойно, с облегчением, с надеждой, что его «поймет тот, кому надо» (26, 113).

В рассказе «Хозяин и работник» (1895) Василий Брехунов прозревает лежа в санях посреди заснеженного поля. Кругом ночь и усиливающаяся метель. Отогревая, накрыв своим телом, мужика Никиту, Брехунов перестает испытывать страх смерти. Ему видится, что он «лежит на постели и всё не может встать, и всё ждет, и ожидание это и жутко и радостно. И вдруг радость совершается: приходит тот, кого он ждал, и это уж не Иван Матвеич, становой, а кто-то другой, но тот самый, кого он ждет. Он пришел и зовет его, и этот, тот, кто зовет его, тот самый, который кликнул его и велел ему лечь на Никиту» (29, 43). И душа Брехунова устремляется ему навстречу.

В рассказе «Отец Сергий» (1898) Степан Касатский, поддавшись искушению, погружается в состояние отчаяния и доходит до мысли о самоубийстве. Утром он выходит к реке. Хочет молиться, но не может, чувствуя, что Бога рядом нет. Когда он ложится на землю, мысль о смерти начинает отступать. Он лежит, облокотившись на руку, и вспоминает детство:

«Так он лежал долго, думая то о своем необходимом конце, то о Пашеньке. Пашенька представлялась ему спасением. Наконец он заснул. И во сне он увидал ангела, который пришел к нему и сказал: „Иди к Пашеньке и узнай от нее, что тебе надо делать, и в чем твой грех, и в чем твое спасение"» (31, 38).

Он проснулся и, решив, что это было виденье от Бога, обрадовался и ре-шил сделать то, что ему сказано было в видении. Через встречу с Пашень-кой Касатский поймет, что смысл существования состоит в смирении и люб-ви к ближнему.

Приведенных примеров достаточно для того, чтобы увидеть в них некое соотношение между физическим положением тела человека и эмоциональ-но-нравственным состоянием его души. Мы не будем затрагивать вопрос о причинной обусловленности. Как часто отмечается, изображая перемену, происшедшую в герое, Толстой не дает описания ее причин, показывая только результат.[2] В сознании одних персонажей переоценка ценностей свя-зана с ощущением полноты жизненных сил и восторгом от чувства едине-ния с природой. Для других, напротив, она может быть сопряжена с ощуще-нием пустоты и приближающейся смерти. У каждого из них — Дмитрия Оленина, Дмитрия Нехлюдова, Андрея Болконского, Ивана Ильича, Васи-лия Брехунова и Степана Касатского — своя история и своя судьба. Но их объединяет то, что в приведенных случаях они все находятся вне потока ак-тивной жизни. В момент остановки каждый из них осознает, что прежние приоритеты — будь то светская жизнь, карьера, устройство благополучия семьи, участие в войне или путь аскезы — оказываются иллюзорными.

Обратившие наше внимание восемь эпизодов свидетельствуют о том, что горизонтальное положение тела меняет *точку зрения* в буквальном и в пере-носном смысле слова. В этом положении человек смотрит на мир иначе, чем когда он встречается с миром лицом к лицу. Выключенный из активной деятельности, он видит предметы и явления с неожиданной стороны, неви-димой обычным зрением, что влечет за собой метаморфозу в душе, сердце и сознании.

Так, скажем, в тот момент, когда Оленин лежит в логове оленя и смотрит в небо, мир предстает перед его глазами в новом свете. То, что раньше погло-щало его внимание — «богатство, слава, удобства жизни», — становится чем-то далеким и незначительным. На передний план выступает «темная зе-лень», «вчерашний помет», «отпечаток коленей оленя», «клочок чернозема, сторванный оленем», жужжащие комары: «„...один, два, три, четыре, сто, тысяча, миллион комаров, и все они что-нибудь и зачем-нибудь жужжат око-ло меня, и каждый из них такой же особенный от всех Дмитрий Оленин, как и я сам. Ему ясно представилось, что думают и жужжат комары. „Сюда, сюда, ребята! Вот кого можно есть", жужжат они и облепляют его. И ему ясно стало, что он нисколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто такой же комар, или такой же фазан или олень, как те, которые живут теперь вокруг него» (6, 77).

Можно сказать, что подобное изменение взгляда является приемом «остранения».

Воспринятый в лежачем положении, мир меняет краски и формы и пред-стает в своем «истинном свете», что вызывает в героях Толстого диаметраль-но противоположные чувства. Если Оленин и Нехлюдов испытывают в этот момент радость, то Болконский, лежа в разломанном сарае, думает о смерти:

[2] Еще в 1868 году Павел Анненков писал о художественном методе Толстого: «При зарож-дении и ходе изменений, каким подверглись знакомые типы и обстоятельства в промежуток между сценами, читатель не присутствовал; изменения свершились все в тайнике авторского воображения, куда никто не был допущен. Мы видим лица и образы, когда процесс превраще-ния над ними уже закончен, — самого процесса мы не знаем» (*Анненков П. В.* Исторические и эстетические вопросы в романе гр. Л. Н. Толстого «Война и мир» // Л. Н. Толстой в русской кри-тике: Сб. статей / Вступ. статья и прим. С. П. Бычкова. 2-е изд. М., 1952. С. 256). О новых прин-ципах причинной обусловленности у Толстого см.: *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. М., 1999. С. 330—346.

«И с высоты этого представления всё, что прежде мучило и занимало его, вдруг осветилось холодным, белым светом, без теней, без перспективы, без различия очертаний. Вся жизнь представилась ему волшебным фонарем, в который он долго смотрел сквозь стекло и при искусственном освещении. Теперь он увидал вдруг, без стекла, при ярком дневном свете, эти дурно намалеванные картины. „Да, да, вот они те волновавшие и восхищавшие и мучившие меня ложные образы", говорил он себе, перебирая в своем воображении главные картины своего волшебного фонаря жизни, глядя теперь на них при этом холодном, белом свете дня — ясной мысли о смерти. — „Вот они, эти грубо намалеванные фигуры, которые представлялись чем-то прекрасным и таинственным"» (11, 201).

Трудно определить, что здесь является причиной, а что следствием — мысль о смерти или неожиданно новый взгляд на мир. Будет справедливым сказать, что исчезновение «ложных образов» связано с тем, что князь Андрей думает о предстоящем сражении. Но справедливо и обратное — зрительные образы, возникающие непосредственно перед его глазами, вызывают ассоциацию со смертью. Характерно, что Болконский смотрит на мир через отверстие в *сломанной* стене сарая и что картина, открывшаяся его взору, — полоса берез с *обрубленными* сучьями, пашня с *разбитыми* на ней копнами овса и дым костров — навевает мысли о разрушении.

Приведенные фрагменты объединяет и то, что в поле зрения лежащего человека оказывается гораздо меньшее количество предметов, чем в обычной ситуации.[3] В силу этого, он сосредоточивается на одном предмете или на одном чувстве — зрительном, вкусовом, слуховом, обонятельном или осязательном, что способствует углублению медитативного процесса.

Так, скажем, внимание Оленина концентрируется на звуке — жужжании комара. Он начинает представлять себе мысли и желания этого комара и то, как его, Оленина, воспринимает этот комар. Раненый князь Андрей находится во власти одного ощущения: его раздевает фельдшер, и это ощущение переносит его в детство, что в свою очередь наполняет его сердце любовью ко всем людям. Взгляд Ивана Ильича останавливается на пуговице на спинке дивана, на котором он лежит, и на «вареном черносливе, который ему предлагали есть нынче». Он начинает думать «о сыром сморщенном французском черносливе в детстве, об особенном вкусе его и обилии слюны, когда дело доходило до косточки, и рядом с этим воспоминанием вкуса возникал целый ряд воспоминаний того времени: няня, брат, игрушки» (26, 108). Косточка чернослива, пуговица на спинке дивана, «морщины» чернослива, «морщины сафьяна» на диване вызывают пучок ассоциаций, уходящих в прошлое, недавнее и далекое: «Сафьян дорог, непрочен; ссора была из-за него. Но сафьян другой был, и другая ссора, когда мы разорвали портфель у отца и нас наказали, а мама принесла пирожки» (там же). И хотя эти воспоминания мучительны для Ивана Ильича, в конечном итоге они помогают ему выстроить в сознании представление о порядке вещей, о том, что правильно, а что нет, что истинно и что ложно.

В нашей культуре лежачее состояние часто ассоциируется с чем-то негативным — бездеятельностью, немощью, смертью. Характерно, что у Николая Федорова, к идеям которого Толстой относился с большим интересом, есть эссе под названием «Горизонтальное положение и вертикальное — смерть и жизнь», написанное им в 90-х годах XIX века. В нем Федоров утверждает, что вертикальное положение человека — первый акт его само-

[3] Этот прием станет смыслообразующим в рассказе Юрия Олеши «Лиомпа», своим сюжетом перекликающимся со «Смертью Ивана Ильича».

стоятельности, его творческого дерзновения, попытка взглянуть на мир как на одно целое: «восставши, приняв вертикальное положение, человек мог обозреть все, что над ним и кругом его, и вывод из этого обозрения целого и частей сделать средством жизни».[4] Комментируя это эссе Федорова и говоря о том огромном значении, которое Федоров придает вертикальному положению человека, Николай Бердяев отмечает, что вертикальное, оборонительное, положение «есть знак того, что человек призван к активной борьбе с природой и к управлению ее стихийными силами». Бердяев добавляет: «Человек не должен пассивно лежать на брюхе. Он — активный борец, повсюду трудом своим вносящий целесообразность».[5]

Но, с другой стороны, для русской культуры характерна тенденция поэтизации «горизонтального положения». Емеля-дурак из народной сказки «По щучьему веленью» всегда лежит на печи, но оказывается умнее и ловчее всех. Богатырь Илья Муромец, поднявшись с печи через тридцать три года, в один прекрасный день побеждает Соловья Разбойника и Поганое Идолище. Илья Обломов проводит всю жизнь лежа на диване и на замечание Штольца: «Труд — образ, содержание, стихия и цель жизни», спрашивает с досадой: «Так когда же жить?»[6] И несомненно то, что Обломов — один из самых обаятельных персонажей русской литературы.

Пользуясь терминологией Федорова, можно сказать, что в произведениях Толстого мы находим апологию как «вертикального», так и «горизонтального положения» человека. Как отмечают исследователи, основной чертой художественного мира Толстого является его динамизм, «подвижное основание», пульсирование текущей жизни.[7] Своих лучших героев Толстой наделяет качествами, так или иначе связанными с движением, — целеустремленностью, способностью к самосовершенствованию и внутреннему развитию.

Однако в определенные моменты жизни персонажи Толстого делают остановку для того, чтобы осмыслить свой путь. Приведенные эпизоды свидетельствуют о том, что «горизонтальное положение» способствует рефлексии и созерцанию. Это устойчивое состояние равновесия благоприятствует духовной и душевной сосредоточенности. Характерно, что после встречи с Платоном Каратаевым Пьер Безухов долго лежит, размышляя о значении этой встречи: «Пьер долго не спал и с открытыми глазами лежал в темноте на своем месте, прислушиваясь к мерному храпенью Платона, лежавшего подле него, и чувствовал, что прежде разрушенный мир теперь с новой красотой, на каких-то новых и незыблемых основах, двигался в его душе» (11, 48).

В произведениях Толстого неспособность человека лежать всегда является знаком его внутренней тревоги и страха. В рассказе «Хозяин и работник» Василий Брехунов, застигнутый метелью в поле, поначалу «вставал и ложился раз двадцать. Ему казалось, что конца не будет этой ночи» (29, 34). И только когда он лег на Никиту, чтобы его согреть, он успокоился и лежал «час, другой и третий», не замечая, как проходит время:

«Заправив руками полы шубы между лубком саней и Никитой и коленками ног прихватив ее подол, Василий Андреич лежал так ничком, упершись головой в лубок передка, и теперь уже не слышал ни движения лоша-

[4] *Федоров Н. Ф.* Горизонтальное положение и вертикальное — смерть и жизнь // Федоров Н. Ф. Сочинения. М., 1994. С. 14.

[5] *Бердяев Н.* Религия воскрешения // Бердяев Н. Типы религиозной мысли в России. Париж, 1989. С. 275. (Собр. соч. Т. III.)

[6] *Гончаров И.* Обломов. М., 1989. С. 212.

[7] См.: *Сливицкая О.* «Истина в движеньи». О человеке в мире Л. Толстого. СПб., 2009.

ди, ни свиста бури, а только прислушивался к дыханию Никиты. Никита сначала долго лежал неподвижно, потом громко вздохнул и пошевелился.

— А вот то-то, а ты говоришь — помираешь. Лежи, грейся, мы вот как... — начал было Василий Андреич.

Но дальше он, к своему великому удивлению, не мог говорить, потому что слезы ему выступили на глаза и нижняя челюсть быстро запрыгала» (29, 41—42).

Сосредоточив все свое внимание на дыхании работника, хозяин успокаивается, когда слышит, что Никита жив. От радости он перестает испытывать страх: «Жив, Никита, значит, жив и я», — говорит он себе.

Подобным образом в рассказе «Записки сумасшедшего» (1883), своего рода художественном варианте «Исповеди», кризисное состояние Федора, его «арзамасский ужас», выражается в том, что он не может лежать, встает с постели, опять ложится, и опять встает. Его тревожит образ красной гардины на белом фоне стены, «ужас красный, белый, квадратный» (26, 470), напоминающий ему о смерти.[8]

Итак, в художественном мире Толстого невозможность лежать на твердом — сигнал глубочайшего духовного кризиса, риск потери жизненного равновесия, падения в бездну. В этом состоит суть кошмара, описанного в концовке «Исповеди».

Сон Толстого, действительно, многое «освежает, уясняет и собирает в одно». Он «освежает» в памяти те эпизоды из его рассказов, романов и повестей, в которых его героям открывается истинная картина мира. Он «уясняет» то, что Толстому, искавшему истину рациональными путями, был знаком опыт интуитивного богопознания, свойственного его героям. Он «собирает в одно» двух Толстых — философа, логично и последовательно разъясняющего, в чем истина и в чем его вера, и автора художественной прозы, не чуждого парадоксам, который в заключении своей «Исповеди» рассказал о том, как он увидел себя *лежащим серединой тела на петле, протянутой от столба*, и это наполнило его душу радостью и спокойствием.

---

[8] См.: *Бланк К.* В поисках иконичности: Л. Толстой и К. Малевич // Русская литература 2004. № 1. С. 33—42.

© *С. А. ШУЛЬЦ*

ТОЛСТОЙ И БОМАРШЕ («ПЛОДЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ» И «ЖЕНИТЬБА ФИГАРО»)

В своем письме к Николаю II от 16 января 1902 года (по старому стилю) Толстой, в частности, противопоставил «тысячи живых, энергичных, истинно просвещенных, честных людей», «рвущихся» «к общественному делу», тем случайным нескольким десяткам «помещикам», с которыми император лично знаком и которые отвечают сформулированному Бомарше в «Женитьбе Фигаро» принципу: «Раболепная посредственность — вот кто всего добивается».[1] Толстой процитировал французского автора на языке оригинала, хотя и не совсем точно, т. е., видимо, по памяти, что увеличивает значимость цитаты.

Многим обязанный эпохе Просвещения в своем художественно-идеологическом развитии, Толстой особо подчеркнул в приведенном фрагменте возможную позитивную роль «истинно просвещенных» людей, заставляя, в частности, истолковать название собственной комедии «Плоды просвещения» как ироническое: изображенная там ситуация высмеивает неразумие и псевдообразованность высшего общества, выдающие себя за нечто противоположное.[2] Персонажи Толстого воплощают целые классы и сословия, возникает «троемирие» дворян, прислуги и крестьянства.[3] Два последних сословия противопоставлены первому и близки до взаимообратимости: прислуга может быть понята в качестве вариации крестьянства, отчужденного от земли, а показанное в пьесе крестьянство — в качестве вариации «слуг» (ср. пару «хозяин и работник»). Благодаря проделке горничной Тани крестьяне получают вожделенное — купчую на землю, а их антагонисты посрамляются. Для самой же Тани в финале открывается путь к браку с буфетным мужиком Семеном и к возврату в деревню, к земле; туда же изъявляет желание вернуться и камердинер Федор Иванович. Так развитие сюжета воплощается в символических формах торжества изначальной почвы над «плодами» мнимо «светлого», мнимо органического, мнимо живого целого, именующегося высшим обществом.

Налицо связь толстовской комедии с «Женитьбой Фигаро», воспринимавшейся как символ и знамя просветительской эпохи. В «Женитьбе Фигаро» Бомарше вывел тип ловкого и сметливого слуги, превосходящего своего господина-аристократа и одерживающего над ним победу. Функции Фигаро в «Плодах просвещения» аналогична роль Тани — посредницы между тремя социальными мирами, демиурга комедийного мира. Но и другие слуги — и их союзники-двойники крестьяне, индивидуализированные лишь частично,

---

[1] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1928—1958. Т. 73—74. С. 186, 197. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

[2] О символике заглавия «Плодов просвещения», а также о соотнесенности толстовских образов «господина» и «слуги» с гегелевской их трактовкой см. в работе: *Шульц С. А.* Историческая поэтика драматургии Л. Н. Толстого (герменевтический аспект). Ростов-на-Дону, 2002.

[3] См.: *Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 2000. Т. 2. С. 262.

по порядковым номерам, что призвано подчеркнуть их целостность-цельность, а также взаимозаменимость в искомом автором патриархально-органическом миропорядке, — также соотнесены с образом Тани и так или иначе в итоге одерживают победу над дворянами.

Фигаро образует карнавальные пары с некоторыми другими персонажами — с Сюзанной (как будущей супругой), с Керубино (как одинаково пылко влюбленным, но уже в графиню), с Марселиной (как «возможной» супругой и, что выяснится позже, матерью) и, наконец, с графом Альмавивой (как соперником по отношению к Сюзанне и вообще как «хозяином»). Все вместе данные пары, как и пары в «Плодах просвещения», восходят к архаическому «единомножественному герою», единому во многих лицах,[4] этого героя и воплощает Фигаро. Архаический «магизм» образа протагониста подчеркивается в трилогии о Фигаро также тем, что он совмещает обязанности слуги с обязанностями лекаря и цирюльника.

Кроме того, Фигаро обнаруживает черты «благородного плута», восходящего к архаическому трикстеру — демонически-комическому двойнику «культурного героя». «Демоническое» в данном случае стерто и изображено через призму комического. Одновременно плутовское в Фигаро понято и в духе плутовских романов, изображавших гротескно-триумфальный (как правило) путь в обществе человека из низов и его торжество над вышестоящими лицами. Триумфом заканчивается и «плутовство» (27, 245) Тани, по своему замыслу не менее благородное, чем у Фигаро. При этом Таню поддерживает и вдохновляет барская дочь Бетси, идущая наперекор своему сословию, своей семье. Так тема плутовства сливается у Толстого с величественной темой отречения и ухода. Господин умаляется до слуги.

Что касается пары «Фигаро — граф», то здесь карнавальное оборачивание амплуа «господина» и «слуги» соседствует с мотивом «близнечества» (на стадии уравнивания героев в духе идеи «естественного права», а также на уровне философского совпадения или родства противоположностей «господина» и «слуги» в самом их противостоянии) и антагонизма (борьбы между двумя указанными противоположными статусами, взращенными в историческом бытии). Таким образом, здесь обнаруживаются различные лики двойничества.[5]

Наконец, на уровне взаимоотношений автора и героя Фигаро выступает, что неоднократно подчеркивалось, своеобразным двойником автора,[6] в этом плане о «Женитьбе Фигаро» говорят как о «настоящей исповеди».[7] «Двойничество» автора и героя в драматургическом тексте означает лиризацию произведения через единодержавие протагониста на уровне художественной идеи и на уровне системы персонажей. Этот лиризм неотделим у Бомарше от особого психологизма, поверяющего все мерой истины, чувств и мыслей протагониста. Алексей Веселовский в этой связи употребил удачный термин «мещанский сентиментализм».

Сентиментализм проявляется и в «крестьянских» сценах и сценах с прислугой у Толстого. Здесь сатира сменяется добрым юмором, а сам вопрос о необходимости продажи Звездинцевым земли крестьянам из этической плоскости переходит в онтологическую, что отмечено М. М. Бахтиным: «Мужик — человек дела и реальных земных интересов нужен здесь для про-

[4] См. об этом: *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. 3-е изд. М., 2008. Т. 1. С. 70.

[5] Об этих ликах см.: *Агранович С. З., Саморукова И. В.* Двойничество. Самара, 2001. С. 11.

[6] См., например: *Веселовский А. Н.* Бомарше // Веселовский А. Н. Этюды и характеристики. 4-е изд. М., 1912. С. 244.

[7] *Грандель Ф.* Бомарше / Пер. Л. Зониной и Л. Лунгиной. М., 1979. С. 281.

тивопоставления фиктивной жизни бар. Здесь уже не вопрос совести, а вопрос земли и хозяйственного роста».[8] Последнее — одна из традиционных тем традиционного сентиментализма.

Сходные с имеющимися у Бомарше карнавальными парами симметричные карнавальные противопоставления были созданы и Толстым, их наличие отметил еще Ф. Д. Батюшков (о некоторых из них уже говорилось выше): «барыня — кухарка», «Звездинцев — камердинер», «три мужика — три дворянских шалопая», «четыре лакея — четыре интеллигента».[9] К этому могут быть добавлены пары: «Таня — Бетси» (как «сообщники» одурачивания бар; при этом сообщничают представители разных социальных миров, что усиливает смысловой вес этого действия), «Таня — Семен» (как будущая семья), «Семен — Григорий» (как соперники в отношении к Тане) и т. д.

Благодаря связи с аграрной сферой (скрытый философско-символический мотив земли) карнавальное начало у Толстого представлено более живым и непосредственным, чем у Бомарше. Смех Толстого, когда речь идет об изображении крестьянской точки зрения, — почти в полной мере изначальный карнавальный смех обновления и приращения бытия, приправленный долей морализаторства. Смех Бомарше чаще бывает «принужденным», ведь для него важнее добиться простого обличения и «свержения»[10] (Пушкин говорил о «раздевании донага и терзании» Бомарше всего, «что еще почитается неприкосновенным»[11]).

В толстовской комедии обнаружить «единомножественного героя», пожалуй, труднее, поскольку слишком непроницаема граница между миром дворян и другими показанными мирами. Вместе с тем Таня благодаря ее взаимопониманию с Бетси может претендовать на роль вездесущего медиатора во всех значениях этого понятия, в том числе и в плане принятия функций «единомножественности».

Роли «господина» и «слуги» становятся у Бомарше и Толстого общественно-философскими амплуа и символами, своеобразными масками, приобретая при этом значительный элемент условности и абстрактности, но в то же время не теряя и своей конкретики, привязанности к конкретной художественной ситуации.

У Бомарше слуга возвышается до господина и сам становится подлинным господином. То же, в связи с проделкой Тани, можно подумать и о «Плодах просвещения». Но задача Толстого иная: умалить господина до слуги (образ Бетси). Там, где у Бомарше присутствовал принцип единства человеческой природы в духе просветительской идеи «естественного права», у Толстого в перевернутом виде проявляется идея превосходства одного социального типажа над другим (низшего над высшим).

По словам Бомарше из предисловия к комедии, «⟨...⟩без острых положений в пьесе, положений, беспрестанно рождаемых социальною рознью,

---

[8] *Бахтин М. М.* Указ. соч. С. 207.

[9] *Батюшков Ф. Д.* Лев Толстой как драматург // Ежегодник императорских театров. М., 1909. Вып. 1. С. 26. Поэтому не вполне справедливы слова о «сочном и буйном карнавальном веселье» (*Мокульский С.* Бомарше и его театр. Л., 1936. С. 7) «Женитьбы Фигаро».

[10] Текст Бомарше цит. по изд.: *Бомарше П. О.* Безумный день, или Женитьба Фигаро. Пьесы / Пер. Н. М. Любимова. М., 2007. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

[11] *Пушкин А. С.* Собр соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 6. С. 300—301. «Терзать» — слово с резко негативной коннотацией. В связи с этим хотелось бы отметить, что, вопреки мнению авторитетного исследователя (*Вацуро В. Э.* Бомарше в «Моцарте и Сальери» // Вацуро В. Э. Записки комментатора. М., 1994. С. 104), Пушкин отнюдь не воспринимал Бомарше как «моцартианскую натуру».

нельзя достигнуть на сцене ни высокой патетики, ни глубокой нравоучительности, ни истинного и благодетельного комизма» (137). Социальная рознь у автора XVIII века проявляется в качестве неизбежного следствия целого уклада жизни, форм человеческого существования, тянущихся через века и подлежащих свержению.

Оспариваемое право первой ночи — только элемент названного уклада. С одной стороны, эротическая стихия, наполняющая собой в различных полутонах и нюансах «Женитьбу Фигаро» и предстающая то в виде умильного, то в виде шаловливого, то в виде страстного, выступает у Бомарше как самостоятельная тема, создающая свой модус психологизма: встречая преграды на своем пути, эротическое лишь возрастает в своей интенсивности, создавая незабываемую «томную» атмосферу «Женитьбы Фигаро». С другой стороны, эротическое понято как часть и метафора социального.

Социально истолкован у Бомарше и миф об Эдипе: претендующая на роль жены Фигаро Марселина оказывается его матерью. Эдипальное здесь несколько трансформировано (инициатива инцеста идет не от сына, а от матери), но его значимость подчеркивается в том числе в третьей части трилогии, где Фигаро заявляет Леону: «Отгадайте загадку сфинкса, иначе он вас поглотит» (347). Эдипальное у французского автора истолковано комично — видимо, постольку, поскольку оно выступает лишь в виде возможного и предотвращается, тем самым отклоняется софокловская идея власти рока над человеком. Эротический сюжет становится у Бомарше социальным.

В «Плодах просвещения» изначально задано двоение сюжета между любовной и социальной топикой. Толстовская комедия начинается монологом лакея Григория о том, как нравится ему Таня: «Простая горничная! Нда! А вот лучше барышни» (27, 97). Последняя фраза Григория становится двигателем «главного» сюжета — противоборства между крестьянами и дворянами. Как и у Бомарше, любовное у Толстого оказывается подчинено социальному, точнее, если вспомнить экзистенциальный вес топики земли, социально-онтологическому.

В «Женитьбе Фигаро» крестьяне существуют как «действующие лица без речей» (167). У Толстого крестьяне — робко и косноязычно — заговорят. Их нехитрая, но индивидуализированная речь резко противостоит потоку дворянского пустословия: как бы последнее ни выдавало свою «просвещенность», оно лишено всякого референта (прежде всего искомого автором социально-онтологического) и в этом плане разоблачается.

В предисловии к «Женитьбе Фигаро» подчеркивается определенная зависимость драматургов от публики, от высших классов общества, предъявляющих автору свои требования: «⟨...⟩ автор комедий, призванный, казалось бы, развлекать или же просвещать публику, принужден, вместо того чтобы вести интригу по своему благоусмотрению, нанизывать одно невероятное происшествие на другое, паясничать, вместо того чтобы от души смеяться, и — из боязни нажить себе тьму врагов ⟨...⟩, — искать моделей за пределами общества» (137). Бомарше всегда объединял задачи «развлечения» и «просвещения» публики, моделируя тем самым свой тип реципиента (читателя или зрителя), открытого и эстетической стороне текста и его социально ангажированной стороне. Слияние собственно эстетического с собственно социальным станет задачей Бомарше.

Негативной альтернативой собственным поискам Бомарше виделась возможность обращения современных ему авторов к комической опере и народному театру, в частности к балагану. Это является следствием изначального превознесения Бомарше роли господина и вообще господского созна-

ния, господской правды, до которой «поднимается» слуга Фигаро, одерживая победу над графом.

Настаивая на реформе театра, Бомарше пишет: «⟨...⟩ если только какой-нибудь смельчак не стряхнет всей этой пыли, то в недалеком будущем французскому народу опротивеют скучные наши пьесы и он устремится к непристойной комической опере и даже еще дальше: на бульвары, к смрадному скопищу балаганов, этому позору для всех нас, — туда, где благопристойная вольность, изгнанная из французского театра, превращается в оголтелую разнузданность, где юношество набирается всяких бессмысленных грубостей и где оно вместе с нравственным чувством утрачивает вкус ко всему благопристойному, а заодно и к образцовым произведениям великих писателей» (137).

Балаганной поэтике, в самом деле, чужд тонкий лиризм и психологизм Бомарше, но зато ей знакомы резкие метаморфозы социальных статусов и, главное, образы-маски, близкие рассмотренным выше карнавальным парам «Женитьбы Фигаро». Еще более явственно карнавально-балаганное начало в «Плодах просвещения». И. Иванов в 1892 году справедливо увидел в образах мужиков трансформацию «дурацких персон» из масленичного балагана.[12] А «дурацкие персоны» являются вариациями плутов, в безоценочном (или даже положительном) значении слова.

Переходящие из XVIII века в век XIX топика господина и слуги, в том числе в вариации «единомножественного героя», поэтика образов-масок, приобретающих философско-символическое значение в сочетании с задачей «развлекать» «просвещая», демонстрируют предвестие художественными мирами Бомарше и Толстого преображения самой реальности, вплоть до попытки пересмотра и отмены самого принципа «господского» сознания (хотя у Бомарше последний аспект зафиксирован скорее в форме стирания грани между слугой и господином).

«Накануне революции» — так называли «Женитьбу Фигаро».[13] Это название в какой-то степени справедливо и для «Плодов просвещения», хотя революционный путь развития человечества Толстому был не близок и не его он фактически поддерживал и ожидал...

---

[12] *Иванов И.* Малый театр. «Плоды просвещения» // Артист. 1892. № 19. С. 150—151.

[13] *Барро М.* Бомарше. Его жизнь и деятельность. СПб., 1892. С. 73.

© *А. Г. ГРОДЕЦКАЯ*

«...УМНЫЙ, ОБРАЗОВАННЫЙ, НО... ЭСТЕТИК» (ТОЛСТОЙ О ГОНЧАРОВЕ)

Высказывания Толстого о Гончарове немногочисленны, но до парадоксальности разнохарактерны, от самых заинтересованных и благожелательных, до резко негативных, и уже одно это требует и комментария, и экскурса в историю взаимоотношений двух романистов. Самое, пожалуй, неожиданное — короткое, произнесенное мимоходом замечание о Гончарове в трактате Толстого «Что такое искусство?» (1897—1898), где его имя возникает вместе с аллюзией на «Обломова» и упоминанием «локтей» Агафьи Пшеницыной и где Гончаров предстает убежденным «эстетиком»: «Помню, как писатель Гончаров, умный, образованный, но совершенно городской человек, эстетик, говорил мне, что из народной жизни после „Записок охотника" Тургенева писать уже нечего. Всё исчерпано. Жизнь рабочего народа казалась ему так проста, что после народных рассказов Тургенева описывать там было уже нечего. Жизнь же богатых людей, с ее влюблениями и недовольством собою, ему казалась полною бесконечного содержания. Один герой поцеловал свою даму в ладонь, а другой в локоть, а третий еще как-нибудь. Один тоскует от лени, а другой от того, что его не любят. И ему казалось, что в этой области нет конца разнообразию».[1]

Для позднего Толстого, несомненно, определяющим является сам предмет изображения: бессодержательная «жизнь богатых» им в принципе быть не может. Хотя здесь он повторяет то, что однажды уже сформулировал (в записях к роману «Декабристы», 1863), вспоминая время, когда «появились плеяды писателей, художников, описывавших рощу и восход солнца, и грозу, и любовь русской девицы, и лень одного чиновника, и дурное поведение многих чиновников...» (17, 8). Принципиально для Толстого и другое: «совершенно городской человек» — не столько социальная, сколько этико-религиозная категория, показатель отчуждения от крестьянского, трудового, природного, т. е. религиозного, христианского мира. При этом гончаровский «эстетизм» Толстой в естественной для себя манере остраняет, сводя его к проблеме «влюблений и недовольства собою», и творчество его рассматривает подчеркнуто анахронично — только как явление 1850-х годов, относящееся к вполне определенному, «эстетическому» направлению. Казалось бы, выросший из натуральной школы Гончаров — менее всего эстетик. Однако для Толстого важно обнаружить и разоблачить «эстетизм» именно у него, и давно ставший хрестоматийным «Обломов» неожиданным образом в позднем трактате об искусстве включается в острую толстовскую полемику. При очевидной тенденциозности общей оценки Гончарова-художника хронометрирование Толстым его романистики в целом справедливо. В поздних статьях Гончаров, как известно, три своих романа определял как «трилогию», задуманы они были почти одновременно, в конце 1840-х годов; с определенными «эпо-

[1] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1928—1958. Т. 30. С. 86—87. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

хами» русской жизни соотносимы их центральные персонажи, «люди тридцатых и сороковых годов», по авторскому определению.

Отчасти созвучны приведенному выше и другие поздние высказывания Толстого о Гончарове. Так, Г. А. Русанов записал в 1883 году его слова о Лермонтове: «У него нет шуточек. Шуточки нетрудно писать, но каждое слово его было словом человека, власть имеющего. Тургенев — литератор, ⟨...⟩ Гончаров — еще больше литератор, чем Тургенев; Лермонтов и я — не литераторы».[2] Согласно записи в дневнике В. Ф. Лазурского (1894) в беседе о поражавшем его явлении «двух Тургеневых», о его провалах и взлетах, Толстой заметил: «Средние таланты пишут ровнее; высоко не залетают, но и особенно низко не спускаются; Писемский, например; даже Гончаров».[3] И еще одна запись, 1907 года, в дневнике В. Ф. Булгакова, в беседе о Достоевском: «...конечно, это настоящий писатель, с истинно религиозным исканием, не как какой-нибудь Гончаров».[4]

Отношений притяжения-отталкивания, как с Достоевским или Тургеневым, у Толстого с Гончаровым никогда не было. И причины этому очевидны. Автор единственной большой работы, специально посвященной теме «Толстой и Гончаров», Н. Апостолов (Н. Н. Арденс), приступая к теме, говорит о том, о чем не сказать невозможно, — о разности темпераментов и судеб, личностного и творческого масштаба писателей. «Существуют ли в истории русской литературы, — пишет Арденс, — писатели, столь далекие друг от друга по основным чертам своих характеров и темпераментов, как Л. Н. Толстой и И. А. Гончаров? Мятежный студент Казанского университета, беспокойный юнкер и офицер, наконец, неизменный оппозиционер в кружке „Современника", разбивающий налево и направо все старые кумиры, Л. Н. Толстой являл собой натуру, резко обособлявшуюся на окружающем его фоне. Он, ⟨...⟩ наконец, играл в карты, вызывал на дуэль и т. п. И рядом с ним — Иван Александрович (хочется сказать: Илья Ильич...) Гончаров, певец Гороховой улицы, никогда никого не вызывавший на дуэль, проходивший всю свою жизнь в халате и вместо аннибаловых клятв, бунта и гнева, которыми так изобиловали 50-ые годы, тихо брюзжавший, утверждая, что у него есть „своя нива, свой грунт..."». И далее: «Толстой, распростершийся к концу своих дней в мировой плоскости, умер, окруженный тысячами своих непосредственных последователей и увенчанный признанием своего мирового значения со стороны многих миллионов людей ⟨...⟩. Гончаров, проживший всю свою долгую жизнь в каком-то отшельничестве, чуждавшийся всякой „общественности", не знал и сотой доли того круга встреч и связей, какими была полна жизнь Толстого, и умер он так же одиноко, как одиноко и жил, завещав все свое имущество семье своего слуги».[5]

---

[2] *Русанов Г. А.* Поездка в Ясную Поляну (24—25 августа 1883 г.) // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. 2-е изд., испр. и доп. М., 1960. Т. 1. С. 301.

[3] *Лазурский В. Ф.* Дневник // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1978. Т. 2. С. 54. Сближая Гончарова и Писемского, Толстой не был оригинален, сближение это было привычным и для современной писателям критики — достаточно вспомнить статьи Ц. И. Писарева об «Обломове». Заслуживает внимания не часто цитируемое, относящееся к 1870-м годам размышление Ап. Майкова: «С появления Тургенева мы ушли в себя, и мир наших личных созерцаний, личных чувств, недостатков сделали областью искусства, т. е. свою личную скудость. ⟨...⟩ История и народное, более широкое, христианское воззрение забыто. Л. Толстой окунулся в этот океан — и вынес нечто прочное. Сравни с „Войной и миром" то, что пишет Писемский, Гончаров — старых щей, да пожиже влей» (*Майков А. Н.* Письма / Публ. И. Г. Ямпольского // Временник Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980. С. 164—165).

[4] *Булгаков В. Ф.* Лев Толстой в последний год его жизни: (Дневник секретаря Л. Н. Толстого). 3-е изд. М., 1920. С. 5.

[5] *Апостолов Н.* Толстой и Гончаров // Толстой и о Толстом: Новые материалы. М., 1927. Сб. 3. С. 37, 38.

Последнее важно для Арденса как историка литературы. Если, как пишет он, «вокруг личности Толстого выросла исполинская по своим размерам мемуарная и эпистолярная литература», то «изучающий Гончарова почти лишен ⟨...⟩ воспоминаний, переписки, анекдотов и вообще черт личной жизни», столь необходимых для исследователя литературной деятельности любого писателя. Ни дневников, ни записных книжек Гончаров никогда не вел. Закрытость — его личностно-психологическая черта, он был, как скажет позднее Ин. Анненский, натурой «осторожной, флегматичной и консервативной».[6] Авторская закрытость, «minimum личности» (по определению того же Анненского) или невыраженное, сглаженное субъективное начало составляет особенность и гончаровской поэтики — как противоположность яркому толстовскому субъективизму.

На склоне лет вспоминая о том, как его авторскую объективность оценивал Белинский, Гончаров писал: «На меня он иногда как будто накидывался за то, что у меня не было злости, раздражения, субъективности. „Вам все равно, попадется мерзавец, дурак, урод или порядочная, добрая натура, — всех одинаково рисуете: ни любви, ни ненависти ни к кому!"».[7] Близкие суждения не раз высказывались и публично, прежде всего буквально вторившим Белинскому Писаревым: «У Гончарова нет никакого конька, никакой любимой идеи; ⟨...⟩ ко всякому увлечению он относится с легким и вежливым оттенком иронии; он скептик, не доводящий своего скептицизма до крайности; ⟨...⟩ он эгоист, не решающийся взять на себя крайних выводов своего миросозерцания и выражающий свой эгоизм в тепловатом отношении к общим идеям ⟨...⟩ бесстрастно и беспристрастно осматривает он положение ⟨...⟩, становясь поочередно на точку зрения каждого из действующих лиц, не сочувствуя особенно сильно никому и понимая по-своему всех».[8] Позиции современной Гончарову критики — и писаревский радикализм в том числе — важны для понимания поздних толстовских оценок.

Диалог двух романистов, личный и эпистолярный, имеет всего две фазы, раннюю и позднюю. Между ними 30 лет молчания и, если сказать определеннее, отчуждения и отсутствия взаимного интереса. Ранняя фаза — вторая половина 1850-х годов, когда состоялось их знакомство и возникла переписка; поздняя — 1880-е, когда возобновилась переписка, когда Толстой не только перечитывает «Обломова», но и читает поздние гончаровские вещи — воспоминания «На родине» (1887), очерк «Слуги старого века» (1888) и приглашает его к сотрудничеству в «Посреднике». На два этапа — с интервалом в 30 лет — распадается и переписка писателей, которую, впрочем, и перепиской в точном смысле слова назвать нельзя. Сохранилось шесть писем Гончарова к Толстому: два письма 1858—1859 годов и четыре письма 1887—1888 годов.[9] Письма Толстого неизвестны, неизвестно их количество, хотя, несомненно, они существовали, так как часть гончаровских писем — ответные.

Толстой познакомился с Гончаровым в ноябре 1855 года на квартире у Тургенева, где тогда остановился. Их встречи во время посещений Толстым Петербурга на литературно-театральных обедах и вечерах, в литературных

---

[6] *Анненский Ин.* Гончаров и его Обломов // Анненский Ин. Книги отражений / Изд. подг. Н. Т. Ашимбаева, Н. И. Подольская, А. В. Федоров. М., 1979. С. 256 (серия «Литературные памятники»).

[7] *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 85. Далее ссылки на 8-й том этого издания даются в тексте с указанием страницы.

[8] *Писарев Д. И.* Литературная критика: В 3 т. Л., 1981. Т. 1. С. 138.

[9] Впервые опубликованы: Письма И. А. Гончарова к Л. Н. Толстому / Публ. и комм. Е. С. Серебровской // Лев Николаевич Толстой: Сб. статей и материалов. М., 1951. С. 696–708.

редакциях в 1856 году довольно часты, чуть позднее, в 1857—1859 годах, уже единичны.[10]

Осенью 1856 года Толстой читает «Обыкновенную историю» (см.: 47, 103) — спустя почти 10 лет после ее публикации — и пишет В. В. Арсеньевой, которой был тогда увлечен: «...прочтите эту прелесть. Вот где учишься жить. Видишь различные взгляды на жизнь, на любовь, с которыми можешь ни с одним не согласиться, но зато свой собственный становится умнее и яснее» (60, 140).

В 1857—1858 годах, в период интенсивнейшей работы над «Обломовым», когда роман, писавшийся 10 лет, стремительно завершался (были фактически заново написаны три части из четырех), Гончаров устраивает чтения романа в узком кругу, и Толстой, хотя и не участник чтений, об этом знает. Боткину и Тургеневу он сообщает, что Гончаров «потихоньку приглашает избранных послушать его роман» (60, 234), и выхода романа ждет. «Обломова» он читает в журнальной публикации — это первые четыре номера (январь—апрель) «Отечественных записок» за 1859 год, — и уже 16 апреля пишет Дружинину: «Обломов — капитальнейшая вещь, какой давно, давно не было. Скажите Гончарову, что я в восторге от Облом[ова] и перечитываю его еще раз. Но что приятнее ему будет — это, что Обломов имеет успех не случайный, не с треском, а здоровый, капитальный и невременный в настоящей публике» (60, 290).

Гончарова известили об отзыве Толстого, и автор «капитального» романа 13 мая 1859 года писал Толстому следующее: «Слову Вашему о моем романе я тем более придаю цену, что знаю, как Вы строги, иногда даже капризно взыскательны в деле литературного вкуса и суда. Ваше воззрение на искусство имеет в себе что-то новое, оригинальное, иногда даже пугающее своей смелостию; если не во всем можно согласиться с Вами, то нельзя не признать самостоятельной силы. Словом, угодить на Вас нелегко, и тем мне приятнее было приобрести в Вас доброжелателя новому моему труду. Еще бы приятнее мне было, если б Вы не рикошетом, а прямо сказали и о моих промахах, о том, что подействовало невыгодно» (271).

В Толстом, только начинающем свой творческий путь, Гончаров видит литературного арбитра (несмотря на его «пугающую» новизну и смелость), более того, в одном из его поздних писем прозвучит поразительное признание: «...когда Вы появились в Петербурге, в литературном кругу, я видел и признавал в Вас *человека*, каких мало знал там, почти никого, и каким хотел быть всегда сам» (477). Толстой в эти годы воспринимает Гончарова как «старшего» в литературе. Вспомнив в 1909 году первые встречи с ним, он отметит: «Я был гораздо моложе его. Я всегда так относился к нему, как к почтенному человеку».[11] В конце 1880-х годов в несохранившемся письме

[10] См.: *Гусев Н. Н.* Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого: 1828—1890. М., 1958. С. 101, 102, 128, 129 и след.; *Алексеев А. Д.* Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова. М., 1960. С. 54, 58, 60, 67 и след. В «Необыкновенной истории» (вторая половина 1870-х) Гончаров вспоминал, что в те годы Толстой «сходился с нами почти ежедневно — опять все у тех же лиц — Тургенева, Панаева и проч. Говорили много, спорили о литературе, обедали шумно, весело — словом, было хорошо» (*Гончаров И. А.* Необыкновенная история // Лит. наследство. 2000. Т. 102. С. 200). В письме к Толстому от 22 июля 1887 года Гончаров напомнил ему о его «иронических спорах всего больше с Тургеневым, Дружининым, Анненковым и Боткиным о безусловном, отчасти напускном или слепом их поклонении разным литературным авторитетам» (477—478). 15 февраля 1856 года шесть сотрудников «Современника», в том числе Толстой и Гончаров, сфотографировались в ателье С. Л. Левицкого. 29 ноября того же года Гончаров слушал у А. А. Краевского чтение Толстым «Утра помещика», о чем осталась запись в толстовском дневнике: «Дудышкин и Гончар⟨ов⟩. Слегка похвалили „У⟨тро⟩ П⟨омещика⟩"» (47, 102).

[11] Лит. наследство. 1979. Т. 90: У Толстого: 1904—1910: «Яснополянские записки» Д. П. Маковицкого. Кн. 3. С. 389.

автору «Обломова» Толстой признает и факт своего творческого ученичества у него, а растроганный адресат ответит (2 августа 1887): «Вы подарили меня дорогими словами: что будто я мог „иметь большое влияние на Вашу писательскую деятельность". Понять это буквально было бы дерзновенно с моей стороны; и я понимаю это так: Тургенев, Григорович, наконец и я, выступили прежде Вас; Вы, конечно, читали нас и, сидя в Севастопольских бастионах, думали: „Вон они пишут, кто во что горазд, дай-ка и я попробую". И попробовали, а потом приехали в Петербург, посмотрели на нас, послушали — и принялись: и вон где нас всех оставили, далеко позади! То есть мы, в том числе, пожалуй, и я, заразили Вас охотой, пробудили и желание в Вас, а с ними и „силу львину". В этом смысле, может быть, и я подталкивал Вас» (480—481).

Проблемы двух первых гончаровских романов в 1850-е годы остро волнуют Толстого, в прозе «почтенного» романиста ему многое родственно. Толстой работает над «Юностью» и «Молодостью» (будущими «Казаками»), над «Двумя гусарами», и его представление об «эпохах развития» личности, как и проблема отношений между поколениями сопоставимы с опытом взросления (и невзросления) героев «Обыкновенной истории» и «Обломова». Сближает писателей в эти годы и их неприятие жоржзандистских идей, тематически близко обоим гончаровским романам толстовское «Семейное счастие» (1859), что дает повод говорить о «совпадении на определенном этапе психологических поисков двух романистов».[12]

В эстетике писателей-современников (Гончаров был шестнадцатью годами старше Толстого, однако публиковаться начал всего за пять лет до него — «Обыкновенная история», опубликованная в 1847 году, была его дебютом) есть, разумеется, типологическая общность, определявшая позицию обоих как относительно литературных предшественников, так и внутри литературного процесса. И для Толстого, и для Гончарова, вступивших в литературу на ее постромантическом этапе, оставалось актуальным наследие эпохи Просвещения. В контексте же полемик 1850-х годов не менее актуальным было и самоопределение относительно «пушкинского» и «гоголевского» направлений. И если Гончаров не выступал с открытыми декларациями против «обличительной литературы», вложив весь свой антиобличительный пафос в уста кроткого Ильи Ильича, уличавшего современную литературу в том, что в ней нет «понимания и сочувствия», а есть только «грубый смех, злость»,[13] то Толстой во второй половине 1850-х, как обычно, радикален в полемике с «отрицательным направлением» и в утверждении своей позитивной программы. В Записной книжке 29 мая 1856 года он формулирует собственное «кредо»: «Всё то, на что нужно негодовать, лучше обходить. Для жизни довольно будет и тех вещей, к[оторые] не возбуждают негодования — любви. А у нас негодование, сатира, желчь сделались качествами» (47, 179). Продолжая ту же мысль, 2 июля 1856 года он пишет о «злости» Некрасову (при этом предельно немилосердно отзываясь о Чернышевском — «клоповоняющий господин», «говорящий тупые неприятности», «отвратительный» подражатель Белинского): «У нас не только в критике, но в литературе, даже просто в обществе утвердилось мнение, что быть *возмущенным, желчным, злым* очень мило ... Гоголя любят больше Пушкина. Критика Белинского верх совершенства, ваши стихи любимы из всех те-

[12] *Краснощекова Е. А.* И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб., 1997. С. 320; см. также: С. 125—133.

[13] *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1998. Т. IV. С. 27. Далее ссылки на это (продолжающееся) издание даются в тексте с указанием тома римской цифрой и страницы — арабской.

перешних поэтов. А я нахожу, что скверно, потому что человек желчный, злой, не в нормальном положении. Человек любящий — напротив, и только в нормальном положении можно сделать добро и ясно видеть вещи. — ⟨...⟩ А злоба ужасно у нас нравится. Вас хвалят, говоря: он озлобленный человек, вам даже льстят вашей злобой, и вы поддаетесь на эту штуку» (60, 75). Некрасов ответил на письмо мудро: «Гнусно притворяться злым, но я стал бы на колени перед человеком, который лопнул бы от искренней злости — у нас ли мало к ней поводов? И когда мы начнем больше злиться, тогда будем лучше, т. е. больше будем любить — любить не себя, а свою родину».[14] Об отношении Толстого к «отрицателям» Некрасов напишет 18 декабря того же года и Тургеневу: «Какого *нового* направления он хочет? Есть ли другое, живое и честное, кроме обличения и протеста? Его создал не Белинский, а среда, оттого оно и пережило Белинского, а совсем не потому, что „Соврем⟨енник⟩" — в лице Чернышевского — будто бы подражает Белинскому. ⟨...⟩ Больно видеть, что Толстой личное свое нерасположение к Чернышевскому, поддерживаемое Дружин⟨иным⟩ и Григоровичем, переносит на направление, которому сам доныне служил и которому служит всякий честный человек в России».[15]

Но если до сих пор речь шла о сближении двух писателей в конце 1850-х годов, обещавшем как будто развитие как личных, так и творческих отношений, то 1859 год стал последним годом в их общении и переписке. До конца 1880-х, повторю, между Гончаровым и Толстым пролегает полоса отчуждения, не оставившая ни писем, ни взаимных публичных отзывов.

В 1880-е годы отношение Толстого к «капитальному» роману резко меняется, и в целом из «доброжелателя» он превращается в его сурового судью. В октябре 1889 года он читает вслух «Обломова» в семейном кругу, что фиксируется в дневнике: «...читали Облом[ова]. Хорош идеал его» (50, 155). Однако последующие записи романа не щадят: «История любви и описание прелестей Ольги невозможно пошло»; «Дочел Облом[ова]. Как бедно!» (50, 155, 174). В августе 1906 года (запись Д. П. Маковицкого) Толстой повторит отрицательную оценку романа: «„Обломов" ⟨...⟩ мне не нравился. А „Обыкновенная история" — да».[16] Ни о «Фрегате „Паллада"», ни об «Обрыве» он отзывов не оставил, читал ли он их, неизвестно. Единственное гончаровское «изречение» Толстой включил в свод «Мысли мудрых людей на каждый день»: «Февраль. 26. Великая любовь неразлучна с глубоким умом, широта ума равняется глубине сердца; оттого крайних вершин гуманности достигают великие сердца, они же и великие умы. Гончаров» (40, 91).[17]

Неприятие Толстым эстетических принципов старшего современника и вынесенный в трактате «Что такое искусство?» приговор Гончарову-«эстетику» были обусловлены, помимо прочего, и «нетолстовскими» качествами поэтики и стиля Гончарова, среди которых — уже отмеченный минимализм авторского «я». Здесь приходится вернуться к констатации тех радикальных различий, о которых писал Н. Апостолов. Позицию Гончарова на протяжении всей жизни — как в вопросах общественно-политических, так и в вопросах литературных — можно определить как релятивистскую, или, выражаясь несколько мягче, подчеркнуто объективную. Он избегал резко за-

[14] Переписка Некрасова: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 41.

[15] Там же. С. 460.

[16] Лит. наследство. Т. 90. Кн. 2. С. 221.

[17] Источник, указанный в комментарии, — «Иллюстрированный настольный календарь т-ва „Просвещение" на 1902 год» (40, 480). В Описании библиотеки Толстого ошибочно указан толстовский «свод» — «Круг чтения» (см.: Библиотека Л. Н. Толстого в Ясной Поляне: Библиогр. описание. М., 1972. Т. 1: Книги на русском языке. Ч. 1. С. 206). Цитата заимствована из «Обрыва» (ч. 4, гл. 4; запись в дневнике Бориса Райского; см.: VII, 543).

явленных мнений, открытой субъективности, был уклончив в суждениях и оценках, скрываясь, как правило, за самыми общими фразами. Все это становится и стилеобразующей чертой. Вот как, к примеру, стиль Гончарова — уже в посттолстовской литературной реальности — определял С. А. Венгеров: «Слог Гончарова удивительно плавен и ровен, без сучка и задоринки. Нет в нем меланхолических тонов Тургенева, колоритных словечек Писемского, нервных нагромождений первых попавшихся выражений Достоевского. Гончаровские периоды округлы, построены по всем правилам синтаксиса, и нет у него своего синтаксиса, своей грамматики, как у других писателей нервного темперамента. Слог Гончарова сохраняет всегда один и тот же темп, не ускоряясь и не замедляясь, не ударяясь ни в пафос, ни в негодование. Словом, это такой же „объективный" слог, как объективно творчество Гончарова, такой же ровный слог, как ровен весь художественный темперамент автора „Обыкновенной истории"».[18] У Гончарова не было нервного темперамента, а был темперамент «лимфатический» (это его слова). Не было у Гончарова метафоричности Гоголя, он не «писал эссенциями», как Лесков, не было у него и мощно-тяжеловесного толстовского синтаксиса. Лексика Гончарова — литературно нейтральная, чуждая эффектов и экспрессии, «ненавязчивая», «обыденная», как характеризует ее современный исследователь.[19]

Помимо очевидно «нетолстовских» «округлости» и «правильности», для текста Гончарова характерна и высокая степень литературной условности, которую Толстой всегда остро чувствовал, называя «литературной подкладкой», «литературностью», «литературой литературы», и которая для него неизменно являлась отчуждающим мотивом, препятствием в признании. «Литературная подкладка противна мне до того, как ничто никогда противно не было», — свидетельствует запись в его дневнике от 22 ноября 1856 года (47, 101). Не случайность поэтому и появление рядом с именем Гончарова имени Тургенева («Гончаров — еще больше литератор, чем Тургенев»).[20]

Те или иные культурные коды, литературные модели в текстах Гончарова присутствуют на всех уровнях — сюжетном, персонажном, образно-мотивном. Один из убедительных примеров подобной «литературной подкладки» в «Обыкновенной истории» — многочисленные прообразы персонажной пары дядя—племянник как в литературе русского Просвещения,[21] так и в европейской литературе начала XIX века. Образцами разработки данной литературной схемы могут служить «Письмо дяди племяннику» (1769) Н. И. Новикова и «Наставление дяди своему племяннику» (1789) Д. И. Фонвизина. «В русской литературе XVIII века, — подтверждает данный тезис Е. А. Краснощекова, — отношения дяди и племянника как наставника и ученика (некое «замещение ролей» отца и сына) рассматривались неоднократно».[22] И сама фигура Ментора является, кроме того, устойчивым элементом не только классицистической драмы, но и «романа

[18] *Венгеров С.* Иван Александрович Гончаров. Биографический очерк // Гончаров И. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1899. Т. 1. С. 18.

[19] См.: *Бухаркин П. Е.* «Образ мира, в слове явленный»: (стилистические проблемы «Обломова») // От Пушкина до Белого: Проблемы русского реализма XIX—начала XX века: Межвуз. сб. / Под ред. В. М. Марковича. СПб., 1992. С. 120—121.

[20] «Слава Богу, — писал Толстой Боткину и Тургеневу 21 октября (1 ноября) 1857 года, — я не послушал Тургенева, который доказывал мне, что литератор должен быть только литератор» (60, 234).

[21] См.: *Глухов В. И.* О литературных истоках «Обыкновенной истории» // И. А. Гончаров: Материалы международной конференции. Ульяновск, 1994. С. 45—54.

[22] *Краснощекова Е. А.* И. А. Гончаров: Мир творчества. С. 72—73.

воспитания».[23] Несомненные параллели между «Обыкновенной историей» и «Роб Роем» В. Скотта были указаны Э. М. Жиляковой, подчеркнувшей близость диалогов Адуевых диалогам старшего и младшего Осбалдистонов.[24] Ситуацию приезда племянника к дяде «с заманчивыми видами на будущее» как «насквозь олитературенную, сросшуюся с определенной книжной традицией, а в русском своем варианте еще и англизированную» рассматривает и А. А. Илюшин.[25]

К разряду архетипических относится и персонажная пара, в которой слуга выступает комическим двойником своего господина (Захар—Обломов). Длительную литературную предысторию, восходящую к мифу о Пигмалионе и Галатее, имеет присутствующий во всех трех гончаровских романах мотив оживления статуи,[26] не менее богатая литературная родословная у обломовского халата[27] и т. д., и т. д.

Наконец, принципиально отличны в художественных методах двух романистов литературоцентричный по природе и превалирующий у Гончарова метод типизации (создание типов и сверхтипов) и его факультативность в поэтике Толстого. Гончаров в романном и неромантном творчестве прежде всего писатель-*типолог*,[28] типизация у него — универсальная стратегия, обеспечивающая как «постройку» образа, так и упорядоченность и устойчивость художественного мира в целом. В критических статьях 1870-х годов, в «Мильоне терзаний» (1872), в «Лучше поздно, чем никогда» (1879) и других, к осмыслению категории типического Гончаров обращается многократно, оценивая ее значение и для собственного творчества, и для творчества близкого ему А. Н. Островского. Характерное, например, отчасти даже и мистифицированное представление о «творческих типах» разных авторов Гончаров включил в статью «Лучше поздно, чем никогда», где писал: «К этому загадочному, пока еще не разъясненному, но любопытному явлению в области творчества можно отнести и духовное, наследственное сродство, какое замечается между творческими типами художников, начиная с гомеровских, эзоповских, потом сервантесовского героя, шекспировских, мольеровских, гетевских и прочих и прочих, до типов нашего Пушкина, Грибоедова и Гоголя включительно. Этот мир творческих типов имеет как будто свою особую жизнь, свою историю, свою географию и этнографию, и когда-нибудь, вероятно, сделается предметом любопытных историко-философских критических исследований. Дон Кихот, Лир, Гамлет, леди Макбет, Фальстаф, Дон Жуан, Тартюф и другие уже породили, в созданиях позднейших талантов, целые родственные поколения подобий, раздробившихся на множество брызг и капель» (139). Отношение к категории типического оста-

[23] См.: Там же. С. 73; *Глухов В. И.* О литературных истоках «Обыкновенной истории». С. 52—53.

[24] См.: *Жилякова Э. М.* И. А. Гончаров и Вальтер Скотт: (Некоторые наблюдения) // Проблемы метода и жанра. Томск, 1986. С. 197—215.

[25] См.: *Илюшин А. А.* Сим обязаны В. Скотту? // Русская речь. 1994. № 5. С. 3—7. В статье названы по меньшей мере пять произведений, «наметивших и закрепивших эту англо-русскую сюжетную традицию»: «Роб Рой» (1818) В. Скотта, «Мельмот-Скиталец» (1820) Ч. Р. Мэтьюрина, «Евгений Онегин» (глава первая — 1823, опубл. 1825) А. С. Пушкина, поэма «Сашка» (1825—1826) А. И. Полежаева, «Обыкновенная история» (1847) Гончарова. В авторе «Обыкновенной истории», как отмечает А. А. Илюшин, угадывается внимательный читатель «Роб Роя», поскольку разительно схожи эпизоды в обоих романах, когда дядя читает неумелые стихи племянника, перебивая чтение ироническими замечаниями (там же. С. 6).

[26] См.: *Строганова Е. Н.* Миф о Пигмалионе в романной трилогии И. А. Гончарова // И. А. Гончаров: Материалы международной научной конференции. Ульяновск, 2008. С. 215—221.

[27] См.: *Тирген П.* Халат Обломова // Ars philologiae: Профессору А. Б. Муратову ко дню шестидесятилетия / Под ред. П. Е. Бухаркина. СПб., 1997. С. 134—146.

[28] См. об этом: *Недзвецкий В. А.* И. А. Гончаров — романист и художник. М., 1992. С. 132.

ется для Гончарова одним из важнейших аргументов и в полемике с «новой реальной школой»: «Кстати, о типичности. Новая реальная школа, сколько можно понять, кажется, отвергает и ее. Это уже значит — замахиваться не на одну так называемую „романтическую школу", а на Шекспира, Сервантеса, Мольера! Кому какое дело было бы, например, до полоумных Лира и Дон Кихота, если б это были портреты чудаков, а не типы, то есть зеркала, отражающие в себе бесчисленные подобия — в старом, новом и будущем человеческом обществе? Нет, напрасно будет пророчить себе этот новый род реализма долгий век, если он откажется от пособия фантазии, юмора, типичности, живописи...» (142).

Здесь уместно сослаться на неприятие «типического» Б. Пастернаком, в чьей эстетике многое соприродно толстовской (что сам он отчетливо сознавал). «Принадлежность к типу, — читаем в «Докторе Живаго» (ч. 9, гл. 14), — есть конец человека, его осуждение».[29] И о том же другая запись: «...всякая типичность равносильна неестественности, и типами, строго говоря, бывают лишь те, кто в ущерб природе сами в них умышленно лезут. Зачем, думалось мне, тащить типичность на сцену, когда уже и в жизни она театральна?».[30] Близкое понимание природы типического находим у Бахтина: «Самостоятельность героя в типе значительно понижена, все проблемные моменты вынесены из контекста героя в контекст автора, развиваются по поводу героя и в связи с ним, а не в нем, и единство им придает автор, а не герой, носитель жизненного познавательно-этического единства, которое в типе понижено до чрезвычайности».[31]

Сложившееся, устоявшееся, узнаваемое в гончаровском типе очевидно противостоит «текучей», познающей мир и себя открытости и незавершенности толстовского героя, в котором «вечное напряжение и беспокойство, пульсация внутренней жизни ⟨...⟩ ценно само по себе как человеческая способность, как новое богатство».[32] Характерно, что своего героя Толстой определял как «движущийся тип»,[33] творчество же самого Толстого определяется идеей *пути*, признанной во всех без исключения классических работах о нем.[34]

Трудно не процитировать и еще одно пастернаковское суждение из очерка «Люди и положения», приближающее нас к пониманию художественных функций страсти и бесстрастия, где речь идет о загадке толстовской оригинальности: «Главным качеством этого моралиста, уравнителя, проповедника законности, которая охватывала бы всех без послаблений и изъятий, была ни на кого не похожая, парадоксальности достигавшая оригинальность. Он всю жизнь, во всякое время обладал способностью видеть явления в оторванной окончательности отдельного мгновения ⟨...⟩. Для того чтобы так видеть, глаз наш должна натравлять страсть. Она-то именно и озаряет своей вспышкой предмет, усиливая его видимость. Такую страсть, страсть творческого созерцания, Толстой постоянно носил в себе. Это в ее именно свете он видел все в первоначальной свежести, по-новому и как бы впервые. Подлинность виденного им так расходится с нашими привычками, что мо-

[29] *Пастернак Б. Л.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 3. С. 294. Разумеется, позиция Пастернака, по-толстовски максималисткая, провокативная, не умаляет значения того, что он называл «исторической символикой» искусства, которую держит «сила сцепления, заключающаяся в сквозной образности всех его частиц» (там же. Т. 4. С. 208).

[30] *Ивинская О. В.* Годы с Борисом Пастернаком. В плену времени. М., 1992. С. 215.

[31] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1978. С. 170.

[32] *Бочаров С. Г.* Роман Л. Толстого «Война и мир». 4-е изд. М., 1987. С. 142.

[33] Подробнее см.: *Сливицкая О. В.* «Истина в движенье»: О человеке в мире Л. Толстого. СПб., 2009. С. 14 и след.

[34] См.: Там же.

жет показаться нам странной. Но Толстой не искал этой странности, не преследовал ее в качестве цели, а тем более не сообщал своим произведениям в виде писательского приема».[35]

Если в переписке двух романистов, как мы видели, предстал ее единственный участник — Гончаров, то литературные оценки звучали большей частью из уст Толстого.

Суждения Гончарова о толстовских романах были произнесены как будто вполголоса, «в сторону», осторожно и уклончиво и — затерялись в до сегодняшнего дня не собранных, опубликованных и неопубликованных письмах писателя к разным корреспондентам. В поздних литературно-критических статьях Гончарова оценок толстовских произведений нет. Как, впрочем, нет развернутых суждений о больших именах и важнейших явлениях русской литературы (или есть высказывания самого общего характера), исключая неизменно любимое «Горе от ума» и неизменно отвергаемое имя — Тургенева. Характерны в этом свете немногочисленные высказывания Гончарова о «Войне и мире». В февральском письме 1868 года к Тургеневу он пишет, что «Мир и войну» (так!) не читал (роман публиковался в «Русском вестнике» с декабря 1867-го), поскольку все силы уходят на цензуру: «Главное известие ⟨...⟩ появление романа „Мир и война", графа Льва Толстого. Он, то есть граф, сделался настоящим львом литературы. Я не читал (к сожалению, не могу — потерял всякий вкус и возможность читать), но все читавшие и, между прочим, люди компетентные, говорят, что автор проявил колоссальную силу и что у нас (эту фразу почти всегда употребляют) „ничего подобного в литературе не было". На этот раз, кажется, однако, судя по общему впечатлению и по тому еще, что оно проняло людей и невпечатлительных, фраза эта применена с большею основательностью, нежели когда-нибудь. Вероятно, Вы получите, а может быть, и получили уже экземпляр „Мира и войны" и лучше всякого оцените, сколько во всех этих толках правды» (371—372). В письме к С. А. Никитенко — в 1873 году — Гончаров просит прислать ему «Войну и мир», сообщая: «...мне помнится, что у Вас есть „Война и мир" графа Льва Толстого; если есть, то позвольте прислать за ним или забросьте мимоездом ко мне. Я давно собираюсь прочесть его, но меня напугали толки о том, что там много скучной философии, которою будто бы автор вредит достоинству своих творческих созданий. Пора же, наконец, прочесть и его. Я глубоко уважал всегда автора и как серьезного художника, и как честного человека, хотя и находил, что он иногда оригинальничал, но это было в разговорах, в шуточных спорах, в приятельской беседе. Ужели он эту оригинальность в самом деле перенес в роман свой?»[36] В 1878 году (в письме от 17 июля) Гончаров советует датскому переводчику П. Г. Ганзену, работавшему над переводом «Обломова» и «Преступления и наказания», перевести «Войну и мир» (при этом эхом повторяя толстовское определение «капитальный роман», данное когда-то «Обломову»): «Это — положительно русская Илиада, обнимающая громадную эпоху, громадное событие — и представляющая историческую галерею великих лиц, списанных с натуры — живою кистью — великим мастером. ⟨...⟩ Это я позволяю высказать Вам свой взгляд на тот случай, если б Вы твердо и положительно включили бы в Ваше литературное призвание между прочим и намерение ознакомить родную Вашу литературу со многими капитальными произведениями наших писателей. — Это одно из самых капитальных, если не самое

[35] *Пастернак Б. Л.* Собр. соч. Т. 4. С. 323.

[36] Текст письма с откорректированной датировкой — в фонде издательской Группы И. А. Гончарова в ИРЛИ. Фрагмент см.: *Алексеев А. Д.* Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова. С. 175.

капитальное! Другие произведения того же автора так же капитальны по своим литературным достоинствам, но „Война и мир" — выше их всех по своему историческому и народно-русскому значению».[37] И наконец, в 1885 году (в письме от 9 февраля) он благодарит того же Ганзена за перевод «Войны и мира» на датский язык: «Я более рад, что переводят такого писателя на иностранные языки, чем кого-нибудь другого, не исключая даже Тургенева и Достоевского. Толстой — настоящий творец и великий художник, достойный представитель нашей литературы, а Достоевский — более психолог и патолог; художественность у него на втором плане. Тургенев блестящ, но не глубок. Положительно граф Толстой выше всех у нас».[38]

Переписка между писателями после тридцатилетнего перерыва неожиданно возобновилась в 1887 году. В июне этого года А. Ф. Кони посетил Ясную Поляну, откуда привез Гончарову «поклон» от Толстого. Кони вспоминал: «Может быть, некоторым сходством в творчестве объясняется и то особенное теплое чувство, с которым отзывался при мне Толстой о Гончарове, ⟨...⟩ прося передать ему сердечный привет и выражение особой симпатии, несмотря на весьма малое с ним знакомство».[39] Гончаров 22 июля откликнулся на «сердечный привет» в письме Толстому: «А. Ф. Кони, прогостивший у Вас несколько дней в деревне, привез мне поклон от Вас и сказал, что Вы сохранили добрую память обо мне...» (477).

«Сходство в творчестве» Гончарова и Толстого отмечал не только Кони. Так, В. С. Соловьев считал, что романы Гончарова и Толстого «решительно однородны по своему художественному предмету, при всей особенности их талантов». Близость писателей он видел в том, что «оба они воспроизводят русское общество, выработанное веками (помещиков, чиновников, иногда крестьян), в его бытовых явно существующих, а часто отживших или отживающих формах».[40]

Неантагонистичность художественных миров двух русских романистов при их очевидной неслиянности оставляет проблему их творческого диалога (в широком смысле) открытой и, надо признаться, практически не исследованной.

---

[37] Переписка И. А. Гончарова с П. Г. Ганзеном: 1878—1885 / Предисл. и комм. М. П. Ганзен-Кожевниковой // Литературный архив. М.; Л., 1961. Т. 6. С. 81—82.

[38] *Алексеев А. Д.* Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова. С. 271.

[39] И. А. Гончаров в воспоминаниях современников / Вступ. статья А. Д. Алексеева; подг. текста и прим. А. Д. Алексеева и О. А. Демиховской. Л., 1969. С. 240.

[40] *Соловьев В. С.* Три речи в память Ф. М. Достоевского (1881—1883) // Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 294.

© *ИНЕССА МЕДЖИБОВСКАЯ (США)*

ОБ ИСКРЕННОСТИ ПОСТУПКА: СИМВОЛИКА ДВЕРИ В НЕЗАКОНЧЕННОМ ЗАМЫСЛЕ ТОЛСТОГО ОБ ИЕРОМОНАХЕ[1]

Отвечая иеромонаху Иоанну, преподавателю Пензенской духовной семинарии, на вопрос последнего об унитарианской секте, Толстой писал 30 января 1907 года: «Церковь в религиозном отношении есть то же, что и государство в общественном. И то и другое составляют главный источник заблуждений и бедствий людских. Чем скорее освободятся люди от того и другого, тем больше приблизятся они к благу. Уничтожение того и другого, в особенности первого, есть главная, важнейшая задача нашего времени».[2]

Толстой последних лет жизни представляется нам великим старцем, мудрым учителем, защитником угнетенных и порабощенных, противником правящего режима, не подлежавшим аресту только из-за своей всемирной славы, даже вдохновителем революции — и это несмотря на неуклонное осуждение им насильственных форм борьбы. Но видим ли мы в нем автора, не переставшего жаждать новых тем и форм? Почти сразу после ухода Толстого из жизни разбиравшим его рукописи стало ясно, что великий писатель оставался творцом до самой кончины. В его бумагах было найдено множество набросков, замечательных не только по силе изображения, но и остро необычных по тематике. Они поражают смелостью замысла, чаще всего имеющего как особую предысторию, так и печатную судьбу. На одном из этих набросков, заслуживающем пристального внимания благодаря редкой совокупности качеств, могущих дать лучшее представление о творческой лаборатории Толстого в самые последние годы жизни, я хочу остановиться. До сих пор он еще не получил пространного и комплексного научного комментария.

Речь идет о загадочном сюжете января 1909 года об иеромонахе, называемом то Илиодором, то Исидором, оставляющем церковь, идущем в революцию и гибнущем за нее. Сюжет сохранился в трех небольших главках, причем лишь первая из них достаточно разработана, две остальные заключены в небольшом параграфе и нескольких предложениях из дневника священника в третьей главе. Текст был наскоро перепечатан «секретариатом Толстого» (видимо, Н. Н. Гусевым или дочерью писателя, Александрой Львовной). Напечатанные три главки были возвращены Толстому на просмотр, причем он тут же, по своему обыкновению, стал вносить исправления в них. Набросанные главки являются развитием трех пунктов плана замысла, к счастью сохранившегося в записи на небольшом листке и состоящего

[1] Данная статья основана на недавнем выступлении по приглашению коллег-славистов Миланского университета на конференции в Гарньяно (Италия) в апреле 2010 года. Она включает в себя переработанный материал текстологической заметки «Tolstoy's Hieromonk», вышедшей в ежегодном выпуске журнала Толстовского североамериканского общества. См.: *Medzhibovskaya Inessa.* Tolstoy's Hieromonk // Tolstoy Studies Journal. 2009. V. XXI. P. 55—63.

[2] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1956. Т. 77. С. 21. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

всего из 12-ти пунктов — будущих глав, каждая из которых должна была стать новой ступенью на пути ухода священника из церкви, потом выступления против нее и властей и казни. Написанный текст изображает сомнения монаха в своем призвании, разуверение в нем во время литургии, удаление в келью; далее цитируется выдержка из его дневника, редкого по исступлению содержащегося там признания в потере веры. Все, что нам известно о революционном будущем Илиодора-Исидора, находится как раз в пунктах 4—12 плана рассказа (я говорю «рассказ», основываясь на форме первоначально набросанного Толстым текста).

Рассказ обрывается на самом интересном месте и, казалось бы, говорить больше не о чем. Но уж слишком высок задел написанного, слишком авантюрен вырисовывающийся сюжет, слишком тесно связан он с другими набросками 1905—1910 годов. Занимаясь художественной разработкой вопросов о связи между революционной борьбой и верой, Толстой, как явствует из его дневниковых записей, придавал особый вес начатому наброску. От написания начала сюжета об иеромонахе до смерти Толстого оставалось всего полтора года, а нам доподлинно известно, как долго Толстой вынашивал и «вымуштровывал» самые дорогие для себя темы, поэтому возьму на себя смелость предположить, что ему просто не хватило времени для того, чтобы рассказ получил свое окончательное воплощение.

Если верить свидетельству А. П. Сергеенко, нагнавшего Толстого в гостинице для проезжающих при Оптиной Пустыни, чтобы выполнить экстренные толстовские распоряжения через несколько дней после его ухода, уже смертельно больной Лев Николаевич набрасывал новые сюжеты на том же листке, где значились необходимые ему в дороге и впопыхах оставленные дома предметы (как то, в столбик: «мыло, ногтевая щеточка, блок-нот, кофе, губка»). Еще чуть ниже находились заглавия новых набросков. Сюжеты эти носят только приблизительные названия, причем один из них касается священника, обращенного тем, кого он пытался обратить: «священник, обращенный обращаемым».[3] Сергеенко выдвинул гипотезу о том, что данный сюжет автобиографичен, что Толстой хотел отобразить в нем перипетии своей многолетней дружбы-тяжбы с тульским священником Троицким, который, подобно митрополиту Филарету в письмах к Пушкину, пытался образумить его и вернуть в лоно православной церкви. Сергеенко связывает запись также и с дневниковым свидетельством Толстого, за четыре дня до ухода из Ясной Поляны изложившего волновавший его сюжет: «Очень живо представил себе рассказ о Священнике, обращающем свободного религиозного человека, и как обратитель сам обращается» (24 октября 1910; 58, 123). Как настоящий создатель, Толстой прибавил: «Хороший сюжет» (там же). Но даже плана этого сюжета не осталось, хотя он совершенно очевидно связан в своих коренных мотивах с потерей веры и обретением ее в качественно другом измерении, т. е. динамикой, присутствующей в сюжете об иеромонахе. Речь не идет о смене вероисповедания, этого недостаточно, как намекает Толстой в своем ответе иеромонаху Иоанну об униатстве, речь идет о качественной смене жизненной ориентации. Подчеркнем, что фраза Толстого о задачах времени, которые включают вместе с отказом от церкви и упразднение государства, будучи написанной в 1907 году, носит неприкрыто революционный характер.

[3] Другие сюжеты, о которых припоминает Сергеенко, были о Феодорите и издохшей лошади, о Н. Н. Страхове, влюбленном в горничную Грушеньку, а также об охоте, дуэли и забритых в солдаты. См.: *Сергеенко А. П.* Последние сюжеты // Лит. наследство. 1961. Т. 69. Кн. 2. С. 287—292. См. также записную книжку Толстого № 7 за 1910 год, в которой находился листок (58, 235).

Усилиями текстологов Юбилейного академического издания Полного собрания сочинений Толстого рассказ об иеромонахе был напечатан в наиболее полном виде с комментариями В. С. Спиридонова, в ряду других корректировок переправившего имя священника с «Исидора» на «Илиодора». В. С. Спиридонов скрупулезно подобрал в своем объяснительном эссе о хронологической канве рассказа дневниковые записи Толстого, похожие по характеру на запись о «хорошем сюжете» на тему обращения. Судя по этим записям, энтузиазм Толстого по отношению к монаху-расстриге и революционеру, может быть террористу, не остывал. Почему же Толстой прервал работу?

Если бы он действительно завершил сюжет успешно, к фразам типа «хороший сюжет», относящимся ко всем сюжетам о священниках последних двух лет, Толстой мог бы прибавить совершенно по-библейски: «И было хорошо». Но сюжет 1909 года остался наброском, а последняя запись октября 1910 года выразила лишь тоску о незавершенном. Именно стремление художественно убедительно изобразить поступок кажется мне корнем проблемы. Толстого вряд ли мучила простая риторическая констатация торжества одной, лучшей правды над другой, порочной: он не раз повторял, что правда одна, иначе она не правда. В частности, в дневнике 9 октября 1910 года в который уже раз Толстой раздумывает о том, в революции ли выход, и опять отвергает революцию и насилие как путь к спасению: «Когда революционеры достигают власти, они неизбежно должны поступить так же, как поступают все властвующие, т. е. совершать насилия, т. е делать то, без чего не может быть власти» (58, 117). Но как «задача нашего времени», что следует из письма иеромонаху Иоанну, процитированного в начале статьи, наряду с уходом из сферы действия государственной власти, уход современного человека из церкви казался писателю необходимым *условием*, но не конечной *целью* бытия.

И с другой стороны, если бы воплощение художественной правды понималось Толстым утилитарно-односторонне, он бы писал исключительно в пропагандистском и прокламаторском духе. Он не разделял бы муки везомого на казнь, образ тоже часто встречающийся в его дневнике последних лет, особенно 1909 года, когда был начат рассказ об иеромонахе. Поражают пени и жалобы мастера на труднодостижимое искусство, эквивалент которого, по его мнению, можно найти только в сонетах Микеланджело, писавшего сцены Страшного суда. Толстого волнуют не условия или цели, а *средства* передачи пограничных состояний между бытием и небытием, верой и неверием, действием и бездействием, насилием и кротостью, сопротивлением и непротивлением. Ведь обращение одного человека другим есть авторство первого, власть его *над* вторым, и любая модификация отношения подчиненности грозит неповиновением, нарушением гласной или негласной заповеди, высшим судом и «изгнанием из рая». Не об этом ли говорят написанные Толстым страницы о страданиях иеромонаха Илиодора-Исидора, в двух шагах от Царских Врат пораженного сомнением в своей сыновности Ему. Герой испытывает настоящие муки ада при одной мысли о том, что через минуту ему предстоит встать и выйти через Врата к пастве и обращать или утверждать ее в повиновении, ритуально закрепленном причащением к святым дарам:

«Иеромонах Илиодор, опустив голову и закрыв глаза, сидел во время службы в алтаре скитской церкви. Сейчас ему надо будет встать, подойти к престолу, стать лицом к царским дверям и сделать руками известное движение, произнести известные слова и потом подойти к алтарю, взять в руки серебряную золоченую чашу и начать совершать таинство причащения телом

и кровью Христа бога. Прошло уже три с половиной года с тех пор, как он, князь Иван Тверской, перестал быть князем Тверским и отставным гвардии полковником, а стал смиренным иноком Илиодором, и никогда еще не было с ним того, что было сейчас... И вдруг, о ужас, он совершенно неожиданно, ничем не подготовленный, почувствовал, что то, что он будет совершать, не поможет, не может помочь ему. Он вспомнил, как в прежнее время совершение этого таинства, когда он причащался у старца, возвышало его, и как теперь, когда он сам совершал его, как он был равнодушен — да, совершенно равнодушен — к этому. — „Да ведь я сам причащусь, соединюсь с ним. Да кабы духом соединиться. А ведь это одна внешность...." И ужас охватил его. Он усумнился. И, усумнившись, понял, что в этом деле нет середины: или это точно великое таинство, или это — ужасный, отвратительный обман» (37, 288—289).

Пагуба подобной беззаветной веры, в своей окончательной бесповоротности, выражена Толстым с поразительной мощью, даже несмотря на фрагментарность и неотделанность первых глав. Конечно, у иеромонаха есть увещеватели и даже восторженно преданные ему поклонники (например, отец Евмений и саркастически, несколькими штрихами изображенная старая девица, «институтская классная дама», которая «говорила ему о том великом добре, которое он делает людям своей жизнью и своими поучениями, и что ее он спас от неверия, погибели» (37, 289)). Аргументы догадывающихся о душевной смуте Илиодора напоминают характер увещеваний многочисленной армии людей, обнадеженных исполинскими поисками Толстым веры, пытавшихся наставить и обратить его, — от А. С. Бутурлина и А. А. Толстой до Троицкого и архимандрита Тульского Парфения, приезжавшего в Ясную Поляну как раз в январе 1909 года (20 января) с тайной миссией уговорить Толстого покаяться перед смертью и вернуться в лоно Православия.

Негодование Толстого, направленное как на потуги обращающих, так и на символику обращения, столь эмоционально-высоко, что он, не выдержав, заставил своего сомневающегося иеромонаха вспомнить, какой марки было покупавшееся накануне вино крови господней (хотя при первой же вычитке отпечатанных на машинке страниц он вычеркнул эти строки).[4] У Парфения Толстой весьма настойчиво пытался разузнать, среди прочих деталей монастырского быта, пьют ли монахи.[5] Не добившись ответа от Парфения, Толстой поручил Н. Н. Гусеву узнать следующее: 1. Как ведется вся служба? 2. Как служат монахи, в какой очереди? 3. Какие молитвы? 4. Как сам причащается? 5. Кто с ним служит в монастыре вместо дьякона? 6. Что поют? 7. Выпивал ли сам и когда? (вопросы написаны на обороте первой главы — 37, 453). Еще ранее, в первых числах января, когда делались начальные наброски этой главы, Ясную Поляну посетили в один день священник Горбаневский, провинциальный преподаватель Закона Божия, и уже известный Толстому по своей публицистике о молодой России, а в ближайшем будущем знаменитый соавтор «Вех» Михаил Гершензон. Гершензон не понравился Толстому своим упрямым нежеланием принять постулат о том, что мир спасется любовью: Гершензону эта мысль казалась чистой утопией; разговор между ним и писателем велся почти что грубо. Горбаневский же расположил к себе Толстого забавными историями из жизни провинциального священства, в том числе рассказом о проделках и проказах прославившегося своим пьянством иеромонаха Илиодора Царицынского. К недоумению всех присутствующих, Толстой похвалил бражника за искренность, как

[4] Эта деталь зафиксирована на листе 5-м машинописного варианта рукописи (ОР ГМТ. 981/1 (29/3)).

[5] *Гусев Н. Н.* Два года с Толстым / Под ред. А. И. Шифмана. М., 1973. С. 234—235.

лучшее средство, приближающее человека к любви и Богу, и не обратил внимания на продолжение разговора о провокаторской деятельности Илиодора.[6]

Совершенно очевидно, что на данном этапе работы Толстого над сюжетом его занимает именно вопрос об искренности поступка, избавлении от ритуальной фальши. Он активно ищет нужных штрихов и красок для полнокровного изображения перехода священника от обмана к истине, не останавливаясь перед возможностью совершения священником преступления. Но какого именно?

В 2008 году вышел первый написанный после выхода Юбилейного академического издания известный мне отклик на атрибутику незавершенного рассказа Толстого об иеромонахе. По мнению его автора, А. Н. Варламова, под загадочным монахом кроется именно небезызвестный Сергей Труфанов, он же Илиодор Царицынский, по кличке «русский Саванарола», «святой черт» и прочее. Это был алкоголик, богохульник, политический авантюрист и черносотенец, публично осквернявший портрет Толстого и произносивший ему анафемы с паперти. Вместе с тем в пьяном угаре Илиодор называл Толстого своим святым братом, лобызал его портрет и просил его обратить Илиодора в толстовство.[7]

Казалось бы, параллель многообещающая, но почему же в рукописных вариантах имя священника-отступника варьируется между Илиодором и Исидором и даже светским его именем в более поздних главах рассказа, после ухода иеромонаха из церкви и возврата себе светского имени, Ивана Тверского. При последней правке напечатанных страниц, скрупулезно внося исправления в короткий машинописный текст (2-й и последний правленный автором вариант рассказа), Толстой не исправляет изменившееся почему-то имя еще мучавшегося и не покинувшего церкви иеромонаха с «Илиодора» в рукописи на «Исидора» в машинописной версии.

Вернемся теперь к гипотезе Сергеенко о чуть-чуть более позднем незавершенном сюжете — об обращающем и обратимом. На мой взгляд, она чересчур категорична в атрибуции этого сюжета к одному лишь Троицкому, во-первых, и одному лишь автобиографическому источнику замысла, во-вторых. Проблематичная сторона гипотезы заключается в том, что Сергеенко не отметил в произведениях Толстого сходных моментов эпизодов со священниками, а также связи записанных на лоскутке заглавий с уже начатыми, но еще не законченными сочинениями последнего периода.

Вспомним хотя бы в незавершенной драме «И свет во тьме светит» сцену спора Николая Ивановича Сарынцева с отцом Герасимом, защищающим прерогативу церкви на руководство духовым поведением паствы и политический тандем между «двумя царствами», церковью и властями предержащими, как богоданную: «Отец Герасим: Церковь не может поучать противному, потому что она утверждена от самого господа. Сказано: „Даю вам власть...и *врата ада* не одолеют ее...” Николай Иванович: „Ведь я вам уже сказал, что я не признаю этого. А не признаю потому, что... в Евангелии сказано: по делам их познаете их... церковь благословляет клятву, убийство, казни”» (31, 150).

[6] Там же. С. 229.

[7] См.: *Варламов А. Н.* Лев Толстой, Столыпин и иеромонах Илиодор // Яснополянский сборник. Статьи, материалы, публикации / Под ред. Л. В. Миляковой и А. Н. Полосиной. Тула, 2008. С. 419—430. Варламов проводит спорную параллель между отлучением Толстого и разоблачением Илиодора, состоявшимся только после смерти Толстого и только в результате бесстыдной манипуляции Илиодором авторитетом церкви и общественным мнением. Тем не менее, подняв интереснейшие архивные материалы о личности одиозного священника, Варламов дает возможность лучше понять состояние времени, в котором Толстой работал над сюжетом.

Вспомним, наконец, и не меньшую по полемической и драматической силе проповедь отца Исидора (sic!), «седенького старичка», обличающего царя и придворных в повести «Фальшивый купон» (1904). По его словам, власть и церковь вымогают у народа исполнение клятвы «в верности и вере», оправдывают казни и убийства. Другая важнейшая дуэль состоится между изгнанным в Сибирь защитником раскольников Исидором и сделавшим завидную церковную карьеру архимандритом Михаилом (36, 52), посланным усмирять непокорных духом. Чувствуя свою неспособность верить после общения с Исидором и в знак признания того, что он не в состоянии больше участвовать в распространении зла (религиозное обращение по своим последствиям уподобляется здесь циркуляции фальшивого купона), Михаил уходит в монастырь «на покой» (36, 52).

Мотив дверей является художественной находкой Толстого для изображения того, что человеку дана свобода выбора пути, чтобы пройти, выйти, уйти или войти. Толстой почти физически ощущал эту символику и, конечно, сочувствовал более иеромонаху Исидору, чем Михаилу из «Фальшивого купона», уход из уединенного священства в жизнь казался ему более приемлемым, отсюда и странная похвала Илиодору Царицынскому, как будто бы Толстой мог знать, что уже после его смерти Илиодор действительно сложит с себя свой сан и примкнет к революции, хотя и по весьма своеобразным мотивам. Невозможно забыть признания Толстого в его последней записной книжке, сделанного 27 октября 1910 года накануне ухода из дому (пролога его записки к Софье Андреевне), твердо подтверждающего решение уйти, но не уходить при этом в монастырь: «Не антимилитаризм, а религиозно-нравственный закон, вследствие котораго человек не может ни устраивать жизнь других, ни подчиняться устройству, установленному другими, как только оно противно религиозно-нравственному закону. А насилие всегда противно ему. ⟨...⟩ Большинство уходят в монастыри, и я ушел бы в монастырь, если бы верил тому, чему верят в монастырях. Не веря же так, я ухожу просто в уединение. Мне необходимо быть одному» (58, 233).

И уже приехав в Оптину Пустынь, Толстой стоял перед своим последним искушением, вратами и дверьми в пределы монастырского уединения, момент, прекрасно описанный Иваном Буниным в «Освобождении Толстого»: «...опять расспрашивал о старцах, спасающихся при монастыре в скиту, выражал желание повидаться с ними, а потом „вышел, бродил возле скита, дважды подходил к дому старца о. Варсонофия, стоял у его дверей, но не взошел..."».[8] Бунин напоминает слова из Евангелия, включенные в сборник, составленный Толстым, «Мысли мудрых людей на каждый день» как раз ко дню 7-го ноября (дата пребывания Толстого в Оптиной по новому стилю): «Входите тесными вратами: ибо широки врата и пространен путь, ведущие в погибель; и многие идут ими: ибо тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их».[9] Уход Толстого вызывает в памяти литературный аналог — любимое им место из «Странника» Пушкина (1835), стихотворной переделки аллегорической повести Джона Беньяна «Путь странника». За ушедшим странником снаряжена погоня с целью воротить его: «...но я тем боле // Спешил перебежать городовое поле, // Дабы скорей узреть — оставя те места, // Спасенья верный путь и тесные врата».[10]

На взгляд автора этой статьи, ключом к разгадке толстовского замысла об иеромонахе и родственных ему незавершенных фрагментов о бунтующих священниках, раскольниках, разбойниках и революционерах служит имен-

[8] *Бунин И. А.* Освобождение Толстого // Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. С. 21.
[9] Там же. С. 33.
[10] *Пушкин.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1948. М., Т. III. С. 111.

но метафора дверей, проемов и врат, использовавшаяся Толстым для художественного решения проблем не столько духовного поворота и переворота или возрождения, волновавших его ранее, сколько *перехода* из одного состояния в другое. Его интересовали переход и уход, движимые более собственным искренним усилием, нежели сторонним вмешательством авторитарного обратителя или искусителя. Отсюда возникает соображение об оборотной стороне двери, могущей быть приглашением в рай или ад.

Двери — и не только Царские Двери — фигурируют в набросках сюжета об иеромонахе. Эти другие двери остались незамеченными в тексте плана. При перепроверке всего рукописного художественного наследия Толстого после войны в самом конце плана рассказа об иеромонахе было расшифровано слово *дверь*. Оно было внесено в Описание рукописей Толстого в 1955 году, но, поскольку его присутствие рядом со словом «казнь» казалось просто непостижимым в контексте написанного на листке плана, поправка не была внесена в его текст в вышедшем годом позже 37-м томе Юбилейного издания (1956).[11] Ошибка так и осталась неисправленной.

Перед публикацией рассказа об иеромонахе в 37-м томе он появлялся в печати по крайней мере четыре раза — исключительно под названием «Иеромонах Исидор». Чертков и Александра Львовна Толстая включили рассказ во все три издания «Посмертных художественных произведеній»: Сытинское, изуродованное цензурой, и две заграничные версии того же издания, Берлинскую и Нью-Йоркскую.[12] С обложек бесцензурных заграничных изданий, выпущенных через каналы чертковского «Свободного слова», исчезло имя Александры Львовны, но там были восстановлены все изъятые цензурой места с налетом религиозного анархизма, особенно связанные с богохульными сомнениями Илиодора-Исидора перед Царскими Вратами. Тут Чертков, конечно же, воспроизвел толстовское написание со строчной буквы: «царские двери». Также восстановлен был «Дневник Исидора», значившийся под совершенно конкретной датой, «15 сентября, 1902»: «Да, все кончено. Нет выхода, нет спасения. Главное, нет Бога, того Бога, которому я служил, которому отдал свою жизнь, которого умолял открыться мне, который мог бы слышать меня. Нет и нет Его... 1909».[13]

В 1912 году Чертков посчитал необходимым включение в конец текста также и плана 12-ти глав будущего рассказа, присовокупив его к окончанию дневника (несколько меньшим шрифтом), с небольшим предисловием: «В бумагах автора сохранился следующий конспект этого неоконченного рассказа.

1. Служба обедни. Сомнения.
2. Беседа с старцами. Сознание недостаточности для себя достаточного для них.
3. Опять уединение. Дневник.
4. Мужики живут. Появляется Иван. Его хватают.
5. Тюрьма, политические. Проповедь. Сестра выкупает.
6. У сестры обличает.
7. К революционерам.

---

[11] Описание рукописей художественных произведений Л. Н. Толстого / Сост. В. А. Жданов, Э. Е. Зайденшнур и Е. С. Серебровская; под ред. В. А. Жданова. М., 1955. С. 536—537.

[12] *Толстой Л. Н.* Посмертные художественные произведения / Под ред. В. Г. Черткова. Авторизованное издание. Berlin, 1911—1912. Т. 3. С. 271—275; Посмертные художественные произведения Льва Николаевича Толстого / Под ред. В. Черткова. М., 1911—1912. Т. 3. С. 179—181; Посмертные художественные произведения Льва Николаевича Толстого / Под ред. В. Г. Черткова. Нью-Йорк, [Б. г.]. Т. 3. С. 301—308.

[13] Посмертные художественные произведения Льва Николаевича Толстого / Под ред. В. Г. Черткова. Нью-Йорк, [Б. г.]. Т. 3. С. 307.

8. К товарищу-начальнику.
9. За границей.
10. К государю.
11. Берет на себя.
12. Казнь с двумя разбойниками».[14]

Ввиду того, что текст начатого рассказа столь короток, трудно предположить, что рассматриваемые листки покидали пределы ремингтонной комнаты Яснополянского дома. Известно, что Толстой прибегал к перепечатке рукописей профессионалами, когда дело касалось только более объемных и законченных текстов. Исходя из этого логично заключить, что имя «Исидора» не было простой машинописной опечаткой (иначе Толстой бы ее исправил), но сознательным изменением, сообщенным окружающим его близким или личному секретарю.

Имя «Исидор» было воспроизведено в 12-м томе госиздатовского «Полного собрания художественных произведений Толстого». Любопытное объявление о публикации поместил журнал «Печать и революция»: «Из произведений этого тома „Божеское и человеческое" и „Детская мудрость", запрещавшиеся цензурой, впервые вводятся в собрание сочинений. „Хаджи Мурат", „Кто убийцы — Павел Кудряш", „Иеромонах Исидор", „Посмертные записки старца Федора Кузьмича", „Нет в мире виноватых" — печатаются в неискаженном цензурой виде. Это собрание сочинений является первым, напечатанным по новой орфографии, что даст экономии на полмиллиона твердых знаков».[15]

Между этим текстом и текстом, напечатанным в Юбилейном издании, нет большого *количества* разночтений, за исключением указанных ниже, а они *качественно* принципиальны. Проведенный мной анализ рукописей, в том числе и плана, в большинстве случаев поддерживает решения издателей Юбилейного, вынесших план в конец тома и восстановивших в нем также и все дополнительные пункты предварительного характера, вычеркнутые Толстым, например добавки после главы о старцах, запутавшие последующую нумерацию: «4. Сестра или мать. Высший свет. Их ужас на революцию. Разговор о Jean об его fredaines. 5. Является Jean. Он (слушает и понимает) говорит, что думает. Обличает» (37, 379). В главе 8-й перед фразой «товарищу-начальнику» также восстановлено слово «сестра» (37, 380). При восстановлении этих важных деталей мы видим, что в плане Jean/Иван/бывший Илиодор-Исидор не только более ярко обличает, но и склонен обращать других. Опыт тюрьмы по-прежнему ведет его к революционерам, не столь загадочно и его пребывание за границей, где в начале 1900-х и до самой революции 1905 года активно действовали лучшие силы партии эсеров, скрываясь от охранки и занимаясь подготовкой новых терактов. Иван отправляется к государю после пребывания за границей. В силу этого фраза «берет на себя», предшествуя известию о казни в последней главе, может значить только две вещи: то, что Иван берет на себя исполнение теракта, или же он берет на себя преступление других и гибнет рядом с двумя другими осужденными, в подражание Христу. Но тогда Иван должен умереть как догматик, цареубийством доведший до логического конца свое богоборчество и желание обращать или обращаться в орудие насилия. Это решение противоречило бы христианским убеждением автора, что, впрочем, не исключено при попытке художественного воплощения трагизма жизненного пути бывшего иеромонаха. Но так ли действительно был задуман Толстым конец сюжета?

[14] Там же. С. 307—308.
[15] Новое издание Толстого // Печать и революция. 1928. Март. Книга вторая. С. 231.

Том 37-й был закончен приблизительно в 1937 году (роковое совпадение!), Чертков же умер в 1936 году: предыдущий том 36-й, в котором находилась программная статья Толстого «Конец века», а также «Фальшивый купон» с его пламенным агитатором Исидором, отвергающим насилие, и, между прочим, предисловием Толстого к статьям Черткова радикального направления, публиковавшимся автором из-за границы и также отвергающим революционное насилие, вышел с траурной рамкой и соболезнованием по поводу кончины Черткова. Пережив два удара и только что, в 1934 году, отметив 80-летие, Чертков понимал, что дни его сочтены. Зная динамику подготовки томов, в которых превалировал материал с откликами Толстого на революционные события первого десятилетия века и зная особую заинтересованность Черткова именно в этой тематике, можно предположить, почему он, будучи тяжело больным и фактически уже не руководя изданием, торопил Н. С. Родионова, выполнявшего обязанности главы Главной редакции. Но из-за ужесточающихся цензурных условий Родионов не успел провести 37-й том через бюрократические и политические препоны, чинимые Госиздатом. Том вышел только в 1956 году, после смерти В. С. Спиридонова (1952). В год же чисток В. С. Спиридонов оказался политически благонадежной кандидатурой для подготовки текстологических материалов 37-го тома: до этого он редактировал некоторые народные сказки и легенды Толстого, вошедшие в 25-й том, а также «Азбуку, или Русские народные книги для чтения». Не вникая в причины исправления Толстым имени иеромонаха в последней сделанной им правке машинописного текста, Спиридонов чисто формально превратил «Исидора» снова в «Илиодора», исходя из текста первой рукописи. Он допустил и другую серьезнейшую ошибку. Дело в том, что в 12-й главе плана рассказа никаких разбойников нет. Толстым написано: «казнь и двери разбил».[16] Могу утверждать это, внимательно разобрав рукописи. Спиридонова винить нельзя, особенно если его торопили: последняя глава в плане находится в самом конце листка и хвостик от «двойки» в числе «12» накладывается на текст. Создается иллюзия того, что последнее слово в плане является сокращенной формой слова «разб.». Спрессовывая текст, Толстой «вынудил» текстолога, только что выверившего тысячные страницы толстовской агиографики в томах 21-м и 22-м, подсознательно выбрать евангельский контекст. В этом выборе Спиридонов был совершенно прав, но только контекст оказался еще более неожиданным и захватывающим.

Редактируя сказку «Архиерей и разбойник», переделку Толстым во «Второй русской книге для чтения» (1875) отрывка о Жане Вальжане и епископе Мириэле из «Отверженных» Гюго для 21-го тома, незадолго до работы над томом 37-м, Спиридонов, конечно, запомнил эпизод спасения и обращения разбойника священником. Спасение оказалось возможным благодаря доверию, щедрости и доброте, посредством не литургического обряда, а проводимой Мириэлем «политики» открытых дверей: «Архиерей ушел от него, *растворил все двери* и лег спать» (курсив мой. — *И. М.*; 21, 189). Образ открытых дверей, свободного прохода к алтарю, с которого крадутся Вальжаном подсвечники, повторяется в полуторастраничном пересказе множество раз, и делается это Толстым умышленно (21, 188—189). В 1875 году, однако, Толстой колебался между двумя вариантами.

В окончательном варианте остались только покорность Вальжана, отдающего себя в руки закона после признания им своей вины и под влиянием

[16] ОР ГМТ. 981/1 (29/1). Точно так же прочли эту фразу редакторы «Описания рукописей художественных произведений Л. Н. Толстого» (с. 536).

христианского прощения Мириэлем: «Зачем же ты, дружок, только один подсвечник взял? Ведь я тебе оба подарил» (21, 189). В предыдущем варианте Вальжан остается на свободе: «Я тебе оба подарил. И полицейским сказал: Он не украл, я подарил ему. Разбойник поглядел на архиерея, хотел сказать что-то, да ничего не выговорил, только заплакал. Полицейские пустили его. И с тех пор разбойник бросил дурные дела и стал добрым. Когда ему приходили дурные мысли, он вспоминал о подсвечнике и забывал дурное» (21, 644).

Переделывая тот же отрывок из «Отверженных» для более взрослых читателей «Круга чтения», который Толстой редактировал для нового издания как раз в январе 1909 года, к упоминаниям о множестве распахнутых дверей и дверных проемов, а также алтарных проходов, уже присутствовавших в версии 1875 года, Толстой добавляет такие строки: «Епископ ласково взял каторжника за руку: „Вы могли и не говорить мне, кто вы. Этот дом не мой, а божий. *Эта дверь не спрашивает у входящего*, есть ли у него имя, а есть ли у него горе. Вы страдаете, вас мучают голод и жажда, милости просим, входите... Прежде, чем вы назвали себя, я уже знал, как вас назвать... я знал, что вас зовут моим братом"» (42, 281).

Итак, обратив внимание на перерождение разбойника, в набросках сюжета об иеромонахе Спиридонов прочел слова «казнь и двери разбил» как «казнь с двумя разб.», расшифровав кажущееся ему сокращенным слово как «разбойниками». Но кроме указанных выше существуют некоторые обстоятельства, которые также не соответствуют этому прочтению. Переправив имя иеромонаха на «Исидора» и убрав любой намек на возможность разглядеть в его монахе-революционере Илиодора-Труфанова, Толстой предпочитает наделить fredaines (проделки) Ивана Тверского иным содержанием, чем бражничество и пьянство стучащихся в рай грешников. Можно поэтому предположить, что, как и смерть Христа, смерть Тверского разбивает двери всех его прошлых сомнений именно потому, что это смерть за грехи других. Это те же разбитые двери фарисейства и политического ослепления, о которых Толстой говорит в своем комментарии «Соединении и переводе четырех Евангелий», где он называет Христа дверьми жизни. Целая глава в комментарии так и озаглавлена: «Иисус — дверь жизни» (24, 477—489). Двери традиционно служили Толстому для описания границы между жизнью плоти и жизнью духа. Но только постепенно они стали ассоциироваться у него с символикой христианской любви. Сравним переходы князя Андрея через анфилады комнат с множеством дверей при репетировании им окончательного ухода из жизни и символические двери, через которые Наташа Ростова возвращается к жизни после смерти Андрея в «Войне и мире». Это двери в рай, остающиеся закрытыми для кающегося грешника из одноименной легенды-сказки о бражнике, переделанной Толстым (1885). Грешник стучится в двери, готов их разбить, но «голос из-за двери» советует ему отправиться восвояси. Только напомнив Иоанну, что рай — это любовь и прощение, бражник наконец добивается, чтобы двери распахнулись перед ним. В январе 1909 года Толстой вернулся к этой давнишней легенде для включения ее в новое издание «Круга чтения».

Таким образом, Толстой довольно последовательно осуществлял художественно-богословскую дисквалификацию церковных Царских Врат (или «царских дверей» в его написании) как фальшивой преграды, не дающей увидеть разницы между искренней верой и обманом. По крайней мере три из более ранних подобных же трактовок можно привести в поддержку этому предположению: описание побега, поворота вспять от Царских Врат в 14-й главе и вариантах «Исповеди» (23, 51—52, 506), описание духовного

ступора перед Вратами в «Исследовании догматического богословия» (23, 296—297) и главах XXXIX—XL первой части «Воскресения». И с другой стороны, двери служили Толстому художественным средством проверки искренности поступка. Единственный прецедент сомнения самого священника перед дверью мы находим в «Отце Сергии» (1898); его натужная религиозность и выдержанное только благодаря силе воли многолетнее смирение есть результат подавления в себе желания мести царю и жажды цареубийства. Но если Сергий (Степан Касатский) калечит только себя: свою гордость, свое тело, свою чистоту, заканчивая жизнь смиренно-гордым бродягой, то Иван Тверской, бывший гвардеец-иеромонах из незаконченного сюжета, судя по всем проанализированным данным, был предназначен для большего: умирая как жертва революционного самоотвержения, он должен был символически разбить двери автократии и теократии, отделявшие его от Отца.

© *И. В. ЛУКЬЯНЕЦ*

О ПРОБЛЕМЕ ТЕЛЕСНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ТОЛСТОГО (КОМПАРАТИВНЫЙ АСПЕКТ)

Наверное, многие согласятся с тем, что одна из самых больших художественных и антропологических проблем романного творчества Л. Н. Толстого — проблема телесности.[1] Такое общее обозначение темы нуждается в уточнении, так как тогда, когда мы говорим о телесности, постигаемой в литературе и философии, речь может идти об очень многом. Это и идеология, вернее философия тела в его отношениях с моралью, социумом, природой. Это и проговоренная «полной речью» расшифровка осознанной чувственности, выраженная в сюжетной ситуации, ее мотивировке и рефлексии. Это и изобразительные способы передачи телесной жизни, символизация чувственности, и проявившиеся тем или иным образом особенности авторского мироощущения, связанные с его неповторимой чувственностью, телесностью, т. е. формы «явленности» мира. Наконец, сам романный текст, особенно это касается Толстого, приобретает свойства тела, или организма, что метафорически не раз выражалось в словах «дыхание романа», «плотность романа» и т. д.[2] Об этих сторонах творчества Толстого (прежде всего о первых двух) в большей или меньшей степени уже шла речь в серьезных исследованиях. При этом, о какой бы стороне телесности ни говорилось, ясно одно — все эти стороны тесно связаны.

Обратимся к некоторым компаративным аспектам этой проблемы. Речь пойдет о двух французских писателях, очень важных для Толстого, — Жан-Жаке Руссо (1712—1778) и Ги де Мопассане (1850—1893). Нет нужды объяснять, почему мы можем говорить о Толстом и Руссо или о Руссо и Мопассане.[3] Но следует попытаться оправдать прямолинейное на первый взгляд соединение этих имен вокруг Толстого. Двух французских писателей разделяет более столетия. Они очень далеки в жанровом отношении — у них принципиально разная писательская стратегия, объясняющая, расшифровывающая рефлексия у Руссо и поэзия данности у Мопассана. Но диалог, связывающий их, носит не только генетический характер (Мопассан, как всякий образованный француз, хорошо знает Руссо, более того, любит его),[4]

---

[1] Из множества работ о проблемах художественной антропологии у Л. Н. Толстого назову лишь несколько, особенно значимых для нашей темы: *Сливицкая О. В.* Истина в движении. СПб., 2008; *Днепров В. Д.* Искусство человековедения. Л., 1985; *Галаган Г. Я.* Лев Толстой. Художественно-этические искания. Л., 1981.

[2] См., например: *Вейдле П.* Художественное произведение как животный организм. На пути к биологии искусства // Вторая навигация. Альманах. М., 2006. С. 147—160.

[3] Вот примеры исследований, посвященных Толстому в связи с Руссо: *Орвин Д.* Искусство и мысль Толстого. СПб., 2008. С. 43—59; *Лукьянец И. В.* Проблема европейского пейзажа и пейзаж у Ж.-Ж.Руссо и Л. Н. Толстого // Яснополянский сборник. Тула, 2008. С. 15—25 и др.

[4] См., например, характеристику, которую Мопассан дает герою своего рассказа «Завещание» (1882): «Он много читал и совершенно не разделял убеждений, свойственных людям его класса. Его прабабка была подругой Жан-Жака Руссо, и он, казалось, унаследовал кое-что от этой связи своего предка. Он прекрасно знал *Общественный договор*, *Новую Элоизу* и все другие философские сочинения, исподволь подготовлявшие будущий переворот в наших древних

но и характер перекрещивающийся. Событие это — событие перекрещивания, или, что в данном случае точнее, встречи, — происходит в области читательской рецепции. Особенно интересной и значимой оказывается эта встреча, если речь идет о таком читателе, как Толстой. Толстой прочитал и пережил чтение Руссо в эпоху своей творческой молодости, Мопассана он узнал уже будучи не просто зрелым художником, но и принципиальным деятелем. Здесь это слово употребляем в аристотелевском понимании деяния из «Никомаховой этики» (VI, 4, 1140, a), когда делание (poico) сопоставляется с деянием (pratto), влекущим за собой изменение мира.[5]

Восприятие Толстым общего для него и двух французских писателей мотива, мучительно важного для всех троих, позволяет объемно увидеть трансформацию этого мотива в творчестве самого Толстого, а кроме того, и объяснить типологическое сродство и специфичность его воплощения в каждом из трех случаев. Назовем этот мотив условно — «тело-предатель» или «тело-тиран».

Процитирую мысль М. Эпштейна из его книги «Философия тела»: «...как бы ни декодировались и ни критиковались расплывчатые понятия „плоть" и „душа" в других дисциплинарных языках, они остаются полнозначными и неделимыми в том первичном языке, на котором выражается наша человечность».[6] Драматизм отношений тела и души, тела и внешнего мира, драматизм положения тела как границы между внешним миром и внутренним миром человека интересовал европейскую мысль еще со времен Святого Августина. Так, например, давнюю историю имеет в европейской литературе топос спора души и тела, который в широкой традиции литературных прений не заканчивался чьей-то победой.[7] Совершенно естественно, что традиция эта, как правило, связана с христианским дуализмом, даже в том случае, когда этот спор оппозиционно выводится за рамки религиозной идеологии. Подобной оппозицией традиционному схоластическому разделению души и тела стала, например, книга Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1564). Иерархия в отношениях души и тела соблюдалась в христиански ориентированной литературе довольно строго (душа всегда выше). Однако и в этой иерархичности можно отметить маятниковые движения.

В XVIII веке размышления о теле приобретают особый характер, они как бы отделяются от магистрального спора «душа и тело». Тело и законы его жизни оказываются предметом столь пристального внимания, что вечная оппозиция тела — душа в привычном, христианском ее понимании уходит на второй план. Одним из главных вопросов эпохи становится вопрос детерминиста Спинозы «Что может тело?». По крайней мере, именно так происходит в сочинениях светских. Совершенно особый аспект в философской мысли эпохи приобретает проблема свободы воли (libre arbitre). Чем определяется поведение человека, его чувства, его общественные отношения, наконец, его мораль? Одним из главных рычагов душевной жизни человека, управляющим его поведением, оказывалось тело, инстинкты. От «Человека-машины» (1748) Ламетри с его крайним и достаточно примитивным материалистическим механицизмом до диалектического «Эссе о царствовании Клавдия и Нерона» (1782) Дидро весь французский XVIII век пронизан дра-

---

обычаях, в наших предрассудках, наших устарелых законах и в нашей глупой морали» (*Мопассан Ги де.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1958. Т. 2. С. 434).

[5] *Аристотель.* Сочинения. М., 1983. С. 122.

[6] *Эпштейн М.* Философия тела // Эпштейн М. Философия тела; Тульчинский Г. Тело свободы. СПб., 2006. С. 143.

[7] См., например, классический труд: *Батюшков Ф.* Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. Опыт сравнительного исследования. М., 1891.

матизмом следующей интеллектуальной и нравственной коллизии. Телесное (т. е. животное) начало не менее, а подчас еще более важно в определении нашего выбора, чем интеллект или чувства. В то же время традиционная нравственная оценочная иерархия способностей не позволяла согласиться с этим. Ощущение скандальности и нравственной разрушительности телесного детерминизма не покидает даже таких последовательных материалистов, как Дидро или Монтескье. Слова Альбера Камю: «Человек — это единственное существо, которое отказывается быть тем, что он есть»,[8] как нельзя более выразительно описывают ситуацию с осознанием власти тела.

В истории человеческой мысли преодоление ощущения унизительности телесной зависимости осуществляется в основном двумя путями, смысл которых один — очищение. Очищение происходит либо отказом от телесности, подлинным или мнимым, либо возвышением тела самым различным образом. Результатом непременно должна была бы стать редукция проблемы, снижение ее напряжения. Однако как скрытость телесности, удаление ее с поверхности повествования в область предположения, так и слишком большая ее явленность порождают, как правило, еще большую напряженность недоговоренности или слишком настойчивой, навязчивой проговоренности.

Во многом результатом глубокой личной внутренней работы очищения становится концепция тела у Жан-Жака Руссо. Широко известна его особая позиция в лагере просветителей. Представление о телесной зависимости входило в широкий спектр его знания о мире, да это и не могло быть иначе в материалистическом в целом XVIII веке. Сам он называл свою позицию «материализмом мудреца» (materialisme du sage).[9] Не следует также забывать о его особой, «чувствительной религиозности». Герой «Исповеди» (1770), герои романа «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) подвержены «заблуждениям сердца и ума», диктуемым телом. Заблуждения преодолеваются чувствительностью. У Руссо-художника есть одна особенность, которую мы позднее обнаружим и у Толстого. Сложные отношения тела, души, мира представлены в романе «Юлия, или Новая Элоиза» и в художественной автобиографии «Исповедь» в нерасшифрованном, синтетическом виде, что не мешает сопровождающим обобщающим рассуждениям.

При этом Руссо как исследователя занимают не столько общие законы телесности, сколько индивидуальные, частные их проявления. На этом пути, пути отделения себя от всеобщего, он делает самые важные открытия в жизни тела, познающего мир. В то же время в творчестве этого философа/писателя/музыканта природа впервые превращается из всегда внешнего во всегда внутреннее. Что касается чувственных способностей человека, для них сохраняется традиционная иерархия — на первом месте стоит зрение, но в качестве фильтра, пропускающего внешний мир в мир внутренний, со зрением начинает состязаться слух, недаром Руссо — музыкант. Вкус, обоняние и осязание в мире Руссо еще достаточно робко участвуют в создании связи внешнего и внутреннего.

Но, как пишет Поль Оди, главный вопрос, который задавал Руссо в своей этике, это не уже упомянутый вопрос Спинозы «Что может тело?», но вопрос «Чего хочет душа?».[10] Предлагаемым ответом было, прежде всего, стремление избегать любого противоречия с самим собой. Только таким образом возможно достичь радости бытия (plaisir d'être). В «Исповеди» мы на-

[8] *Камю А.* Бунтующий человек. М., 1990. С. 126.
[9] См. об этом: *Audi Paul.* Rousseau: une philosophie de l'ame. Paris, 2008.
[10] Ibid. P. 157—161.

блюдаем процесс преодоления этих тягостных несогласий с собой путем очищения через проговаривание, собственно исповедь. Тело играет в этом процессе особую роль, оно и фильтр, граница, бесценная как источник опыта, оно и враг, часто обманывающий. Тело чрезвычайно субъективно, так как единственно, оно же и объективно, так как не знает лжи. Преодоление его и его прочтение для Руссо неотделимы.

Интересен эпизод, в котором говорится о сопротивлении такой форме зависимости от тела, как болезнь, которая делает невозможной свободное поведение в обществе. Известно, что Руссо страдал болезнью мочевого пузыря, что делало затруднительным долгое пребывание вне дома. Он не идет получать королевскую награду, так как боится конфуза.[11] Отказ от очень нужной для него пенсии дает ему хотя бы временную свободу от тела. Свобода, обретенная с помощью отказа, — очень важная тема для Руссо как в автобиографических произведениях, так и в художественно смоделированном мире его романа. Его отречение от честолюбивых стремлений, богатства («Я никогда не буду продавать плоды моего ума и души»[12]), от социума, быть может вынужденное, но всегда спровоцированное им самим («и вот я один на земле, без брата, без ближнего, без друга — без иного собеседника, кроме самого себя»[13]), мотивируется Руссо как путь к свободе. Герои его идеального, или исправленного, мира в «Новой Элоизе» также склонны к отказам, это почти родовое свойство «прекрасной души». Вспомним, как они разрушают свое счастье, не соглашаясь на побег, как Юлия расстается с Сен-Пре, когда отец просит ее о браке с Вольмаром. Когда же они идут навстречу своим телесным желаниям, их преследует тоска, ощущение потерянного рая. Однако вымышленный мир Кларана, как и душевный мир самого Руссо, отнюдь не аскетичен.[14] Телесное и чувственное для него не совсем одно и то же. Руссо не раз говорит об особой чувственной силе воображаемых наслаждений, он говорит о простой пище, куда более сладостной, чем изысканное гурманство. Парадоксально, но подчас смысл отказа как раз и заключается в повышении чувственного напряжения. Достаточно вспомнить эпизод с корсетом Юлии (часть I, письмо LIV).[15] Юлия очень любит кофе, но редко пьет его, так как боится, что наслаждение притупится. Не воплощается ли здесь мотив пресыщения, повторенный в куда более обостренном варианте в известной метафоре насыщения в конце «Анны Карениной» («Вкус притупился»[16])? Кантовская концепция человеческой чувственности, которая всегда требует осознания и только тогда приобретает человечность, очень хорошо описывает соотношение телесного и чувственного у Руссо.

Мотив очищения от телесного для героев «Войны и мира» также чрезвычайно важен и часто проявляется не в форме готового рассуждения или ситуации, а знаком, словом («Он словно из бани» — слова Наташи о Пьере, «стирка» Вронского и др.). Процесс очищения — это вопрос отделения человеческого от животного, чисто биологического, отделение индивидуального от всеобщего. При этом выделяется несколько форм и этапов этого очищения.

В жизни героев романа Толстого «Война и мир» телесная жизнь очень сложна, а формы телесной власти над душой многообразны. Начнем с того,

[11] *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь // Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 3. С. 331.

[12] *Rousseau J.-J.* Dialogues. Rousseau juge de Jean-Jacques. Paris, 1999. P. 216.

[13] *Руссо Ж.-Ж.* Прогулки одинокого мечтателя // Руссо Ж.-Ж. Избр. соч. Т. 3. С. 571.

[14] См., например, известную статью Жана Эрара «Тело Юлии» (*Ehrard J.* Le corps de Julie // Mélange a l'honneur de R. Mortier. Genève, 1980. P. 95—106).

[15] *Руссо Ж.-Ж.* Юлия, или Новая Элоиза. М., 1968. С. 132.

[16] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1935. Т. 19. С. 343.

что у Толстого здесь есть герои «голой» телесности, т. е. чувственности, не очищенной сознанием. Это, прежде всего, Курагины. Напомню характеристику, данную им Пьером в черновиках к первому тому «Войны и мира»: «Вся эта семья — грязнее грязи. Анатоль это какой-то кусок мяса с одними животными похотями. Ипполит — идиот. Отец ни то, ни се, а сестра... Это удивительно ⟨...⟩ Это тот же Анатоль, красивый кусок мяса в юпке».[17] Их зависимость от тела лишена драматизма, хотя подчас и приносит неприятности.

На другом полюсе — семья Болконских, члены которой, кажется, находятся на высоте индивидуализированной культуры по степени и ступеням очищения. Чистота первичная — гигиеническая (обиход старого князя, чрезвычайная аккуратность князя Андрея, данная, например, в описании его дорожного несессера); чистота сословная, чистота нравственная. Вторжение телесности в этот мир производит впечатление некоего неприличия, несоответствия. Вспомним недовольный взгляд старого князя на беременную маленькую княгиню. Обратим внимание, что еда (безусловное проявление телесности) в доме Болконских предстает в изображении Толстого совсем не так, как в мире Ростовых. Князь Болконский дает обеды, угощает прибывших гостей, мы даже знаем, как зовут его повара — Фока. Однако ни разу мы не увидим, что в тарелках на этих обедах.

Отказ становится способом очищения в мире Болконских. Это реакция на вторжение грубой телесности, дважды связанное с Анатолем (его неудавшееся сватовство к княжне Марье и разрыв князя Андрея с Наташей). «Да, я говорил, что надо прощать, но я не говорил, что я смогу».[18] Не случайно высшая степень очищения от телесного, отказа от жизни дана именно умирающему князю Андрею. Не зря Толстой сталкивает раненого Андрея с Анатолем, для которого буквальное разрушение его тела означает конечную катастрофу.

В мире Болконских, как и для героев Руссо, победа над властью тела не означает слабой чувственности. Чувственные реакции князя Андрея на внешний мир едва ли не самые сильные в романе. Чаще всего это реакции зрительно-пространственные. Не только зрение и слух (роща в золотых пятнах света, дуб), но и осязание, реже обоняние вступают в общую работу расширения сознания в минуты сильных потрясений — сцена кризиса в болезни сына, операция после ранения, когда прикосновения раздевающего его санитара переносят князя Андрея в детство. Преображенная сознанием чувственность не создает телесной несвободы. (Вспомним, что у позднего Толстого, прежде всего в «Крейцеровой сонате», именно чувственное восприятие мира станет основой телесной детерминированности.)

Самой драматической в романе оказывается телесная жизнь Пьера и Наташи. Для Пьера тело — это в первую очередь пол. Не случайно, на вопрос в ложе масонов о главной своей слабости, Пьер отвечает — женщины. Мучительно краснея, признается он в этом и князю Андрею. Его чувственное восприятие мира руководствуется телесной, т. е. не пропущенной через сознание жизнью. Его интуиция, т. е. то, что вне сознания, часто сильнее последнего и опережает его. Например, он не может понять «странную антипатию», которую чувствует к Друбецкому, не зная еще о том, что тот — любовник Элен. Биологическое, видовое, не индивидуальное очень сильно в Пьере, так же как и в Наташе. Не случайно процесс очищения, отделения себя от других происходит у него иначе, чем у прочих героев романа. Босые

[17] Там же. Т. 13. С. 230.
[18] Там же. Т. 10. С. 369.

ноги Пьера в плену становятся таким своеобразным знаком всеобщности. У него, так же как и у Наташи, границы — социальные, телесные, даже нравственные между собой и другими — оказываются самыми проницаемыми. (В случае с Наташей вспомним сцены у дядюшки, даже сюжет увлечения Анатолем, когда Наташа не чувствует никакой нравственной преграды между ним и собой.) Кстати, эта способность к всеобщности становится спасительной и для Пьера и для Наташи при излечении от нравственных болезней. Наташе доставляет удовольствие, когда во время говенья ее, пришедшую в церковь в простом ковровом платке, трогают за плечо с просьбой передать свечу к образу. В «Войне и мире» интерес Толстого к нерасчленяемой сложности телесного явно доминирует над выпрямляющим морализаторством.

Творчество Мопассана Толстой открывает для себя впервые в 1881 году. Здесь трудно было бы говорить о влиянии, но скорее об узнавании, притягивании и отталкивании. Отклики на это знакомство — предисловие к Собранию сочинений Мопассана, адаптация рассказа Мопассана «В порту», в варианте Толстого — «Франсуаза» (1891), критические замечания в переписке. Все это свидетельствует о том, что Толстой был задет. В том, как он оценивает творчество Мопассана, странно проступает типологическое сходство Толстого с Руссо, сходство их писательских позиций. Для Руссо ответственность писателя заключается в результате, в конечном нравственном воздействии, его также можно было бы назвать делателем людей, как называл Толстого Фет. Об этой ответственности речь идет, например, в «Письме к Даламберу о зрелищах» (1758) Руссо, где он рассуждает об особой миссии гения. А в своем романе «Юлия, или Новая Элоиза» он пишет: «Каждый порядочный человек должен отвечать за книги, которые он издает».[19] Известно, что Руссо доставило удовольствие письмо одного его юного современника, в котором тот признавался, что чтение романа «Юлия, или Новая Элоиза» так повлияло на него, что он пощадил невинность своей возлюбленной во время свидания наедине.[20]

Воздействие на читателя Толстой с годами все более и более связывал с обязательностью и ясностью нравственной авторской оценки, что во многом разрушало дигетический характер его письма. Точнее, сузить, придать однозначность нравственной позиции (т. е. обеспечить «правильное» чтение) Толстому удавалось только публицистическими дополнениями к художественным текстам, например послесловием к «Крейцеровой сонате». Он требовал этой нравственной оценки и от других, в частности от Мопассана. Главная претензия Толстого к Мопассану — отсутствие, скрытость или, что еще важнее, «неправильность» нравственной позиции. Потрясенный рассказом «В порту», Толстой разочаровывается в Мопассане после чтения «Монт-Ориоля» (1886—1887), где его неприятно поразило изображение молодого прекрасного женского тела, покрытого жемчужными пузырьками воздуха, изображение, в котором явленная плотская красота никак не заряжена нравственно. Однако, говоря о Мопассане, Толстой не может не признать, что «едва ли был другой такой писатель, столь искренно считавший, что все благо, весь смысл жизни в женщине, в любви, и с такой силой страсти описывавший со всех сторон женщину и ее любовь, и едва ли был когда-нибудь писатель, который до такой ясности и точности показал все ужасные стороны того самого явления, которое казалось ему самым

[19] *Руссо Ж.-Ж.* Юлия, или Новая Элоиза. С. 25.

[20] *Labrosse C.* Lire au XVIII siècle. La Nouvelle Héloise et ses lecteurs. Lyon, 1985. P. 53.

высоким и дающим наибольшее благо жизни. Чем больше он вникал в это явление, тем больше разоблачалось это явление, соскакивали с него его покровы и оставались только ужасные последствия и еще более ужасная его сущность».[21] Толстому приходится объяснить это свойство Мопассана так, как часто объясняет предвзятая критика неоспоримые достоинства тех, кого не принимает, словами «несмотря» или «невольно». Он пишет, что Мопассан показал «невольно дурное в том, что хотел считать хорошим».[22]

Толстой обращает благосклонное внимание на те рассказы Мопассана, где мотив тела-врага безысходно обострен. Всем читателям Толстого известно, что мотив телесного рабства принимает в его позднем творчестве («Крейцерова соната», «Дьявол») гораздо более резкий характер, чем в «Войне и мире» и даже в «Анне Карениной».

Между другими он отмечает один из самых жестоких рассказов Мопассана «Маленькая Рок» (1885), в котором вполне цивилизованный человек, мэр города, вдовец с сильным темпераментом, хранящий целомудрие, ослепленный плотским желанием, совершает страшное преступление — насилует девочку и убивает ее, а затем, не вынеся мук совести и страха разоблачения, убивает себя. Тот же мотив телесного рабства, пола, который не может укротить никакая цивилизованность, что и в толстовском «Дьяволе», узнается читателем. Другой важнейший мотив — ужас перед телесной неизбежностью смерти и старости также безошибочно узнается Толстым в текстах французского писателя. Он обильно цитирует строки Мопассана о смерти Форестье («Милый друг», 1885) и др. Толстой не прошел мимо предисловия к роману «Пьер и Жан» (1887), в котором Мопассан объясняет, что авторское отношение — это всегда прежде всего отбор материала. Мопассан отнюдь не был солидарен с натуралистами, предлагавшими принцип фотографии, не допускающий отбора. Однако Толстой не захотел заметить этого объяснения и приписал видимую ему любовь и ненависть Мопассана «невольному».

Можно было бы упрекнуть Толстого за необъективность прочтения Мопассана, вспомнив еще одно обвинение — он говорит, что для Мопассана простые люди всегда только животные, у которых тот «видит лишь ляжки и груди». Для того чтобы его опровергнуть, можно было бы вспомнить такие рассказы французского писателя, как «Папа Симона» или «Плетельщица стульев». Однако опровергать Толстого было бы неинтересно, так как великолепная его «необъективность» — ярчайшее свидетельство болезненного узнавания в Мопассане «своего». Кроме того, у нее есть еще одна серьезная причина: если у Толстого драматическая власть тела в объяснениях или сюжетных коллизиях, во внутренних монологах пусть не всегда, но все же постигается и преодолевается, то у Мопассана она носит абсолютно неотвратимый трагический характер. Попытки отказа, очищения, фильтрации чувственной жизни у Мопассана оборачиваются катастрофой, душевной смертью: «Гарсон, кружку пива» (1884), «Исповедь» (1886). Трагизм телесности у Мопассана может преодолеваться на пути, почти совсем неведомом Толстому, как и Руссо. Это юмор, т. е. игра с точкой зрения, позволяющей как будто бы примириться с тем, с чем в действительности примириться нельзя. Так, рассказ «Прогулка» (1884), на который обрушивается Толстой с обвинением в безнравственности, представляет собой характерный для Мопассана вариант новеллы-фаблио и генетически связан с народной традицией.

[21] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 30. С. 20.
[22] Там же.

Эта традиционность требует предсказуемого исхода и в какой-то мере исключает индивидуальную авторскую оценочность, обязательную для Толстого и Руссо.

Мотив «тело-тиран» — лишь одна из возможных граней воплощения проблемы тела у Толстого, Руссо и Мопассана. При всей сложности его выделения в системе эстетически и этически осознанной телесности этот мотив определенно работает как сюжетообразующий, поскольку в зависимости от интенции писателя он художественно реализуется в векторе сюжета как победа или поражение.

© *Г. А. ТИМЕ*

МИФООБРАЗ ЛЬВА ТОЛСТОГО В КОНТЕКСТЕ РУССКО-НЕМЕЦКОГО ДИАЛОГА XIX—XX ВЕКОВ

На рубеже XIX и XX веков миф постепенно стал превращаться в один из центральных и наиболее важных феноменов духовной жизни России и Европы. Прежде чем обратиться к мифообразу Льва Толстого в контексте духовного диалога России и Германии, следует обозначить общий смысл и значение этого явления в целом.

В этот период понятия *миф* и *мифология* все чаще стали обозначать не только и не столько древние сказания, сколько новые мировоззренческие категории. Распространение над Европой «мифологического тумана» В. В. Зеньковский считал следствием абсолютизации относительного: с наступлением «безрелигиозного» времени истинное абсолютное начало (Бог) неизбежно становится просто категорией человеческого разума.[1] «Обезбоженность (Entgötterung) есть состояние, при котором невозможно прийти к решению относительно бога или богов... Образовавшаяся пустота заполняется историческим и психологическим исследованием мифов», — отмечал немецкий экзистенциалист М. Хайдеггер, увидевший в «обезбоженности» и внерелигиозности «метафизическую сущность времени».[2]

Все это сопровождалось потерей немецкой мыслью уверенности в ratio. Об этом, как о кризисе философской науки, писал автор «Логических исследований» Э. Гуссерль, все более обращавший внимание на «жизненный мир» (Lebenswelt) — сферу «первоначальных очевидностей» (Urevidenz) — объектов *нерефлективного верования.*

Вместе с тем, формально отрицая религиозность, мифологическое мышление необходимо несло в себе «потенциал религии»,[3] ибо прагматизм безверия грозил ему полным уничтожением; подчиняясь законам интуитивного мышления и отвергая рационализм, миф тем не менее являлся попыткой «организовать» хаос и тем самым вступал на путь познания. По замечанию К. Леви-Стросса, миф давал, по крайней мере, «иллюзию постигаемости мира».[4]

Истоки немецкого мифологического мышления восходят к романтической традиции, к натурфилософии Я. Бёме, которая гармонично сочетала полноту земного существования с метафизическим началом, даже с самим

---

[1] *Зеньковский В. В.* Наша эпоха // Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. Критерии европейской культуры у русских мыслителей. М., 1997. С. 311—312. Многие работы Зеньковского, составившие эту книгу, впервые вышли из печати в Европе в начале 1920-х годов.

[2] *Heidegger M.* Holzwege. Frankfurt am Main, 1950. S. 70.

[3] *Cassirer E.* Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Frankfurt am Main, 1990. S. 139. Цитируемая книга во многом базируется на положениях основополагающего исследования Кассирера начала 1920-х годов «Philosophie der symbolischen Formen».

[4] *Levi-Strauss Cl.* Mythos und Bedeutung. Vorträge. Frankfurt am Main, 1980. S. 29.

Божеством. Именно отношение к Бёме (по В. Жирмунскому, «любимому учителю немецких романтиков»), о котором Толстой высказывался в начале 1900-х годов, дает своего рода ключ и к немецкому пониманию русского гения.

В конце 1900 года Н. М. Трегубов прислал Толстому для ознакомления рукопись брошюры Бёме «Есть ли жизнь и общение после смерти?» («Gibt es ein Weiterleben und Wiedersehen nach dem Tode?»), не в последнюю очередь мотивируя свой поступок тем, что миропонимание немецкого мистика якобы близко Толстому. Не исключено, что одним из оснований для такого утверждения послужил известный постулат Толстого «Царство Божие внутри вас», действительно важный и для Бёме. Однако каждый из них вкладывал в это утверждение свой смысл.

В ответном письме Трегубову Толстой высказал свое неодобрение присланного сочинения, где, по его мнению, присутствуют «вера — и не вера, а желание верить в таинственные, исключительные проявления». «...Всякие попытки выведать или вообразить, что мы знаем и можем знать то, чего Он хотел, чтобы мы не знали, есть великий грех... ⟨...⟩ — писал Толстой и заключал: — В Карме существенно только то, что наша добрая или дурная жизнь не безразлична, а важна, важнее всего для нас».[5]

Для Бёме, который, напротив, ощущал себя избранником, призванным изображать и толковать Божественное начало мира, Бог представал не только как творящий, но и *творимый*, а сотворение мира являлось вечно длящимся и вечно происходящим актом. Но, будучи творимым, творящим из самого себя, вбирающим в себя весь материальный мир, Бог неизбежно заключает в себе и добро, и зло. Это не единый и самодостаточный Бог Платона, но Бог «болеющий» и «тоскующий» по воплощению и свету. По Бёме, Бог подобен Бездне (Ungrund), где нет ни света, ни тьмы: «Он всему дает силу и *злому, и доброму*, всякому по его вожделению» («Gott gibet allem Leben kraft / es sey *böß oder gut* / einem jeden nach seiner Begierde...»).[6]

Вместе с тем Бёме приравнивал к Богу человека, также переживающему в себе эту вечную мистерию творения, ибо среди всех существ мира, включая ангелов, только человек «с его душой и разумным духом стоит посреди (inne) (находится *внутри. — Г. Т.*) вечного дыхания Божественной силы и раздельности вечного Слова Божия».[7] Именно в этом смысле Царство Божие, как и его непрекращающееся творение, оказывалось, по Бёме, «внутри» каждого отдельного человека, безотносительно к «доброй или дурной жизни» человеческого сообщества на земле. Однако Бёме, даже чувствуя ересь в иных своих утверждениях, находил оправдание в том, что он лишь «транслирует» божественное откровение. Толстой же усматривал здесь не только «желание верить в таинственное», но и большой грех. Если что-то сближало двух мыслителей, так это «сверхконфессиональное» отношение к Божеству.

И все-таки Толстой снова обратился к Бёме в своей дневниковой записи 1905 года. Характерно, что в ней он процитировал известное стихотворение

---

[5] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1933. Т. 72. С. 538. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[6] *Böhme J.* De Signatura Rerum // Böhme J. Werke / Hg. von Ferdinand van Ingen. Frankfurt am Main, 1997. Bd 6. S. 616. (Bibliothek der frühen Neuzeit).

[7] Ср.: *Шаулов С. М.* Мистицизм поэзии и поэзия мистики. Якоб Бёме и рождение немецкой поэзии: концепция мира и человека. Уфа: БГПУ, 2007. С. 190. В этой книге учение Бёме рассматривается в связи с литературой барокко, особенно творчеством П. Флеминга. Насколько мне известно, это первое современное и пока единственное подробное исследование на русском языке, поставившее своей целью продемонстрировать «родство» мистического учения Бёме и романтической поэзии.

немецкого мистика,[8] в котором автор приравнивал время к вечности и связывал это со свободой от всех возможных споров и распрей. Небольшие неточности, допущенные Толстым в этой цитате, свидетельствуют о том, что он знал стихотворение наизусть, что, в свою очередь, косвенно подтверждает пусть критический, но сохранявшийся у него интерес к Бёме.

Толстой спорил с ним относительно восприятия времени, считая временем процесс духовного видения, понимания себя в жизни: «...перед моим духовным взором раскрываюсь и я сам, и другие существа. То, что я называю свободой воли, это мое сознание своей духовности, *неподвижности*» (55, 164. Курсив мой. — *Г. Т.*).

В отличие от Бёме, Толстой более интересовался земными, нежели «небесными» сущностями, и в первую очередь связывал понятие о Боге с добродетелью, считая ее, вслед за Сократом, тождественной знанию. Однако парадоксальным образом Толстой полагал это тождество восходящим к Платону, ибо под «знанием» подразумевал разум.[9] Именно разум (рационализм) наряду с «неподвижностью» духовной свободы станут, как мы увидим, наиболее существенными для восприятия Толстого как мифологического феномена.

В развитии немецкого понимания мифа важное место принадлежало А. Шопенгауэру. Именно интеллектуальное отрицание воли у Шопенгауэра, — по сути дела, восстание человеческого духа против самой природы — стало необходимым этапом между мистикой Бёме, *откровением* Шеллинга и *бессознательным* Э. Гартмана и К. Юнга как экзистенциальной категорией. После того как Ф. Ницше изрек: «Бог умер», — человек окончательно почувствовал себя беззащитным перед силами природы.

И в этом отношении весьма примечательно обращение Толстого к Шопенгауэру, ведь в своей «Исповеди» он упоминает немецкого пессимиста не только в связи с мыслью о самоубийстве, но и в более широком контексте, определявшемся восприятием немецкого идеализма в России.

Русская реакция на него, особенно на учение Гегеля, была все-таки и по преимуществу реакцией *романтической*; она не могла не противиться безличной, бесчувственной логической Идее с ее «классической» *невозмутимостью*. Это неприятие вольно или невольно отразило собственно немецкое философское противостояние, персонифицировавшееся в именах Гегеля и Шопенгауэра, создателя философского пессимизма и предшественника «философии жизни», обращенной к проблемам конкретного человека. Порой прорывавшаяся в России «лютая ненависть» к Гегелю также во многом шла от Шопенгауэра,[10] в мрачном пессимизме которого парадоксальным образом все-таки угадывалось сочувствие к человеческой личности.

«Гегель презирал чувства, страсти, личность; разум одинаково презирает чувства, страсти, личность; это не вечно страдающее существо Шопенгауэра *воля*, а существо удивительно самодовольное», — писал биограф Гегеля Е. Соловьев еще в 1891 году.[11] Подобно тому как во внешне бесстрастном *пессимизме* Шопенгауэра, констатирующего всевластие воли (природы), словно прорывалась наружу оскорбленная гордость и непокорность человеческого духа, так и в «самодовольном» *оптимизме* Гегеля, который базировался на логической непогрешимости Мирового разума, угадывались равно-

---

[8] «Wem Zeit ist wie Ewigkeit / Und Ewigkeit wie die Zeit, / Der ist befreit / Von allem Streit» («Для кого время подобно вечности, а вечность времени, — тот не обременен никакими распрями»).

[9] См. об этом: *Галаган Г. Я.* Л. Н. Толстой. Художественно-этические искания. Л., 1981. С. 31.

[10] См.: *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России 1860-х годов. Л., 1991. С. 20.

[11] *Соловьев Е.* Г. Гегель, его жизнь и философская деятельность. СПб., 1891. С. 100.

душие и даже презрение к человеческой личности и ее душевным потребностям. В свете этого противоречивого немецкого противостояния яснее становится и позиция Толстого: рационалиста, с одной стороны, и искателя смысла конкретной человеческой жизни — с другой.

В «Исповеди» жизнь представляется Толстому как «глупая и злая шутка», что сразу вызывает в памяти не столько поэтические ассоциации (строки М. Лермонтова: «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, / Такая пустая и глупая шутка»), сколько протест В. Белинского против того, чтобы служить «игрушкой» для некоего высшего существа. «...Белинский, долго слушая объяснение кого-то из друзей о том, что *дух* приходит к самопознанию в человеке, с негодованием отвечал: „Так это я не для себя сознаю, а для духа... Что же я ему за дурак достался, лучше не буду вовсе думать, что мне за забота до его сознания..."», — вспоминал Герцен.[12]

В «Исповеди» Толстой писал: «Несмотря на то, что я не признавал никакого „кого-то", который бы меня сотворил, эта форма представления, что кто-то надо мной подшутил зло и глупо, произведя меня на свет, была самая естественная мне форма представления». И далее: «Невольно мне представлялось, что там где-то есть кто-то, который теперь потешается, глядя на меня, как я целые 30—40 лет жил, жил учась, развиваясь, возрастая телом и духом ⟨...⟩ — как я дурак-дураком стою на этой вершине, ясно понимая, что ничего в жизни нет, и не было, и не будет» (23, 13).

Нельзя не заметить, что логика протеста «западника» Белинского, как впрочем и Толстого, совпадает с ходом мысли Шопенгауэра, с той лишь разницей, что русские мыслители на место *воли* (природы) ставили *дух* или «кого-то» еще. Ведь именно возмущение немецкого философа по поводу того, что он словно не для себя физически существует (т. е., по его убеждению, *страдает*), а для воли (природы), которая только в человеке способна себя осознать, и приводит к выводу: лучше не существовать вовсе (*что же я ей за дурак достался?*).

Именно в осознании обреченности восстания против всесильной и слепой *воли*, которая идентична природе, а потому в значительной мере властна и над восставшим духом, — глубинная причина шопенгауэровского пессимизма, вынужденного выбрать *над*природный (метафизический) путь самоутверждения человеческого духа — путь самоуглубления и познания.

В этом смысле характерно отношение к Шопенгауэру русских мыслителей XIX века, особенно четко сформулированное А. Герценом в письме И. С. Тургеневу 1862 года. Здесь он назвал немецкого философа «идеальным нигилистом, буддистом и мертвистом»,[13] заметив, что «буддисты в науке» были плохи уже потому, что «их калачом не заманишь в мир действительности и жизни».[14]

В случае с Толстым дело обстояло совершенно иначе: даже будучи «отвлеченной», его мысль неизменно оставалась именно в земном мире. «*Мысль о самоубийстве пришла мне так же естественно, как прежде приходили мысли об улучшении жизни*», — писал он в «Исповеди» (23, 12. Курсив мой. — *Г. Т.*), что сразу же ставило проблему самоубийства в один ряд с другими житейскими вопросами, человечески конкретизировало ее.

Не случайно Толстой, найдя поддержку своим размышлениям не только у Шопенгауэра, но и у Сократа, Соломона и Будды, сразу же увидел в собственных рассуждениях, по крайней мере, два существенных недостатка: во-первых, гордыню — противопоставление себя остальным людям; во-вто-

[12] *Герцен А. И.* Собр. соч. и писем. М., 1960. Т. 20 (1). С. 350.
[13] Там же. Т. 27 (1). С. 264, 266.
[14] Там же. Т. 3. С. 69.

рых, непоследовательность, разобщенность мысли и действия. Подобные упреки в первую очередь он относил именно к Шопенгауэру. И действительно, Шопенгауэр видел возможность преодолеть ненавистную ему волю к жизни, только став творящим гением, который противостоит обычным людям — «фабричному товару природы». Проклиная бессмысленные страдания жизни, философ, в духе немецкого романтизма, призывал человека возвыситься над природой.

Толстой отверг идею самоубийства в качестве «соблазна праздного умствования» в знак веры («Бог есть жизнь») и солидарности с миллиардами уже живших и живущих людей, которые вынесли «на своих волнах жизни» не только все тяготы бытия, но и «нас с Соломонами» (23, 39).

Внешне решение Толстого не противоречило Шопенгауэру: ведь традиционно приписываемая немецкому пессимисту проповедь самоубийства сомнительна, ибо философ, напротив, настойчиво писал о *бесполезности физического самоуничтожения*, так как, по его мнению, этот акт лишний раз демонстрировал повиновение воле и утверждал силу последней. Ведь поступивший таким образом индивидуум отрицал не волю в целом, а свое собственное, не удовлетворяющее личным требованиям существование. Человеческий дух не вступал в борьбу с волей, а покорялся ей. Толстой в своей «Исповеди» приводит обширную цитату из Шопенгауэра, обращая внимание как раз на то, что уходу человека из жизни противится его боязнь «перехода в ничтожество, ибо сам он есть не что иное, как «хотение жизни» (Wille zum Leben) (23, 23). Однако отрицание Толстым ценности *своего* существования, вопреки Шопенгауэру, несло не метафизический, а социально-этический смысл.

И хотя Толстой приписывал не только Гегелю, но и Шопенгауэру более «пустомыслие и слова», нежели действительную мудрость (51, 30), портрет последнего все-таки остался висеть в Ясной Поляне. И не случайно: интерес к немецкому пессимисту, пусть, как правило, полемического свойства, Толстой сохранял всю жизнь. Впервые «открыв» этого философа лишь в 1869 году, на несколько лет позднее своих современников, что нередко вызывало их иронию, Толстой испытал «духовное наслаждение».[15] И его повесть «Крейцерова соната» (1889) — несомненный отклик на «Метафизику половой любви» Шопенгауэра.

В 1895 году Толстой записал в своем дневнике: «Читаю афоризмы Шопенгауэра. Очень хорошо. Только поставить: служение Богу вместо тщеты жизни» (52, 72). Последняя дневниковая запись, связанная с Шопенгауэром, была сделана писателем незадолго до смерти — 7 октября 1910 года. В этот день, размышляя о Боге, жизни и смерти, Толстой оставил в своем дневнике короткое сообщение без комментариев: «Читал Шопенгауэра» (58, 115).

Все это свидетельствует об ощущении некой общности в миропонимании, в частности в особом понимании христианства, в котором современники угадывали черты, ассоциирующиеся с буддизмом. Что касается Шопенгауэра, то он открыто обращался к этому вероучению, предпочитавшему небытие земному бытию, и даже пользовался многими его терминами: например, *нирвана* или *сансара*.

Начало XX века, время нового увлечения Шопенгауэром, также ознаменовалось в Европе усилением интереса к буддизму. Здесь достаточно вспомнить А. Швейцера, К. Юнга, Г. Гессе и Г. Гауптмана, отметившего в романе «Атлантида» (1912), что в современном ему мире буддизм «шагает» семи-

[15] См. об этом: *Рачин Е. И.* Философские искания Льва Толстого. М., 1993. С. 124, 128.

мильными шагами, а каждый мыслящий европеец — последователь Шопенгауэра.

Кстати, его философия стала столь популярной в эпоху неоромантизма во многом благодаря именно ее тенденции к модному тогда буддизму. Буддизм привлекал внимание русских символистов. Так, Федор Сологуб в своей статье «Жалость и любовь» (1904), размышляя о двух религиях, олицетворяющих жалость (буддизм) и любовь (христианство), как будто даже помимо учения Шопенгауэра, заметил: «...Проникновение в мысль и чувство европейских народов элементов сострадания, пессимизма, атеизма началось... настолько давно, что в чистом виде религия любви и оптимизма едва ли кем исповедуется в Европе». Сологуб видел во «взаимопроникновении этих двух начал... возможность предсказать их будущий синтез, создание нового, более совершенного миропостижения, новой морали, новой метафизики». Важно, что такой синтез он «особенно ярко предчувствовал на русской почве».[16]

В христианстве Толстого русские мыслители также усматривали элементы буддизма. В статье 1911 года «Ветхий и Новый Завет в религиозном сознании Л. Толстого» Н. Бердяев писал о «грубом рационализме» гениального писателя, которому он отказывал в гениальности мыслителя. «Буддизм есть религия самоспасения, как и религия Толстого, — утверждал Бердяев. — Буддизм не знает личности Бога, личности Спасителя и личности спасаемого. Буддизм есть религия сострадания, а не любви. ⟨...⟩ Л. Толстой хотел превратить христианство в религию правила, закона, моральной исповеди, т. е. религию ветхозаветную, дохристианскую, не ведающую благодати ⟨...⟩, не жаждущую искупления...»[17] Персоналист Бердяев считал, что в религиозном сознании Толстого присутствует лишь «безликое божественное начало, лежащее в основе жизни и действующее по непреложному закону». Для Толстого подлинно лишь «родовое бытие», а сам он — «вросший в землю, полный страстей, более душевно-телесный, чем духовный человек».[18]

Миропониманию русского персонализма, который ставил «духовную подлинность внутреннего опыта» выше научной достоверности, не было чуждо мифологическое мышление. Миф — «психологическая модальность данности и сознания»[19] — превратился в начале XX века в своеобразный «первоэлемент» не только философского, но художественного творчества.[20]

Устремленность в «хаос человеческой природы», в стихию, более древнюю, нежели любые нравственные категории, о которой писал Я. Бёме, а затем и другие немецкие романтики, органично сочеталась в позднем немецком неоромантизме с глубоким интересом к Л. Толстому как представителю России. Следует отметить, что к началу XX века уже существовало собрание сочинений Толстого на немецком языке, а его «Исповедь» выходила отдельным изданием.[21]

Важно также отметить, что в первые десятилетия XX столетия в Германии активно печатался не только уже упоминавшийся Н. Бердяев, но и

---

[16] *Сологуб Ф.* Жалость и любовь // Сологуб Ф. Собр. соч. М., 1910. Т. 10. С. 222.

[17] *Бердяев Н.* Ветхий и Новый Завет в религиозном сознании Л. Толстого // Типы религиозной мысли в России. Париж, 1989. Т. 3. С. 126.

[18] *Бердяев Н.* Л. Толстой // Там же. С. 116, 117.

[19] *Scheler M.* Vom ewigen im Menschen. Leipzig, 1921. Bd 1. S. 655.

[20] См.: *Аверинцев С.* Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 118. Отметив, что становление «нового подхода к мифу» наблюдалось в Германии уже в начале XIX века, Аверинцев характеризует роль мифа в XX веке как «первоэлемента схемы» в основе сложных, в первую очередь художественных структур (с. 116—118).

[21] Ср.: *Tolstoj Leo.* Meine Beichte. Leipzig: Diederich, 1901.

Д. Мережковский, Вяч. Иванов, С. Франк, Федор Степун, Лев Шестов, А. Волынский, П. Кропоткин и многие другие именитые и менее известные литераторы российского происхождения, проявлявшие интерес к личности и творчеству Толстого. Особое влияние как на русских, так и на немецких интерпретаторов его творчества оказала работа Д. Мережковского «Лев Толстой и Достоевский», впервые напечатанная в 1900 году и через два года вышедшая отдельным изданием.

Однако тенденция к сопоставлению двух русских гениев была уже далеко не новой. Еще в 1881 году Вл. Соловьев в речи о Достоевском назвал его «ясновидящим предчувственником» и противопоставил Толстому.[22] Д. Мережковский в своем философском труде развел их как *тайновидцев* плоти и духа, подчеркнув при этом, что ни один из них не являет собой «лица русского народа», который «до сей поры не нашел еще лица своего».[23] В Германии книга Мережковского увидела свет уже в 1903 году.[24] С этой поры идея о двух русских «ясновидцах» надолго завладела многими немецкими умами, сохраняя свою популярность и во время первой мировой войны.[25] Однако толкование этой идеи в Германии зачастую бывало не только различным, но даже совершенно противоположным, что еще раз свидетельствует о ее более *мифо*логическом, нежели логическом характере. Здесь достаточно двух выразительных примеров: восприятие личности Толстого Г. Гауптманом и Т. Манном. Оба читали Мережковского и, в известной мере, были его последователями.

В 1910 году, еще не закончив свой знаменитый роман «Атлантида», Гауптман создает роман «Иммануэль Квинт, юродивый во Христе» (первоначальное название «Сын Человеческий» — «Des Menschen Sohn»), главный герой которого явно инспирирован личностью Л. Толстого, названного Гауптманом в некрологе на смерть этого русского писателя «самым великим христианином современности».[26] Такая оценка Гауптмана весьма характерна, особенно при сравнении с замечанием Мережковского: Толстой «ни язычник, ни христианин до конца».[27] Мережковский, как позднее Бердяев, считал человека в понимании Толстого «ветхозаветным», «душевным» — он «не выделен» из природы, не противоположен ей: как христианин, он «поглощает» ее сам, как язычник, поглощается ею.[28]

Толстовское христианство импонировало Гауптману в качестве религии, которую он считал идентичной явлению самой природы. «Сын Человеческий» для Гауптмана не только Христос, но и каждый человек, представляющий собой гармоничную и неотъемлемую часть природы. «Язычество» Толстого, его личное, недогматическое понимание христианства несколько парадоксальным образом оказались близки и понятны Гауптману с его пантеистическими взглядами на природу и мистическим восприятием скрытого в ней Божества, во многом идущими именно от Я. Бёме и Гете. (Сравним по-

---

[22] *Соловьев В. С.* Три речи в память Достоевского // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов. Сб. статей. М., 1990. С. 36.

[23] *Мережковский Д. С.* Лев Толстой и Достоевский // Мир искусства. 1900. С. 81.

[24] *Mereschkowski D.* Tolstoi und Dostojewski als Menschen und Künstler. Eine kritische Würdigung ihres Lebens und Schaffens / Überz. von C. von Gutschow. Leipzig, 1903.

[25] Ср., например, дневниковые записи Г. Гауптмана: 1) *Hauptmann G.* Tagebücher 1906 bis 1913 (Mit dem Reisebuch Griechenland — Turkei 1907) / Hg. von P. Sprengel. Frankfurt am Main; Berlin, 1994. S. 355; 2) Tagebücher 1914 bis 1918 / Hg. von P. Sprengel. Berlin, 1997. S. 200. Характерно, что Вяч. Иванов, который в статье «Лев Толстой и культура» (немецкий «Логос», 1911) противопоставил Толстого и Достоевского как *антиподов*, нашел гораздо меньше сочувствия у немецких читателей, нежели писавший о двух русских «тайновидцах» Мережковский (см. об этом: Лики культуры. Альманах. М., 1995. Т. 1. С. 275).

[26] *Hauptmann G.* Sämtliche Werke. [S. l.], 1974. Bd 11. S. 915.

[27] *Мережковский Д.* Лев Толстой и Достоевский. С. 95.

[28] Там же. С. 100—101.

нятие «святости плоти», выражающее необходимое условие «ветхозаветности» жизни в мире Толстого, как его толковал Мережковский.)

Характерно, однако, что после появления романа Гауптмана о «юродивом во Христе», критика чаще называла его автора «немецким Достоевским», нежели сравнивала с Толстым.[29] И действительно, содержание произведения, его «внутренняя форма», в отличие от явно вдохновленной личностью Толстого внешней коллизии, давали повод для таких ассоциаций. Ведь в романе Гауптмана о Квинте явно прослеживалась и одна из центральных тем творчества Достоевского: о человекобоге и богочеловеке. Так, в разговоре с Беньямином Иммануэль Квинт заявляет: «Вершить дело Бога — это призвание Сына Человеческого» («Beruf des Menschensohnes»), на что Беньямин замечает: «...это значило бы не меньше, чем из человека превратиться в Бога!?» — «Никак не меньше, — отвечает Квинт, — это и есть призвание Сына Человеческого».[30] Нельзя не заметить, что Гауптмана особенно интересует именно Сын Человеческий, а не Сын Божий.

В уже цитированном письме Н. Трегубову, посвященном Бёме, Толстой затронул тему Христа именно в этом ключе. «О Христе же, о его личности, пожалуйста, не думайте и не ищите разрешения в европ⟨ейских⟩ университетах. Чем ближе мы будем следовать Его учению любви, тем яснее и несомненнее нам будет ответ на вопрос: кто Он? — писал Толстой и завершал: — *Он то, чем я хочу и могу быть и буду счастлив, если буду*» (72, 539. Курсив мой. — *Г. Т.*). И раньше, еще в трактате «В чем моя вера?», Толстой, вопреки учению церкви о слабости человека, утверждал, что его «разум и опыт» подсказывали: только человек и может исполнить призвание Христа (23, 309).

Толстой сам себя отлучил от церкви, ибо, как писал Н. Бердяев, «хотел исполнить волю Отца не через Сына», полагая, что «он сам, сам исполнит волю Отца, сам может». Сын же «мешает ему выполнить собственными силами закон Отца».[31] По Бердяеву, Толстой ненавидел церковные догматы потому, что хотел «религии самоспасения» как единственно нравственной и разумной.

В романе Гауптмана «Иммануэль Квинт» главный герой, списанный с Толстого, желал взять роль Спасителя на себя и изображался «юродивым»,[32] однако с той существенной оговоркой, что современникам не дано было постичь его «святость». Здесь нельзя не заметить неизменного присутствия «плотского» начала, которое отмечалось Мережковским в связи с Толстым: воплощение человека в Христа, обретение «святой плоти».

С этой точки зрения не кажется неожиданным и, на первый взгляд, противоположное ви́дение Толстого Т. Манном, другим последователем Д. Мережковского. В своей статье 1922 года «Гете и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма» немецкий писатель отметил у Толстого тайное «торжество плоти» — выраженный «священный анимализм жизни» с его «неуклюжими попытками ⟨...⟩ самоодухотвориться».[33] Вслед за Мережковским он считал Толстого выразителем «антипетровских, кондово-русских, враждебных цивилизации идей».[34]

---

[29] *Doppner A.* «Hauptmann» // Sozialistische Monatshefte. Jg. 22. Bd 3. H. 20. Berlin, 1966. S. 1079ff.

[30] *Hauptmann G.* Sämtliche Werke. Bd 5. S. 309—310. Здесь и далее при отсутствии иных указаний перевод мой. — *Г. Т.*

[31] *Бердяев Н.* Ветхий и Новый Завет в религиозном сознании Л. Толстого. С. 125—126.

[32] «До чего я объюродивел!» — писал Толстой в трактате «В чем моя вера?» (23, 327), размышляя о том, насколько современное ему общество далеко от нравственного идеала.

[33] *Манн Т.* Гете и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма // Манн Т. Собр. соч. М., 1960. Т. 9. С. 514, 518.

[34] Там же. С. 563.

При всей своей противоречивости мифообраз Толстого рассматривался немцами как типично русский и цельный феномен. Карл Нётцель, автор исследования «Духовные основы России. Опыт психологии русской духовной жизни», вышедшего в 1917 году (переиздания в 1923 и 1970 годах),[35] вскоре издал книгу «Зрелые годы Толстого», с примечательным подзаголовком — «Введение в российскую современность».[36] Обращаясь к творчеству Толстого и «в огромной степени» Достоевского, автор предлагал читателям путь к пониманию русской революции, которую он не приветствовал, видя в ней отказ от европейских культурных традиций. Революция казалась христианину Нётцелю следствием тех богоборческих идей, которые проповедовал Толстой, а Достоевский воплотил в своих бунтующих героях.

Карл Нётцель был одним из немногих немецких наблюдателей, которые особо отметили русскую «субъективность» — неумение или же нежелание допускать и прощать «инакость» в другом человеке. Он считал «несчастьем» России, что даже самые великие ее представители, и не в последнюю очередь Л. Толстой, не были способны принять, что другой человек может иначе жить и чувствовать, нежели они сами. Высоко оценивая Толстого, немецкий автор тем не менее не мог удержаться от упрека ему. В молитве о Толстом, которая завершает книгу Нётцеля «Зрелые годы Толстого», говорится, что даже гению непозволительно «ограничивать наш взгляд на Вселенную».[37] По мнению Нётцеля, подобная точка зрения русских на себя и окружающий мир обусловлена не только «общинным» мировоззрением, но и внутренней потребностью в *цельности* духовного мира, который существовал вне действительности и был свободен от ее противоречий. Говоря современным языком, Нётцель воспринимал русского человека как интроверта, т. е. направленного *внутрь себя*.[38]

Тем не менее нельзя не заметить, что, рассуждая о русском человеке, немецкий наблюдатель имел в виду, скорее, некий феномен или его «идею»; во всяком случае, не *личность*. Неуважение к личности Нётцель подмечал и у Толстого, вся жизнь которого была «поиском любви», хотя «презрение к отдельному человеку», по мнению немецкого критика, очень мешало ему. Нётцелю казалось, что русские писатели страдают чем-то вроде национальной заносчивости. Тот же Толстой, по Нётцелю, «был и оставался русским, т. е. он желал бы райских радостей всем людям, однако русским людям в первую очередь», ибо, делает критик обобщающий вывод, «вне России нет (для русских. — *Г. Т.*), собственно, ни одной живой души». Но и это Нётцель готов оправдать трудной историей страны: «К сожалению, на русской многострадальной земле, препятствуя всякому проявлению жизни личности, лежит тяжкая, черная туча народных страданий».[39]

Вместе с тем и на уровне литературной гармонии, стремления к «духовному единению человечества» Карл Нётцель не мог освободиться от двоякого восприятия России и ее культуры, распространенного в Германии того времени. Он тоже противопоставил двух русских гениев: Достоевский — поэт «по внутреннему призванию», несущий в мир душу; Л. Толстой — пи-

[35] *Nötzel K.* Die Grundlagen des geistigen Rußlands: Versuch einer Psychologie des russischen Geisteslebens. Jena, 1917 (Politische Bibliothek. Bd 16). Подробно о К. Нётцеле см.: *Данилевский Р. Ю., Тиме Г. А.* «Русская идея» Карла Нётцеля: немецкая мифология и «разговоры с русским другом» // Русская литература. 2008. № 2. С. 172—185.

[36] *Nötzel K.* Tolstois Meisterjahre: Einführung in das heutige Rußland. München; Leipzig, 1918.

[37] *Nötzel K.* Tolstois Meisterjahre. S. 601.

[38] *Nötzel K.* Die Grundlagen des geistigen Rußlands. S. 121.

[39] *Noetzel K.* Tolstoi als Mensch und Denker // Maerz. Eine Wochenschrift. 1911. Jg. 5. Bd 1. S. 65—66, 70.

сатель «по внешней необходимости», стремившийся к социальному преобразованию этого мира.[40] Подобная *бинарная оппозиция*, в данном случае: Достоевский—Толстой, являвшаяся исконным свойством немецкого романтического миропонимания, обеспечивала условную цельность мифологического русского феномена (Russentum).

После первой мировой войны и событий 1917 года Россия все более казалась немцам двуликой. Идея «двуликости» России в смысле ее особенной религиозности и одновременно коммунистического потенциала скорее всего была усвоена немцами именно в процессе тесного творческого взаимодействия с русскими. В статье «Двуликая Россия», напечатанной в Германии в 1920 году, А. Салтыков, характеризуя русский хаос, возвел его к понятию *ничто* (nihil); исконно русской религией он объявил не христианство и даже не язычество, но нигилизм, а древнейшей русской «философией» — анархизм. «Хаос — стихия социалистическая, даже коммунистическая, — писал Салтыков, — в нем все общее».[41] Заметим, что в трактате «В чем моя вера?» Толстой, в частности, писал: «...35 лет я прожил нигилистом в настоящем значении этого слова, то есть не нигилистом и революционером, как обыкновенно понимают это слово, а нигилистом в смысле отсутствия всякой веры» (23, 304).

Вместе с тем романтик Фр. Шлегель еще в самом начале XIX века связал понятие нигилизма с «чистым пантеизмом», который переходит в «практическую религиозность», в то время как «научный пантеизм, развитый в позитивную систему», назвал реализмом.[42]

Религиозное противостояние духа и плоти, разума и инстинкта, космоса и хаоса, отвечавшее миропониманию немецкого неоромантизма XX века, во многих аспектах соприкоснулось с экспрессионизмом и органично вошло в ряд понятий новейшей философии. В этом противопоставлении содержалась и антитеза *Европа — Россия*, несомненно существовавшая, несмотря на небывалое прежде духовное сближение между ними, и в первую очередь между Германией и Россией. В том же ряду оказалась и «бинарная оппозиция» Толстой — Достоевский, к которой проявил особую восприимчивость философ-мифотворец О. Шпенглер, попытавшийся в своем трактате «Закат Европы» (1918—1922) осмыслить понятие «русской идеи».

Однако, по утверждению автора «Заката Европы», «вся философия» его книги была предвосхищена и выражена в изречении Гете, который в одном из разговоров с И.-П. Эккерманом 1829 года противопоставил *божественное* начало как живое, *становящееся*, разумное началу мертвому, *ставшему*, рассудочному.[43] Именно из этого положения Шпенглер не только вывел впоследствии свой известный тезис об антиномии культуры и цивилизации как «живого тела душевности и его мумии» (1, 450), но и противопоставил Гете-философа Канту, причем в том смысле, в каком Платон обычно противопоставлялся Аристотелю. Если понятие хаоса у Аристотеля связывалось с физическим пространством, то у Платона оно включало в себя «всеобъемлющую природу» и сам «принцип непрерывного становления».[44]

---

[40] *Nötzel K.* Die Grundlagen des geistigen Rußlands. S. 58—59.

[41] *Saltykoff A.* «Das doppelte Gesicht Russlands» // Hochland. 1920/21. Jg. 18. S. 15f. Хаос как чудовище, сущность которого «пустота и ничто», фигурировал еще в античной мифологии (см.: *Лосев А. Ф.* Хаос // Мифологический словарь. М., 1990. С. 598).

[42] Ср.: *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 2. С. 121.

[43] *Spengler O.* Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. Bd 1—2. München, 1972. Bd 1. S. 68—69. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте. При отсутствии иных указаний перевод мой. — *Г. Т.*

[44] Ср.: *Лосев А. Ф.* Хаос. С. 568.

Еще в 1881 году Вл. Соловьев в своей речи о Достоевском противопоставил Толстого и Достоевского как два мира: мир, где все уже *установилось*, и любое стремление может быть лишь стремлением назад, к природе, к простой жизни; и *мир становления, брожения*. Шпенглер в «Закате Европы» противопоставил феномен Достоевского — воплощение русского духовного хаоса, *становящееся* — феномену Толстого как стремлению изменить уже *ставшее*. Это был своего рода вклад Шпенглера уже в немецко-русское мифотворчество. «Толстой ⟨...⟩ величайший художник ставшего. Достоевский же обращен к становящемуся», — продолжил Н. Бердяев эту мысль в своей книге «Миросозерцание Достоевского».[45] Она была напечатана в Праге в 1923 году, когда в Германии уже был издан второй том «Заката Европы», где Шпенглер довольно много внимания посвятил русским гениям и самому феномену Russentum. На немецком языке книга Бердяева появилась в Мюнхене лишь в 1925 году.

Амбивалентность шпенглеровского понятия русской идеи проявилась в антитезе «*святая*» *Москва* — «*сатана*» *Петербург*, по всей видимости усвоенной немецким мыслителем из популярных дискуссий о роли петровских реформ в России. Об этом, в частности, много писал известный Шпенглеру Д. Мережковский, по мнению которого «медный истукан» не только поднял Россию «на дыбы», но и «судорожным усилием, с вывихом суставов и треском костей» повернул ее лицом к Европе.[46] «Лицо» России, в восприятии Шпенглера, «двоилось», распадалось на два лика: *исконно русского* Достоевского и *западника* Толстого.

Это было существенное дополнение, сделанное Шпенглером явно не без русского влияния. Ведь к началу 1920-х годов немецкая «бинарная оппозиция» Достоевский—Толстой в ее обобщенном виде включала в себя следующие компоненты: плебей — аристократ; мистик — рационалист; больной, таинственный — здоровый, простой; пророк духа — пророк плоти; «нервный драматург» — спокойный эпик; певец большого города — певец Матери Земли; творец фрагментарных произведений — создатель законченных произведений; экспрессионист — импрессионист.[47]

И хотя Шпенглер не пренебрег многими из этих противопоставлений, пафосом его понятия *Russentum* стало не противоречие между духом и плотью, что было бы наиболее естественно для размышлений христианина-католика или протестанта, но содержавшиеся в русском феномене единство и противоположность России и Запада. Кроме того, поиск русским народом своего «лица» не мог не импонировать автору «Заката Европы»: ведь как раз развивающееся, *становящееся*, а не уже ставшее, являлось для него залогом рождения новой культуры, которой принадлежало будущее. «*Толстой — это прошлая, Достоевский — грядущая Россия*», — писал Шпенглер (2, 792).

Обращенность Толстого к «прошлому» отмечал в 1923 году и Н. Бердяев, что не в последнюю очередь также было связано с его ощущением *сумерек Европы* — «*предсмертными мыслями Фауста*».[48] Весьма любопытное дополнение к этой теме можно найти у Вяч. Иванова, который видел в западничестве Толстого более англосаксонские или даже американские, нежe-

---

[45] *Бердяев Н. А.* Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. С. 16—17.

[46] *Мережковский Д. С.* Восток и Запад // Мережковский Д. С. Было и будет. Дневник 1910—1914 гг. Пг., 1915. С. 301.

[47] *Wohlfahrt P.* Tolstoi und Dostojewski // Der Turmer. 1919/20. Jg. 22. S. 422f.

[48] Имеются в виду статьи Н. Бердяева «Конец Европы» (1918) и «Предсмертные мысли Фауста» (1922).

ли европейские тенденции, считая, что русскому гению требовалась «чистая почва», без традиций и пут прошлого.[49]

По Шпенглеру, в личности Толстого с особой силой проявилась борьба русского сознания со своей кровной связью с Западом; неудачные попытки оборвать эту ненавистную связь якобы обусловливали ненависть к себе самому. Увидев в Толстом в первую очередь *социалиста* и *революционера*, даже «*отца большевизма*» (2, 792), Шпенглер противопоставил ему «*святого*» Достоевского, для которого, по его мнению, не существовало различия между консервативным и революционным, ибо и то, и другое оставалось чуждым — *западным* (2, 793).

Так или иначе, но по словам биографа обоих русских писателей К. Нётцеля, которого не мог не знать Шпенглер, Толстой и Достоевский, оба являясь «толкователями» (Deuter) русской души, существенно «дополняли друг друга».[50]

Т. Манн настаивал на исключительном западничестве, революционности и социальной ангажированности Толстого. А по Шпенглеру, даже толстовский Христос — «недоразумение»: говоря *Христос*, Толстой якобы подразумевал *Маркса*, ибо искал социальной справедливости на земле, как это обычно свойственно здравомыслящему европейцу (2, 794, 823).

По той же логике символа «великий крестьянин»[51] Толстой оказывается у Шпенглера *горожанином*, а петербургский писатель Достоевский, как носитель исконно русского народного духа, наоборот — *крестьянином* (2, 791—792); ибо индивидуализм Толстого, его «западная» абсолютизация собственного *Я* противостояла, по Шпенглеру, русским понятиям крестьянской общины и соборности в произведениях Достоевского (1, 395).

Шпенглер не видел противоречия в том, что Толстой, который персонифицировал в «Закате Европы» прошлую, уходящую Россию, представал одновременно в качестве западника, революционера и реформатора-социалиста. Ведь Европу, Запад в целом, его ценности, включая и социалистические идеи общественной справедливости, философ считал обреченными на гибель. Именно в абсолютном, органическом неприятии западных категорий, а не в попытках их критики и реформирования Шпенглер видел залог появления «света с Востока».

Но даже противопоставив Толстого и Достоевского как прошлую и будущую Россию, автор «Заката Европы» сразу заметил: «Начало и конец смыкаются» («Anfang und Ende stossen sich zusammen» — 2, 793). Смыкалось и «кольцо» между Христом и Лениным — политически конкретизировал мысль Шпенглера один из его немецких современников.[52]

В России свершалась та «*религиозно-социальная* революция», которую Г. Гауптман, вслед за Д. Мережковским, считал осуществлением «русского синтеза».[53] «Россия рождает двойню», — писал сам Мережковский в надежде на *одновременное* (в отличие от Запада!) осуществление двух свобод — религиозной и политической.[54] Впереди революционного отряда виделась А. Блоку «в белом венчике из роз» — фигура Иисуса Христа («Двенадцать»).

---

[49] *Иванов Вяч.* О Льве Толстом // Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916. С. 83.

[50] *Noetzel K.* Tolstoi und Dostojewski als Deuter ihres Volkes // Vivos voco. 1921/22. Jg. 2. H. 3. S. 208.

[51] *Франк С. Л.* Лев Толстой как мыслитель и художник // Франк С. Л. Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 474.

[52] *Hala M.* Dostojewski und die neue Welt // Zweeman. 1920. Jg. 1. H. 4. S. 4.

[53] *Hauptmann G.* Leo Tolstois 10. Todestag // Hauptmann G. Sämtliche Werke. Bd 11. S. 955.

[54] *Мережковский Д.* Две России // Мережковский Д. Было и будет. Дневник 1910—1914 гг. С. 35.

Потребность мифологизировать русский феномен по сути дела являлась первым шагом на пути к его рациональному постижению. Это отвечало глубинной особенности немецкого духа, названной Н. Бердяевым «религией германизма», в которой признание хаотического в «изначальном» сменяется при этом «требованием, чтобы все было организовано, дисциплинировано, оформлено, рационализировано».[55]

В качестве стремления к рациональному осмыслению и «оформлению» русского хаоса «религия германизма» несомненно присутствовала и в немецком восприятии Толстого, особенно в «Закате Европы», хотя произведение Шпенглера можно было отвергнуть или принять только *в целом*, т. е. в качестве *мифа*, ибо частная и конкретная критика нарушила бы его стройность, даже могла разрушить конструкцию в целом.

Бинарность оппозиции Толстого и Достоевского обеспечивала определенную, более *мифо*логическую, нежели логическую цельность русского феномена. Здесь традиция немецкого мистицизма и романтизма соприкоснулась не только с пантеизмом Гете и гегелевской феноменологией духа, но и с русской религиозно-философской идеей всеединства.[56]

В заключение следует сказать, что практически все противоречия, которые русские и немецкие критики пытались «снять» с помощью художественной логики мифа о двух «ликах» русской идеи, в той или иной степени присутствовали в мощном и противоречивом духовном мире самого Толстого, вместившем в себя рационализм как познание (добродетель) и чувство (любовь) как стремление помочь каждому конкретному человеку в его жизненных и нравственных исканиях. И в этом смысле немецкое философское противостояние, персонифицировавшееся в именах Гегеля и Шопенгауэра, по-своему «снималось» не столько мифообразом, сколько реальной личностью Льва Толстого.

---

[55] *Бердяев Н. А.* Религия германизма // Бердяев Н. А. Судьба России. Опыты психологии войны и национальности. М., 1918. С. 169—170.

[56] Вместе с тем здесь нельзя не отметить соответствие общим законам мифотворчества, — в частности, «мифу биполярности» (двуединства) и восстановления цельности: о «братстве» богов и демонов и взаимообратимости антагонистов (см.: *Элиаде М.* Трактат по истории религий: Миф, религия, культура. СПб., 1999. Т. 2. С. 335—336).

© *В. Е. БАГНО*

РОССИЯ В 1910 ГОДУ: ОТКЛИКИ НА УХОД И СМЕРТЬ ТОЛСТОГО*

Уход и смерть Толстого, оказавшиеся в центре внимания отечественной и зарубежной прессы именно потому, что на протяжении нескольких десятилетий великий русский писатель, благодаря печатному станку и средствам массовой информации, был властителем дум миллионов людей во всех уголках земли, — *творили* историю. Не оказывали на нее влияние, как бывает в тех случаях, когда речь идет о полководцах и политических деятелях, а творили, в том смысле, что миллионы людей, реальных творцов истории, были бы другими (а соответственно, и история была бы другой), если бы они не читали произведений Толстого, выходивших в России в течение всей второй половины XIX века, а в переводах на иностранные языки начиная с 1880-х годов.

В мои задачи не входило проверять достоверность фактов, которые приводились в газетных корреспонденциях, статьях и очерках, опубликованных на территории Российской империи в те дни, когда к полоске земли между Ясной Поляной и мало кому доселе известной станцией Астапово было приковано внимание всего мира. Даже если сведения впоследствии не подтвердились, они в любом случае стали фактом истории, так как формировали общественное мнение. Более того, ничем, кроме как фактом *истории*, представляющим для нас первостепенный интерес, они и не были.

Это был спор о Толстом, т. е. о гениальном писателе, пытавшемся на рубеже XIX и XX столетий стать учителем жизни, и о «Толстом», т. е. о смысле жизни и о предназначении человека.

Одной из десятков и сотен подобных публикаций была статья Всеволода Чаговца, который обратил внимание на примечательный факт — напряжение тревожных дней привело к тому, что, пусть всего лишь на короткое время, оказались забыты все мелочные интересы и вся злоба дня, и хотя существующие противоречия, напротив, предстали еще рельефнее и острее, все это канет в поток времен. Останется и запомнится одно: «Всколыхнувшееся, дрогнувшее море — этот вечный, неиссякающий источник живой энергии».[1]

---

* В ноябре 2010 года в «Издательстве Пушкинского Дома» увидит свет фундаментальный том «Уход и смерть Льва Толстого. Корреспонденции. Статьи. Очерки» объемом 60 а. л. Составители книги осуществили фронтальный просмотр более 100 столичных и провинциальных газет, вышедших в России с 30 октября по 30 ноября 1910 года. В каждой из них на протяжении этого месяца публиковались десятки статей, которые в совокупности составляют чрезвычайно важную для характеристики социального и культурного самосознания русского общества в этот период «Толстовскую хронику». Наиболее интересные из них, нередко принадлежащие перу крупнейших деятелей эпохи 1900—1910-х годов, помещены в издании полностью. Библиографические данные о менее значительных корреспонденциях собраны в специальном указателе. Этот материал, безусловно, требует дальнейшего научного осмысления. Однако уже сейчас очевидно, что он позволяет взглянуть на известные факты в совершенно новом ракурсе.

[1] Киевская мысль. 1910. 6 нояб. № 307. С. 2.

Из статьи в статью переходила по-разному формулируемая мысль — такие люди, как Толстой, рождаются раз в несколько веков, раз в несколько веков умирают. Поэтому первый день, когда Россия живет без Толстого — день бесконечно печальный.

Часто ли мы задумываемся, почему почти безоговорочно всем миром лишь Толстой был признан совестью нации, хотя очевидно, что и в прошлом, и в будущем в России было и будет немало как страстотерпцев и религиозных подвижников, так и людей светских, вполне вписывающихся в этот канон.

Лев Толстой был зеркалом не русской революции, как считал В. И. Ленин,[2] а зеркалом всей России. Именно поэтому трудно представить себе более объективный, многоплановый, глубокий и точный срез общественных настроений в России, чем тот, который невольно проявился в откликах многоликой русской прессы 1910 года на столь значимое для судеб страны и мира событие, как уход и смерть Толстого.

Разумеется, пресса — это не вся Россия. В 1910 году в ней были миллионы людей, которых уход и кончина Толстого никак не задели. Были и те, кто не получил возможности выразить свое мнение. И все-таки картина, которая вырисовывается из сотен и сотен корреспонденций, интервью, оценок, впечатляет своей доселе невиданной полнотой общественного, нравственного, эстетического, эмоционального спектра. Многомиллионная аудитория имела возможность сопоставлять мнения людей, близко знавших Толстого и не имевших к нему никакого отношения, тех, от кого зависело принятие решений (членов правительства, Думы, Синода) и рядовых граждан, великих писателей и мыслителей, собеседников Толстого, и приверженцев крайних взглядов на развитие общества, известных всей стране корреспондентов столичных изданий, законодателей моды, формировавших общественные взгляды и пристрастия, и скромных репортеров провинциальных газет. Комментарии петербургских и московских журналистов из «Биржевых ведомостей» и «Русского слова» соседствовали с мнением сотрудников таких весьма распространенных изданий, как «Волгарь», «Киевская мысль», «Приднепровский край», «Одесские новости», «Виленский вестник». Знаменательно, что объединяющие всю страну переживания сглаживали обычную резкость и полярность оценок в корреспонденциях газет, выражающих взгляды кадетов («Раннее утро», «Речь»), октябристов («Голос Москвы»), националистов («Новое время»), ультраправых («Колокол»). При этом многие из них отмечали, что уход писателя взволновал не только «свет», но и темное подполье жизни. На улицах даже кухарки сообщали друг другу, что граф Толстой «ушодцы».

Блестящие представители русского религиозного возрождения, С. Булгаков, С. Франк, П. Струве, многим обязанные как Достоевскому, так и Толстому, откликнулись на уход и смерть последнего, оставив проникновенные свидетельства своего духовного родства с ним. Впрочем, их глубокие работы появились, в основном, позже, в декабре, и не в газетах, а в журналах, в частности в «Русской мысли», но уже 4 ноября в «Русском слове» была опубликована статья В. Розанова «Язычество и христианство в Ясной Поляне (К уходу Л. Н. Толстого)». В очередной раз затронув тему противоборства язычества и христианства в истории европейской цивилизации и в истории России, волновавшую его на протяжении всей жизни, Розанов писал: «Начались гигантские исторические усилия „вернуть христианство", „вернуть-

[2] *Ленин В. И.* Лев Толстой как зеркало русской революции // Пролетарий. 1908. 11 сент. № 35.

ся к христианству". Толстой — один в ряду этих борцов, его жизнь последних лет — одно из таких усилий. Он — не новатор, а реставратор. В идеях его не заключается нового, — ничего такого, чего не было бы уже в уединенных шалашах и пещерах тех древних авв».[3]

Центральной темой в спорах о Толстом, отлученном от церкви за свои высказывания, несовместимые с догматами православия, с неизбежностью стал вопрос об отношении писателя к христианству. Как и следовало ожидать, никакого единообразия и сближения позиций здесь не обнаружилось. Более того, основываясь на неоднозначных сведениях о его встрече с сестрой, М. Н. Толстой, некогда бывшей игуменьей, а теперь живущей на покое в Шамординском женском монастыре неподалеку от Оптиной Пустыни, о пребывании Толстого в самой Оптиной Пустыни, где он, по слухам, имел беседу со старцем Иосифом, а также на столь же неоднозначном свидетельстве Тульского преосвященного Парфения, из которых как будто бы следовало, что писатель готов был если не отказаться от своих крамольных взглядов, то, по крайней мере, проявить расположенность к диалогу, в самом Синоде произошел раскол: мéньшая часть его членов, включая обер-прокурора С. Н. Лукьянова, склонялась к тому, чтобы, не требуя публичного покаяния, проявить милосердие и снять с Толстого отлучение.[4]

Более того, даже такие вопросы, как право монастыря принять Толстого, если он явится туда не для раскаяния, а просто ища отдыха своей душе,[5] или принципиальное решение о возможности молиться за того, кто уходит от святой обители и кто не ищет ее заступничества,[6] а после его кончины о допустимости в церквах панихид по Толстому,[7] вызывали неоднозначное отношение священнослужителей. Любопытно, что, судя по всему, народу были чужды эти объяснения, и простые люди молились за Толстого по церковному обычаю, стараясь отслужить панихиду «хотя тайком, чтобы не знали».[8] С другой стороны, в высшей степени знаменательным является мнение священника И. Л., опубликованное 8 ноября в харьковской газете «Утро»: «Но Лев Николаевич не отлучен. Не анафематствован. „Не предан заклятию"! И потому отказ молиться за него — основан на недоразумении. Это с формальной стороны. По существу же, церковь молится не за одних верных, но и за всех отпавших, заблудших. О всем мире. Именно в этой великой всеобъемлющей молитве церкви о всем мире — основа вселенского характера Христовой церкви. Но тогда как может оказаться преступной молитва об одном из заблудших, отпавших, молитва о Толстом?»[9] И наконец, несомненно, выражая мнение не только подписчиков газеты «Русское слово», но и значительной части своих соотечественников, С. Яблоновский (С. В. Потресов) писал, что не о праве молиться за Толстого должна была бы идти речь (да и что могли бы вымолить для него его современники), а о том, чтобы он помолился обо всех своих современниках и соотечественниках, «чтобы простил нам Господь слепоту нашу и нашу рознь, и нашу маленькую веру, и нашу большую злобу».[10]

Нешуточные страсти разыгрались в Думе, собравшейся исключительно для того, чтобы почтить память Толстого. Газеты сообщали о том, что если представители левых партий предложили почтить его память вставанием и

[3] Русское слово. 1910. 4 нояб. № 254. С. 1.
[4] Там же. 5 нояб. № 255. С. 3.
[5] Там же. 2 нояб. № 252. С. 3.
[6] См., например: Там же. 6 нояб. № 256. С. 3.
[7] См.: Там же. 8 нояб. Экстренное прибавление к № 257. С. 3.
[8] Утро России. 1910. 8 нояб. № 295. С. 1.
[9] Утро (Харьков). 1910. 8 нояб. № 1189. Экстренный выпуск. С. 1.
[10] Русское слово. 1910. 8 нояб. Экстренное прибавление к № 257. С. 2.

прервать в связи с этим скорбным событием заседание Думы, то представители правых (хотя в их рядах и произошел раскол) были против, поскольку деятельность Толстого, отрицавшего церковь, государство, семью, собственность, была разрушительной.[11]

В дни, непосредственно предшествовавшие кончине Толстого, при всей поляризации точек зрения на его учение, мало кто осмеливался открыто обрушиваться с филиппиками на яснополянского ересиарха. Наоборот, все противоборствующие силы и группировки стремились записать его в союзники, при этом яростно нападая на своих противников, которые с теми же целями пытались Толстого «приватизировать».

В то же время, хотя почти как заклинание повторялась мысль о том, что мир благоговейно склонил голову, а распри должны смолкнуть перед лицом смерти, именно распри смолкнуть и не могли.[12] Смерть Толстого оказалась очередным поводом высказать диаметрально противоположные взгляды на, казалось бы, близкие темы.

Так, М. Меньшиков, выступивший 6 ноября в газете «Новое время» с программной статьей «Выход из плена», утверждал, что Толстой бежал из мира не от церкви, не от государства и не от православного народа, с которым он не состоит и не может состоять во вражде, а от какой-то другой, «более нетерпимой и удушливой стихии». Эта стихия, этот «египетский плен», из которого «спасается теперь душа последнего нашего великого человека», по убеждению автора, заключается в «противном государству и церкви духе еврейской промышленности и революционного ажиотажа»: «Изгнал его новый дух еврейско-американской предприимчивости, одолевающий все наше культурное общество, дух, равнодушный к высокой мечте, но крайне не равнодушный к барышам, которые можно извлечь из всего на свете, даже из пророческой проповеди».[13]

Неловко погружаться в дрязги между представлявшими противоборствующие общественные тенденции средствами массовой информации, которые использовали уход и смерть Толстого в своих целях. Но в них с максимальной четкостью и полнотой обозначились сами эти тенденции. Так, например, в нижегородской газете «Волга» 2 ноября была напечатана заметка «В союзе русского народа», получившая большой резонанс. Ее автор сочувственно процитировал некоего г. Гришина, иронизировавшего по поводу сначала сбежавшего куда-то Толстого, а затем бегущих по его следам левых: «Этот хитрый старикашка придумал все это для того, чтобы о нем опять заговорили, — сбежал просто, чтобы наделать шуму. Исчезновение Л. Толстого — не чудачество, а сумасшествие. На старости лет он окончательно выжил из ума, и сатана повел его куда-то, чтобы придушить».[14] 4 ноября та же газета дает отпор либеральному «Саратовскому листку», автор которого — г. Свой — истолковал высказывания г. Гришина, напечатанные на страницах газеты «Волга», как откровенные издевательства и глумление над личностью Толстого. Газета «Волга» подчеркивает, что не скрывает своего неприятия учения графа Толстого, но «сама» до неприличных выходок против известного писателя и человека не опускается. Понимать этот логический ход приходится так, что она предоставляет эту возможность своим авторам.

---

[11] См., например: Биржевые ведомости. 1910. 8 нояб. № 12011. С. 2.

[12] О политической борьбе в связи со смертью Толстого см.: Политическая борьба вокруг смерти Толстого / Вступ. статья Г. М. Лифшица; Публ. Г. М. Лифшица и А. Л. Смоляк // Лит. наследство. 1961. Т. 69: Лев Толстой: В 2 кн. Кн. 2. С. 321—402.

[13] Новое время. 1910. 6 нояб. № 12448. С. 4.

[14] Волга. 1910. 2 нояб. № 232. С. 3.

Аналогичный спор с обвинениями в политическом мародерстве возник между «Вятской речью» и «Голосом Вятки», и снова уход Толстого послужил поводом для обвинений в «жидовском богоненавистничестве и анархическом освобожденстве».[15]

Корреспондент газеты «Русская земля» ополчился и против самого Толстого, и против революционеров, утверждая, что «последователи», чествуя его как «созидателя», на самом деле в полной мере использовали яснополянского старца в своих корыстных целях исключительно как «разрушителя».[16]

В связи с охватившими почти все общество переживаниями в весьма уязвимом положении оказались приверженцы черносотенных и шовинистических взглядов («Колокол», «Земщина», «Русское знамя», «Русская земля»), так как не реагировать на происходящее они не считали возможным, а реагировать в столь же наступательной и агрессивной манере, как прежде, в силу прискорбности событий, не могли. Поэтому многие из них нашли для себя в сложившихся условиях единственно возможный выход — поворот руля по отношению к писателю, решившему накануне смерти покаяться, вернуться в лоно церкви и, возможно даже, уйти в монастырь. Правдоподобие ситуации обеспечивалось устойчивостью представлений об образе врага — ближайших друзьях и последователях, как паутиной опутавших великого писателя земли русской, и «жидокадетской» и революционной прессе, игнорировавшей величие Толстого-писателя и превозносившей Толстого — разрушителя основ православия, государства, семьи и нравственности. Согласно этой точке зрения, попытавшегося уйти в монастырь Толстого продолжает держать в плену манипулирующая им «революционно-антихристианская клика».[17] В кишиневской газете «Друг» В. Якубович предвещал наступление тех времен, когда забудется всеми Толстой-философ, превозносимый до небес «пришельцами», которые «опутывают своей паутиной доверчивых славян» и «торгуют и спекулируют всем, начиная женским телом и кончая великой тайной смерти».[18]

Правда, подобная «сбалансированная», спасительная позиция была найдена представителями ультраправых настроений не сразу. Так, 2 ноября корреспондент газеты «Колокол» предполагал, что «жидомасонский кагал, очевидно, намерен брать проценты и сугубые, сложные и с могилы Толстого, окружив ее легендой и провозгласив его архатом — Буддой, попытаться сделать его ересеначальником новой, приготовляемой в масонских ложах антихристианской религии. Действительно, мертвый Толстой, окутанный легендой, может стать опаснее живого...»[19]

Пожалуй, наиболее откровенно и неприкрыто с филиппиками против ересиарха земли русской выступил И. Азовский (И. Г. Айвазов), напечатавший свою статью 7 ноября в газете «Русская земля»: «Разве не Толстой до невероятности пошло глумится над христианским Богом, над святыми апостолами, над Христовою Церковью, над святыми таинствами, над христианским браком и семьею?! Разве не он своим ложным „христианским учением" посягнул даже на души детей — „малых сих"?! Вы, ежегодно идущие к св. евхаристии, — помыслите о тех хулах, кои возложил на нее Толстой, и, если в вашем сердце есть хоть капля веры в Св. Таинство Тела и Крови Христовых, разве не отвернетесь вы с ужасом от Толстого!.. Более 30 лет „вели-

[15] Голос Вятки. 1910. 7 нояб. № 238. С. 1.
[16] См.: Русская земля. 1910. 4 нояб. № 239. С. 2.
[17] См., например: Колокол. 1910. 6 нояб. № 1387. С. 1.
[18] Друг (Кишинев). 1910. 8 нояб. № 4332. С. 2.
[19] Колокол. 1910. 2 нояб. № 1383. С. 1.

кий" русский кощунник своими старческими устами топчет и неистово хулит Христа и Его Церковь, поносит все святыни христианства, грабит душу России, толкает на ужасные религиозные преступления и зверства целые массы несчастных, сбитых им с толку сынов России, гонит их в тюрьмы, на смерть, на полные страданий скитанья в дальние края, отнимает у трудящихся и обремененных и страждущих единственную утеху и отраду их в жизни — Господа Христа...» Впрочем, здесь же вполне убедительно автор, издеваясь над «передовой Русью» и преклоняющимися перед Толстым, напоминает им, что писатель точно так же низлагал их кумиров, «порабощением и развратом» назвал столь превозносимые ими демократические институты, «народное представительство» считал «центром народного разврата», а равноправие полов отождествлял с «враждою полов». «Если он — ваше зеркало, так вы же делами своими ушли от него, разбили его!..»[20] По всей вероятности, автор намекает здесь на статью В. И. Ленина «Лев Толстой как зеркало русской революции», напечатанную двумя годами ранее в газете «Пролетарий».

Озабоченный сведениями о двух противоположных мнениях среди членов Синода относительно возможности возвращения Толстого в лоно церкви, черносотенец Лев Катанский (М. А. Сопоцько) выразил свое несогласие в стихах:

Поверь, не удастся льстецам и Синоду
С тебя снять церковно-гражданский позор!
Сочти, лжеучитель, тобой совращенных: —
Ведь ими весь ад, как червями, кишит...
За этих несчастных, навек осужденных,
Пусть люди прощают, но Бог не простит!
Иди, разделяй с ними ужасы ада,
Ступай, получи, что готовил другим...
Рассейся, развейся, как облако смрада,
Исчезни навеки с ученьем своим![21]

Меньшиков рассуждал как о подоплеке ухода писателя, так и о мотивах поддержки его либералами и революционерами: «Быть Львом Толстым и стучаться палкой в дверь каждой избы — это не значит искать одиночества и тишины, — напротив, это значит заводить около себя бурю. Где бы в деревне ни появился Толстой с своим учением, отрицающим государство, церковь, брак, собственность и пр. и пр., он в течение первых же нескольких часов пришел бы в острое столкновение с отрицаемыми стихиями. Не далее как к вечеру первого же дня создалось бы „мученичество", причем самый почтительный, самый оборонительный со стороны государства арест Толстого возбудил бы всесветный вопль. Евреи, принявшие под свою специальную защиту великого русского беллетриста, — уже и теперь завели оглушительный крик, забавно путая русские понятия: уйти от мира и идти в мир; по их мнению, Толстой теперь „идет в мир". Можно себе представить, какой шум и гвалт они подняли бы, если бы власти воспрепятствовали Толстому устную проповедь его учений».[22]

В свою очередь, выражавшая взгляды кадетов газета «Речь» иронизировала над «Новым временем», авторы которого, в том числе такие авторитетные, как П. Столыпин, В. Розанов и М. Меньшиков, попытались доказать,

[20] Русская земля. 1910. 7 нояб. № 242. С. 1.
[21] Русское знамя. 1910. 7 нояб. № 251. С. 1.
[22] Новое время. 1910. 4 нояб. № 12446. С. 3.

что яснополянский старец вполне ладил с государством и церковью, а их отношение к Толстому отличалось большим благородством.[23]

Как и их оппоненты, противники ультраправых тенденций в обществе, разумеется, тоже не скупились на хлесткие оценки и резкие заявления. В частности, вопрос о религиозных исканиях Толстого продолжал будоражить общество. Так, в газете «Южная заря» была напечатана заметка, в которой «колокольным» писакам, т. е. авторам, группировавшимся вокруг газеты «Колокол», отказывалось в праве считаться истинными христианами: «Кто вы, говорящие о Суде Божием? По какому циркуляру и из какой канцелярии исходящему возложено на вас сообщение о воле Всевышнего и суде Его? С каких пор и кем г. Скворцов уполномочен распределять души человеческие между Сатаною и Господом?»[24]

4 ноября в газете «Утро России», органе московских промышленников, была напечатана заметка, автор которой, В. Обнинский, в отличие от большинства журналистов, поставил диагноз не самому престарелому писателю, решившемуся на склоне лет на столь экстравагантный поступок, а всему обществу, всей России, не отделяя интеллигенцию от народа, чиновничество от управляемых, революционеров от реакционеров, народу, предпочитающему при любой неудаче клясть судьбу, сваливая на нее всю вину за неустройство и несчастия жизни. В очередной из подобных «судных» дней, которых, с точки зрения автора, предостаточно в бесконечной цепи неудач и провалов России, перед Толстым, умирающим на безвестной русской железнодорожной станции, виноваты абсолютно все, и всех должен пронизывать в эти дни «общий русский стыд».[25]

Психологическую драму положения человека в современном мире, управляемом телеграфом, кинематографом и автомобилем, раскрыл Влад. Азов (В. А. Ашкинази): «Мир слишком любит Толстого. Мир не дает Толстому ни отдыха, ни срока. Любовь мира лишила Толстого величайшего блага, доступного человеку на земле: возможности уединиться, остаться с самим собой. Мир превратил Толстого в актера и не отпускает его со сцены ни на минуту и ни на минуту не гасит освещающей Толстого рампы. Кулис нет. Спрятаться некуда. Актер на залитой светом сцене. Мир жесток по отношению к Толстому. Любовь мира превратилась для Толстого в невыносимое бремя. Толстой решил бежать от мира. Мир последовал за ним, настиг его и опять прикрыл стеклянным колпаком».[26]

Не часто, но звучал в эти дни в прессе и голос студенчества, в том числе в газетах, выражающих его настроения («Студенческая жизнь», «Голос студенчества»). Один из его представителей обратился к своим ровесникам с напутствием следовать за Толстым в его юношеской борьбе против жизненных уступок, половинчатостей и компромиссов: «Россия облечется в траур по великому мудрецу, художнику и человеку. Но уже несколько лет Россия носит черные цвета и не снимает их. Эти черные цвета — это креп по общественному распаду страны. Тяжелым долгом молодых сил России перед ее великими людьми, но вместе с тем достойным оправданием в глазах будущего, и должно быть прежде всего стремление снять этот мрачный общественный креп. Ведь Толстой ушел от общества потому, что о слишком страшном, тяжелом и жестоком говорили эти черные цвета, которые незримо носит наше общество».[27] Студенты были горды тем, что по всей дороге от

---

[23] Речь. 1910. 7 нояб. № 306. С. 2.
[24] Южная заря. 1910. 12 нояб. № 1340. С. 2.
[25] Утро России. 1910. 4 нояб. № 291. С. 2.
[26] Речь. 1910. 4 нояб. № 303. С. 2.
[27] Столичная молва. 1910. 8 нояб. № 151. С. 2.

Засеки до Ясной Поляны чернели студенческие шинели и шапочки курсисток, что даже крестьяне растворились в студенческой массе, и что, по общему мнению, похороны устроила учащаяся молодежь.[28] «Отчеты» о студенческих сходках, увековечивающих память Толстого, и студенческих волнениях, нередко являвшихся их следствием, публиковались также в черносотенных и националистических изданиях.[29]

В многочисленных журналистских корреспонденциях было немало банальностей, высокопарностей, элементарного отсутствия вкуса. Вот лишь один пример: «Лев Толстой покинул не только Ясную Поляну, но и Россию, все человечество. Семья потеряла в нем то, что теряет монастырь, из которого выносят чтимую икону, — потеряла смысл бытия, все радости и преимущества его. ⟨...⟩ В Ясной Поляне была умственно-духовная Мекка человечества. Там бился пульс не только русского гения, но и — да простят мне это выражение! — российского тщеславия. Там был Олимп с своим Зевсом и сонмом подвластных ему богов».[30]

Русская пресса широко представляла и мнение иностранной печати, а также писателей, ученых, политиков и церковнослужителей Франции, Германии, Англии, Австрии, Норвегии, Дании, Бельгии, Италии, Ватикана и т. д. Так, 7 ноября в «Русских ведомостях» была перепечатана передовая статья из лондонской газеты «Times», в которой, в частности, писалось: «Христианство часто упрекалось в том, что его идеалы неосуществимы. Оно может на это ответить, что именно потому-то они и неосуществимы, что они — идеалы. И то же самое мог бы ответить Толстой. Он знает, что он не найдет „страны блаженства" по сю сторону могилы. Но критерием является не счастье. Нет критерия, кроме тех повелений, которые подсказывает человеку его собственная душа, и этим повелениям он должен научиться внимать и слушаться...»[31] В той же газете «Times» было обнародовано мнение князя Кропоткина, который выражал сомнение в связи с распространившимися слухами о стремлении Толстого уйти в монастырь и вернуться в лоно церкви.[32] В этот же день в газете «Утро России» со слов Н. Толстого было приведено мнение Папы Римского Льва XIII, поддержавшего решение Синода, который «отлучил от церкви человека, публично отвергавшего все христианские догматы и поправшего все устои евангельской нравственности».[33]

14 ноября в «Русских ведомостях» была напечатана статья Вл. Короленко. Свои рассуждения он начинает парадоксом: мир готов не Толстого судить, с точки зрения российского государства и русской православной церкви, а, скорее, официальную Россию (светскую и духовную) склонен оценивать по их отношению к Толстому. Тем самым получается, что «великий писатель стал чем-то вроде моральной великой державы», которую всем выгодно иметь союзницей. Поэтому-то, по мнению Короленко, властью и были сделаны попытки добиться «благочиния» и «благополучного обстояния», чтобы «предметы национальной гордости вмещались в признанных формах „существующего строя", вместо того, чтобы торчать вне их, показывая всему миру, что рост национального гения для этих форм уже невместим и неудобен». Однако Синод отказался по указке главы светского правительства сделать вид, будто он верит в обращение Толстого, и, полагает Короленко,

---

[28] Студенческая жизнь. 1910. 13 нояб. № 37. С. 2—3.
[29] См., например: Земщина. 1910. 9 нояб. № 470. С. 2.
[30] Санкт-Петербургские ведомости. 1910. 3 нояб. № 247. С. 1—2.
[31] Русские ведомости. 1910. 7 нояб. № 257. С. 4.
[32] Биржевые ведомости. 1910. 7 нояб. № 12009. С. 2.
[33] Утро России. 1910. 7 нояб. № 294. С. 3.

этот отказ вряд ли можно признать ошибкой: «...могло показаться, что это не Толстой присоединился к официальной России, светской и духовной... А что, наоборот, официальная Россия, светская и духовная, смиренно пошла за колесницей, на вершине которой величаво покоился прах великого русского гения и свободного религиозного мыслителя...» Итак, по всей России и во всем мире знают, что Толстой был похоронен без церковного пения, обычного напутствия священников. «Толки по тому поводу, — продолжает свою мысль Короленко, — разнообразны, как разнообразно человеческое море. Но в стихийно широкий говор этого моря ворвалась все-таки новая нота, в миллионы нетронутых умов пал новый факт и в миллионах сердец шевельнулось новое чувство. Эта мысль и это чувство — терпимость».[34]

Великий писатель, единственный, кого после кончины Толстого называли совестью нации, разумеется, был прав. Однако пройдет несколько лет и разразится Первая мировая война, а в России к власти придут большевики. Авторитет Толстого в начале XX столетия в общественном мнении всего мира был настолько велик, что обычно скептически настроенный и не склонный к преувеличениям Томас Манн признавался: «...в дни, когда бушевала война, я часто думал, что она вряд ли посмела бы разразиться, если бы в четырнадцатом году глядели еще на мир зоркие и проницательные серые глаза старца из Ясной Поляны. Было ли это с моей стороны ребячеством? Как знать. Так пожелала история: его уже не было с нами — и не было никого равного ему. Европа неслась, закусив удила, — она уж больше не чуяла над собою руки господина — не чует ее и поныне».[35] Неслась, «закусив удила», и Россия, и невольно хочется добавить, пользуясь метафорой Томаса Манна, — «не чуя над собою руки господина».

---

[34] Русские ведомости. 1910. 14 нояб. № 263. С. 3.

[35] *Манн Т.* Толстой (К столетию со дня рождения) // Манн Т. Собр. соч. М., 1960. Т. 9. С. 621.

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ИСКРЕННОСТЬ ТОЛСТОГО» В ГАРНЬЯНО (ИТАЛИЯ)

7—9 апреля 2010 года в особняке Фельтринелли в Гарньяно на озере Гарда состоялась Международная научная конференция «Искренность Толстого», организованная Миланским университетом. На конференции собрались ученые из России, Италии, Германии, Англии и США.

Как объяснили организаторы, сотрудники Миланского университета Лаура Росси (Laura Rossi) и Дамиано Ребеккини (Damiano Rebecchini), название конференции само по себе могло породить дискуссию. К проблеме толстовской искренности можно подойти с разных позиций. Что именно подразумевает Толстой под понятием «искренность»? В молодости оно ассоциировалось у писателя главным образом с необходимостью самовыражения, раскрытия собственного «я». Эта потребность обретает порою форму искренности в духе «Исповеди» Жан-Жака Руссо, порою становится ближе к более ироничной манере Стерна. В любом случае, искренность остается основной потребностью на протяжении всей жизни писателя, проявляясь в дневниках, в художественном творчестве и публицистике. В период зрелости это понятие превращается в эстетическую категорию. Так обнаруживается второй ключ к возможному изучению искренности у Толстого: какое место писатель уделяет ей в своей литературной, историографической и эстетической концепциях?

В докладах выступавших были затронуты разные аспекты проблемы «искренности», выявлена значимость ее во всемирной востребованности Толстого и, в частности, культурой Италии.

Первое заседание открылось докладом Г. Я. Галаган (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Россия) «Энергия искренности и концепция жизнепониманий Толстого». На материале раннего дневника писателя, его «Исповеди» и трактата «Царство Божие внутри вас» Г. Я. Галаган обозначила проблему единения людей как стержневую в наследии Толстого и показала прямую обусловленность ее решения движением от существующего к должному индивидуального и собирательного сознаний. Значение энергии искренности на этом пути первостепенно. Свидетельство тому — беспощадный самоанализ в дневнике Толстого, противостояние индивидуального сознания статике сознания собирательного, т. е. общепринятым представлениям об истине. Именно с энергией искренности писатель связывал освобождение личности из плена этих представлений, победу над соблазнами, подстерегающими ее на каждом шагу. На энергию искренности опирается система философско-исторических взглядов Толстого, выдвигающая проблему качественного изменения сознания собирательного. Энергия искренности является ключевым истоком в рождении толстовской концепции трех жизнепониманий (личного, общественного и истинно-христианского), нарушавшей статику сознания собирательного. Закон любви, противопоставленный в ней закону насилия, открывал перспективу обновления нравственного облика мира.

Далее слово было предоставлено Раффаелле Фаджонато (Университет Удине, Италия), которая в докладе «Масон Баздеев в романе „Война и мир": уважение или насмешка?» показала огромную значимость встречи с масоном Баздеевым в духовной эволюции Пьера Безухова, покорившегося интонациям убежденности и сердечности Баздеева, его спокойствию и жизнерадостности — свидетельству знания истины, еще неведомой герою. Из этики масонства (в лице Баздеева) Безухов извлекает, переосмысляя по-своему, критическое отношение к возможностям знания разумного, постоянную ориентацию на внутренний мир человека, идеи равенства, братства и любви. В докладе, естественно, освещался и процесс продумывания Толстым литературы о масонстве, сказавшийся на решении образа Баздеева в последних редакциях романа.

Фаусто Мальковати (Университет Милана, Италия) в докладе «„Вы, Левины, все дики": Левин и искренность» отметил, что искренность в восприятии всего окружающего являлась источником неприятия героем «Анны Карениной» общепринятого поведения, его противостояния ложным представлениям об истине и общественному мнению. Именно искренность приводит Левина к опоре на жизнетворящие ценности народного сознания, что позволяет ему, в частности, вступить в открытую полемику с существующей точкой зрения на славянский вопрос.

С одним из самых ярких критиков середины XIX века связан доклад М. Б. Плюхановой (Университет Перуджи, Италия) «Аполлон Григорьев об искренности Толстого как литературном приеме». Понятие «искренность» — одно из важнейших ключевых слов и в критических работах Ап. Григорьева и в его биографии. Личная искренность понималась им и выражалась как спонтанность страстей, совмещение противоречий и как саморазрушение. В статьях о творчестве Толстого (1862) Григорьев рассматривает искренность писателя как основу его творческого метода. Критик отталкивается от понятия «почва», настраивающего оптически на восприятие горизонтально расположенных слоев. Метод Толстого для него — снятие слоев фальши в поисках настоящей глубины под воздействием искренности. Анализ Толстого, как и искренность его, отличаются беспощадностью («роется вглубь»). Спрашивается, как далеко заведет его эта деятельность, перед каким слоем он остановится? — перед тем, что цельно и неразложимо, перед простым человеком, перед смертью? По утверждению Григорьева, здесь Толстой исключает из своей почвы натуры страстные и противоречивые, которые неотторжимы от почвы национальной, и оставляет только человека смирного — выбор паллиативный для самого Толстого и ни поэтически, ни этически никого не удовлетворяющий. А Толстой, по Григорьеву, может дорыться до бездны, не остановившись ни перед чем. Будучи знаком лишь с ранними произведениями Толстого, Григорьев, по мысли М. Б. Плюхановой, сумел предсказать как будущий экзистенциальный кризис Толстого, так и кризис его литературного метода.

На соотношении формальной и смысловой сторон толстовского текста остановился Юрий Мурашов (Университет Констанцы, Германия) в докладе «Поэтология остранения Льва Толстого и нравственно-религиозные истины». Докладчик рассматривал взаимосвязь между эстетической и религиозной коммуникациями в переходе Толстого от художественного текста к религиозному дискурсу. Эта взаимосвязь была прослежена, в частности, на материале раннего рассказа «Набег» (1852) и поздней повести «Хаджи-Мурат» (1904).

Завершился первый день конференции докладом Чинции Кадаманьяни и Гуидо Карпи (Университет Пизы, Италия) «За искренность в экономике.

Толстой и В. А. Кокорев». Авторы доклада остановились на причинах первоначального интереса Толстого (1856) к экономической программе предпринимателя В. А. Кокорева (в связи с предстоящей крестьянской реформой) и последовавшего вскоре резкого расхождения Толстого с его идеями о роли и выгодах купечества в решении крестьянского вопроса.

Второй день конференции открыла Инесса Меджибовская (Юджин Ланг Колледж, Нью-Скул, Нью-Йорк, США) докладом «Религия Толстого как драма и философия: к вопросу об искренности поступка». На материале незавершенных художественных набросков Толстого последнего десятилетия о священниках и монахах Меджибовская рассмотрела символику двери как границу пространства, закрывающую или открывающую возможность для воплощения искреннего поступка, ведущего к обретению веры. Особое внимание было уделено в докладе толстовскому сюжету об иеромонахе (1909), сюжету, дающему достаточно полное представление о творческой лаборатории Толстого в самые последние годы жизни и тенденциях понимания методов его художественной работы с 1900 по 1910. В докладе были поставлены проблемы, ранее не получавшие пространного и комплексного научного комментария, и предложено новое прочтение рукописного наброска Толстого об иеромонахе.

Выступление Роберты Де Джорджи (Университет Удине, Италия) «Но я вас так люблю, что не могу не сказать всю правду» было посвящено анализу переписки Толстого и В. Г. Черткова, длившейся 27 лет, оставившей для потомков документальные свидетельства их духовной близости и показавшей значимость искренности в творческих контактах Толстого и Черткова.

В основу доклада Томаса Ньюлина (Оберлин Колледж, Огайо, США) «Писать зеленой палочкой: Толстой в поисках „естественной" истории» было положено свидетельство Толстого из его «Воспоминаний» (1906) о рассказанной в детстве старшим братом Николаем тайне зеленой палочки, зарытой у дороги на краю старого оврага в Ясной Поляне: запись на этой зеленой палочке давала людям знание о дороге ко всеобщему счастью. Докладчик выдвинул гипотезу о восприятии Толстым «зеленой палочки» с ее тайной как метонимии всей природы и раскрыл свое понимание смыслового и мифологического диапазона «зеленой палочки» в сознании Толстого.

В выступлении директора Государственного музея Л. Н. Толстого В. Б. Ремизова (Россия) «Между Сциллой и Харибдой. Об искренности Льва Толстого» был дан анализ типологических аспектов проявления искренности в жизни и творчестве Л. Н. Толстого. Исследователем рассмотрены содержательные и функциональные особенности этого чрезвычайно емкого понятия: от христианского откровения до циничного признания преступника, формы проявления искренности (слово, жест, взгляд, поза и т. д.), соотнесенность осознанного и неосознанного начал этого чувства, выражение его на уровне социальных контактов (родовое, социально-видовое, индивидуально-неповторимое). Но главное внимание было сосредоточено на своеобразии искренности в мире Толстого. Она предстает в его жизни и творчестве как феномен культуры чувства, понимаемой с точки зрения стремления писателя жить в согласии с Богом, самим собой, окружающим миром и осознания всей сложности достижения этого единения. Основа искренности в Толстом — изначальная «чистота нравственного чувства», нашедшая свою опору в христианской этике и с молодости в служении своему главному герою — Правде. В докладе анализируются взгляды Толстого на то, что мешает человеку быть искренним и что делает человека подлинно искренним, как момент свободы связан с проявлением этого чувства. И Толстой, и его герои, видя все трудности реального бытия, мучения человека, продираю-

щегося к свету сквозь узкое ущелье между Сциллой и Харибдой, находят спасение в христианской искренности как основе веры.

Рита Джулиани (Университет Рима «Ла Сапиенца», Италия) представила доклад «Толстой против Андреева: в искренности отказать». Исследовательница показала, что в течение своей литературной карьеры Л. Андреев относился к Толстому как к учителю, мечтал удостоиться его внимания. Толстой же не раз выносил суровый приговор: «фальшиво», «не художественно», «отсутствие чувства меры». В то время как «истинное искусство» должно было «производить доброе», Толстой видел у Андреева желание напугать читателя. Брошенное Андрееву обвинение в неискренности превратилось в настоящий топос. Как только он отходил от канонов реалистической школы, Толстой обвинял его в «декадентстве». Все-таки во многих отношениях творческая манера Андреева вытекала из манеры Толстого: это касалось и тем, которые они затрагивали (смерть, лицемерие социальных условностей, милитаризм, секс, религия, сила инстинкта), и до некоторой степени их стиля. «Записки сумасшедшего» считаются «ключом к творчеству» Толстого и «беспричинным страхам», пронизывающим его поздние произведения. Подобно Андрееву, описывая эти страхи, Толстой прибегает к словесному повтору, к персонификации отвлеченных понятий и отдаляется от традиционного пути реализма. Опередив «Красный квадрат» Малевича, Толстой рисует в «Записках» ужас «красный, белый, квадратный», и это перекликается с описанием, которое дает Андреев. Только у Толстого ужас «квадратный», т. е. ограниченный классическими, евклидовыми пропорциями, а у Андреева он хаотичный, навязчивый. У него ужас звучит, как крик экспрессиониста, у Толстого звук ужаса — тишина.

В докладе М. А. Козьминой (Государственный музей Л. Н. Толстого, Россия) «Традиция толстовской искренности в творчестве Андрея Белого» раскрыта значимость встреч будущего символиста (ребенком и подростком) с великим русским писателем. В сознании А. Белого запечатлелся образ «молчащего» Толстого, несколько сурового в своей отстраненности от светских разговоров взрослых и веселых игр детей. Это молчание Толстого как вызов суетности жизни и стало для А. Белого проявлением его беспощадной искренности — и в жизни, и в творчестве. Сквозь призму подобного восприятия Толстого А. Белый взглянул и на его религиозно-философские искания, что отразилось, в частности, в воспоминаниях Белого о Толстом, вошедших в его мемуарную трилогию, и в двух его статьях, написанных вскоре после смерти писателя: «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» и «Лев Толстой и культура». Движение Толстого от искусства к молчанию как форме религиозного постижения жизни Белый наделил смыслом высшего порядка. Он полагал, что именно Толстому, как мало кому в культуре, удалось достичь желаемых высот религиозной искренности.

В выступлении Эльды Гаретто (Университет Милана, Италия) «Толстой в восприятии русской эмиграции первой волны» было показано, что при всей неоднозначности суждений о Толстом-мыслителе ряда авторитетнейших философов, эмигрировавших из России, Толстой-писатель по-прежнему оставался для русской диаспоры главным творческим ориентиром. В центре внимания Эльды Гаретто работы М. Алданова («Загадка Толстого», 1923), И. Бунина («Освобождение Толстого», 1937), данные о торжествах, которыми отмечался в 1928 году столетний юбилей со дня рождения Толстого, издании собрания сочинений писателя в Риге, обсуждении его литературно-философского наследия в двух номерах журнала «Современные записки» (1928).

Второй день конференции закрывается докладом Розамунд Бартлетт (Кингз Колледж, Великобритания) «Посмертная жизнь Толстого в России XX века». В докладе речь шла о религиозно-философском наследии Толстого, которое претерпело идеологический прессинг в годы советской власти. В связи с этим Розамунд Бартлетт остановилась на работе В. Я. Лакшина «Возвращение Толстого-мыслителя» («Вопросы литературы», 1988, № 5). Не менее важен и ее интерес к судьбе толстовцев, говоря о которых она обратилась к книге М. Поповского «Русские мужики рассказывают: последователи Л. Н. Толстого в Советском Союзе» (Лондон, 1983).

Последний день конференции был посвящен рецепции личности и творчества Толстого в Италии. В докладе Стефано Гардзонио (Университет Пизы, Италия) «Отклики на смерть Л. Н. Толстого в свете восприятия его наследия итальянской культурой конца XIX—начале XX века» был сделан анализ многочисленных выступлений на страницах печати этого периода итальянских писателей, философов, религиозных мыслителей. Особое внимание докладчик посвятил журналам «Il Marzocco» и «Nuova Antologia», убедительно показав оригинальность итальянского восприятия наследия Толстого и глубину его влияния на итальянскую культуру.

Чезаре Дж. Де Микелис (Университет Рима «Тор Вергата», Италия) в докладе «„Война и мир"» Джузеппе Преццолини» остановился на публикации 1916 года в журнале «La voce» сокращенного варианта романа Толстого известным литературным критиком Джузеппе Преццолини (1882—1982). Его предисловие к этой публикации, характер сокращений в толстовском тексте говорили о безоговорочном предпочтении Толстого-художника Толстому-мыслителю. В докладе сообщается о полемичности встречи в Италии этого «сокращенного варианта» «Войны и мира» и последующем осмыслении наследия Толстого в единстве его художественных и философских исканий.

В центре выступления «Толстой в восприятии Джованни Папини» Раффаелла Вассена (Университет Милана, Италия) — анализ эволюции отношения Папини (1881—1956) к русскому писателю: от интереса к Толстому-мыслителю к увлечению его личностью в целом (особенно в периоды работы над главной книгой «Конченый человек» (1913) и первой мировой войны) и затем — к появлению ряда критических суждений о религиозно-философских воззрениях Толстого, ставших следствием принятия итальянским писателем католической веры (начало 1920-х годов).

После Раффаеллы Вассены слово получила Розанна Казари (Университет Бергамо, Италия), которая в выступлении «Фогаццаро, Толстой и толстовство в Италии в начале XX века» остановилась на дискуссиях вокруг Толстого среди католических модернистов, к которым некоторое время был близок (но всегда — с особенной осторожностью) итальянский писатель Антонио Фогаццаро (1842—1911). Характер этих дискуссий определялся хорошо известным итальянским религиозным новаторам критическим отношением Толстого к церкви.

В докладе Антонеллы Кавацци (Университет Урбино, Италия) «„Власть тьмы" в итальянской телевизионной постановке 1960-х годов» были прослежены как отступления в постановке этой пьесы от русского оригинала, так и все моменты, в которых переводчику и режиссеру удалось сохранить существенную близость с ним. Применяя методику интерсемиотического анализа, автор доклада стремилась проследить воздействие на разработку толстовской пьесы телевидением как средством массовой информации, работавшим в то время с дидактическими целями.

Нельзя не отметить, что ни одно выступление не осталось без внимания присутствовавших на конференции слушателей. В оживленной, непринуж-

денной обстановке научной дискуссии каждый имел возможность внести свой вклад на основе собственного опыта и знаний в развитие той либо иной проблемы.

Подводя итоги трехдневной работы, все участники признали актуальность конференции и благородство ее темы.

© *Розанна Джакуинта (Италия)*

О ВОЙНЕ И МИРЕ НА БЕРЕГАХ ГУДЗОНА: КОНФЕРЕНЦИЯ «„WAR AND PEACE" AT WEST POINT»

В Военной Академии США в Вест-Пойнте (штат Нью-Йорк) 8—11 апреля 2010 года прошла международная конференция, посвященная «Войне и миру», к 100-летию со дня смерти Л. Н. Толстого.

Мысль о ее проведении в столь неординарной обстановке несколько лет назад возникла у профессора университета Торонто Донны Орвин, президента Международного Толстовского общества, и полковника Рика МакПика, главы Отделения иностранных языков в Вест-Пойнте. Надо сказать, что полковник МакПик — искренний и увлеченный поклонник Толстого, давно занимающийся его творчеством, чему была посвящена и его диссертация; он не раз выступал с докладами в Ясной Поляне. Конференция была задумана как междисциплинарная, ее организаторы были заинтересованы в привлечении к участию не только филологов, но и историков, политологов, социологов, специалистов по истории и теории национальных и международных отношений. На основе материалов конференции предполагается издание сборника научных статей — к 200-летию Войны 1812 года. В Вест-Пойнт прежде всего приехали ученые из ведущих университетов США и Канады, но с докладами выступили и европейцы, а в дискуссиях приняли участие и немногочисленные специалисты по творчеству Толстого из Ясной Поляны, Москвы и Петербурга. Языком конференции был английский.

Необычными даже и для американцев, получивших возможность изнутри увидеть жизнь военного города, не говоря об ученых с других континентов, были и декорации, и режиссура, и в целом — театральность этого научного события, вполне органичная для его «военной» тематики (мы оказались приближены к «театру военных действий»), его продуманная вписанность в распорядок жизни Военной Академии. Помимо докладчиков и модераторов, приглашенных для ведения заседаний и обсуждения конкретных тем, во всех событиях четырех дней конференции участвовали и кадеты, изучающие в Академии русский язык и литературу. На Отделении иностранных языков, возглавляемом профессором Риком МакПиком, их 1500 человек, и их специализация, помимо русского, — немецкий, французский, испанский, португальский, арабский, персидский и китайский языки. Академия, одно из самых престижных учебных заведений, дает военное, военно-инженерное и гуманитарное образование, но после обязательных по ее окончании пяти лет службы в армии только 20 % выпускников избирают военную карьеру, остальные могут или продолжить учебу, или работать в гражданской сфере.

Специалистам по «Войне и миру» в Вест-Пойнте предоставили возможность в подробностях изучить историю и современную жизнь основанной в 1802 году Академии, показали музей, мемориальное кладбище, храмы и часовни различных конфессий, в том числе и главную Кадетскую часовню (с самым большим в мире храмовым органом, созданным в 1911 году), концертный зал на 5 тысяч мест, казармы, где живут кадеты, пригласили на обед в столовой. В один из апрельских (совсем не жарких) дней исследователи проблем войны и мира участвовали и в военно-спортивных соревнованиях кадетов. Пришлось преодолеть не один километр вестпойнтской пересеченной слегка заболоченной местности, очень напоминавшей лес где-нибудь под Петербургом.

Близость армейских реалий, военного «театра», исторический зал на шестом этаже здания новой библиотеки (зал генерала Хэйга), где проходили заседания, с просторным видом на берега Гудзона, с парадными портретами генералов, участников исторических сражений XIX века, присутствие в зале кадетов — все это, несомненно, добавило красок и эмоций к конференционному академизму.

Первое заседание, которое вела Эдвина Круз, открылось докладом Кэрил Эмерсон (Принстонский университет) «О выгодах и невыгодах истории для беллетристики («Война и мир» Толстого)». Свое исследование она представила как часть широкой, продолжающейся в соавторстве с Инессой Меджибовской дискуссии о взаимодействии исторических и фикциональных элементов в «Войне и мире», у истоков которой в России стоял Ю. М. Лотман, в США — Гари Сол Морсон и Эндрю Уочтел. Речь в докладе шла о двух концепциях исторической беллетристики — как «истории в историях» и как «повествовании в фактах». У Толстого, по мнению К. Эмерсон, сложился третий тип наррации, названный ею «повествование-правда» («truth narration»), актуальность создания которого для писателя была обусловлена и его скептицизмом по отношению к гегелевской диалектике истории, и опытом исторического чтения (М. Погодин, Н. Устрялов и др.), и недоверием к любому типу нарратива как посреднику в передаче подлинных событий. Созданный же в «Войне и мире» новый тип наррации, особый конструкт со своими правилами фиксации необходимых элементов, соответствовал новым способам видения Толстым реальности, включавшим такие особенности, как «сейчасность» (если использовать толстовскую лексику), как эмоциональная и интуитивно-иррациональная составляющие реакции на событие и ряд других. Это первое выступление, как и все последующие, вызвало в зале заинтересованную дискуссию.

Дэн Унгариану (Вассар Колледж) в докладе «Использование Толстым исторических источников в „Войне и мире"», напомнив о работах Н. Апостолова и В. Шкловского, поставил своей задачей как разграничение типов источников, к которым обращался Толстой (а общее их количество было экстраординарным, заметил докладчик, сопоставимым только с документальными источниками у Солженицына), так и определение уровня доверия к ним Толстого и степени точности при их воспроизведении в романе.

Вечером в большом лекционном зале, в котором собралось 1500 кадетов, с программным докладом «Что есть героизм?» выступил Гари Сол Морсон (Нортвестернский университет), воодушививший аудиторию яркими и провокативными идеями и положениями. «Литература, — сказал он, — преподаваемая в учебных заведениях, даже в священных стенах Академии, убивает великие книги. Надо полностью изменить порядок преподавания литературы и не канонизировать профессоров. В России любая великая книга становилась сакральной, превращалась в Евангелие или Библию, таков был

характер русского экзистенциального чтения». Обратившись к проблеме героизма в «Войне и мире», Морсон подчеркнул, что героические поступки показаны в романе как результат обычного, мирного опыта рядового солдата, его личного способа думать и действовать, однако именно от каждого отдельно взятого рядового зависят итоги войн и состояние армий, поэтому, по Толстому, в движении истории имеют значение неисторические причины и негероические события.

На втором заседании следующего дня, которое вел Майкл Деннер (Стетсонский университет), главный редактор «Tolstoy Studies Journal», с докладом «Клаузевиц и Толстой» выступил профессор истории Андреас Херберг-Роте (Университет Гумбольдта, Берлин). «Нотинг Карл фон Клаузевиц, — сказал он, — присутствует в „Войне и мире" и как персонаж второго плана, и как теоретик, чьи идеи репрезентируются Толстым на метатекстовом уровне». Доклад в целом был посвящен эволюции философии войны у Клаузевица. По мысли Херберга-Роте, оригинальная концепция войны Клаузевица, оформившаяся на почве его экзистенциальных идей — о борьбе как индивида, так и субъекта войны (народ, государство, армия) за собственную идентичность и существование, — трансформировалась — в результате его участия в Русской кампании и войнах за независимость Германии — в представление о сугубо инструментальном характере войн. Общая его концепция, таким образом, соединяла идеи экзистенциальные и инструментальные. Однако, как отметил Херберг-Роте, Толстой в «Войне и мире» подверг критике в философии войны Клаузавица только инструментальную составляющую, сам же остался в пределах ее экзистенциального понимания.

В докладе «Неповиновение в „Войне и мире"» Элизабет Самет (Вест-Пойнт) представила роман Толстого как реализацию его тотального неповиновения — структурного (протест против жанровых канонов и литературной условности), исторического (протест против европейской мифологии) и идеологического (война как неповиновение законам жизни). Философия истории Толстого, сказала Э. Самет, может многое прояснить читателям XXI века, живущим в «эру постоянных конфликтов».

Модератором третьего заседания была Робин Миллер (Университет Брандайз), представившая доклад профессора истории Университета Нотр-Дама (США) Александра М. Мартэна «Наполеон в Москве: „Война и мир" и свидетельства очевидцев». Докладчик начал с определения важнейших аспектов, которые отличают толстовское описание событий в Москве в 1812 году от большинства документальных свидетельств. Это, во-первых, социально-сословные параметры. Большинство героев Толстого или дворяне-помещики, или крестьяне, или те, кто занимается в городе отходным промыслом, т. е. его персонажи принадлежат к неурбанистическому обществу и в городе находятся временно. Очевидцы же событий в своем большинстве — представители городского среднего класса, и в своих свидетельствах они сообщают о разрушении специфической московской городской цивилизации мирного времени — об утрате собственности, о крахе торговли, общественного уклада, уличной жизни. Толстого эта урбанистическая инфраструктура интересует мало. Второй аспект, как отметил докладчик, это та интерпретационная линза, сквозь которую рассматриваются события 1812 года. Толстой изображает оборонительную войну, патриотическое сопротивление врагу единой нации крестьян и дворян, в рассказах же очевидцев, напротив, отразилось отношение к войне европейцев, переживших городские революции XIX века: москвичи среднего класса, как и участники событий на Западе, не испытывают чувства единства ни с аристократией (бе-

жавшей из города), ни с правительством (которое не защитило Москву), ни с городской беднотой (пьяной и дезорганизованной), ни с крестьянами (грабившими город). Для Толстого важна сословная солидарность, тогда как в рассказах очевидцев на первый план выступает глубокое социальное размежевание русского общества.

Донна Орвин (Университет Торонто) в докладе «„Война и мир" с точки зрения солдата» проанализировала трехчастную рецензию на «Войну и мир» М. И. Драгомирова, знакомство с которой способствует более глубокому пониманию теоретических оснований концепции войны у Драгомирова и как участника боевых действий (солдата и командира), и как их хроникера. Чрезвычайно интересны для исследователя толстовского текста, подчеркнула докладчица, и многочисленные критические и полемические аспекты этой работы. Фактически каждый тезис толстовской философии истории находит у Драгомирова аналог — проблема героизма, роль личности (минимализация этой роли у Толстого), образ Кутузова, проблема личной свободы, детерминизм, соотношение социального и метафизического и многое другое.

На четвертом заседании, которое вел историк Патрик О'Меара (Университет Дарема, Англия), аудитории был предложен доклад профессора современной истории Алана Форреста (Университет Йорка) «Французы на войне: Репрезентация врага в „Войне и мире"». Докладчик напомнил о том, что, несмотря на сложившееся в XIX веке представление об истории как науке, ни один историк никогда не остается нейтральным репортером, все историки в той или иной степени зависимы от идеологии. Этот элемент субъективности часто распространяется и на документы, особенно на те из них, которые позволяют историку судить о личном опыте человека, о его индивидуальной реакции на события. Толстой, также писатель с идеологией, обращался и к подобного рода документам, когда писал «Войну и мир». А. Форрест рассмотрел ряд эго-документов, созданных в 1812 году французами и с французской точки зрения.

Джефф Лав (Университет Клемсона) в докладе «Великий человек в „Войне и мире"» обратился к понятию «величия» в романе. Рассмотрев эту проблему с точки зрения обмана и самообмана, докладчик пришел к выводу, что в романе присутствует знание того, что только неизбежная насильственная смерть открывает человеку его подлинную сущность. И только в эти мгновения познается его истинное или мнимое «величие».

Модератором пятого заседания был Илья Виницкий (Университет Пенсильвании), представивший аудитории Дэвида Велча, профессора политологии университета Ватерлоо (Канада). Его доклад «Толстой как теоретик международных отношений» прозвучал исключительно современно. Д. Велч убедил аудиторию в том, что «Война и мир» больше, чем роман, это и трактат о силах истории и о природе конфликтов. Хотя внимание Толстого сосредоточено на кампании Наполеона, но сказанное им о ее причинах и характере развертывания, несомненно, как отметил докладчик, имело более глубокий, обобщенный смысл. «Представление Толстого о действии исторических „сил", — сказал Д. Велч, — можно столь же успешно (или неуспешно) распространить на любое из важнейших событий мировой политики. Я склоняюсь к мысли, что Толстой предсказал целый ряд направлений и тенденций в теории международных отношений. Так, он обозначил важнейший и, возможно, единственный из остающихся до сих пор без ответа вопрос: „Существует ли казуальная связь между участниками события и его структурой?" Сам он в поисках ответа на этот вопрос потерпел неудачу. Несмотря на это, я убежден, что „Войну и мир" следует

воспринимать как серьезнейшее исследование по теории международных отношений, книга может и должна быть прочитана и в этом свете». Докладчик затронул, разумеется, и проблемы исторического скептицизма Толстого, соотношения свободы и детерминированности, рационального и иррационального начал в толстовской историософии. Проблема международных отношений, заключил Д. Велч, осталась для Толстого проблемой метафизической, приблизиться к которой он смог именно как исторический романист.

Вступив в дискуссию с вопросом: «Что же конструктивного в теории Толстого? Только то, что он был честен?», — профессор Морсон на свой вопрос сам же и ответил. «Для Толстого, — сказал он, — существуют только метафизические ответы. Для него нет *достаточной* причины. Если признать, что существуют мириады причин и история столь же сложна, как сама природа, то мы имеем дело с особым, толстовским, типом детерминизма. Говоря о метафизических предметах, Толстой на этом и останавливается».

С заключительным докладом «Дуэль как микрокосм войны» выступил полковник МакПик. Начав с того, что сегодня концепция войны часто излагается «по Клаузевицу», докладчик сказал: «Два влиятельных философа войны Карл фон Клаузевиц и Лев Толстой использовали пример дуэли для объяснения читателям природы войны. Клаузевиц изображал войну как множественные дуэли, Толстой изобразил поединок как микрокосм войны». МакПик обратился к истории дуэлей в России и русскому дуэльному кодексу, особое внимание сосредоточив на идее насилия. На основе медленного, контекстуального прочтения эпизода, описывающего поединок между Пьером и Долоховым, он представил соотношение дуэли и войны «по Клаузевицу» и «по Толстому». Не был забыт и «поединок» Николая Ростова с французским офицером. С этих эпизодов, отметил МакПик, начинается изучение «Войны и мира» кадетами в Вест-Пойнте. В подтверждение чего присутствовавшие в зале кадеты буквально атаковали своего профессора вопросами, удивив слушателей и знанием текста романа, и остротой реакции на вопрос о личном участии в насилии и убийстве.

Вечером за ужином В. И. Толстой, директор музея Толстого в Ясной Поляне, свое выступление посвятил связанным с «Войной и миром» семейным преданиям и легендам.

Конференция продемонстрировала то, ради чего и была созвана, — актуальность изучения творчества Толстого как в педагогическом процессе, так и в современных академических штудиях.

© А. Г. Глебова

«ТОЛСТОЙ И РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ». V ВЕСЕННИЕ ТОЛСТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ИМЛИ

(К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ Л. Н. ТОЛСТОГО)

На Пятых ежегодных Толстовских чтениях в ИМЛИ (12—13 мая 2010 года), получивших название Весенних в память о родившейся весной Л. Д. Громовой-Опульской, исследователей (главным образом московских) объединила тема «Толстой и русские писатели». Отметив с сожалением недостаток внимания средств массовой информации к 100-летию со дня смер-

ти Л. Н. Толстого, директор Института мировой литературы академик РАН А. Б. Куделин свое выступление начал утверждением, что именно после Толстого русская литература получила мировое признание, переводы классической русской литературы стали частью мирового культурного процесса. «Влияние Толстого, — сказал А. Б. Куделин, — испытали Г. Флобер, Т. Манн, А. Стриндберг и многие другие, а его „уход" как один из концептов мировой культуры, „событие, равное Цусиме", по словам А. Белого, породил многочисленные легенды. Однако, „легенда не ошибается, как ошибаются историки", — процитировал докладчик слова П. Флоренского, — поэтому нуждаются в осмыслении и многочисленные легенды, связанные с именем Толстого». Оценкой результатов и перспектив работы толстовской Группы ИМЛИ, готовящей новое академическое Полное собрание сочинений Л. Н. Толстого в 100 томах, А. Б. Куделин продолжил и завершил свое выступление.

В приветственном слове «Толстой сегодня» директор яснополянского музея В. И. Толстой прежде всего счел необходимым сказать о мощной международной востребованности Толстого: его романы повсеместно выходят в новых переводах (так, «Анна Каренина» за последние годы в Англии была переведена трижды). «Нужны люди, — продолжил В. И. Толстой, — которые, чувствуя эту востребованность, постоянно напоминали бы о ней обществу. Толстой объединил три века русской литературы: своих предшественников (Пушкина, Гоголя), ближайших современников и, что не менее важно, младших современников — писателей и мыслителей конца XIX-го (Бунин, Короленко) и Серебряного века, а вслед за ними — и авторов середины и конца XX века, „деревенщиков", создателей военной прозы, на которой все мы воспитаны».

В. Б. Ремизов, директор Государственного музея Л. Н. Толстого в Москве, представил аудитории информацию о готовящемся энциклопедическом обозрении «Толстой и русские писатели». В настоящее время уже создан отвечающий этой задаче сайт. О составе статей как для сайта, так и для обозрения и рассказал в своем выступлении В. Б. Ремизов, заметив, что многие направления науки о Толстом нуждаются в дальнейшей разработке. Так, новые подходы необходимы в исследовании толстовской педагогики, мало изучены отношения Толстого с современной ему русской поэзией и с поэзией начала XX века.

Доклад «Л. Н. Толстой и М. А. Шолохов» П. В. Палиевский (ИМЛИ) начал констатацией, что в XX веке не было писателя, который не испытал бы влияния Толстого. В «Мастере и Маргарите», например в главах о Ершалаиме, ощутимы не только толстовский стиль и слог, но и обращение к истине — как толстовская художественная задача. В эпосе Шолохова, продолжил П. В. Палиевский, несомненно присутствуют толстовские интонации, а отдельные детали можно отнести к числу прямых заимствований, при этом важнейшим остается толстовский взгляд на вещи. Шолохов, по мысли докладчика, расширил пределы толстовского эпоса — в изображении национального характера, в обращении к природе. После Толстого, усвоив его опыт, он вышел к живущей в столетиях классической эпической русской традиции, включающей как «Слово о полку Игореве», так и ряд других памятников.

Рассказом о запомнившейся ему поездке в Ясную Поляну десятилетним мальчиком в 1950 году заседание продолжил С. А. Небольсин (ИМЛИ). Отталкиваясь от непосредственных впечатлений своего детства, докладчик сделал широкие обобщения о соотношении искусства и жизненных реалий.

После С. А. Небольсина слово получила А. Г. Гродецкая (ИРЛИ, Санкт-Петербург), которая в докладе «Толстой и Гончаров» представила отношения писателей-современников, начавшиеся в конце 1850-х годов, прервавшиеся на 30 лет и возобновленные в конце 1880-х, как несостоявшийся диалог. Поставив задачу объяснить причины очевидного взаимоотчуждения двух, казалось бы, эстетически близких романистов, докладчица сосредоточила внимание на поздних толстовских оценках Гончарова как «эстетика», «литератора» (еще более «литератора», чем Тургенев). Неприятие Толстым эстетических принципов старшего современника было, по мнению А. Г. Гродецкой, во многом обусловлено явно «нетолстовскими» качествами гончаровской поэтики, анализу которых она и посвятила основную часть своего выступления.

Вечернее заседание открылось докладом И. А. Есаулова (РГГУ) «Поэтика Л. Н. Толстого и православная культура в современном контексте восприятия: дискуссионные проблемы». В последние два десятилетия, как отметил докладчик, наследие Толстого все чаще рассматривается в контексте христианской культуры, при этом обозначились две крайности такого подхода — либо полная христианизация этого наследия, игнорирующая расхождения Толстого с Церковью, либо, напротив, признание полной несовместимости его идей с идеями Церкви. Продуктивнее, подчеркнул И. А. Есаулов, исследование данной проблемы не как публицистической, но как научной, т. е. априори неоднозначной, дискуссионной. Не поддержал он и подхода, предложенного в свое время М. Л. Гаспаровым, который перед исследователем ставил задачу воссоздать «ожидания современников», вжиться в их сознание. «Толстой, как и любой большой художник, — сказал И. А. Есаулов, — писал не для современников, его тексты распахнуты в „большое время", и современный читатель не обязан читать его произведения, как они читались его современниками». Именно поэтому, подчеркнул он, современная «православная филология» не решает декларируемых ею задач, это новое филологическое начетничество, напрямую, некорректно экстраполирующее элементы православной догматики на художественную литературу. Христианскую традицию в литературе, по мнению И. А. Есаулова, следует рассматривать как явление «культурного бессознательного», культурной памяти, или того национального типа духовности, носящего трансисторический характер, который так или иначе преломляется в произведении. Таковы, например, у Толстого органические метафоры (рой, улей и др.), в которых, несомненно, репрезентирует себя соборное начало.

Г. В. Жирков (СПбГУ, Санкт-Петербург) в докладе «Открытые письма Толстого в контексте политического процесса общества России начала XX века» обратил внимание на то, насколько мало исследована публицистика Толстого, тогда как он не в последнюю очередь был человеком дела, деятелем и в конце века как журналист владел умами мира. И сегодня, заметил докладчик, Толстой-публицист далеко не во всем удобен современному обществу. «В истории журналистики, — сказал Г. В. Жирков, — фигура Толстого занимает особое место, прежде всего по разнообразию жанров эссеистики, в которых он работал. Толстого, к примеру, можно считать родоначальником жанра интервью, он дал их около двухсот. В открытых письмах, близких проповеди, слову, беседе, Толстой также был новатором. Его колоссальная всемирная переписка (более 10 000 писем разным лицам), огромный добровольный труд, создала глобализованного адресата, частные письма приобрели всеобщий характер, были обращены к миру, рассчитаны на массовую аудиторию». Письмо благодаря Толстому, заклю-

чил докладчик, обрело социальную роль, его собственные письма стали общественным явлением, влиявшим на социальную и культурную жизнь общества.

Сложной интригой предстала история взаимоотношений Страхова с Достоевским и Толстым в докладе В. Н. Захарова (РГНФ, Москва) «Ф. М. Достоевский — Н. Н. Страхов — Л. Н. Толстой». Ее итогом стала историческая «невстреча» двух величайших русских писателей. Отношения между Толстым и Достоевским оказались целиком в руках Страхова, и сложность его контактов с Достоевским — полемических, дискомфортных, как подчеркнул В. Н. Захаров, во многом обусловленных собственным страховским «подпольем», мотивировала «невстречу». Свою концепцию докладчик аргументировал ссылками на ранее неизвестные архивные документы.

О первом десятилетнем рубеже «после Толстого» шла речь в докладе Д. Д. Николаева (ИМЛИ) «Что значит понимать Толстого? (10 лет со дня смерти писателя в периодических изданиях русской эмиграции)», в котором автор развернул широкую картину толстовских публикаций 1920 года в эмигрантских изданиях Парижа, Лондона, Берлина и Харбина, отметив, что на это событие отреагировали все без исключения влиятельные идейно-политические и литературные группы.

Конкретным толстовским текстам были посвящены следующие два доклада сотрудниц Группы по подготовке ПСС Л. Н. Толстого в ИМЛИ — И. Б. Павловой «Онтологическая драма в рассказе Л. Н. Толстого „Метель"», выявившей мифопоэтический план основных художественно-семантических мотивов рассказа, и Н. И. Романовой, рассмотревшей в докладе «Некоторые аспекты художественного решения темы материнства в русских повестях о детстве середины XIX века» толстовское «Детство» в контексте автобиографических произведений С. Т. Аксакова, П. А. Кулиша и А. Я. Панаевой.

К проблеме актуализации в современном литературном процессе традиции «народных рассказов» Л. Н. Толстого обратилась С. Ю. Николаева (ТГУ, Тверь) в докладе «„Русские святые": сюжет о трех старцах в интерпретации Л. Н. Толстого и Ю. П. Кузнецова». «Юрий Кузнецов, — сказала С. Ю. Николаева, — сосредоточен на воплощении русской национальной топики в той ее части, которая связана с закономерностями русской истории, с духовно-религиозным опытом человека нашего времени». Объектом рассмотрения в докладе стало одно из итоговых произведений Ю. Кузнецова — небольшая поэма «Молитва» (2003), воссоздающая известный «бродячий» сюжет о чудесном хождении праведников по водам, об истинности их веры и безыскусности молитвы.

Заседания второго дня открыли выступления сотрудников ИМЛИ, посвященные восприятию Толстого его младшими современниками.

Заведующая Отделом изучения и издания А. М. Горького Л. А. Спиридонова в докладе «Вопросы о главном (Л. Н. Толстой и М. Горький)» прежде всего обратилась к проблеме богостроительства Горького, не удовлетворенного «ответами» Толстого, к собственным его поискам веры, смысла жизни, назначения человека. Речь в докладе шла как о полемике Горького с Толстым (например, в повести «Исповедь»), так и о широком и последовательном усвоении им художественного опыта старшего современника (в автобиографической трилогии, в романе-хронике «Жизнь Клима Самгина» и др.).

О единственном эпизоде чтения Толстым в 1910 году сборника И. Северянина «Интуитивные краски» рассказала в докладе «Л. Н. Толстой и И. Северянин» Н. И. Гусева. Читая сборник и не зная имени автора, Толстой «много смеялся», как поведал о том в очерке, опубликованном в «Бир-

жевых ведомостях» в январе 1910 года, И. Ф. Наживин. Н. И. Гусева отметила, что стихи молодого поэта вызвали не только смех, но и очевидный интерес Толстого, более того, как ею было установлено, именно с этого эпизода Северянин вел отсчет своей славы, поскольку тексты его стихов, оказавшихся в поле зрения Толстого, появились и в столичных, и в провинциальных газетах. Толстому, кроме того, Северянин посвятил целый ряд произведений 1900—1920-х годов.

В. Н. Терехина в докладе «Лев Толстой в восприятии Маяковского», определив как главенствующий пародийно-сатирический аспект этого восприятия, указала на то, что поэт воевал с многочисленными возникшими вокруг имени Толстого мифами, фантомами, ходячими формулами. Апофеозом выступлений Маяковского против современных ему неуклонно множившихся пошлых представлений о Толстом стала его пьеса «Баня».

В XIX век слушателей вернул И. А. Виноградов (ИМЛИ) небольшим сообщением под названием «Не война и не мир: „Тарас Бульба" в восприятии Л. Н. Толстого». Рассмотрев несколько исключительно негативных толстовских оценок «Тараса Бульбы» («воспевание убийства» и аналогичные), докладчик остановился на проблеме соотношения православного понимания воинского долга у Гоголя и толстовского взгляда на войну. И. А. Виноградов также сопоставил сцены бросания в толпу пирожных Александром I в «Войне и мире» и польской панной в «Тарасе Бульбе».

Противоречивые эмоции не мог не вызвать у аудитории доклад Н. Н. Примочкиной (ИМЛИ) «Образ Л. Н. Толстого в романе В. Пелевина „Т"», в котором пелевинский роман был представлен как типичный деконструкционный постмодернистский текст, претендующий на то, чтобы Толстого дать в современном восприятии. У Пелевина, как сообщила докладчица, маркетологи «раскручивают» некий проект романа «про то, как жила аристократия, когда Рублевки еще не было», автор же сознает, что Толстой сегодня интересен читателю только как граф, но не как Толстой.

Научные разработки музея-усадьбы Толстого в Ясной Поляне нашли отражение в трех докладах его сотрудниц. Старейшая и заслуженная среди них, Т. Н. Архангельская, посвятила свое выступление теме, которой давно и плодотворно занимается, — «Л. Н. Толстой и К. Н. Леонтьев: литературные параллели». Очевидные сближения и совпадения сюжетных ситуаций в целом ряде произведений Леонтьева и Толстого и были убедительно продемонстрированы в ее докладе. Е. В. Белоусова говорила о духовном, творческом, исследовательском интересе Толстого к Русскому Северу, к его преданиям и легендам («Л. Н. Толстой и В. П. Щеголенок»), а З. М. Богачева продолжила ту же тему рассказом об отношениях Толстого и крестьянского писателя И. Г. Жура́влева.

На вечернем заседании в основном прозвучали доклады не выступавших в первый день конференции сотрудников толстовской Группы ИМЛИ.

Главный редактор нового академического издания А. В. Гулин в своем выступлении «Л. Н. Толстой и С. А. Есенин в духовной истории России (к постановке проблемы)» заметил, что имя Толстого ни разу не появляется в поэзии Есенина. Мы не знаем, как он воспринимал «Войну и мир», «Анну Каренину», хотя есенинская начитанность, несомненно, предполагает знание поэтом как этих, так и других произведений Толстого. «При всем различии двух художественных миров, — сказал А. В. Гулин, — мы наблюдаем редкое тематическое, проблемное родство, существующее между двумя художниками. Если граф Толстой на склоне лет всей душой готов принять ценности русского крестьянства, то Есенин — первый в истории национальной словесности гениальный художник, воспитанный в народном, кресть-

янском мире. Если Толстой в 1905—1907 годах ощущает себя „защитником 100-миллионного русского земледельческого народа", то Есенин в годы великой русской смуты, наступившей десятилетием позже, выступает как „последний поэт деревни", дерзко бросает вызов разрушителям векового сельского уклада России. Мысли о столкновении почвенной жизни и цивилизации нигде в русской литературе не звучат столь мощно, как у Толстого и Есенина». Художники, различные по творческому складу, как отметил докладчик, были во многом родственны по силе сосредоточенности на коренных вопросах духовной жизни человека и народа, обоих, по его словам, «отличает редкая способность отзываться на духовные процессы, происходящие в русском мире, обнимать эти процессы во всей полноте, постигать народную душу в ее бесконечной сложности и парадоксах. При этом и Толстой, и Есенин обладают редким свойством соединять в своем творчестве элементы широкого созерцания, постижения действительности и переживания, медиумического „пропускания через себя" духовных процессов своего времени».

М. А. Можарова в докладе «Л. Н. Толстой и И. С. Тургенев: „Только разногласие связует два различные созвучия"» в словах И. В. Киреевского, вынесенных в заглавие доклада, нашла определение характеру личных и творческих отношений двух писателей, творческому общению которых не смогли помешать ссоры, примирения и разрыв, длившийся семнадцать лет. Роман Тургенева «Отцы и дети», по мысли докладчицы, при всей значимости его общественного звучания был обращен также лично к Толстому: в нем отразились и жизненные реалии, и темы споров двух писателей, и прежде всего психологическая картина их общения в период с ноября 1855-го по май 1861 года.

Установленный Л. В. Гладковой («Стихотворение Ф. И. Тютчева „Silentium!" и его восприятие Толстым») источник тютчевского текста — стихотворение А. де Ламартина «Мудрость», позволил докладчице пояснить толстовскую интерпретацию знаменитых тютчевских строк. Стих Ламартина «Toute pensée est une erreur» почти полностью совпадает со строкой Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь», а то, что у Тютчева только угадывается, Ламартином произнесено прямо: «Car la parole est au Seigneur» («Ибо слово принадлежит Богу»). Аллюзия на первую строку Евангелия от Иоанна, присутствующая у Ламартина и подразумеваемая Тютчевым, была очевидна для Льва Толстого, поместившего стихотворение Тютчева в «Круге чтения» под 30 сентября и сопроводившего его комментарием: «Чем уединеннее человек, тем слышнее ему всегда зовущий его голос Бога» (42, 107).

В сообщении «Л. Н. Толстой и А. Н. Толстой: к вопросу о литературных параллелях на материалах романов о Петре I» Г. Н. Ковалева, обратившись к сопоставлению эпизодов, относящихся к князю В. В. Голицыну, из незавершенного романа Л. Н. Толстого о Петре I и из романа А. Н. Толстого «Петр I», доказала факт знакомства А. Н. Толстого с публикацией 18-ти фрагментов романа Л. Н. Толстого в 1925 году в одном из эмигрантских изданий. Ранее в литературе об А. Н. Толстом этот факт не был известен. Выявленное Г. Н. Ковалевой совпадение содержания двух эпизодов дало ей основание заключить, что фрагмент о Голицыне из романа Л. Н. Толстого являлся источником соответствующего эпизода романа А. Н. Толстого.

Известную близость позиций Толстого и Писемского обнаружила И. И. Сизова в докладе «Тип „практического" человека в романе „Тысяча душ" А. Ф. Писемского и в комедии „Зараженное семейство" Л. Н. Толстого». Для акцизного чиновника Венеровского, толстовского героя-разночинца, как и для героя Писемского, характерна, например, идея самопостроe-

ния личности, он, кроме того, не чужд и популярных в разночинной среде 1850—1860-х годов теорий воспитания, педагогических систем, которые, как отметила докладчица, в целом не вызывают острой критики автора.

А. В. Федоров (Изд-во «Русское слово», Москва) в докладе «Нравственная мера истории: проблема творческих взаимосвязей Алексея Константиновича и Льва Николаевича Толстых» прокомментировал биографические факты общения писателей, их взаимные оценки. «Несмотря на творческую и мировоззренческую самобытность каждого, — сказал он, — при рассмотрении их исторических произведений обнаруживается несколько „точек встречи": близких, „перекликающихся" особенностей решения проблемы личности в истории. Мысль Льва Толстого: „Царь есть раб истории" — находит соответствие во мнении Алексея Толстого об ответственности всей русской земли за тиранию Грозного. Нравственная мера исторических деяний и деятелей, выраженная в знаменитой формуле: „Нет величия там, где нет простоты, добра и правды", — является определяющей и для историософии А. К. Толстого, в которой христианская система ценностей помогает осмыслить и оценить и человеческие пороки, и государственные преступления».

Свой доклад «Новое в эпистолярном наследии Л. Н. Толстого» Т. Н. Загородникова (Институт востоковедения РАН, Москва) начала информацией о том, что наибольшей популярностью в Индии пользовались «народные рассказы» Толстого и многочисленные публицистические статьи, близкие менталитету индусов по их философско-этической направленности. Влияние Толстого на писателей Индии было многообразным, и не только в области литературы, но и в области философии, миропонимания. По образцу яснополянской школы и задуманного Толстым «университета в лаптях» Р. Тагор создал знаменитую школу «Вишва-Бхарати», в которой осуществил многие из толстовских педагогических принципов. Эти же направления творчества писателя затронуты и в письмах, которые Толстой получал от индийцев. Докладчица сообщила сведения об известных в настоящее время 53 письмах индийцев Толстому, для текстологической подготовки и комментирования которых, по ее убеждению, необходимо привлекать профессионалов-востоковедов.

Заседание завершилось подведением общих итогов конференции.

© А. Г. Горышина

© *М. К. АЗАДОВСКИЙ*

ФОЛЬКЛОРИЗМ И. А. БУНИНА

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЗАМЕТКА © Т. Г. ИВАНОВОЙ,
ПУБЛИКАЦИЯ © К. М. АЗАДОВСКОГО)

Тема «литература и фольклор», или «фольклоризм писателя», в научном наследии М. К. Азадовского занимает принципиально важное место. Напомним, что перу ученого принадлежат блестящие работы, раскрывающие роль народной поэзии в творчестве А. С. Пушкина, П. П. Ершова, Н. М. Языкова и др.[1] Публикуемая рукопись «Фольклоризм И. А. Бунина» демонстрирует интерес исследователя к прозе И. А. Бунина — писателя, принадлежащего эпохе конца XIX—начала XX столетия.

О статье, в настоящее время хранящейся в разных экземплярах в фонде М. К. Азадовского в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (автограф)[2] и в семейном архиве К. М. Азадовского (машинописный экземпляр), известно следующее. После кончины ученого (1954) его вдова Л. В. Азадовская перепечатала рукописный вариант текста и в 1955 году передала один из машинописных экземпляров для ознакомления давнему коллеге фольклориста и его доброму приятелю Ю. Г. Оксману, который на данный период, после возвращения из сталинских лагерей, проживал в Саратове, где был профессором местного университета. Главный вопрос, который занимал Л. В. Азадовскую, можно ли в ближайшее время опубликовать «Фольклоризм И. А. Бунина».

7 марта 1955 года Ю. Г. Оксман писал Л. В. Азадовской: «Я внимательно прочел работу нашего дорогого Марка Константиновича о фольклоризме Бунина. В ней много интересного, много нужного и даже очень значительного. Но это еще, видимо, самый предварительный очерк, лишенный того *блеска*, который особенно характерен для всех печатных работ такого большого мастера слова, а не только ученого первого ранга, каким был Марк Константинович. Работа и в этой своей редакции представляет собой большой вклад в нашу фольклористику вообще и в литературу о Бунине в частности, но требует некоторых редакционных доделок. Мне кажется, что работа недостаточно внимательно и переписана (по-видимому, имеется в виду «перепечатана». — *Т. И.*) — необходима ее сверка с рукописью. Я хотел бы это сделать вместе с вами. Время для этого еще есть — Бунин еще только *будет* входить в нашу науку — и *начинать* с фольклоризма Бунина мог бы только сам М⟨арк⟩ К⟨онстантинович⟩, а не мы».[3]

---

[1] Ряд статей на данную тему собран в книге М. К. Азадовского «Литература и фольклор: Очерки и этюды» (Л., 1938).

[2] Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (далее: НИОР РГБ). Ф. 542. Карт. 87. Ед. хр. 24. Л. 1—60. См. об архиве ученого: Архив Марка Константиновича Азадовского // Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. М., 1967. Вып. 29. С. 211—212; Марк Константинович Азадовский (1888—1954): Указатель литературы / Сост. В. П. Томина. Новосибирск, 1983. С. 81—85.

[3] Цит. по: *Азадовский К. М.* Письма ученых как зеркало эпохи // Азадовский М. К., Оксман Ю. Г. Переписка. 1944—1954 / Изд. подготовил К. М. Азадовский. М., 1998. С. 24—25.

Как следует из данного эпистолярного отрывка, приведенного К. М. Азадовским во вступительной статье к изданной им переписке двух ученых (т. е. М. К. Азадовского и Ю. Г. Оксмана), у Ю. Г. Оксмана было намерение, после определенного редактирования, опубликовать эту работу. В письме Ю. Г. Оксмана к Л. В. Азадовской, как сообщил нам К. М. Азадовский, имеется продолжение, свидетельствующее о том, где именно Ю. Г. Оксман планировал печатать «Фольклоризм И. А. Бунина». Как можно понять, журнальную публикацию работы, учитывая ее не до конца отделанный характер, Ю. Г. Оксман считал нецелесообразной. «Гораздо проще обстояло бы дело, — писал он, — если бы мы уже сейчас могли бы ставить вопрос о сборнике статей М⟨арка⟩ К⟨онстантиновича⟩. Это издание мы осуществим общими силами, но только после выхода в свет „Очерков по истории фольклористики"» (семейный архив К. М. Азадовского). В первую очередь, справедливо полагал Ю. Г. Оксман, следует озаботиться изданием «Истории русской фольклористики» («Очерки по истории фольклористики»), а затем подготовить сборник статей М. К. Азадовского, куда могла бы войти и работа «Фольклоризм И. А. Бунина».

Л. В. Азадовская согласилась со своим корреспондентом. 28 апреля 1955 года, отвечая Юлиану Григорьевичу, она писала: «Раз Вы находите, что эта статья имеет сырой, недоработанный характер, так какие могут быть разговоры. Ваша мысль дать ее потом в сборник его литературоведческих работ очень хороша...»[4]

В конце 1960-х годов редколлегия «Литературного наследства» задумала издание бунинского тома. С. А. Макашин, один из его редакторов, 29 января 1970 года писал Л. В. Азадовской: «Мы подготавливаем том, посвященный Ивану Бунину. В этом томе очень хотелось бы нам осветить тему „Бунин и фольклор". Мы слышали, что у М⟨арка⟩ К⟨онстантиновича⟩ есть статья или доклад на эту тему. Если этот материал еще не опубликован, он, вероятно, мог бы быть помещен в нашем „бунинском" томе. Но, конечно, нужно предварительно ознакомиться с рукописью. Очень прошу Вас ответить мне по возможности незамедлительно. „Бунинский" том наш уже полностью собран».[5]

Л. В. Азадовская, сильно сомневавшаяся в возможности публикации статьи Марка Константиновича, все же отправила рукопись в «Литературное наследство». Ее сомнения оказались не беспочвенными. Ознакомившись со статьей, редколлегия отказалась ее печатать. «Увы! — писал С. А. Макашин Л. В. Азадовской 10 апреля 1970 года, — Вы правы, печатать статью нельзя. На ней жестоко сказалась печать определенного времени и определенного подхода к Бунину. Вместе с тем, в статье, как это и следовало предполагать, есть ряд интересных и глубоких наблюдений, относящихся к частным разработкам темы, и которые жаль оставлять навеки веков в архиве. ⟨...⟩ Убедившись в невозможности опубликовать статью М⟨арка⟩ К⟨онстантиновича⟩, мы заказали статью на тему „Бунин и фольклор" Э. В. Померанцевой. Так вот: не сочли бы Вы возможным позволить нам ввести в статью Э. В. Померанцевой несколько цитат из статьи М⟨арка⟩ К⟨онстантиновича⟩. Разумеется, это были бы совершенно точные цитаты, каждый раз сопровождаемые кавычками и указанием на тот рукописный источник, из которого они заимствованы. Вы оказали бы своим согласием большую услугу бунинскому тому. Да и по отношению к памяти М⟨арка⟩ К⟨онстантиновича⟩ нам

[4] Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2567 (Ю. Г. Оксман). Оп. 1. Ед. хр. 247. Л. 40. Сообщено К. М. Азадовским.

[5] НИОР РГБ. Ф. 542. Карт. 94. Ед. хр. 11. Л. 1.

было бы очень приятно видеть его хотя бы и в такой форме как бы участником бунинского тома».[6]

Л. В. Азадовская согласилась с этим решением. «Я была уверена, что финал будет именно такой», — отвечала она С. А. Макашину 13 апреля 1970 года. И далее: «С Вашим предложением относительно Эрны Васильевны ⟨Померанцевой. — *Т. И.*⟩ я совершенно согласна. Конечно, надо передать ей рукопись (кажется, она ее читала когда-то). Конечно, будет хорошо использовать хоть какие-то цитаты и фрагменты из работы М⟨арка⟩ К⟨онстантиновича⟩».[7]

Бунинский том (в двух книгах) появился в 1973 году.[8] Во второй книге была помещена статья Э. В. Померанцевой «Фольклор в прозе Бунина», а кроме того — сообщение Н. П. Смирнова «Русская древность и фольклор в поэзии Бунина». О статье М. К. Азадовского ни один из этих авторов не упомянул (не говоря уже о «цитатах» и «фрагментах»). Работа М. К. Азадовского о И. А. Бунине так и осталась неопубликованной.

«Фольклоризм И. А. Бунина» вызывает ряд вопросов, связанных с жанром этого труда, его предназначением и датировкой. Текст заставляет задуматься: это статья в какой-то сборник? раздел не известной нам большой работы самого М. К. Азадовского? часть коллективного исследования? Ясно, что публикуемый текст не является отдельной самостоятельной статьей. Уже самая первая фраза — «С наибольшей силой и четкостью сущность и смысл художественного фольклоризма *этого времени* (курсив наш. — *Т. И.*) раскрывается в творчестве Бунина» — свидетельствует о том, что работа мыслится частью какого-то осуществленного или только планируемого труда. Можно предположить, что эта статья продолжает некий текст, до настоящего времени не известный фольклористике.

Л. В. Азадовская, многие годы после кончины мужа преданно и стоически издававшая и переиздававшая его научное наследие, полагала, что «Фольклоризм И. А. Бунина» является частью «Истории русской фольклористики». В статье «Из научного наследия М. К. Азадовского (Замыслы и начинания)», написанной в сентябре—октябре 1976 года, Л. В. Азадовская пишет: «К Бунину М. К. Азадовский впервые обратился еще в предвоенные годы, работая над „Историей русской фольклористики" (первый вариант). Приблизительно в 1947—1948 гг., занимаясь переделкой книги, он „выкроил" из нее статью „Фольклоризм Бунина" (1½ печ. л.)».[9] Данное утверждение, на наш взгляд, может быть поставлено под сомнение. В имеющемся тексте «Истории русской фольклористики», изданном в 1958—1963 годах уже без участия самого М. К. Азадовского, тема фольклоризма литературы, играя важную роль в концепции всей книги, тем не менее столь тщательной проработки, с многочисленными цитатами из произведений писателя, не нашла отражения даже по отношению к фольклоризму А. С. Пушкина, творчеством которого в высшей степени успешно занимался ученый в 1930-е годы. Материал многочисленных довоенных статей М. К. Азадовского о Пушкине остался в основном за рамками «Истории русской фольклористики». Трудно предположить, что из всех русских писателей М. К. Азадов-

[6] Там же. Л. 3.

[7] Отдел рукописей и художественных иллюстраций Института мировой литературы РАН. Ф. 575 (не разобран). Сообщено А. Ю. Галушкиным.

[8] См.: Иван Бунин. М., 1973. Кн. 1—2 (Лит. наследство. Т. 84). Рукопись статьи «Фольклоризм И. А. Бунина» была возвращена Л. В. Азадовской в начале 1973 года. См. письмо Т. Г. Динесман, сотрудницы «Литнаследства», к Л. В. Азадовской от 15 января 1973 года (НИОР РГБ. Ф. 542. Карт. 87. Ед. хр. 24).

[9] *Азадовская Л. В.* Из научного наследия М. К. Азадовского (Замыслы и начинания) // Азадовский М. К. Статьи и письма: Неизданное и забытое. Новосибирск, 1978. С. 220—221.

ский именно И. А. Бунину в «Истории русской фольклористики» решил посвятить раздел, в котором цитация произведений занимает такое весомое место.

Напомним, что сам М. К. Азадовский очень четко разграничивал проблемы фольклоризма литературы и вопросы истории фольклористики. Подтверждением этому служит один эпизод в переписке ученого с Ю. Г. Оксманом. 2 мая 1948 года, познакомившись со статьей М. К. Азадовского «Декабристская фольклористика»,[10] которая была одной из глав «Истории русской фольклористики», Ю. Г. Оксман замечал своему коллеге, что ему не хватает в статье освещения вопроса об обращении К. Ф. Рылеева в его поэтическом творчестве к украинскому фольклору.[11] М. К. Азадовский отвечал: «...но я ограничился в данной статье только фольклор*истикой*, оставив вопросы фольклор*изма* в стороне».[12] Все это заставляет нас усомниться в том, что «Фольклоризм И. А. Бунина» — это часть «Истории русской фольклористики».

Обращение к архиву М. К. Азадовского, в совокупности материалов, хранящихся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки и в семейном архиве К. М. Азадовского, а также к документам, отложившимся в Петербургском филиале Архива РАН (ПФА РАН), позволяет с уверенностью утверждать, что «Фольклоризм И. А. Бунина» — это часть задуманной исследователем во второй половине 1940-х годов монографии по проблемам фольклоризма русской литературы. В пушкинодомских официальных планах на 1947 год у М. К. Азадовского значится переходящая работа «Фольклор в русской литературе XIX в.» (25 л.).[13] Можно предположить, что ученый намеревался обобщить свои довоенные статьи о А. С. Пушкине и П. П. Ершове, а также предпринять, расширив хронологические рамки, исследование фольклоризма художественного творчества других русских писателей. В планах фольклориста на 1948 год указана глава «Русская литература и фольклор (фольклоризм межреволюционной эпохи 1905—1917 гг.)» (3 л.), и соответственно в отчетах этот пункт плана числится выполненным.[14] В планах на 1949 год (последний год пребывания М. К. Азадовского в стенах Пушкинского Дома) монография названа «Фольклор в русской литературе»; исследователь собирался написать в этом году 8 л.[15]

Монография М. К. Азадовского закончена не была — прежде всего, по-видимому, в связи с развернувшейся во второй половине 1940-х годов в рамках «борьбы с космополитизмом» травлей ученого. В мае 1949 года М. К. Азадовский, напомним, был уволен и из Пушкинского Дома, и из Ленинградского университета.

Публикуемое исследование «Фольклоризм И. А. Бунина» является одним из осуществленных фрагментов задуманной монографии. В РГБ находится, как уже было сказано, автограф «Фольклоризма И. А. Бунина», который начинается с цифры «3» и по авторской нумерации — со страницы 54; в семейном архиве К. М. Азадовского — автографы первой и второй части названной главы «Русская литература и фольклор (фольклоризм межреволюционной эпохи 1905—1917 гг.)», причем в автографе исследователя

---

[10] *Азадовский М. К.* Декабристская фольклористика // Вестник Ленинградского университета. 1948. № 1. С. 74—91.

[11] *Азадовский М. К., Оксман Ю. Г.* Переписка. 1944—1954. С. 63 (письмо от 2 мая 1948 года).

[12] Там же. С. 71 (письмо от 12 мая 1948 года).

[13] ПФА РАН. Ф. 150 (Институт русской литературы). Оп. 1 (1947). № 10. Л. 2 об.

[14] Там же. Л. 8 об., 9.

[15] Там же. Оп. 1 (1949). № 9. Л. 12.

работа названа «Основные направления художественного фольклоризма и фольклористики в межреволюционный период (1905—1917)». Первая часть посвящена фольклоризму творчества таких писателей, как К. Бальмонт, Вяч. Иванов, А. М. Ремизов и др.; вторая часть — фольклористическим трудам начала XX века (Е. В. Аничков, Е. А. Ляцкий, М. О. Гершензон и др.). «Фольклоризм И. А. Бунина», учитывая цифру «3» на автографе, характер бумаги всех частей и почерка, — это, без сомнения, третья часть рукописи «Основные направления художественного фольклоризма и фольклористики в межреволюционный период (1905—1917)» (в архиве К. М. Азадовского имеется также листок, на котором рукой М. К. Азадовского дана другая редакция названия: «Художественный фольклоризм и фольклористика межреволюционного периода (1905—1917)»).

Обращение к имени И. А. Бунина, художественное значение творчества которого для М. К. Азадовского было ясно еще со студенческих (предреволюционных) лет, несомненно, во многом стимулировалось пробудившимся после Великой Отечественной войны в Советском Союзе интересом к этому писателю. В послевоенные годы и сам И. А. Бунин по-особому остро следил за всем, что происходило на родине, и большевистские власти оказывали всяческие знаки внимания Нобелевскому лауреату. В Париже с ним встречались журналисты из СССР, ему предлагалось советское гражданство, прорабатывались планы издания избранных произведений писателя. Однако И. А. Бунин очень осторожно отнесся к сталинскому указу, открывавшему возможности для возвращения эмигрантов в Россию. Советская пресса, разочарованная такой позицией писателя, в первые послевоенные годы писала о нем как о человеке, «обиженном на самого себя, на свою судьбу, на судьбу всей эмиграции, бесцельно растратившем лучшие годы в добровольном изгнании».[16] Несомненно, М. К. Азадовский был в курсе подобной характеристики, предопределявшей идеологически детерминированные акценты в освещении творчества И. А. Бунина и диктовавшей терминологию, которая может несколько покоробить сегодняшнего читателя (например: «Оптимистически-революционному восприятию явлений крестьянской жизни противостоит пессимистическая и реакционная по своей сущности концепция Бунина»). Однако отнюдь не такого рода пассажи являются сутью публикуемой работы.

«Фольклоризм И. А. Бунина», помимо историко-фольклористического значения (еще одна работа классика отечественной фольклористики!), имеет непосредственный исследовательский интерес и для литературоведов, изучающих творчество И. А. Бунина, и для фольклористов. М. К. Азадовскому, на наш взгляд, удалось через посредство бунинской прозы осознать и описать в фольклорной традиции те ее стороны, которые старательно (может быть, даже прекраснодушно старательно) замалчивались на протяжении всей истории отечественной фольклористики да, пожалуй, и в настоящее время осознаются отнюдь не всеми специалистами по народной культуре. Исследователь нащупал главный нерв темы «Бунин и фольклор». Как убедительно демонстрирует М. К. Азадовский, писатель нередко обращался к устной культуре народа для того, чтобы показать самые темные черты кре-

[16] *Жуков Ю.* На Западе после войны (записки корреспондента) // Октябрь. 1947. № 10. С. 131. Укажем, что при всех «знаках внимания» со стороны советских властей имя И. А. Бунина оставалось полузапретным и появлялось в основном в связи с А. М. Горьким. См.: Иван Алексеевич Бунин. Литература о жизни и творчестве. Материалы к библиографии (1892—1999) / Сост. Т. М. Двинятина, А. Я. Лапидус // И. А. Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб., 2001. С. 847—1011.

стьянского мировоззрения. В этом смысле И. А. Бунин шел наперекор традициям классической русской литературы, которая, как правило, искала в фольклоре в первую очередь художественные средства для раскрытия поэтических, здоровых основ народной души (хрестоматийный пример, на который ссылается и М. К. Азадовский, — «Певцы» И. С. Тургенева). Соответственно в самой фольклорной традиции, в ее обрядах и бытовых проявлениях писатель находил дикие, мрачные образы.

По всей вероятности, для М. К. Азадовского, воспитанного на великой русской литературе с ее гуманистическими народническими устремлениями, многое в произведениях И. А. Бунина, лишенных идеалистического взгляда на крестьянство, оказывалось неприемлемым. Полагаем, что определение «реакционный», применяемое исследователем по отношению к писателю, вызвано не только временем, когда создавалась публикуемая работа, но и глубоким внутренним несогласием М. К. Азадовского с позицией И. А. Бунина в отношении крестьянства. Признавая всю глубину художественной картины, нарисованной в «Деревне» и «Суходоле», М. К. Азадовский, читая и перечитывая И. А. Бунина, без сомнения, должен был вспоминать свои дореволюционные и послеоктябрьские экспедиции в сибирские деревни, давшие ему возможность познакомиться с талантливыми народными сказителями и открывшие ему светлые стороны крестьянского быта.

Публикуя «Фольклоризм И. А. Бунина», мы хотели бы обратить внимание на некоторые аспекты этого труда, актуальные для сегодняшнего дня. В работе заявлены методологически значимые принципы анализа фольклорной составляющей в прозе писателя: важно не только, *что* из устной поэзии входит в ткань литературного произведения, но, в первую очередь, *какую функцию* фольклорный элемент выполняет в художественном пространстве рассказа или повести. Лирическая концовка «Антоновских яблок», построенная на мотиве народной песни, по мнению ученого, имеет характер «иллюстрирующей цитаты», которая безболезненно может быть заменена «аналогичной цитатой из какого-либо поэта». В более поздних рассказах И. А. Бунина, подчеркивает исследователь, «фольклорные образы играют роль символов», помогающих раскрыть основную художественную задачу произведения. Эстетическая функция мрачных образов в прозе И. А. Бунина блестяще раскрыта в работе фольклориста.

Подчеркнем еще один тезис. Как верно заметил Ю. Г. Оксман, М. К. Азадовский *начинал* в нашем литературоведении тему фольклоризма в прозе И. А. Бунина. Никто из литературоведов до М. К. Азадовского эту проблему в отечественной науке не поднимал. Приступая к работе во второй половине 1940-х годов, ученый мог опираться только на дореволюционную критику, посвященную писателю. Критика же вопросу «Бунин и фольклор» специального внимания, естественно, не уделяла. Следует сказать, что из фольклористов того времени М. К. Азадовский, несомненно, был лучше всех подготовлен к открытию новой темы. Авторитет ученого в области фольклоризма русских писателей был признан всеми серьезными литературоведами. Ю. Г. Оксман, например, прочитав статью исследователя о М. Ю. Лермонтове, писал ему 24 марта 1948 года: «После „Фольклоризма Лермонтова" никто не решится состязаться с вами на такие темы».[17]

Однако — и это следует осознавать современному читателю — М. К. Азадовскому были неизвестны многие факты из творческой биографии И. А. Бунина, что неизбежно искажало его видение фольклоризма прозы

[17] *Азадовский М. К., Оксман Ю. Г.* Переписка. 1944—1954. С. 63. Имеется в виду статья: *Азадовский М. К.* Фольклоризм Лермонтова // Лит. наследство. 1941. Т. 43—44: М. Ю. Лермонтов. Кн. 1. С. 227—262.

писателя. М. К. Азадовский, напомним еще раз, был незнаком с поздним (эмигрантским) творчеством И. А. Бунина: первое собрание сочинений писателя, включающее его произведения 1930—1950-х годов, в Советской России вышло в 1956 году.[18] Поэтому в своей работе М. К. Азадовский обращается только к дореволюционным рассказам писателя («Сны», «Астма», «Деревня», «Я все молчу», «Весенний вечер», «Ночной разговор» и др.). Не были М. К. Азадовскому известны и многие детали биографии И. А. Бунина. Так, исследователь неоднократно ставит под сомнение непосредственное (личное) знакомство писателя с фольклорной традицией, предполагая опосредованное (книжное) знание тех или иных ее сторон. Позднейшие публикации из архива И. А. Бунина доказывают обратное. Известна, например, запись «Псальмы про сироту», сделанная писателем в 1896 году. В выписках из сборника П. В. Киреевского,[19] с которым И. А. Бунин работал в 1911—1913 годах, постоянно встречаются песенные параллели, слышанные им в разных уголках России.[20] Таким образом, знание И. А. Буниным народной устной культуры было намного более глубоким, чем предполагал М. К. Азадовский.

Следует также учитывать, что «Фольклоризм И. А. Бунина» — это, несомненно, не вполне законченная работа. Некоторые тезисы, заявленные автором, остаются не доказанными. Например, говоря о книжном знании И. А. Буниным устной поэзии, М. К. Азадовский пишет: «...сплошь и рядом нетрудно раскрыть источники, которыми он пользовался». Однако источники эти так исследователем и не названы. Не прояснены книжные источники (если таковые были) похоронного причитания из рассказа «Худая трава», заговора колдуна Клима Ерохина из «Суходола», сказки о попе и кобеле работника Оськи из «Деревни» и др. По всей вероятности, фольклорист намеревался продолжить разыскания в данном направлении.

Не вполне соглашаясь с Ю. Г. Оксманом, определившим публикуемую работу как «самый предварительный очерк, лишенный того *блеска*, который особенно характерен для всех печатных работ такого большого мастера слова», все-таки следует признать, что в тексте достаточно много стилистических огрехов. Тем не менее в настоящей публикации авторский текст остался практически в неприкосновенности (единственное сокращение, предпринятое публикатором, — изъятие двух заключительных фраз о «реакционном по сути» мировоззрении писателя, явно подсказанных исследователю идеологической ситуацией 1940-х годов).

При подготовке рукописи к печати были выверены цитаты, уточнены и оформлены в соответствии с современными требованиями библиографические ссылки (часть которых была приведена М. К. Азадовским в тексте самой статьи); ряд примечаний выполнен публикатором. Отсылки к «Полному собранию сочинений» И. А. Бунина (1915), которым пользовался М. К. Азадовский, даются, как и в рукописи, в тексте статьи с указанием тома (римская цифра) и страницы (арабская цифра). В необходимых случаях дополнительно сообщается название произведения, цитируемого автором. Явные описки и пунктуация исправлены без оговорок.

Работа печатается по автографу, хранящемуся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки.

---

[18] *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1956.

[19] Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. М., 1911. Вып. 1.

[20] Фольклорные записи / Публ. А. К. Бабореко; Предисл. и прим. Э. В. Померанцевой // Лит. наследство. 1973. Т. 84: Иван Бунин. Кн. 1. С. 399—418.

© *М. К. АЗАДОВСКИЙ*

ФОЛЬКЛОРИЗМ И. А. БУНИНА

С наибольшей силой и четкостью сущность и смысл художественного фольклоризма этого времени раскрывается в творчестве Бунина. Анализ творчества именно этого писателя особенно важен, так как Бунин не примыкал непосредственно к модернистско-символистскому лагерю, он вступил в литературу как писатель-реалист, участник сборников «Знание»; он неоднократно, с большим даже внешним шумом, противопоставлял себя модернистской литературе и выступал с резкой критикой последней, но вместе с тем объективно его творчество оказалось включенным в тот же поток веховских настроений и тенденций, что с особенною силой сказалось в последний период его деятельности. Анализ фольклорной темы в произведениях Бунина помогает весьма убедительно осмыслить весь путь Бунина в целом и объясняет закономерность его ухода в эмиграцию и занятых им во время революции позиций.

Аграрное движение 1906—1907 годов было решительным и глубоким испытанием для «народолюбивой» интеллигенции. Mutatis mutandis,[1] в общественных настроениях происходило нечто подобное тому, что переживала дворянская интеллигенция во время восстания Пугачева. Явление «нового лика» народа, как склонны были говорить многие писатели и публицисты, неминуемо вызвало пересмотр своих позиций и переоценку своего идейного багажа. Немногие с таким мужеством, как Блок в 1917 году, сумели осознать социально-историческую и психологическую закономерность таких явлений, как бурное разрушение барских усадеб и гибель очагов дворянской культуры.

Одной из центральных тем в литературе 1905—1917 годов стала поэтому тема деревни, связанная с проблемой осмысления крестьянского быта и жизни и взаимоотношений между народом и интеллигенцией. Цикл этих «деревенских повестей» очень значителен и разнообразен по своему идейному характеру.

В разработке ее приняли участие представители всех течений и направлений литературы этих лет, вплоть до деятелей махрового черносотенства, как например Родионов, повесть-хроника которого «Наше преступление» (1914) вызвала большой шум в печати. Из «деревенских» произведений этого времени главнейшими являются повесть И. Вольнова («Повесть о днях моей жизни. Деревенская хроника»), рассказы и повести Сивачева, Подъячева и Муйжеля и особенно роман последнего «Год», драмы из крестьянской жизни Чирикова и Гарина и нек⟨оторые⟩ др⟨угие⟩. Сюда же входит «Деревня» Бунина и ряд его рассказов на ту же тему. Особняком стоит повесть Горького «Лето».

Естественно, что этот интерес к крестьянской теме и проблемам народной жизни должен был оживить и интерес в художественной литературе к фольклору. И действительно, почти все произведения этого цикла теснейшим образом связаны с фольклорной темой. Некоторые из них буквально насыщены фольклором: например, «Год» Муйжеля, повесть Вольнова. Анализ этих фольклорных элементов важен не только в целях литературной критики и исследования, но и в плане фольклористических интересов. Источники их разнообразны: иногда легко можно установить определенное книжное происхождение входящих в повествование фольклорных материа-

[1] Mutatis mutandis — изменив то, что нужно изменить (*лат.*).

лов; иногда же наоборот ясно чувствуется, что перед читателем результат непосредственных наблюдений автора. Так, например, Муйжель включил в повесть длинную, записанную им лично в Псковской губернии сказку, что, между прочим, подчеркнуто им самим в специальном авторском примечании. Особенно богаты все эти произведения частушками, — по большей части из собственных наблюдений авторов. В своей совокупности эти фольклорные материалы, включенные в повествование, имеют безусловную познавательную ценность, являясь порой существенным добавлением к имеющимся записям и наблюдениям. Таковы, например, наблюдения Родионова над процессом складывания причетей, превосходная зарисовка сказочника у Муйжеля, частушки, приводимые в повести Вольнова.

Разнообразию источников соответствует и разнообразие функции фольклора в этих произведениях. В одном случае образы и формулы народной песни или народных сказок имеют значение разнообразных символов, раскрывающих идейный смысл произведения. Таковы, например, у того же Родионова образ крестьянки-вопленицы и формулы складываемых ею текстов плачей. Этот художественный прием встречается неоднократно и у Бунина. В других случаях образы народной поэзии и различные формы народной обрядности служат для иллюстрации основной рисуемой автором картины. Так часто у Муйжеля, у Вольнова. У последнего в подборе фольклорных фактов ясно ощущается определенная полемичность: стремление противопоставить идиллической барской деревне Тургенева и созданным им поэтическим образам крестьян суровую и беспощадную картину подлинной, как думал Вольнов, деревни.

Наиболее крупными и значительными произведениями этого цикла являются (исключая повесть Горького) повести Бунина («Деревня», «Суходол») и цикл его рассказов о крестьянах и народной интеллигенции.

Бунин разделил свою прозу на три периода, что нашло соответствие и в распределении материала по томам в марксовском собрании его сочинений. Первый период: рассказы 1892—1902; второй охватывает 1903—1912 годы и последний: 1913—1915. Первый период идет еще всецело под знаком связи с кругом «Знания» и его воздействий. В издании «Знание» вышло пять томов его первого собрания сочинений и, кроме того, он неоднократно помещал свои произведения в сборниках «Знание»; впрочем, его связь со «Знанием» продолжалась и позже: хронологически она захватывает все первое десятилетие века (1902—1910).

В ранних рассказах фольклор представлен у Бунина еще очень слабо и не играет сколько-нибудь существенной роли. Так, например, рассказ «Антоновские яблоки» (1900) завершается лирической концовкой, построенной на мотиве народной песни: «А вечером на каком-нибудь глухом хуторе далеко светятся в темноте зимней ночи окна флигеля. Там, в этом маленьком флигеле, плавают клубы дыма, тускло горят сальные свечи, настраивается гитара...

На сумерки буен ветер загулял,
Широки мои ворота растворял —

начинает кто-нибудь грудным тенором. И прочие нескладно, прикидываясь, что они шутят, подхватывают с грустной, безнадежной удалью:

Широки мои ворота растворял,
Белым снегом путь-дорогу заметал...»

(II, 177).

Слова народной песни о заметанной белым снегом дороге как бы завершают общий тон рассказа о гибнущем старом спокойном мире. Это фольклорная иллюстрирующая цитата — не более, на месте которой с таким же успехом могла бы быть и аналогичная цитата из какого-либо поэта. Такую же иллюстрирующе-цитатную функцию имеет и другое фольклорное упоминание: в рассказе «Сосны» (II, 196—199); эпизодически встречается фольклор в рассказе «Учитель» (в первой редакции названном «Тарантелла»). В общем, писатель в эту пору (т. е. в цикле рассказов, завершающихся 1902-м годом) еще чужд фольклору, последний играет весьма слабую роль в его творчестве и почти не присутствует в том изображении народа, какой мы находим у него в это время. Думам о русском народе, о его характере, о его будущем, о его личной связи с народом посвящен рассказ «Новая деревня» (1901), но в нем совершенно нет — хотя этого следовало бы ждать — ни одного фольклорного упоминания, ни одного фольклорного образа.

Фольклорная тема широко входит в его творчество лишь во второй период, начальной датой которого является 1903 год, т. е. время накануне 1905 года. Фольклорные образы занимают видное место и в его лирике, но главным образом в его повестях и рассказах. Вся его деревенская тематика в эти годы неразрывно уже сочетается с фольклорной темой. Фольклорные образы играют роль символов, проясняющих сокровенные мысли автора и помогающих раскрыть сущность его образов. В рассказах 1903—1910 годов, составляющих четвертый том марксовского издания, фольклорная тема присутствует (но уже весьма значительно) только в двух рассказах: «Сны» (1903) и «Астма» (1907), но в повестях и рассказах 1909—1913 годов она уже звучит полным голосом: в повестях «Деревня» и «Суходол» и — особенно — в рассказах 1911—1913 годов: «Я все молчу» (1913), «Веселый двор» (1911), «Илья-Пророк» (1913), «Худая трава» (1913), «Псальма» (1913), «Сказка» (1913). После 1913—1915 годов фольклорная тема в его прозе вновь почти всецело исчезает: в этом цикле (т. VI) мы встречаем ее бегло лишь в рассказе «Веселый вечер», но зато в его лирике военных и послевоенных лет очень богато представлены фольклорные мотивы и образы.

Фольклор очень разнообразно представлен в произведениях Бунина: описание различных обрядов, например, обряд «первой полночи после смерти» («Сосны»), обряд «опахивания» — так называемая «коровья смерть» («Деревня»), свадебный обряд (там же), заговаривание («Суходол»), различные жанры: сказка («Сосны», «Астма», «Деревня», «Веселый двор», «Сказка», «Илья-Пророк»), заговоры («Суходол»), старинная колыбельная песнь («Деревня»), причитания («Сосны», «Деревня», «Худая трава»), духовные стихи («Я все молчу», «Деревня», «Псальма»), детский фольклор («Деревня»), эсхатологические легенды («Сны»); песни, пословицы, прибаутки, частушки встречаются во многих произведениях, — особенно часто упоминаются песни: в «Суходоле» встречаются рассуждения о вымирании старой песни и наблюдения над манерой пения; в рассказе «Веселый вечер» — песня пьяного мужика; в «Худой траве» упоминаются старая протяжная и «страдательная» песни. Песенные цитаты обильно вкраплены в рассказ «При дороге» и т. д. Наконец, встречаются художественные зарисовки певцов, сказочников, сказителей, колдунов — носителей искусства заговоров («Сны», «Деревня», «Я все молчу», «Псальма», «Сказка», «Суходол» и др.).

Некоторые частности из этого мира фольклорных образов представляют интерес и для исследователя как новые факты и свидетельства. Правда, таких немного. В качестве примеров укажем: беглое упоминание о творимой легенде об адмирале Макарове, который «говорят, жив — только не велел сказывать» («Деревня»); таков украинский сказ о сиротке, который автор

сам слышал и, по его словам, записал на базаре в Никополе («Псальма»); таково изображение редкого обряда «первой полночи» («Сосны»). Но несмотря на эту фольклорную насыщенность произведений Бунина, несмотря на то что многое из того, что нашло отражение в его рассказах, он слышал и наблюдал лично сам, все же приходится признать, что, в основном, его знание русской народной поэзии и народной обрядности — не непосредственное, а заимствованное, книжное: сплошь и рядом нетрудно раскрыть источники, которыми он пользовался, а иногда констатировать явные и крупные промахи, объясняющиеся недостаточным знанием народной жизни и народных обрядов. Именно подлинного-то знания народного быта, а стало быть, и народной поэзии, не хватает Бунину. Так, например, «Деревня» заканчивается обширным и сочным описанием свадебного обряда; он описывает все элементы обрядовых действий: рукобитье, плачи просватанной невесты, благословение, выкуп места около невесты, обряд отправления в церковь, девичниковские песни, оплакивающие невесту, величальные песни за свадебным столом и пр. и т. п. (V, 135—138). Все это сделано очень тщательно, но это в корне неправильно, ибо невеста — вдова; она выходит замуж вторично, а в таких случаях вся эта обрядность отсутствует. И в данном случае не простая ошибка, но глубокое непонимание сущности обряда, ибо все его образы и отдельные элементы тогда только имеют смысл, когда они относятся к девушке, когда разыгрывается драма прощания с девичеством и символизируется утрата его.

В рассказе «Худая трава» Бунин приводит текст похоронного причитания дочери: «Родимый ты мой батюшка, что́ ж ты себе сдумал, что́ ты над нами сделал? Кто ж будет нами печалиться, кто будет заботиться? Родимый ты мой батюшка, я шла мимо вашего двора: никто меня не встретил, никто не приветил! Я, бывало, батюшка, иду мимо вас — ты меня встречаешь, ты меня привечаешь! Уж ты грянь, громушек, просветися, мо́лонья, расступися, мать-сыра-земля? Уж вы дуньте, ветры буйные, — вы раздуйте золотую парчу, распахните мово батюшку!» (VI, 42—43). Книжный характер этого текста — совершенно очевиден. Несомненно также книжное происхождение заговора, который читает колдун Клим Ерохин («Суходол»); из печатного сборника сказок — сказка о попе и кобеле, которую рассказывает работник Оська («Деревня»); из печатных источников заимствовано описание обряда опахивания. Эта книжность восприятий фольклора очень характерна для Бунина.

Мобилизация фольклора играет важную организующую роль в разработке Буниным крестьянской темы. Четвертый том своих рассказов Бунин открыл рассказом «Сны», тем самым как бы подчеркнув его значение для всей этой серии. Этот рассказ остался как-то недостаточно замеченным и оцененным критикой, вернее сказать, недостаточно понятым. Между тем он чрезвычайно характерен для Бунина и может служить в полном смысле слова преддверием и ключом ко всему последующему циклу во главе с «Деревней». Рассказ написан в 1903 году, — и в нем ясно ощущается предгрозовая атмосфера кануна 1905 года. Именно уже в этом рассказе с необычной для литературы этих лет ⟨энергией?⟩ подчеркнуто противостояние двух сил, двух стихий русской жизни и непримиримая классовая рознь между мужиком и господской интеллигенцией. Содержание этого рассказа — несложно. Мужик в вагоне рассказывает о чудесном видении, предсказывающем страшные грядущие события. Это рассказ о мрачных вещих снах, в которых символизируется встревоженное состояние страны накануне войны и первой революции. По своему характеру «видения», о которых повествует рассказчик, принадлежат к тому типу легенд, которые в фольклористической

литературе носят несколько расширенное именование «эсхатологических легенд». Исследователи и собиратели не раз отмечали наличие такого типа легенд в эпохи народных бедствий или каких-либо социальных потрясений. Первый отметил это ⟨И. Н.⟩ Болтин. Известна легенда о рогатом попе, которая вспыхнула ⟨так!⟩ в 1825 году, как об этом свидетельствует декабрист Завалишин, а потом вновь появилась в конце 50-х годов в период напряженного ожидания «воли». Такие легенды бродили в народных массах во время страшного голода 1891 года и позже, во время голода 1912 года. В это время в крестьянской среде бродили легенды о черной корове, о черном быке или олене, говоривших человеческим голосом и предвещавших бедствия стране и народу.[2] Легенда, которую слышит рассказчик у Бунина, вполне соответствует этому типу: праведный старичок-священник, предчувствуя свою кончину, предсказывает голод и неурожай. А после ему в видении является его покойница-дочь, кладет ему на плечо руку и велит идти в церковь. Испуганный, он покидает постель, спешит в храм, — а в нем — видит — зажглась лампада над царскими вратами. А затем, из алтаря выходит «агромадный красный кочет». «Вышел, остановился, затрепетал крыльями, и как закричит на всю церкву: ку-ка-реку! Пропел до трех раз и пропал». Затем вышел другой кочет, «белый, как кипень», так же трижды прокричал и пропел, а за ним — третий петух: «Черный, как головешка, из себя сумрачный — только гребешок светится». После заключительного возгласа священника «Да воскреснет Бог и расточатся врази Его!» все исчезло, и перед ним оказался «седенький-седенький монашек», который повелел ему объявить народу, что означает «твоя видение». «А означает она бо-ольшие дела!..» (IV, 5—6).

Передавая эту легенду, Бунин подчеркивает и ее социальный смысл, раскрывая царящую вокруг нее атмосферу классовой розни. Когда рассказчик подходит ближе, чтобы также принять участие в беседе и послушать рассказ, его неприязненно и злобно отстраняют: «Не господское дело — мужицкие побаски слушать», и это же еще с большей силой и художественной выпуклостью раскрыто в заключительном эпизоде. «Мужик, рассказывавший про петухов, сидел, подавшись к рыжему, и что-то негромко, но горячо говорил, но когда я настораживался, чтобы расслышать, что́ он говорит, из дымного сумрака против меня только блестели загадочно-серьезные и злые глаза» (IV, 8—9).

Рассказ «Сны» был помещен в первом сборнике «Знание» вместе с другим рассказом Бунина «Золотое дно»: оба они были объединены автором общим заглавием «Чернозем». Это объединение имело, несомненно, принципиальное для Бунина значение. «Золотое дно» — рассказ о гибели и запустении старых дворянских гнезд, о разорении и упадке помещичьих семей, о грядущей гибели, которую нес поэтическому мирку капиталистический прогресс. «Сны» — рассказ о «мрачных вещих снах», веющих над страной, страшное предчувствие грядущих «больших дел», несущих уже окончательную и бесповоротную гибель этому уже загнивающему миру старых усадьб и призраков старого барства. Критика остановила свое внимание, главным образом, на первом мотиве и совершенно не поняла той органической связи, которую устанавливал между двумя рассказами автор. Эти два рассказа вызвали, между прочим, критическую реплику Короленко. «Очерки г-на Бунина, — писал он, — разрабатывают тот же запоздалый мотив и проникнуты той же печалью о призраках, когда-то живших, радовавшихся и лю-

[2] *Виноградов Г. С.* Этнография и современность // Сибирская живая старина. Иркутск, 1923. ⟨Вып. 1⟩. С. 12 (*прим. М. К. Азадовского*).

бивших среди уюта „дворянских гнезд"». Оба эти рассказа Короленко рассматривал как «легкие виньетки, состоящие преимущественно из описаний природы, проникнутых лирическими вздохами о чем-то ушедшем».[3]

Бунин с большим раздражением отнесся к статье Короленко, заметив, что критик совершенно извратил смысл этих рассказов (VI, 305). И в этом протесте Бунин был, несомненно, прав. Дело не в сожалении, не в тоске по уходящему, уже осужденному историей быту, но в социальной драме, наступление которой остро подчеркнуто Буниным. Короленко, правда, чутьем художника почувствовал важное значение фигур мужиков и их толков, но не сумел осознать подлинный смысл, который вложен в них Буниным. Короленко так писал: «Вот то, что г-н Бунин только намечает среди своих элегических картинок (второй очерк: «Сны»), те толки угрюмым шепотом о старом и новом, которыми делятся в сумраке вагона III-го класса неясные, серые фигуры, — могло бы быть интересно. Но... случайно или не случайно, г. Бунин их не дослушал...»[4] Короленко, таким образом, рассматривал этот эпизод случайным и просто-напросто недостаточно раскрытым. Но он не заметил, что Бунин подчеркивает свою *невозможность* услышать эти рассказы до конца, что в них он символизировал свою господскую отчужденность от народной массы и ее сегодняшних идеалов, что он изобразил уже вставшую глухую стену. Не от равнодушия, не от нежелания не сумел Бунин услышать то, что почувствовали «серые фигуры», а от их настороженности, от явно обнаруженной злобы, от остро вставшего чувства классового антагонизма.

В этом рассказе фольклор выступает в качестве символа, знаменующего собою смутные, предреволюционные настроения, выражение еще какой-то не до конца осознанной, но явно ощущаемой социальной тревоги. В этой же роли фольклор включен и в рассказ «Астма», но здесь уже не в плане социальном, но в психологическом, являясь аккомпанементом темных и страшных явлений жизни одного человека. Страдающий астмой, а потому всегда в тревоге за свою жизнь, землемер рассказывает знакомому помещику сказку о Чувиле. Это сказка о бабе-яге и мужичке Чувиле. Баба-яга похитила его, привела в свою избу и угрожает зажарить в печи. Однако, как обычно в сказках о бабе-яге, мужичок перехитрил и сумел сунуть в печь ее самое. Но затем, по повествованию Бунина и в явном противоречии с народной традицией, баба-яга добралась все-таки до мужика. «Посадила на лопату, тащит в печь, да еще и посмеивается. „Уж и легок же ты, мужик!" — „А ты кинь, — говорит мужик, — авось на век не налопаешься!" — „Да мне и лопать-то не хочется..." — „Вот те на! Так чего ж тебе хочется?" — „А поиграть хочу да силу твою попробовать. Я ведь, Чувиль, веселая!.."» (IV, 52). Позже землемер едет домой: в пути его все время одолевают жуткие видения, ему кажется, что его беспрерывно преследует «красивая и страшная» «большая белая лошадь», с «прекрасными, блестящими» «темными человечьими» глазами; затем она куда-то исчезает, но взамен ее он видит «на дрогах тележки» нищенку с беззубым лицом и круглыми глазами. «...Землемер, увидав ее, ляскнул зубами и сипло засмеялся бессмысленным смехом. — „Хороша! — сказал он. — Красива! Ты смерть, что ли?" — Нищенка молчала. — „Молчишь? — сказал землемер. — Значит, это правда?" Нищенка молчала и смотрела ему в лицо неподвижными глазами, положив левую руку — большую, костлявую, лиловатую от загара — на привязанную к сиденью треногу...» (IV, 60—61). Вернувшись, наконец, домой, землемер в ту же ночь

[3] *Короленко В. Г.* Полное собрание сочинений. СПб., 1914. Т. 5. С. 381 (*прим. М. К. Азадовского*).

[4] Там же. С. 382.

умирает. Так, жуткий образ старинной сказки и страшные бредовые кошмары сливаются вместе, обнажая, по замыслу автора, какие-то подсознательные переживания и символизируя грядущую личную драму.

Фольклор, таким образом, в обоих этих рассказах имеет не только символический характер, но вместе с тем и характер иррациональный; художественная функция, которой наделяет его в данном случае автор: вскрыть и обнаружить подсознательную сторону как в жизни отдельных лиц («Астма»), так и в исторической жизни народа («Сны»). Так, вместе с тем, разоблачается и обнаруживается своеобразное биологическое восприятие социальных явлений Буниным.

И в дальнейшем образы фольклора привлекаются Буниным в том же плане. Характерен и самый отбор и выбор тем из образов народного творчества. Бунин совершенно оставляет в стороне высокую героику народной поэзии, все ее жизнерадостные и жизнеутверждающие образы (словом, как раз те элементы, которые всегда так настойчиво подчеркивал Горький), — его внимание привлекают образы мрачные, темные, образы разрушения и распада, жуткие видения и пр. и пр.

Фольклор современной Бунину деревни выступает неизменно своей темной стороной — и в этом отношении творчество Бунина представляется определенно полемическим. Причем, его полемика направлена одновременно и налево — в адрес Горького и его последователей, например, Скитальца, и направо, — в адрес всевозможных «идеализаторов» и односторонних интерпретаторов фольклора. Точно в прямой ответ исследователям и писателям типа Бальмонта или Ляцкого, он с особенной настойчивостью останавливается на образах духовных стихов, на заключенном в них мировоззрении, и на обликах их носителей, не раз восхищенно воспетых в русской литературе и науке. Бунин разоблачает легенду о слепцах и по-иному интерпретирует самые «стихи».

Духовные стихи — в том или ином плане — встречаются неоднократно в его повествовании: дважды в повести «Деревня», в рассказах «Весенний вечер» и «Я все молчу»; в последнем рассказе они составляют, в сущности, основное содержание повествования. В «Деревне» духовные стихи поют «беглые каторжники»: «...Один был слепец, крупный, рябой, с маленьким носом, длинной верхней губой и большим круглым черепом»; другой — Макар Иванович, когда-то просто Макарка — и которого звали все Макарка-странник. «Бесстыжий, сметливый, жадно куривший цигарку за цигаркой и пускавший дым в ноздри, говоривший грубо и отрывисто, тоном, совершенно исключающим возражения...». По определению одного из персонажей повести, «прожженный сукин сын», «беглый каторжник, страшный и беспощадный зверь» (V, 45—46). Эти жуткие и зловещие фигуры носителей духовных стихов — не одинокие, случайные образы, но тщательно продуманные и сознательно заостренные. Это, в полном смысле слова, сознательное разоблачение легенды о старой благочестивой Руси. Наибольшей силы это разоблачение достигает в рассказе «Я все молчу». Изображаемый там мир носителей духовных стихов — мир слепцов и нищих — как будто сошел с мрачных полотен Босха или Гойи. «Ужасные люди в две шеренги стояли во время обедни в церковной ограде, на пути к паперти! ⟨...⟩ И что это за лица, что за головы! Точно на киевских церковных картинах да на киевских лубках, живописующих и дьяволов, и подвижников мати-пустыни!» (VI, 21). Но мельком остановившись на фигурах, напоминающих образы старцев, Бунин с каким-то упоением описывает образы уродства, страшного безобразия, навевающие отвращение и ужас. «Есть слепцы мордастые, мужики крепкие и приземистые, точно колодники, холодно загубившие десятки

душ: у этих головы твердые, квадратные, лица как будто топором вырублены, а босые ноги налиты сизой кровью и противоестественно коротки, равно как и руки. Есть просто идиоты, толстоплечие и толстоногие. Есть злые карлы с птичьими лицами. Есть горбуны, клиноголовые, как бы в острых шапках из черных лошадиных волос. Есть карáндыши,[5] осевшие на кривые ноги, как таксы. Есть лбы, сдавленные с боков и образовавшие череп в виде шляпки желудя. Есть костлявые, совсем безносые старухи: ни дать ни взять сама Смерть...» (VI, 21). Самое пение лишено какой бы то ни было привлекательности и поэтичности. В изображении Бунина это какое-то тягостное и отвратительное зрелище: «И все это, напоказ выставив свои лохмотья, раны и болячки, на древнецерковный болгарский распев, и грубыми басами, и скопческими альтами (здесь и далее подчеркнуто М. К. Азадовским. — *К. А.*), и какими-то развратными тенорами вопит о гнойном Лазаре, об Алексее божьем человеке, который, в жажде нищеты и мученичества, ушел из-под отчего крова „ня знамо куда"...» (там же). И далее: «Хор мрачно дерет, кто во что горазд, — и звонко выделяются голоса поводырей, выкрикивающих каждый слог» (там же, 23). То же самое — в «Деревне», где пение духовных стихов превращается в какую-то страшную и жуткую симфонию и где отвратительные и преступные образы певцов сливаются в одно целое с образами самих стихов: «Но еще страшнее было то, что́ пели эти бродяги. Слепой, сумрачно шевеля поднятыми бровями, смело заливался мерзким, гнусавым тенором. Макарка, остро блестя неподвижными глазами, гудел свирепым басом. Выходило что-то не в меру громкое, грубо-стройное, древне-церковное, властное и грозящее» (V, 46).

Такое же «гармоническое» слияние и сочетание образов стихов и их носителей дано в рассказе «Я все молчу», где это слияние изображено Буниным как нечто исторически-обусловленное и обязательное: «И сливаясь, сходясь, достигая зловещей силы и торжественности, зычно горланит весь хор:

Михаил-Архангел
Тварь земную поморит,
Он вострубит в трубы,
Возглаголет людям
⟨...⟩
Вот вам рай готовый, —
Огни негасимые,
Муки нестярпимые!»

(VI, 23)

И может быть, самый страшный и беспощадный рассказ в этой серии изображений духовных стихов — рассказ «Весенний вечер», где пьяный мужик, в душу которого уже вступила еще не вполне осознанная им мысль об убийстве, просит нищего (которому суждено через несколько мгновений стать его жертвой) спеть стих об Алексее-человеке божием. «Я этот стих долюбаю», — говорит он (VI, 263). Итак, слова и образы, связанные в привычном сознании с образами «древнего благочестия», рожденные, по обычным представлениям, благочестивой и набожной мыслью древнерусского христианина, выступают в новой роли, как сопроводительный аккомпанемент к самым низким, нездоровым и темным проявлениям человеческой души.

[5] Карáндыш — по объяснению Даля: коротыш, коротышка, недоросток, малорослый человек (см.: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. И—О. СПб.; М., 1881. С. 90) (*прим. М. К. Азадовского*).

Это разоблачение было для Бунина делом огромной принципиальной важности. В речи, произнесенной им на юбилее «Русских ведомостей» (1913), он с негодованием говорил о различных явлениях, засоряющих литературу, — в том числе и о декадентстве, о мистическом анархизме, о порнографии, и — в одном ряду с ними — о богоборчестве, мифотворчестве и лубочных подделках под русский стиль (VI, 317—318). И двумя годами позже, в автобиографической заметке для С. А. Венгерова, он, продолжая ту же мысль, упрекал современную литературу и современную интеллигенцию в отрыве от народа и полном незнании его (там же, 332). И несомненно, он имел в виду Алексея Ремизова, когда писал об авторах — «изобразителях сусальной Руси», которые, не умея говорить с народом, «сидя за старыми книжками и сочиняя никогда небывалый, утрированно-русский и потому необыкновенно-противный и неудобочитаемый язык, врут ему не судом» (там же). В художественном плане эти мысли нашли отображение в «Деревне». Кузьма слышит разные нелепые толки о депутатах, которые «хотели реку отравить...». «На окраине слободы, возле порога глиняной мазанки, стоял высокий старик в опорках. ⟨...⟩ Сырой, холодный ветер, дувший с поля, трепал космы его серых волос. И Кузьма вспомнил отца, детство... „Русь, Русь! Куда мчишься ты?" — пришло ему в голову восклицание Гоголя. — „Русь, Русь!". Ах, пустоболты, пропасти на вас нету! Вот это будет почище — „депутат хотел реку отравить"... Да, но с кого и взыскивать-то? Несчастный народ, прежде всего — несчастный!..» (V, 73).

Созданной «пустоболтами» легенде о России и русском народе Бунин противопоставляет свое понимание, свою правду и создает свой образ народа, символически изображенный им в образе в виде «Деревни Дурновки». Но полемика Бунина направлена не только против сусальных стилизаторов и славянофилов новейшего толка, он вступает в полемику и со всякими проявлениями народничества.

В 1909 году в XXVII сборнике «Знание» появилась новая повесть Горького «Лето», посвященная изображению современной деревни; в следующем году в мартовской книжке журнала «Современный мир» началась печатанием «Деревня» Бунина. По авторской датировке, начало работы над повестью относится к весне 1909 года, т. е. вскоре же после выхода в свет повести Горького. Последняя, несомненно, была прямым толчком для Бунина к созданию произведения, которому суждено было стать центральным в его творчестве. Письма Бунина к Горькому, опубликованные во 2-м томе сборников «Горький» (изд⟨ание⟩ Инс⟨титута⟩ Лит⟨ературы⟩ Акад⟨емии⟩ Наук),[6] ясно свидетельствуют о той роли, которую сыграл Горький и в появлении самого замысла Бунина, и в его работе над его осуществлением. Критика того времени склонна была рассматривать обе эти повести в одном ряду, и в обеих них видели продолжение и развитие литературной традиции, которую установил Чехов своими повестями из жизни деревни, что явно неверно и может быть рассматриваемо как чисто формальное решение историко-литературной проблемы. Критик Д. Тальников писал, что «критическая работа» Чехова в сфере изображения и познания современной деревни была продолжена Буниным. «...Многое, что у Чехова было лишь схемой, стало у Бунина одеваться в художественную плоть, — писал он. — ⟨...⟩ Чеховская деревня нашла свое полное художественное завершение и обоснова-

[6] См.: *Касторский С.* М. Горький и И. Бунин // М. Горький. Материалы и исследования. Т. II / Под ред. С. Д. Балухатого и В. А. Десницкого. М.; Л., 1936. С. 383—460 (в книге опубликовано 46 писем Бунина за 1904—1917 годы).

ние в деревне Бунина».[7] Соответственно этому, эту повесть и ряд других аналогичных рассказов писателя он рассматривал как произведения, идущие «в орбите передовых идей, определяющих наше время».[8] Все это было совершенно неверно. И если данная статья появилась на страницах горьковской «Летописи», то, конечно, лишь потому, что Горькому было важно обратить внимание на критическую часть повести Бунина, которая в этом отношении смыкалась с рядом аналогичных произведений, находящих место в той же «Летописи».

К школе Чехова относил Бунина и Ф. Батюшков, автор статьи о Бунине в «Истории русской литературы» под ред. Д. Овсянико-Куликовского (т. V. С. 362 и сл.).[9] Однако наиболее вдумчивые критики уже и в то время возражали против такого общего сопоставления, — в частности на невозможность такого сближения и неправильность установления единой линии от Чехова к Бунину в этом отношении указывал А. Дерман. По его мнению, в отличие от Чехова, изображение Бунина отличается «внутренней отчужденностью» от крестьянского мира; в жизни народа он не видит, — писал критик, — «высшего начала, высшего принципа, которым движется народное чувство и сознание».[10] Отличие Бунина от Чехова в трактовке деревенской темы подчеркивает и Б. Михайловский в своем курсе «Истории новейшей русской литературы».[11]

Это отличает Бунина и от Горького. Их сближает лишь критическое разоблачение народнической легенды (за что ценил повесть Бунина и Горький), но их исходные позиции совершенно различны. «Критика деревенской жизни» Горького показывала не только темные, «отрешенные от общественной жизни» стороны, но раскрывала скрытые в ней здоровые силы и показывала рост революционных настроений, которые изображала не в плане стихийного протеста, но как осознанное чувство ненависти и вражды к самодержавно-помещичьему строю. В этом отношении повесть Бунина можно рассматривать как своеобразный ответ Горькому. Это та же тема, тот же материал, но аспекты восприятия иные и иные решения. Оптимистически-революционному восприятию явлений крестьянской жизни противостоит пессимистическая и реакционная по своей сущности концепция Бунина. Его критика шла не в русле «передовых идей», как утверждал Д. Тальников, но в русле идей вехизма, идей «либерального ренегатства». Знаменателен рассказ «Ночной разговор», давно уже отмеченный критикой как один из главнейших источников для характеристики Бунина и его концепции русского народа. В этом рассказе изображен гимназист, проводящий лето в деревне, переживающий «страстное увлечение мужиками» и стремящийся как можно глубже и основательнее изучить народ. Ему кажется, что он хорошо узнал за лето мужиков, «ко всем по-разному привязался», воспринял «однообразие их готовой мудрости», и, несомненно, говорит Бунин, — он весь бы свой век думал, что отлично изучил русский народ, — если бы случайно не завязался в одну ночь один «длинный и откровенный разговор» между работниками. А. Измайлов очень остроумно отметил своеобразную близость этого рассказа к «Бежину лугу» Тургене-

[7] *Тальников Д.* При свете культуры: (Чехов, Бунин, С. Подъячев, Ив. Вольный) // Летопись. 1916. № 1. С. 284 (*прим. М. К. Азадовского*).

[8] Там же. С. 298.

[9] Ошибка М. К. Азадовского. Имеется в виду: *Батюшков Ф. Д.* Ив. А. Бунин // Русская литература XX в., 1890—1910 гг.: В 3 т. / Под ред. С. А. Венгерова. М., 1915. Т. 2. Кн. 7. С. 362—363.

[10] *Дерман А.* И. А. Бунин // Русская мысль. 1914. № 6. С. 59, 68 (2-я паг.).

[11] См.: *Михайловский Б. В.* Русская литература XX века с девяностых годов XIX века до 1917 г. М., 1939. С. 64.

ва.[12] Действительно, перед нами как будто новое «ночное», но тон и характер этой «современной деревенской идиллии» совершенно иной. Перед изумленным и потрясенным мальчиком раскрываются такие стороны мужицкой души, о которых он никогда и не подозревал и которые наполняют его душу ужасом и отвращением: равнодушная жестокость, полное отсутствие гуманистических переживаний, легкая способность к убийству и т. п. Одна ночь, один откровенный разговор начисто и навсегда разбили внушенные народнической литературой иллюзии и показали в новом свете «подлинную», как думает Бунин, народную жизнь и народную совесть. Эту констатируемую писателем «тупую равнодушную жестокость», которая так поразила гимназиста в рассказе «Ночной разговор», Бунин делает основной чертой характера русского крестьянина — и это, по существу, и есть основная тема «Деревни». Замечательный мастер реальной символики, Бунин щедро изобретает образы, в которых воплощается его понимание сущности народной жизни и народного характера, изображаемых неизменно как злая, тупая, страшная в своей жестокости сила. Один из центральных персонажей повести Кузьма ожидает приезда хозяина в людской: в полумраке он видит «печь, нары, стол, корытце на лавке у окна — гробик корытцем, где лежал мертвый ребенок ⟨...⟩ За столом сидела толстая слепая девка и большой деревянной ложкой ловила из миски молоко с кусками хлеба. Мухи, как пчелы в улье, гудели над ней, ползали по мертвому личику, потом падали в молоко, но слепая, сидя прямо, как истукан, и уставив в сумрак бельма, ела и ела...» (V, 83). Бунин не делает никаких пояснений или аналогий, но обобщающее значение этого потрясающего своей жутью образа совершенно бесспорно. Кузьма пишет «Итоги», отчет о прожитой им жизни. Эти «Итоги» — «суровая и жестокая эпитафия себе и — России» (там же, 68).

Этому пониманию ⟨Буниным⟩ народа соответствует и его понимание, и трактовка фольклора. Оно выражено в той же «Деревне» в речах и сентенциях Кузьмы Красова, который в этой повести является рупором суждений автора. Его устами Бунин творит свой суд над народом и его устами раскрывает свою концепцию фольклора.

«Да-а, хороши, нечего сказать? Доброта неописанная? Историю почитаешь — волосы дыбом станут: брат на брата, сват на свата, сын на отца, вероломство да убийство, убийство да вероломство... Былины — тоже одно удовольствие: „распорол ему груди белыя, выпускал черёва на́ землю"... Илья, так тот своей собственной родной дочери „ступил на леву ногу, и подернул за праву ногу"...[13] А песни? Все одно: мачеха — „лихая да алчная", свекор — „лютый да придирчивый", „сидит на палате, ровно кобель на канате", свекровь опять-таки „лютая", „сидит на печи, ровно сука на цепи", золовки — непременно „псовки да кляузницы", деверья — „злые насмешники", муж — „либо дурак, либо пьяница", ему „свекор-батюшка вялит жану бо́льней бить, шкуру до пят спустить", а невестушка этому самому батюшке „полы мыла — во́ щи вылила, порог скребла — пирог спекла", к муженьку же обращается с такой речью: „встань, постылый, пробудися, вот тебе помои — умойся, вот тебе онучи — утрися, вот тебе обрывок — удавися..." А прибаутки наши ⟨...⟩? Можно ли выдумать грязней и похабнее! А пословицы! „За битого двух небитых дают"... „Простота хуже воровства"...» (V, 33).

[12] *Измайлов А.* Ранняя осень: (Поэзия и проза И. А. Бунина) // Измайлов А. Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. М., 1913. С. 212.

[13] Бунин здесь имеет в виду совершенно уникальный, а не типичный для русских былин текст, приведенный в сборнике П. В. Киреевского (*прим. М. К. Азадовского*).

Такая трактовка и такое понимание, конечно, совершенно антиисторичны. В такой интерпретации фольклор оказывается воплощением всего темного в национальной истории и жизни народа. Фольклор, в понимании Бунина, есть выражение той сущности народа, которую он столь же антиисторично определил в «Суходоле» как обособление славянской души от души общечеловеческой (см. там же, 147). Народное творчество оказывается представленным жестокими и страшными образами духовных стихов, сказкой о попе и кобеле, нелепыми рассказами о жестоких и безобразных святых Иванушки («Деревня»), мрачными образами заговоров («Суходол»), жутким обрядом коровьей смерти («Деревня»), рассказами о ведьмах (там же), грубыми частушками, похабными сказками («Веселый двор»), причитаниями, в которых «нет чувства», а лишь «исполнение одной обрядности» («Деревня») и пр. и пр. Когда Бунин рисует пляску девушек, она напоминает какой-то шабаш ведьм. «Там ловко и бешено перебивали друг друга гармонии, заглушаемые песнями и ветром, кружились в дыму взвивавшейся поземки, носились, как ведьмы, пляшущие девки» (рассказ «Игнат»; V, 321). Даже детский фольклор представлен какими-то его уродливыми и безобразными сторонами: «„Кошкодер, кошкодер, завалился под забор! — тонкими голосами завопили за Кузьмой девчонки, прыгавшие по камням мелкого слободского ручья. — Там кошек дерут, ему лапку дадут!"» (V, 72). Если Бунин описывает народный праздник, то опять это будет нагромождение мрачных картин и жутких в своем безобразии сцен: «⟨...⟩ возле казенного кабака стояла тесная толпа девок, мужиков, и раздавались вскрикивания... ⟨...⟩ На пустом выгоне, в сумрачный, холодный день, эти взвизгивания и звуки двух ливенок, ладивших друг другу, казались жалкими, терялись в чем-то будничном, скучном и старом». И далее Бунин отмечает «равнодушные, грубо-накрашенные» лица девушек, «мрачное, бледное и потное» лицо какого-то пляшущего парня, грубые слова частушек, — и все это на фоне «беспредельных полей», «под холодным сумрачным небом», нависшим над «рядами мрачных изб», над «водовозками с вонючей прудовкой» (V, 78—80).

В пародически изображающем плане дано и исполнение песен. Изображение пения принадлежит к числу любимейших тем русской реалистической литературы. Если не считать отдельных беглых зарисовок (например, у Радищева), то начало этой теме положено незабываемым состязанием певцов в Притынном кабачке («Певцы» Тургенева). Замечательные картины исполнения русской песни и образы певцов дали Эртель, Короленко, Мамин-Сибиряк и особенно Горький. Бунин внешне как бы продолжает ту же линию, но его описание носит характер определенного возражения, оно скрыто-полемично и как бы стремится снять образы своих предшественников. Там, где Тургенев, Короленко, Горький видели изумительную поэзию, где им раскрывалась великая красота и сила народа, Бунин видит лишь дикость, безобразие, вызывающие отвращение картины. Место тургеневского Яшки Турка занял бунинский печник. «Песни начал печник. Положив голову на руку, он что ни есть мочи разливался таким неистовым криком, что на шее у него вздувались синие жилы» (рассказ «Учитель»; II, 78). В первом варианте было еще резче: «Песни начал печник... и дикое же впечатление осталось от этих песен!»[14]

Характерным примером бунинского фольклоризма может служить рассказ «Илья Пророк». В основе — обработка известного народно-легендарного сюжета о святом Илье. Обычно в легендах этого типа противостоят два образа: с одной стороны, Илья, олицетворяющий грозного и сурового бога-ка-

[14] *Бунин И.* Рассказы. СПб., 1902. С. 172.

рателя, мстительно наказующего за непочтение или недостаточное внимание к себе, с другой — святой Николай, олицетворяющий в народном изображении любовь и жалость. Почти во всех вариантах (русских, украинских, белорусских) Николай стремится спасти мужика от гнева Ильи и разными способами, вплоть до прямых обманов, достигает своей цели. Примером могут служить сказки из сборника народных легенд Афанасьева (№ 10), сказка Абрама Новопольцева (Садовников, № 91), белорусская сказка в сборнике Шейна (т. II, № 215). Иногда вместо Ильи выступает святой Петр (например, в сборнике белорусских сказок Сеорпутовского (изд. 1911 г., № 7)), в одной самарской сказке о Миколе Милосливом роль Ильи выполняют Михайло-архангел и Егорий (Садовников, № 92) и т. д. Но при всех вариациях ситуация неизменна. Илья (или его заместитель) рисуется всегда суровым, грозным и гневным божеством, способным разорить и уничтожить крестьянина. В сказках этого типа отчетливо подчеркнуты мотивы социальные, ибо спор между святыми разгорается всегда из-за крестьянина-бедняка. Народная точка зрения выражена в образе Миколы, — у Бунина наоборот — суровый святой-мститель выражает народное мнение и народное понимание. Крестьянин Семен Новиков, которому грозит карой Илья, сам находит нужную и наиболее для него удобную форму наказания: он предлагает жертвой свою маленькую дочь: «Ну, девчонку, Анфиску убей! Ей и всего-то третий годок. Девочка, сказать по совести, ласковая, умильная, — жалко нам будет ее, да, ведь, что исделаешь? Все не с малым сменить» (рассказ «Илья Пророк»; VI, 11). Илья советуется с крестьянами и соглашается принять жертву. Бунин, таким образом, в этом рассказе полемизирует уже с самим народом. Он отвергает народную точку зрения и противопоставляет ей свою апологию Ильи, который и является у него носителем идеи справедливости. Его кары выражают лишь то, что узаконено в народной жизни, где, по Бунину, законы любви и жалости уступают место законам экономической необходимости и хозяйственного расчета.

Несколько особняком стоят два рассказа: «Святые» (1914) и «Псальма» (1913), воскресающие поэзию древней легенды и чарующую красоту народной песни. «Святые» — прямой и сочувственный отклик на «Живые мощи» Тургенева. «Псальма» — рассказ о народном певце. В этом рассказе Бунин говорит о носителях народной поэзии совсем в ином духе, тоном умиления и восхищения. Он рассказывает о слепом Родионе, который «был удивительный певец». «Как все истинные художники, Родион, — или не Родион, а народ, устами которого он говорил, — знал силу этой простоты, знал, что в простом кроется самое драгоценное, что есть в сердце человека» (VI, 49).

Наличие этих рассказов не противоречит общему типу фольклорных образов в творчестве Бунина. Наоборот, это только контрастно усиливает и подчеркивает их основной тон. «Псальма» отделена от основного массива рассказов Бунина еще и тем, что он посвящен не великоруссам, а украинцам, т. е. в нем Бунин вносит как бы привкус экзотики. Бунин очень резко противопоставляет украинскую стихию великорусской, — об украинцах и их поэзии он говорит в таких словах и выражениях, в каких никогда не говорил о тех селах и городах, с которыми была связана вся его жизнь и которые составляют основное содержание его повестей и рассказов. Но в центральной, черноземной России — он жил, а по Малороссии — путешествовал, «странствовал из конца в конец», как говорит он сам. «Я в те годы был влюблен в Малороссию, — пишет он, — в ее реки, в ее села и степи, жадно искал сближения с ее прелестным народом, жадно слушал песни, душу его» (там же, 46). Здесь буквально все противопоставлено образу великорусского крестьянина и его поэзии: и характеристика народа («прелестный»), и ха-

рактеристика песен. И так же противопоставлен и отделен от общей описанной Буниным массы певцов-исполнителей духовных стихов и украинский певец Родион. «Слепые — народ сложный, тяжелый; или преступный, или не в меру благочестивый, вечно жалующийся на свою нищету, любящий лохмотья и корыстный» (там же). Родион же в изображении Бунина не похож на слепца и буквально противостоит их мрачной и отвратительно-уродливой галерее. Противопоставление образов русского и украинского фольклора встречается у Бунина и в повести «Суходол» (см. V, 175).

Противопоставление великорусской и украинской стихий не является каким-либо открытием Бунина. В этом, вероятно, сказался результат книжного изучения украинского фольклора в период увлечения его этим краем. Это противопоставление стоит в центре почти всех фольклористических украинских изучений. Об этом неизменно и настойчиво говорили и писали все ранние собиратели: и Цертелев, и Максимович, и Метлинский; оно лежит в основе диссертации Бодянского о народной поэзии славян; на нем покоится историческая концепция Костомарова. В основе этих концепций лежат, по большей части, реакционные националистические тенденции. Бунину, конечно, украинские националистические концепции были чужды, и он воспринял только самый, казалось ему, установленный факт противопоставления, понимаемого им уже по-своему.

Украинская и великорусская стихии — это для Бунина две стороны некогда единой общеславянской сущности. Бунин, конечно, не может отрицать красоты и художественной прелести русской народной поэзии, но он относит ее в прошлое, в давно прошедшие эпохи. Он утверждает тезис о вырождении фольклора и утрате им своих светлых сторон. «Что осталось в Суходоле от выродившейся, измельчавшей в нем славянский песни? — восклицает он. — Только жалобы на судьбу, на батюшку с матушкой, что „неволей за немилого замуж отдают — к лютому свекру, к лютой свекрови, к лютым невесткам", или несмелые укоры тому, кто наболтал да кинул...» (V, 176). Он даже выдвигает, смыкаясь неожиданно с либеральным просветительством прошлого века, теорию о губительности фольклорной стихии для народной жизни: «Предание да песня — отрава для славянской души!», — утверждает он (там же, 142). И эта губительная отрава старой песни и старых преданий тлетворно отражается как в психологии суходольских крестьян-дворовых, так и баричей — последних отпрысков суходольского дворянства.

Бунин неоднократно отмечает следы этого старого, светлого фольклора в современной жизни, но каждый раз подчеркивает как бы некую неуместность его в условиях современности, его оторванность от нее, вопиющее противоречие между народной жизнью и народной поэзией. «Раз, заглянув в пустую кухню, Тихон Ильич увидал жену возле люльки кухаркина ребенка. Пестренький цыпленок, попискивая, бродил по подоконнику, стучал клювом в стекла, ловя мух, а она сидела на нарах, качала люльку и жалким, дрожащим голосом пела старинную колыбельную песню:

Где мой дитятко лежит?
Где постелюшка его?
Он в высоком терему,
В колыбельке расписной.
Не ходите к нам никто,

Не стучите в терему!
Он уснул, започивал,

Темным пологом покрыт,
Расцвеченною тафтой...»
(там же, 7—8).

Великолепные, пышные образы старинной песни и жалкий убогий быт: жалобно пищащий цыпленок, жалкий, дрожащий голос женщины. В том же рассказе Тихон Ильич вспоминает пленяющие и дурманящие слова любовной песни, — и у него начинает «болезненно, безнадежно ныть сердце». Он злобно ругается, бьет зачем-то собаку «сапогом в голову»; потом послушал колотушку, притоптывая в лад ей и «мочась на ступеньки крыльца», мысленно приговаривал в лад песни (V, 60). Так в оскорбительных подробностях быта снимается всякое очарование с поэтических образов песни. Старинные народные пляски изображает он в виде буйства ведьм; духовные стихи наполняют сердце ужасом и отвращением; бесконечная «страдательная» — лишь аккомпанемент к прелюбодеянию вблизи умирающего человека («Худая трава»; VI, 34). Великолепный старинный свадебный обряд кажется бессмысленным и глубоко-лживым, овевая поэзией «нелепый» брак Молодой и Дениски.[15] Контрастное противоречие образов песни и окружающего быта служит концовкой ко всей повести о деревне Дурновке, как бы символизируя все противоречия и нескладность изображенной в повести жизни. «...Гнали лошадей шибко, наугад, доверяясь только мутным призракам вешек, и горластая жена Ваньки Красного стояла в передних санях, приплясывала, махала платочком и орала на ветер, в буйную темную муть, в снег, летевший ей в губы и заглушавший ее волчий голос:

У голубя, у сизова,
Золотая голова...»
(V, 138).

И не случайно, что в галерее созданных русской литературой образов сказочников и сказителей единственное изображение неудачного сказителя, нудно изобретающего «дурацкие сказки», принадлежит именно Бунину («Сказка»).

Так определяется окончательно концепция фольклора в творчестве Бунина: она полемична не только по отношению к концепции Горького, которой она противоположна во всех своих моментах, но и по отношению к господствующим тенденциям современным Бунину художественного фольклоризма и науки о фольклоре. Но его полемика с фольклоризмом типа Ляцкого, Аничкова, Бальмонта и пр. — по сути полемики также внутри одного лагеря. Бунин стремится разоблачить золотую легенду о нравственно-религиозной основе русской «народной души» и русского фольклора, он разоблачает всевозможные попытки сусального мифотворчества, стремясь противопоставить этим тенденциям реалистическое понимание, — но в действительности фольклор выступает у него как некое иррациональное начало в жизни народа. В последний же период, в лирике военных и послевоенных

[15] Это противоречие особенно подчеркнул Бунин, описывая момент венчания: Однодворка «высоко и резко запела, поглядывая на Дениску, на его землистое лицо и большие ресницы:

„Как у нас да по садику,
Зеленом винограднику,
Ходил, гулял молодец,
Пригож, бел-белешенек..."

А Кузьма бродил из угла в угол по темному залу и, качая головой, морщась, бормотал:
— Ай, батюшки! Ай, какой стыд, какая чепуха, какое убожество...» (V, 132).

лет у него самого отчетливо сказались идеи религиозной интерпретации фольклора. Таково, например, стихотворение «Канун Купалы», где народный праздник Купалы изображен как диалог Христа и богородицы о любви и смерти и в котором даже образы природы переданы в церковно-религиозных терминах и символах («Застят ели черной хвоей запад, Золотой иконостас заката»; III, 3).

Фольклорные образы выступают у него как носители темных и страшных предчувствий и раскрывают иррациональное, темное, подсознательное и в жизни отдельных лиц, и в истории. Это особенно отчетливо сказалось в лирике, где фольклорные образы трактуются неизменно в плане раскрытия таинственных и темных начал («Невеста», «Белый олень», «Алисафия», «Песня», «Мачеха», «Конь Святогора» и др.). В лирических произведениях Бунина это темное начало опоэтизируется, изображается приподнятым над бытовой формой жизни. Вместе с тем в его лирике почти начисто отсутствуют светлые и радостные, бодрые, оптимистические элементы русского фольклора: его фольклорные реминисценции связаны, преимущественно, с образами смерти, настроениями тоски, увядания: это характерно и для более ранних его стихотворений. Так, например, уже там сказочная тема распутья, в сказках характеризующая удальство и героику доброго молодца, у Бунина изображена в тонах рефлексии, как размышления о смерти, утраченных надеждах и пр. (см. стихотворение «На распутье»; 1, 18). Сказочные образы предстают в его лирике как мрачные виденья («Из сказки», «Баба-Яга» и др.). Даже героические образы «Слова о полку Игореве» втянуты в тот же круг; «старинная быль» вызывает в его сознании лишь образы, предвещающие гибель и беду. Образы русалок («Петров день») связаны с предвестиями бездождия, несущего гибель крестьянским хлебам.

Борясь с сусальной идеализацией деревни и крестьянства, Бунин снимает одновременно и понимание народной поэзии как поэтического начала в жизни великорусского крестьянина. Фольклор в изображении Бунина — отражение всего темного в истории народа, символ косности и безобразия современного народного быта. Таким образом, каковы бы ни были субъективные намерения и замыслы Бунина, объективно он оказался в плену тех общественных настроений, против которых, ему казалось, он выступал.

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© *Н. В. Савельева*

КТО БЫЛ АВТОРОМ «КНИГИ О ВЕРЕ»?

8 мая 1648 года на московском Печатном дворе была завершена работа над изданием «Книги о вере» — компиляции в тридцати главах: авторский текст в ней представляют собственно лишь несколько глав, основной объем книги — это переработанные компилятором памятники юго-западнорусского богословия конца XVI—первой трети XVII века. Издание, в котором вопросы защиты ортодоксального православия, основные положения полемики с католиками и униатами изложены в катехизической форме, было востребованным русским обществом середины XVII века и оказало в дальнейшем огромное влияние на развитие русской богословской и полемической мысли.[1]

Издание «Книги о вере» на московском Печатном дворе окутано тайной. Ее появление в Москве связывают с прениями по делу о заключении династического брака царевны Ирины Михайловны с датским королевичем Вальдемаром и даже допускают возможность московского «заказа» книги богослову из Киевской митрополии.[2] Сам факт публикации авторского полемического труда, не получившего до этого признания и распространения в рукописных списках, был прецедентом, не имевшим аналогов. Имя и происхождение собирателя «Книги о вере», обстоятельства ее издания не зафиксированы в документальных источниках. Известно лишь, что в печать книга была послана из «Верхнего дворца».[3] Единственным источником для вошедшей в традицию атрибуции «Книги о вере» служит «Послание дьякона Федора сыну Максиму», написанное спустя четверть века после издания, в котором он пишет: «И сия Книга о вере правой написана некоим игуменом Нафанаилом благочестивым Михайловскаго монастыря на униятское отступление и на Москве в печать издана повелением царевым и тщательством благаго духовника его Стефана Внифантьевича, Благовещенскаго нашего протопопа».[4] На фоне других реалий, встречающихся в послании дьякона Федора, атрибуция «Книги о вере» выглядит отстраненной и неопределенной. Несомненно, здесь он пользовался какими-то слухами. Реалии московской жизни для дьякона Федора (хотя в Москве он появился спустя 10 лет после выхода книги) были близки и понятны, и в этом отношении указание на патронов издания — царя Алексея Михайловича и его духовника Стефана Внифантьева — выглядит вполне согласным с современной трактовкой. Однако жизнь Киевской митрополии была для дьякона Федора недостаточно представима.

Несмотря на это, атрибуция дьякона Федора изначально была принята безоговорочно, в справочной литературе появилась статья об игумене Киевского Михай-

---

[1] Новейшее исследование об использовании «Книги о вере» в полемических сочинениях старообрядцев и основную библиографию по теме см.: *Гурьянова Н. С.* Старообрядцы и творческое наследие Киевской митрополии. Новосибирск, 2007.

[2] Монографическое исследование памятника и основную библиографию по теме см.: *Опарина Т. А.* Иван Наседка и полемическое богословие Киевской митрополии. Новосибирск, 1998. С. 243—284.

[3] *Белокуров С. А.* Московский Печатный двор в 1649 г. // Белокуров С. А. Материалы по русской истории. М., 1888. С. 459—488.

[4] Цит. по изд.: *Титова Л. В.* Послание дьякона Федора сыну Максиму — литературный и полемический памятник раннего старообрядчества. Новосибирск, 2003. С. 165.

ловского Златоверхого монастыря Нафанаиле как авторе «Книги о вере»,[5] это имя вслед за А. С. Зерновой[6] до сих пор выносится в заглавие книги в каталогах. В то же время неоднозначность прочтения текста дьякона Федора была отмечена еще К. В. Харламповичем, который указал, что игумена с именем Нафанаил не было ни в одном из Киевских Михайловских монастырей.[7] Т. А. Опарина называет четыре рукописных списка «Книги о вере», предшествовавших изданию,[8] но сохранившиеся в них реалии биографии составителя и обстоятельства создания книги (прежде всего точная дата окончания работы над книгой — 1 мая 1644 года и сохранившееся в списках ГИМ, Хлудовское собр., № 90 и РГАДА, собр. Оболенского, № 34 полное авторское послесловие), которых нет в печатном тексте, не позволили внести каких-либо уточнений в сведения о личности автора.

Возможность для ответа на вопрос об авторе «Книги о вере» дает текст другого сочинения, до недавнего времени не соотносимого с московским книгопечатанием середины XVII века. Эта книга, дважды изданная старообрядческими типографиями под названием «Альфа и Омега» — в 1786 году в Вильне и в 1788 году в Супрасле, представляет собой подборку выписок из Св. Писания и святоотеческих поучений о христианских грехах и добродетелях, о монастырском устроении и уставе, которые собраны в девяносто глав, расположенных в алфавитном порядке. А. В. Вознесенский, впервые сопоставивший два старообрядческих издания,[9] пришел к выводу о том, что «Альфа и Омега» — это авторская компиляция, созданная в Киевской митрополии в первой половине XVII века. Виленский вариант издания, близкий к авторскому тексту, сохранил дату завершения книги — 13 июля 1645 года и два языковых пласта — церковнославянский язык и «просту мову», характерные для оригинала. Язык супрасльского варианта «Альфы и Омеги» приведен к норме, характерной для Московской Руси, некоторые главы распространены новыми источниками, в предисловную часть книги внесены новые статьи, книга дополнена указателем источников. Главное же отличие супрасльского издания состоит в том, что в текст помещены вирши к 1—25 и 46 главам, а в конце первых трех глав сборника даны указания на дни богослужения, в которые эти главы следует читать. Наличие в тексте виршей и приспособление чтения книги к богослужебной практике позволило А. В. Вознесенскому высказать предположение о возможной подготовке «Альфы и Омеги» в супрасльском варианте к изданию на московском Печатном дворе еще в середине XVII века.[10]

Архивные поиски позволили нам сделать вывод о том, что оба варианта текста имели свою рукописную предысторию. В основу виленского издания положен один из списков выговской рукописной традиции. Найденный рукописный список начала 50-х годов XVII века с текстом супрасльского варианта книги (РО БАН, Архангельское собр. Д. 430), особенности этого списка — в частности, стихотворное посвящение царю Алексею Михайловичу и «приветствие» от имени царя, — а также отдельный список посвящения царю, обнаруженный в рукописи с автографом справщика московского Печатного двора Шестака Мартемьянова (РГБ, Музейное собр., № 1407), позволили подтвердить и уточнить предположение А. В. Воз-

---

[5] См., например: Нафанаил // Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1897. Т. 20: Московский университет — Неясыти. С. 779; Нафанаил // Русский биографический словарь. СПб., 1914. Т. [11]: Нааке-Накенский — Николай Николаевич Старший. С. 165.

[6] *Зернова А. С.* Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI—XVII веках: Сводный каталог / Под ред. Н. П. Киселева. М., 1958. С. 67. № 209.

[7] *Харлампович К. В.* Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914. Т. 1. С. 118.

[8] *Опарина Т. А.* Указ. соч. С. 246—248.

[9] *Вознесенский А. В.* Старообрядческие издания XVIII—начала XIX века: Введение в изучение. СПб., 1996. С. 82—86.

[10] Там же. С. 85—86.

несенского: супрасльский вариант «Альфы и Омеги» был создан в Москве для издания книги, но работа над этим изданием приостановилась, по-видимому, в 1652 году.

Именно в виленском варианте «Альфы и Омеги» находятся ремарки, которые дают основание для единственно возможной атрибуции книги: «Альфа и Омега» создана тем же автором (редактором, компилятором), который собрал «Книгу о вере», напечатанную в Москве в 1648 году. В супрасльском варианте (и в печатном издании, и в рукописи) эти ремарки изъяты либо механически, либо с переработкой текста оригинала. Всего в виленском варианте находится пять авторских отсылок, которые либо прямо указывают на то, что «Книга о вере» создана автором «Альфы и Омеги» (например: «Против розных ересей за помощию Божиею книжицу целую о вере православной написах»),[11] либо отсылают читателя к соответствующим местам «Книги о вере» (например: «Зде вкратце нужнеишо от святых о молитве предложим, понеже прежде в Книжице о вере, глава 16, откуду начася, писах» — «Альфа и Омега». Гл. 42 (О молитве). Л. 121 об.). Бесспорная атрибуция сборника подтверждается и текстуальными совпадениями ряда фрагментов в двух книгах, употреблением одних и тех же оборотов-клише, оформляющих текст, сходством определенных стилистических приемов автора. В целом дословных текстуальных совпадений в двух книгах не так много, что вполне объясняется, с одной стороны, их разными целями и жанровыми характеристиками, с другой — достаточно небольшой долей собственно авторского текста в общем объеме каждой компиляции. Совпадения с «Альфой и Омегой» присутствуют прежде всего в дидактических главах «Книги о вере». Вполне закономерно и то, что совпадения наблюдаются в собственно авторских разделах той и другой книги.

Совокупность немногочисленных сведений об авторе, сохранившихся в двух книгах, позволяет выявить некоторые ключевые моменты его биографии. Автор получил образование в одной из иезуитских коллегий («иже в школах латинских от езуитов вмале непрельщен бых»),[12] что подтверждается огромной эрудицией автора, использованием им широкого круга источников в обеих книгах и особенно в «Книге о вере», где он отсылает читателей к авторитету греческих авторов, католических теологов, польских и чешских хронистов, указывает на многие украинско-белорусские полемические сочинения.

«Книга о вере» им создана раньше, чем «Альфа и Омега», он написал ее «первей, от апостатов в гонении будучи» («Альфа и Омега». Л. 22). То же подтверждает самозаглавие «Книги о вере» по рукописным спискам: «Путнаго ради случая, в гонении от нужды вкратце собрана».[13] О такой последовательности создания книг свидетельствуют и точные даты завершения того и другого сборника, проставленные в самозаглавиях: 1 мая 1644 года для «Книги о вере» и 13 июля 1645 года для «Альфы и Омеги».

В девятой главе «Книги о вере» автор, перечисляя причины, по которым он с особым тщанием писал главу о кресте, последней называет следующую: «Любовь свидетельствуем, яко мы при храме Воздвижения Честнаго Креста жительствуем» («Книга о вере». Л. 75 об.). Крестовоздвиженский храм, о котором говорит автор, — это храм монастырский, автор — инок монастыря, причем он имеет старейшинство над братией — книгу он пишет «братии ради со мною пребывающих, воспомянув святаго Иоанна списателя Лествицы в слове к пастырю: Веры безстрастныя и велений благочестивых прежде всех наследие сыновом оставляй» («Книга о вере». Л. 2 об.). В «Альфе и Омеге» именно главы об иночестве, «о общежитии», «о отбегающих из монастыря» наиболее насыщены, проникнуты намеками на реа-

[11] Альфа и Омега. Вильно, 1786. Гл. 23 (О ересях). Л. 64 об. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках.

[12] Книга о вере. М., 1648. Л. 2 об. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках.

[13] См., например: ГИМ. Хлудовское собр., № 90. Л. 1.

лии противостояния православного иночества окружающему миру, на разрушение в «нынешние времена» иноческого благочестия и по нерадению самих иноков и по попустительству их пастырей.

Крестовоздвиженский монастырь находится в Киевской митрополии, это один из вновь основанных монастырей: в «Альфе и Омеге» автор просит прощения у читателя за «...погрешение или поползновение в скудости книг в новоначалном монастыри...» («Альфа и Омега». Л. 302 об.). Причем, сама ситуация, в которой оказался автор «от униатов в изгнании» в начале 40-х годов XVII века, после того как на митрополичью кафедру в 1635 году был возведен Петр Могила, характерна именно для северной части митрополии, особенно пограничных северо-восточных земель. Здесь имелись свои кафедры: с 1625 года — униатская, с 1638 — католическая. Униатские архиепископы Леон Кревза, затем Андрей Злато-Квашнин были особенно нетерпимы к православным. Непоследовательная политика короля Владислава IV, то дававшего привилеи на основание новых православных монастырей в северной части митрополии, то передававшего их униатам, создавала напряженную атмосферу. Особенно сложной была ситуация в Смоленской епархии, где существовали лишь островки православия, монастыри и храмы, в тех немногих владениях православных дворян, полученных ими на праве полной собственности.[14]

Совокупность всех имеющихся сведений об авторе, атрибуция ему двух сборников и уточненные данные об истории текста и особенностях состава этих сборников позволяют заново обратиться к документу, давно введенному в научный оборот, но до сих пор не получившему какой-либо удовлетворительной интерпретации. Этот документ — челобитная, поданная царю Алексею Михайловичу 27 ноября 1647 года игуменом Крестовоздвиженского Бизюкова монастыря Гедеоном, приехавшим в Москву за милостыней с братиею Бизюкова монастыря и старцами Оршанского Кутеинского монастыря. Вот текст важного для нас фрагмента челобитной:[15]

«⟨...⟩ Понеже всещедрый и всемилостивый Господь Богъ вложи в христолюбивое и благоразсудительное всесветлое царское сердце твое, во еже напитати и возвеселити брашном духовным во всей поднебесной обретающихся православныхъ християнъ, во издании книг зело душеполезныхъ, отъ моего смирения величеству всесветлейшаго царствия твоего подарены[хъ], зело великолепне благодаримъ пренеищетное и всесвятое милосердие Вседержителя и умильно и повседневно молимъ, да подарует и в конец сему событися. Но понеже суть некая малеишая, требующая да будут прилична отъ всесвятейшаго царствия вашего изданиемъ, за повелением царскаго твоего величества, в первой книзе в предисловии, во второй, аще требе, ко всемъ главамъ стихи приписати потщуся ⟨...⟩.

⟨...⟩ Убогий иеромонах Гедеон при храме Воздвижения Честнаго Креста и Всехъ Святых в Бизюкове с братией рукою властною».

Какие факты можно извлечь из этого документа? В Москву ранее, до 1647 года, были привезены автором две книги, по-видимому, поднесены царю вместе с каким-то челобитием. К настоящему времени, к концу 1647 года автор уведомлен о намерении осуществить в Москве издание этих книг. Он благодарит Бога и молит, чтобы это предприятие состоялось. При этом, для того чтобы книги приобрели «приличный» (традиционный для издания) вид, намеревается написать к первой книге стихотворное предисловие, ко второй, если потребуется, стихи ко всем главам. Имеющиеся у нас биографические сведения об авторе и сведения об истории

[14] *Флоря Б. Н.* Положение православного населения Смоленщины в составе Речи Посполитой (20-е—40-е годы XVII в.) // Revue des études slaves. Paris, 1998. Res 70, fasc. 2. P. 333—345.

[15] Фрагмент челобитной опубликован в кн.: *Харлампович К. В.* Указ. соч. С. 118; целиком текст издан в кн.: *Строганов П.* Патриарший Бизюков монастырь. Опыт церковно-исторического исследования. Могилев, 1914. С. XLII—XLIII. Оба издания имеют незначительные ошибки. Мы предлагаем текст по подлиннику: РГАДА. Ф. 125 (Монастырские дела), 1648 г., № 4. Л. 9.

текста и особенностях состава двух его сборников позволяют видеть в названных в челобитной книгах «Книгу о вере» и «Альфу и Омегу» и предположить, что их создателем был старец Гедеон, игумен Бизюкова монастыря.

Крестовоздвиженский Бизюков монастырь основан в начале 1640-х годов недалеко от Дорогобужа на Смоленских землях, входивших тогда в состав Речи Посполитой. Владения, на территории которых был основан монастырь, в 1620-х годах король Сигизмунд III пожаловал боярину Михаилу Глебовичу Салтыкову, лидеру пропольской группировки в России, перешедшему на службу польской короне. Монастырь был заложен сыновьями Салтыкова Федором, Петром, Павлом и Иоанном при приходской Крестовоздвиженской церкви. Федор в конце 40-х годов постригся в монастыре с именем Сергий, с 1656 года он именуется в грамотах строителем. Около 1662 (1657?) года иеромонах Сергий и постриженик Бизюкова монастыря Ефрем Потемкин, придерживаясь старообрядчества, удалились из монастыря и основали один из первых Керженских скитов — скит Смольяны.

Игумен Гедеон был первым настоятелем Бизюкова монастыря. Сведений о нем сохранилось очень мало, самое раннее упоминание находим в духовной Федора Салтыкова, составленной им еще до пострига 20 июля 1643 года. В ней он завещает заботу о своей матери «отцу игумену Гедеону и всей о Христе братии его».[16] В 1653 году игумен Гедеон явился рассказчиком о бесчинствах униатов перед посольством князя Репнина, есть также сведения о том, что игумен Гедеон снабжал антиминсами те дорогобужские церкви, в которых они были отобраны униатским архиепископом.

Последние сведения об игумене Гедеоне относятся к 3 августа 1654 года, когда он вновь явился в Москву с челобитьем о милостыни для монастыря. 31 марта 1655 года челобитчиком к царю выступает уже игумен Кирилл, а с 1656 года монастырем управлял Сергий Салтыков.

Упомянутые в челобитной стихи, которыми намеревается дополнить свои сборники игумен Гедеон, находят точное соответствие в наших книгах. Как известно, стихи в предисловии (как и заявлено в челобитной) «Книги о вере» представляют собой парафраз стихотворного предисловия Герасима Смотрицкого к Острожской библии. И это обстоятельство не случайно. Авторитет Герасима Смотрицкого как обличителя отступников именно в стихах Острожской библии отмечен в «Палинодии» Захария Копыстинского и вместе со своим источником перенесен в «Книгу о вере»: «...Достойныя памяти муж Герасим Данилович Смотрицкий... благоговейне вершем русским на нечиновныя хиротонисанты и на их рукоположенцы кричал и укарял их» («Книга о вере». Л. 206). Это дает основание считать, что именно автор — игумен Гедеон — сам переработал стихи Герасима Смотрицкого для своего сборника. Отметим в этой связи, что один из рукописных списков «Книги о вере» (РГАДА. Собр. Оболенского, № 24) стихов не содержит.

Точно известно, что стихов к главам нет и в авторском тексте (виленском варианте) «Альфы и Омеги». Стихи к 1—25 и 46 главам появляются в списке начала 50-х годов XVII века супрасльского варианта, причем в рукописи (РО БАН. Архангельское собр. Д. 430) после остальных глав оставлены пустые места. В супрасльском варианте все стихи написаны неравносложными виршами на церковнославянском языке. Но сохранившиеся в них следы юго-западнорусской лексики свидетельствуют о том, что стихи, как и текст, переводились при подготовке книги к изданию на Печатном дворе. Приостановкой работы над изданием, по-видимому, и объясняется отсутствие стихов к другим главам, стихи были представлены во всем объеме, однако их перевод не был завершен. При этом авторский список книги со стихами, который был положен в основу перевода, нам на сегодняшний день не известен.

---

[16] *Строганов П.* Указ. соч. С. II.

Таким образом, все вышеизложенное позволяет сделать следующие выводы. «Альфа и Омега» и «Книга о вере» созданы одним автором. По-видимому, этим автором был игумен Бизюкова Крестовоздвиженского монастыря Гедеон. Если эта атрибуция верна, то время появления обеих книг в Москве приходится на вторую половину—конец 1645 года, учитывая дату создания «Альфы и Омеги» и время вступления на престол царя Алексея Михайловича. В таком случае невозможно, по-видимому, говорить о каком-либо московском «заказе» «Книги о вере» и использовании ее в прениях по делу королевича Вальдемара.

Обстоятельства, описанные в челобитной игумена Гедеона, подтверждают сведения дьякона Федора об издании «Книги о вере» «повелением царевым и тщательством благаго духовника его Стефана Внифантьевича», о чем, в свою очередь, свидетельствует и отмеченная в описи Печатного двора 1649 года рукопись «Книги о вере», посланная «в перевод» из Верхнего дворца. Факт «случая», попадания на печатный стан книги безвестного западнорусского богослова, «простеца», как он себя сам называет в обеих книгах, с одной стороны, может быть, и объясняет те противоречия, которые отмечаются исследователями при историко-культурной интерпретации «Книги о вере», а с другой — раскрывает тайну, которой окутана вся история с изданием этой книги. Изъятие из супрасльского варианта «Альфы и Омеги» всех упоминаний автора о принадлежности ему «Книги о вере» — еще одно тому свидетельство.

«Книга о вере», появившаяся в Москве после столь неудачных прений по делу принца Вальдемара, была чрезвычайно актуальна, и издание ее осуществилось первой из двух книг игумена Гедеона, поданных царю. Издание это имело необычайный успех в обществе. «Альфу и Омегу» начали готовить к печати после «Книги о вере», по-видимому, в конце 40-х—самом начале 50-х годов, но труд над этим изданием не был завершен. Очевидно, работа прекратилась в 1652 году, на который приходится не только смерть патриарха Иосифа и последовавшие за этим события, но и смерть справщика Печатного двора Шестака Мартемьянова, единомышленника Стефана Внифантьева, автора трактата о единогласном пении, в рукописи с автографом которого читается стихотворное Посвящение царю Алексею Михайловичу из супрасльского варианта «Альфы и Омеги». По-видимому, именно Шестак Мартемьянов начинал работу над подготовкой к изданию этой книги.[17]

[17] Обстоятельная статья с подробным изложением аргументации и палеографическими наблюдениями, свидетельствующими об атрибуции названных книг неизвестному западнорусскому писателю Гедеону, игумену Бизюкова монастыря, будет опубликована нами во 2-м выпуске сборника: Книжная старина. Сб. статей / Ред. А. В. Вознесенский. СПб.: Изд. РНБ, 2011 (в печати).

© *В. С. Киселёв*

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО В РУССКОЙ ЭСТЕТИКЕ И КРИТИКЕ НАЧАЛА XIX ВЕКА[1]

Проблема художественного целого является одной из основополагающих для литературной эстетики, поскольку ориентирует на постановку вопросов предельных — о специфике художественности и литературности, характере литературного образа и природе литературного текста. В теоретическом плане литературоведение

[1] Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта президента Российской Федерации для поддержки молодых российских ученых МК-915.2009.6.

уделяет этой проблеме большое и постоянное внимание. Между тем историческое развитие эстетических представлений и художественных принципов, определяющих специфику литературного целого, прослежено явно недостаточно. Эволюция данной категории чаще всего становится предметом рассмотрения эстетики, в этом плане наиболее значительна монография В. П. Шестакова,[2] сосредоточенная на описании основных концепций эстетического целого в истории европейской философии. Учение о целом вводится в работе в контекст представлений о гармоническом, что дает ключи для уяснения внутренней структуры понятия и его места в эстетическом пространстве художественных стилей и направлений, но литературное своеобразие этого феномена здесь, закономерно, не акцентируется. В какой-то мере переходом от эстетического к литературному анализу являются работы Е. В. Волковой, ставящие вопросы о типах художественного целого в историческом развитии культуры, в том числе в аспекте таких важных для эстетики сентиментализма и романтизма тенденций, как фрагментарность и синтетичность (универсальность) произведения.[3] Однако и в них литературная практика рассматривается в общем ряду, как материал для сопоставления и показа художественной эволюции различных видов искусств. Немало ценных наблюдений о художественном целом мы найдем и в исследованиях, посвященных эстетике и литературной теории конкретных эпох, в монографиях и статьях П. Н. Беркова, Л. И. Кулаковой, А. П. Валицкой, А. С. Курилова, А. А. Смирнова, Н. Д. Кочетковой, В. Ф. Асмуса, А. В. Михайлова, В. Краусса, Р. Нойхойзера о русской и западноевропейской эстетике XVIII столетия и трудах о романтической эстетике В. М. Жирмунского, Р. М. Габитовой, А. С. Дмитриева, Ф. П. Федорова, П. В. Соболева, Ю. В. Манна, З. А. Каменского, П. Рейффа, М. Х. Абрамса и др.

При обилии накопленного материала в интересующем нас историческом аспекте проблема художественного целого редко, однако, становилась предметом развернутого систематического рассмотрения. Литературе XVIII века, в том числе сентиментальной, «повезло» в этом в меньшей степени, романтической — в большей, русская эстетика и критика первой трети XIX столетия были под данным углом зрения проанализированы М. М. Гиршманом,[4] а высказывания и художественная практика немецких романтиков, преимущественно иенских, неоднократно становились объектом пристального внимания в указанном плане.[5] Логика этих исследований приводит к выводу о том, что вопрос о художественном целом имел большую значимость в литературном сознании эпохи и ставился критиками и писателями целенаправленно, его актуальность определялась многими причинами, одни из которых имели социокультурную подоплеку, другие вызывались проблемами жанрового развития словесности. Причем необходимо констатировать как многочисленные пересечения отечественной и западноевропейской эстетики в поиске адекватных принципов целостного отражения действительности, так и значительное своеобразие русского понимания природы и функций поэтического целого.

Говоря о сущности русской литературной ситуации начала XIX века, Ю. М. Лотман определил ее как «сочетание „уже не" и „еще не"».[6] Переход от од-

---

[2] *Шестаков В. П.* Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. М., 1973. См. также: *Шестаков В. П.* Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. М., 1983. С. 143—182.

[3] *Волкова Е. В.* 1) Произведение искусства — предмет эстетического анализа. М., 1976. С. 215—238; 2) Произведение искусства в мире художественной культуры. М., 1988. С. 36—76.

[4] См.: *Гиршман М. М.* Литературное произведение: Теория и практика анализа. М., 1991. С. 13—55 (раздел «Произведение как целостность: становление понятия»).

[5] См., например: *Грешных В. И.* Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. Л., 1991. С. 5—43; *Вайнштейн О.* Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994. С. 41—53.

[6] *Лотман Ю. М.* Поэзия 1790—1810-х годов // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 325.

ной художественной системы, созданной просветителями — классицистами и сентименталистами, к другой, романтической, накладывал сильнейший отпечаток на эстетику эпохи. Как для писателей, так и для теоретиков искусства сохраняли свою значимость идеи французского рационализма, обобщенные и представленные в последовательном изложении в «Lycée» Ж.-Ф. Лагарпа, «Cours des belles-lettres, ou principes de la littérature» Ш. Баттё, «Eléments de Littérature» Ж.-Ф. Мармонтеля. Последние, вкупе с сочинениями Вольтера, А. Тома и ряда других авторов,[7] служили необходимыми источниками эстетических суждений для литераторов самой разной ориентации от архаиста А. С. Шишкова до карамзиниста И. И. Дмитриева и романтика В. А. Жуковского. Но в то же время распространяла свое влияние и вторая «ветвь» европейской эстетики, связанная с английским и немецким сенсуализмом. Если прежде на идеи Д. Юма, А. Шефтсбери, И. Г. Зульцера или М. Мендельсона опирался узкий круг русских критиков-сентименталистов, то теперь их труды рекомендуются в общеупотребительных учебных курсах эстетики. Более того, под влиянием «Aesthetics acroamatica» А. Г. Баумгартена, положения которой развиваются в популярных трактатах И.-И. Эшенбурга и Ф. Бутервека, в критике Г. Э. Лессинга и Ф. Шиллера, намечается систематизирующая научно-философская тенденция в рассмотрении специфики искусства, его отношения к действительности и личности творца.[8] Последнее пробуждало интерес не только к немецкой классической эстетике, прежде всего кантовской, отталкивающейся от просветительских концепций, но и к ее применениям в культурно-исторической сфере, предпринятым И.-И. Винкельманом, И.-Г. Гердером, И. В. Гете. Пик популярности этих учений еще не настал, но их воздействие уже чувствуется в русской предромантической критике.[9]

Эта пестрая панорама влияний — производная меняющихся потребностей литературы, социокультурных и собственно художественных. Словесность, в лице своих наиболее талантливых представителей — эстетиков, критиков, писателей, все более осознает себя органом национального и экзистенциального самопознания. Отсюда напряженный поиск теоретических инструментов, которые помогли бы «приблизить» литературу к действительности, сохранив за ней в то же время с таким трудом достигнутую сентименталистами эстетическую автономию. В этих условиях категория художественного целого становится одной из важнейших составляющих понятийного аппарата эстетики и критики, именно за ней закрепляется функция служить связующим звеном между представлением о целостности универсума, константе всех просветительских теорий,[10] и представлением о целостности человеческой личности, выработанным сенсуалистами.

Стоит, однако, подчеркнуть, что смысл указанных понятий — в их системности: рационалистическая и сенсуалистская эстетика оперировали ими как соотно-

[7] Показательно здесь стремление собрать и подать в удобной форме круг образцовых теоретических работ. См., например, хрестоматии А. А. Писарева: «Общие правила театра, выбранные из полного собрания сочинений г. Вольтера и расположенные по порядку драматических правил» (СПб., 1809); «Начертание художеств, или правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре, с присовокуплением разных отрывков, касательно до художеств, выбранных из лучших сочинений» (СПб., 1810).

[8] См.: *Соболев П. В.* Очерки русской эстетики первой половины XIX века. Ч. I. Л., 1972. С. 64—84.

[9] См.: *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 184—189; *Соболев П. В.* Указ. соч. С. 201—214; *Ионин Г. Н.* Спор «древних» и «новых» и проблема историзма в русской критике 1800—1810-х годов // XVIII век. Сб. 13: Проблемы историзма в русской литературе: Конец XVIII—начало XIX века. Л., 1981. С. 192—204.

[10] Как отмечает В. П. Шестаков, «в эстетике XVIII века сохраняется космологическое понимание гармонии ⟨...⟩. Гармония царит во всем мире, она является упорядочивающим и творческим началом всей природы и космоса. ⟨...⟩ И в природе и в искусстве отдельные вещи и явления существуют только как часть целого, как момент в общей системе красоты и гармонии» (*Шестаков В. П.* Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. С. 171).

сительными, выражающими определенные грани единой онтологической и/или гносеологической концепции. Так, для классицизма целое универсума конгруэнтно целому познающего человеческого разума, творчество же — это «проявление» одного в другом, экспликация автором в процессе «подражания» закономерностей природы или социума. Инструментом синхронизации здесь служит жанр, предлагающий готовые содержательные формы для закрепления столь же постоянных соответствий между предметами и явлениями действительности. Единичное художественное произведение призвано лишь утверждать и конкретизировать применительно к ситуации общие жанровые нормы. Как констатировал М. М. Гиршман, «и смысловые, и композиционные границы произведения проясняются только в определенном жанровом контексте — отдельно от него суверенность произведения полностью осознаваться еще не может».[11] Абсолютно оригинальное творчество не представляется ценным, поскольку его не с чем соотнести, но вариации на основе жанра и связанного с ним стиля — важная часть поэтического искусства, обновляющая и придающая жизнеспособность канону. Иными словами, для классицизма целое произведения — это категория техническая, это определенный способ связи между компонентами текста.

Понимание художественного произведения как отражения универсальных идей и форм сохраняет свое влияние на протяжении первых десятилетий XIX века, недаром на этот период приходится создание большого количества обобщающих риторико-эстетических трактатов от «Введения в круг словесности» И. С. Рижского (1806) до «Словаря древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова (1821).[12] Заметим, однако, что и в систематических трудах, и в эстетико-критических статьях представления, ранее выступавшие в жесткой связи, все более теряют свою соотнесенность, подвергаясь влиянию сентиментальной и преромантической, а затем и романтической эстетики. Это, например, характерно для представления о целостности мироздания, которое находит различные интерпретации в рамках той или иной концепции. Так, у Державина в «Рассуждении о лирической поэзии или об оде» (1807—1816), показательном для архаистической эстетики, оно рассматривается в ломоносовском духе — как чудо божественного творения и, соответственно, предмет рационального размышления и высокого философского переживания: «Человек, из праха возникший и восхищенный чудесами мироздания, первый глас радости своей, удивления и благодарности должен был произнести лирическим восклицновением. Все его окружающее: луна, звезды, моря, горы, леса и реки напояли живым чувством и исторгали его гласы. ⟨...⟩ Таковая ⟨...⟩ Ода ⟨...⟩ Она быстротою, блеском и силою своею, подобно молнии объемля в единый миг вселенную, образует величие Творца».[13] В перспективе чувственно-эмоциональный компонент мог бы выступить основой для анализа поэтической субъективности, целостности авторского видения. Но этот момент Державиным лишь обозначен — через указание на роль воображения в творчестве, преимущественно же он сосредоточивается на обзоре основных приемов и жанровых вариантов лирической поэзии применительно к конкретной теме (ведущей страсти) и риторической задаче, не стремясь объяснить имманентных качеств художественного целого.

Более последовательное соотношение двух категорий, единства универсума и единства человеческого представления, мы найдем у П. Е. Георгиевского в его «Введении в эстетику» (1815—1817), в котором чувствуется сильное влияние баумгартеновской теории (параллелизм чувственного и рационального познания) и

---

[11] *Гиршман М. М.* Литературное произведение: Теория и практика анализа. С. 14.

[12] См. их обзор в кн.: Возникновение русской науки о литературе. М., 1975. С. 120—174.

[13] *Державин Г. Р.* Разсуждение о лирической поэзии или об оде // Державин Г. Р. Избранная проза. М., 1984. С. 276—277 (часть 1). См. также части 3 и 4 «Рассуждения», опубликованные В. А. Западовым: XVIII век. Сб. 15. Л., 1986. С. 246—280; XVIII век. Сб. 16. Л., 1989. С. 290—315.

даже кантовских интуиций о сущности художественного мышления (эстетическая идея как отражение бесконечного в конечном). Поводом для сопоставления целых, что показательно, опять-таки является рационально-эмоциональный аспект творчества: «Все понятия и представления, посредством внешних чувств получаемые, составляющиеся в воображении и производимые разумом, могут производить в нас удивление. ⟨...⟩ Мы удивляемся предметам вообразительной силы по причине множества их и разнообразия вещей, которые вдруг нам представляются, когда мы объять не в состоянии или за которыми следовать не можем ⟨...⟩ когда из беспорядка и замешательства возникает порядок, тогда рождается высокая мысль в тех, кои постигают, что из видимого беспорядка в физическом и нравственном мирах составляется прекраснейший порядок в целом».[14] Критерий подражания природе сохраняет, как видим, для Георгиевского свою значимость, для него произведение является прямолинейным отражением либо внешней действительности, либо мира человеческих чувств, не имея бытия, отдельного от универсальных категорий, которым автор и посвящает свое внимание. В его изложении прекрасное, конкретизированное как изящное, занимательное, правильное, грациозное и т. п., обретает самостоятельное существование, своеобразную объективность, требующую лишь спецификации в единичном предмете (в природе) или артефакте (в искусстве).[15]

Так образуется разрыв между умозрительно-эстетическим отношением к творчеству, оперирующим метафизическими категориями единства (универсума, разума, чувства, системы искусств), и прагматико-технологическим подходом к конкретному поэтическому целому, что демонстрирует рационалистическая критика, пытаясь выработать критерии оценки произведения. Например, И. П. Войцехович в 1823 году, характеризуя постоянные признаки, «кои должны быть непременно в каждом художественном произведении», относит к их числу единство («предмет, не имеющий единства, не может нам нравиться»), понимаемое как соответствие жанру («если басня не имеет свойства басни, то в ней нет единства») и частей целому («единство требует, чтобы все части предмета клонились к одной цели»[16]), а также простоту, ясность, чистоту, порядок, приличие, правдоподобие и правильность. Легко заметить, что все эти свойства, дедуктивно выведенные из общетеоретических посылок, описывают лишь рационально-типовую структуру текста на жанрово-тематическом, сюжетно-композиционном или стилевом уровне, но имманентная содержательность произведения оказывается вне поля рассмотрения.

Особенно отчетливо данное противоречие проявилось в известном разборе херасковской «Россиады», произведенном А. Ф. Мерзляковым. Он замышлялся автором как образцовый, призванный продемонстрировать взаимную связь «умозрительной» и «практической» эстетики, т. е. «всеобщей теории изящных искусств» и «правил изящных искусств, из наблюдений вкуса извлеченных» (1813).[17] Подробного рассмотрения поэмы не вышло, однако, за пределами жанрового анализа, индуктивный подход, нацеленный на своеобразие текста, выявил лишь отклонения от априорно намеченной нормы. Отталкиваясь от риторического понимания признаков эпопеи, Мерзляков проследил ее телеологию на содержательном (предмет

[14] Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. М., 1974. Т. 1. С. 238. См. также анализ эстетических построений А. Ф. Мерзлякова с данной точки зрения: *Гиршман М. М.* Литературное произведение: Теория и практика анализа. С. 17—20.

[15] См. об этом аспекте подробнее: История эстетической мысли: Становление и развитие эстетики как науки: В 6 т. М., 1986. Т. 3. С. 321—322.

[16] *Войцехович И. П.* Опыт начертания общей теории изящных искусств // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 1. С. 300—301.

[17] *Мерзляков А. Ф.* Замечания об эстетике // Там же. С. 140. Развернутая панорама первой была представлена Мерзляковым в цикле публичных лекций, условно названном З. А. Каменским «Теория изящных наук» (см.: Там же. С. 390—397), вторая намечалась в серии «практических разборов знаменитейших российских стихотворцев» из еще 24 лекций (Биографический словарь профессоров и преподавателей императорского Московского университета. М., 1855. Ч. II. С. 62), обозначаемой как «Критика».

рассказа), композиционном (соотношения отдельных эпизодов к целому сюжета), повествовательном (наличие авторских отступлений), образном (цельность характеров и символики) и стилевом уровнях.[18] Выдающийся по богатству инструментарий анализа позволил критику оценить техническую согласованность всех элементов и сделать вывод о соответствии поэмы жанровому эталону, но чем больше он углублялся в детали, тем более узкой становилась его трактовка универсальных «свойств изящного», сведясь в итоге к критерию последовательности, правдоподобия и правильности, производному принципа «подражания природе». Единственное, что выводит разбор за пределы риторики — это момент историзма: «Еще повторю: — подчеркивает Мерзляков в анализе стиля поэмы, — слог зависит от времени, и судить об нем должно по времени, в которое писано сочинение».[19] Однако и историческое развитие для критика есть лишь прогресс в овладении готовыми жанрами и стилями, заканчивающийся с превращением их в органичную часть национальной литературы.[20]

Таким образом, можно констатировать, что в начале века эстетико-философские универсалии, различные интерпретации категории целостности от целого природы до целого искусства своеобразно отрываются от массовой поэтической практики, доминирующим остается риторический подход к тексту. Причем это примета не только классицистически ориентированной критики, менее остро, но вполне очевидно риторичность проявляется и в творчестве карамзинистов. Образцом здесь может служить позиция И. И. Дмитриева, канонического автора эпохи. К середине 1800-х годов он уже фактически не создает новых произведений, но воспринимается как действующий поэт, активный участник литературного процесса, научающий молодое поколение правильному отношению к творчеству. И главный предмет его забот — технологическая обработка текста с точки зрения формосодержательного единства, каждое новое собрание сочинений мэтра (1803—1805, 1810, 1814, 1818 и 1823 гг.) приближает его стихи к эталону «вкуса», к вожделенной гармонии.[21] Этот идеал сугубо рационален и заключается в соответствии жанрово-стилевому образцу, что Дмитриевым и демонстрируется в немногих публичных выступлениях. Таковы его замечания в статье «О русских комедиях» («достоинство комедии состоит в выдержанных характерах, в замысловатой и естественной завязке и развязке, в смешных положениях, ⟨...⟩ в чистом разговоре, ⟨...⟩ в моральной цели»[22]) и в «Письме к издателю» (требование беспристрастной рациональности критики, руководствующейся жанровыми канонами).[23]

Телеология текста сохраняет свою значимость и для ранних романтиков. Так, первым эстетико-критическим опытом К. Н. Батюшкова становится интерпретация принципов связности художественного произведения. Статья «Об искусстве писать» (1802—1807), вольное переложение Бюффона (ср. также «Конспект по истории литературы и критики» В. А. Жуковского, 1805—1811), намечает очень типичную программу. Предмет воссоздания в поэзии — целое творения, от универсума до отдельного объекта: «...всякое творение составляет нечто целое ⟨...⟩ если он

[18] *Мерзляков А. Ф.* «Россияда», поэма эпическая г-на Хераскова: (Письмо к другу) // Амфион. 1815. № 1—9.

[19] Там же. № 8. С. 91.

[20] Ср., например, логику его разборов драматургии В. А. Озерова (Разбор трагедии Поликсены господина Озерова // Вестник Европы. 1817. № 4—5; Разбор трагедии Едип в Афинах господина Озерова // Там же. № 8—9), призванную показать выход отечественной драматургии на европейский уровень при сохранении национального своеобразия.

[21] В этом смысле показателем творческого развития Дмитриева является как раз эволюция стиля. См.: *Виноградов В. В.* Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева // Виноградов В. В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. М., 1990. С. 43—87.

[22] Вестник Европы. 1802. Ч. 2. № 7. С. 235.

[23] Московский зритель. 1806. Ч. 1. С. 3—9.

(разум человека. — *В. К.*) будет подражать природе в ее ходе, в ее трудах, если он созерцанием оной возвысится к истинам небесным, если он их соединит, образует нечто целое, приведет их в систему силою размышления — тогда только основать может на подобных седалищах вечные памятники».[24] Это смысловое единство реализуется на разных уровнях текста, сначала в плане, композиции («творец не может действовать иначе на разум читателя, как последовательным развитием нити, согласным отношением мыслей»), затем в движении повествования / стиха («всякий предмет имеет единство и, несмотря на обширность свою, может быть заключен в единой речи») и, наконец, в гармоничности слога («слог есть расположение и действие, в которое мы приводим свои мысли»).[25] Эта последовательно рационалистическая телеология впоследствии потеряет у Батюшкова свою жесткость, но, заметим, даже в итоговых своих размышлениях («Речь о влиянии легкой поэзии на язык», «Нечто о поэте и поэзии»; 1815—1816) он требует от любого рода творчества правдоподобности, «приличия», соблюдения «правил», «стройности в слоге», композиционной выверенности.[26]

Если мы вспомним, вдобавок, о той роли, которую отводили литераторы эпохи здравому смыслу и вкусу,[27] утверждая с их помощью представление о стилевой и жанровой гармонии, то очевидным станет не просто жизнеспособность основных принципов риторического мышления, продолжающих существование в рамках определенной эстетической концепции, как у Мерзлякова или Войцеховича, или независимо, в поэтической и критической практике, как у Дмитриева, Батюшкова, Вяземского, Воейкова и других членов «Арзамаса», но и плодотворность их для становления художественной системы новой словесности. Оперирование образцами, канонами, разносторонне освещенное в работах В. В. Виноградова, Г. А. Гуковского, Л. Я. Гинзбург и В. Э. Вацуро о поэзии 1800—1820-х годов, позволяло прибегать к новациям, не разрушая уже устоявшихся форм. Возникала тонкая система соответствий, благодаря которой «предрешенными в общих чертах оказывались основные элементы произведения: авторский образ, оценка изображаемого, лексика, семантический строй».[28] Эта предрешенность, однако, существенно иная, чем в XVIII веке, она зависит от умения автора согласовать компоненты с учетом и выбранного за ориентир контекста, и конкретной художественной задачи. Через типическое должно просвечивать личностное, отчего имперсональная риторика жанра и стиля превращалась в индивидуальную телеологию произведения.

Образец такого рода дает поэтическая практика Батюшкова. В уже цитированной статье он стремится осмыслить не только связь элементов произведения, но и закономерности построения большого текстового целого, в пределе — книги. Критик предлагает их трактовку с двух точек зрения, из которых первая — процесс творчества, причем творчества сентиментально-исповедального типа: «Те, которые боятся потерять частные мимоходящие мысли и которые в различные времена пишут отрывками, не могут их впоследствии тесно соединить между собой по причине великих промежутков, одним словом, по сей причине так много творений составных и так мало отлитых в один раз».[29] Здесь чувствуется явная критичность к пестрым «досугам» и «безделкам» эпигонов карамзинизма, составленным из лирических миниатюр в прозе или стихах и не имеющих четкой телеологии. Тексты иного, монументального типа тоже, однако, не вызывают у Батюшкова особой сим-

[24] *Батюшков К. Н.* Нечто о поэте и поэзии. М., 1985. С. 92—93.

[25] Там же. С. 91—92.

[26] См. подробнее: *Батюшкова А. С.* Эстетические взгляды К. Н. Батюшкова: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1989.

[27] См. репрезентативный свод их высказываний в кн.: *Зыкова Г. В.* Журнал Московского университета «Вестник Европы» (1805—1830 гг.): Разночинцы в эпоху дворянской культуры. М., 1998. С. 18—25, 41—61.

[28] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М.; Л., 1964. С. 19—20.

[29] *Батюшков К. Н.* Нечто о поэте и поэзии. С. 92.

патии, но по другой причине — в них целое предмета, несомненно важного, общезначимого, передается в слишком тяжеловесных жанрово-стилевых формах, искусственно дифференцирующих тему: «⟨...⟩ когда мы говорим о предметах важных, затруднительных, несообразных ⟨...⟩ тогда ход гения преткновен обилием предметов и прерван обстоятельствами: иначе великое число разделений не токмо не сплотит здания, но разрушит его единство. Книга сделается яснее, но намерение творца покроется темнотою».[30] Идеалом поэта, как мы видим, является текст (или ансамбль), переходный между хаотическими «безделками» и консервативными «творениями», и принципы его вполне определились ко времени издания «Опытов в стихах и прозе»,[31] где группировка произведений по жанрово-стилевому принципу производится на логической основе[32] и служит способом выражения авторского мировидения.

Последний момент, присутствие личностного начала в поэтическом тексте, отсылает уже к иному пласту эстетики художественного целого, связанному с сенсуализмом XVIII века.[33] В 1800—1810-е годы представление о творчестве как субъективно обусловленном процессе получает широчайшее распространение и составляет параллель рационалистическому подходу, вступая с ним в весьма причудливые порой взаимодействия. В рамках сентиментально-сенсуалистской концепции предметом воссоздания в искусстве служат, как и для рационалистов, связи и отношения вещей и явлений, выражающие целостность мироздания, но не все, а только доступные чувственному восприятию. Их совокупность складывается в «кругозор», жизненное пространство с субъектом видения и переживания в центре. Им может быть любой человек, однако эстетическое значение приобретает только кругозор личности, стремящейся к гармонии в отношениях с миром и собой, к балансу природных способностей. Высшим проявлением здесь будет автор-поэт, одновременно добрый, мудрый и чуткий к красоте. Творчество и есть для него гармонизация окружающей действительности в свете определенного душевного состояния (от активного, гражданственно нацеленного до созерцательно-лирического). В пределе все оно — один целостный текст-дневник, состоящий из отдельных записей-произведений, но скрепленный сквозными мотивами, темами, повторяющимися положениями.

Легко заметить, что представление о художественной целостности связано для сентименталистов с феноменами более масштабными, нежели конкретное произведение, с целым жизненного опыта, с целым духовного облика личности, с целым субъективно осмысленного универсума. Единичный текст — лишь фиксация какого-либо момента всеобщего становления, открытие в данном пространстве-времени предвестия или удаления от чаемой идеальной гармонии. Соответственно и восприятие произведения возможно в биографическом, психологическом или идейно-мировоззренческом плане, связывающем отдельные элементы в определенные метапоследовательности от ассоциативных до концептуальных, производные авторского жизнестроительства. Текст как таковой, в своей имманентности, замкнутой целостности еще не привлекает к себе особого внимания, чаще всего выступая объектом суждений «вкуса», понимаемых как рефлексия над стилевой гармонией. В этом плане показательна позиция позднего Карамзина, который, отдав в рецензиях «Московского журнала» (1791—1792) дань анализу, разбору сюжета, композиции, характеров, в «Вестнике Европы» отказывается от критического раздела

[30] Там же.

[31] См.: *Зубков Н. Н.* Поэзия К. Н. Батюшкова: эволюция поэтической системы и ее прижизненные книжные манифестации: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996.

[32] Ср. «программу» прозаического отдела в письме к Н. И. Гнедичу от 1816 г. (*Батюшков К. Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 446).

[33] См.: *Кулакова Л. И.* Очерки истории русской эстетической мысли. Л., 1968. С. 207—234; *Валицкая А. П.* Русская эстетика XVIII века: Историко-проблемный очерк просветительской мысли. М., 1983. С. 144—187.

(«Хорошая критика есть роскошь литературы: она рождается от великого богатства; а мы еще не Крезы»[34]), а в немногих своих критических статьях прокламирует субъективизм, заявляя, например: «„Душенька" (Богдановича. — *В. К.*) есть легкая игра воображения, основанная на одних правилах нежного вкуса; а для них нет Аристотеля. В таком сочинении все правильно, что забавно и весело, остроумно выдумано, хорошо сказано».[35]

Тем не менее без собственного инструментария сентиментальная критика обойтись не могла, и он определяется уже у Карамзина, выдвинувшего на первый план категории жизнеподобности («истинный поэт находит в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону») и оригинальности («надобно ⟨...⟩ означить горесть не только *общими* чертами ⟨...⟩ но *особенными*, имеющими отношение к характеру и обстоятельствам поэта»[36]). Практическое применение эти инструменты нашли в «Пантеоне российских авторов» (М., 1802), где Карамзин стремится путем целенаправленного отбора биографических деталей и указания на характер сочинений создать цельный портрет писателя. В монографических статьях этот подход реализуется полнее, что позволяет заявить и ведущие приемы интерпретации поэтического целого. Так, в уже цитированной статье «О Богдановиче и его сочинениях» (1803) критик разворачивает несколько параллельных «сюжетов», своеобразно объясняющих друг друга: первый — это биографический, здесь канву определяет целое жизненного опыта автора, его служебная деятельность и частное поведение, которые Богданович стремится привести к гармонии; второй — это психологический, он сильно стилизован и обрисовывает разные грани простодушного, доброго, «чувствительного к любезности женской», эмоционального и чудаковато-беспечного характера; третий — это творческий, еще более телеологический, его цель — показать становление автора, переход от переводов и журнальной деятельности к созданию оригинальных и самобытных текстов. Разбор «Душеньки», подготовленный всем предыдущим изложением, потому и обходится без педантических «правил Аристотеля», что построен на многоуровневых сопоставлениях — личности автора и духа его произведения, бытовых предметов и их поэтических описаний, наконец, как итог, творческой манеры Лафонтена и Богдановича.

Жанр критико-биографического очерка получил широкую распространенность в 1800—1810-е годы, нередко выливаясь в целые серии журнальных публикаций или даже в циклы, издаваемые особыми книгами.[37] Он давал ключ к целостному восприятию творчества автора, которое и сохраняло свою автономность, будучи объяснено психологически, и включалось в некий социокультурный контекст, проливавший свет на цель и идеологию сочинений. Второй момент в условиях кружковой коммуникации порой представал особенно важным. Поэт все чаще рисовался личностью деятельной, обладающей широким кругозором и наблюдательностью, активно участвующей в общественной или хотя бы светской жизни, которая дает ему новый опыт (ср. эволюцию сенсуалистского понятия впечатлительности), а значит и материал для творчества. Так, И. П. Пнин в некрологе Н. П. Брусилова (1805) рисуется человеком многообразных талантов, проявившихся уже в ранней молодости, он был офицером, чиновником, журналистом, писателем, представляя собой идеал гармонической, с точки зрения критика, лично-

[34] *Карамзин Н. М.* К читателям Вестника // Вестник Европы. 1802. Ч. 6. № 23. С. 229.

[35] *Карамзин Н. М.* О Богдановиче и его сочинениях // Карамзин Н. М. Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 206.

[36] *Карамзин Н. М.* ⟨«Находить в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону»⟩ // Там же. С. 144.

[37] Так, в журнале «Друг просвещения» в 1805—1806 годы регулярно публиковались статьи из «Нового опыта исторического словаря о российских писателях» Евгения Болховитинова, позднее они были изданы в виде книги «Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина» (М., 1818). В 1821—1822 годах в «Сыне отечества» публиковались также очерки Болховитинова о светских авторах.

сти. Предмет особого внимания Пнина — гражданственно-патриотическое просвещение соотечественников, эта цель связывает воедино все его творчество, которое есть «уроки строгой добродетели» в поэтической и прозаической форме (ибо «хороший поэт может быть и хорошим писателем в прозе»[38]). Таким же он был и как человек: «С жаром друга человечества всякую скорбь угнетенного людьми или судьбою человека брал он близко к сердцу своему и не щадил ни трудов, ни покоя, ни иждивения для облегчения судьбы несчастных».[39]

Мы видим, что даже в сжатой форме некролога критик стремится объяснить характер произведений поэта, представив их как нечто цельное и рождающееся на перекрестье доминирующего чувства и деятельно обретенного опыта. Это персональное начало, будучи оформлено как особый образ, где творчество, личность и судьба поэта уже неразделимы, способно связывать большие блоки текстов, внешне независимых друг от друга. В литературной практике выработались разные варианты конституирования таких единств: один сохранял биографическую определенность и выливался в создание собранных (сборник, собрание сочинений) или «несобранных» (произведения, распространяемые в дружеской среде) ансамблей; другой «отрывался» от конкретных текстов и ассоциировался со стилем писателя, становясь тем самым общим достоянием, как произошло с гражданственным стилем поэтов-радищевцев, с балладным стилем В. А. Жуковского, с гусарской анакреонтикой Д. В. Давыдова и т. п.[40] Характерным примером критической статьи, обозначающей сразу две тенденции, является некролог П. А. Вяземского «О Державине» (1816), где автор сохраняет личностно-биографические черты, но в первую очередь сосредоточивается на специфических особенностях творческой манеры. Отдельные жанровые блоки осмысляются здесь как разные проявления единого стиля: «Без сомнения, если многие из од Державина могут разделиться на определенные роды: Пиндарический, Горациянский, Анакреонтический, то многие по всей справедливости должны называться Державинскими».[41] Знаменательно, что стиль поэта рассматривается в русле традиции, в сопоставлении с одической манерой Ломоносова, демонстрируя, насколько эстетически целенаправленнее стала русская литература к концу XVIII века: «Ломоносов в своих стихах более оратор, Державин всегда и везде поэт».[42]

Это стремление определить самостоятельную сущность поэтического, невыводимую исключительно из особенностей личности автора или законов жанра / стиля, — свидетельство уже новых тенденций в подходе к художественному целому. Так, например, традиционные по форме «портретные» статьи Батюшкова о М. Н. Муравьеве («Письмо к И. М. М⟨уравьеву⟩-А⟨постолу⟩», 1814) и Вяземского о В. А. Озерове («О жизни и сочинениях В. А. Озерова», 1817) и И. И. Дмитриеве («Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева», 1821), отдавая дань биографо-психологическому рассмотрению, у Вяземского граничащему с созданием стилизованного, «легендарного» образа,[43] не только позволяли оформить творчество поэтов как связное единство, недаром очерки будут использованы в качестве вступления к собраниям сочинений, но и намечали некие имманентные художественные свойства произведений, просвечивающий в них эстетический идеал автора. Последний выявлялся уже не в общих чертах, как это было у Карамзина в статье о Богдановиче, постепенно нарабатываются приемы более дифференциро-

[38] *Брусилов Н. П.* О Пнине и его сочинениях // Литературная критика 1800—1820-х годов. М., 1980. С. 59.

[39] Там же. С. 61.

[40] См.: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1999. С. 544—580 (гл. VI).

[41] *Вяземский П. А.* Сочинения: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 8.

[42] Там же. С. 10.

[43] См. о контексте этой мифологизации: *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. С. 333—337; *Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 365—378.

ванного анализа, идущего от психологических или жанровых особенностей к определению индивидуальных поэтических доминант текстов.

Образец такого рода методологии дают статьи Жуковского «О басне и баснях Крылова» (1809) и «О сатире и сатирах Кантемира» (1810), настойчиво утверждающие автономию художественного начала от познавательного, этического или понятого в сентиментальном духе психологического, причем приоритет сразу отдается эстетике: «Отвлеченная истина, предлагаемая ⟨...⟩ языком философа-моралиста, ⟨...⟩ оставляет в душе человеческой один только легкий ⟨...⟩ след. Та же самая истина, представленная в действии и, следовательно, пробуждающая в нас и чувство и воображение, ⟨...⟩ впечатлевается в рассудке сильнее ⟨...⟩. Таков главный *предмет* баснописца».[44] Но этого недостаточно. Дабы художественная мысль обрела органичность, нужно ее воплотить в адекватном поэтическом целом: «Басня есть нечто отдельное и целое, она заключает в себе действие для нас привлекательное — от сей отдельности и целости и самая мораль получает характер отличительный».[45] Как мы видим, категория целого, целостности приобретает у критика ключевое значение, она позволяет уловить имманентную содержательность вначале жанра, свойства которого выводятся уже не из специфики предмета «подражания», а из характера образов, созданных творческим воображением, а затем — через сопоставление художественных манер — и эстетического идеала автора. Отнеся это к переводным басням Крылова и к собственной переводческой практике, Жуковский находит ключ и к определению творческой оригинальности («Поэт оригинальный воспламеняется идеалом, который находит *у себя в воображении*; поэт-подражатель в такой же степени воспламеняется образцом своим, который заступает для него тогда место идеала собственного»), и к ее выражению в поэтическом целом («подражатель, не будучи изобретателем *в целом*, должен им быть непременно *по частям*»).[46]

Плодотворность своей концепции Жуковский подтверждает при разборе сатиры, отправляясь от типов комического и способов его выражения и приходя в итоге к своеобразию творчества А. Д. Кантемира.[47] Но критика опережала в этом эстетику: для того чтобы придать находкам общезначимый характер, нужно было выработать теоретические инструменты, осмыслить категорию художественного целого не только в жанровом или историческом плане, но и как эстетическую универсалию.

Знаменательную попытку согласовать принцип «подражания природе», объясняющий единство произведения цельностью изображаемого предмета, и подход к тексту с точки зрения его субъективного содержания мы найдем у Мерзлякова. Он ясно ощущал неполноту своего метода, более ориентированного на общие эстетические правила, а потому допускающего сбои при интерпретации конкретных произведений. Для преодоления противоречия Мерзляков, опираясь на теории Баумгартена и Зульцера, производит обзор различных душевных способностей человека и констатирует возможность для произведений искусства обращаться к разным уровням восприятия, эмоционального или образного: «Изящные искусства поселяют в людях чувствования двумя путями. „Плач сам, ежели хочешь, чтобы я прослезился", — говорит Гораций; это первый путь. Другой — когда художник представляет разительные предметы, непосредственно воздействующие на чувствитель-

---

[44] *Жуковский В. А.* О басне и баснях Крылова // Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 182.

[45] Там же. С. 183—184.

[46] Там же. С. 189.

[47] См.: *Стенник Ю. В.* Статья Жуковского «О сатире и сатирах Кантемира» и ее место в литературной полемике 1800—1810-х годов // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 125—137; *Прозоров Ю. М.* От Просвещения к романтизму // Очерки истории русской литературной критики: В 4 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 211—216.

ность».[48] Для первого правил составить нельзя, можно лишь выделить спектр предпочтительных эмоций (у самого Мерзлякова это чувства этико-гражданственные), но образный план вполне поддается регламентации, критерий для которой — совершенство: «...источник силы эстетической есть совершенство. В сем слове заключается понятие о полноте без излишества и недостатка».[49] Вполне открывается совершенство предметов, образов только разуму, но критик отдает должное и «вкусу», понимаемому как особая чуткость к объектам осознания. Ему соответствует такая категория, как изящество — умелая обработанность предмета. В итоге, если даже «способность ощущать удовольствия при красотах» является следствием определенной психоэмоциональной предрасположенности, то она оттачивается на изящных вещах и восходит затем к пониманию рационального совершенства: «Но ⟨...⟩ когда вкус, постепенно становясь образованнее, разборчивее, устремится с новым жаром в рассматривание изящного, тогда начнет он отличать не только достоинство целого сочинения, но красоты и недостатки каждой его части, каждой подробности».[50]

Мы видим, что Мерзляков в своих построениях менее определенно, чем Жуковский, но все же достаточно последовательно намечает круг категорий, которые объясняли бы претворение авторской субъективности, общего источника творчества, в конкретном художественном целом. Эмоции и образы, изящество и совершенство, разум и вкус — все эти понятия способствовали более дифференцированному отношению, с одной стороны, к личностному началу, с другой, к специфике самого поэтического произведения. Эстетика эпохи, Мерзлякова в частности, не отличалась систематичностью, поэтому к числу указанных категорий следует отнести еще, в применении к тексту, занимательность, вероятность и необходимость, единство и разнообразие, а также ряд более частных свойств; в применении к эстетическому характеру произведения — высокое, прекрасное, чудесное, комическое, грацию и т. п.; наконец, в применении к авторской субъективности — чувствительность, воображение, творческую силу, эстетический идеал и, как итог, талант и гений. Подробное их рассмотрение увело бы нас слишком далеко от главного предмета, поэтому обратим внимание лишь на аспекты, теснее всего связанные с представлением о художественном целом, а в их составе — на предвестия романтической эстетики.[51]

Сентиментальная литература конца XVIII века исходила из интуиции личности, представление о которой еще не дифференцировалось и могло обеспечивать легкую кумуляцию разнородных компонентов. Своеобразие сентиментально-предромантической литературы начала XIX столетия заключалось в напряженном поиске единого основания личности, способного объять все частные ее проявления. Показательно в этом плане, что, например, Муравьев, Радищев или Карамзин тяготели к энциклопедизму, к экстенсивному овладению богатством культуры, свободно заимствуя для решения определенной задачи материал из любой ее сферы, но не ставя перед собой цели связать личностной установкой отдельные области бытия и знания. В новых условиях энциклопедизм, трансформированный сентиментальными опытами синтеза, превращался в универсализм, в потребность мотивированного единства, основанного на субстанциальных связях предметов и цельности воспринимающего сознания. Это был общеевропейский процесс, сближающий Жуковского и Новалиса, Ж. де Сталь и А. И. Тургенева, и многих и многих других ранних романтиков. Как справедливо отметила Р. М. Габитова, говоря о Ф. Шлеге-

---

[48] *Мерзляков А. Ф.* Замечания об эстетике. С. 146.

[49] Там же. С. 148.

[50] *Мерзляков А. Ф.* О вкусе и его изменениях // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 1. С. 98, 101.

[51] См. о процессе ее формирования в 1800—1810-е годы: *Соболев П. В.* Очерки русской эстетики первой половины XIX века. Ч. II. Л., 1975. С. 4—14.

ле, далеко не всегда их универсализм был глубок и систематичен, оставаясь на уровне конспектов, дневниковых записей, планов, литературных, журнальных, научных проектов и редко достигая стадии завершенных масштабных произведений, но в этом сказывалось общее состояние культуры, еще доступной для восприятия отдельного человека, однако уже дифференцированной и требующей специализации.[52]

Применительно к эстетике художественного целого формирование универсализма оборачивалось рядом следствий: новым представлением о субъекте творчества и его орудиях, стремлением осмыслить произведение как некий завершенный и окрашенный личностными интенциями мир, а также телеологической установкой в организации текста, приводящей разнообразные элементы к единству. Почвой для данных новаций выступило сентиментальное понимание чувства и чувствительности как основы искусства. Для эстетиков эпохи от Мерзлякова до Л. Г. Якоба баумгартеновское определение искусства как чувственного познания — уже аксиома. Так, даже И. П. Войцехович, тяготевший к рационалистическому подходу, утверждал: «Цель изящных искусств есть доставление человеку удовольствия и пользы. Сущность же их состоит в том, что они сообщают своим произведениям силу возбуждать чувствования в душе нашей».[53] Еще более определенно высказывался В. М. Перевозчиков: «Главная цель словесности состоит в доставлении удовольствия воображению, в возбуждении страстей и убеждений разума».[54] В критической и литературной практике это оборачивалось напряженным интересом к внутреннему миру субъекта, постепенно теряющему сентиментальную условность, и к процессам его общения с внешней действительностью. Авторов теперь занимает проблема характера, возможность психологических конфликтов, сама смена чувств, порождающая «смешанные», синкретичные переживания.[55] С другой стороны, творчество теперь все чаще ставится в зависимость от богатства жизненного опыта литератора, такова излюбленная мысль Батюшкова, центральное положение его «пиитической диэтики».[56]

Цель художественного целого в этом контексте — синтез внешних и внутренних впечатлений под началом специально эстетического ви́дения, для читателя предстающего как занимательность (ср. у Мерзлякова: «Все предметы, которые нам представляет искусство, должны быть занимательны, то есть иметь ближайшее к нам отношение»[57]), а для автора как выражение идеала. Последний уже не есть простое воссоздание объектов по некоему канону, он имеет творческую природу: «Благорасположение к изящному происходит из игры представляющих сил», — констатирует Л. Г. Якоб, утверждая, что предпочтительнее всего в произведении «перемена и разнообразие» предметов, имеющие скрытую телеологию.[58]

---

[52] См.: *Габитова Р. М.* Философия немецкого романтизма (Фр. Шлегель, Новалис). М., 1978. С. 33—34.

[53] *Войцехович И. П.* Опыт начертания общей теории изящных искусств. С. 291.

[54] *Перевозчиков В. М.* Опыт о средствах пленять воображение // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 1. С. 264.

[55] Ср. характеристику П. Е. Георгиевского: «Следовательно, прекрасное находим токмо там, где познание переходит в неопределенные чувствования, где душа чувствует свою свободу и совершенство, возносится над целым миром» (Введение в эстетику. С. 207). См. об установке на воспроизведение текучести эмоционально-психологического опыта: *Канунова Ф. З., Янушкевич А. С.* Своеобразие романтической эстетики и критики В. А. Жуковского // Жуковский В. А. Эстетика и критика. С. 16—21; *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 60—94.

[56] См.: *Батюшкова А. С.* К. Н. Батюшков о художнике и художественном творчестве // Философско-эстетический сборник. М., 1987. С. 164—175; *Кошелев В. А.* Константин Батюшков: феномен «домашней» критики // Очерки истории русской литературной критики. Т. 1. С. 221—246.

[57] *Мерзляков А. Ф.* Об изящной словесности, ее пользе, цели и правилах // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 1. С. 85.

[58] *Якоб Л. Г.* Начертание эстетики, или науки вкуса // Там же. Т. 2. С. 86.

Материал для игры дает воображение (ср. трактат В. М. Перевозчикова), которое снимает налет узкой эмпиричности с вещей и явлений и возвращает им сущностный статус: «Изложение целого, представляющего какое-либо понятие с величайшим эстетическим совершенством, называется эстетическим идеалом. ⟨...⟩ Для такого идеала требуется: 1) эстетический образец, творимый воображением, представляющим себе наисовершеннейшее человеческое обличие ⟨...⟩ 2) сей образец должен вместе изящно выразить понятие цели, в человеке находящейся».[59]

Этот взгляд на идеально-телеологическую природу художественного целого удивительно созвучен критическим размышлениям Жуковского, который уже в ранних своих опытах замечал: «Не одно желание *научиться* заставляет нас подражать природе. Поэзия, скорее можно сказать, есть дочь восторга исступления, а не любопытства».[60] С его точки зрения творчество является преобразованием действительности, собирающим в один фокус все необходимые признаки предмета в свете определенной и четкой субъективной установки, как например в эпической поэме, чья цель «состоит в том, чтобы каждая часть ее особенно и целость ее, взятая вместе, производили сильное впечатление на душе читателя», тем самым она «расширяет наши понятия о совершенстве человека, возбуждая наше удивление».[61] Сложный характер, необыкновенное событие, острый конфликт — вот предметы, вызывающие самую глубокую реакцию, поэтому автор, создавая свое произведение, должен отбирать наиболее показательные и эмоционально / ценностно-насыщенные положения, дополнять их воображением и связывать единой мыслью и чувством. Если эта цель достигнута, «все наше воображение становится живее, все наше остроумие деятельнее, все наше сердце чувствительнее и нежнее».[62]

Во всей полноте такое воздействие возможно только при учете множества факторов, одни из которых зависят от богатства и широты жизненного опыта автора, умеющего найти самые занимательные для читателя предметы, другие от искренности и глубины его чувства, третьи от дара проницательной мысли, открывающей сущностную связь вещей, третьи от развитости творческого воображения и т. д. (ср. требования Мерзлякова в статье «О талантах стихотворца»).[63] Так, представление об универсальном произведении вызывает в преромантической эстетике потребность определить его субъекта, которым становится талант или гений. Он имеет дело с самыми масштабными целыми, целым природы, духа,[64] общества, «извлекая из несовершенств мира как нравственного, так и физического черты истинно разительные и понятия глубокие», «сближая сии черты, рассеянные в пространстве природы необъемлемом, ⟨...⟩ и составляя из них одно целое, великое, совершенное», «он составляет мир идеальный, населяет существами, им самим созданными, и тогда особенно он есть творец; он изобретает, вымышляет».[65] Принцип «подражания природе», как мы видим, отходит здесь на второй план: гений не столько воссоздает, сколько пересоздает натуру, выявляя ее сокровенный план, чуждый сухим законам и канонам: «Обратится ли сей гений на огромную массу мира види-

[59] Там же. С. 91.

[60] *Жуковский В. А.* Конспект по истории литературы и критики // Жуковский В. А. Эстетика и критика. С. 51.

[61] Там же. С. 65.

[62] *Жуковский В. А.* О нравственной пользе поэзии // Жуковский В. А. Эстетика и критика. С. 177.

[63] Вестник Европы. 1812. Ч. 65. № 19/20. С. 204—239.

[64] Ср. выразительное высказывание П. Е. Георгиевского, предвещающее позднейшую статью Жуковского «Рафаэлева Мадонна»: «Рафаэль занят был величайшею мыслию — посредством изящного изложения человеческих обычаев в занимательных положениях открыть целое человеческой души, приводить взор в глубину сердца и обнаружить самую внутреннюю жизнь духа» (Введение в эстетику. С. 219).

[65] *Новиков П. А.* О гении, о его главных свойствах, о средствах, им употребляемых, и о влиянии его на современников и потомство // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 1. С. 355, 358.

мого, природы вещественной, — могуществен и силен как царь, плавает он в неизмеримом море чудес ее, обнимает одним взором великое разнообразие в единстве и простоте, внимает гармонии, царствующей в творениях Существа Верховного, все расположившего по единому чертежу, и возносится даже до светозарного его престола».[66]

Тем не менее даже гений творит в рамках условных и устойчивых художественных форм, которые позволяют полет воображения, разнообразие предметов и переживаний вместить в одно поэтическое целое, имеющее в том числе и «технические» характеристики. Как утверждал Якоб, «поэтический гений оказывается во всем своем совершенстве, если умеет занимательнейшие мысли соединить в одно изящное целое и изложить самым изящным языком».[67] Мы уже отмечали, что ранние русские романтики, воспитанные на классицистических образцах, уделяли большое внимание риторической структуре текста, его жанровым и стилевым особенностям. Так, Жуковский конспектирует высказывания критиков об эпической поэме и трагедии, размышляет о сатире и басне, Батюшков разбирает законы легкой поэзии и осмысляет специфику художественной прозы, Вяземский анализирует преромантическую драму и сентиментальную лирику, Гнедич формулирует новое понимание жанра баллады и т. п. В новой эстетической системе, однако, риторические моменты имели иное значение, они подчеркивали формосмысловое единство произведения, стремящегося к органическому, а не только смысловому или стилевому совершенству. В эстетике эта установка определяла усиленную разработку категорий высокого, трагического, чудесного, комического, грациозного и т. п., призванных осмыслять художественное целое как носителя определенного пафоса, образного, чувственного и ценностного компонентов, сплавленных в неразложимую общность.

Для перехода от такой синкретичной содержательности к реальному, состоящему из отдельных элементов произведению требовались особые инструменты, и недаром эстетические трактаты, отмеченные влиянием романтизма, воскрешают древнее учение о знаках / символах. Внешним поводом для этого была задача систематизации видов искусства,[68] легче соизмеряемых при учете их общей знаковой природы. Именно такое техническое истолкование знака мы находим у Войцеховича. Следуя за Зульцером, он отмечает, что «искусства изящные действуют на наши чувства» «посредством знаков», разделяемых на «естественные» (иконические) и «произвольные» (символические), «кои по известному общепринятому условию дают понятие о какой-либо вещи».[69] В дальнейшем, однако, категория знака / символа приобретает самостоятельную и более глубокую значимость. По Якобу, «цель всех знаков состоит в том, чтобы яснее представлять предметы ⟨...⟩ как если б сам предмет находился перед нами, то есть когда знак обольщает», наивысшую силу имеет «обольщение воображения, особливо свойственное словесным искусствам».[70] Последние «для изящного представления мыслей употребляют слова», которые «могут мало-помалу показывать душе целый ряд определенных понятий и соединять в великое целое».[71] Этот переход от множественного к цельноединому есть символизация, открытие в конечном бесконечного, в предмете — его идеи и идеала. Здесь русские эстетики вплотную подходят к проблематике немецкой классической философии, как, например, Георгиевский: «По Канту, идеи означают такие представления, посредством коих конечное, или ограниченное, встреча-

[66] Там же. С. 354.

[67] *Якоб Л. Г.* Начертание эстетики, или науки вкуса. С. 137.

[68] См.: *Коваленко А. В.* Теория видов искусства в русском классицизме первой четверти XIX века // Проблема художественного творчества в истории русской эстетической мысли XIX—начала XX века. М., 1983. С. 22—35.

[69] *Войцехович И. П.* Опыт начертания общей теории изящных искусств. С. 292.

[70] *Якоб Л. Г.* Начертание эстетики, или науки вкуса. С. 126.

[71] Там же. С. 135.

ется с бесконечным, или неограниченным».[72] Овладение эстетическими концепциями Канта, Шеллинга, иенских романтиков во всей полноте и применительно к национальным культурным особенностям ознаменует новый этап становления эстетики художественного целого, построенной на примате символического начала, связующего особыми отношениями природу, культуру и личность.

[72] *Георгиевский П. Е.* Введение в эстетику. С. 228.

© *Н. Н. Самовер*, © *А. С. Янушкевич*

К ВОПРОСУ О ДАТИРОВКЕ СТИХОТВОРЕНИЯ В. А. ЖУКОВСКОГО «МОРЕ»

В творческом наследии В. А. Жуковского стихотворение «Море» сколь значимо, знаково, столь и загадочно. Его натурфилософия не самоцельна, так как описание моря, точнее диалог с ним, имеет очевидную онтологическую и антропологическую проекцию. Антропоморфная поэтика — органическая часть духовной и душевной жизни человека. Диалог с морем — это то состояние, когда, говоря словами самого поэта, «душа распространяется». Вместе с тем стихотворение вписано в большой контекст эстетических манифестов Жуковского 1810—1820-х годов, когда символизация бытия приобретает масштаб жизнетворчества и обнажает природу романтической картины мира, ее невыразимую тайну.

В диалоге «я» и «ты», поэта и моря право голоса имеет субъект повествования. Он вопрошает, и его три вопроса определяют мелодику лирического сюжета. Динамика напряженных вопросов сменяется пространной рефлексией, включающей шестистишие, четверостишие и восьмистишие, воссоздающие вербально безмолвный, но акустически ощутимый ответ моря. Этот ответ имплицитно введен в непрекращающийся 28-стишный монолог автора, и «глубокая тайна» моря — это прежде всего процесс постижения загадки бытия и таинств души.

В этом смысле датировка стихотворения не имеет прямых биографических связей с реальными впечатлениями поэта, с маршрутами его морских путешествий, а отражает и выражает общую концепцию жизнетворчества. Недооценка этой стороны творческого процесса и породила легенду о связи творческой истории «Моря» с поездкой по Европе в 1821—1822 годах, с чтением «морских страниц» Байрона, в частности «Паломничества Чайльд-Гарольда». Не исключая воздействия этих впечатлений на поэта при создании текста «Моря», включая эту элегию в общий контекст романтической маринистики, тем не менее попытаемся предложить ее новую датировку, посмотрев на нее как на произведение не автобиографическое, а автопсихологическое.

Традиционно комментаторы и издатели сочинений Жуковского относят элегию «Море» к 1822 году, без всяких дополнительных обоснований.[1] В последнем Полном собрании сочинений и писем Жуковского текст датируется августом—сентябрем 1821 года как написанный под впечатлениями итальянского путешествия и чтения Байрона.[2]

[1] *Жуковский В. А.* 1) Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред., с биогр. очерком и прим. проф. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 2. С. 64; 2) Стихотворения / Вступ. статья, ред. и прим. Ц. Вольпе. Л., 1940. Т. 2. С. 210 (Библиотека поэта. Большая сер.); 3) Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 364 (комм. В. Петушкова); 4) Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 1. С. 298 (прим. И. Семенко).

[2] *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2: Стихотворения 1815—1852 годов. С. 608—609 (прим. Ф. Кануновой).

Основанием для всех этих датировок было указание в последнем прижизненном собрании сочинений поэта, где «Море» находится в подборке произведений 1821 года.[3] Это единственное прижизненное собрание сочинений Жуковского, где соблюден не жанровый, а хронологический принцип, между тем не может считаться авторитетным при датировке текстов, так как многие указания даны приблизительно, учитывают не год создания, а время публикации, относятся не к отдельным произведениям, а к подборкам. Не исключено, что эти датировки принадлежали не Жуковскому, а П. А. Плетневу, который активно участвовал в редактировании 5-го издания. Кроме того, нельзя не учитывать и того обстоятельства, что Жуковский неоднократно признавался в том, что не помнил времени написания своих произведений и даже сам факт их публикации (см., например, историю с «Цветом завета»).

Любопытно, что в «Общем оглавлении», предшествующем 5-му изданию и являющемся по существу его проектом, где «Море» помещено в раздел «Смесь» и не датировано, оно предшествует стихотворению «Видение» — с датой «1830».

Использовавшийся в эдиционной практике до сегодняшнего дня автограф стихотворения[4] никаких оснований для датировки текста не дает. Находящийся в коллекции издателя «Русской старины» М. И. Семевского (1837—1892), он вклеен в альбом с «записями и рисунками разных лиц», среди которых И. К. Айвазовский, Н. А. Лейкин, А. Н. Майков, Н. А. Некрасов, А. Н. Островский, И. С. Тургенев и др. Абсолютное большинство записей и рисунков относится к 1870—1880-м годам.

Практически не читаемый, с большим количеством зачеркиваний и правок, черновой автограф «Моря» написан на листке плотной белой бумаги (18×18) и приклеен оборотной стороной к большому альбомному листу (28×21). Текст написан черными чернилами с карандашной правкой до ст. 20; дальше обрезан. Рядом имеется (л. 24—24 об.) вклеенная перед автографом более поздняя копия стихотворения, вероятно, сделанная с известной публикации. Если автограф содержит существенные разночтения с дефинитивным текстом 5-го издания (ср., например, начало:

Спокойное море, лазурное море
Как медленно зыблется лоно твое
Стою очарован на бреге твоем...),

то копия почти точно воспроизводит его, за исключением пунктуации и двух случаев содержательного порядка (ст. 18: вместо «Чтоб ясное небо отнять у тебя...» — «Прекрасное небо отнять у тебя...»; ст. 25: вместо «Не вовсе тебе тишину возвращает...» — «Не вовсе утраченный мир возвращает...»). Эти разночтения совпадают с текстом первой публикации.

Стихотворение впервые было опубликовано в альманахе «Северные цветы на 1829 год» (СПб., 1828. С. 152—153, с подписью: *В. Жуковский*). На страницах альманаха «Море» соседствовало с другими произведениями Жуковского, которые он послал издателю «Северных цветов» Дельвигу, в том числе с «Отрывками из „Илиады"» Гомера. 25 января 1829 года. Пушкин писал Вяземскому: «Читал „Цветы"? Каково „Море" Жуковского — и каков его Гомер?»[5] То, что стихотворение воспринималось как новое и в соотношении с переводом из Гомера, над которым поэт работал в июле—августе 1828 года, вызывает естественный вопрос: если «Море» было написано в 1821—1822 годах, то почему Жуковский так долго скрывал его от друзей и не публиковал в течение почти десяти лет?

[3] Стихотворения Василия Жуковского: В 13 т. 5-е изд., исправ. и умнож. СПб., 1849. Т. 4. С. 132—133.

[4] ИРЛИ. Ф. 274. Оп. 1. № 402. Л. 25.

[5] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 14. С. 400.

На этот вопрос дает ответ не известный ранее автограф стихотворения, обнаруженный в составе черновой рукописи «Отрывков из „Илиады"».[6] Л. 1 об. — 2 автографа содержат подготовительные материалы к переводу Гомера: общий план, перевод фрагментов под заглавиями: «Изображение Аполлона» и «Мановение Зевса», не вошедших в окончательный текст «Отрывков...». На л. 2 об. находится зачеркнутый черновой текст переложения ст. 1—40, позже перебеленных. А на л. 3, после прерванного на полуслове ст. 40: «Будет мне мужей...», Жуковский помещает стихотворение «Море». Заглавие четко выделено подчеркиванием, а затем почти на одном дыхании, без всяких правок, он записывает первые двенадцать стихов элегии. Дальше три стиха как не соответствующие заданному ритмико-интонационному строю (гекзаметр вместо амфибрахия) зачеркнуты:

1) Если тебя похищённого роком могущим не станет;

2) Если тебя похищённого мощной судьбою не станет;

3) Нрзб.

Как нетрудно убедиться, эти стихи перенесены с л. 2 об. и являются вариантом ст. 16 из монолога Андромахи.

Далее разночтения с окончательным вариантом незначительны: в ст. 18 вместо «Чтоб ясное небо...» — «Прекрасное небо...»; в ст. 23: «смятенные волны» исправлено на «испуганны волны»; ст. 26: «Не вовсе утраченный мир возвращает» вместо канонического: «Не вовсе тебе тишину возвращает»; ст. 27—28: «В своей глубине ты скрываешь тревогу // И небом любуясь, трепещешь о нем» вместо канонического: «Ты в бездне покойной скрываешь смятенье, Ты, небом любуясь, дрожишь за него».

Правка и варианты этого автографа совпадают с черновым автографом в альбоме М. И. Семевского, что позволяет предполагать их генетическую связь. Обнаруженный новый автограф, по всей вероятности, перебеленный вариант «альбомного» текста. К сожалению, нам неизвестен автограф элегии, по которому делалась публикация в «Северных цветах». Он, вероятно, и содержал те небольшие исправления, которые вошли в дефинитивный текст.

Но самое главное: обнаруженный автограф проясняет вопрос, связанный с датировкой стихотворения «Море». Внутри автографа «Отрывков из „Илиады"», в контексте которого находится текст элегии, есть даты, фиксирующие процесс работы над переложением эпической поэмы Гомера: 3 июля—4 августа (л. 16 об.), 7—8 августа (л. 18 об.), 9—10 августа (л. 19), 15—16 августа (л. 20), 21, 23—24 августа (л. 21). Все даты относятся к 1828 году, что со всей очевидностью позволяет говорить о том, что элегия написана в конце июля—начале августа 1828 года, когда в Павловске Жуковский впервые стал соревноваться с Гнедичем (как известно, в самом конце жизни после завершения перевода «Одиссеи» он возвратится к полному переводу «Илиады»).

Создание элегии «Море» именно в 1828 году представляется вполне естественным и закономерным. Духовное состояние поэта, глубоко переживающего, как и все его современники, события 1825 года, находящегося в самом их эпицентре в связи с трагедией семьи Тургеневых, его постоянные ходатайства перед царем об облегчении участи сосланных декабристов, сумасшествие Батюшкова и Сергея Тургенева, предсмертная болезнь Саши Воейковой — все это определяло символико-аллегорический подтекст столь ему близкого образа «моря житейского».

Как и «горная философия»,[7] морская мифология — органическая часть романтического миросозерцания поэта. От известных и столь любимых Пушкиным стихов из баллады «Ахилл» (1812—1814): «Не белеет ли ветрило, // Не плывут ли

---

[6] РГАЛИ. Ф. 198. Оп. 1. № 15. Л. 1 об.—22.

[7] Об этом подробнее см.: *Янушкевич А. С.* «Горная философия» в пространстве русского романтизма (В. А. Жуковский — М. Ю. Лермонтов — Ф. И. Тютчев) // Жуковский и время. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2007. С. 133—161.

корабли?» до морского пейзажа, связанного с историей Наполеона, в предсмертной, незавершенной поэме «Странствующий жид» — почти вся творческая жизнь Жуковского. Модификации образа морской стихии-пучины в «Цеиксе и Гальционе», «Кубке», «Поликратове перстне», «Одиссее» рождают философию судьбы. Античный субстрат этой философии связан и с образом Ахилла, сына морской богини Фетиды, обреченного на преждевременную смерть. Персонификация морской стихии, воплощенной в образе матери Ахилла, придает рефлексии героя антропологический характер. Его размышления о друге и брате Патрокле, о судьбе сопровождает аккомпанемент моря. Подвиги античных героев, их славная гибель, гимн Ахиллу в «Торжестве победителей»: «Слава дней твоих нетленных; // В песнях будет цвесть она...» корреспондирует трагической судьбе современников. Море раздвигает свои границы, вбирая жизнь и судьбу целого поколения. Античный подтекст расширяет философский масштаб морской стихии.

В «Отрывках из Илиады», своеобразной «Ахиллиаде», рукопись которой вобрала в себя текст «Моря», морская философия античности вступает в диалог с христианской концепцией моря житейского. Четыре произведения Жуковского, появившиеся почти одновременно и напечатанные единым массивом в «Северных цветах на 1829 год»: «Торжество победителей», «Отрывки из Илиады», «Море», «Видение», выразили онтологические и антропологические установки поэта-романтика в роковое время. Теме судьбы и рока, выраженной в античном мифе, он противопоставляет душевную неуспокоенность, состояние «бездны на краю».

В общем контексте русской лирики — от пушкинского «Погасло дневное светило...» и «Моря» Вяземского до «морских стихотворений» Тютчева — элегия Жуковского заняла свое особое место. В ней слышится музыка эпохи, ее ритмы и настроения. Она стала своеобразным поэтическим концентратом романтической маринистики.

© *А. Б. Перзеке (Украина)*

ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. С. ПУШКИНА О ПЕТРЕ И ПОЭМА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»: ЭВОЛЮЦИЯ АРХЕТИПА «ОТЦА И СЫНА»

1

Творчество Пушкина буквально пронизано многочисленными сюжетными ипостасями широко распространенной в фольклоре архетипической оппозиции «отцовства и сыновства», что выступает одним из малоизученных его свойств.[1] Это становится видно даже при самом беглом взгляде на произведения поэта разных лет и жанров. В «Повестях Белкина», например, в поле притяжения подобной семантики оказываются некоторые произведения, где она носит активный характер. Дуня из «Станционного смотрителя» предстает «блудной дочерью» безутешного отца, а Алексей Берестов из новеллы «Барышня-крестьянка» готов пойти против деспотической отцовской воли ради любви. Подобный мотив, правда, в значительно более «смягченной» форме встречается в «Метели» в истории побега Маши из родительского дома.

[1] В сферу современных исследований архетипической мотивики в творчестве Пушкина попадает мотив «блудного сына» в «Станционном смотрителе» и мотив ожившей статуи в поэтике «Медного всадника». См., например: *Шатин Ю. В.* Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // «Вечные» сюжеты в русской литературе. «Блудный сын» и другие: Сб. науч. тр. / СО РАН. Ин-т филологии. Новосибирск, 1996. С. 29—41.

Продолжая этот ряд, в котором со всей определенностью отражается системный характер интереснейшего феномена пушкинского художественного сознания, стоит вспомнить, что идея «Цыган», помимо двух главных персонажей, связана и с третьим — мудрым отцом Земфиры, хранителем традиций, а в повести «Дубровский» благородный сын мстит за отца и здесь же Маша Троекурова готова бежать с ним, бросив вызов своему деспотичному родителю. В неоконченной поэме «Тазит» ее герой воспитан старцем в совершенно иной системе ценностей и поведенческих моделей, чем ожидает от него повергнутый в горе отец. Анджело в одноименной поэме фактически выступает в роли сына-преемника, наделенного Дуком властью и злоупотребившего ею, нарушив его доверие, но милосердно прощенный им. Характерно, что при этом самого правителя Дука поэт называет «Народа своего отец чадолюбивый».[2]

В «Скупом рыцаре» семантика «отцовства и сыновства» также предстает конфликтной, завершаясь здесь смертью отца, лишившего сына доступа к богатству. В «Каменном госте» эта семантика уже в иной вариации, отцовского покровительства сыну, звучит как мимолетный мотив в устах Дон Гуана применимо к его отношениям с королем. В «Русалке» узнаваемая оппозиция проявляет себя в сюжете о драматичной судьбе дочки мельника и его самого.

Обратившись к пушкинскому сказочному жанру, можно увидеть в «Сказке о царе Салтане» гармонию между отцом и сыном в финале после всех перипетий, а в «Сказке о Золотом петушке» отсутствие гармонии и чувства долга в царской семье, приведшее к гибели и сыновей, и самого отца в результате их подверженности соблазну. Историческая повесть «Капитанская дочка» также содержит в себе отношения «отцовства и сыновства» и по линии Гринева, и по линии Маши, включая сцену ее встречи с императрицей, где узнаваемый архетип в варианте властного отцовского покровительства предстает в женской ипостаси.

Семантика «отца и сына» выходила у Пушкина за пределы кровнородственных отношений, распространяя свое влияние на значительно более широкий круг явлений: так, например, Анджело не являлся в прямом смысле сыном Дука. Она позволяла изображенным в произведениях поэта ситуациям как фрагментам мира находиться одновременно в социальной, исторической и онтологической плоскостях, создавала в них расширенную общую семантику *социума как семьи*, присущую мифопоэтической картине мира и свойственную мировосприятию поэта. Одновременно эта семантика выступала нравственным критерием различения добра и зла, занимала одно из ведущих мест среди наполняющих творчество поэта сущностных смыслов: *Дома и «домашнего» человека, невесты* (*жены*), *поисков утраченной возлюбленной, потопа* (*бури, бурана, метели*), *Пути, статуи, власти, жизни и смерти* и других. Все это выступало проявлением свойств универсализма пушкинского сознания и созданной им художественной системы.

Сложилась тенденция видеть у Пушкина три четко определившихся цикла крупной формы: «Повести Белкина», «маленькие трагедии» и сказки.[3] Однако наряду с ними есть все основания особо выделять и так называемую пушкинскую «петриаду» — группу произведений, в центре которой стоит фигура Петра, — образующую в творчестве поэта своеобразный контекст. В нем развивается важнейшая для него, неотступно владеющая его мыслями тема власти в России, связанная прежде всего с личностью царя-реформатора, но и не только с ней. Примечательно, что в своих заметках «О народности в литературе» (1825) среди факторов, определяющих «особенную физиономию» каждого народа, поэт называет «образ правления».[4]

---

[2] *Пушкин.* Полн. собр. соч. [Л.,] 1948. Т. 3. С. 107. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[3] В свое время такой подход предложил В. С. Непомнящий в статье «Заметки о сказках Пушкина» (Вопросы литературы. 1972. № 3. С. 124).

[4] А. С. Пушкин-критик / Сост. Е. Н. Лебедев, В. С. Лысенко. М., 1978. С. 125.

В «петровском контексте», состоящем из «Стансов» (1826), «Арапа Петра Великого» (1827), «Полтавы» (1828), «Моей родословной» (1830), «Медного всадника» (1833), «Пира Петра Великого» (1836), семантика «отца и сына» достигает особой концентрации, оказываясь в основе всех входящих в него произведений и обретая в каждом из них свои индивидуальные черты. Они складываются в соответствии с тем, о чем поэт каждый раз хотел сказать своим современникам, среди которых был и Николай I, посредством очередной художественной версии образа Петра. В осмыслении фигуры царя, в самом генезисе своей государственной деятельности определившего многие стороны дальнейшего развития России, и в том числе лицо ее власти, Пушкин проявился и как историк, и как художник-мыслитель, причем одно было неотделимо от другого.

В этом контексте особое место занимает изображение Петра в «Медном всаднике». По общему мнению исследователей, это вершина его художественного постижения Пушкиным, шедевр поэтического искусства, своего рода «энциклопедия русской жизни», правда, иного плана, нежели роман «Евгений Онегин».

Эта поэма, где, по удачному замечанию С. Г. Бочарова, «фасад и внутреннее человеческое пространство, петербургское и человеческое... несоизмеримые величины»,[5] резко выделяется из всего контекста его произведений о царе своей *всеобъемлющей концепцией власти и судеб города-мира*, носящего имя своего создателя и изоморфного России. Художественная концепция подобного масштаба, по силе своей проникновенности в природу явлений и философской глубине сопоставимая с шекспировским мировидением, до «петербургской повести» была неизвестна русской литературе.

О произведениях «петриады» и конкретно о поэме «Медный всадник» написано поистине огромное количество исследовательских страниц, рассмотрение «петровского контекста» с позиций воплощения в нем отношений «отцовства и сыновства» расширяет поле его интерпретации, позволяет уловить новые стороны мировидения Пушкина, которые таятся в формах поэтики входящих в него произведений. Отметим, что каждое из них изучалось и само по себе, и в сравнении с другими. Так, например, роман «Арап Петра Великого» сопоставлялся с «Полтавой»,[6] изображающей апофеоз Петра, которая, в свою очередь, осмыслялась в качестве поэтической предтечи «Медного всадника», как это находим у Ю. М. Лотмана[7] и целого ряда ученых.

Вместе с тем системное исследование эволюции темы Петра в движении к «Медному всаднику» как ее художественной вершине в сегодняшнем пушкиноведении продолжает оставаться актуальным. Не претендуя на полноту изучения этого пути и его результата, настоящая статья стремится увидеть его под измененным углом зрения. Одновременно это приводит и к углублению понимания таких извивов собственной судьбы поэта, от которых он в письме к Н. Н. Пушкиной предостерегал своего сына-тезку: «Не дай Бог ему идти по моим следам, писать стихи да ссориться с царями».[8]

2

К художественному изображению образа Петра Пушкин обращается только в 1826 году в «Стансах» — первом произведении, стоящем у истоков поэтической

[5] *Бочаров С. Г.* Петербургский пейзаж: камень, вода, человек // Новый мир. 2003. № 10. С. 138.

[6] *Сидяков Л. С.* «Арап Петра Великого» и «Полтава» // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986. Т. XII. С. 60—77.

[7] *Лотман Ю. М.* Пушкин // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1989. Т. 6. С. 330.

[8] А. С. Пушкин-критик. С. 418.

пушкинской «петриады». Оно не случайно было создано в такой исторический момент, когда у художника появляются благие надежды на очередного наследника первого императора — Николая I — и на возобладание в жизни России идей просветительства. По мнению С. А. Фомичева, именно в середине 1820-х годов стали складываться не только исторические, но и этические концепции поэта, которые «зиждились на признании политической целесообразности просвещенного и милосердного самодержавия».[9]

Стихотворению оказывалось присуще важнейшее свойство, которое затем будет развито поэтом в других произведениях о Петре и в переосмысленном, трансформированном с годами виде отзовется в «Медном всаднике». Мотив надежды на славу и добро, связываемых Пушкиным с Петром, выступающим в качестве модели совершенного правителя, проецировался им на Николая I в прямом призыве к нему:

Семейным сходством будь же горд;
Во всем будь пращуру подобен:
Как он неутомим и тверд,
И памятью, как он, незлобен.

(т. 3, с. 40)

Новый царь, как носитель фамильных черт и преемник на троне великого предшественника, осмысляется поэтом в семантическом пространстве *сына*, должного уподобиться достойному *отцу*, наследовать ему в лучших проявлениях. В стихотворении таким образом подспудно торжествует преобразованная *«мысль семейная»*, обретающая в поэтическом видении Пушкина государственный масштаб, а само оно предстает своеобразным *побуждающим диалогом* поэта с самодержцем. Отметим, что именно здесь в «петровском контексте» завязывается идея отношений *властного «отцовства и сыновства»* по линии Петр I — Николай I, которая в своем гармоничном и сюжетно развернутом виде предстанет у Пушкина через пять лет за видимыми пределами темы Петра, в «Сказке о царе Салтане» (1831), сигнализируя об устойчивом компоненте художественного сознания своего творца. Стоит добавить, что стихотворение явилось следствием разговора поэта с императором и своим пафосом соотносимо с кругом идейно близких ему произведений,[10] находящихся тем не менее вне темы Петра, хотя и связанных с новым царем.

У «Стансов» есть еще одно очень важное свойство, получающее в «петриаде» дальнейшую динамику, которое нуждается в специальном исследовательском внимании. В этом стихотворении выраженной гражданской направленности государственные проблемы изображены сквозь призму глубоко личного авторского переживания, явленного царственному адресату. Здесь возникает присущая роду лирики сюжетная ситуация непосредственного авторского присутствия в лирическом пространстве. Государственное дело, благо России предстает как кровное дело поэта, болеющего за судьбу отечества. Данная особенность «Стансов», как будет показано ниже, имеет самое непосредственное отношение к предмету разговора.

Следующее за лирическими «Стансами» в развитии темы Петра эпическое повествование «Арап Петра Великого» содержит в своем сюжете развернутые *отношения «отца и сына»*, лежащие в основе взаимодействия образов Ибрагима и царя. В авторском выражении пушкинского произведения они проявляются в виде заботливого, великого отца и уважительного, послушного единомышленника-сына.

Эта позитивная семантика «отцовства и сыновства» во взаимодействии двух главных героев исторического романа хорошо ощутима, хотя ни разу не получает прямого словесного обозначения. Петр неизменно заботится о крестнике во время

[9] *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986. С. 114.
[10] *Фомичев С. А.* Служенье муз. О лирике Пушкина. СПб., 2001. С. 114.

его пребывания во Франции, встречает на дороге в столицу и заключает в объятия, тепло вспоминает детство арапа, вводит в домашний круг и оставляет ночевать в своем доме, привлекает к важным делам, стремится устроить семейную жизнь Ибрагима. Последний, в свою очередь, провел детство рядом с Петром и многие годы, пребывая вдали от царя, постоянно ощущал его опеку и писал ему письма. Оставив парижские соблазны, вернувшийся в Россию и приветливо встреченный государем, Ибрагим в известной мере заключает в себе вариацию семантики *блудного сына*. Здесь арап испытывает обаяние личности и дел царя, включается в нужную ему деятельность: «Он день ото дня более привязывался к государю, лучше постигал его высокую душу. Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная» (т. 8, с. 13).

Логика контекста, в котором оказывался «Арап Петра Великого», заставляет думать, что, помимо чисто исторического интереса к семейному преданию и судьбе своего предка, а также Петровской эпохе в целом, о котором пишет Н. Н. Петрунина,[11] Пушкин в замысле романа преследовал, наряду с этими, прежде всего другие, современные задачи. На это указывает тот факт, что в своем произведении он изменяет ряд реальных обстоятельств биографии Ибрагима и создает достаточно условный образ Петра. Главной задачей поэта, как представляется, было изображение системы отношений с очень важной для него семантикой: Ибрагим, предок — образованный сподвижник и любимец Петра. «Мысль быть сподвижником великого человека и совокупно с ним действовать на судьбу великого народа возбудила в нем в первый раз благородное чувство честолюбия» (т. 8, с. 12). Заметим, что здесь имела художественное продолжение та устремленность поведения, которую Пушкин еще в своей записке «О народном воспитании», составленной для Николая I, намечает для «молодых дворян, готовящихся служить отечеству верою и правдою» (т. 11, с. 47), и на которой лежит печать «сыновства» в его государственном изводе.

Еще С. Н. Карамзина заметила в образе Ибрагима черты самого Пушкина,[12] на что обращают внимание некоторые исследователи. В этом явлении, на наш взгляд, нашла свое выражение и дальнейшее продолжение позиция личной заинтересованности поэта в благих государственных делах, прозвучавшая в «Стансах». В свете ее развития в «Арапе Петра Великого» происходит смена внутреннего состава в присущем ему архетипе «отца и сына» по сравнению со стихотворением. Здесь Пушкин, несомненно, тонко создает художественную ситуацию своей скрытой причастности к образу «сына» в данной системе отношений с Петром.

Так в «петровском контексте» возникает вторая линия «отцовства и сыновства», связанная с царем-реформатором и имеющая для поэта глубоко личное звучание. И если идеализированное изображение Петра в его человеческой простоте, «домашним образом», и одновременно на фоне величия его дел служило в романе Пушкина современной задаче преподать «урок» Николаю I в развитие концепции «Стансов»,[13] то можно предположить, что изображение в нем Петра и Ибрагима с печатью семантики «отца и сына» подспудно выступало художественной моделью желаемых для поэта его собственных отношений с Николаем I. Царствующий император в случае обретения им в той или иной степени положительных черт пушкинского литературного мифа о Петре явился бы тогда великим человеком и деятелем, продолжателем на новом этапе необходимых судьбоносных преобразований, служащих укреплению расшатавшейся государственности и снятию для России внутренних угроз. Одновременно это подтвердило бы правоту дела императора, устойчивость и жизнеспособность созданной им цивилизации. И свое место Пушкин видел рядом с таким царем-созидателем, а *наиболее удобным руслом для выра-*

[11] *Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987. С. 52.
[12] Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 годов. М.; Л., 1960. С. 202.
[13] *Сидяков Л. С.* Указ. соч. С. 66.

жения этой мысли была художественная история его предка со скрытым значением «сыновства» и проекцией на современность.

Так в творчестве Пушкина в отражение его сложных размышлений о власти, судьбе России и своей собственной судьбе, неотделимой от них, в развитии темы Петра возникала семантика отношений «отца и сына», спроецированных поэтом, как есть все основания предположить, на себя самого и правящего царя. В этом, с очевидностью, проявился обостренно личностный фактор в отношениях художника с Николаем I, желание продолжить с ним побудительный диалог, оказаться востребованным для больших дел, что могло бы послужить благу России — это и было главной целью Пушкина. Он в этот период, несмотря ни на что, продолжает надеяться на лучшее, что, судя по всему, и отражается в поэтике текста «Арапа Петра Великого». И поэтому главным предметом изображения в романе выступает не двуединая, «домашняя» и государственная, сущность Петра, как это видится ряду исследователей, а, скорее, на фоне воплощения двуединой сущности Петра — «отцовство и сыновство» между ним и Ибрагимом, который по воле автора и призван осознать величие этого двуединства. Именно в этом семантическом узле своего исторического произведения Пушкин благодаря ассоциативности создает наиболее сильную пульсацию современности.

Подобный угол зрения позволяет назвать еще одну из возможных причин неоконченности пушкинского романа, пришедшего к современникам в форме салонных чтений и двух опубликованных его автором фрагментов «Ассамблея при Петре I-м» и «Обед у русского боярина». По распространенному мнению, в «Арапе Петра Великого» поэт еще не находит необходимого жанрового решения для подобного рода исторического повествования. «Но прозаически соизмерить великое с малым, историческое с домашним, — считает С. Г. Бочаров, — этой задачи роман о Ганнибале, по-видимому, не мог разрешить».[14] «Образ Петра... не вмещался в прозу, — пишет Н. Н. Петрунина, — он требовал стиха».[15] Л. С. Сидяков допускает, что в отказе Пушкина «от продолжения его первого исторического романа не последнее место занимает... успешная разработка петровской темы в „Полтаве"».[16]

Принимая все эти и другие версии, в дополнение к ним выскажем следующее предположение. На решение Пушкина не продолжать роман в известной степени могло повлиять то обстоятельство, что самое главное для себя в неоконченном повествовании ему высказать удалось. Оно заключалось в выражении поэтом своей позиции языком гармоничных отношений «отца и сына» в образах Петра и предка поэта с проекцией на современность, выступало в подобной функции идейно самодостаточным, актуальным на момент создания и, возможно, среди прочих причин также и поэтому не потребовало продолжения.

В описании Петра в семейном кругу, радушно привечающего Ибрагима, есть строки, придающие повествованию в этом месте текста тот исторический объем, который непосредственно будет реализован в «Полтаве» (а затем особым образом и в последующей за ней поэме «Медный всадник»): «...никто в ласковом и гостеприимном хозяине не мог бы подозревать героя полтавского, могучего и грозного преобразователя России» (т. 8, с. 11). Героической поэме также присуща оппозиция «отцовства и сыновства». Она в своеобразии своего предметного выражения характерна для обоих взаимопересекающихся пластов произведения — того, в котором изображена трагическая судьба Марии и предательство Мазепы, и того, в котором прославляется победоносный царь.

Пушкинская сюжетная интерпретация универсальной семантики архетипа применимо к Мазепе позволяет высветить всю глубину его нравственного падения. *Настоящего отца* и защитника своей дочери он предает и губит. «...Мазепа — кум

[14] *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 123.
[15] *Петрунина Н. Н.* Указ. соч. С. 59.
[16] *Сидяков Л. С.* Указ. соч. С. 68.

Кочубею, то есть человек, крестивший его дочь, — ту самую, кого увлек своею страстью. Тягчайшее, с точки зрения христианской морали преступление!» — точно обозначает суть происшедшего Г. Г. Красухин.[17] Будучи крестным Марии, гетман по отношению к ней по всем бытующим нормам должен был проявлять «отцовское» поведение. Однако злодей преступает через него, становясь *лжеотцом* и совершая разрушение ролевой святости семейных отношений и кощунство. При этом, будучи подданным Петра и в данном качестве его «сыном», Мазепа предает и венценосного «отца», разрушая идею семьи и в этом направлении, в результате по сути содеянного представая в художественной аксиологии Пушкина антигероем.

В одической апологетике образа Петра, средствами которой царь запечатлен поэтом как бы в профиль, одной стороной его реальной личности, Пушкин делает преимущественный акцент на первом компоненте оппозиции «отец и сын». На светлом победителе врагов «России молодой», с угрозой которых в повествовании связан мотив грозящего ей потопа, хаоса, лежит печать семантики «отца отечества», его созидателя и защитника. Отметим, что именно в «Полтаве» впервые в творчестве Пушкина Петр предстает всадником, что является этапным моментом на пути художника к «Медному всаднику», и в финале поэмы в блеске славы «перетекает» в памятник — «Лишь ты воздвиг, герой Полтавы, / Огромный памятник себе» (т. 5, с. 63). «Петербургская повесть» и ее центральный интегральный образ, несущий печать уже другой авторской аксиологии, распространяющейся и на семантику «отцовства и сыновства», вырастают в большой степени из этих строк. На это обратили внимание исследователи. Как пишет Н. Эйдельман, «...последние строки „Полтавы" внешне близки к будущему финалу „Медного всадника"».[18]

Связующая нить от Петра I к Николаю I, первоначально протянутая Пушкиным в «Стансах», а затем незримо присутствующая в подтексте неоконченного романа, где она находилась в русле многоплановых отношений «отца и сына» в варианте идеи преемственности, оказывалась ощутима и в «Полтаве». Она, напомним, являлась здесь продолжением пушкинского художественного способа вести побудительный диалог с правящим царем посредством аргумента в лице идеальной модели великого предшественника. Поэма-апофеоз «автоматически» отбрасывала отблеск изображенной в ней славы Петра I на Николая I как на преемника царя-победителя на российском престоле, хотя и находящегося вне сюжетного изображения, но современного его возникновению и ассоциативно досягаемого его позитивному потенциалу.

Г. П. Макогоненко, выражая достаточно распространенные представления, считал, что «в „Полтаве" проявились иллюзии Пушкина в отношении Петра, которые открыто корректировала поэма „Медный всадник"».[19] Однако существующие свидетельства дают основания считать, что, как таковых, *иллюзий* по поводу царя у поэта никогда не было. Впервые в качестве историка Пушкин дает краткую характеристику Петру, называя его «сильным человеком», «северным исполином» и отмечая его огромную преобразовательную деятельность, в «Заметках по русской истории» в 1822 году. Говоря о величии царя и даже, по мнению С. Франка, восхищаясь им,[20] Пушкин одновременно отмечает его деспотизм и презрение к народу: «...впрочем, все состояния, окованные без разбора, были равны перед его дубинкою. Все дрожало, все безмолвно повиновалось»; «Петр I... презирал человечество, может быть, более чем Наполеон» (т. 11, с. 14).

---

[17] *Красухин Г. Г.* Доверимся Пушкину: Анализ пушкинской поэзии, прозы и драматургии. М., 1999. С. 52.

[18] *Эйдельман Н. Я.* Пушкин. Из биографии и творчества 1826—1837. М., 1987. С. 312.

[19] *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л., 1982. С. 338.

[20] *Франк С. Л.* Пушкин как политический мыслитель // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 401.

В подобной оценке содержалось двойственное отношение к этой судьбоносной для России «отцовской» фигуре: с одной стороны, как носителю положительного державного начала, образцу монарха, масштабу и истинному созидательному величию которого не соответствовали наследники, с другой — как «самовластному государю», около которого, по определению Пушкина, процветало «всеобщее рабство» (там же).

На наш взгляд, стоит говорить *не об иллюзиях и обольщениях* поэта, а о его достаточно рациональной *надежде* на возобладание идеи просвещенной монархии и совершенствование сфер российской государственности, что связывалось им некоторое время с фигурой Николая I. Отсюда в «Полтаве» и предшествующих произведениях «петровского контекста» торжествует позитивный аспект семантики «отца и сына», а вместе с ней — «мысли семейной», распространяемой Пушкиным на власть и государственное устройство и включающей его собственную готовность на сыновнее служение. Поэтому «Медный всадник» не корректировал, не исправлял «идейные заблуждения» «Полтавы», а выступал художественной актуализацией существующей, но до поры «архивированной» стороны пушкинского мировидения в изменившейся ситуации полной утраты поэтом недавних надежд. Кроме того, на пути от «Полтавы» к последней поэме есть «промежуточное» произведение «Моя родословная», где происходит сдвиг художественной концепции в сторону «петербургской повести», отразившийся в двойственном варианте воплощенного здесь Пушкиным базового архетипа «петриады».

В «Моей родословной» (1830) во фрагменте отповеди «Фиглярину» проявляется та же узнаваемая типология «отцовства и сыновства» (правда, в сюжетно неразвернутом виде), что и в «Арапе Петра Великого». При этом Петр, названный поэтом «шкипер славный», так же как и ранее, представлен сквозь призму идеализации и уже непосредственно обозначен в качестве *отца* — «И был отец он Ганнибала». Важно отметить, что поэт особо подчеркивает принцип этих взаимоотношений, где сын предстает «царю наперсник, а не раб» (т. 3, с. 263). Однако здесь есть еще один очень интересный фрагмент, в котором воплощается история отношений пушкинского рода с властью и мелькает фигура Петра, изображенная уже *без приема идеализации,* в чем заключался свой скрытый смысл:

С Петром мой пращур не поладил
И был за то повешен им.
Его пример будь нам наукой:
Не любит споров властелин...

(т. 3, с. 262)

Хотя произведение при жизни поэта напечатано не было, *причем по воле «высочайшего цензора»*, оно отражало направленность его мыслей и адресовалось, конечно же, современникам. Тема отношений пращуров с властью оказывалась особенно важна для Пушкина, поскольку звучала актуально в свете его отношений с Николаем I, становившихся *все более и более непростыми*, о чем написано достаточно много пушкинскими биографами. Возможно, поэтому не случайно в одном и том же тексте наряду с характерным для прежних произведений «петровского контекста» позитивом изображения царя появляются впервые в художественном творчестве великого поэта черты Петра-деспота.

Если исходить из того, что царь является отцом подданных — своих детей, то в ситуации наказания Петром несговорчивого пушкинского предка можно увидеть проявление все той же воплощаемой художником мотивной схемы, но только уже с совсем другой семантикой внутренних отношений, прямо противоположной предыдущей: *суровый отец наказывает непокорного сына.* Имея свои аналоги в прошлом, она оказывалась в резонансе с пушкинской современностью, что остро и болезненно ощущал поэт.

К сложившимся в науке о литературе представлениям о воплощении темы Петра в творчестве Пушкина стоит добавить, что системная повторяемость архетипа «отца и сына» в произведениях его «петровского контекста», выступая *устойчивым фактором авторского сознания поэта,* во многом становится одним из ключей к пониманию «Медного всадника». Здесь иная, чем была ранее, художественная интерпретация данной семантической структуры в поэтике текста манифестирует важнейшие грани сложнейшей историософской концепции произведения. Именно в «Моей родословной», где в семейных отношениях «отцовства и сыновства» появляется дисгармония и пропадает идеализация «отца», заключен текстуально зафиксированный исток трагического конфликта «петербургской повести».

В этой поэме Пушкин воплощает в одном тексте космогонию и эсхатологию мира, созданного Петром, его альфу и омегу, мотивирует событиями прошлого катастрофу в настоящем и «конец времен» в будущем. Именно здесь ярко и полно проявляется такое свойство исторического мышления Пушкина, о котором очень точно писал Б. Д. Греков: «...далекое прошлое, настоящее и будущее представлялись ему как нечто единое, непрерывное, одно из другого вытекающее».[21]

Поэма «Медный всадник» знаменовала собой изменение художником-мыслителем *типа* изображения отношений «отцовства и сыновства» во всеохватном масштабе их действия в российской реальности и заняла совершенно особое место в «петровском контексте». Подчеркнем, что поэт создает единственное в своей «петриаде» и в русской литературе произведение, где вместо традиционных побед было показано *поражение царя*, угроза полного разрушения стихией созданного им града (в русле «семейной» семантики — Дома). Здесь нет ни одной безусловно положительной человеческой черты Петра («отца») и не остается места какой-либо надежде на обновление мира, что выражается уходом из него Евгения («сына»). Неожиданный аспект проявления «отцовства и сыновства» в этом противостоянии видит Ю. П. Фесенко, отмечая, что «бедный чиновник, представитель порожденной петровскими нововведениями бесправной социальной группы сталкивается со своим... создателем».[22]

В поэме картина мира, классическая и гармоничная в предыдущих произведениях «петровского контекста» (с учетом определенной «поправки» в «Моей родословной»), представала с противоположным знаком, фактически обретая свойства «антимира» с полной аксиологической переакцентировкой. Причем ее обрушение на дистанции от величественного «Петра творенья» до катастрофического пейзажа происходило в рамках одного текста.

В соответствии с этой отличительной чертой «Медного всадника» в нем развивалась не встречающаяся ранее в творчестве Пушкина *негативная сюжетная интерпретация* «отца» государства и народа с его «уздой железной»; города-мира, который роковой для всех его обитателей «отцовской» волей был основан «под морем» и оказывался подвержен ударам стихии. Разительной была и отчужденность в отношениях «отца и сына», совершенно лишенных идилличности и в этом состоянии выступающих средоточием идеи произведения.

Прежде всего отметим, что в художественном пространстве «петербургской повести» очень своеобразно «присутствует» Николай I. Благодаря этому получает косвенное выражение инверсия властного варианта «отцовства и сыновства» по линии Петр — правящий царь, проявившаяся в «Стансах», на чем остановимся подробнее.

Смысловой комплекс власти по своей структуре предстает в поэме сложным и многоплановым. Его составляют *Петр Вступления* — живой и деятельный творец

[21] *Греков Б. Д.* Исторические записки // Известия АН СССР. 1938. № 2. С. 114.

[22] *Фесенко Ю. П.* История и современность в «Медном всаднике» А. С. Пушкина // Пушкин и Крым: 9-е Крымские Пушкинские международные чтения (Гурзуф, 18—21 сент. 1999): Материалы: В 2-х кн. Симферополь, 2000. Кн. 1. С. 151.

нового мира; *Медный всадник* — в одной из главных своих семантик выступающий инобытием Петра и носителем принципа власти; *фигура «печального» царя — Александра I*, воплощающего в себе бессилие власти. Однако в поэме семантически определяется еще одна, не появляющаяся в поле непосредственного изображения венценосная фигура, присутствие которой тем не менее при определенном угле зрения на поэтику текста «петербургской повести» становится ощутимым в подтексте, знаменательным и важным для ее понимания.[23]

Дело в том, что рассказ о потопе Пушкиным ведется как *о прошлом*, в котором «покойный царь со славой правил», из того *авторского настоящего времени*, где уже правит не называемый в поэме (и не отмеченный исследователями) Николай I. Авторская логика выстраивается таким образом, что согласно ей теперь *именно он*, носитель всей полноты власти, стоит перед лицом *неоконченной вражды воды и камня* в российском бытии, доставшейся ему по наследству *в «послепотопном» настоящем*, которое в подобном случае предстает как *неоконченное прошлое*. И если Медный всадник в поэме — это одновременно и сущность Петра, и в более широком значении — символическое художественное выражение принципа деспотической власти, то подразумеваемый поэтом Николай I выступает продолжением этой власти *в настоящем*. Так из пушкинской концепции «петербургской повести» уходит прозвучавшая в «Стансах» идея позитивной царской преемственности, претворяясь на противоположную в сфере действия архетипа «отца и сына».

Петр «Медного всадника» в обоих своих воплощениях вместе с идеализацией оказывается лишен и своеобразной скрытой дидактичности, которая была в других произведениях пушкинской «петриады» и предназначалась правящему самодержцу. Поэма явно свидетельствует о том, что период ожидания плодотворного, деятельного диалога с правящим царем для Пушкина в тот момент уже завершился, а прошлое в его сознании окончательно сомкнулось с настоящим в замкнутый круг деспотического правления. Поэтому в «Медном всаднике», предназначенном современникам, но обреченном не миновать высочайшего цензора, к чему его творец был готов заранее и из чего исходил, создавая текст поэмы, по отношению к Николаю I можно увидеть *пушкинский «сыновний» вызов «отцу»*.

Художник снял с себя многие ограничения предыдущего периода общения с властью посредством творчества, мудро не выходя вместе с тем за рамки возможного. Он фактически говорил не оправдавшему его надежд на праведное государственное и личное по отношению к нему «отцовство» царю о губительном наследии деспотизма Петра, об иллюзорном блеске державного великолепия, о подавленной в российском государстве человечности, о страшной силе народной стихии, о грядущих катастрофах и слабости власти перед их угрозой, выражая все это языком событийно-образной системы своего произведения. Поэт ставил правящего монарха, наследника царя-революционера, перед лицом негативных последствий его деяний, осмысляя их здесь глубоко критически, одновременно провидя трагическое грядущее города-государства *и своей собственной судьбы*. Об этом говорило развитие второй линии архетипа «отца и сына» в поэме «Медный всадник» по оси Петр — «бедный Евгений», в новаторском образе которого заключались неоднократно отмеченный исследователями глубокий пушкинский автобиографизм и гуманистическая идея ренессансного масштаба.

Благими упованиями на «доставление» себе трудом независимости и чести, возможность построения своего семейного космоса, а затем неутолимым горем и страданием от утраты, верностью погибшей возлюбленной, прозорливостью о зловещей сущности виновника бед своих и России, праведным, но одновременно «чер-

[23] Это присутствие остается неотмеченным в большинстве исследований об образе власти в поэме, как например в посвященном этой теме интересном разделе «Стихия и цари в „Медном всаднике"» в книге: *Альтшуллер М. Г.* Между двух царей: Пушкин 1824—1836. СПб., 2003. С. 53—65.

ным» бунтом и отказом от него, исходом из «града обреченного», лежащего во зле, жертвенностью и неотмирностью герой Пушкина представал *своей человеческой и духовной сутью выше державного «отца»*. За всем этим стояло его горькое разочарование «сына», обманутого в своих надеждах на наперсничество и идейное служение, вместо этого «отцом» обездоленного и преследуемого. В сфере семантического притяжения интегральной оппозиции «Медного всадника» оказывались *мотивы сиротства и неосуществленного отцовства*, которые были связаны с самим Евгением, мечтавшим о продолжении рода и обретавшим в этом стремлении онтологическую значительность. Попутно заметим, что в современной науке в работах М. Н. Виролайнен,[24] Г. Г. Красухина,[25] Н. П. Сысоевой,[26] Ю. М. Никишова[27] и некоторых других имеет развитие тенденция, возможно берущая свой исток из статьи Андрея Платонова «Пушкин — наш товарищ», связанная с тем или иным преодолением традиционного причисления Евгения к типу «маленького» человека.

Между тем диалог поэта и царя со стороны последнего выразился в неприятии ряда принципиальных для Пушкина мест в рукописи, в чем отразилась скорбная для России ситуация внутреннего «семейного» отчуждения, когда «отец» не захотел и не сумел услышать «сына» — истинного патриота своего любимого и неблагополучного отечества. Это стало подтверждением того точного «диагноза», который Пушкин в своем гениальном, проникновенном произведении поставил российской власти в ее длящейся сущности. Подчеркнем, что образ Петра — Медного всадника совершенно лишен семантики света в отличие от конного образа в «Полтаве», сменившего ее здесь на противоположную: «Ужасен он в окрестной мгле!»

Таким образом, семантический узел «отцовства и сыновства» в «Медном всаднике», который выступает в произведении центральным звеном пушкинской художественной концепции власти, приобретает непримиримо конфликтную направленность, отличаясь этим от предыдущих текстов пушкинской «петриады». Между «отцом и сыном» нет положительного взаимодействия. «Отец» здесь не желает знать «сына», а последний терпит крушение в мире «отца» по его вине. И не случайно в краткой генеалогии «нашего героя» Пушкин мягко использует линию своей родословной, связанную с его отцовским родом, пострадавшим от Петра, а не с линией Ганнибала, знаменующей в его «петриаде» мотив наперсничества царю, которое для Пушкина не состоялось.

Если интерпретировать данную в поэме систему расстановки главных персонажей с позиций автобиографического фактора, то именно здесь, по-видимому, отразилось окончательно сложившееся к 1833 году (судя по смыслам «Медного всадника») понимание Пушкиным безысходности своих взаимоотношений с властью, несбыточности надежд на осуществление Николаем I просвещенных начинаний, милосердных поступков и на свою роль его соратника (наперсника). В поэтике текста это выразилось в двух ипостасях пушкинского «сыновнего» присутствия.

Евгения — потомка славного древнего рода, с понятием о чести, невостребованного, униженного, погубленного — как бы сменяет единожды упомянутый в поэме *«бедный поэт»*, поселившийся в его опустевшем «уголке». Он, согласно стоящей за этой сюжетной деталью логике авторской мысли, в подобном случае становился двойником героя, преемником его судьбы и наследовал от него особую связь с Медным всадником. Причем по закону аналогий с таким же, только отнесенным в затекстовое будущее, трагическим исходом для себя. Без подобной идеи преемст-

---

[24] *Виролайнен М. Н.* «Медный всадник. Петербургская повесть» // Звезда. 1999. № 6.

[25] *Красухин Г. Г.* Указ. соч.

[26] *Сысоева Н. П.* «Медный всадник» А. С. Пушкина как новый тип русского национального эпосотворчества XIX века // Третьи международные Измайловские чтения: Материалы: В 2 ч. Оренбург: Изд. ОГПУ, 2003.

[27] *Никишов Ю. М.* Евгений против Петра в поэме Пушкина «Медный всадник» // Болдинские чтения / Под ред. Н. М. Фортунатова. Нижний Новгород, 2004.

венности эпизодическая фигура поэта и связанный с ней неразвернутый сюжетный ход не имели бы смысла. Он подтверждает предположение, что Пушкин в «Медном всаднике» осознанно провидел свою судьбу.[28]

Своеобразие воплощения отношений «отца и сына» в поэтике «петербургской повести» явилось ярким показателем эволюции пушкинских представлений о генезисе власти в «новой России» и о власти, современной ему и выступающей ее логическим продолжением. Власть не желала, да и не могла что-либо изменить в своей сущности, а также в устройстве государства. Она была обречена править под знаком заложенной Петром и непрекращающейся вражды стихийной и государствообразующей силы — воды и камня, губительной для страны и для нее самой. Еще раз подчеркнем: Медный всадник в поэме — это принцип и символ власти, вбирающий в себя все ее конкретные персоналии и выступающий носителем семантики «отца». В основе его находится личность Петра, волею исторических судеб воплотившаяся в своих грандиозных делах и их последствиях, а затем обретшая охранительное статуарное инобытие. Ничего равного этому образу нет ни в одном другом произведении Пушкина. Еще и потому, что в «петербургской повести» отныне и навсегда иссякает государственная «петербургская» ода, уступая место катастрофизму.[29]

Последняя поэма Пушкина, таким образом, заключала в формах своей поэтики глубину и полноту высокой правды о власти. В целом в «петриаде» художника-мыслителя, вершиной которой явился «Медный всадник», оказывалась реализована никогда не терявшая актуальности в отечественной истории поэтическая мысль, высказанная им еще в 1818 году по другому поводу. Она может служить универсальным выражением пушкинской художественной концепции деспотичного властного «отцовства» в диалектике его восприятия, оставленной поэтом в наследство своим потомкам:

Любви, надежды, тихой славы
Недолго нежил нас обман...
(т. 2, с. 72)

3

Однако не противоречит ли все сказанное выше тому безусловному обстоятельству, что «Пушкин в отношении русской политической жизни — убежденный монархист... Монархизм Пушкина есть глубокое внутреннее убеждение, основанное на историческом и политическом сознании необходимости и полезности монархии в России...»?[30] Тут стоит сегодня основательно задуматься, перечитать все, написанное Пушкиным в разные годы о Петре и наследниках его престола, в том числе и как историка, вернуться к существующим исследовательским парадигмам и попытаться заново определить, с каким духовным грузом окончательного постижения власти он ушел из жизни. Вспомним, например, что в своем стихотворном комментарии к картине Брюллова «Последний день Помпеи», созданном уже после «петербургской повести», он пишет: «Кумиры падают!» (т. 3, с. 232). Это ложные кумиры, не защитившие город-государство и народ от гибели. Также характер сделанных поэтом подготовительных записей с комментариями к задуманному им историческому сочинению о Петре в ряде случаев оказывался таким, что, как отмечает Б. В. Томашевский, уже после гибели Пушкина они давали основание пра-

[28] Встреча автора с судьбой в «Медном всаднике» отмечается и рассматривается в несколько ином аспекте в кн.: *Фаустов Н. А.* Авторское поведение Пушкина: Очерки. Воронеж, 2000.

[29] *Перзеке А. Б.* Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» в современном освещении: проблемы художественной концепции и поэтики. Кировоград, 2008. С. 46.

[30] *Франк С. Л.* Указ. соч. С. 417.

вящему монарху говорить о невозможности издания рукописи «по причине многих неприличных выражений на счет Петра Великого».[31]

Вполне возможно, что «Медный всадник» знаменовал для поэта рубеж определенной внутренней коррекции первоначальных представлений о властном «отцовстве». Поэтому трудно принять точку зрения В. К. Кантора, считающего, что «все художественное творчество поэта есть апофеоз Петровского деяния...»[32] Оставляя этот сложный вопрос открытым для будущих решений, стоит остановиться пока на том, что мировидение поэта выходило далеко за пределы политической плоскости бытия на совершенно иной его уровень, заключая в себе диалектику исторического и вневременного.

Продолжим развитие ранее высказанной мысли о том, что идея монархии в сознании Пушкина была связана с идеей семьи как оптимальной формы нравственного, совершенного общественного устройства жизни, где царь в идеале был заботливым и справедливым «отцом», а подданные — послушными «детьми». Этот идеал поэта во многом имел фольклорный исток, будучи связан прежде всего с картиной мира и народной моралью волшебной сказки, близкой своими гармонизующими свойствами пушкинской душе.

«Для Пушкина начала 1830-х гг. сказка — не только традиционный народно-поэтический сюжет, но, в определенном смысле, своеобразный угол зрения на действительность...»[33] Поэтому в соответствии с ним Пушкин в «петровском контексте» до «Медного всадника» выстраивает по принципу пространства семьи не просто идеальную, назидательную, «учительскую», но прежде всего по сути своей *сказочную модель* отношений «отцовства и сыновства». Заметим, что в подобном аспекте это явление еще ждет своего исследования. Здесь, отвлекаясь от текстуальной конкретики, в целом можно увидеть треугольник: идеальный «царь-отец» — предмет изображения; идеальный «царь-сын» (хотя и не везде текстуально проявленный) — адресат изображения, в свою очередь заключающий в себе роль «отца»; выделяющийся среди других подданных идеальный наперсник-«сын» и он же одновременно субъект изображения с сильнейшим присутствием личностного авторского начала.

Так проявлялась свойственная Пушкину жажда *гармонизации мира*, его конечного устроения по принципу справедливости и добра, присущего пространству сказки с ее компенсаторной функцией и этической народной философией. Подчеркнем еще раз: в основе пушкинской художественной модели мироздания на всех его уровнях была идея семьи. Недаром в «Арапе Петра Великого» есть сцена, где изображено идеальное семейное устройство Петра, а царь стремится поскорее женить и подспудно тем самым укоренить своего питомца-«сына», вписать его в «отцовско-сыновий» круг бытия. И наряду с этим, создавая диапазон действия сил добра и зла, в «Полтаве» поэтом дается негативный, осуждаемый им пример Мазепы в качестве фигуры нравственного отталкивания, предательство которого в семантическом пространстве архетипа заключалось в эгоистическом посягательстве на устои семьи в ее изначальном и государственном воплощениях.

В «петербургской повести» совершается в формах поэтики имеющий известное предварение в «Моей родословной» резкий мировоззренческий поворот. Поэма предстает, по удачному определению Д. Н. Медриша, «антисказкой». Ученый считает, что «смысл „Медного всадника" к противостоянию сказке не сводится, но именно в процессе этого противостояния раскрывается».[34]

---

[31] *Томашевский Б. В.* Примечания к «Истории Петра Великого» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1979. Т. VIII. С. 360—365.

[32] *Кантор В. К.* Петра творенье, или Разгадка России // Вопросы литературы. 1999. Вып. 3. С. 13.

[33] *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986. С. 190.

[34] *Медриш Д. Н.* Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980. С. 157.

Для нас важно то, что в «антисказочной» структуре поэмы[35] по многим внешним и внутренним для Пушкина причинам отразилось его горькое понимание неосуществимости в пространстве российской государственности какой-либо гармонии. Поэтому свойственные «Сказке о царе Салтане» (1831) благополучные «отцовство и сыновство», супружество, устройство дома в «Медном всаднике» предстают в их незавершенном, неосуществленном, неподлинном, т. е. нисходящем, деструктивном выражении. Можно вспомнить угасший род Евгения, его бедность и невостребованность на достойное служение как результат отвержения «отцом», утрату им невесты, а вместе с ней потенциального супружества, отцовства — первичного семейного мира под домашней крышей, а в конечном итоге *онтологической полноты бытия*. Можно вспомнить и Медного всадника, не сумевшего стать для порожденного им «града» со всеми обитателями подлинным «отцом» и защитником, а, напротив, ввергшего его в гибельную катастрофу противостояния «земли и воды».[36] Именно он, согласно художественной концепции произведения, явился властной первопричиной дисгармонии пространства российской государственности, доставшегося венценосному адресату поэмы и имеющему в ней косвенное присутствие благодаря ассоциативно возникающей дуге совмещения исторических времен.

В «Медном всаднике» отразился весь колоссальный, трагический масштаб пушкинского разлада с властью и ее мирозданием в качестве отвергнутого «наперсника» в деле несостоявшейся «семейной» гармонизации «сверху». В таком мире для светлого гения, великого сына своего неблагополучного отечества не оказывалось ни достойного его державного «отца», ни места.

Особо подчеркнем принципиально важный момент, на наш взгляд, ключевой для понимания эволюции воплощения Пушкиным темы Петра. Его оценка сильнейшим образом была связана для поэта с возможностью найти общий язык с Николаем I как его преемником на российском троне. В пушкинской реальности судьба цивилизации Петра зависела от выбора правящего царя. Пойди он по пути смягчения, совершенствования, гармонизации грандиозного деспотического наследия — выиграло бы не только настоящее и будущее державы, но обрели бы утверждение ценности прошлого и получили оправдание его негативы как «болезни роста» и специфические личностные черты властителя, досадные, но не нарушающие общего прогрессивного начала.

Иными словами, речь шла о том, способна ли российская монархическая система к самореформированию, подтверждению жизнеспособности и доказательству своей нравственной легитимности, наличие которых всегда создает для подданных массовый стимул гражданского служения и искренней веры в будущее, выступающих признаками здорового социума. И в случае положительного царского выбора, всеми силами души желаемого поэтом, рядом с именно таким царем он видел свое место в качестве деятельного «наперсника», а не придворного камер-юнкера.

Если бы новый монарх продолжил деспотическую линию правления Петра, оставив без изменений созданную им государственную систему, в основании которой лежало насилие, то прошлое, включающее его личные свойства, дела и их последствия, с неизбежностью предстало бы тогда как преимущественное зло. Такой была альтернатива. Со временем Пушкину стало ясно, что Николай I сделал свой выбор и реальность развивается по второму, худшему варианту. Период ожидания,

[35] Более позднее рассмотрение сложных связей контекста пушкинских сказок с «Медным всадником» можно найти в кн.: *Новикова М. А.* Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М., 1995.

[36] «„Союз земли и воды" — пушкинская основа гармонии имперской культуры», — пишет А. И. Иваницкий в своей книге «Русская торжественная поэзия XVIII века и поздний Пушкин: (К вопросу о структуре и развитии русской дворянской модели мира Нового Времени)» (М., 1999. С. 38). Подобный подход находится в русле присущей Пушкину концепции мира как семьи с гармонией и дисгармонией в нем отношений «отца и сына».

связанный с надеждой, отразился в «петровском контексте» до «Медного всадника», пришедшая безысходность — в этой последней пушкинской поэме.

Для полноты картины стоит вспомнить о стихотворении «Пир Петра Великого» (1836). В нем можно увидеть внешнее повторение «довсадниковой» художественной манеры, связанной с идеализацией Петра. Уже после «петербургской повести» он предстает здесь великодушным «отцом», прощающим своих провинившихся подданных, попадающих под семантику «неразумных детей», в общей доброй и праздничной атмосфере примирившегося «семейства». Однако такое изображение являлось уже не поощрением правящего царя-«сына» примером великого предшественника-«отца», как это было в «Стансах» и «Арапе Петра Великого», а жестким укором ему за нежелание проявить милосердие к декабристам. Поэтому «петровский контекст» как смысловое единство в творчестве поэта был связан не только с фигурой Петра, но также в полной мере и с Николаем I, только с иным форматом его текстово-затекстового «присутствия». Динамика отношения к нему определяла эволюцию взгляда Пушкина на самодержца-реформатора и связанное с ним прошлое, на судьбу России и свою собственную судьбу.

Так в творчестве великого поэта возникала мировоззренческая формула, ощутимо перешедшая порог своего века, согласно которой *на оценку власти прошлой влияет состояние власти нынешней*. Под знаком этой формулы как заключительный аккорд ее воплощения, как итог мучительного постижения художником-мыслителем пришедшейся на его короткий век исторической реальности в свете вечных ценностей и был создан «Медный всадник».

Пушкинский подход к оценке прошлой власти и истинного лица власти наступившей становился универсальным для всех времен. Уроки «Медного всадника», не принадлежащего только ушедшему веку и удивительным образом оказавшегося в нескончаемом резонансе с движущейся российской действительностью, полны животрепещущих ассоциаций и заставляют задуматься о многом. О том, например, как ужасно государственное насилие даже «во благо» и как, не развязав до конца трагические конфликты, бездумно завязанные в прошлом, невозможно строить надежное будущее; какой катастрофой оборачивается властная гордыня, крушащая старый мир и созидающая новый. И наконец, как велика ответственность «отцовства», лежащая на власти, от которой зависит жизнь и судьба страны и народа, счастье каждого «бедного Евгения» — малого по сравнению с Медным всадником в земном измерении, но одновременно великого в измерении онтологическом и нравственном. Без способности «строителей чудотворных» во все времена слышать биение жизни обитателей «домиков», ценить, беречь и уметь востребовать драгоценное личностное начало, в котором есть и славные «сыновние» традиции служения отчизне, и трудолюбие, и благородное стремление к независимости и чести, и дар искренней любви, были и будут во все времена обречены их грандиозные «отеческие» проекты «сверху». Равно как и без осознания властью того, о чем знал и писал великий поэт, что *высшая онтологическая ценность — это семья на любом уровне своего бытийного воплощения, а в ней — гармония отношений «отца и сына», в своем неискаженном проявлении дающая бессмертие человеческому роду*.

Все эти и другие, в общем-то простые, но одновременно высокие универсальные истины с их фольклорно-мифологическими и библейскими реминисценциями, которые почему-то всегда оказывались сложными для восприятия носителями власти, выстрадал на собственном опыте, поэтизировал в гениальном тексте и этим навсегда ввел в российский духовный и художественный обиход Пушкин. В литературных формах запечатлелась трагедия национальной истории и тернистого земного пути постигшей ее поэтической души. И вряд ли возможности постоянно обновляющегося прочтения «петербургской повести» будут когда-либо окончательно исчерпаны.

© *Т. П. Савченкова*

ТОБОЛЬСКИЙ «ФОН» КОЗЬМЫ ПРУТКОВА

Культура Западной Сибири XIX века во всем многообразии ее связей с европейской частью России остается малоизученной. Огромное число документов из архивохранилищ этого обширного края необходимо ввести в научный оборот, что позволит подробнее исследовать такие темы как особенности интеллектуальной жизни провинции, судьбы известных и забытых ее деятелей, история творческих отношений, существовавших между сибирскими и «столичными» писателями, художниками, архитекторами, музыкантами.

С этой точки зрения возможно возвращение к вопросу участия П. П. Ершова в создании нескольких образов Козьмы Пруткова. Отраженный в работах Б. Я. Бухштаба, не утративших своего значения до нынешнего дня,[1] он может быть дополнен новыми свидетельствами. Но прежде суммируем уже известное.

Один из активных сочинителей произведений Козьмы Пруткова Владимир Михайлович Жемчужников в 1854 году приезжает в Тобольск в качестве чиновника особых поручений при новом губернаторе Викторе Антоновиче Арцимовиче, женатом на его сестре Анне Михайловне. Здесь он знакомится с П. П. Ершовым — инспектором гимназии и фактически уже бывшим поэтом, вынужденным под гнетом служебных и семейных обязанностей отойти от стихотворства.

Через много лет в письме к А. Н. Пыпину из Ментоны от 6 февраля 1883 года Жемчужников скажет о своем сближении с Ершовым, «творцом Конька-Горбунка», который «очень полюбил Пруткова, знакомил меня с прежними своими шутками и передал мне свою сцену „Черепослов, сиречь Френолог", прося поместить ее куда-либо, потому что сознает себя отяжелевшим и устаревшим».[2] Выполняя обещание, данное Ершову, Жемчужников включит сцену во второе действие оперетты «Черепослов, сиречь Френолог», напечатанной в «Современнике» 1860 года «от имени отца Пруткова, дабы не портить уже вполне очертившегося образа самого Косьмы Пруткова».[3]

В «Биографических сведениях о Козьме Пруткове», написанных в том же самом году и предназначенных для первого собрания его сочинений (1884 г.), Жемчужников назовет основных создателей этой «литературной личности» — графа Алексея Константиновича Толстого, Алексея Михайловича и Владимира Михайловича Жемчужниковых и спорадических ее участников: Александра Михайловича Жемчужникова и Петра Павловича Ершова. Последний назван «известным сочинителем сказки „Конек-Горбунок"», которым было доставлено несколько куплетов, помещенных во вторую картину оперетты «Черепослов, сиречь Френолог». В примечании к ней приведены слова Ершова, сказанные при передаче куплетов Жемчужникову в Тобольске: «Пусть ими воспользуется Козьма Прутков, потому что сам я уже ничего не пишу».[4]

Высказывания Жемчужникова были сопоставлены Б. Я. Бухштабом с письмами самого Ершова, отправленными одновременно из Тобольска 5 марта 1837 года петербургским друзьям В. А. Треборну и Е. П. Гребёнке. Обращаясь к универси-

[1] См.: *Бухштаб Б. Я.* 1) Козьма Прутков, П. П. Ершов и Н. А. Чижов // Омский альманах. Омск, 1945. Кн. 5. С. 164—170; 2) Декабрист — участник Козьмы Пруткова // Бухштаб Б. Я. Библиографические изыскания по русской литературе XIX века. М., 1966. С. 18—26; 3) Стихи декабриста в наследии Козьмы Пруткова // Бухштаб Б. Я. Литературоведческие расследования. М., 1982. С. 5—16; Козьма Прутков. Полн. собр. соч. / Вступ. статья, подг. текста и прим. Б. Я. Бухштаба. М.; Л., 1965 (Библиотека поэта. Большая сер.). Далее сокращенно: Козьма Прутков 1965.

[2] Цит. по: Козьма Прутков 1965. С. 396.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 341.

тетскому другу, Ершов пишет: «Еще приятель мой Ч—жов готовит тогда же водевильчик „Черепослов", где Галю пречудесная шишка будет поставлена. А куплетцы в нем — что ну, да на, и в Питере послушать захочется».[5] В письме к Е. П. Гребёнке есть еще одно сообщение о «Черепослове»: «Мы с Чижовым стряпаем водевиль „Черепослов", в котором Галь получит шишку пречудесную. Куплетцы — заяденье! Вот ужо пришлю их к тебе после первого представления».[6]

Разница информации, содержащейся в ершовских письмах: в одном случае автором водевиля назван Н. А. Чижов, в другом — Ершов и Чижов, приводит Бухштаба к выводу об основной роли в создании «Черепослова» именно Чижова. Не вдаваясь в полемику по данной проблеме в виду малочисленности сведений о Чижове в Тобольске, хотелось бы все же заметить, что главенствующая роль декабриста в написании «Черепослова» представляется сомнительной уже по причине полного отсутствия в сохранившемся наследии ссыльного поэта произведений юмористического характера. Скорее всего Чижов выступал как постановщик «Черепослова», помогая молодому преподавателю словесности в его очень насыщенной театральной деятельности 1837 года, когда в гимназическом театре готовились к постановке комические оперы Ершова «Сельский праздник» и «Якутка» (варианты названия этого несохранившегося произведения: «Якутское», «Якутские божки»). О большом желании поэта, в памяти которого еще были свежи петербургские театральные впечатления (возвращение Ершова в Тобольск состоялось в 1836 году), привнести в жизнь сибирской провинции яркую зрелищность комического театра свидетельствует уже упомянутое письмо к Е. П. Гребёнке: «Мои занятия идут по-прежнему, кроме того, что я пустился теперь писать для театра, который смастерили ученики здешней гимназии. Вследствие чего я написал „Сельский праздник", черт знает что такое в двух частях, говоря по-романтически; теперь пишу комическую оперу „Якутка" в трех актах, в которой хочу пародировать все оперы, начиная с Matrimonio segretto до знаменитого Роберта-Дьявола. К этому присоединяется желание надорвать у всех животы, и потому можешь заключить, что дело идет тут не на шутку».[7]

Возвращаясь к наблюдениям Бухштаба, обратившего внимание на сложность атрибуции «Черепослова» одному автору, следует сказать, что явная причастность Ершова другому произведению Козьмы Пруткова — «Эпиграмме II» («Раз архитектор с птичницей спознался») была доказана этим исследователем документально. Источником известной эпиграммы, по его мнению, явился цикл неопубликованных ершовских стихотворений о тобольском архитекторе.

Уточнить и дополнить разыскания ученого по теме «Ершов и Козьма Прутков», а также установить новые подробности биографии и творческой деятельности создателей знаменитого образа в контексте культурной жизни Тобольска, дают возможность материалы сибирских архивов.

В первую очередь это малоизвестный автограф Ершова, хранящийся в фондах Тобольского государственного историко-архитектурного музея-заповедника.[8] Единственная ссылка на этот документ, сделанная в примечании к ершовским письмам исследователем жизни и творчества Ершова В. Г. Утковым, не получила резонанса в специальной литературе.[9] Уникальность этого документа, поступившего в музей

---

[5] Цит. по: [*Ярославцов А. К.*]. Петр Павлович Ершов, автор сказки «Конек-Горбунок». Биографические воспоминания университетского товарища его А. К. Ярославцова. СПб., 1872. С. 49.

[6] Цит. по: *Доманицький В.* Матеріяли до біографіі Е. П. Гребёнки // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. 1909. Т. XC. Кн. 4. С.167.

[7] Там же. С. 167.

[8] Тобольский государственный историко-архитектурный музей-заповедник (Далее — ТГИАМЗ). ТМ КП 16815.

[9] См.: *Ершов П.* Сузге: Стихотворения. Драматические произведения. Проза. Письма // Сост., комм., послесл. В. Г. Уткова. Иркутск, 1984. С. 437—438 (прим.).

в 1912 году от внучки П. П. Ершова Надежды Домиановны Берниковой, проживавшей в Омске, — в соединении стихотворного текста с рисунком, выполненным пером и чернилами. Стихи расположены в верхней левой части листа. Это два четверостишия — «куплета» на френологическую тематику:

Я много думал и учился
Натуры тайны я постиг,
Кто умным, кто глупцом родился,
Я ощупью узнаю вмиг.

Нам всем фортуна посадила
На череп множество примет,
Лишь разгадать их — в этом сила:
В ком будет прок, в ком проку нет.

Нижнюю часть листа занимает рисунок с тремя мужскими фигурами, выполненными в подчеркнуто гротескной манере. Следует сказать, что Ершов неоднократно обращался к рисункам, сочетая их со стихотворным текстом (свидетельство Ярославцова), но ни один из них не дошел до нашего времени, поэтому рисунок из тобольского музея можно рассматривать как раритетный. Под рисунком надпись рукой Ершова: «С тремя портретами автора».

Тематическое единство стихов и изображения подчеркивается особенно явственно расположенной в левой нижней части листа фигурой мужчины во фраке. На его голове высокая шапка с кистью, отдаленно напоминающая домашний колпак. Он — в небольших очках, водруженных на горбатый нос. Пальцами правой руки он как будто исследует неровности человеческого черепа, установленного на маленьком столике, покрытом скатертью. С правой стороны — изображение другого мужчины в том же одеянии, на голове которого парик с косицей и плоский головной убор. Обращают на себя внимание очки необычной формы и колоссальной величины приставной нос. Между этими фигурами — суфлерская будка, в которой видна голова и верхняя часть туловища еще одного героя, одетого в куртку-венгерку. Суфлер — в круглых очках и маленькой черной шапке имеет явное сходство с самим Ершовым.

Безусловна связь этого документа с водевилем Ершова «Черепослов» и оперетой «Черепослов, сиречь Френолог», творением Петра Федотыча Пруткова, созданным, по словам его сына Козьмы, уже в старости, но имеющим такие качества, как «веселость, живость, острота и соль». В обоих случаях предмет изображения — френология или кранология (идентичное русское слово «черепословие»). Основателем этой теории о зависимости талантов и нравственных качеств человека от формы черепа, получившей широкое распространение во многих европейских странах, был австрийский врач Франц Иосиф Галль (1758—1828).

В России пик увлечения френологией и родственной ей физиономикой — 30—40-е годы XIX века. В 1834 году появляется труд известного философа и эстетика А. И. Галича,[10] публикуются специальные френологические таблицы. Газета «Северная пчела», излагая суть теории доктора Галля, удостоверившегося «многочисленными и точными наблюдениями, что способности и наклонности, обнаруживаемые великими и необыкновенными людьми, постоянно сопровождаются важными приметами их, — возвышениями на наружной поверхности черепа, происходящими от давления на него мозга изнутри», советует своим читателям вырезать напечатанную здесь таблицу с литографированным изображением головы человека в трех видах: «с лица, в профиль и с затылка», вставить ее в рамку с тем, чтобы «поверять справедливость учения Доктора Галля над головами приятe-

[10] Картина человека, опыт наставительного чтения о предметах самопознания для всех образованных сословий, начертанный А. Галичем. СПб., 1834.

лей».[11] Десятилетием позднее в «Литературной газете» появятся статьи еще одного приверженца этой теории В. Луганского (В. И. Даля) под общим заглавием «Черепословие и физиономика», в которых приводятся примеры деления мозга на органы любви, самозащиты, поэзии, тщеславия, величия, твердости, хитрости.[12]

Для Ершова френология — предмет насмешки и источник юмористических ситуаций. В том же русле разрабатывают френологическую тематику и создатели Козьмы Пруткова. Содержанием оперетты «Черепослов, сиречь Френолог» является сватовство отставного гусара Касимова и гражданского чиновника Вихорина к дочери френолога Шишкенгольма Лизе. Шишкенгольм «забраковал» претендентов на руку своей дочери после исследования их черепов, на которых, по его мнению, отсутствовали шишки любви. Тогда Касимов решает сотворить выпуклости с помощью молотка фельдшера Иванова. Во второй картине оперетты, состоящей из трех частей, под заглавием «Пытка» Касимов, едва сдерживая рыдания, воспевает появление шишек на своей голове. На его череп «взлетают» шишки славы, памяти, способности к музыке, живописи, ученью, любви, терпенью. Правда, экзекуция, которой подвергается влюбленный гусар, окажется безрезультатной. В 3-м действии оперетты Шишкенгольм разоблачает незадачливых женихов (Вихорин подбил парик шишками из ваты) и изгоняет их, а Лизе подбирает в мужья гидропата Курцгалопа, лечащего водой.

Каковы же точки соприкосновения оперетты с ершовским автографом? Сопоставление «тобольских» куплетов и произведения Пруткова показывает, что при отсутствии прямых текстуальных совпадений, они, тем не менее, вполне соответствуют рассуждениям старика Шишкенгольма из первой картины «Черепослова», когда профессор френологии отказывает женихам Лизы, категорично заявляя о своей способности безошибочно определять их человеческие качества. И центральная фигура ершовского рисунка — высокий мужчина с крючковатым носом, ощупывающий человеческий череп, визуально соотносима с образом немца Шишкенгольма. Между тем не все изображенное на рисунке сибирского поэта можно отгадать исходя из текста прутковской оперы. По всей вероятности, для Ершова является здесь значимым и мотив носа, запечатленный в гротескном изображении двух «носатых» персонажей анализируемого документа. Этот мотив, отразившийся также и в юмористическом стихотворении Ершова «Нос», продолжает традицию русской литературы 1930-х годов (Карлгоф, Гоголь, Даль).

Еще одним документом, имеющим отношение к рассматриваемой теме, является рукописное собрание стихотворений Ершова в четырех переплетенных тетрадях.[13] Этот единственный сохранившийся автографический сборник ершовской лирики поступил в Тобольский музей от внучки поэта Надежды Александровны Смолевой (1878—1945) в 1934 году. Последняя тетрадь с названием «Parbleu ou pour le bleu»[14] включает цикл из двенадцати юмористических стихотворений о тобольском архитекторе. Близкий по своей художественной природе к водевилю этот цикл парадоксально сопрягает тему зодчества и волокитства. Главный герой предстает в нем одновременно в роли обольстителя Дон Жуана и неуловимого Протея, поражающего провинциальную публику многообразием своих талантов. Он не только строитель, но и танцор, дирижер, музыкант. При жизни Ершова эти стихи не публиковались,[15] но имели распространение в Тобольске. Этот цикл был изве-

[11] Северная пчела. 1834. 10 сент. № 203. С. 813.

[12] *В. Луганский.* Черепослов и физиономика (статья первая) // Литературная газета. 1844. 13 июля. № 27. С. 451—460. *В. Луганский.* Черепословие и физиономика (статья вторая и последняя) // Там же. 27 июля. № 29. С. 491—495.

[13] Лирические сочинения П. Ершова // ТГИАМЗ. ТМ КП 13215.

[14] «Ей-Богу! или ради небес» (*фр.*).

[15] Полная публикация всего цикла в издании: *Ершов П. П.* Конек-Горбунок: Избранные произведения и письма / Сост., подг. текстов, вступ. статья и прим. В. П. Зверева. М., 2005. С. 345—358. Далее сокращенно: Ершов 2005. Впервые опубл.: *Ершов П. П.* Конек-горбунок.

стен В. М. Жемчужникову и стал источником эпиграммы Козьмы Пруткова об архитекторе и птичнице:

Раз архитектор с птичницей спознался.
И что ж? — в их детище смешались две натуры:
Сын архитектора, он строить покушался;
Потомок птичницы, он строил только — куры.[16]

Каламбурное созвучие русского слова куры и французской идиомы faire la cour — строить куры, т. е. ухаживать, создающее основной комический эффект этой эпиграммы появилось здесь не без воздействия третьего и восьмого стихотворения ершовского цикла:

3

В постройках изощрясь градской архитектуры,
Наш зодчий захотел девицам строить cour'ы.
Но верен все-таки остался наш Протей
Строительной профессии своей:
Во всех делах его видны — одни фигуры.

8

Постройки с танцами желая согласить,
Наш зодчий Дон Жуан весь гений свой натужил
И, нечего греха таить,
Разнообразные таланты обнаружил.
Но тут не разберет и самый Соломон —
Дурачится ли он или других дурачит:
Танцуя, cour'ы строит он,
А от построек долго скачет.[17]

Кто же является прототипом стихотворений Ершова и Жемчужникова?

В автобиографической повести известного сибирского писателя и художника М. С. Знаменского (1833—1892) «Тобольск в сороковых годах» встречается перечень лиц благородного общества, занятых подготовкой благотворительного любительского концерта, среди которых «черный архитектор Степанов, пригодный на все» и «хорошо знающий архитектуру человеческой натуры».[18]

В вымышленных фамилиях героев повести легко прочитываются имена представителей тобольского бомонда середины позапрошлого столетия. «Черный архитектор Степанов» — это губернский архитектор Дмитрий Степанович Черненко — один из активных деятелей сибирской культуры XIX века. Между этим лицом и литературным образом стихотворений Ершова и Жемчужникова существует немалая дистанция.

Формулярные списки Д. С. Черненко из Тобольского архива свидетельствуют о его стремительной карьере и безусловных архитектурных заслугах. Человек бла-

---

Стихотворения / Вступ. статья И. П. Лупановой, сост., подг. текста и прим. Д. М. Климовой. Л., 1976. С. 257 (Библиотека поэта. Большая серия).

[16] Козьма Прутков 1965. С. 76. Впервые опубл.: Искра. Сатирический журнал с карикатурами. 1859. 24 июля. № 28. С. 276 (под заглавием «Опрометчивость (Быль)», с подписью: «Б. Ф.»). Завершалось строками: «Конечно всякий догадался, / Что птицеводства часть, да часть архитектуры, / Рождают не детей, а разве каламбуры».

[17] Лирические сочинения П. Ершова // ТГИАМЗ. ТМ КП 13215. Л. 135, 140.

[18] *Знаменский М. С.* Тобольск в сороковых годах // Наш край. 1925. № 8—9. С. 5, 6.

городного происхождения — «из дворян Харьковской губернии», он по окончании Строительного училища Главного управления путей сообщения и публичных зданий в 1845 году занимает должность архитекторского помощника в Новгородской губернии, но уже через год назначается губернским архитектором в Тобольск. Служба в Сибири начнется для него в двадцатишестилетнем возрасте и завершится увольнением по состоянию здоровья в марте 1875 года. Усердные труды Черненко будут оценены орденами Св. Станислава, Св. Владимира, Св. Анны 2-й и 3-й степеней. Одно из главных дел его жизни — завершение строительства Тобольского тюремного замка.[19] Торжественное освящение здания произошло 25 ноября 1855 года. В статье, опубликованной в «Северной пчеле» (1856. № 41), и позднее напечатанной в первой сибирской газете «Тобольские губернские ведомости», здание замка характеризовалось, как «первое в Тобольске по огромности и красоте архитектуры».[20]

Анонимным автором статьи был директор гимназии, цензор неофициальной части ведомостей и фактический редактор газеты П. П. Ершов. Создатель образа легкомысленного архитектора-сердцееда Ершов в действительности высоко ценил талант Черненко и в 1859 году обратился именно к нему за помощью в проектировании храма Петра Столпника у себя на родине — в деревне Безруковой Черемшанской волости Ишимского округа.[21] В фонде Тобольской духовной консистории сохранился проект деревянной церкви на каменном фундаменте, выполненный Д. С. Черненко.

В этом же году Ершов добивается у высшего губернского начальства разрешения открыть при тобольской гимназии классы архитектуры, которые соглашается вести на безвозмездной основе Черненко.[22]

Большим увлечением Д. С. Черненко были театр и музыка. Он являлся устроителем концертов и спектаклей в Доме тобольского благородного собрания. Здесь, по всей видимости, бывал и Владимир Жемчужников, сестра которого — Анна Михайловна Арцимович радовала тобольских знатоков искусства своей игрой на фортепиано. Скрипичные партии на этих концертах исполнял Черненко. Об одном из таких концертов, состоявшихся после отъезда Жемчужникова из Тобольска, сообщает читателям газеты Ершов, подписавшийся псевдонимом «Любитель». Характеризуя в своей заметке «артистические удовольствия» сибирского города, рассказывая о «богатстве и разнообразии концертной программы», Ершов называет исполнителей увертюры оперы «Фра-дьяволо» Обера для фортепиано в четыре руки и двух скрипок, среди которых пианистка А. М. Арцимович и скрипач Д. С. Черненко.[23]

Черненко и Ершов входили в круг близких семье губернатора В. А. Арцимовича людей и, безусловно, не могли не общаться с Жемчужниковым. Пребывание одного из создателей Козьмы Пруткова в Тобольске не осталось бесследным для творчества Ершова. При прощании с Виктором Михайловичем, вступившим прапорщиком в формирующийся в Тобольске для участия в Крымской войне Стрелковый полк Императорской фамилии, Ершов откликается на его отъезд патриотическим посланием «В. М. Жемчужникову»:

Прощай! Под знаменем отчизны,
Железо в руки, крест на грудь! —
Как Руси сын, без укоризны,

---

[19] Государственное учреждение Тюменской области «Государственный архив Тюменской области» в г. Тобольске (далее — ГУТО ГА). Ф. 152. Оп. 30. Д. 171. Л. 96—102 об.; Ф. 353. Оп. 1. Д. 60. Л. 72.

[20] Тобольские губернские ведомости. 1857. № 9. С. 63.

[21] ГУТО ГА. Ф. И — 156. Оп. 25. Д. 231.

[22] *В. И.* Местные известия // Тобольские губернские ведомости. 1860. № 49. С. 457.

[23] *Любитель.* Местные известия // Там же. 1857. № 14. С. 114—115.

Иди свершить твой новый путь.
Неси избыток сил кипящих
Царю, Отечеству в оплот,
И светлым роем дел блестящих
Ознаменуй твой ратный год.
Да будет Бог твоим покровом —
В бою мечом, в огне щитом!
И возвратись в венце лавровом
И жив и здрав в твой отчий дом.
1855

Созданное после значительного перерыва в занятиях поэзией это стихотворение вошло в состав третьей тетради автографического сборника лирики Ершова.[24]

Еще один автограф этого стихотворения можно видеть во второй тетради. Он вставлен между восемнадцатым и девятнадцатым листами, на которых записана элегия «Семейство роз», по всей видимости, каким-то другим лицом. Ершовская датировка этого стихотворения: «24 апреля 1855».

Это точная дата отъезда Жемчужникова из Тобольска.

В Омском архиве хранится «Дело о сложении недоимки по Всемилостивейшему Манифесту 26 августа 1856 года с дворянина Жемчужникова июля 28 дня 1858 года»,[25] в котором указаны дата назначения Жемчужникова на службу в Сибирь и факт преждевременного прекращения этой службы: «Г. Тобольский Губернатор от 24-го сентября 1856 года за № 5757-м уведомил Казенную палату, что при определении 24-го апреля 1854 года, в распоряжение Тобольского общего Губернского Управления дворянина Владимира Жемчужникова, выданы были ему на основании 1243 ст. прогонные деньги на две лошади от С.-Петербурга до Тобольска 140 руб. 59 коп. и пособие за надлежащим вычетом, 90 руб., всего 230 руб. 59 коп., но как он службу свою здесь оставил в 1855 году, ранее определенного 1244 ст. трехлетнего срока, то деньги эти не быв тогда же взнесенными остались в начет на нем, которые он и просит сложить с него на основании 5 пункта Всемилостивейшего Манифеста 26-го августа 1856 года».[26] В документе отражено и решение Казенной палаты со ссылкой на манифест: «...Палата полагает прогонные деньги с дворянина Жемчужникова не взыскивать».[27]

Рассмотренные материалы позволяют сделать выводы о несомненном вкладе автора «Конька-Горбунка» в создание образа Козьмы Пруткова, о плодотворности творческих контактов Ершова и Жемчужникова в Тобольске, а также установить имя тобольского архитектора — прототипа юмористического цикла Ершова и эпиграммы Жемчужникова и уточнить хронологические рамки сибирского «периода» одного из создателей образа Пруткова: дату назначения на службу — 24 апреля 1854 и день отъезда из Тобольска — 24 апреля 1855. По всей вероятности, это не последние находки по данной теме, так как обширные фонды архивов Западной Сибири дают возможность для дальнейших разысканий в этом направлении.

---

[24] Лирические сочинения П. Ершова // ТГИАМЗ. ТМ КП 13215. Л. 105. Впервые опубл.: Ершов 2005. С. 340—341 по списку: РГАЛИ. Ф. 214. Оп. 1. Ед хр. 15 (1). Л. 19—20.

[25] Государственное учреждение «Государственный архив Оренбургской области» (далее — ГУ ГАОО). Ф. 3. Оп. 3. Д. 4113. Л. 1—5 об.

[26] Там же. Л. 1 об.

[27] Там же. Л. 5 об.

© А. П. Дмитриев

Н. П. ГИЛЯРОВ-ПЛАТОНОВ И С. Т. АКСАКОВ

(К ИСТОРИИ ЗНАКОМСТВА И ВЗАИМООТНОШЕНИЙ)

Уже неоднократно отмечалось, что для биографий первых славянофилов характерна «довольно низкая документированность».[1] Нельзя сказать, чтобы за последние годы ситуация кардинально изменилась. Потому так и насущна публикация новых архивных материалов, проливающих свет на малоизученные обстоятельства жизни представителей этого идейного движения.

Видный в 1850—1880-х годах публицист, философ и религиозно-общественный деятель Никита Петрович Гиляров-Платонов (1824—1887)[2] в конце своей жизни оказался последним из тех, кто входил в тесный славянофильский кружок в 1850-х—начале 1860-х годов, наряду разве что со своим приятелем И. С. Аксаковым, которого пережил всего на полтора с небольшим года.[3] Им двоим прежде всего и выпало быть наиболее авторитетными исповедниками и, если можно так выразиться, нравственными гарантами того творческого, живого консерватизма, которым характеризовалось мировоззрение их старших единомышленников — прежде всего отца и сына С. Т. и К. С. Аксаковых, братьев И. В. и П. В. Киреевских, А. С. Хомякова.

Вместе с тем в кругу славянофилов Гиляров всегда оставался своего рода «белой вороной». Подытоживая жизненный путь в откровенных письмах к своему ученику, тогда начинающему публицисту И. Ф. Романову-Рцы, он писал (2 ноября 1886 года): «Но славянофильские мнения мне родственны, а совсем не тожественны; скажу Вам по секрету: точка отправления славянофилов узка. ⟨...⟩ *Я один, я не человек кружка. Вот мое несчастие.* Когда славянофилы основывали журнал («Русскую беседу» и еще ранее, когда торговали «Москвитянин»), меня они предполагали поставить во главу; но темное ли чутье или ясное представление сказали им, что я не уживусь. ⟨...⟩ Начните с того, что я не *славянофил. Лингвистическую* народность я ставлю ни во что, даже прямо ее отрицаю».[4] И днем позже: «Говоря „славянская держава", как бы предполагают нечто высшее и во всяком случае более обширное и общее, нежели Русская держава; как будто Русь (народ) и Россия (государство) суть часть какого-то более обширного и более высокого целого. Ведь это вздор ⟨...⟩: Русская держава и русский народ суть русские и не более того; им принадлежат мировое значение и мировое будущее, не славянам, хотя они и порываются кичиться чем-то».[5]

---

[1] См., например: *Мазур Н. Н.* К ранней биографии А. С. Хомякова (1810—1820) // Лотмановский сборник. М., 1997. Т. 2. С. 195.

[2] Имя этого до самого последнего времени полузабытого, хотя и выдающегося деятеля русской культуры только сейчас возвращается из забытья: издаются его сочинения, все больше появляется серьезных исследований о нем. См.: *Гиляров-Платонов Н. П.* 1) «Жизнь есть подвиг, а не наслаждение...» / Сост. и комм. Ю. В. Климакова. М., 2008; 2) Из пережитого: Автобиогр. воспоминания: В 2 т. / Изд. подг. А. П. Дмитриев, И. Г. Птушкина, Л. В. Дмитриева. СПб., 2009; 3) Последние дни Помпеи: Семинарские опыты в стихах и прозе, 1837—1843 / Вступ. статья, сост., подг. текстов и комм. А. П. Дмитриева. СПб., 2009. См. также: Возвращение Н. П. Гилярова-Платонова: Сб. ст. и материалов / Редкол.: В. А. Викторович и др. Коломна, 2007. В дальнейшем в нашей статье фамилия мыслителя будет указываться усеченно, без прибавки «Платонов», которой Гиляров удостоился в 1846 году как стипендиат митрополита Платона (Левшина).

[3] Это подтверждается и составом московского кружка славянофилов, восстанавливаемым по 23 портретам литераторов и ученых, которые были размещены по линии карниза в знаменитой «голубой гостиной» хомяковского дома в Богучарове (см.: *Троицкий Н. И.* С⟨ело⟩ Богучарово. Родина Ал. Ст. Хомякова: Ист.-археол. записка. Тула, 1914. С. 21).

[4] «Многое тут разбросано искрами глубокой мысли...»: (Письма Н. П. Гилярова-Платонова к И. Ф. Романову-Рцы) / Вступ. статья, подг. текста и комм. А. П. Дмитриева // Возвращение Н. П. Гилярова-Платонова. С. 247, 248.

[5] Там же. С. 257.

Играло немаловажную роль и социальное положение Гилярова. В отличие от большинства славянофилов, отпрысков довольно родовитых дворянских семейств, он был выходцем из священнической среды, причем провинциальной, коломенской. Став в 1848 году, после окончания Московской духовной академии в ней же бакалавром, он по-новому строил читаемые им курсы, любил импровизировать на кафедре, будя мысль студентов адогматическим, творческим подходом к анализу как святоотеческого наследия, так и насущных проблем русской общественно-религиозной жизни. А порвав с духовным сословием, что было неизбежно и ввиду иссякшего терпения у его духовного начальства, и в связи с его внутренним ощущением острого кризиса в своей судьбе, избрал поприще чиновника и литератора-разночинца.[6]

Быстрое сближение Гилярова со славянофильским кружком произошло прежде всего благодаря свежести мысли молодого бакалавра при внутренней глубине и основательности его познаний. Его авторитет как богослова и, кроме того, основательного знатока Гегеля был непререкаем в славянофильском кругу. Гиляров позже, в 1886 году, вспоминал: «Аксаков[7] меня ценил, ставил меня очень высоко; во многих случаях я был для него авторитетом. Мало того: покойный Ю. Ф. Самарин склонялся предо мной (по моему мнению, даже сверх заслуженного); для Хомякова я был даже *единственным* человеком, с которым он признавал полное свое согласие».[8] И еще: «...Хомяков, Константин Аксаков подвергали моей предварительной критике свои сочинения...»[9]

Для славянофилов он оказался совершенно необходимым деятелем, обеспечивавшим реальную связь, с одной стороны, с малознакомым для них миром духовного сословия, теснейшим образом соприкасавшегося с внутренней народной жизнью и ею руководившего, и с другой — с областью научно-богословского знания. Существенным мотивом для сближения с Гиляровым было и то, что он, хоть и не стал редактором замышлявшейся «Русской беседы», но оказался востребованным автором ряда программных статей в этом издании по эстетике, методологии истории, литературной критике, философии; а кроме того, получив в мае 1856 года место цензора, ограждал любимое детище славянофилов от репрессивных мер.[10]

При этом многие убеждения изгнанного из Духовной академии свободомыслящего преподавателя вполне отвечали принципиальным мировоззренческим установкам его новых друзей. Д. Ф. Самарин во время беседы с биографом Гилярова, кн. Н. В. Шаховским, состоявшейся 28 сентября 1893 года, вспоминал: «Славянофил⟨ов⟩ поразило сходство в убеждениях молодого бакалавра, который совершенно особым, своим путем дошел до поразительного сходства даже в выражен⟨иях⟩ и некоторы⟨х⟩ убежден⟨иях⟩ с ихними. После переезда в Москву были постоянно свидания и обмен мыслей».[11]

Когда же познакомились с Гиляровым С. Аксаков и все его семейство и при каких обстоятельствах это произошло?

Кн. Шаховской в одной из своих биографических статей зафиксировал: «А. С. Хомяков и Аксаковы познакомились с Гиляровым-Платоновым в одно из

[6] См. подробнее: *Дмитриев А. П.* История одного увольнения: (Митрополит Филарет и Н. П. Гиляров-Платонов в 1855 году) // Филаретовский альманах. М., 2008. Вып. 4. С. 158—183.

[7] Подразумевается Иван Сергеевич.

[8] Цит. по: *Шаховской Н. В., кн.* Никита Петрович Гиляров-Платонов: Краткий публицистический очерк. Ревель, 1893. С. 79 (письмо к кн. Шаховскому от 2 февраля).

[9] «Многое тут разбросано искрами глубокой мысли...». С. 256 (письмо к Романову-Рцы от 3 ноября).

[10] См. об этом: *Дмитриев А. П.* Н. П. Гиляров-Платонов — автор и цензор «Русской беседы» // «Русская беседа»: история славянофильского журнала: Исследования. Материалы. Постатейная роспись. СПб., 2010. С. 158—183.

[11] *Шаховской Н. В., кн.* Матерьялы для биографии Н. П. Гилярова-Платонова, 1893 // РНБ. Ф. 847. Ед. хр. 49. Л. 56.

посещений Троице-Сергиевой лавры, куда особенно часто езжали Аксаковы ввиду близости от Троицы их имения Абрамцева, находящегося около Хотькова. Из сохранившегося в семье Гилярова предания об этом знакомстве мы узнали, что оно состоялось после того, как либо Константин Аксаков, либо Хомяков, попав на лекцию Гилярова в Московскую духовную академию, поразился сходством направления, которое проводилось с кафедры молодым бакалавром, с тем, которое высказывалось славянофилами».[12] Основывался Шаховской, как выясняется по его записям 1893 года, на свидетельствах трех человек: 1) приятеля Гилярова в 1850-х годах (а позднее его литературного недоброжелателя) историка и издателя П. И. Бартенева: «Со славянофилами Аксаковыми, Погодиным (?) и Хомяковым, а равно и гр. Блудовым, Гилярова познакомил П. И. Бартенев»;[13] 2) племянника Ф. А. Гилярова, филолога и журналиста: «Он же говорил, что знакомство К. С. Аксакова с Гиляровым началось, еще когда Н⟨икита⟩ П⟨етрович⟩ был профессором *Академии*. Аксаков попал к нему на лекцию и был изумлен сходству его воззрений с своими»;[14] 3) супруги В. А. Гиляровой-Платоновой: «С Аксаковым Н⟨икита⟩ П⟨етрович⟩ познакомился у Троицы, еще когда он был профессором. К⟨онстантин⟩ С⟨ергеевич⟩ восхитился его лекцией, случайно попадя на нее, — и тут же самого познакомил со старико⟨м⟩ Аксаковы⟨м⟩, с ним познакомились. — Впоследствии — двое сынов⟨ей⟩ Ник⟨олай⟩ и Алексей были крестниками Ольги Семеновны Аксаковой».[15] Получается, что знакомство состоялось сначала с К. Аксаковым на лекции в Духовной академии, куда тот попал по подсказке Бартенева (о «случайности» их встречи говорила только вдова Гилярова, более других двух респондентов далекая от славянофильского кружка).

В каком же году это было? Старший сын Гилярова Николай Никитич родился 21 ноября 1854 года. Этим же годом датируется самое раннее из сохранившихся писем Гилярова к К. Аксакову.[16] В известном Дневнике В. С. Аксаковой первые упоминания о Гилярове — госте в Абрамцеве — датированы 17 ноября 1854 года,[17] однако они содержатся чуть ли не в самых начальных записях Дневника. В письмах к кузине М. Г. Карташевской в Петербург, которые Вера Сергеевна писала с завидной регулярностью не реже одного в неделю,[18] нам не удалось встретить имени Гилярова ранее 2 декабря 1854 года (число и месяц не указаны, датируется нами по содержанию).[19] При этом краткие характеристики Гилярова и его жены и в Дневнике, и в этих письмах высказываются как при оценке людей еще малознакомых.

Осень 1854 года вполне могла стать временем знакомства Гилярова с Аксаковыми еще вот по какой причине. В эти годы их особенно волновал вопрос, связанный с гонениями властей на старообрядцев; интерес к нему подогревался служебными командировками И. Аксакова в 1848—1851 годах в Бессарабскую область и Ярославскую губернию по изучению положения раскольников. А Гилярову 21 сентября 1854 года было поручено преподавание русской церковной археологии и ис-

[12] *Кн. Н. В. Ш.* [*Шаховской Н. В.*]. Н. П. Гиляров-Платонов и А. С. Хомяков: (По сочинениям и письмам Гилярова) // Русское обозрение. 1895. Т. 36. Нояб. С. 14.

[13] *Шаховской Н. В., кн.* Матерьялы для биографии... Л. 44 об.

[14] Там же. Л. 45 об.—46.

[15] Там же. Л. 46 об.—47.

[16] См.: *Шаховской Н., кн.* Н. П. Гиляров-Платонов и К. С. Аксаков: (По статьям и письмам Гилярова) // Русское обозрение. 1895. Т. 36. Дек. С. 509.

[17] *Аксакова В. С.* Дневник 1854—1855 гг. М.,· 2004. С. 11.

[18] Переписка двух сестер, пока еще практически не исследованная и не введенная в научный оборот, продолжалась более четверти века (1837—1864) и насчитывает свыше полуторы тысячи подробнейших писем (многие на 10—12 страницах). Этот огромный эпистолярный комплекс представляет собой не только чуть ли не каждодневную летопись жизни знаменитого славянофильского семейства, но и ценнейший источник для изучения общественно-литературной жизни этого периода русской истории в целом.

[19] ИРЛИ. Сигн. 10621. Л. 138 об.

тории раскола в России на только что открытом при Академии Миссионерском отделении (первая лекция состоялась 3 октября). Несомненно, именно эти курсы и были наиболее интересны славянофилам.

Однако новые находки в архивах позволяют связать искомую дату с событиями, случившимися годом ранее. В письме к Бартеневу от 16 марта 1855 года Гиляров сообщает о составленной им по просьбе какого-то лица Записке о расколе и мерах по его преодолению на путях легализации и внутреннего переубеждения его последователей: «Мое письмо писано было в октябре 1853 года, при первых только слухах о затевавшихся новостях и, с другой стороны, после уже того, как сделаны были общие предначертания предположенной меры. Кроме этого, письмо косвенно предназначалось лицу, которому в то время я был совсем или почти совсем неизвестен».[20] Тут упоминается, безусловно, учреждение 13 февраля 1853 года Секретного комитета «для пересмотра постановлений о расколе и составления новых правил».

Что ж это за лицо, поводом к знакомству с которым стали познания Гилярова в этой области? 17 марта 1855 года (год не указан; установлен по содержанию) он писал И. Аксакову: «Третьего дня я получил письмо такого содержания, что „из Петербурга настоятельно просят о доставлении моего известного письма к Вам. Сказывают, в теперешнее время оно может быть очень полезно". ⟨...⟩ Теперь обстоятельства во всем этом совершенно переменились, и то, что под известными условиями хорошо было во время оно, то никуда не годится теперь. Какие ощущения не пробуждены новые в расколе! Раскол вступил, если хотите, в новый момент истории своей. ⟨...⟩ И я бы мог, пользуясь уже приобретенною довольно хорошею репутациею у Блуд⟨ова⟩, написать ему прямо, без обиняков, в чем были ошибки, какое теперь положение раскола, как отразились все принятые меры при столкновении как с расколом, так и с рутиной административного и духовно-учебного быта и вывести потом образ действий, необходимо теперь нужный».[21]

Очевидно, что Записку о расколе в 1855 году просил прислать гр. Д. Н. Блудов (через Бартенева, который в свое время и познакомил Гилярова с отцом и дочерью Блудовыми[22]) ввиду разрабатывавшихся в начале нового царствования мер по умиротворению старообрядцев.[23] Однако в 1853 году Гиляров составил ее для И. Аксакова в форме большого письма к нему.

Гиляров воспринимал раскол как национальную трагедию, как кровоточащую рану русского религиозного сознания, которую следует не растравлять репрессиями, но залечивать самоотверженным подвигом миссионерской любви.[24] Безусловно, точно так же относились к старообрядчеству и его новые друзья-славянофилы, знакомство с которыми и следует хронологически соотносить с составлением Гиляровым Записки о расколе в октябре 1853 года.

Подтверждает эту датировку письмо С. Т. Аксакова к сыну Ивану от 18 декабря 1853 года, в котором как бы невзначай сообщается: «Вчера Константин ездил к Троице: был у Горского, у Гилярова и заходил на почту...»[25]

Упоминавшиеся оценки супругов Гиляровых в Дневнике и в письмах В. Аксаковой несколько неприязненны. Но они важны, поскольку, несомненно, представ-

---

[20] РГАЛИ. Ф. 46. Оп. 1. № 552. Л. 85—85 об.

[21] РНБ. Ф. 847. № 359. Л. 25 об.—26 об.

[22] *Шаховской Н. В., кн.* Матерьялы для биографии... Л. 44 об., 46.

[23] Отметим здесь кратко, что, откликаясь на повторные просьбы прислать Записку, Гиляров несколько обновил ее содержание и переправил в Петербург. Там с ней, судя по письму гр. А. Д. Блудовой к Гилярову от 12 июля 1855 года, была ознакомлена молодая императрица (см.: РНБ. Ф. 847. № 592. Л. 1).

[24] См. подробнее об этом в брошюре ученика Гилярова: *Сенатов В. Г.* Философия истории старообрядчества. М., 1908. Вып. I. С. 5—7, 23—25.

[25] ИРЛИ. Ф. 3. Оп. 3. № 14. Л. 3. Упомянут профессор А. В. Горский, впоследствии, в 1862—1875 годах, ректор Московской духовной академии.

ляют собой общее мнение всего семейства и, следовательно, его главы Сергея Тимофеевича. Приведем некоторые из этих характеристик по неопубликованным письмам В. Аксаковой к кузине от 15 и 19 мая 1855 года: «Гилярова жена крайне болезненная и телом и духом женщина, неглупая, но со всеми понятиями и привычками[26] губернских духовного звания, она дочь священника. — Гиляров тоже хворый, всегда расстроен, унылый, хотя очень умный и даровитый человек, но много пострадавший от своего духовного воспитания, я тебе, кажется, говорила о нем, впечатление, производимое им, всегда как-то болезненно»;[27] «Вчера опять приезжал Гиляров, жалкой человек во многих отношениях».[28] Как бы подытоживая наблюдения членов своего семейства над новым знакомым, ставшим уже довольно близким им, И. Аксаков давал Гилярову такую беспощадную характеристику в письме к своему казанскому приятелю Б. И. Ордынскому от 28 октября 1858 года: «...нерешительность — есть свойство, общее всем даровитым семинаристам. В самом деле семинарское воспитание такого рода, что человек выходит или пошлым дураком, забитым, или же с головой — отлично вышколенной, с эрудицией необыкновенной, но весь нравственно надломанный, болезненный, расколотый, нервный, мнительный, нерешительный... Таков, между прочим, у нас в Москве Никита Петрович Гиляров».[29]

Сам С. Т. Аксаков обычно высказывался о Гилярове сходным образом, однако с большей сердечностью. Вот первая реакция на перемену в его судьбе — в письме к И. Аксакову от 29 сентября 1855 года: «Вчера у нас был Гиляров: он должен оставить службу при Академии; подлые враги его, злоба и невежество, постарались о том. Я очень этому рад, потому что он сам никогда бы не решился на такой поступок и, будучи не в состоянии опошлиться, — непременно бы погиб. Боюсь только, не поздно ли? не носит ли он и теперь в себе семя неизлечимой болезни духовной и телесной. Он очень смущен и жалок».[30] И еще: «Натура его так болезненна и телесно и духовно, что я даже не знаю, способен ли он на что-нибудь»,[31] — цитируем письмо к тому же адресату от 5 января 1856 года. Впрочем, тут важно отметить, что написано оно еще до того, как Гиляров опубликовал свою знаменитую рецензию на мемуарную книгу С. Т. Аксакова. Есть и другое свидетельство — зафиксированное в Дневнике В. Аксаковой под 19 апреля 1855 года, когда в абрамцевской гостиной зашел нелицеприятный разговор о том, что Гиляров «слишком постоянно занят самим, т. е. беспрестанно с самим собой возится, в себя самого погружен...»[32] Вера отметила: «Гиляров расспрашивал отесеньку о впечатлении, сделанном им в первый раз, и очень удивлялся, что оно было выгодно».[33] Впрочем, не исключено, что С. Т. Аксаков, пожалев самокритичного гостя, решил сгладить впечатление от довольно резких оценок своих детей, прежде всего Константина.

Для Гилярова же довольно частое посещение Абрамцева было своего рода отдушиной. Здесь он — впервые в своей жизни — попадал в родственную, теплую атмосферу, причем проникнутую высокими духовными интересами, где мог высказать задушевные мысли, поделиться самым сокровенным. Вера, например, записывает (19 апреля 1855 года), что он «сообщал любопытные свои расследования и открытия в памятниках древнего церковного пения», «много рассказывал ⟨...⟩ чрезвычайно любопытного о своем детстве, юношестве».[34] Известно, что, обучаясь

[26] Далее зачеркнуто: «москов⟨ских⟩».
[27] ИРЛИ. Сигн. 10622. Л. 84 об.—85.
[28] Там же. Л. 91.
[29] Там же. Ф. 3. Оп. 2. № 33. Л. 7.
[30] Там же. Оп. 3. № 14. Л. 102 об.
[31] РГАЛИ. Ф. 10. Оп. 3. № 2. Л. 24 об. Благодарю Т. Ф. Пирожкову, обратившую мое внимание на это письмо.
[32] *Аксакова В. С.* Дневник 1854—1855 гг. С. 136.
[33] Там же. С. 137.
[34] Там же. С. 136.

в семинарии, Гиляров серьезно подумывал о будущем писательстве, в его архиве сохранились историческая повесть, рассказы, стихотворения.[35] Во многом именно поэтому наиболее притягательным для него членом семейства был, конечно, С. Т. Аксаков, пред талантом которого он преклонялся и в молодости, и на склоне лет.

Если не считать богословских сочинений, публиковавшихся в специальном академическом журнале «Прибавления к Творениям Св. Отцов», то гиляровским дебютом в печати стала открывшая критический отдел первой книги «Русской беседы» обстоятельная рецензия на «Семейную хронику» и «Воспоминания» С. Т. Аксакова, которой была уготована роль литературного манифеста славянофильства.[36] На написание этой рецензии (снабженной — по образцу подобных же программных статей у Белинского — экскурсом в предыдущие этапы развития русской литературы, причем с вынесением довольно нелицеприятных оценочных приговоров даже великим — Пушкину, Лермонтову, Гоголю), безусловно, Гиляров благословили сами Аксаковы, и она предназначалась поначалу для «Русского вестника». 9 февраля 1856 года Сергей Тимофеевич писал, беспокоясь, сыну Ивану: «Гиляров взялся написать статью для Каткова, но статья не готова и едва ли поспеет в четвертую книжку».[37] Чуть позднее, 23 февраля, сообщал: «Скоро явится большая статья о моей книге».[38]

Однако эта рецензия послужила дополнительным стимулом для размежевания литературных партий. С. Т. Аксаков писал Ивану 1 марта 1856 года: «Статья Гилярова о моей книге не принята в „Русский вестник": ибо содержит в себе резкие славянофильские убеждения... итак, Катков выведен на свежую воду и наши имена должны быть исключены из числа участников».[39]

В своей рецензии Гиляров высоко оценил явленное в аксаковских произведениях «беспристрастное сочувствие к народной жизни в высшем ее смысле, отсутствие отвлеченности и условности в воззрении, стремление художественно примирить высшие начала жизни с формами народной действительности».[40] Спустя три десятилетия в мемуарной книге «Из пережитого» (М., 1886—1887. Ч. I—II) он показал, несомненно, собственный опыт такого художественного примирения и гармонизации «высших духовных начал с осмеянными, оплеванными, презренными формами жизни».[41] При этом важно, что Гиляров начал писать мемуары о своем детстве и юности уже в период преподавательской деятельности в Московской духовной академии, о чем свидетельствуют некоторые дневниковые записи

---

[35] Опубликованы нами: *Гиляров-Платонов Н. П.* Последние дни Помпеи: Семинарские опыты в стихах и прозе, 1837—1843.

[36] Не случайно впоследствии, в 1860 году, И. Аксаков решил перевести именно эту статью на немецкий для предполагавшейся хрестоматии славянофильских материалов (изданы Фр. фон Боденштедтом только первые два тома из задуманной серии под названием «Русские фрагменты. К познанию государственной и народной жизни в ее историческом развитии» (Лейпциг, 1862)). 3 апреля 1860 года И. Аксаков набросал для брата Константина примерный план этого издания, в котором значились лишь две литературно-критические статьи — самого К. Аксакова («Обозрение современной русской литературы», 1857) и «критическая статья Гилярова, по поводу „Семейной хроники"; несколько сокращенная. Она важна своею общею частью. («Б⟨еседа⟩» 1856. Т. I)» (ИРЛИ. Ф. 3. Оп. 1. № 53. Л. 2).

[37] Там же. Оп. 3. № 14. Л. 123 об.

[38] Там же. Л. 125 об.

[39] Иван Сергеевич Аксаков в его письмах: Эпистоляр. дневник 1838—1886 гг.: В 3 т. / С предисл., комм. и воспоминаниями А. Ф. Аксаковой. М., 2004. Т. II. С. 448. Уточнено по автографу: ИРЛИ. Ф. 3. Оп. 3. № 14. Л. 127 об. Отметим, что С. Т. Аксаков не вполне согласился с критикой Гилярова и в 1858 году возразил ему в особом «Вступлении» к переизданию своего рассказа «Буран» (см.: *Аксаков С. Т.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 403—405).

[40] *Гиляров-Платонов Н. П.* Семейная хроника и Воспоминания С. Аксакова. Москва. 1856 // Гиляров-Платонов Н. П. Сборник сочинений: В 2 т. М., 1899. Т. I. С. 82.

[41] Там же. С. 94.

В. Аксаковой.[42] Не исключено, что именно беседы в Абрамцеве и способствовали кристаллизации замысла и впоследствии его воплощению в жизнь.

Определяющей для Гилярова, как и для С. Аксакова, стала глубоко прочувствованная нравственная оценка разнообразных событий исторической и частной жизни, имеющая, между прочим, педагогическую задачу, т. е. как раз то, чем он восхищался, читая «Семейную хронику»: «Да, в этой книге слышите вы столько художественно воспроизведенной правды, столько нравственной чистоты, столько, чувствуете, положено в ней сочувствия к доброму, и единственно к доброму, что не обинуясь мы поставили бы ее в число первых книг к нравственному воспитанию юношества».[43]

Еще один важный аксаковский урок, хорошо усвоенный Гиляровым, касается — воспользуемся его же словами — «естественности слововыражения».[44] Противопоставив прозрачный и ясный стиль Аксакова «резкой свежести» оригинального гоголевского стиля, Гиляров продолжал проводить аналогичные параллели и дальше. Он писал: «Язык г. Аксакова напоминает нам аккуратную прозу Пушкина и Лермонтова, но отличается, однако ж, от нее опять отсутствием тщательной выделки, которая, как ни искусно скрыта у обоих этих писателей, однако все-таки слышна и представляет, правда мало заметную, какую-то напряженность».[45] (Как раз необычайная безыскусность образного и живого слова Гилярова ставила некоторых его критиков в тупик, вынуждала, словно против их воли, отказывать его мемуарам в художественности.[46])

В 1850-е же годы у Гилярова с С. Т. Аксаковым находились особо объединявшие их общие темы разговоров и обсуждений. Так, в одном из писем к К. Аксакову Гиляров сообщал: «Исполняя желание Сергея Тимофеевича, посылаю для него отрывок, который весь, от начала до конца, писан с муками рождения неописанными. Предмет отрывка — историческое краткое изложение отступления Армянской церкви — то же самое, о чем беседовал я с Вами прошлый раз».[47]

В Дневнике В. Аксаковой сообщается о какой-то записке Гилярова, посланной им в Абрамцево 19 апреля 1855 года,[48] которая, очевидно, не сохранилась. Объяснить это можно ее формальным характером: Гиляров жил неподалеку в Сергиевом Посаде, и его записки скорее всего не содержали сведений о чем-либо значительном — о таком он всегда мог рассказать лично во время визита. Известно и о нескольких посещениях его дома представителями семейства Аксаковых.[49]

Поэтому трудно переоценить значение двух писем Гилярова к С. Аксакову, хранящихся в архиве кн. Шаховского: вероятнее всего, они были переданы ему А. Ф. Аксаковой уже после кончины Гилярова, когда Шаховской приступил к написанию обстоятельной биографии своего учителя и друга и начал сбор материалов. В том, что эти письма были единственные, едва ли можно сомневаться, поскольку второе из них (1857 года) начинается с фразы: «Ни раза не доводилось мне даже из Москвы посылать Вам письма, достопочтеннейший Сергей Тимофеевич...», т. е. это было настолько исключительным явлением в их отношениях, что Гиляров напрочь забыл о первом письме, посланном в Абрамцево в разгар Крымской войны.

[42] См. запись от 17 ноября 1854 года: «Гиляров — человек очень умный и замечательный; его рассказы чрезвычайно интересны; он знает жизнь с таких сторон, какие мало известны между нами. Он обещал прочесть свои записки»; от 19 апреля 1855 года: «...у него есть записки его жизни, которые он давно уже обещает прочесть нам. Они должны быть чрезвычайно любопытны во всех отношениях» (*Аксакова В. С.* Дневник 1854—1855 гг. С. 11, 136).

[43] *Гиляров-Платонов Н. П.* Семейная хроника и Воспоминания С. Аксакова. С. 103.

[44] Там же. С. 114.

[45] Там же. С. 116.

[46] См. рецензии Г. П. Данилевского (Правительственный вестник. 1887. 1 мая. № 92. С. 2) и С. С. Татищева (Исторический вестник. 1887. Т. 29. Авг. С. 454).

[47] Цит. по: *Шаховской Н., кн.* Н. П. Гиляров-Платонов и К. С. Аксаков. С. 538.

[48] См.: *Аксакова В. С.* Дневник 1854—1855 гг. С. 135.

[49] См.: Там же. С. 23, 40, 101.

Написано оно было рано утром 1 сентября 1855 года (Гиляров сообщал: «...спешу в класс...») по довольно случайному поводу: он давал совет, как быть, если сын знакомого Аксаковым церковнослужителя не явится вовремя в семинарию с вакаций (1 сентября приступали к занятиям), но затем — на едином дыхании — им высказывались чувства и мысли человека, врасплох застигнутого вестью о трагическом переломе в ходе войне, граничащем с поражением своей страны. В тот же день это письмо было получено адресатом, о чем не преминула записать в Дневнике Вера: «Сегодня получил отесенька от Гилярова письмо отчаянное, в котором он высказывает все свои мрачные предчувствия и соображения и совершенную безнадежность отвратить грядущие бедствия. Он ожидает внутренних страшных возмущений, видит в народе недовольство; письмо его вполне выражает настоящую тягостную минуту, и мы хотим его сохранить».[50]

Из этого письма и пришедших с той же почтой газет Аксаковы и узнали о падении Севастополя. Потому-то чуть ли не дословно совпадают некоторые фразы в письмах Гилярова, с одной стороны, и С. Аксакова и его дочери — с другой, написанных в тот же день, 1 сентября, близким людям. Так, Гиляров пишет: «Севастополь взят, или отдан, — как хотите назовите... ⟨...⟩ давно ждал такого исхода... ⟨...⟩ чрезвычайно тяжело дожить до исполнения своих ожиданий». С. Т. Аксаков сообщал сыну Ивану в Черниговскую губернию, где тот находился в ополчении: «Сегодня поутру получили мы горестное известие о взятии или об отдаче Севастополя. Нельзя сказать, чтоб я не ожидал этого, особенно после несчастного нападения на Федюхины горы, где 12 т⟨ысяч⟩ французов отбили и разбили 40 т⟨ысяч⟩ русских.[51] ⟨...⟩ Я верю, что частных явлений храбрости было много, но общего духа — не было, да и быть не могло».[52] И обреченно обобщает: «Вера русского человека тиха и спокойна, он может за нее умирать, а не побеждать».[53] Вера Аксакова в своей комнате в тот же день так начинает очередное письмо к кузине Марии Карташевской: «Друг мой милый, пишу тебе под влиянием[54] ужасного, тягостного известия,[55] которое поразило нас сегодня: Севастополь взят, или, лучше, отдан; напрасны были все неимоверные усилия, труды, все страшные потери...»[56]

Насколько же были велики скорбь и разочарование стареющего писателя, можно судить по тому, как оживились в нем надежды на счастливый исход войны полугодом ранее, в связи с вступлением на престол Александра II. В Сергее Тимофеевиче тогда пробудилось и поэтическое вдохновение. Приведем не публиковавшийся до сих пор его стихотворный набросок, датированный 23 февраля. С ним скорее всего ознакомили и Гилярова, обедавшего в Абрамцеве на другой день, 24 февраля.[57] Копия произведения сохранилась в письме В. Аксаковой к М. Карташевской от 7 марта 1855 года. Вера так предуведомляет его: «В первую минуту великого события отесенька[58] хотел было написать стихи, но вместо того написал только проект стихов в прозе, который тебе и сообщаю, мой милый друг. ⟨...⟩

---

[50] Там же. С. 146—147.

[51] Имеется в виду ожесточенный бой на Федюхиных высотах (расположены между Сапун-горой и рекой Черной в 7 км к юго-востоку от вершины Севастопольской бухты) в период Черноречанского сражения 4 августа 1855 года, которому посвящена известная «солдатская» песня Л. Толстого «Как четвертого числа...»: «На Федюхины высоты / Нас пришло всего три роты, / А пошли полки!..».

[52] ИРЛИ. Ф. 3. Оп. 3. № 14. Л. 98, 98 об.

[53] Там же. Л. 98 об.—99.

[54] Далее зачеркнуто: «такого».

[55] Слово «известия» вписано сверху над зачеркнутым: «события».

[56] ИРЛИ. Сигн. 10622. Л. 156.

[57] См.: *Аксакова В. С.* Дневник 1854—1855 гг. С. 88.

[58] Далее зачеркнуто: «было».

МЫСЛИ И ЧУВСТВА ПО ВЫСЛУШАНИИ ВЫСОЧАЙШЕГО МАНИФЕСТА ОТ 18 ФЕВРАЛЯ 1855 ГОДА

Была страшная година: шел Наполеон на Александра, победоносный Галл с порабощенною Европой шел на смиренную Русь... погиб великий завоеватель, погибли победоносные легионы, восторжествовала и освободила Европу смиренная Русь.

Еще страшнее пришла година: опять Наполеон, рука в руку с обезумевшей Британией, ведет Галльские легионы и опять идет с ним вся Европа, но уже не рабой послушной; собственной злобою пылая, идет она сокрушить великую Русь, которая сорок лет оскорбляла ее своим могуществом, смирением, благодушием и Православием.

Идут они, прикрываясь личиною мнимых защитников разрушающегося Исламизма. Крест защищает луну, Евангелие — Алкоран; просвещение сражается за невежество, человеколюбие — за законность тиранства Магометан над Православными Христианами.

И опять стоит против Наполеона Александр со смиренною Русью. Он приемлет скипетр и корону в самое решительное и грозное мгновенье; он обещает возвесть Русскую землю на высшую степень славы и могущества: сочувствует и верит ему смиренная Русь, крестом осеняет чело — и горе врагам ее».[59]

Свое разочарование и тревожные предчувствия Гиляров, сознавая, что пишет к художнику слова, передает в виде живописной картины: «Мне кажется, что я как будто бы теперь в лесу; чрезвычайная тишина в воздухе и удушье; но слышу отдаленные раскаты грома, чувствую, что уже трещат и валятся недалекие деревья, вот тихий ветерок уже пронесся по вершинам; падают сухие листья. Жду страшной грозы...»

Ответа на это письмо, судя по всему, не было, да и Гиляров его едва ли ждал, тем более что уже вскоре, 25 сентября, посетил Абрамцево.[60]

Второе письмо Гиляров написал С. Аксакову из-за границы спустя два года, 5 августа (24 июля) 1857 года. Оно также отличается необычной для эпистолярного жанра художественной отделкой. В формулярном списке Гилярова отмечено: «Высочайшим приказом по гражданскому ведомству, 31-го маия 1857 года № 118, уволен в отпуск за границу в Германию, Италию и Францию на 3 месяца для пользования минеральными водами и морским купаньем, в каковом отпуске находился с 28 июня по 5-е сентября».[61] Ехал он с женой, и действительно, из-за сильно расстроенного напряженной работой здоровья. Поскольку в связи с распоряжениями правительства жалованье чиновникам в период таких отпусков не выплачивалось, всегдашний покровитель Гилярова гр. Д. Н. Блудов, возглавлявший Еврейский комитет, придумал для него задание «собрать точные сведения об устройстве заграничных училищ еврейских и особенно раввинских, а также о литературной деятельности евреев, с выдачею на путевые издержки единовременно 700 руб. сер. из еврейского училищного капитала, состоящего в ведении Министерства народного просвещения».[62] Гиляров, однако, глубоко заинтересовался этой темой и впоследствии, вместо формального отчета-отписки, в течение трех лет работал над историко-публицистической книгой, которую решил выпустить в свет под названием: «В каком смысле могут принадлежать евреям права гражданства в христианских государствах: На основании сочинений Паулуса составил и собствен-

[59] ИРЛИ. Сигн. 10622. Л. 39 об.—40 об.

[60] См. упоминание об этом в письме В. Аксаковой к кузине от 29 сентября: Там же. Л. 170 об.

[61] РНБ. Ф. 847. № 197. Л. 2.

[62] Там же. Л. 4 об.

ными примечаниями дополнил Н. Г.» (М., 1860), однако это издание так и не состоялось.[63]

С. Аксаков сочувственно следил за сборами Гилярова в дорогу, о чем сообщал в письме к сыну Ивану от 4 мая 1857 года: «Всё собирается в чужие края; даже Гилярова отпускают с жалованьем, но ему совестно и он не будет уметь этим воспользоваться».[64]

Но, как ни странно, в его письме к С. Аксакову ни слова не говорится о служебном задании по еврейскому вопросу. Проводя бóльшую часть времени в немецком курортном городке Эмсе, знаменитом своими термальными минеральными источниками, Гиляров много гуляет по живописным окрестностям и талантливо их описывает. При этом любопытно одно поразившее его наблюдение. Создается даже впечатление, что ради того, чтоб поделиться им, и было написано все письмо. Гиляров ни в самом Эмсе, ни в лесах, которыми поросло окружающее город низкогорье, не видит птиц и не слышит их пения. Он изумлен: «Ничто не вспорхнет, ничто не отзовется; все пусто. Странно, какое-то неприятное впечатление мертвенности...» И при этом вспоминает родину: «...признаюсь, мне, как русскому человеку, привыкшему везде встречать голубей, галок, воробьев, приятно было бы видеть хоть одно вольное созданье Божие...»

Надо сказать, что тут Гилярова подвело его семинарское образование, почти начисто лишенное естественнонаучного компонента. Ведь как раз в августе большинство птиц замолкает: они поют в мае—июне, когда «столбят» участки, выбирают партнеров и ухаживают за ними, строят гнезда и пока самка сидит на яйцах; у нескольких видов есть осенняя песнь, уже перед отлетом в теплые края.

Но для Гилярова это непонятное ему природное явление вырастает в самоочевидное подтверждение славянофильских представлений о «загнивающем» Западе. И более того, Гиляров не случайно пишет об этом именно С. Аксакову. Причем не только потому, что в свое время, уверенно говоря в упоминавшейся выше рецензии о влиянии его на Гоголя, приводил колоритную цитату из «Записок ружейного охотника Оренбургской губернии»:[65] «На ветвях дерев, в чаще зеленых листьев и вообще в лесу живут пестрые, красивые, разноголосые, бесконечно разнообразные породы птиц: токуют глухие и простые тетерева, пищат рябчики, хрипят на тягах вальдшнепы, воркуют, каждая по-своему, все породы диких голубей, взвизгивают и чокают дрозды, заунывно, мелодически перекликаются иволги, стонут рябые кукушки, постукивают, долбя деревья, разноперые дятлы, трубят желны, трещат сойки; свиристели, лесные жаворонки, дубоноски и все многочисленное крылатое, мелкое певчее племя наполняет воздух разными голосами и оживляет тишину лесов...»[66]

Именно в изображении С. Аксаковым природы, равно как и в его бытописании русской жизни, Гиляров несомненно усматривал то, что соответствовало его пониманию народного своеобразия, в отличие от представлений других членов славянофильского кружка, на его взгляд больше отвлеченных теоретиков, нежели объективных мыслителей, каковым он считал себя, или интуитивных художников, каким был для него С. Аксаков.

Об этом кардинальном своем отличии от приятелей-славянофилов (впрочем, сближающем его с С. Аксаковым) он писал Романову-Рцы 2 ноября 1886 года: «Многое есть в письме вашем, на что бы нужно ответить. Между прочим нашел слово *самосознание*, да еще подчеркнутое. Ой, подумал я, по прямой линии это идет от К. Аксакова через И. С. Аксакова. А это пункт, в котором я коренным об-

---

[63] Подробнее см.: *Шаховской Н., кн.* Н. П. Гиляров-Платонов о евреях // Русское обозрение. 1897. Т. 43. Янв. С. 148—185.

[64] ИРЛИ. Ф. 3. Оп. 3. № 14. Л. 138 об.

[65] См.: *Гиляров-Платонов Н. П.* Семейная хроника и Воспоминания С. Аксакова. С. 79.

[66] *Аксаков С. Т.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 381.

разом расходился с Константином Сергеевичем и об нем-то без устали спорил. Схема такова (гегелевская): с народными началами порвано; пойдет потом возврат, усвоение их *сознанием*.[67] Я это в основании отвергаю, утверждая напротив, что сознание народных начал есть предвестие смерти. А я не думаю, чтобы русский народ умер. Вы понимаете, что при таком моем воззрении я должен во многом расходиться с славянофилами в понимании истории вообще и русской в частности».[68]

Тексты писем печатаются по автографу: РНБ. Ф. 847. № 364. Л. 1—4 об. Извлечения из первого письма были опубликованы кн. Н. В. Шаховским в составе одной из его статей,[69] однако с существенной правкой стилистического характера, сглаживающей как раз то в языке Гилярова, что он особенно ценил в литературе.

[67] См. об этом, например: *Аксаков И. С.* О взаимном отношении народа, государства и общества // Аксаков И. С. Отчего так нелегко живется в России? М., 2002. С. 132—156.

[68] «Многое тут разбросано искрами глубокой мысли...». С. 250.

[69] См.: *Шаховской Н., кн.* Н. П. Гиляров-Платонов и К. С. Аксаков. С. 540—541.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПИСЬМА Н. П. ГИЛЯРОВА-ПЛАТОНОВА К С. Т. АКСАКОВУ

1

1 сент⟨ября⟩ 1855

К сожалению, почтеннейший Сергей Тимофеевич, поручение Ваше исполнить действительно — неудобно. Вифанский Ректор — величайший в мире формалист.[1] Безусловно, дозволить неявку в семинарию противно будет его природе, и он, без сомнения, посоветует подать ученику[2] с должными формальностями объявление о болезни. А это исполнить можно, и не требуя дозволения Отца Ректора. Да притом уведомить Вас об успехе своих хлопот я не могу рано, — разве за какой-нибудь день до предполагаемого Вами срока отсылки семинариста. Итак, лучше, по моему мнению, обойтись без всяких официальных хлопот и распорядиться, как Вам нужно. Я между тем все-таки съезжу в Вифанию[3] и, по крайней мере, разузнаю тамошние порядки и в воскресенье[4] Вас уведомлю.

Но не то в голове у меня теперь, почтеннейший Сергей Тимофеевич! Севастополь взят, или отдан, — как хотите назовите.....[5] Третьего дня некто читавший в Петербурге объявление собственными глазами, рассказывал нам, что мы «оставили окровавленные развалины Южной стороны Севастополя, кроме Корниловского бастиона». А другой некто привез слух, что Корниловский бастион взят штурмом, после седмикратного приступа...[6] Одно из известий несомненно; я полагаю, что и оба верны, потому что давно ждал такого исхода...

Но, несмотря на то, что ожидал такого исхода, чрезвычайно тяжело дожить до исполнения своих ожиданий. И не то прискорбно, что мы отдали; но то досадно, почему не отдали мы несколькими месяцами назад, если предвидели невозможность держаться... Мы тогда бы не потеряли даром десятков, может быть, сотен тысяч людей... Оно выходит, что лучше даже было бы, если бы принято было с самого начала предложение Корнилова:[7] вышел бы флот и погиб все равно разом смертию храбрых! Сколько было бы сохранено народа! И не выше, и не сильней ли бы было впечатление, произведенное великодушною погибелью горсти храбрых пред напором силы, нежели та же погибель и с погибелью еще бесчисленного множества,[8] пред умом, пред лучшею расчетливостию, пред большею энергиею непри-

ятеля, и притом погибель медленная, с тщательно и подробно прожитыми всеми моментами агонии.

Но не то, говорю, гнетет теперь меня, не прошлое... Нет, я смотрю вперед. Будущее, ближайшее будущее ясно. Крым отнят, берега Черного моря разорены, кампания в Бессарабии с связанными для наступления руками,[9] — голод, — ибо в южных губерниях хлеб поеден саранчой;[10] крайнее истощание народа; недовольство, уже видимо просачивающееся в народ; толки об измене, слышимые на каждом шагу. И ко всему этому крайняя официальная апатия и в то же время возбуждение элементов беспорядка.... что будет, к чему мы приходим, до чего доживаем? Где конец, есть ли хоть одно светлое явление, на котором успокоить безнадежные взоры?.. Мне кажется, что я как будто бы теперь в лесу; чрезвычайная тишина в воздухе и удушье; но слышу отдаленные раскаты грома, чувствую, что уже трещат и валятся недалекие деревья, вот тихий ветерок уже пронесся по вершинам; падают сухие листья. Жду страшной грозы, вот-вот сейчас удар, и некуда спрятаться... Я закрываю глаза и зажимаю уши...

Грустно, тяжело, невыносимо больно, почтеннейший Сергей Тимофеевич... Но всех ощущений не перескажешь. Одно мысленно повторяю я теперь, — слова нашего поэта: «Не дай Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!..»[11] Что там толкуют об обновлении[12] и проч. и проч. Когда-то это будет, да где же еще эти задатки обновления, но беда-то на носу...

Между прочим, рассказывают, что Посетитель поедет в Варшаву, якобы для конгресса:[13] а конгресс-де по поводу просьбы Неаполитанского короля, обратившегося к австрийскому императору.[14] Что ж, быть может; быть может, мы подумаем и примем меры к охранению порядка вещей в Европе и даже пошлем корпус вместе с австрийским... А Австрии дадим честное слово не трогать ее в это время, само собою разумеется, хотя она и останется в Молдавии...[15]

NB. Извините, что пишу крайне небрежно, спешу в класс. Видеться с Вами давно желаю. В прошлый раз[16] я потерял Вас из вида и потом побежал домой успокоить снова возникшую зубную боль.

[1] Речь идет об архимандрите Нафанаиле (в миру Гавриил Иванович Нектаров; ок. 1814—1857), исполнявшем должность ректора Вифанской духовной семинарии (см. прим. 3) с 31 августа 1853 года по 2 сентября 1857 года, когда он скончался в эпидемию холеры. Гиляров знал его еще до пострига, в 1841—1842 годах, как своего семинарского преподавателя герменевтики. В мемуарах «Из пережитого» он упомянут в числе «наставников, пользовавшихся пристальным вниманием: муху слышно в классе». Гиляров писал: «Герменевтика сама наука неважная, состоит из общих мест; но преподаванием ее, а вместе толкованием пророчеств и учительских книг Ветхого Завета, которое соединено было с герменевтикой, профессор так завлек слушателей, что у некоторых возбудилось горячее желание выучиться еврейскому языку, впрочем, скоро и охладевшее, потому что не долго самим профессором пользовались. Впоследствии он принял монашество, был инспектором и ректором Вифанской семинарии и в этом звании скончался» (*Гиляров-Платонов Н. П.* Из пережитого. Т. 1. С. 253).

[2] По всей видимости, имеется в виду Петр Иванович Леонардов (ок. 1836—1880), сын причетника из ближайшей к Абрамцеву церкви Алексия, митрополита Московского, в Хотькове. Он обучался в Вифанской семинарии с 1850 по 1856 год (окончил вторым по разрядному списку). Дальнейшее образование получил в Московской духовной академии (1856—1860). После 4-месячного периода преподавания в Калужской семинарии был профессором словесности Вифанской семинарии (1861—1875), далее — священником Дорогомиловской кладбищенской церкви в Москве (см.: Списки начальников, наставников и воспитанников Вифанской духовной семинарии с 1800 до 1897 года. Св.-Троицкая Сергиева лавра, 1898. С. 39). Вероятно, увлеченность П. И. Леонардова литературой возникла еще в его юношеские годы и не без влияния абрамцевских обитателей — прихожан отцовской церкви.

[3] Вифанией Гиляров называет Вифанскую духовную семинарию, которая была учреждена Указом Павла I от 1 мая 1797 года после посещения им Вифанского в честь Преображения Господня монастыря, располагавшегося в Сергиевом Посаде, в 4 верстах к юго-востоку от Троице-Сергиевой лавры. Открылась семинария в августе 1800 года — по окончании строительства для нее учебного корпуса. Поначалу это было элитное заведение, куда принимали наиболее одаренных учеников, но к середине века из-за инфляции семинария оказалась в тяжелом материальном положении и превратилась в духовную школу для юношей из самых бедных семей.

Гиляров в этот период (1844—1855) жил в Сергиевом Посаде — сначала в качестве студента, а потом и преподавателя Московской духовной академии. В своих мемуарах он писал: «...семинария Вифанская имела славу провинциальной. ⟨...⟩ А в сущности, пренебрежительный взгляд на Вифанскую семинарию был предрассудком. Вифанцы ⟨...⟩ не бывали в театрах; иной и столицы совсем не видал; не умели ступить и сесть; со светским обществом, со светскою литературой никакого знакомства. Но близость к Академии давала особенное озарение. Академические знаменитости были свои для вифанца; от лекций академических слышались постоянные в Вифании отголоски, и у учеников более, нежели даже у профессоров» (*Гиляров-Платонов Н. П.* Из пережитого. Т. 1. С. 229, 230).

[4] Соответствующее воскресенье в 1855 году приходилось на 4 сентября.

[5] Ввиду успешного штурма войсками интервентов Малахова кургана, начавшегося в полдень 27 августа 1855 года, вечером главнокомандующий кн. М. Д. Горчаков отдал «приказ взорвать укрепления и склад и оставить Южную сторону Севастополя» (*Тарле Е. В.* Крымская война: В 2 т. 2-е изд., испр. и доп. М.; Л., 1950. Т. II. С. 502). Таким образом, формально Севастополь не был ни взят, ни сдан. Известие о переходе русских войск на Северную сторону города было получено в Москве 30 августа.

[6] Корниловским стали называть бастион в юго-восточной части Малахова кургана после того, как там 5 октября 1854 года получил смертельное ранение вице-адмирал В. А. Корнилов. Противоречивые слухи о судьбе бастиона были связаны с разновременными известиями о севастопольских событиях: после усиленного обстрела противником Малахова кургана, начавшегося 24 августа 1855 года, он превратился в груду развалин. Когда в полдень 27 августа союзники бросились на штурм руин, они неожиданно столкнулись с ожесточенным сопротивлением укрывшихся в оборонительной башне Корниловского бастиона солдатами Модлинского полка и матросами, которые в течение нескольких часов сражались с превосходящими силами французов. Неравную борьбу прекратил только обстрел гранатами из мортиры.

[7] Возглавивший в сентябре 1854 года оборону Северной стороны В. А. Корнилов, возражая против затопления части парусных судов Черноморского флота в Севастопольской бухте, предлагал дать бой союзной эскадре, однако не получил поддержки большинства флагманов и капитанов (см.: *Тарле Е. В.* Крымская война. Т. II. С. 136—137).

[8] По официальным данным, за 11 месяцев осады неприятель потерял не менее 70 тыс. человек, не считая умерших от болезней; русские — около 83½ тыс.

[9] Имеется в виду 80-тысячное русское войско, введенное в июне 1853 года с территории русской Бессарабии в Молдавию и Валахию, принадлежавшие Турции, но находившиеся тогда под протекторатом России, а через год, ввиду возросшей опасности вступления в войну Австрии, отведенное на исходные позиции и обреченное на бездействие.

[10] Ср.: «В губерниях Таврической и Херсонской напала на хлеб, бывший еще на корню, саранча и истребила в первой 35 000, а в последней до 17 000 десятин. В губерниях Киевской, Подольской и Херсонской она появилась уже в августе и истребляла не убранный с полей яровой хлеб, особенно просо» (Извлечение из Всеподданнейшего отчета г. министра внутренних дел за 1855 год // Журнал Министерства внутренних дел. 1857. Ч. 21. Отд. I. С. 103). Кроме того, летом 1855 года саранча была зафиксирована в Бессарабской области и Черниговской губернии, где она лишь «отчасти вредила хлебу» (см.: Сведения о состоянии хлебов и трав по губерниям // Там же. 1855. Ч. 13. Отд. IV. С. 10, 25).

[11] Неточная цитата из повести Пушкина (гл. 13) «Капитанская дочка» (1836). В оригинале: «Не приведи Бог видеть...».

[12] В конце жизни, однако, Гиляров иначе описывал мироощущение своих современников в середине 1850-х годов, их надежды на обновление жизни. В речи «Возрождение Общества любителей российской словесности в 1858 году» (1886) он вспоминал: «...с начальными же годами Александра II наше время не имеет аналогии. То было состояние влюбленных перед свадьбою: апрель месяц, когда снег еще на полях, но уже бегут ручьи, солнце пригревает, почки надулись, жаворонки поют, скворцы суетятся около гнезд. Облегчилось на душе; ждалось чего-то еще неизвестного, но непременно светлого; в умах бодрость, силы оживились, старики помолодели» (*Гиляров-Платонов Н. П.* Из пережитого. Т. 2. С. 191).

[13] Подразумевается Александр II, приехавший 1 сентября с августейшим семейством в Москву и собиравшийся посетить Троице-Сергиеву лавру (паломничество состоялось 6—7 сентября). В. С. Аксакова в письме к кузине от 1 сентября сообщала о том же: «В Москве ждали Государя, сегодня или завтра он должен был проехать через Харьков к Троице, все ждали его с радостью, но теперь все так унылы, так смущены, что и прием не может быть радостен, да и вероятнее всего, что Государь отложит свою поездку, конечно, его присутствие нужно теперь [для] в Петерб⟨урге⟩. Впрочем, говорят, Государь едет в Варшаву и даже на Конгресс, неужели с Австр⟨ийской⟩ импер⟨ией⟩?» (ИРЛИ. Сигн. 10622. Л. 157 об.—188). См. также в письме С. Т. Аксакова к сыну Ивану от 1 сентября: «Из Москвы Государь должен был проехать в Варшаву, вероятно, по делам большой важности» (Там же. Ф. 3. Оп. 3. № 14. Л. 99). От планировавшейся поначалу поездки в Варшаву (для совещания с наместником Царства Польского гр. И. Ф. Паскевичем-Эриванским в связи с возможной войной с Австрией) Александр II из-за крымских событий отказался и отправился на юг, чтобы как-то развеять всеобщее уныние.

[14] Неаполитанский король Фердинанд II (1810—1859), деспотически правивший королевством Обеих Сицилий в 1830—1859 годах, постоянно прибегал к массовым репрессиям по отношению к собственному народу. Опасаясь его противодействия, Фердинанд и обращал взоры к Австрии, являвшейся тогда оплотом всех реакционных сил на Апеннинском полуострове: она подчинила военному режиму Ломбардию и Венецию, оккупировала Тоскану и Романью.

[15] Австрийские войска оккупировали Молдавию и Валахию по соглашению с Портой летом 1854 года. Ирония Гилярова вызвана тем, что Австрия этими своими действиями нарушила союзнические договоренности с Россией, предала ее.

[16] О том, что «Гиляров с женой» были в гостях в Абрамцеве, В. Аксакова писала кузине 18 июля 1855 года (см.: ИРЛИ. Сигн. 10622. Л. 128). Вероятно, конец июля и август (вакации в Академии) Гиляровы провели у родных в Москве и не навещали Аксаковых.

2

Эмс, 24 июля / 5 авг⟨уста⟩ 1857

Ни раза не доводилось мне даже из Москвы посылать Вам письма, достопочтеннейший Сергей Тимофеевич; а теперь пишу так издалека! Как это случилось, что я, не помышлявший никогда о карьере туриста, не предполагавший особенно поездки за границу нынешний год, не решавшийся ехать до самого кануна отъезда, вдруг, однако, поехал, съездил туда и сюда и, наконец, очутился в немецком городишке за три тысячи почти верст от Москвы, я в этом до сих пор еще не могу сам себе хорошенько дать отчет. Однако это так; все-таки я кое-куда съездил, хотя не знаю зачем, и не задал себе предварительно вопросов, чего искать, что смотреть, кого слушать. Одна определенная мысль была — лечиться; эту я исполняю. А все-таки, кроме того, сделал кое-куда завороты;[1] поеду, вероятно, и после курса леченья, куда-нибудь... Наконец, ведь это глупо.

Да, я прихожу действительно к этому заключению, весьма нелестному для путешественников вообще и для меня в особенности. Не думайте, чтоб я хотел сказать какой-нибудь парадокс или просто остроту, шутку. Нет, я глубоко уверен в том, что сказал. Путешествовать — глупо и смешно; и если есть какая-нибудь польза, это одна — увериться, что не стоило путешествовать. Путешествовать, в XIX столетии, в 1857 году, по Западной Европе! Как это я не сообразил заранее; правда, неопределенная мысль мелькала у меня; но мне не дали хорошенько в ней убедиться. «Нет, — говорят, — как же, надобно, полезно....» И вот человек садится на пароход; путь определен; время проезда известно заранее. Вы вытерпливаете маленькую или довольно большую качку и говорите, когда Вас, — извините, — начинает тошнить: ну, это еще не стоило труда испытывать. Говорят, хорошо море. Не знаю, на чей вкус; для меня — вовсе не хорошо. Конечно, Балтийское море не океан; да я думаю, что и об океане довольно люди поприхвастывают. Кому не известна фраза: «волны как горы»?[2] Научные исследования показали, что это именно фраза, не более; найдена и определена наибольшая высота волн, — и она не очень велика. Во время моего переезда по морю *Варяжскому*[3] чувствовалась качка; все жаловались; чувствовали себя нехорошо; в числе прочих и я. Напитанный, однако, чтением книг, расписывающих морские волнения, я говорил другим: да ведь это, конечно, пустяки, вздор, ничто. «Нет, — отвечали мне знающие люди, — это *очень* дурная погода. Сам капитан очень жалуется, что погода чересчур нехороша». Что прикажете думать после этого?

Наконец, вот берег. Станем путешествовать, путешествовать, в XIX веке, в 1857 году, по Западной Европе. Во все концы идут железные дороги. Садитесь! Мы садимся; свистит свисток, мимоходом сказать, — далеко здесь везде не так оглушительный, как на нашей Николаевской дороге.[4] Итак, пищит свисток, и Вы летите, летите. Постойте, постойте, что там такое вдали? — Такой-то город, — отвечают Вам, — Магдебург, Ганновер, Шпандау[5] и проч. и проч. Это — путешествие!

На некоторых точках вы останавливаетесь, потому что наконец надо же и отдохнуть; или же потому, что это какая-нибудь замечательная столица, город с древностями, с музеем. Что ж, будем здесь два-три дня, пусть — целую неделю; походим, посмотрим, послушаем, почитаем и отправимся лететь далее, чтоб чрез несколько часов очутиться за пятьсот верст, буквально за *тридевять* земель, в *тридесятом* государстве. И, наконец, находятся люди, которые воображают, что они наблюдали страну, быт, нравы. Встречаются даже люди, печатающие свои впечатления, рассказывающие нам, что такое — здесь или там; в каком состоянии здесь наука, какие в ходу общественные вопросы. Если бы изобретен был инструмент, вдобавок телескопу или микроскопу, инструмент, показывающий в наикратчайшее продолжение времени бесчисленное множество предметов с бесчисленными подробностями, я бы стал верить путешественникам. А до того времени прошу всех извинить меня. Может быть, я и ошибаюсь и желал бы в таком случае, чтоб кто-нибудь разубедил меня.

Сбираюсь я гораздо подробнее изложить свои мысли обо всем этом в письме к Ю. Ф. Самарину,[6] — (хотя и не знаю, куда ему адресовать). Я хочу там изложить, что, по моему мнению, может путешественник видеть и исключительно видеть в наши времена, при теперешних способах сообщения; что видел я и каковы впечатления, или, лучше сказать, мысли, навеяла на меня моя поездка. Вас, достопочтеннейший Сергей Тимофеевич, не хочу затруднять чтением подобных впечатлений; да правду сказать, боюсь и того, что, раз изложивши мысль свою не вполне, не захочется повторять ее подробнее кому-нибудь в другом письме. Скажу Вам еще несколько слов, — именно, о моем теперешнем местопребывании.

Да, я всегда вспоминаю Вас, когда вгляжусь в эту местность; всегда думаю, что бы почувствовали и сказали Вы при виде ее. Эмс стоит в чрезвычайно узкой долине, пересекаемой рекой и отвсюду окруженной горами, — не очень высокими.[7] Да, я думаю, что их следует[8] назвать даже очень маленькими, покамест не уверюсь, что и о горах преувеличивают так же, как о волнах. Вид гор, если взойдете на высоту какой-нибудь, — недурен. Все покрытые лесом, они представляют вид какого-то зеленого, инде[9] светло-желтого (в некоторых местах — пашни) моря, сильно взволновавшегося и вдруг в минуту, в секунду самого сильного волнения, окаменевшего, застывшего. Дозде[10] не дурно. Хорошо и то, что, когда идешь на какую-нибудь гору, вдруг слышишь в двух шагах журчанье ручейка. Журчанье, без всяких поэтических фраз; думаю, что в степях и вообще в наших равнинах быть этого не может, такого сильного, густого журчанья. Итак, все это очень хорошо. Но представьте к этому, что ни в городе, ни в окрестностях, ни на горах, ни в глухом лесу — вы нигде не слышите никакого живого звука... Я говорю собственно о *птицах*. Люди, разумеется, попадаются; а в городе их так много, что даже хотелось бы, чтоб их было поменьше. Итак, ни одного птичьего, вольного птичьего звука! Не знаю, обращает ли это на себя вниманье других; но меня это поразило. В городе — ни одной птицы; это было бы еще кое-как сносно, хоть, признаюсь, мне, как русскому человеку, привыкшему везде встречать голубей, галок, воробьев, приятно было бы видеть хоть одно вольное созданье Божие в душном городском воздухе. Но нет, ни одной птички, во всех окрестностях. Раз как-то, во время гулянья, я услышал в лесу, что-то чиликнуло; но это было раз, и более не повторилось.

Этот факт, по-видимому маловажный, ужасно поражает меня. Я не могу от него отвязаться своими мыслями, и чем далее, тем становится мне скучней. Вот теперь, в настоящую минуту, я пишу, и пред глазами моими — гора, отчасти покрытая мелким лесом, отчасти пустопорожняя, отчасти изрытая грядами с какими-то *насаждениями*. И ничего более! Ничто не вспорхнет, ничто не отзовется; все пусто. Странно, какое-то неприятное впечатление мертвенности... Я дал себе слово наблюдать, будет ли везде повторяться такая же история, где ни буду я в Европе.

В реке, напротив, есть рыба; и даже жадно ловит бросаемый хлеб. Но на удочку идет плохо, хотя и есть охотники удить, и преимущественно, кажется, из русских.[11]

Оканчивая письмо свое, я должен попросить у Вас извинения, во-первых, в том, что заставил Вас читать столько моего вздора, а во-вторых, в том, что перед отъездом я не успел ни проститься с Вами в Москве, ни побывать в Абрамцеве. А казалось бы, так легко. Я был даже у Троицы; был даже в Хотькове.[12] Подходя к Хотькову, даже видел издали дом, стоящий на горе, и когда спросил: «Чей это?» — зазывавшие к себе на ночлег крестьяне отвечали: «Нет, барин, туда не пойдешь, это господский дом, господина *Корсакова*».[13] Дело в том, что я шел пешком, шел не один, а с женою[14] и родственниками; в Хотьков прибыл в одиннадцатом часу ночи и притом после сорокаверстного в один день перехода; рано утром должен был спешить к Троице к обедне; а там говеть и молиться. Таким образом, ни мне, ни Вашей книге (Рулье о пчелах),[15] которую я взял было с собою, чтоб лично отдать Вам, не удалось Вас видеть. На дороге встретил я Ольгу Семеновну,[16] ехавшую в Москву, но не успел даже раскланяться.

Константину Сергеевичу посылаю свой искренний поклон. Как ни далеко идет обыкновенно молва,[17] но теперь я так далеко, что и ее не слышу.

Ольге Семеновне и всему Вашему семейству от меня и от жены моей, лечащейся вместе со мною, наше искреннее почтение и душевный привет.

Душевно уважающий и преданный вполне

Н. Гиляров

[1] Как указано в формулярном списке Гилярова, он изначально собирался посетить не только Германию, но еще Францию и Италию (см.: РНБ. Ф. 847. № 197. Л. 2).

[2] Устойчивое выражение. См., например, его использование в миниатюре еп. Игнатия (Брянчанинова) «Дума на берегу моря» (1843), включенной в его «Аскетические опыты»: «Море, препираясь с вихрем, ревет, становит волны, как горы, кипит, клокочет» (*Игнатий (Брянчанинов) свт.* Полн. собр. творений: В 8 т. М., 2006. Т. I. С. 168), или в известном стихотворении А. К. Толстого «Вздымаются волны как горы...» (1866).

[3] Название Балтийского моря в древнерусских летописях.

[4] Движение по двухпутной казенной Николаевской железной дороге, соединившей Петербург и Москву, было открыто в ноябре 1851 года.

[5] Шпа́ндау (*нем.* Spandau) — вплоть до октября 1920 года город к западу от Берлина, затем — один из административных округов германской столицы.

[6] О своих тесных взаимоотношениях с одним из идеологов славянофильства Юрием Федоровичем Самариным (1819—1876), философом, историком, общественным деятелем, публицистом, с которым Гиляров познакомился в начале 1850-х годов, он так писал 2 ноября 1886 года И. Ф. Романову-Рцы: «Ю. Ф. Самарин, слагавший предо мной оружие, умолявший писать „Иезуитов" и только после моего решительного отказа взявшийся писать (и написавший монографию, по глубине и ясности не имеющую подобия)...» («Многое тут разбросано искрами глубокой мысли...». С. 248). Упомянута книга Самарина «Иезуиты и их отношение к России» (М., 1866; 3-е изд.: 1870). Рассуждения в форме писем друг другу приятели иногда и публиковали. См., например: *Самарин Ю.* Письма о материализме к Н. П. Гилярову-Платонову // День. 1861. 21 окт. № 2. С. 2—4. После кончины Самарина Гиляров написал ему прочувствованный некролог (Москва, 20 марта // Современные известия. 1876. 21 марта. № 78. С. 1—2).

[7] Речь идет о долине правого притока Рейна, реке Лан (*нем.* Lahn), которая является границей между горами средней высоты Таунус (Taunus) и Вестервальд (Westerwald) — юго-западной части Рейнских Сланцевых гор.

[8] Далее зачеркнуто: «даже».

[9] Инде — в ином месте (*церк.-слав.*).

[10] Дозде — доселе, до сего места (*церк.-слав.*).

[11] Пристрастие С. Т. Аксакова к уженью было общеизвестно. См. его книгу «Записки об уженье рыбы» (М., 1847; 3-е изд.: 1856).

[12] Имеется в виду Покровский Хотьков женский монастырь (основан в 1308 году), близ которого и расположено Абрамцево.

[13] Любопытно, что это искажение фамилии Аксакова в письме в свое время ввело в заблуждение архивистов: автограф этого письма Гилярова (РНБ. Ф. 847. № 364) хранится как «Письмо к С. Т. Аксакову», а точная копия, выполненная кн. Н. В. Шаховским (Там же. № 424), — под названием «Письмо к С. Т. Корсакову».

[14] Вера Алексеевна Гилярова-Платонова (урожд. Богданова; ок. 1821—1904), дочь московского священника, жена Гилярова с 1849 года.

[15] Имеется в виду брошюра профессора зоологии Московского университета Карла Францевича Рулье (1814—1858) «Три открытия в естественной истории пчелы» (М., 1857), скорее всего, подаренная С. Т. Аксакову самим автором, с которым тот дружил и переписывался (см.: *Микулинский С. Р.* К. Ф. Рулье: Ученый, человек и учитель, 1814—1858. М., 1989. С. 258—260). Третье издание книги Аксакова «Записки об уженье рыбы» вышло, как указано на титульном листе, «с политипажами и примечаниями К. Ф. Рулье».

[16] О. С. Аксакова (урожд. Заплатина; 1793—1878), жена С. Т. Аксакова с 1816 года.

[17] Вероятно, тут игра слов и Гиляров имеет в виду негласно редактировавшуюся К. Аксаковым как раз в 1857 году (с апреля по декабрь) еженедельную газету «Молва». Гиляров был ее цензором с начала сентября и неоднократно подвергался взысканиям со стороны своего начальства за пропуск передовых К. Аксакова по крестьянскому вопросу — в нарушение строгих предписаний (см. об этом: *Шаховской Н., кн.* Годы службы Н. П. Гилярова-Платонова в Московском цензурном комитете // Русское обозрение. 1897. Т. 46. Авг. С. 741—761; Т. 47. Окт. 755—757). Как известно, С. Аксаков восторженно относился к изданию своего старшего сына. Он сообщал Ивану 15 апреля 1857 года: «Третьего дня вышел 1-й № „Молвы", почти весь написанный Константином. Номер прекрасный и вполне замечательный. Никогда еще в литературе не раздавался такой благородный, самостоятельный и независимый голос. Никто еще так честно и прямо не относился к публике» (ИРЛИ. Ф. 3. Оп. 3. № 14. Л. 131—131 об.).

© *Г. В. Петрова*

А. А. ФЕТ И В. П. БУРЕНИН: К ИСТОРИИ КРИТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ «ВЕЧЕРНИХ ОГНЕЙ»

За А. А. Фетом, как и за В. П. Бурениным, в истории литературы закрепились устойчивые репутации: с одной стороны, поэта — эстета и созерцателя, неизменно вызывавшего раздражение резко поляризированной в общественно-политическом отношении критики второй половины XIX века, с другой — циничного и бесцеремонного критика, представлявшего позицию правого политического лагеря. От этих характеристик оказалось напрямую зависимо фетоведение, в котором сложилось представление о том, что Фет периода «Вечерних огней» стал одной из «жертв» реакционного критика Буренина.

В настоящий момент история взаимоотношений Фета и Буренина, как и вопрос о критическом восприятии «Вечерних огней», требует восстановления и пересмотра.

Впервые Фет и Буренин столкнулись в 1864 году. Известно, что 1860-е годы — период переходный в творческой биографии Фета. После «гонения», устроенного революционно-демократической прессой, он фактически самоустраняется из литературной жизни: покупает заброшенную усадьбу в Орловской губернии и начинает заниматься хозяйством. Фет не перестает писать стихи, но принципиально воздерживается от их публикации, не желая выносить на суд «дураков» и «ослов».[1]

Однако с 1862 года Фет регулярно выступает в прессе со статьями, в которых затрагивает проблемы разных сторон хозяйственной и духовной жизни порефор-

[1] Ср. из письма А. А. Фета к Н. Н. Страхову от ноября 1877 года: «⟨...⟩ людям не нужна моя литература, а мне не нужны дураки»; от 3 (15) марта 1879 года: «Стихотворная речь и адвокатская — только у ослов одна и та же»; из письма 27 мая (8 июня) 1879 года: «Надо быть совершенным ослом, чтобы не знать, что по силе таланта лирического передо мной все современные поэты в мире сверчки ⟨...⟩» (здесь и далее переписка А. А. Фета и Н. Н. Страхова, хранящаяся в РГБ (315.4.25; 315.11.27—31), ИРЛИ (20.290) цитируется по тексту, подготовленному к печати Н. П. Генераловой для серии «Литературное наследство». Т. 103).

менной России. Особое внимание эти очерки привлекут в 1864 году, вызвав чуть ли не скандал.[2]

Резким выступлением против Фета отметился и молодой критик Буренин, опубликовавший под псевдонимом В. Монументов в сатирическом журнале «Искра» пародию «Взбаламученные свиньи. Сельские драматические сцены» на его очерк «Ночное и потравы в новом фазисе», увидевший свет в апрельской книжке «Русского вестника». Фет был представлен здесь в пародийном образе «Агафона Фета, добродетельного помещика, имеющего ниву», горящего желанием «напакостить этим грубым мужикам», и благословляющего «благодетельную систему штрафов».[3]

Впрочем, резкость тона этой рецензии, вполне характерная для нигилистически, радикально настроенной молодежи 1860-х годов, к числу которой относил себя в этот период Буренин, вряд ли могла как-то особенно задеть Фета в силу своей типичности. Не знать об этой рецензии Фет, конечно, не мог, однако для него это был не более как один из «ударов» «неумытых» «даже не dii minorum gentium (второстепенные боги. — *Г. П.*)» оппонентов.

Что касается Буренина — не только критика, но и человека поэтически одаренного, прославившегося позже своими сатирическими пародиями — его отношение к Фету окажется весьма неоднозначным. Если в 1864 году в своей драматической пародии он высмеивает не только Фета-помещика, но и Фета-поэта, пишущего стихи забавы ради, то позже Фет-лирик станет для него предметом внутренней рефлексии. Свидетельством чего становится целый ряд стихотворений Буренина из поэтического сборника «Голубые звуки и белые поэмы», вышедшего в свет в Санкт-Петербурге в 1895 году под псевдонимом Граф Алексис Жасминов. Так, в цикле «Из прошлого», входящем в раздел «Песни весны», обнаруживается непосредственное следование Буренина мотивно-образному ряду Фета. Например:

Вспомнилась мне ночь...
Дремал роскошный сад. В лазури ясной
⟨...⟩
И дрожали слезы
В очах склоненных долу, и рука...
⟨...⟩
Без слез я плакал...
⟨...⟩
Без слез я плакал.[4]

Здесь же находим и пародию на знаменитое стихотворение Фета «Я пришел к тебе с приветом...»:

Я пришел к тебе поутру,
Легким кутаясь халатом,
Рассказать, что мы жаркое
Нынче будем есть с салатом!
Рассказать, что отовсюду,
Парника усыпав гряды,
Огурцов зелено-сочных
Вышли юные отряды.[5]

---

[2] Об этом см.: *Фет А. А.* Жизнь Степановки, или Лирическое хозяйство / Вступ. статья, сост., подг. текста и комм. В. А. Кошелева и С. В. Смирнова. М., 2001. С. 428.

[3] *Монументов В.* [*Буренин В. П.*]. Взбаламученные свиньи. Сельские драматические сцены // Искра. 1864. 30 июня. № 24. С. 333.

[4] *Граф Алексис Жасминов.* Голубые звуки и белые поэмы. СПб., 1895. С. 59—60.

[5] Там же. С. 61.

При этом следует отметить, что в последнем случае мы имеем дело не столько со злой и обличительной иронией Буренина, направленной на автора пародируемого стихотворения, сколько с самопародией, написанной «по мотивам» Фета, с использованием художественных приемов, открытых поэтом.

Буренин уделит исключительное внимание лирике Фета 1880-х годов и первым откликнется на выход «Вечерних огней» в 1883 году. В своей рецензии, предлагая точную и глубокую характеристику стихотворений Фета «Окна в решетках, и сумрачны лица...», «Томительно-призывно и напрасно...», «Смерть» («Я жить хочу! — кричит он, дерзновенный...»), «Измучен жизнью, коварством надежды...», «В тиши и мраке таинственной ночи...», «После бури» («Пронеслась гроза седая...»), «Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...», «Горячий ключ» («Помнишь тот горячий ключ...»), Буренин не скрывает своего восхищения лирическими шедеврами Фета, и пишет: «К числу наиболее пародированных нашими юмористами поэтов, конечно, должен быть причтен А. Фет. Его всем известные пьесы ⟨...⟩ пародировались бессчетно. Над его поэзией глумились и в стихах и прозе различные призванные и непризванные критики и рецензенты, либеральные „граждане" и „обличители". И, однако же, результат всех этих бесчисленных стихотворных и прозаических глумлений сводится, если говорить правду, на решительный нуль. Стихи Фета не только для людей, понимающих истинное искусство, не только для жрецов и поклонников изящного, но даже и для большинства читателей вообще ⟨...⟩ всегда были и всегда останутся превосходными в своем роде стихами».[6] По мнению Буренина, Фет сумел, несмотря на проклятия и ожесточение односторонней критики, остаться «лирическим певцом, которого вдохновляют лишь вечные и глубокие впечатления правды и человеческой души».[7] Основной пафос отношения рецензента к «Вечерним огням» Фета закреплен в следующем утверждении: «Да это истинная поэзия, чудная по форме и полная содержания».[8]

Фет, который после почти 20-летнего отсутствия на литературной арене решается выпустить собрание своих стихов новой книгой, не мог трепетно не ожидать отклика на нее читателей и критиков. Между тем рецензия Буренина его и порадовала, и оказалась несколько неожиданной. В письме к Вл. Соловьеву от 14 апреля 1883 года он пишет: «Попадался ли Вам в № 25 мартовского „Нового времени" разбор моих виршей, — кого бы Вы думали? — Буренина. А разбор мастерской, по-моему. В такой тесной рамке он растузил дураков на славу и указал на главнейшие черты моей музы. Видно, что человек тонко понимает дело, хотя не могу понять, как тут же он восхищается прямолинейным Некрасовым?».[9] Вероятно, Фет поделился своим впечатлением от рецензии и с Н. Н. Страховым, который откликнулся следующим замечанием в письме от 18 (30) апреля 1883 года: «Решительно, Вы имеете успех. Буренин плут; но ему нашептывал Д. В. Аверкиев, и он прикинулся умницей».

С этого времени Буренин регулярно участвует в критике и оценке творческой деятельности Фета. Так, в 1885 году в «Новом времени» появляется его фельетон «Сатиры Ювенала в переводе Фета», где критик высказывается в поддержку переводческой деятельности поэта и соображений о важности освоения русским культурным сознанием римской классики. И если сам перевод Фета Буренин оценивает только благосклонно, называя его «очень своеобразным», «очень выразительным», но местами «затруднительным для чтения и шероховатым», то поэтическому таланту переводчика он отдает бесспорный приоритет. По мнению Буренина, «г. Фет дал по части чистой лирики все, что он мог дать, и чудесная, благоухающая поэзия

[6] *Буренин В.* Новые стихотворения А. А. Фета // Новое время. 1883. 25 марта. № 2540. С. 2.
[7] Там же.
[8] Там же.
[9] *Фет А. А.* Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 325.

его молодости навсегда останется образцовой и занимающей особое место среди песнопений других русских поэтов».[10]

Эта рецензия не прошла мимо Фета. На нее обратил внимание и Страхов, замечавший в письме к поэту от 17—18 февраля 1885 года: «Читали ли фельетон об Вас Буренина? Писано против воли, но не глупо».

В 1880-е годы у Фета в целом складываются вполне устойчивые отношения с «Новым временем». В 1883 году в газете, с подачи Страхова[11] публикуется стихотворение Фета «Как солнце вешнее сияя...» под заглавием «15 мая 1883», посвященное коронации Александра III.[12] В постоянном разделе «Нового времени» «Среди газет и журналов» регулярно обращается внимание читателей на отдельные публикации и выступления Фета.[13] В 1889 году на протяжении нескольких номеров «Новое время» освещает 50-летний юбилей литературной деятельности Фета,[14] а в 1890-м — публикует письмо Фета в редакцию под заглавием «Кормление в Древней Руси», в котором, откликаясь на полемику историков и филологов вокруг основного содержания термина «кормление», он предлагал свою этимологическую версию происхождения этого понятия.[15] Думается, что такому вниманию со стороны «Нового времени» Фет был обязан не только основному «устроителю» своих дел Страхову, но и благосклонности, и признанию Буренина.

Между тем нельзя не отметить, что в 1880-е годы, когда судьба вторично свела Фета и Буренина, последний пользовался сомнительной и скандальной славой. С одной стороны, многие деятели литературы, в том числе из близкого окружения Фета, признавали критический талант Буренина, отмечая самостоятельность его оценок, оригинальность его подхода к литературе, глубину понимания художественных произведений. Известно, что высоко оценивали отдельные выступления Буренина Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский и др.[16] С другой — Буренин фактически затравил С. Я. Надсона, резко и бесцеремонно, не выбирая средств полемики, выступал против представителей «новой» литературы — Н. Минского, Д. Мережковского и др. Не случайно Н. С. Лесков оставил о нем отзыв как о критике, «который только и выискивает, чем бы человека обидеть, приписав ему что-нибудь пошлое».[17]

Фет не мог не знать об этой стороне литературной физиономии Буренина, тем более, что и Н. Н. Страхов, и Я. П. Полонский в своих письмах постоянно на нее

---

[10] *Буренин В.* Сатиры Ювенала в переводе Фета // Новое время. 1885. 15 (27) февр. № 3221. С. 2.

[11] Об этом см. письмо Н. Н. Страхова к А. А. Фету от 11 (23) мая 1883 года.

[12] Новое время. 1883. 15 (27) мая. № 2589. С. 1.

[13] 22 февраля (6 марта) 1886 года в разделе «Среди газет и журналов» было частично воспроизведено письмо Фета к редактору «Русского курьера», посвященное воспоминаниям о покойном Аксакове (Новое время. № 3588); 1 (13) января 1889 года в обзоре книжного рынка года 1888-го отмечалось: «По части поэзии урожай был немалый, но жатва — не обильная. Из лирических произведений назовем: 3-й выпуск „Вечерних огней" г. Фета, „Стихотворения" г. Ясинского, „Стихотворения" г-жи Чюминой ⟨...⟩» (Там же. № 4613. С. 4).

[14] 21 января (2 февр.) 1889 года в преддверии юбилея был опубликован краткий очерк творческой биографии поэта «А. А. Фет», без подписи (Новое время. № 4631. С. 3); 28 января (9 февр.) — стихотворение К. Р. «А. А. Фет (на пятидесятилетний юбилей его деятельности)» и статья Н. Страхова «Юбилей поэзии Фета» (Там же. № 4640); 29 января (10 февр.) — стихотворение С. Бердяева «А. А. Фет (к полувековому юбилею его поэтической деятельности)» (Там же. № 4641); 31 января (12 февр.) в разделе «Среди газет и журналов» появляется заметка следующего содержания: «Приводим из московских газет стихотворение А. А. Фета, написанное им к своему юбилею и озаглавленное „На пятидесятилетие моей музы" ⟨...⟩» (Там же. № 4643); наконец, 2 (14) февраля было опубликовано стихотворение К. Фофанова «А. А. Фет» (Там же. № 4645).

[15] *Шеншин* [*Фет*]. «Кормление» в Древней Руси // Новое время. 1890. 21 июня (3 июля). № 5139. С. 3.

[16] Об этом см.: *Лепехин М. П., Рейтблат А. И.* Буренин Виктор Петрович // Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 366.

[17] *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1956—1958. Т. 11. С. 533.

намекали. Так, Страхов, называя Буренина «плутом», фактически указывает Фету на лицемерие его критической позиции. А в письме Полонского от 18 января 1888 года к Фету, где речь идет о стихотворении последнего «Моего тот безумства желал, кто смежал...», находим следующее замечание, весьма недвусмысленно говорящее об отношении к Буренину: «И хоть завой, брани меня, не знаю, что значат *завои*, и как можно *смежить* (т. е. смыкать) *блески и росы* ⟨...⟩. Попробуй-ка я написать что-нибудь подобное — Буренин обрадуется и с лаем на меня завоет на всю Россию».[18]

Но, во-первых, Фет всегда был независим от чужих оценок и самостоятелен в составлении того или иного мнения, во-вторых, признание Буренина для него, неизбалованного вниманием и похвалами критики, было весьма значимо. Фет был расположен к Буренину, о чем свидетельствует и сохранившееся в архиве Буренина письмо Фета от 31 января 1887 года:

«Милостивый государь
Виктор Петрович!

Приступая к совместному пересмотру, прилагаемого при сем перевода Овидиевых Превращений, Граф Олсуфьев поставил непременным условием своего сотрудничества издание перевода обок с латинским текстом, причем постоянно указывал на желание Ваше видеть древних авторов в подобном виде. Дорожа сотрудничеством Графа я вынужден был согласиться на это, хотя Граф первоначально успокоивал меня, что мы будем печатать текст Линдемана, по которому переведено. Но с первых же строк Граф стал настойчиво вводить разночтения, что при начавшемся уже тиснении, удесятерило затруднения, препобеждения которых со стороны никто и не увидит.

Но зато книга моя помимо русского перевода, о достоинстве которого судить не мне, представляет самостоятельный согласный с новейшими требованиями критики, латинский текст, имеющий собственную цену независимо от перевода.

Я вообще не избалован читателем, тем более — по отношению к моим переводам; но это нимало не уменьшает во мне потребности труда и желания хотя бы сравнительного успеха книги.

Помня сочувственный отзыв Ваш о моем Ювенале, прошу принять и настоящую книгу, которая двумя днями опоздала прибытием в Вашу редакцию лишь по недоразумению.

С совершеннейшим почтением и признательностью имею честь быть Ваш покорнейший слуга

А. Шеншин».[19]

Печатного отклика Буренина на «Превращения» Овидия в переводе Фета в «Новом времени» не появилось, зато особенный резонанс вызвал фельетон Буренина, написанный на выход в свет четвертого выпуска «Вечерних огней» и опубликованный в декабре 1890 года в «Новом времени».

Долгое время считалось, что этот фельетон — одно из злых и ядовитых выступлений в типичном духе Буренина, который очень задел Фета. В 1959 году при переиздании полного собрания лирики Фета в примечаниях к одному из шедевров «Вечерних огней» — стихотворению «На качелях» — Б. Я. Бухштаб указал, что раздраженное замечание Фета из письма к Я. П. Полонскому от 30 декабря 1890 года: «Сорок лет тому назад я качался на качелях с девушкой, стоя на доске,

[18] Переписка А. А. Фета с Я. П. Полонским. 1846—1892 / Вступ. статья Т. Г. Динесман: Публ. и комм. Т. Г. Динесман и М. И. Трепалиной // Лит. наследство. 2008. Т. 103; А. А. Фет и его литературное окружение. Кн. 1. С. 623.

[19] ИРЛИ. Ф. 36.2.503. Л. 1—2.

и платье ее трещало от ветра, а через сорок лет она попала в стихотворение, и шуты гороховые упрекают меня, зачем я с Марьей Петровной качаюсь»,[20] — было прямым откликом на фельетон Буренина.[21]

Этот комментарий Бухштаба фактически повторялся во всех наиболее значимых переизданиях стихотворений Фета в XX веке: в «Библиотеке поэта» (1986 год), в отдельном специализированном издании «Вечерних огней» в серии «Литературные памятники», осуществленном М. А. Соколовой и Д. Д. Благим в 1979 году (2-е издание — 1981 год) и др.

Примечания Бухштаба к стихотворению «На качелях» стали решающими и в формировании устойчивого представления о том, что «Вечерние огни», подобно поэтическим выступлениям Фета второй половины 1850—1860-х годов, были встречены критикой негативно и весьма иронично.

Между тем эту весьма распространенную исследовательскую позицию следует признать опрометчивой, основанной на неточном прочтении рецензии Буренина на четвертый выпуск «Вечерних огней» Фета.

Буренин в своем фельетоне выступил одним из почитателей «Вечерних огней», а по поводу стихотворения «На качелях» писал, как раз критикуя «шутов гороховых», по определению Фета, и их «прозаическую» точку зрения на поэзию: «Есть прозаические читатели и прозаические критики, которые издеваются над тем, что маститый поэт не оставляет и в свои преклонные годы прежних любовных мотивов, а, напротив, разрабатывает их и теперь с такой страстностью, как в былые годы. „Помилуйте", говорят эти господа, „что это такое, прилично ли это: семидесятилетний певец представляет нам себя влюбленным в разных красавиц, тающим и млеющим на различных рандеву, воркующим признания и комплименты. Вот посмотрите хоть в последнем выпуске «Вечерних Огней». Поэт, например, изображает себя качающимся на качелях вдвоем с женой ⟨...⟩ Положим это стихотворение прекрасно написано и если бы его автору было лет двадцать, то, конечно, его можно прочитать с улыбкой удовольствия. Но под стихотворением стоит пометка: 26 марта 1890 г. Значит, г. Фет написал эту пьесу на семидесятом году. Когда сообразишь это обстоятельство, то невольно при чтении стихотворения является ⟨...⟩ улыбка. Представьте себе семидесятилетнего старца и его «дорогую» «бросающих друг друга» на шаткой доске. Представьте, что «дорогая» соответствует по годам «дорогому», как тут не рассмеяться на стариковскую игру новых Филимона и Бавкиды, как не обеспокоиться, что их игра может действительно оказаться роковой и окончиться неблагополучно для разыгравшихся старичков?". Так говорят прозаические читатели и критики, издеваясь над маститым поэтом. По-моему, подобные речи совсем не резонны и не имеют ровно никакого значения. Что за дело читателям и критикам до возраста поэта, если его вдохновения проникнуты прелестью, свежестью и страстностью юноши. ⟨...⟩ Да, в *действительности* это, пожалуй, не естественно и противоестественно, но в поэзии — нисколько».[22] Обращаясь к анализу и других стихотворений Фета: «Оброчник», «Устало все кругом, устал и цвет небес...», «В полуночной тиши бессонницы, моей...» — Буренин везде отмечает удивительную выразительность, сосредоточенность мысли, глубину впечатления, исключительную задушевность «вечерних» вдохновений поэта.[23]

Не обошлось в фельетоне Буренина и без критики, которая была обращена на фетовские посвящения и послания, разнообразно представленные в четвертом выпуске «Вечерних огней». Однако заметим, что не только для Буренина, но и для большинства современников Фета, как в дальнейшем и для исследователей, было загадкой, почему Фет рядом с лирическими шедеврами размещает стихи, написан-

[20] Цит. по: *Фет А. А.* Вечерние огни. М., 1979. С. 732—733.
[21] *Фет А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 774—775.
[22] *Буренин В.* Критические очерки // Новое время. 1890. 7 (19) дек. № 5308. С. 2.
[23] Там же.

ные по разным «случайным» поводам, даже «заказные», хотя известно признание самого поэта, что подобного рода стихи ему никогда не удавались, и он откровенно мучился при их создании. Причем количество так называемых стихов «на случай», «альбомного сора», по выражению Буренина, увеличивается от выпуска к выпуску «Вечерних огней». В этом видели то нескромность, то причуду Фета. В числе прочих Буренин в своей рецензии писал: «Справедливость требует заметить, что в вышедшем новом выпуске „Вечерних огней", заключающем в себе более полусотни стихотворений, значительное число их отличается альбомным характером. Среди этих альбомных стихотворений есть даже такие, в которых поэт рассыпается в льстивых комплиментах довольно фальшивого характера».[24]

Между тем нельзя не сказать, что в конце XIX века еще не сложилось устойчивой традиции и компоновать, и прочитывать поэтические сборники как художественное целое. Фельетоны Буренина также построены на характеристиках отдельно взятых стихотворений Фета. Логика же поэтической структуры «Вечерних огней» проясняется только, если рассматривать их как поэтическую книгу, со своей внутренней концепцией. Поэтому в определенной степени непонимание со стороны Буренина, свойственное и друзьям Фета, «пестунам» его поэзии — Страхову и К. Р. составителям первого посмертного издания лирики поэта, а позже и «фетышисту» Б. Никольскому, инициатору первого полного собрания стихотворений Фета, отчасти извинительно.

Таким образом, позиция Буренина в отношении Фета оказалась весьма неоднозначной. Обращает на себя внимание тот факт, что повсеместно и даже несколько навязчиво в своих рецензиях Буренин именует Фета «маститым поэтом», а в одном из своих традиционных пятничных фельетонов он скажет о себе: «Я говорил ⟨...⟩ что предпочитаю писателей старой школы, писателей сороковых годов, писателям позднейшего периода и новым. Я говорил, что первые сравнительно с последними обнаруживают превосходство и в тщательности работы над своими произведениями, и в художественной манере, и наконец, в правдивом реализме. Следует прибавить к этому, что в произведениях прежних писателей, несмотря на их преклонные годы, оказывается ясно большая умственная и творческая бодрость».[25] Одним, а может и первым поэтом из поколения сороковых годов, чье творчество отмечено умственной бодростью и правдивым реализмом, для Буренина как раз и был «маститый поэт» Фет.

Между тем Буренин склонен был использовать имя Фета в своих интересах. Особенно рельефно это проявилось в рецензии на четвертый выпуск «Вечерних огней», где критик постоянно сталкивает «маститого поэта» с «новыми». Так, характеризуя стихотворение Фета «Устало все кругом, устал и цвет небес...», он пишет: «Я не знаю из прежних пьес г. Фета ни одной, которая ⟨...⟩ могла бы сравниться (с этим. — *Г. П.*) поэтическим шедевром четвертого выпуска „Вечерних Огней". За два последние стиха ⟨...⟩ я готов отдать сотни фразистых завываний современных „певцов расслабления"».[26] А отклик на стихотворение «В полуночной тиши бессонницы моей...» содержит следующее признание критика: «А вот за эту, чисто фетовскую, проникнутую поэтическим мистицизмом песнь, я отдам, пожалуй, даже целые томы стихотворства Надсонов, Минских, Мережковских и tutti quanti[27]⟨...⟩».[28]

Возможно, что собственно двойственность отношения Буренина к Фету раскроется чуть позже. В 1891 году Фет, откликаясь на тяжелейшую ситуацию, сложившуюся в центральной части России ввиду неурожая, выступил в «Московских

[24] Там же.
[25] *Буренин В.* Критические очерки // Новое время. 1887. 6 (18) февр. № 3990. С. 2.
[26] Новое время. 1890. 7 (19) дек. № 5308. С. 2.
[27] Всех прочих (*ит.*).
[28] Новое время. 1890. 7 (19) дек. № 5308. С. 2.

ведомостях» с небольшой заметкой «О помощи крестьянам неурожайных областей», в которой подверг критике «подвиги благотворительности», организованной «так называемой интеллигенцией», не имеющей «никакого понятия о характере деревенской жизни».[29] На эту статью не замедлило откликнуться «Новое время». Сначала в разделе «Среди газет и журналов» в № 5611 от 12 (24) октября 1891 года появился анонс следующего содержания: «Известный поэт и землевладелец, г. Фет, восстает в „Московских Ведомостях" против раздачи хлебом нуждающемуся населению собираемых для него пожертвований. Указывая на различные факты из повседневного обихода того околотка, где он живет, г. Фет приходит к выводу, что пособие населению должно состоять в праве на труд, который дает нуждающимся возможность покупать хлеб ⟨...⟩.

Трудовые деньги не деморализуют работника, говорит г. Фет».[30]

22 октября (3 ноября) 1891 года в «Новом времени» появилась ироничная статья «Вечерние страхи А. А. Фета»,[31] в которой Фет-поэт был назван известным и любимым, милым и нежным творцом, «чувствительным и сохранившим в своем сердце память тонких и мимолетных видений любви», а Фет-публицист иронично именовался «решительным и суровым» реалистом, но мало понимающим действительное состояние общественной жизни, в том числе и ее хозяйственной стороны. Со ссылкой на исследование губернатора Курска В. В. фон-Вааля, обращаясь к целому ряду официальных цифр и фактов, автор статьи разоблачал позицию Фета как несостоятельную и не убедительную. Венчал же статью следующий пассаж: «Итак, „вечерние страхи" А. А. Фета должны теперь рассеяться, и мы будем питать надежду, что, успокоившись, он снова начнет вспоминать шалости и грезы юности, облекая их в обворожительный стих и оставит в покое тех, у которых единственная греза прокормить себя, свою семью и свой жалкий скот».[32]

Статья эта была опубликована без подписи, и только предположительно, сообразуясь с ее интонацией и стилем, можно отнести ее на счет Буренина. Думается, что Фет был склонен видеть автором ее именно Буренина, поэтому в своем «Ответе „Новому времени"» он откликается не только на критику своих «практических» суждений, но и защищает и разъясняет свою творческую позицию, в частности замечая: «Само „Новое время", всегда так любезно относившееся к нашим стихотворениям, называет их воспоминанием юных шалостей, с чем мы совершенно не согласны. Поэт до старости, подобно ребенку, витает в мире несбыточных грез и с поэтической стороны совершенно законно говорит: „Я царь, я раб, я червь, я бог"».[33]

Так или иначе, но Фет и как поэт, и как практический человек явно почувствовал себя не только оскорбленным, но и обманутым, опрометчиво доверившимся «пониманию» Буренина, что, в свою очередь, заставило его вспомнить ситуацию 1860-х годов, когда его имя делалось не только «нарицательным», но и «порицательным».

Между тем объективности ради мы должны сказать, что положительный отклик Буренина на «Вечерние огни» Фета был весьма симптоматичным и являлся выражением настроения, характерного для определенной части читательской аудитории. Кроме того, буренинские критические разборы «Вечерних огней» по-своему подготавливали ту почву, на которой в 1890-е годы вырастет культ Фета.

---

[29] *Фет А.* О помощи крестьянам неурожайных областей // Московские ведомости. 1891. 10 окт. № 280. С. 5.

[30] Новое время. 1891. 12 (24) окт. № 5611. С. 2.

[31] В. А. Кошелев высказал предположение, что эта статья явилась откликом на публикацию статьи Фета «Гром не грянет — мужик не перекрестится» (Московские ведомости. 1891. № 230) (см.: *Фет А. А.* Жизнь Степановки, или Лирическое хозяйство. С. 54).

[32] [Б. п.]. Вечерние страхи г. Фета // Новое время. 1891. 22 окт. (3 нояб.). № 5621. С. 3.

[33] *Фет А.* Ответ «Новому времени» // Московские ведомости. 1891. 1 нояб. № 302. С. 6.

© Л. Г. Панова

«ПОРТРЕТ С ПОСЛЕДСТВИЯМИ» МИХАИЛА КУЗМИНА: РЕБУС С КЛЮЧОМ[1]

В 1916 году в журнале «Лукоморье» был опубликован рассказ Михаила Кузмина «Портрет с последствиями».[2] Впоследствии он вошел в книгу рассказов «Бабушкина шкатулка» (1918).[3] Другими сведениями — когда он писался? имел ли резонанс? — кузминистика не располагает. Обратить внимание на этот давно забытый текст, показав, насколько изощренно он сделан, и будет целью настоящего исследования.

1. «Портрет с последствиями» при первом прочтении: мизогинизм

Читая «Бабушкину шкатулку» подряд, нельзя не заметить, что «Портрет с последствиями» похож на своих соседей — короткие портретные зарисовки, иногда шаржированные, вполне узнаваемого типажа, который переживает поворот в своей судьбе. Психология таких героев прорисована слегка, как бы одним росчерком пера, и в результате они кажутся манекенами, а «Бабушкина шкатулка» в целом — некой витриной современной жизни. Своего мнения о персонажах автор не скрывает: оно ироническое, если не мизантропическое.

Главные героини «Бабушкиной шкатулки» — истеричные дамы, берущие под контроль чужую жизнь; теряя его, они заодно теряют контроль над своим поведением, тем самым попадая в комическое положение. Такова и капризная красавица из «Портрета с последствиями», выступающая в «кошачьем дуэте», в духе россиниевского «Duetto buffo di due gatti» («Комический дуэт двух кошек»), с неизвестной ей интриганкой. Их взаимоотношения положены в основу следующего сюжета: на выставке сенсацией становится портрет прекрасной молодой дамы; она приходит полюбоваться им и случайно, от незнакомой посетительницы, слышит неодобрительное замечание по адресу своего изображения; оно расстраивает ее идиллический роман с автором портрета; уже в другой обстановке «посетительница» признается, что портрет красавицы ей как раз понравился, а на розыгрыш ее подтолкнуло присутствие самой этой дамы в зале.

Складывается впечатление, что Кузмин занят портретированием непредсказуемой и опасной женской природы, или, точнее, что анализируемый рассказ — типичный образец его мизогинизма, собственно, оборотной стороны мужского гомосексуализма. Оно верно лишь отчасти. Если рассматривать «Портрет с последствиями» на фоне прозы Кузмина, то он оказывается иллюстрацией совсем другого: «этики» любви.

2. Второй раунд чтения: «этика любви» через композицию, сюжет, жанр и интертексты

У «Портрета с последствиями» весьма примечательная композиция — каждая из трех главок со своей тональностью — как если бы Кузмин сочинял не прозу, а музыкальное произведение.

---

[1] Мой приятный долг — поблагодарить А. К. Жолковского за ценные соображения.

[2] *Кузмин М.* Портрет с последствиями // Лукоморье. 1916. № 7. С. 1—6.

[3] Репринтное воспроизведение «Бабушкиной шкатулки» см.: *Кузмин М.* Проза / Вступит. статья, ред. и прим. В. Ф. Маркова: В 12 т. Berkeley, 1986. Т. VI. С. 217—370; «Портрет с последствиями» см. на с. 279—288. Далее проза Кузмина цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера тома римской цифрой и номера страницы арабской.

Первая главка, мажорная, рисует высокую идиллическую любовь, пролагающую путь сначала к творчеству, а затем и к успеху. Зная общее недоверие Кузмина к высокому и идеальному, нужно ждать катастрофы, каковая и разражается в конце этой части. Но сначала крупным планом показана картина «Женщина с зонтиком»: дама, сидящая за небольшим столом, подняла на свет рюмку красного вина. На выставке «Женщина с зонтиком» до тех пор неизвестного художника произвела сенсацию. Публику, а вместе с ней и критику, занимали два вопроса: где же обещанный заглавием зонтик? и кто изображенная дама? Зонтик цвета «винной гущи» легко отыскивается на заднем плане. Наверное, в замысел автора «Женщины с зонтиком» входило немного подразнить публику, предполагает в остальном всезнающий рассказчик. Что же касается дамы, ее происхождения, национальности, характера и роли при художнике, то все это для публики остается тайной. Для публики — но не для читателя, ибо к нему на помощь спешит всезнающий рассказчик. Он сообщает, что красавицу звали Феофанией Яковлевной Быстровой, или, для близких, — Фанни. Публика не могла ее знать, потому что большую часть жизни она провела за границей. С художником Дмитрием Петровичем Рындиным Фанни познакомилась летом в Швеции, а позировала ему уже зимой в Петербурге, когда их любовь достигла зенита. Фанни имела все основания считать себя соавтором портрета. Она не только вдохновляла художника и позировала долгими часами, но участвовала также в выборе позы и антуража. Завершение портрета логически приводит к объяснению между художником и его моделью. Сначала он, а потом она выговаривают прежде не произносившееся «люблю». После открытия выставки Фанни делит с Рындиным его успех, но тайно. Выждав 3—4 дня, утром, когда мало посетителей, она отправляется на выставку одна. Там, сев в стороне, она предается разнеженно-мечтательному свиданию с собой, изображенной Рындиным по принципу «в данную минуту вы и не совсем такая, но я хотел показать вас настоящею, такою, какою я вас вижу и вас люблю!» (VI, 282). Идиллия внезапно прерывается ядовитой репликой некоей посетительницы: «Картина безусловно прекрасна, но какая противная изображена особа, вульгарная кривляка. Она воображает, что тут есть усталая чувственность, загадочность, демонизм! Ничего подобного: одна поза. Вы думаете, я не знаю всех этих устарелых штучек? Отлично знаю! Им — грош цена. ⟨...⟩ Я вижу только, что изобразил художник, как он ее видел, а какая она на самом деле, я не знаю, да это и не важно. Так как картина прекрасна, она останется навсегда такою вульгарною позеркой. А сама эта дама, Бог с ней! Умрет она, — и кто о ней вспомнит? Только близкие» (VI, 283). Расстроенная Фанни подходит к своему портрету, чтобы посмотреть на него новыми глазами.

Вторая главка, начавшись в минорно-элегической тональности, постепенно переходит во взвинченно-скандальную. Художник дома нетерпеливо дожидается возвращения возлюбленной с выставки. Хмурая и разочарованная, Фанни немедленно вступает в поединок. В своей словесной партии она переходит от жалоб к наступлению, пытаясь отстоять свое единоличное право решать судьбу «их» портрета. Начинает Фанни с рассуждений о том, что, хотя портрет хорош, она им навсегда опозорена и что, хотя художник не имел в виду изобразить ее позеркой, такой она получилась. Она обвиняет Рындина, да и себя как его соавтора, в художественных просчетах. Дальше, шантажируя его разрывом, она требует немедленно снять портрет с выставки и написать другой, лучший. Ответная партия Рындина — это попытки успокоить возлюбленную. Он говорит о нелепости уничижительного отзыва, уверяя, что «обессмертил» Фанни. Эти доводы не действуют, и тогда он высказывает нелестную для нее догадку о том, что в создании «их» портрета ею руководила не любовь, а тщеславие — желание получить известность за его счет. Не поддаваясь на шантаж, Рындин говорит о своей любви к Фанни и просит образумиться. И вот последний стоп-кадр — Рындин, чересчур поспешно захлопывающий дверь за демонстративно уходящей героиней.

Третья главка — параллельный монтаж к расставанию Фанни и Рындина — разрядка напряжения в тональности «буффо». Подавшая ядовитую реплику Зина и ее спутник Сережа за завтраком у Зининой мамы продолжают обсуждать «Женщину с зонтиком». Зина легко и с удовольствием признает, что была несправедлива к изображенной на портрете даме, но не потому, что плохо подумала о ней, а просто увидела, как она, сидя в зале, наслаждается собой. Волнения Сережи за судьбу красавицы и художника Зина немедленно отводит: пусть ее реплика станет испытанием для влюбленной пары. Если дама с портрета понимает искусство, то Зинино мнение ей не опасно, если же оно будет принято всерьез, то, значит, дама не достойна Рындина и их расставание будет только на руку художнику. Так героиня-трикстер перенимает функции Судьбы, проверяющей идиллическую любовь на прочность. Рассказ, однако, заканчивается на любовной ноте:

«— Я так рада, Сережа, что ты у нас не художник, не поэт, а просто молодой человек, и меня любишь.

— Спокойнее?

— Вот, вот» (IV, 288).

Финальная, и следовательно маркированная, позиция Сережиного и Зининого объяснения в любви проливает свет на смысл всего сюжета. Они образуют вторую пару любящих, которая поставлена в параллель к первой. Попробуем разобраться, как именно.

«Портрет с последствиями» — очередная вариация на тему кузминской философии любви. Впервые она была сформулирована в цикле «Александрийские песни» (1904—1908), в песне «Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было...»:

> все мы четыре любили, но все имели разные «потому что»:
> одна любила, потому что так отец с матерью ей велели,
> другая любила, потому что богат был ее любовник,
> третья любила, потому что он был знаменитый художник,
> а я любила, потому что полюбила.[4]

Здесь тавтологическое «любил(а), потому что полюбил(а)» есть истинное выражение любви, в отличие от «любил(а), потому что...» с любой иной причиной, кроме собственно любви.

В прозе Кузмина инвариант «подлинная vs. фальшивая любовь» реализуется тремя способами:

— одинарной историей «любви потому что», обычно гетеросексуальной, кончающейся финальным расставанием партнеров, как в «Шелковом дожде» (опубл. в 1918 году), или, например, мучительным браком, как в «Мечтателях» (опубл. в 1912 году);

— одинарной историей асимметричных отношений, когда один (обычно мужчина) любит «просто так», а другой (женщина) — «потому что»: в «Ваниной родинке» (опубл. в 1912 году) Ваня ждет от женщин настоящей любви, которая включала бы внимание к его телу (собственно, родинке); вместо этого от юной барышни, воспитанной в культе женщины, он получает позволение любить себя, а от зрелой дамы — любопытство;

— параллельными историями, из которых автор отдает предпочтение любви «просто так», как в «Дочери генуэзского купца» (опубл. в 1913 году), на тот же сюжет, что в «Нас было четыре сестры...».

В последнем случае — а именно он реализован в нашем рассказе — «любовь потому что» сначала предстает нарративно выигрышной. Она требует для себя и сюжетных хитросплетений, и богатой палитры, и акцента на психологических переживаниях. По сравнению с ней «любовь просто так» выглядит несюжетоспособ-

[4] *Кузмин М.* Стихотворения / Изд. подгот. Н. А. Богомолов. СПб., 2000. С. 115.

ной, введенной исключительно для оттенения первой. Ближе к финалу оказывается, что они вступили в соревнование на прочность и что «любовь просто так» побеждает.

Соревновательная подача двух любовных историй не была характерна для русской прозы XIX—начала XX века. Предтечами Кузмина здесь могут считаться разве что Л. Н. Толстой, автор «Анны Карениной», двойного романа о высокой трагической истории Анны и Вронского и счастливой, но обыденной истории Кити и Левина, и Н. С. Лесков, автор рассказа «Дама и фефёла (Из литературных воспоминаний)», с асимметричным треугольником вокруг петербургского писателя. Истеричной, вульгарной, но аристократической жене, отравляющей жизнь своего мужа, противопоставлена его созидательная, но во всех отношениях неброская внебрачная подруга — взятая из деревни неграмотная фефёла. Ее деятельная любовь к людям и принятые за них страдания составляют главную часть повествования. Кузмин, и по-толстовски, и по-лесковски не терпевший фальши, книжности и надуманности в изображении любви, дает новый вариант таких параллелей. Гетеросексуальная любовь нередко подается им как «любовь потому что», однополая же, или, точнее, мужская, — как «любовь просто так», ибо мужчина в поэтическом мире Кузмина — лучший цветок на древе человечества, а потому истинная любовь — та, что позволяет «лобзать свои глаза, не вырванными из орбит, и без зеркала видеть собственный затылок» («Крылья», опубл. в 1906 году; I, 219).

В кузминской прозе провал «любви потому что» получает множество вариаций. За одни несет ответственность женская природа, или, по Кузмину, неумение любить в принципе. За другие — вычитанные из книг представления о любви. За третьи — общество, с культом женщины, отводящим мужчине лишь роль рыцаря при даме. За четвертые — чисто актерское желание позировать в качестве любимого (обычно — любимой). Иначе обстоят дела с «любовью просто так». В прозе (а также в драме/опере/оперетте) Кузмин дает лишь внешний абрис таких отношений, подчеркивая их обыденность. Плоть и кровь она обретает в его поэзии. Дело в том, что форма стихотворения, с одной стороны, не требует сюжета, с другой же, способна создать атмосферу интимности, столь необходимую для подачи «любви просто так». Именно там Кузмин перебирает все стадии истинной любви (от ее ожидания до расставания с партнером) и все ее мыслимые оттенки (от плотских радостей до малейших душевных движений).

Вернемся к структуре «Портрета с последствиями». В нем Кузмин создает параллель между двумя версиями любви, привлекая контраст с тождеством и минимальное, но достаточное сюжетное сцепление. Тождество заявлено уже тем, что к Фанни и Зине приставлена мать, не играющая никакой роли в сюжете. Далее, судя по переходу Зины и Сережи с «вы» (на выставке) на «ты» (у мамы), их отношения, как и отношения Рындина и Фанни, не узаконены. Чтобы пары могли проявить себя в однотипной ситуации, каждой из них дана возможность объясниться в любви. Фанни и Рындин делают это дважды, сперва идиллически, а затем в ситуации скандала, а Зина и Сережа — один раз, очень по-простому. Наконец, любовь героя оказывается более щедрой, чем любовь героини. Что же касается контраста между парами, то он основан на иерархии «высокое/идиллическое vs. обыденное». Союз Фанни и Рындина кажется идеальным уже тем, что объединяет художника и его красавицу-модель — двух участников единого творческого процесса. Правда, отношения внутри этого союза строятся не по классической схеме «Пигмалион создает свою Галатею», а по обратной — «тщеславная Галатея создает себе Пигмалиона». Союз Зины и Сережи, напротив, ординарен. Объединяет он разных по характеру людей: Зина умна, остра на язык и беспощадна, тогда как Сережа наделен добрым сердцем. У них отсутствует «ролевая» предрасположенность друг к другу, а их роман не ведет к творчеству, ибо они оба — «из публики». Контраст между парами поддерживается и ономастикой. Фанни и Рындин получают все «паспортные» дан-

ные, т. е. возможность прописки в истории искусства. Фанни, кроме того, фигурирует под своим уменьшительным именем, а Рындин охарактеризован с точки зрения профессии. Иное дело — Зина и Сережа, которых читатель знает лишь под уменьшительными именами. Эти имена, в отличие от Фанни, звучат просто. Контраст создается и стилистикой «внутрипарного» общения. Если Фанни и Рындин обращаются друг к другу исключительно на высокое «Вы», то Сережа и Зина, попадая в интимную обстановку, переходят на «ты». Далее, Фанни и Рындин многозначительно молчат о своих чувствах, тогда как Сережа и Зина спокойно обсуждают их. Наконец, если стилистический реестр Фанни и Рындина поднимается от нейтральной отметки к высокой, то у Зины и Сережи от нейтральной опускается до сниженной (последняя представлена язвительным женским лексиконом). Пары разведены также благодаря пейзажам и интерьерам. Любовь первой дана преимущественно в романтических антуражах — заграничном городском, как бы тургеневском, месте их прогулок; умиротворенном лесном, где герои переживают свое тихое счастье; на фоне драматического ливня за окном, который они многозначительно обсуждают; на фоне только что созданного портрета, взывающего к объяснению в любви. Любовь же второй пары — в неохарактеризованном, за завтраком у Зининой мамы. Перечень отличий можно дополнить скрываемым романом Фанни и художника (она посещает выставку одна) и открытым романом Зины и Сережи (они на выставке вместе). Сюжетно две версии любви сцеплены репликой Зины на выставке, что не приводит ни к знакомству пар, ни даже к узнаванию Зиной резонанса ее выходки.

Закономерным результатом такой конструкции становится то, что Зинин невинный обман приводит к разоблачению самообмана художника и его модели. Рындин осознает, что Фанни далеко не идеальна, а лишь позирует в качестве таковой, и что она любит не его, а его будущую славу; Фанни же — что художник ей неподконтролен. Соответственно история их любви, до тех пор проходившая как идеальная, а в нарративных измерениях — главная, оказывается фальшивой и сдает свои главенствующие позиции простой истории любви Зины и Сережи, которая была второстепенной. Эта реверсия придает «Портрету с последствиями» жанровый характер conte morale, где правильное и чистое одерживает победу над неправильным, тщеславным и — шире — порочным. Образец, на который явно ориентировался Кузмин, — роман Кребийона-сына «Софа», как раз с таким жанровым подзаголовком и аналогичным конструктивным решением вопроса о любовной этике: душа буддиста, приговоренная к заключению в «тело» софы, сможет вернуться обратно, в человеческое тело, как только любящие на «ее» софе соединятся ради любви, а не посторонних интересов.

Жанр conte morale, безусловно, отбрасывает на Фанни зловещую тень. Может показаться, что не только на нее, но и на портрет, потому что, хотя тот и выразил женский идеал художника, а именно «девственную чувственность, сдержанную силу и какую-то влекущую загадочность» (VI, 287), модель этому не соответствует. Всезнающий рассказчик намекает на расхождение между ущербной «природой» и совершенным «искусством» на довольно раннем этапе, когда портрет уже введен, а история его создания еще нет: «...несмотря на то, что все это (ну, этот роман, если хотите) происходил летом, Рындину казалось, что стоит ясная, морозная зима. ⟨...⟩ ему требовалось усилие воли, чтобы не предложить, например, своей спутнице побегать на лыжах. Вероятно, в лице, голосе, манерах девушки было что-нибудь, что напоминало зимний ясный день с солнцем» (VI, 280—281). В переводе на аллегорический код, широко использовавшийся Кузминым (например, в вокальном цикле «Куранты любви»; опубл. в 1909 году), процитированный пассаж означает, что чувственность, т. е. лето, не в характере Фанни, ибо ее природа — холод, т. е. зима. Этот же код применен и для ситуации весеннего расставания Фанни с художником, вопреки тому, что весна «обязывает» к любви, как то демонстрируют Зина и Сережа. Следовательно, настоящая Фанни должна бы быть изображена не с ви-

ном — символом опьянения, будь то любовью к ней или ее красотой, и не в теплых оттенках красного — символизирующего любовь, чувственность, страсть и проч., а, напротив, в холодных тонах и с атрибутами холодности. Другой возможный ход, Кузминым также не задействованный, — реализация архетипа Пигмалиона и Галатеи: после создания портрета Фанни меняет холодную (архетипически — каменную) природу на чувственную, «оживая» для любви художника. Кузмин же находит собственное решение сложившемуся qui pro quo. Символически Фанни, «Галатея», любит не своего «Пигмалиона», а свой образ, им созданный. Потому-то ее любовные эмоции и чувственность изливаются не на Рындина, а на собственный портрет. Придя на выставку, она сначала «с удивлением и восторгом» узнает в изображении себя, а затем приходит в состояние, описанное как «блаженно размечталась» (VI, 283). После несправедливой реплики Зины, ослепленная отсутствием идентичности портрета себе и истолковав его в том смысле, что Рындин высмеял ее (порочная «женская логика»!), Фанни от любви переходит к ненависти. Тем не менее автор оставляет своей героине возможность принести мнимую дурную репутацию в жертву «Пигмалиону», но и этого не происходит. Любовь Фанни к себе столь сильна, что требует не меньше, чем снятия портрета с выставки, т. е. символически — его уничтожения, а заодно и перечеркивания карьеры «Пигмалиона». «Бабий бунт» против портрета погашается «бунтом» портрета против Фанни. Вмешательство артефакта прописано не явно, в одном лишь заглавии. Как «тихий страж» своего создателя, портрет спасает и себя, и его от разрушительной женской стихии. Таким образом, портрет оказывается по всем параметрам правильным. Он добавляет еще одну грань к жанровому решению «Портрета с последствиями» в виде conte morale: предметно-символическую.

Предметно-символическая окраска сюжета, при которой вещь (вместе с персонажем, Зиной) олицетворяет Судьбу, реализует инвариант Кузмина, второй из встреченных нами в этом рассказе. Назовем его «судьбоносной вещью»: вещь сама, независимо от своего владельца, определяет его жизнь, направляя ее либо в совершенно другое, обычно трагическое, русло, либо принося ему смерть. Важность такого инварианта и стоящей за ним мифологии вещи Кузмина и отражает тот факт, что он вынесен в заглавие, рифмующее понятия «вещь» и «судьба» по всем правилам поэтического искусства: у *портрета* и *последствий* общий начальный звук (кстати, еще и в соответствии с принципом заглавий в англоязычной литературе), общее ударное «е», а также «т».

Интертекстуально и сам портрет, и производимые им последствия, и приукрашивание художником модели, и успех картины на первой же выставке восходят к двум петербургским повестям Н. В. Гоголя: «Невскому проспекту» и особенно «Портрету». Из первой — ошибочное восприятие художником своей модели: та, в которой Пискареву почудилась девственно-чистая «Перуджинова Бианка», оказывается ее антиподом—проституткой. А из второй — образы молодых талантливых художников (Чарткова и Б.) в начале их карьеры; портрет юной девушки на заказ, приукрашивающий модель по требованию заказчика (матери девушки); первая выставка художника (Б.), открывшая публике его талант; и, естественно, портрет (дьявольского ростовщика), вмешивающийся в жизнь создавшего его художника (отца Б.) и последующих владельцев. Перечисленные мотивы Кузмин натурализует, лишая их романтического и фантастического флера, сглаживая крайности и прописывая «вещную» символику непрямо, ибо цель его иная: правдоподобие.[5]

«Портрет с последствиями» содержит еще одну важную для кузминской прозы парадигму: испытание любви Искусством. Она отчасти реализована в «Крыльях», в виде лейтмотива темы сексуального воспитания. Ванино постепенное зна-

[5] Мотивом «портрет и его влияние на судьбу модели/обладателя» рассказ Кузмина обязан и прозе Оскара Уайльда — «Портрету мистера W.H.» и «Портрету Дориана Грея».

комство с античным искусством помогает ему дорасти до истинной любви — мужской. Более тонко и уже на гетеросексуальном материале эта парадигма развернута в повести «Шелковый дождь», в которой роман между двумя типично кузминскими героями, «чудаком» и «профессиональной красавицей» вроде Фанни, не складывается, несмотря на все усилия последней. Происходит там и сходный сюжетный поворот: разоблачение героини произведением ее возлюбленного — романсом «Шелковый дождь».

3. Третий раунд чтения: ребус и его разгадка

На этом анализ «Портрета с последствиями» можно было бы закончить, если бы не проницательная догадка Б. М. Эйхенбаума о прозе Кузмина: «Когда кажется, что Кузмин „изображает", — не верьте ему: он загадывает ребус из современности».[6] Мои попытки разгадать несколько рассказов-ребусов[7] показывают, что проза Кузмина, действительно, реализует схему, намеченную Эйхенбаумом. Более того, загадывая ребус, Кузмин прячет в тексте ключи к нему. Ими могут быть: имена собственные; тот или иной нарочитый «просчет» в дизайне, в частности отдельные слова, детали и даже персонажи, немотивированные сюжетом; временны́е и прочие нестыковки.

Предположить в «Портрете с последствиями» «ребус из современности» позволяет брошенная всезнающим рассказчиком вскользь фраза о названии картины «Дама с зонтиком»: «Конечно, название могло бы легко счесться не за вызов ⟨...⟩ а за некоторую шалость, за желание подразнить публику» (VI, 279). А что если это не художник, а сам Кузмин шалит, поддразнивает или даже бросает вызов? Тогда читателю-интеллектуалу предлагается отождествить автора «Портрета с последствиями» с художником Рындиным, желающим дразнить публику, а себя — с выставочной «публикой», гадающей, во-первых, кто эта женщина, изображенная на картине, и во-вторых, где же зонтик. Такое допущение сужает дальнейшие поиски разгадки ребуса до классического «cherchez la femme». Искать нужно либо «женщину» и «красный зонтик», либо «женщину с красным зонтиком».

К прототипу дамы на портрете ведут два его описания: «Кто она: жена, любовница, случайная модель, пожелавшая остаться неузнанной, или профессиональная натурщица? Это было трудно прочесть в чувственных и несколько надменных чертах высокой брюнетки, с низким лбом, прикрытым, к тому же, длинной челкой» (VI, 279); «В углу картины ⟨...⟩ был виден кусочек закрытого зонтика цвета „винной гущи", и, от цвета ли материи, от названия ли картины, хотелось видеть раскрытым этот зонтик за спиною дамы, чтобы он тоже наложил тяжелый красноватый оттенок на сидящую, вроде того, что вино бросало на ее тонкую руку» (VI, 279). Так Кузмин воспроизводит внешность — черные волосы, характерную длинную челку и высокий рост, а также манеру себя держать, несколько надменную, Анны Ахматовой, причем не самой по себе, а с портрета работы Ольги Делла-Вос-Кардовской (1914). На нем Ахматова тоже дана сидящей и держащей в руке — но не рюмку, а небольшую книгу, видимо, стихов, и видимо, собственных. У художницы отсутствует зонтик цвета винной гущи, который бы отбрасывал свет на модель, но зато присутствует аналогичный цвет то ли шали, то ли пледа, перекинутого через левое плечо. И книга, и шаль/плед, а также высокие облака и дерево на заднем плане из картины Делла-Вос-Кардовской (в портрет Рындина не попавшие) прописаны зато в «лесной» сцене: «Дмитрий Петрович сидел за мольбертом, а Фанни поодаль лежа-

[6] *Эйхенбаум Б.* О прозе М. Кузмина. [1920] // Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 350.

[7] См.: *Panova L.* A Literary Lion Hidden in Plain View: Clues to Mikhail Kuzmin's «Aunt Sonya's Sofa» and «Lecture by Dostoyevsky» // Кузмин многогранный: Статьи и материалы. The Many Facets of Mikhail Kuzmin: Articles and Materials (to appear).

ла на *пледе с книжкой в руке*, иногда читая, иногда смотря на *высокие облака* сквозь пушистые *ветки*» (VI, 280; здесь и далее курсив мой. — *Л. П.*).

Говоря об экфрастическом характере рассказа, стоит также обратить внимание на педалирование Кузминым женственной натуры изображенной дамы. Именно такую задачу ставила перед собой Делла-Вос-Кардовская, что видно не только по ее работе, но и по дневниковым записям. Кстати, именно так воспринимало этот портрет Ахматовой ее окружение. Другой целью Делла-Вос-Кардовской была передача духовного общения с моделью, как это явствует из самого портрета и подкрепляется свидетельствами дочери художницы.[8] Кузмин, то ли подметив влюбленность художницы прямо на ее портрете, то ли слыша разговоры вокруг портрета, переформатировал ее в роман между Фанни и Рындиным, в результате которого модель оказалась приукрашенно-женственной.

Последним аргументом в пользу того, что рассказ Кузмина — экфрасис именно портрета Делла-Вос-Кардовской, может служить ее более ранняя картина «Дама под зонтиком» (1900-е). Оттуда портрет Рындина позаимствовал свое название. Намек на «Даму с зонтиком» заложен и в его описании: «хотелось видеть раскрытым этот зонтик за спиною дамы» (VI, 279). Так, при помощи разного рода «цитат» из Делла-Вос-Кардовской Кузмин, фактически, вводит ее «подпись» под рындинским портретом Ахматовой-Фанни.

«Портрет с последствиями» — более сложно выстроенный экфрасис, чем просто копирование, пусть неточное, существующего произведения искусства. Тем, что подсказками для обнаружения второго плана служат вопросы типа «Где зонтик?», включающие читателя в поиск, воспроизводится особый жанр изобразительного искусства. Называемый во Франции *devinette*, в Англии — *puzzle-card*, а в России — *загадочной картинкой* или *картинкой-головоломкой*, он представляет собой картинку в картинке. Отыскать спрятанный второй план позволяет сопроводительный вопрос или же указание типа «Найдите женщину».

Поставить знак равенства между Фанни и Ахматовой позволяет также ономастикон героини. Ее полное имя «торчит» из в целом натурализованного повествования — и потому, что не идет даме из «порядочного семейства», и потому, что забавно диссонирует с простенькой фамилией *Быстрова*. Заодно греческое *Феофания* указывает на греческую ветвь в родословной своего прототипа и до какой-то степени замещает экзотический псевдоним *Ахматова*. Домашнее имя героини, *Фанни*, наделяется английскостью (как *Фэнни* в чисто английском рассказе Кузмина «Папаша из дымовой трубы»; опубл. в 1918 году) и поэтическими коннотациями, вызывая в памяти самую известную его обладательницу — Фанни Браун (Fanny Brawne), невесту умиравшего Джона Китса и адресата одной из его последних од. Фанни удачна еще и как рифмующаяся с *Анной*, и, что еще важнее, как фонетически включающая в себя все ее элементы.

Вместе с Фанни в рассказ проникает диалог между поэтессой и Николаем Гумилевым, в 1916 году еще остававшимся ее мужем, несмотря на обоюдно открытый брак. В нем читатель-интеллектуал и должен обнаружить красный зонтик, который решает уравнение «искомая женщина + искомый зонтик = Анна [Ахматова]».

Первой репликой этого диалога стало стихотворение «Меня покинул в новолунье...» (1911, опубл. в 1913 году), где alter ego Ахматовой, канатная плясунья, произносит монолог брошенной, но бодрящейся женщины:

> Как мой *китайский зонтик красен*,
> Натерты мелом башмачки![9]

---

[8] См.: *Кардовская Е.* Неизвестный портрет Анны Ахматовой // Панорама искусств. 7 / Сост. И. С. Максимова. М., 1984. С. 331.

[9] *Ахматова А.* Собр. соч.: В 8 т. / Сост., подгот. текста, комм., статья Н. В. Королевой. М., 1998. Т. 1. С. 82. Далее стихотворения Ахматовой цитируются по этому тому с указанием номера страницы.

В «цирковой» поединок с женой Гумилев вступил под маской укротителя-неудачника из «Укротителя зверей» (сборник «Чужое небо» (1912); раздел, посвященный Ахматовой). Эпиграфом к этому стихотворению послужили две только что процитированные строки про красный зонтик, сам же лирический монолог повествует о том, что герой-рассказчик способен укротить всех зверей, кроме фантастического, принадлежащего канатной плясунье по имени Фанни.[10] Последняя предстает здесь не только ловкой циркачкой, как в ахматовском «Меня покинул в новолунье...», но и опасной роковой женщиной, угрожающей профессиональному трюку укротителя, — кстати, совсем как кузминская Фанни профессиональной деятельности Рындина. Судя по аполлоновской рецензии Кузмина на «Чужое небо» — прохладной и с насмешливым описанием «Укротителя зверей» (см.: X, 136), этот диалог был ему известен.

Самый последний опознавательный знак, рассчитанный уже на широкого читателя, появляется в финале рассказа. *Поэт*, замаскированный соседством с *художником*, сигнализирует о профессиональной деятельности Ахматовой.

Сразу после опознавательной интродукции, открывающейся *челкой* и заканчивающейся на имени *Фанни*, и вплоть до появления слова *поэт*, Кузмин перекодирует Ахматову в главную героиню рассказа. Учитывая, что Фанни взаимодействует, с одной стороны, с художником, а с другой, со своим изображением на портрете, закономерен вопрос: какую именно Ахматову имел в виду Кузмин — ту, что проживает свою собственную любовную биографию? ту, что разыгрывает беллетризованные любовные ситуации в стихах и создает самообраз, подкупающий аудиторию, но отличный от реальной Ахматовой? или же обеих? Рассмотрение этого вопроса естественно начать с биографической преамбулы к «Портрету с последствиями», тем более что Кузмин опубликовал ряд своих мнений о поэтессе, которые должны послужить читателю путеводной нитью в сложно выстроенном ребусе.

Ахматова попала в поле зрения Кузмина, когда Гумилев вывел ее в петербургский литературный свет. В его дневнике прозвище *Гумильвица*, имевшее хождение на «башне» Вяч. Иванова, и собирательное *Гумилевы*[11] со временем уступили место почтительному, по имени-отчеству: *АА*. Судя по записи Кузмина от 10 июня 1910 года, ему сразу бросилась в глаза надменность и манерность Ахматовой: «Приехали Гумилевы, она *манерна*, но потом обойдется».[12] О манерности у дореволюционной Ахматовой — следствии ее фиксации на себе — свидетельств немало. Это, например, дневниковая запись ее будущего спутника жизни, Николая Пунина, от 24 октября 1914 года: «...она невыносима в своем *позерстве*, и если сегодня она не *кривлялась*, то это, вероятно, оттого, что я не даю ей для этого достаточного повода»,[13] или же дневниковые записи Делла-Вос-Кардовской, от 3 марта и 17 апреля 1915 года: «...сколько в ней сидит *чисто женских черт* и как она *тщеславна*! ⟨...⟩ она страдает ⟨...⟩ какой-то постоянной *мыслью о себе и своем успехе*»;[14] [у Гумилевых в гостях] «Я любовалась красивыми линиями и овалом лица Ахматовой и думала о том, как должно быть трудно людям, связанным с этим существом родственными узами. А она, лежа на своем диване, *не сводила глаз с зеркала*, которое стоит перед диваном, и *на себя смотрела влюбленными глазами*. А художникам она все же доставляет радость любования».[15]

[10] *Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и прим. М. Д. Эльзона. Л., 1988. С. 176.

[11] См.: *Кузмин М.* Дневник 1908—1915 гг. / Предисл., подгот. текста и комм. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2005. С. 259, 274.

[12] Там же. С. 217.

[13] *Пунин Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма / Сост., предисл. и комм. Л. А. Зыкова. М., 2000. С. 77—78.

[14] *Кардовская Е.* Указ. соч. С. 329.

[15] Там же.

Дружба Кузмина и Гумилевых продолжалась. В феврале 1912 года он гостил у них в Царском Селе, спасаясь от навязчивого партнера, несколько скучая и читая Ахматовой своих «Мечтателей».[16] В домашней обстановке Ахматова, наверное, и раскрылась Кузмину с точки зрения «происхождения», личности или всего того, что интересовало зрителей «Женщины с зонтиком». Там же Кузмин мог наблюдать ее любовь к своим изображениям, в частности фотографиям, которые Ахматова имела обыкновение показывать своим гостям. Наконец, там он написал предисловие к ее первому сборнику «Вечер».

В этом предисловии он назвал «Вечер» многообещающим. Удивительно, но Кузмин остался при своем первом впечатлении от Ахматовой, увидев в ее стихотворениях «манерность ⟨...⟩ капризного ребенка, привыкшего, чтоб его слушались и им восхищались» (X, 164). В «Портрете с последствиями» тоже имеются рассуждения о манерности Фанни—Ахматовой, но только они делегированы Зине. В ее женском лексиконе это выражено через осуждающие словечки: *позерка*, *вульгарная кривляка* и *устаревшее кокетство*. Заметим, что все они ни к Фанни, ни к ее изображению неприложимы, и, значит, Кузмин делает еще один указующий речевой жест в сторону Ахматовой. К сказанному остается добавить, что по сюжету Фанни ведет себя в точности как капризный ребенок, требующий внимания и постоянного одобрения.

В подтекст к «Портрету с последствиями» предисловие к «Вечеру» превращает и сходная композиция. Это прежде всего утаивание, до поры до времени, имени и происхождения «героини». Вот финал предисловия: «Мы пишем не критику, и наша роль сводится к очень скромной: назвать имя и как бы представить вновь прибывшую. Мы можем намекнуть слегка о ее *происхождении*, указать кой-какие приметы и высказать свои догадки, — что мы и делаем. Итак, сударыни и сударь, к нам идет новый, молодой, но имеющий все данные стать настоящим *поэт*. А зовут его — *Анна Ахматова*» (X, 165). В рассказе же имя *Феофания Быстрова* выдается лишь на второй странице. Другое композиционное схождение — слово *поэт* в финальной позиции. В целом же «Портрет с последствиями» делает то же самое, что и предисловие к «Вечеру», но только в художественной форме: рассуждает о поэзии Ахматовой, что я и постараюсь показать дальше.

В том же 1912 году Кузмин написал обращенное к Ахматовой стихотворение «Залетною голубкой к нам слетела...», где ахматовская неземная красота, совсем по-блоковски, оказывается страшной, ее магия, от жены-*колдуньи* из гумилевского «Из логова змиева» (опубл. в 1911 году), жестокой и опасной, а ее беззащитность — обманчивой. Ахматовская сила передана через хотя и стеклянные, но латы. Отсюда в «Портрет с последствиями» был транспонирован образ красивой женщины, вмешивающийся в ход земных вещей.

В дальнейшем расхождения между эстетическими программами Кузмина и Гумилевых, а также некоторые жизненные обстоятельства привели к тому, что собственно дружба между ними расстроилась, но профессиональное общение сохранилось. Кузмин продолжал приглядываться к личности Ахматовой, а Ахматова — писать свои стихи на полях Кузмина, перелагая его гомосексуальную «любовь просто так» в гетеросексуальную «любовь потому что».

Взаимовлиянию Ахматовой и Кузмина посвящена пионерская работа Р. Д. Тименчика, В. Н. Топорова и Т. В. Цивьян.[17] В ней, в частности, было показано, что Кузмин, слив Ахматову с Идой Рубинштейн, создал в романе à clef «Плавающие-путешествующие» (опубл. в 1915 году) актрису Зою Лилиенфельд. Характеристики Зои — высокий рост, дилемма «холодность vs. чувственность», а также непростые отношения с искусством (искусство ее — комнатное, тогда как она рвется

[16] *Кузмин М.* Дневник 1908—1915 гг. С. 336.

[17] *Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т.* Ахматова и Кузмин // Russian Literature. 1978. № 6 (3). С. 213—305.

в другие измерения) — предвещают Фанни. Что же касается ахматовских заимствований из Кузмина, то тут показателен не только уже имеющийся реестр (далеко не исчерпывающий), но и реакции на первое выступление Ахматовой со стихами на «башне» Вяч. Иванова, которые доносит письмо М. М. Замятниной В. К. Шварсалон от 16 июня 1910 года: «Она пишет стихи немного под Гумилева, по неизбежности, а старается писать под Кузмина».[18] Как на заимствования из себя реагировал Кузмин, неизвестно. В рецензиях он всегда был корректен по отношению к поэтессе — писал о ней как о событии русской поэзии, определял ее поэзию как «острую», констатировал ее всевозрастающую популярность и журил ее неудачных подражателей.

К середине 1916 года, времени публикации рассказа Кузмина, Ахматова выпустила вторую книгу стихов, «Четки» (1914), и большинство стихотворений, составивших «Белую стаю» (1917). В двух последних книгах ее самообраз окончательно выкристаллизовался, и для знавших Ахматову в жизни стали видны различия между ее реальным «я» и «я» в поэзии, а также перетекание одного в другое, при котором поэтическое «я» служит пьедесталом для реального, и наоборот. В «Портрете с последствиями» ключевая реплика Зины о том, что дама с портрета умрет, и никому до нее не будет никакого дела, а ее образ, запечатленный портретом, останется, как раз и обсуждает проблему двух ипостасей Ахматовой. В целом же рассказ строится вокруг ахматовского поэтического самообраза. Именно его Кузмин проверяет на способность любить по-настоящему. В пользу такой гипотезы свидетельствует мотив творческого соавторства Рындина с Фанни, символически выражающий творческое соавторство Кузмина с Ахматовой в создании образа героини.

И действительно, в образе Фанни учтены по меньшей мере двенадцать граней самообраза Ахматовой:

1) Многоликость. Среди избранных Ахматовой ролей — мечтательная барышня, жена, любовница, роковая возлюбленная, модель для художника, распутница и монахиня, «усталая женщина».[19] Этот протеизм отразился в вопросах публики о даме на портрете: «Кто она: жена, любовница, случайная модель ⟨...⟩ или ⟨...⟩ натурщица?» (VI, 279).

2) Позирование художнику. Правда, это в том случае, если Кузмин был знаком с «Покинув рощи родины священной...» (1915, опубл. в 1921 году в составе «Anno Domini») не из печати. В это стихотворение введен художник — Натан Альтман, в момент создания портрета Ахматовой в 1915 году. Заодно отсюда Кузмин мог позаимствовать появление поэта в связке с художником. Не стоит сбрасывать со счетов и биографический претекст «Портрета с последствиями» — начинавшийся роман Ахматовой с другим художником, Борисом Анрепом, кстати, известным англофилом.

3) Взаимодействие со своими портретами, а также идентификация своего изображения со своим «я», как в «Покинув рощи родины священной...» и «Надписи на неоконченном портрете» (1911, опубл. в 1912 году): «Я здесь, на сером полотне, / Возникла странно и неясно» (с. 58).

4) Тайная любовь, ограниченные по времени свидания вместо полноценной совместной жизни. Ср.: «Не будем пить из одного стакана...» (1913, опубл. в 1913 году). Эта грань ахматовского самообраза в рассказе нашла выход в том, что Фанни посещает выставку одна, скрывая свой роман.

5) Холодность вместо чувственности. Оправдание холодности рассредоточено во множестве стихотворений. Это, например, «Не будем пить из одного стакана...»,

[18] Цит. по: *Кузмин М.* Дневник 1908—1915 гг. С. 671.

[19] Последняя формулировка принадлежит Н. Недоброво. См.: *Недоброво Н.* Анна Ахматова. [1915] // Анна Ахматова: Pro et contra: В 2-х т. / Сост. Св. Коваленко. СПб., 2001. Т. 1. С. 124.

где герой дышит [горячим] солнцем, а героиня — [холодной] луною. В сходном ключе выдержано и «Есть в близости людей заветная черта...» (1915, опубл. в 1915 году).[20] О холодности Ахматовой в жизни свидетельствует гумилевское «Из логова змиева»: «Покликаешь — морщится, / Обнимешь — топорщится».[21] У Кузмина отсутствие чувственности и сексуальных переживаний романа Фанни с художником дали, как уже отмечалось, «зимнюю» спецификацию героине, возможно, с опорой на «лыжное» начало из «Знаю, знаю — снова лыжи...» (1913, опубл. в 1914 году в составе сборника «Четки»): «Знаю, знаю — снова лыжи / Сухо заскрипят» (с. 132). Ср. у Кузмина: «ему требовалось усилие воли, чтобы не предложить ⟨...⟩ своей спутнице *побегать на лыжах*» (VI, 280—281). Еще один возможный ахматовский претекст — *снеговые щеки* из «Надписи на неоконченном портрете», и вообще любовь ее лирической героини к зиме, снегу и проч.

6) Власть над партнером. В заметке Николая Недоброво «Анна Ахматова» (1915) это свойство определялось так: «Желание напечатлеть себя на любимом, несколько насильническое».[22] Соответствующий мотив присутствует, например, в «Сколько просьб у любимой всегда!..» (1913, опубл. в 1913 году):

Сколько просьб у любимой всегда!
У разлюбленной просьб не бывает.
Как я рада, что нынче вода
Под бесцветным ледком замирает.

И я стану — Христос помоги! —
На покров этот, светлый и ломкий,
А ты письма мои береги,
Чтобы нас рассудили потомки,

⟨...⟩ Пусть когда-нибудь имя мое
Прочитают в учебнике дети,

И, печальную повесть узнав,
Пусть они улыбнутся лукаво...
Мне любви и покоя не дав,
Подари меня горькою славой.

(с. 114)

Таков же и постоянный контроль Фанни над действиями влюбленного в нее художника.

7) Несчастная развязка любви. В «Надписи на неоконченном портрете» или в «Сколько просьб у любимой всегда...» она реализуется как летальный исход, но есть и менее трагичные варианты. Недоброво в уже упомянутой заметке отметил разработку топоса несчастной любви как художественное достижение поэтессы.[23] Финал отношений Рындина и Фанни тоже несчастный, однако по-иному: с унижающим героиню скандалом.

8) Недосказанности и умолчания. Этот сигнатурный ахматовский прием в «Портрете с последствиями» проник в диалоги Фанни и Рындина с непроизносимым, но подразумеваемым «люблю». Особенно показателен разговор у окна во время дождя:

«— Пойдет дождь, пожалуй! — сказал он задумчиво.
— Если пойдет дождь, это будет надолго! — ответила ⟨...⟩ Фанни» (VI, 281).

---

[20] См. об этом: *Жолковский А. К.* Структура и цитация (К интертекстуальной технике Ахматовой) // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 271—279.

[21] *Гумилев Н.* Указ. соч. С. 168.

[22] *Недоброво Н.* Указ. соч. С. 129.

[23] Там же.

Здесь констатирующие дождь клише обретают новый смысл, внятный лишь двоим. Недосказанностями Ахматова формирует определенную читательскую реакцию на себя как на женщину-тайну, что Кузмин переводит в план восприятия Фанни на портрете как таинственной.

9) Самопортретирование, перетекающее в самолюбование. Из стихотворений на эту тему наиболее близким к рассказу Кузмина оказывается «На шее мелких четок ряд...» (1913), впервые опубликованное в 1914 году под заглавием, намекающим на экфрастический характер стихотворения: «Дама в лиловом». Ср.:

И кажется лицо бледней
От лиловеющего шелка,
Почти доходит до бровей
Моя незавитая челка.
(с. 165)

Отсюда заимствуются и ахматовский автопортрет с челкой, и яркий цвет материи, переходящий на лицо героини. Релевантной для рассказа Кузмина могла оказаться и «Надпись на неоконченном портрете», ведущая, как и первое стихотворение, к экфрастическому способу подачи Ахматовой в «Портрете с последствиями». Заметим также, что у Ахматовой элегическое самопортретирование сопровождается самолюбованием. Эта последняя черта также не ускользнула от Кузмина, ибо его героиня как раз и пострадала из-за того, что наслаждалась своим изображением.

10) Позирование, рассчитанное на аудиторию. В таком ключе выдержано «Подошла. Я волненья не выдал...» (1914, опубл. в 1914 году), написанное от лица мужчины: «Подошла. ⟨...⟩ / Села, словно фарфоровый идол, / В позе, выбранной ею давно» (с. 196). У Кузмина Фанни, если и позирует, то в прямом смысле этого слова — художнику во время создания ее портрета, а реплика Зины о кривляке и позерке метит непосредственно в Ахматову.

11) Повышенное внимание к своей репутации. Так, в «Сколько просьб у любимой всегда...» героиня меряется славой со своим партнером, а в «Уединении» (1914, опубл. в 1914 году) переживает осуждение со стороны общества: «Так много камней брошено в меня, / Что ни один из них уже не страшен» (с. 183). Кузмин сделал репутацию ахиллесовой пятой своей героини. Ср. ее объяснение с художником:

«— Вы меня опозорили! — тихо сказала Фанни, освобождая руку.
— Я вас обессмертил!» (VI, 286).

12) Желание славы, прижизненной и посмертной, соревнование в славе с партнером и даже способность привести партнера к славе. Таковы «Сколько просьб у любимой всегда...» и «Нет, царевич, я не та...» (1915, опубл. в 1915 году): «Хочешь славы? — у меня / Попроси тогда совета» (с. 239). Фанни, наделенная этими свойствами, знает секреты успеха и «кует» его для Рындина, а заодно и для себя.

Вместе с гранями ахматовского самообраза в «Портрет с последствиями» перенеслись целые сцены из поэзии Ахматовой:

1) Из «В лесу» (1911, опубл. в 1911 году): «Лежу в траве я, густой и влажной ⟨...⟩ / Нас сосны тесно обступили, / Над ними небо — черный квадрат» (с. 164), — идиллическая сцена в лесу.

2) Из «И когда друг друга проклинали...» (1909, если Кузмин был с ним знаком до появления в печати в 1961 году): «И когда друг друга проклинали / В страсти, раскаленной добела» (с. 18), — скандал между Фанни и Рындиным.

3) Наконец, «Хочешь знать, как все это было?..» (1910, опубл. в 1912 году): «Она словно с трудом говорила: / ⟨...⟩ / „Я люблю вас, я вас любила / Еще тогда!" / „Да"» (с. 32), учтено в идиллическом объяснении в любви между Фанни и Рындиным, где есть и «люблю», и ретроспекция отношений между героями.

Итак, Фанни с ее недо-любовью к Рындину, компенсируемой любовью к своему изображению и славе, персонифицирует любовную лирику Ахматовой. С целью испытать ее на подлинность, или, точнее, деконструировать ее как фальшивую «любовь потому что», Кузмин построил, или, точнее, подстроил для Ахматовой-Фанни сюжет провала любовных отношений. Более того, через параллельный монтаж он ввел «любовь просто так», персонифицировав ее в Зине. Эта героиня также выписана на символической подкладке, воплощая его собственную любовную лирику, развивающую, как уже отмечалось, тематику «любви просто так». С таких позиций Кузмин устами Зины произносит ключевое суждение об Ахматовой в жизни и в поэзии, усиливающее его прежние наблюдения над манерностью поэтессы. Зине к тому же переданы авторские полномочия: если бы не ее реплика на выставке, рассказ остался бы без полноценного сюжета. Такое конструктивное решение приводит к тому, что в символическом плане любовная лирика Ахматовой, лишенная собственно любви, полемически опровергается любовной лирикой Кузмина.

«Портрет с последствиями», спрятавший опровержение позиции другого автора на метатекстуальный уровень, — новый шаг по сравнению с повестью «Покойница в доме» (1912, опубл. в 1913 году). Там полемика с Петраркой как раз «на поверхности»: в одной из сцен брат и сестра, Катя и Сережа Прозоровы, листая книги у букиниста, сходятся в том, что Лаура — безжизненное создание (см.: IV, 13—14). «Портрет с последствиями», кроме того, имеет много общего с рассказом «Высокое искусство» (1910, опубл. в 1911 году), где, как показал Г. А. Морев, под именем Зои Николаевны Горбуновой выведена Зинаида Гиппиус. Эта героиня выражает неприемлемую для Кузмина позицию: писать «высокую» литературу с налетом мистицизма и таинственности.[24] В дополнение к реконструкциям Морева добавлю, что Кузмин в этой полемике отвел себе место оппонента, раздвоившись на:

— мужа героини, успешного литератора Константина Щетинкина, который «занимается ⟨...⟩ прозой в таком ⟨...⟩ роде: легком, чуть насмешливом, забавном и уж отнюдь не скучном, что при нашей всероссийской нудности, считающей своим долгом переживать или пережевывать чеховскую неврастению, а если и загорающейся, то исключительно ювеналовским, не всегда с разбором и толком пафосом, — была заслуга немалая» (III, 110), т. е. пишет в духе Кузмина; Зоя Николаевна сначала губит его дар, заставляя писать «высокое», а потом и его жизнь, тем, что отказывается хлопотать о наследстве или же работать;

— и на Михаила Алексеевича — рассказчика истории, по профессии — композитора, выступающего, как и Щетинкин, в невысоких жанрах; он не только наблюдает за всем происходящим, но и пытается предотвратить катастрофу.

В «Портрете с последствиями» присутствие Кузмина и его поэзии задрапировано и травестировано: с одной стороны, женской маской Зины, с другой же — насыщением текста скрытыми автоцитатами.

Первая скрытая автоцитата — структурная: параллель между Фанни—Рындиным и Зиной—Сережей воспроизводит уже упоминавшуюся «александрийскую» песню «Нас было четыре сестры...», причем Ахматова в роли Фанни в точности реализует третью вариацию «любви потому что», а именно роман с художником: «любила, потому что он был знаменитый художник / ⟨...⟩ // желала, чтоб все о ней говорили / ⟨...⟩ // разлюбила, потому что художник ее бросил». В свою очередь, Кузмину в роли Зины соответствует «любовь просто так», или «любила, потому что полюбила / ⟨...⟩ // желала любить и быть любимой».[25] Подобно четвертой сестре и ее партнеру, Зина и Сережа остаются в рассказе неохарактеризованными.

---

[24] См.: *Морев Г.* 1) Полемический контекст рассказа М. А. Кузмина «Высокое искусство» // А. Блок и русский символизм: проблемы текста и жанра. Блоковский сборник X. Тарту, 1990. С. 92—116; 2) Заметки о прозе Кузмина («Высокое искусство») // Русская мысль. Лит. приложение. 1990. 2 нояб. № 11.

[25] *Кузмин М.* Стихотворения. С. 115.

Другая автоцитата, из той же книги стихов «Сети», тоже вводит представления о правильной любви и задает сюжет рассказа. Речь идет о «Моем портрете» из цикла «Прерванная повесть» (1906—1907, опубл. в 1907 году), с экфрастическим описанием портрета поэта работы Сергея Судейкина. Этот портрет подан как запечатлевший взаимное эротическое притяжение художника и его модели, т. е. чистый — по меркам поэтического мира Кузмина — любовный союз.

Любовь водила Вашею рукою,
Когда писали этот Вы портрет,
Ни от кого лица теперь не скрою,
Никто не скажет: *«Не любил он, нет».*

Клеймом любви навек запечатленны
Черты мои под Вашею рукой; ⟨...⟩

Лишь слышу голос Ваш, о Вас мечтаю,
На Вас направлен взгляд недвижных глаз.
Я пламенею, холодею, таю,
Лишь приближаясь к Вам, касаясь Вас.

И скажут все, забывши о запрете,
Смотря на *смуглый, томный* мой овал:
«Одним любовь водила при портрете —
Другой — его любовью колдовал».[26]

На таких основаниях должен был создаваться портрет и в рассказе. Но если Рындин соответствует роли влюбленного художника, то Ахматова—Фанни не соответствует роли влюбленной модели, и Рындину приходится включать свое воображение, чтобы его женщина с зонтиком получилась «околдовывающей» своей любовью.[27]

Полемической и даже деконструктивной по отношению к любовной лирике Ахматовой представляется и вся схема кузминского рассказа, обращающая[28] близкую ему по структуре, но чуждую по сделанным противопоставлениям двойную нарративную модель стихотворения поэтессы «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...» (1915), опубликованного в 1916 году в первом номере «Северных записок»:

Ведь где-то есть простая жизнь и свет,
Прозрачный, теплый и веселый...
Там с девушкой через забор сосед
Под вечер говорит, и слышат только пчелы
Нежнейшую из всех бесед.

А мы живем торжественно и трудно
И чтим обряды наших горьких встреч,
Когда с налету ветер безрассудный
Чуть начатую обрывает речь.

Но ни на что не променяем пышный
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные, мрачные сады
И голос Музы еле слышный.

(с. 238)

[26] Там же. С. 67.

[27] С любовью художника и поэта из «Портрета» перекликается реплика Зины о том, что ее избранник, к счастью, не является ни тем ни другим.

[28] В смысле принятого в англоязычном литературоведении термина «conversion».

Это — программный текст Ахматовой, разворачивающий в небольшой лирический сюжет ее любимое положение: «Мы хотели муки жалящей / Вместо счастья безмятежного...» («Мне с тобою пьяным весело...», 1911, опубл. в 1912 году; с. 70). Программным его делает и то, что книжные и, значит, нарративно выигрышные представления о любви одерживают победу над «природной», т. е., по Кузмину, собственно любовью. В самом деле, здесь элитарная любовь достраивается до недорассказанной женской драмы со славой, бедой и творчеством. Эти особенности любовной лирики поэтессы были чужды Кузмину, что можно видеть в «Эпилоге» уже упоминавшейся «Прерванной повести». Рассказываемая там драматическая любовная история заканчивается демонстративным отказом дожимать реальные жизненные коллизии до драмы в угоду скорому на слезы читателю. Ср.:

Слез не заметит на моем лице
Читатель-плакса,
Судьбой не точка ставится в конце,
А только клякса.[29]

В стихотворении «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...» нас будет интересовать лишь параллельная конструкция для двух версий любви. В исполнении Ахматовой «любовь просто так» — простая и между простыми людьми — подана в регистре обыденного. Композиционно она вынесена в начало, как своего рода трамплин для второй. Она хороша, но еще лучше, еще ярче и зрелищнее — любовь между представителями петербургской элиты, когда она трудная, мучительная, торжественная и ведет к творчеству. Поданная в высоком регистре, предельно драматизированная («славой и бедой»), но недоговоренная, она подчиняет себе бóльшую часть нарратива, включая финал, трактующий о невозможности променять ее на счастливую первую версию. Собственно сравнение двух версий любви в ахматовском стихотворении дано по принципу контраста с тождеством, но без сцепления, как было в «Портрете с последствиями». Тождество возникает благодаря изображению каждой пары через их диалог. У первой это нежнейшая беседа, слышная только летней южной природе (пчелам). У второй же, будучи начатой, речь прерывается ветром. Ожидаемого растворения в пейзаже тут, однако, не происходит. Муза трансформирует произнесенные «элитарной» парой слова в это самое стихотворение. Став лирическим монологом, «слышным» читателю, они оказываются заявкой на *славу*, которую им может обеспечить Петербург — «город славы и беды». Для различения двух пар, кроме того, используется противопоставление пейзажей и времен года. Если второй пейзаж максимально детализируется (суровый бессолнечный север со льдом рек и гранитом), то первый минимизирован до разделяющего влюбленных забора. Счастливая первая пара кодируется летом, временем любви, а драматическая вторая — суровой зимой, или, точнее, *льдом, ветром безрассудным*. Как мы видели, так же поступает и Кузмин. Наконец, просто любовь может быть веселой и светлой, а элитарная любовь — трагической и бессолнечной. Кузмин, подхватывая в самом начале рассказа ахматовскую акцентуацию «любви просто так» и «любви потому что», в конце рассказа полностью ее меняет, тем самым подрывая элитарную любовь как замешенную на фальши.

У Ахматовой две версии любви вставлены в разные «эго»-перспективы. Первая отдана неким безличным «им», а вторая, высокая и элитарная, книжная и нарративно выигрышная, — «нам». В «Портрете с последствиями» Кузмин отдает Ахматовой ахматовское, а Зине — и, значит, себе — версию, которая у Ахматовой остается невостребованной: «любовь просто так».

При помощи общего сюжета с провалом любви, автореминисценциями, служащими для него фоном и показывающими «как надо», наконец, полемикой с конст-

[29] *Кузмин М.* Стихотворения. С. 73.

руктивными решениями Ахматовой Кузмин, фактически, пишет метатекстуальное послание читателю: в любовной лирике Ахматовой нет любви к Другому, а есть любовь к Себе и своему изображению, в основу которой положена «ковка» собственной славы. Или, как говорится у Кузмина в иной связи: «Не так, не так рождается любовь!» Таким образом, conte morale, каковым является проанализированный рассказ, имеет и третью грань — метатекстуальную.

В заключение остается добавить, что и кузминское восприятие лирики Ахматовой как манерной, и противопоставление своей любовной поэтики — ахматовской по принципу: наличие собственно любви — ее отсутствие, бытовало в Серебряном веке. Так, Иван Бунин в стихотворении «Поэтесса» (1916, опубл. в 1918 году) еще более наглядно, ибо карикатурно, описывает и асексуальное распутство Ахматовой, и ее позерство:

Большая муфта, бледная щека,
Прижатая к ней томно и любовно,
Углом колени, узкая рука...
Нервна, притворна и бескровна.

Все принца ждет, которого все нет,
Глядит с мольбою, горестно и смутно:
«Пучков, прочтите новый триолет...»
Скучна, беспола и распутна.[30]

А Эрих Голлербах, кстати, составитель антологии «Образ Ахматовой»[31] (с отражением поэтессы в разных видах искусства — живописи, скульптуре и поэзии), и большой ценитель поэзии Кузмина, в «Петербургской камене» настаивал на том, что у любовной лирики Кузмина две Музы, любовь и культура, тогда как у Ахматовой только одна — собственное «я»: «среди современных *поэтесс* очень мало *поэтов*. Отчасти в этом и таится причина успеха Ахматовой. Она несомненный и большой поэт. Но при всей симпатии к удивительной задушевности и тонкой архитектонике ее стихов, нельзя не сказать, что ее дарование совершенно „стоячее", статическое, однообразное до боли, до пресыщения. С Кузминым ее сближает то, что оба они замкнулись в тесный круг психологии „любовных" переживаний, причем их любовь не Платоновский эрос, а „комнатная" нежность и „домашние" драмы. Но широкая эрудиция, настоящая, не напрокат взятая культура Кузмина дали ему возможность развернуть свою тему так, что она стала неповторимой и единственной по разнообразию и великолепию своих мотивов. „Взыскательный художник" сам ограничил себя и, ограничив, поднялся на очень значительную высоту. ⟨...⟩ Стихи же Ахматовой дают отчетливое ощущение того, как произволен, как предопределен круг ее переживаний. В последних книгах ее ⟨...⟩ все чаще — варианты и реминисценции. Ее субъективизм становится манерностью. Она зашла в какой-то тупик, загипнотизированная незамысловатыми тревогами собственного „я" ⟨...⟩ Если бы не чарующая прелесть простых и чистых словосочетаний, лирика Ахматовой омертвела бы в своем тупике».[32]

---

[30] *Бунин И.* Собр. соч.: В 8 т. / Сост., подгот. текста и комм. А. К. Бабореко. М., 1993. Т. 1. С. 346. Об узнавании Ахматовой в «Поэтессе» себя см.: *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 60-е годы. М., 2005. С. 642.

[31] См.: *Голлербах Э.* Образ Ахматовой. [1924] // Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 1. С. 673—692.

[32] *Голлербах Э.* Петербургская камена (Из впечатлений последних лет). [1922] // Там же. С. 330—334.

© *Д. И. Зубарев*

ЗАГАДКА ТРЕХ ЗВЕЗДОЧЕК

В 1924 году в Государственном издательстве (Москва; Ленинград) вышел в свет первый полный перевод на русский язык знаменитого памятника древнеримской литературы — романа Гая Петрония Арбитра «Сатирикон». Книга была снабжена двумя предисловиями. Первое (марксистское), «Римское общество и „Сатирикон"», принадлежало Адриану Ивановичу Пиотровскому (1898—1937). А второе (филологическое) — Борису Исааковичу Ярхо (1889—1942), обозначенному на титульном листе и как редактор перевода. В своем предисловии Ярхо указывал, что стихотворные вставки в тексте романа переведены с латыни им (Петроний 1924: 35—37).[1] Что касается основного, прозаического текста, то его автор был отмечен на титульном листе астронимом («Перевод ***»).

Судьба этого перевода «Сатирикона» (в отличие от судьбы авторов предисловий к нему) оказалась счастливой. С 1933 года он начал регулярно переиздаваться (чаще — в выдержках, реже — полностью) во всех сборниках и хрестоматиях, посвященных истории и литературе древнего Рима. Менялись вожди партии и государства, сталинский террор сменился хрущевской оттепелью, после брежневского застоя наступила горбачевская перестройка, менялись программы филологических и исторических вузов — но четыре поколения студентов в СССР знакомились с творением Арбитра изящества по переводу загадочного ***. Обозначался этот переводчик в различных изданиях по-разному. В сборнике «Первоисточники по истории раннего христианства» он был вообще не назван (Петроний Арбитр 1933). В первых трех изданиях «Хрестоматии по античной литературе» (Петроний 1935; Петроний 1936; Петроний 1937), составленной профессором Н. Ф. Дератани, переводчиком был указан все тот же астроним, а редактура Ярхо не отмечена. Возможно, это было связано с тем, что в марте 1935 года он был арестован по «делу немцев-словарников» и до марта 1938 года отбывал ссылку в Омске. Однако под собственными переводами Ярхо его фамилия в то время иногда появлялась.[2] В 1937 году был арестован (а затем, в отличие от Ярхо, расстрелян) и автор первого, «марксистского» предисловия к «Сатирикону» Адриан Пиотровский. По приказу Главлита страницы с его предисловием (Петроний 1924: 5—10) были «удалены» изо всех экземпляров издания 1924 года, хранящихся в библиотеках СССР, а фамилию Пиотровского в выходных данных книги было приказано «затушевать».[3] В таком виде книга (Петроний 1924) существует в российских библиотеках до сих пор. В сборнике «Архитектура античного мира» два фрагмента из «Сатирикона» опубликованы, как и в издании 1933 года, анонимно (Петроний 1940). В четвертом издании «Хрестоматии по античной литературе» в качестве переводчика фигурирует по-прежнему загадочный астроним (Петроний 1949), но уже начиная с пятого издания автор перевода не указывается, зато отмечается редактура Ярхо (Петроний 1958; Петроний 1965). А профессор Ф. А. Петровский, поместив большой фрагмент «Сатирикона» в сборник «Римская сатира», назвал (впервые!) его переводчиком самого Б. Ярхо (Петроний 1957). В качестве единоличного переводчика Ярхо фигурирует и в седьмом томе «Библиотеки всемирной литературы», где полный текст «Сатирикона» перепечатан впервые после 1924 года (Петроний 1969).

---

[1] Здесь и далее ссылки на это и последующие издания «Сатирикона» Гая Петрония Арбитра даются в тексте. Полное библиографическое описание этих изданий см. в Приложении к настоящей статье.

[2] *Акимова М. В., Пильщиков И. А., Шапир М. И.* Опубликованные труды Б. И. Ярхо (1910—2005) // Ярхо Б. И. Избранные труды по теории литературы. М., 2006. С. 850—852.

[3] *Блюм А. В.* Запрещенные книги русских писателей и литературоведов. 1917—1991. Индекс советской цензуры с комментариями. СПб., 2003. С. 147.

Того же мнения придерживались (и до сих пор придерживаются) преподаватели кафедры классической филологии филологического факультета МГУ, подготовившие хрестоматию «Античная литература. Рим», выдержавшую четыре издания (Петроний 1981; Петроний 1988; Петроний 1999; Петроний 2003).

Астроним *** не был раскрыт в основополагающем справочнике по русским псевдонимам, хотя там указаны имена восьмидесяти семи русских литераторов XIX—XX века, использовавших такую подпись.[4] Краткая литературная энциклопедия (М., 1962—1978. Т. 1—9) по поводу переводчика «Сатирикона», укрытого за тремя звездочками, определенного мнения не имеет. Статья о Петронии (т. 5) называет переводчиком Ярхо;[5] любопытно, что в том же томе в статье о реабилитированном Пиотровском[6] упомянуто второе, «марксистское», предисловие к изданию 1924 года, недоступное большинству читателей. Через семь лет М. Л. Гаспаров, выдающийся филолог-классик нового поколения (к тому же первый исследователь творчества самого Ярхо), в перечень переведенных им авторов Петрония не включает.[7]

В начале эпохи гласности и перестройки история загадочного астронима получает новый оборот. Одно из первых кооперативных издательств выпускает репринтное переиздание книги 1924 года, напоминая (впервые после 1949 года) о таинственных звездочках (Петроний Арбитр 1990). Продолжаются и издания, где переводчиком опять объявляется Ярхо (Петроний 1991а). С другой стороны, филологи-русисты, авторы образцовой филологической серии, обратившись к архивным источникам (фонд А. В. Амфитеатрова в ЦГАЛИ) выяснили наконец и имена авторов перевода, выдержавшего уже тринадцать полных или частичных изданий, и точную дату его создания (март 1912) — и одновременно назвали этот текст неизданным![8] Эта версия (два автора неизданного перевода) повторяется в двух публикациях 1990-х годов, принадлежащих выдающимся специалистам по русской литературе XX века: «...перевод романа Петрония „Сатирикон", сделанный ⟨В. А. Амфитеатровым-Кадашевым⟩ совместно с К. А. Лигским, но оставшийся неопубликованным»;[9] «...⟨К. Лигский⟩ вместе с сыном Амфитеатрова В. А. Амфитеатровым (Кадашевым) перевел на русский язык „Сатирикон" Петрония (перевод остался неопубликованным...)».[10] К этому моменту количество полных или частичных изданий «неопубликованного» перевода достигло восемнадцати! А в серии «Библиотека Сатиры и Юмора» (снабженной, несмотря на название, серьезным справочным аппаратом) анонимный автор преамбулы к примечаниям Б. И. Ярхо сообщает: «Перевод был сделан для „Всемирной литературы" В. А. Амфитеатровым-Кадашевым и отредактирован его отцом, писателем А. В. Амфитеатровым. После эмиграции последнего редактирование „Сатирикона" было передано Б. И. Ярхо ⟨...⟩ который основательно переработал прозу и заново перевел стихотворные вставки. (Установлено М. Л. Гаспаровым по материалам ЦГАЛИ)» (Петроний 1991: 367).

Первое издание фрагментов «Сатирикона» на постсоветском пространстве появилось, как и следовало ожидать, в сборнике «Лукавый Эрос» (Петроний 1993).

[4] *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. М., 1958. Т. 3. С. 349—352.

[5] *Сантросян Н. М.* Гай Петроний // Краткая литературная энциклопедия. М., 1968. Т. 5. Стлб. 731.

[6] *Морозов А. А.* Адриан Иванович Пиотровский // Там же. М., 1968. Т. 5. Стлб. 750.

[7] *Гаспаров М. Л.* Борис Исаакович Ярхо // Там же. М., 1975. Т. 8. Стлб. 1121.

[8] Переписка [М. Горького] с А. В. Амфитеатровым / Публ. и комм. С. И. Доморацкой, Ф. М. Иоффе, Е. Г. Коляды, А. Е. Погосовой // Лит. наследство. 1988. Т. 95. С. 338.

[9] *В. Амфитеатров-Кадашев.* Страницы из дневника / Публ., подгот. текста, комм. и словарь имен С. В. Шумихина // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1996. Вып. 20. С. 435.

[10] Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступ. статья и комм. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 212.

На исходе XX века еще один видный филолог (но не русист, а испанист), перепечатывая фрагмент «Сатирикона» в сборнике «Антология фантастической литературы», составленном великим Борхесом и его друзьями (Петроний 1999а), повторяет версию «Библиотеки Юмора и Сатиры»: «Перевод с латинского В. Амфитеатрова-Кадашева под редакцией Б. Ярхо».[11] Ей следуют и авторы фундаментального издания теоретических работ Б. И. Ярхо, снабженного исчерпывающим комментарием и идеально составленной библиографией: «Перевод, опубликованный в этом издании ⟨Петроний 1924⟩, выполнен В. А. Амфитеатровым-Кадашевым и отредактирован его отцом А. В. Амфитеатровым. Б. И. Ярхо существенно переработал прозаический текст и заново перевел стихотворные вставки».[12] И наконец, в последнем собрании статей выдающегося специалиста по русской литературе Серебряного века вновь, через пятьдесят с лишним лет, воспроизводится версия Ф. Петровского и составителей «Краткой Литературной Энциклопедии»: «...перевод Б. И. Ярхо, в кн. Татий. Лонг. Петроний. Апулей. М., 1969. С. 249».[13]

Ключом к выяснению истины (кто же был автором — или авторами загадочного перевода «Сатирикона» и почему его (их) имя (имена) столько лет не назывались в печати) служит газетная статья А. В. Амфитеатрова, опубликованная более семидесяти лет назад в Риге[14] и переизданная в начале XXI века в Москве.[15] В этой статье, посвященной памяти только что скончавшегося бывшего студента-медика, а затем эсэра-боевика Константина Андреевича Лигского, который после побега с каторги за границу три года (1910—1913) прожил в Италии в семье автора, Амфитеатров пишет: «Лигский недурно знал по-латыни. Я предложил ему перевести вместе с моим сыном Владимиром (Кадашевым) „Сатирикон" Петрония ⟨...⟩ Он исполнил заказ очень добросовестно, но ему показалось мало Петрониева циничского языка, и он „усилил": такую пряность развел, что и Неронов двор, слушая, пожалуй, покраснел бы. Перевод этот впоследствии был издан „Всемирной литературою", конечно, в умягченной редакции».[16] В примечании к этим строкам А. И. Рейтблат указывает на ошибки некоторых из работ, процитированных нами ранее,[17] дает ссылку на издание (Петроний 1924), а также исправляет неточность самого Амфитеатрова — тот ошибочно указал название выпустившего ее издательства (в 1924 году на титульном листе серии «Всемирная литература» стояла марка Госиздата).[18] Амфитеатров, естественно, не упоминает (поскольку его не запомнил) имени создателя «умягченной редакции» «Сатирикона» — выдающегося русского филолога Б. И. Ярхо. Из дальнейшего текста статьи А. Амфитеатрова становится понятной и причина укрытия имен переводчиков под криптонимом. В 1918 году политические взгляды К. А. Лигского и Амфитеатрова-младшего резко и навсегда разошлись. Амфитеатров-Кадашев, с момента Октябрьского переворота яростный противник большевизма, бежал 1 сентября 1918 года из Москвы на оккупированную немцами Украину (поэтому он никак не мог переводить Петрония для «Всемирной литературы», созданной после его отъезда — ср.: Петроний 1991: 367), два

---

[11] Антология фантастической литературы / Сост. Х. Л. Борхес, А. Бьой Касарес, С. Окампо; Общ. ред. и справки об авторах Б. В. Дубина. СПб., 1999. С. 634.

[12] *Акимова М. В., Пильщиков И. А., Шапир М. И.* Указ. соч. С. 845.

[13] *Тименчик Р.* Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим, 2008. С. 195.

[14] *Амфитеатров А. В.* Повесть о добром большевике // Сегодня. 1931. № 183. 5 июля.

[15] *Амфитеатров А. В.* Жизнь человека, неудобного для себя и для многих. Сост., подг. текста и аннотированный указатель имен А. И. Рейтблата. Комм. А. И. Рейтблата, Н. А. Богомолова, Э. Гарэтто, Д. И. Зубарева. М., 2004. Т. 2. С. 243—251.

[16] Там же. С. 246.

[17] См. прим. 8 и 9.

[18] *Богомолов Н. А., Гарэтто Э., Зубарев Д. И., Рейтблат А. И.* Комментарии // Амфитеатров А. В. Жизнь человека, неудобного для себя и для многих. С. 476.

года активно работал в белой прессе (и в ОСВАГе — органе белой пропаганды),[19] а в 1920 году оказался в эмиграции, занимая там крайне правые позиции. Лигский же, после некоторых колебаний вступивший в РКП(б), стал крупным советским служащим: «...чего-чего только Лигский по службе не делал, чем не заведовал! ⟨...⟩ попал в товарищи петербургского наркоминдела ⟨...⟩ Был инспектором тюрем. Устраивал народные празднества и художественные выставки. Строил и выстроил крематорий...»[20] В 1921 году Лигский перешел «в заграничную торгпредскую службу»:[21] занимал должности зав. консульством в Варшаве (1921—1924) и Токио (1925—1928), первого секретаря полпредства в Афинах (1928—1931).[22] Указывать на титульном листе книги, печатающейся в 1924 году в Госиздате, что она создана видным советским дипломатом совместно с «махровым белогвардейцем» — даже для того, «вегетарианского», времени, было неудобно (представляется, что нежелательным было бы обнародование этого факта и для Амфитеатрова-Кадашева, блюстителя чистоты «белых риз»). Обозначить же автором одного себя Лигский, по нашему предположению, отказался. Выход, устраивавший всех, был найден в виде астронима, заменившего имена переводчиков-соавторов, ставших смертельными политическими врагами.

[19] См. публикацию его дневника 1917—1919 годов: *Амфитеатров-Кадашев В.* Указ. соч. С. 435— 635.

[20] *Амфитеатров А. В.* Указ. соч. Т. 2. С. 250—251.

[21] Там же. С. 251.

[22] *Богомолов Н. А., Гарэтто Э., Зубарев Д. И., Рейтблат А. И.* Указ. соч. С. 475.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Библиография

1. Петроний 1924 — *Петроний Арбитр.* Сатирикон / Пер. *** под ред. Б. И. Ярхо. Предисл. А. И. Пиотровского и Б. И. Ярхо. М.; Л.: Государственное издательство, 1924. 236 с. (сер. Всемирная литература).

2. Петроний 1933 — *Петроний Арбитр.* Сатирикон // А. Ранович. Первоисточники по истории раннего христианства. М.: ОГИЗ-Государственное антирелигиозное издательство, 1933. С. 66—70.

3. Петроний 1935 — *Петроний.* Сатирикон / Пер. *** // Хрестоматия по античной литературе: Для высших педагогических учебных заведений / Сост. проф. Н. Ф. Дератани. М.: Учпедгиз, 1935. Т. 2. Римская литература. С. 217—223.

4. Петроний 1936 — *Петроний.* Сатирикон / Пер. *** // Хрестоматия по античной литературе: Для высших педагогических учебных заведений / Сост. проф. Н. Ф. Дератани. 2-е изд. М.: Учпедгиз, 1936. Т. 2. Римская литература. С. 217—223.

5. Петроний 1937 — *Петроний.* Сатирикон / Пер. *** // Хрестоматия по античной литературе: Для высших педагогических учебных заведений / Сост. проф. Н. Ф. Дератани. 3-е изд. М.: Учпедгиз, 1937. Т. 2. Римская литература. С. 200—207.

6. Петроний 1940 — *Петроний.* Сатирикон, 28—30; Сатирикон, 71 // Архитектура античного мира / Сост. В. П. Зубов и Ф. А. Петровский. М.: Издательство Академии архитектуры СССР, 1940. С. 148—149, 221.

7. Петроний 1949 — *Петроний.* Сатирикон / Пер. *** // Хрестоматия по античной литературе. Для высших учебных заведений / Сост. Н. Ф. Дератани, С. П. Кондратьев, Н. А. Тимофеева; Под общ. ред. проф. Н. Ф. Дератани. 4-е изд., исп. и доп. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1949. Т. II. С. 469—480.

8. Петроний 1957 — *Петроний.* Пир у Трималхиона (из «Сатирикона») / Пер. Б. Ярхо // Римская сатира / Сост. и комм. Ф. А. Петровского. М.: ГИХЛ, 1957. С. 124—167.

9. Петроний 1958 — *Петроний.* Сатирикон / Пер. под ред. Б. И. Ярхо // Хрестоматия по античной литературе: Для высших учебных заведений / Сост. Н. Ф. Дератани, С. П. Кондратьев, Н. А. Тимофеева; Под общ. ред. проф. Н. Ф. Дератани. 5-е изд., расш. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1958. Т. II. С. 502—513.

10. Петроний 1965 — *Петроний.* Сатирикон / Пер. под ред. Б. И. Ярхо // Хрестоматия по античной литературе: Для высших учебных заведений / Сост. Н. Ф. Дератани, Н. А. Тимофеева. 6-е изд., расш. М.: Просвещение, 1965. Т. II: Римская литература. С. 528—539.

11. Петроний 1969 — *Петроний.* Сатирикон / Пер. Б. И. Ярхо // Ахилл Татий. Левкиппа и Клитофонт; Лонг. Дафнис и Хлоя; Петроний. Сатирикон; Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел. М.: Художественная литература, 1969. Т. 7. С. 235—348 (Библиотека всемирной литературы).

12. Петроний 1981 — *Гай Петроний Арбитр.* Сатирикон / Пер. Б. Ярхо // Античная литература. Рим. Хрестоматия / Сост. Н. А. Федоров, В. И. Мирошенкова. М.: Высшая школа, 1981. С. 473—497.

13. Петроний 1988 — *Гай Петроний Арбитр.* Сатирикон / Пер. Б. Ярхо // Античная литература. Рим. Антология / Сост. Н. А. Федоров, В. И. Мирошенкова. 2-е изд., исп. М.: Высшая школа, 1988. С. 570—596.

14. Петроний 1990 — *Петроний Арбитр.* Сатирикон / Пер. ***; Под ред. Б. И. Ярхо; Предисл. Б. И. Ярхо. М.: Вся Москва, 1990. 236 с.

15. Петроний 1990а — *Петроний Арбитр.* Сатирикон // А. Б. Ранович. Первоисточники по истории раннего христианства. М.: Издательство политической литературы, 1990. С. 80—87.

16. Петроний 1991 — *Петроний Арбитр.* Сатирикон / Пер. под ред. Б. Ярхо; Прим. Б. Ярхо // Петроний Арбитр, Апулей / Сост. и вступ. статья И. П. Стрельниковой. М.: Правда, 1991. С. 23—152, 367—379 (Библиотека Юмора и Сатиры).

17. Петроний 1991а — *Петроний.* Сатирикон / Пер. Б. И. Ярхо // Античный плутовской роман. Сост. и послесловие И. Е. Бабанова. Л.: СП «Смарт», 1991. С. 5—134.

18. Петроний 1993 — *Петроний Арбитр.* Сатирикон // Лукавый Эрос / Редактор-составитель С. П. Сакун. Алматы: МГП «Ариа»-Омер, 1993. С. 102—111.

19. Петроний 1999 — *Гай Петроний Арбитр.* Сатирикон / Пер. Б. Ярхо // Античная литература. Рим. Хрестоматия / Сост. Н. А. Федоров и В. И. Мирошенкова. 3-е изд. М.: Высшая школа, 1999. С. 570—596.

20. Петроний 1999а — *Петроний.* Волк / Пер. В. Амфитеатрова-Кадашева под ред. Б. Ярхо // Антология фантастической литературы / Сост. Х. Л. Борхес, А. Бьой Касарес, С. Окампо. Общ. ред. и справки об авторах Б. В. Дубина. СПб.: Амфора, 1999. С. 500—501 (Личная библиотека Борхеса).

21. Петроний 2001 — *Петроний.* Волк / Пер. В. Амфитеатрова-Кадашева под ред. Б. Ярхо // Антология фантастической литературы / Сост. Х. Л. Борхес, А. Бьой Касарес, С. Окампо. Общ. ред. и справки об авторах Б. В. Дубина. 2-е изд., исп. СПб.: Амфора, 2001. С. 288.

22. Петроний 2003 — *Гай Петроний Арбитр.* Сатирикон / Пер. Б. Ярхо // Античная литература. Рим. Хрестоматия / Сост. Н. А. Федоров и В. И. Мирошенкова. 4-е изд. М.: Высшая школа, 2003. С. 570—596.

23. Петроний 2005 — *Петроний.* Волк / Пер. В. Амфитеатрова-Кадашева под ред. Б. Ярхо // Антология фантастической литературы / Сост. Х. Л. Борхес, А. Бьой Касарес, С. Окампо. Общ. ред. Б. В. Дубина. СПб.: Амфора, 2005. С. 305.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

© *П. В. Булахова*

ЧЕЛОВЕК ПИШУЩИЙ — НЕ ТОЛЬКО ПИСАТЕЛЬ...*

Осенью 2008 года в Казани состоялась Всероссийская научная конференция[1] «Homo scribens. Литературная критика в России: поэтика и политика», материалы которой вошли в одноименный сборник. Это событие было посвящено памяти одного из ведущих профессоров Казанского университета В. Н. Коновалова (1938—1998) и приурочено к 70-летию со дня рождения ученого. Благодаря его усилиям кафедра русской и зарубежной литературы филологического факультета в свое время стала центром, объединившим исследователей, занимающихся изучением истории литературной критики. Сферой научных интересов Коновалова была народническая критика. Он одним из первых предпринял исследование этого феномена, обратившись к фигурам П. Лаврова, П. Ткачева, А. Скабичевского, Н. Михайловского и попытавшись выявить эстетическую составляющую их критических суждений. Итогом этой работы стала докторская диссертация «Литературная критика 70-х—начала 80-х годов XIX века (Системный анализ)» (1996). Немаловажный вклад внес Коновалов и в изучение жанровой системы критики (монография «Жанры русской литературной критики 70—80-х гг. XIX века» была опубликована в 1991 году, а следующая — «Литературная критика в газете на материалах русской прессы 1870—1880-х гг.» — в 1996-м). В настоящее время дело Коновалова продолжают его ученики: Л. Воронова, В. Крылов, Л. Бушканец, Б. Колмаков. В этом плане заметным явлением стала вышедшая в 2005 году книга В. Крылова «Русская символистская критика: генезис, традиции, жанры» — основательное исследование всей символистской критики на протяжении почти двадцати пяти лет ее существования. Несомненно, представляет интерес и монография Л. Ф. Хайрутдиновой «„Казанский телеграф": литературно-критическое наследие (1893—1917 гг.)» (Казань, 2000), где особенно ценной является библиография статей этой газеты. Книга восполняет недостаток внимания к провинциальной печати, который существует в современной литературоведческой науке.

Стоит отметить, что в последние годы ракурс изучения несколько изменился: так, например, казанских ученых все больше привлекает писательская критика. Но работа кафедры продолжается и в других направлениях, происходит постоянный поиск неизученных феноменов критического пространства. Поэтому проведенная конференция и вышедший по ее следам сборник заслуживают особого внимания как определенная веха на этом исследовательском пути. Жаль только, что подзаголовок книги «поэтика и политика» не получил должной расшифровки: о поэтике литературной критики говорится много и убедительно, а вот политика осталась освещенной далеко не в достаточной степени. Хотя понятно, что литературоведы подразумевали политику конкретных изданий, направление поисков отдельных критиков и т. п., а отнюдь не искусство управления государством.

Свою задачу авторы сборника обозначили так: «...обобщить исследования последних десятилетий, рассматривающие феномен русской литературной критики XIX—XXI вв. как интеллектуальное пространство конструирования национальных культурных мифов и символов, сформировать межрегиональное сообщество специалистов для дальнейших коллективных исследований данного явления русской культуры» (с. 6).

Скрепляющим элементом стала заявленная тема — история литературной критики в России. Она же определила и композицию: три раздела посвящены сочинениям (не только критическим) XVIII—XIX, XIX—XX веков и современным опытам. Открывает сборник статья В. Н. Крылова «В. Н. Коновалов — ученый, преподаватель, руководитель, общественный деятель». Опубликованные далее статьи сосредоточены не только вокруг литературной критики: привлекаются также материалы журналистики (уделено внимание критическим отделам журналов «Пантеон» и «Православный собеседник») и мемуаристики (на критических замечаниях, содер-

---

* Homo scribens. Литературная критика в России: поэтика и политика. Казань: Казанский государственный университет, 2009. 268 с.

[1] Следует отметить, что, несмотря на статус «всероссийской», в конференции принял участие и известный литературовед из Швейцарии Рольф Фигут.

жащихся в дневниках Н. Г. Чернышевского, остановилась Т. А. Карпеева). Рассмотрены отдельные аспекты критической деятельности В. А. Жуковского и В. Г. Белинского (статьи Н. Ю. Лаходыновой и В. В. Тихомирова соответственно) и индивидуальные судьбы художников, преломленные в сознании современников и критиков будущих поколений (такова статья Л. С. Конкиной «Творчество А. С. Пушкина в оценке В. В. Розанова»). При этом составители книги не обошли вниманием и языковые особенности критических работ. Так, И. Б. Серебряная посвятила свою статью вопросам грамматической нормы в русской литературной критике первой половины XIX века.

Однако в сборник попали и статьи, не имеющие прямого отношения к заявленной проблематике. Ведь анализ «образа чердака» в романе «Госпожа Бовари» Г. Флобера (статья Л. И. Галеевой) и конфликта в повести «Суходол» И. А. Бунина (статья Р. М. Гайсина) нельзя отнести к области литературной критики. Только в заглавии последнего раздела («Проблемы теории и истории современной критики и литературоведения») специально обозначено обращение к подобным вопросам. Очевидно, что более строгий отбор материалов позволил бы тщательнее структурировать издание и придать ему тематическое единство в соответствии с заявленным замыслом.

Что же касается непосредственно содержания составивших сборник статей, то здесь отметим множество нетривиальных идей и неожиданных ракурсов при обращении даже к известным писателям и критикам. Интересный материал представлен в статье А. Н. Пашкурова о Г. Н. Теплове и его сочинении «О качествах стихотворца разсуждение», касающемся требований к стихотворцу. Обращение к автору XVIII века помогает не только отметить черты индивидуального мастерства этого критика и проанализировать его идеи, но и проследить наблюдения Теплова, предваряющие или же, наоборот, продолжающие размышления многих более известных литераторов. Пашкуров отмечает, что в стремлении «поставить критику на прочную философскую базу» Теплов в чем-то предвосхитил Н. М. Карамзина, а другой его трактат «Разсуждение о начале стихотворства», несомненно, опирается на идеи Феофана Прокоповича. Также автор обращает внимание на то, что в этом сочинении присутствуют мысли, близкие Ломоносову и созвучные замыслам Кантемира. Можно только приветствовать обозначенный аспект работы — включение критических высказываний в культурный контекст эпохи. И хотя последний обозначен в статье пунктиром, тем не менее он отчетливо ощущается.

Своеобразным продолжением темы является статья Н. Ю. Лаходыновой «Русская сентиментальная литература в критике В. А. Жуковского (на материале «Неизданного конспекта по истории русской литературы»)». Исследовательница утверждает, что, по мысли Жуковского-критика, русский сентиментализм явился симптомом становления нового стилевого мышления в литературе. Касается она и жанрового своеобразия рассматриваемого труда, который, по ее мнению, «представляет собой синтез жанров: „конспекта" и „критического этюда"», «известия» и «размышления», «короткой информации» и «черновика обзора» (с. 31). Особенно интересен анализ отношения Жуковского к писателям, не принадлежащим к означенному направлению: поэт «впервые говорит о том, что Г. Р. Державин в своем творчестве соприкоснулся с сентиментализмом» (с. 30), а также поднимает вопрос о синтезе классицизма и сентиментализма у М. Хераскова. Эти наблюдения, несомненно, ждут своего развития в дальнейших работах литературоведа.

Статья И. А. Овчининой «Журнал об А. Н. Островском» посвящена анализу отзывов и рецензий на пьесы драматурга в журнале «Пантеон». Ее отличает компактное изложение тщательно проработанного обширного материала. Правда, к сожалению, излишне вскользь исследовательница характеризует идейную ориентацию журнала, суть его эстетических «верований», а ведь именно это могло бы прояснить главный вопрос: почему демонстрация «народных форм жизни» в пьесах Островского не удовлетворяла рецензентов, однако журнал неизменно обращался к его произведениям. Автор статьи отмечает, что редакция во главе с Ф. А. Кони была ориентирована «на эстетику западноевропейской народной драмы» (с. 72), поэтому многие начинания Островского пришлись ей не по вкусу. Однако Кони «чувствовал своеобразие драматургии» писателя, а его пьесы, «проникнутые духом правды и наполненные нравственным содержанием», «выдавали в авторе настоящий талант, что и определило», по мнению Овчининой, «доброжелательный тон критических откликов „Пантеона"» (с. 69).

Весьма интересным представляется исследование Т. Н. Марковой «Англоязычная критика о новой фазе советской литературы (1980—1990 гг.)». В центре статьи — внимательное прочтение и последовательное изложение работы К. Даусетта о творчестве В. Маканина, чья повесть «Утрата», по мнению английского исследователя, «указывает, что советская литература вступает в новую фазу и этот новый шаг характеризуется отстранением от идеологических и формальных препятствий» (с. 240). Обрамляет автор высказывания Даусетта отзывами ряда зарубежных исследователей и прессы о русских писателях указанного десятилетия (Л. Петрушевской, В. Пелевине, Ю. Трифонове и др.), что позволяет ощутить атмосферу, в которой вызревало новое восприятие советского литературного наследия.

В сборнике помещены и статьи обзорного характера, позволяющие проследить основные тенденции в изучении того или иного автора или критика. Так, Е. В. Жидкова, обращаясь к творчеству П. И. Мельникова (А. Печерского), систематизирует критические высказывания о нем и отмечает, что на сегодняшний день перед литературоведами стоит задача «выяснения идейной и художественной направленности авторского изображения женского характера» (с. 80). В статье «Журнал „Православный собеседник" как источник литературно-критических суждений» Б. И. Колмаков дает краткий очерк истории журнала, анализирует наиболее удачные из помещенных в нем статей, подробно раскрывает интересовавшие рецензентов темы (религиозно-философские проблемы современной литературы, история славянофильства, зарубежные философские искания). Рассмотрение специфики узконаправленного печатного органа выявляет проблему интерпретации произведения с духовно-нравственной точки зрения, погружает его в религиозно-критический контекст. Свою задачу на первых порах Колмаков видит в «определении общей картины» критического мышления писавших в журнале. За этим должно последовать дальнейшее изучение поднятых вопросов, тем более что сам автор заявляет, что им руководило желание «расширить ⟨...⟩ представления о восприятии литературных явлений ⟨...⟩ духовенством, ⟨...⟩ стремящимся сохранить ⟨...⟩ духовно-нравственные традиции народа» (с. 93).

Изучение роли критики в создании писательского мифа стало предметом исследования в статьях Л. Е. Бушканец «Роль массового читателя в формировании литературной репутации А. П. Чехова» и М. И. Ибрагимова «Стихотворение Г. Тукая „Пушкин и я" в статье Г. Тулумбайского „Пушкин и Тукай": проблемы мифотворчества». Тема мифотворчества приобретает особое звучание при обращении к фигурам классиков, какими являются Пушкин, Чехов и основоположник новой татарской литературы Г. Тукай. При этом Бушканец попутно затрагивает несколько важных проблем: соотношение беллетристики и элитарной литературы («парадокс» Чехова, по мнению исследовательницы, заключался в том, что, «не будучи представителем „массовой литературы"», он оказался тем не менее «писателем для массового читателя» (с. 118)), а также требований читателя и результатов писательского труда. Следствием этого, как считает автор статьи, становится включение или, напротив, «непопадание» «в поток». Не менее продуктивным стало обращение к связям русской и татарской литератур. Ибрагимов рассматривает ситуацию, когда сочинению, изъятому из контекста, например сборника, критик приписывает определенное значение. Именно так поступает, по мнению исследователя, Г. Тулумбайский, анализируя стихотворения Г. Тукая «Пушкин и я» и «Пушкину».

В сфере изучения критики как особого феномена культуры кафедра русской и зарубежной литературы Казанского университета в настоящее время лидирует. Не случайно, большинство участников конференции принадлежат именно к этой научной школе. Разнообразие представленных на страницах сборника работ свидетельствует о том, что интерес к области литературной критики не угас. Более того, организаторы предполагают в дальнейшем проводить всероссийские «Коноваловские чтения» и «продолжить сотрудничество участников конференции в форме работы над обобщающей коллективной монографией». Сборник «Homo scribens» стоит у истоков этого начинания.

© *Е. В. Кардаш*

«ЯРКИЕ ЦВЕТА И ТЕПЛЫЙ СВЕТ»*

Книга Риты Джулиани и в структурном, и в содержательном отношении в полной мере оправдывает ожидания самого придирчивого читателя. Вошедшие в книгу материалы и исследования, посвященные Риму как составляющей личной и творческой биографии Гоголя, охватывают широкий спектр проблем, решение которых предполагает обращение к разнообразным жанрам и методам изучения. Говоря о научной ценности монографии, достаточно было бы упомянуть лишь о таком примечательном факте, как введение в научный оборот материалов архива римского Института археологической корреспонденции, учрежденного в 1829 году, — источника, ранее практически не востребованного гоголеведами. Содержащиеся в нем сведения позволяют уточнить хронику первой поездки Гоголя в Вечный город, расширить представления о сфере общения писателя, круге его римских знакомых. Отправной точкой исследования служит интереснейшая находка — перечень

* *Джулиани Рита.* Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: Материалы и исследования / Перевод с итальянского А. Ямпольской. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 288 с., ил.

имен в книге посетителей Института, присутствовавших 21 апреля 1837 года на «торжественном заседании в честь Дня основания Рима» (с. 16). Среди подписей имеется и гоголевский автограф. Расшифровка этого перечня, т. е. идентификация людей, сопровождавших в тот день писателя, сама по себе являет собой непростую задачу. По замечанию исследовательницы, некоторые русские фамилии в книге «итальянизированы до неузнаваемости (каждый придумывал собственную транслитерацию с кириллицы на латиницу и к тому же всякий раз писал свое имя по-разному)» (с. 16). У ряда художников, с которыми общался Гоголь, имелись однофамильцы — причем также среди художников. Увлечение или профессиональные занятия искусством могли разделять и члены одной семьи, родные братья, приезжавшие в Рим вместе. Гоголь же, вообще крайне избирательно и скупо делившийся с друзьями и корреспондентами в России обстоятельствами своей итальянской жизни, зачастую упоминал в письмах лишь фамилии встреченных им в Риме людей. Атрибуция последних в этих условиях приобретает исключительно нетривиальный характер, что, впрочем, служит лишь к выгоде читателей, на глазах которых описание решения, казалось бы, сухой, фактографической и чисто «справочной» задачи превращается в увлекательный детективный сюжет. Основанием атрибуции служат подробные биографические сведения о жизни и творчестве художников, архитекторов и ученых, составлявших русскую колонию в Риме в 30—40-е годы XIX века, характер их отношений с друзьями и коллегами, личная и профессиональная репутация. Дотошность и осторожность в обращении с фактами помогают автору разобраться в неразберихе с однофамильцами, входившими в круг общения Гоголя: в гоголеведении подобная судьба постигла, например, Дмитрия Егоровича и Николая Ефимовича Ефимовых — архитекторов, выпускников Петербургской Академии художеств, работавших в Риме приблизительно в одно и то же время. Сведения, полученные в результате изучения архива Института археологической корреспонденции, фигурируют в работе как живая и вполне органичная составляющая общего корпуса фактических материалов, лежащих в основе современных знаний об итальянском периоде жизни Гоголя. В одних случаях (как, например, в истории с опознанием «аббата Ланчи») новые материалы позволяют подтвердить осуществлявшуюся ранее предположительную атрибуцию персоналий, упоминающихся в корреспонденции Гоголя. В других (как в сюжете с А. Т. Дурновым), напротив, уже имеющиеся сведения о римских знакомых писателя позволяют с большой степенью убедительности установить личность человека, оставившего автограф в книге посетителей Института. В контексте исследования множественное число в перечне русских фамилий («Кузьмины, Никитины, Ефимовы»[1]) в раздраженном послании Гоголя к Данилевскому обоснованно получает не риторическую, а буквальную трактовку, а подробные сведения о биографии, творчестве и репутации обитавших в Риме русских художников и архитекторов позволяют точнее оценить справедливость суждений о них писателя, временами склонного к предвзятости или излишней категоричности.

Доступ к неизвестной ранее информации об итальянском периоде жизни Гоголя составляет для его биографов и комментаторов очевидную ценность. Не менее любопытным, однако, представляется и осуществленный Ритой Джулиани анализ давно востребованных гоголеведением материалов — таких, как записи в «Дневниках» В. А. Жуковского о его прогулках с Гоголем по Риму в конце 1838 — начале 1839 года или набросок экскурсионного маршрута, разработанного писателем для А. О. Смирновой-Россет, приезжавшей в Рим в конце января 1843 года. Специфический угол зрения, под которым рассматриваются, казалось бы, хорошо знакомые историкам литературы факты, позволяет по-новому интерпретировать и оценить их. Речь идет прежде всего о внимании Гоголя к живописи немецких и итальянских пуристов, наследников художников-назарейцев, и в частности к работам одного из основателей их эстетики Иоганна Фридриха Овербека. Стремясь опровергнуть представление о гоголевском интересе как о тривиальном любопытстве иностранца в отношении творчества знаменитого мастера, в 40-е годы XIX века уже входившего, если можно так выразиться, в число римских достопримечательностей (его адрес указывался в путеводителях), Рита Джулиани подчеркивает сходство эстетических принципов назарейцев с направлением душевных и творческих исканий Гоголя конца 1840-го — в 1841 году. Их объединяет жажда обретения «нового содержания и новой формы» в искусстве, «устремленность в метафизическое измерение... желание выразить в творчестве свои религиозные убеждения, сделать так, чтобы убеждения эти принесли драгоценные плоды... уверенность в... собственном высоком предназначении» (с. 63) и в то же время отказ от необходимо присущего творчеству игрового начала, свободы замысла и выражения, добровольное подчинение одной схоластической идее — тенденция, которая, как известно, в итоге оказалась фатальной для Гоголя-писателя. Указанная параллель является сугубо типологической: автор признает и даже подчеркивает отсутствие фактов, напрямую подтверждающих связь или непосредственное влияние эстетики назарейцев на взгляды и творческие методы позднего Гоголя. Вместе с тем тщательно и аккуратно подобранный исследовательницей спектр

[1] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. [М.; Л.]. 1952. Т. 11. С. 211.

косвенных свидетельств, указывающих на неслучайность и, возможно, значимость для писателя знакомства с пуристами и их творениями, кажется весьма убедительным. Обозначенная проблема составляет своего рода сквозной сюжет монографии: автор возвращается к нему в нескольких главах, рассматривая его на разном материале и с разных точек зрения. Одна из наиболее интересных вариаций этого сюжета находит воплощение в завершающей главе первой части издания, посвященной вопросу о характере различия двух редакций повести «Портрет». Попытка продемонстрировать «римские» истоки новой эстетической направленности второй редакции произведения, обозначить неявную опосредованную обусловленность гоголевской правки эстетикой превалировавшего в то время в Риме художественного направления относится, на наш взгляд, к числу пусть не абсолютно однозначных, но, вне всякого сомнения, остроумных, изящных и мастерски исполненных решений упомянутой историко-литературной задачи.

Вторая часть книги посвящена, пожалуй, самому загадочному творению Гоголя — отрывку «Рим». Это произведение стоит особняком в творчестве писателя и до недавнего времени было незаслуженно обойдено вниманием исследователей. Именно поэтому проделанное Ритой Джулиани обширное и разностороннее историко-литературное исследование отрывка, анализ его структурно-семантических и поэтических особенностей представляется значимым вкладом в гоголеведение. В фокусе внимания исследовательницы оказываются составляющие эстетического, культурного и психологического контекста, прямо или косвенно определившие специфику гоголевской «итальянской повести», ее стилистические и композиционные аспекты, характер обнаруживающихся в тексте автореминисценций, реальные и литературные истоки образов отдельных персонажей. Интересным и продуктивным кажется развитие Ритой Джулиани уже высказывавшегося ранее предположения о жанровой природе «Рима». Исследовательница выявляет в маленькой повести элементы повествовательной модели, типичной для классического Bildungsroman, или романа воспитания, тем самым убедительно подвергая сомнению устоявшееся представление о фрагментарности «Рима», трактовку этого произведения как творческого провала Гоголя. Несомненной удачей можно считать осуществленное в рамках монографии частичное воссоздание картины Рима 1830—1840-х годов XIX века как мифологического, культурно-исторического, антропологического и реального феномена. Образ Вечного города, принципиально значимый для описываемой эпохи, играет роль тематической доминанты и сюжетного стержня предпринятого исследования, обусловливая его функциональное и содержательное единство.

Говоря о достоинствах монографии, необходимо отдельно отметить наличие в ней приложений, содержащих список римских адресов Гоголя, а также первоначальную ориентировочную хронологию пребывания писателя в Вечном городе, составленную на базе известных на сегодняшний день документальных и биографических источников.

Приведенный выше перечень любопытных, впечатляющих или попросту полезных для историка литературы аспектов рецензируемого исследования далеко не полон и легко может быть продолжен. Между тем, как ни парадоксально, по-настоящему примечательной монографию делают отнюдь не эти, несомненно важные и существенные для репутации добротного филологического труда, качества. Книга Риты Джулиани отличается исключительно редким для научного издания свойством, которое в обыденном разговоре, как правило, описывается выражением: «читается, как роман». Основанием этому, как представляется, служит не только и даже не столько нетривиальность составляющих монографию исследовательских сюжетов или хороший язык русского перевода. Здесь следует говорить скорее о специфичности характерного для автора угла зрения, подхода к материалу, в широком смысле — метода. Своеобразное определение последнему дала сама Рита Джулиани, в предисловии сравнившая свое исследование с работой реставратора, склонившегося над развернутым перед ним драгоценным полотном. Холст потрескался, краски потемнели от времени, первоначальные контуры стерлись или искажены позднейшими наслоениями — и вот «пришло время отреставрировать знакомую картину, убрать наложенные временем тени, вернуть полотну яркие цвета и теплый свет, не впадая при этом в искушение... переборщить и, в свою очередь, исказить оригинал» (с. 7).

В качестве иносказательного описания труда историка, в том числе историка литературы, в задачи которого входит по возможности максимально точное постижение и осмысление природы, характера и особенностей изучаемого объекта, эта в буквальном и в переносном смысле «живописная» метафора выглядит, на первый взгляд, ненужной и даже несколько претенциозной. По мере чтения книги, однако, неслучайность проведенного сопоставления становится все более очевидной. На внешнем, поверхностном уровне восприятия оно мотивируется тематически. В конце концов (и, если задуматься, это выглядит едва ли не парадоксом) на страницах книги, посвященной писателю и сотворенной им литературной, т. е. сугубо словесной реальности, полноправно доминирует реальность визуальная. Она являет себя в сведениях о творчестве архитекторов и живописцев, входивших в круг римских знакомых Гоголя, а точнее, — практически составлявших этот круг. Она таится в глубине сотканного словом

гоголевского мира. Образы его обитателей (например, красавицы Аннунциаты в повести «Рим») по мере развития исследовательского сюжета обнажают свои иконографические корни, а в используемых писателем стилистических и композиционных приемах повествования обнаруживается нарочитая «живописность». Плотное — видимое и осязаемое — трехмерное пространство оживает в описаниях памятников римской архитектуры, служивших Гоголю источником неизменно радостного восхищения и объектом эстетического осмысления. Навсегда утраченный облик Вечного города первой половины XIX века складывается, будто из фрагментов мозаики, из картин, рассказов, набросков и писем Гоголя и его современников, заставляя эпоху зримо и выпукло выступать на страницах книги. Думается, однако, что в рамках рассматриваемой проблемы тематический план книги есть лишь отпечаток глубинной методологической тенденции, авторской установки, которую можно условно описать как стремление к «телесности» — к взаимодействию с миром, исследование которого требует непосредственного созерцания и буквального, тактильного соприкосновения. Нет необходимости подчеркивать очевидный факт — то, насколько естественным и органичным выглядит в этом контексте сравнение филолога с реставратором. Более пристального внимания заслуживает другой феномен, а именно насколько естественно и органично — хотя и по-прежнему парадоксально — описанная выше тенденция обусловлена избранным автором предметом исследования и имеющейся на сегодняшний день литературоведческой традицией его изучения.

Так сложилось, что Рим как составляющая эмпирической и, что важнее, поэтической биографии Гоголя традиционно играет в истории литературы роль живой иллюстрации одного из излюбленных повествовательных приемов писателя — апофатического утверждения, описания объекта через «не». В системе культурно-исторических и смысловых координат, с помощью которой изучается и осмысляется гоголевская картина мира, Рим предстает как — в буквальном и метафорическом смысле — «по-ту-сторонняя» реальность, знак и условие существования дистанции, отделяющей повествующего о России автора от предмета его повествования. Обязательное наличие подобной дистанции, границы между наблюдателем и объектом наблюдения составляет характерную черту гоголевской поэтики, функционируя в ее рамках в качестве одного из наиболее продуктивных механизмов порождения смысла.[2] Очевидно, однако, что в пределах подобной системы Рим воспринимается и описывается гоголеведами прежде всего как не-Россия, как элемент оппозиции, полностью обусловливаемый и определяемый второй ее составляющей. Упоминая о распространенности этой точки зрения, Рита Джулиани обвиняет исследователей гоголевского творчества в «русскоцентричности», но это обвинение было бы справедливее адресовать самому писателю, неизменно избиравшему русские сюжеты в качестве предмета творческой разработки. Исключением, как известно, служит повесть «Рим», написанная на итальянском материале. Однако и над ней довлеет рок апофатического описания: непростая история зарождения и трансформаций этого замысла не без оснований побуждает ученых полагать, что он так и не нашел окончательного осуществления. Иначе говоря, в гоголеведении «Рим» заслужил репутацию произведения, которое никогда не было написано.

Представлению о «невоплощенности» римского «сюжета» Гоголя способствует, казалось бы, противоположная тенденция, отличающая творчество писателя в целом. Речь идет о «воплощенности» гоголевского поэтического слова — или, точнее, о его постоянной тяге к воплощению, к подмене собой «подлинного», живого мира. Наделенное полномочиями полноценной реальности, слово у Гоголя обретает предельную независимость от денотата. При этом внутренняя целостность, единство созданной писателем поэтической картины мира позволяет рассматривать ее развитие как самостоятельный сюжет, не связанный сколько-нибудь ощутимо с обстоятельствами жизни творца. Иначе говоря, в рамках подобного представления поэтическая биография Гоголя даже опосредованно не обусловливается его эмпирической биографией, а изменения в мировоззрении писателя никоим образом не зависят от места его обитания. По замечанию Риты Джулиани, Рим в этой ситуации предстает ничем не примечательной точкой на карте — просто городом, «где были „физически" созданы произведения, задуманные или заново осмысленные в России. Окажись Гоголь не в Риме, а в другом месте — дела это не меняет» (с. 98).

Недвусмысленно выраженное Ритой Джулиани намерение преодолеть сложившийся стереотип можно было бы расценить как закономерное для историка литературы желание связать в единое целое эмпирическую и поэтическую биографии Гоголя, проследить характер взаимодействий между Вечным городом как феноменом живого бытия, т. е. миром, в который был непосредственно погружен Гоголь, и сотворенной им поэтической реальностью. Здесь, однако, возникает еще один парадокс: фактором, затрудняющим полноценное осуществление этой задачи, служит близкое в типологическом отношении стремление романтиков, представителей описываемой исследователь-

[2] См. об этом, например: *Виролайнен М. Н.* Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 365—366.

ницей эпохи, достичь единства эмпирического и метафизического уровней бытия, мысли и ее телесной ипостаси, вещи и слова. Реализацией этой мечты и стал для романтиков Рим.

Миф о Вечном городе как «родине души», где обретает плоть метафизический мир, воплощенный в красоте искусства, был в полной мере воспринят и подхвачен Гоголем. В противоположность Петербургу — городу-химере, Рим виделся ему как «город-антифантазм, город, высказавший себя без остатка в архитектуре, знак, в котором совпали означающее и означаемое».[3] Проблема, однако, в том, что этот мифический локус на поверку отличался такой же ирреальностью, как его северный антипод. В Риме, понятом и осмысленном как воплощенное откровение — «эстетическая утопия, апофеоз возвышенного»,[4] — нет места индивидуальному, личностному началу. В рамках этой картины мира самая, казалось бы, чувственность, физиологичность и сиюминутность взгляда наблюдателя служит способом приобщения к трансцендентному. Живые человеческие переживания неизбежно и даже с некоторой долей обязательности приобретают здесь форму и статус «общего места». Таковы восторги Гоголя, искренне воспринимающего и описывающего свой приезд в Рим как возвращение на забытую родину, таковы образы его «итальянской повести», которые легко прочитываются и интерпретируются как набор романтических штампов и банальностей. Таково в целом пространство, с которым приходится взаимодействовать биографу и исследователю Гоголя. Здесь по-настоящему стерты грани между мифом и фактом, подлинной биографией и конструктом, ненамеренно или осознанно творимым ее обладателем. Здесь обычная туристическая экскурсия оборачивается путешествием в мир абсолюта, а, казалось бы, надежная и прочная повседневная реальность в полной мере усваивает описанные самим Гоголем принципы реальности словесной: «Помните, что все на свете обман, все кажется не тем, что оно есть на самом деле».[5]

Именно эту, будто бы непреложную призрачность, эфемерность римского «сюжета» Гоголя, сугубую умозрительность конструкта, выстроенного — вымороченного — как самой романтической эпохой, так и ее исследователями, и стремится преодолеть Рита Джулиани. Как уже упоминалось выше, одной из ключевых методологических категорий становится для нее категория «телесности». Вся ее книга может быть понята как попытка распознать, воссоздать и донести до читателя образ Рима, ставшего для Гоголя «не только родиной души, но и родиной тела, средой, которую он физически ощущал своей» (с. 134). В монографии Риты Джулиани Рим предстает реальностью, являющей себя прежде всего не сознанию, а восприятию наблюдателя, его зрению, осязанию и даже обонянию. Звуки, запахи, образы римских улиц и магазинов, портреты его обитателей удивительным образом предстают неотъемлемой и органичной составляющей исследования, посвященного, казалось бы, решению сугубо филологических задач. Стремясь помочь читателю избавиться от романтического представления о Риме как воплощенном абсолюте, автор монографии настойчиво демонстрирует и подчеркивает личностный, индивидуальный характер восприятий, мыслей и переживаний своих персонажей. Так, упомянутый выше сюжет об эстетическом взаимодействии Гоголя с художниками-назарейцами буквально пронизан деталями, указывающими на возможность непосредственного, личного знакомства с ними Гоголя. Существенно и весьма примечательно, что все эти факты, по большому счету, не сообщают большей весомости и доказательности проведенной исследовательницей типологической историко-культурной параллели — и сама Рита Джулиани открыто это признает. Зачем было тогда упоминать о том, что Гоголь и назарейцы были в Риме соседями, «завсегдатаями одних и тех же заведений — кафе „Грекo" и траттории „Лепре" на виа дей Кондотти» (с. 100), что писатель раскланивался с живописцами на улицах, встречался во время карнавала, что он однажды приобрел костюм художника и никак не мог дождаться того момента, когда, наконец, сможет его примерить? Все это не имеет принципиального значения для исследования, сведенного к сделанному в нем выводу, его так называемому «сухому остатку». Суть, однако, в том, что последний — при всей его научной ценности — не имеет в работе Риты Джулиани ключевой, доминирующей функции. Принципиальную значимость здесь имеет не вывод, а ведущий к нему путь: сложное сплетение внешне необязательных тонких связей —

---

[3] *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического. М., 2009. С. 205, 206.

[4] Там же. С. 207.

[5] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 154 (письмо А. О. Смирновой от 6 декабря 1849 года). Примечательно, что подспудное указание на эту особенность изучаемого предмета появляется уже в первой главе рецензируемой монографии — в сюжете с «опознанием» личности одного из римских знакомых Гоголя, фигурирующего в посвящении, оставленном писателем в альбоме Е. Г. Чертковой под именем «длинного Брауна» (Там же. Т. 9. С. 25): «английский след», услужливо подсказываемый в данном случае производящему атрибуцию исследователю живописным и литературным контекстом эпохи, типичной составляющей которого служит образ потешного и нескладного англичанина, на поверку оказывается ложным (см.: *Джулиани Р.* Рим в жизни и творчестве Гоголя... С. 12—13).

фактических, бытовых, смысловых или образных, соединявших Гоголя с окружавшей его живой и дышащей реальностью, ее телесной протяженностью, нашедшей воплощение среди прочего и в протяженности излагаемого Ритой Джулиани сюжета ее собственного повествования как такового. В этом, думается, и кроется тайна увлекательности рецензируемой книги, ее «романность», не дающая возможности полностью свести ее к концептуальному «сухому остатку»: в конце концов, отнюдь не развязка, а путь к ней составляет смысл и очарование хорошего романа или детектива. Кроме того, упомянутая особенность книги напрямую обусловливает ее, пожалуй, самое значимое достижение: на страницах монографии оживает незнакомый, непривычный и вместе с тем исключительно достоверный образ Гоголя — энергичного, полного радости, по-детски влюбленного в окружающий его мир Вечного города, сумевшего, пусть лишь на время, сообщить жизни русского писателя «яркие цвета и теплый свет», которых ему, родившемуся и проведшему юность на юге, так недоставало в свое время в темном, призрачном, холодном Петербурге.

© *Р. Ю. Данилевский*

«МОЛОДАЯ ВЕНА» И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

(СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ РУССКОГО И АВСТРИЙСКОГО МОДЕРНИЗМА)*

Небольшая, но насыщенная фактами и мыслями работа петербургского исследователя А. И. Жеребина посвящена теме, не очень распространенной среди российских германистов. Австрийский модернизм не имеет у нас больших традиций изучения. В данном случае мы встречаемся — в первой, вводной главе («На рубеже веков», с. 11—43) — со сжатой и емкой характеристикой этого важного периода в истории литературы дунайской страны. Речь идет о литературном течении, получившем наименование «Молодая Австрия», или «Молодая Вена», в рамках которого творили такие австрийские поэты, прозаики, критики, как Герман Бар (1863—1934), Артур Шницлер (1862—1931), Гуго фон Гофмансталь (1874—1928), Петер Альтенберг (1859—1919) и др. «Молодая Вена» представляла собой ранний этап австрийского литературного модерна, поставившего себе задачей преодоление традиций «уставшего» немецкого реализма и натурализма, исчерпавших возможности прямого описания действительности. Вновь, как в эпоху романтизма, в искусстве возникла потребность проникновения под поверхность или за пределы реального мира, где, как ожидалось, скрывается смысл бытия, самая его суть. Потребовалось, по словам автора книги, «утверждение внеисторического мифа об абсолютной реальности» (с. 9). Познание этого метафизического абсолюта, подсказанного идеей Апокалипсиса и немецкой философией XIX — начала XX века, вело, как надеялись модернисты, к прорыву в мир нового человечества, ради которого требовалось разрушить старую культуру рационализма и «деперсонализировать» прежнее понятие личности. Исторической основой подобных настроений явилось ощущение «fin de siècle», крайне обостренное в Австрии из-за социального кризиса последней трети XIX века и распада остатков старой империи. Один из философов модернизма Э. Мах ощущал Австрию как страну, «вытесненную из истории» (с. 30). Это чувство, как ни парадоксально, придало новую энергию национальной культуре. К 1900 году «Молодая Вена» господствует в литературе Австрии; ее союзниками выступают в музыке Г. Малер, в науке Э. Мах и З. Фрейд с их идеей пересмотра личностных основ человека (с. 25—27).

В этой обстановке австрийцы рубежа веков не могли пройти мимо современной им русской литературы. Произведения Достоевского, Толстого, Чехова, открывших тончайшие психологические нюансы поведения индивида, пользовались большим вниманием венских литераторов. Как отмечает А. И. Жеребин, культура Австрии в это время — «зона повышенной семиотической активности», образовавшаяся «на пересечении западных и восточных влияний» (с. 7), и «ярчайший пример национальной литературы, нацеленной „на прием" иностранных влияний» (с. 46). Но изучая факты, свидетельствующие об интересе венцев к русской литературе, автор книги не ограничивается ими. Он видит в них свидетельство культурного диалога: «...возникает искушение рассматри-

* *Жеребин А. И.* Абсолютная реальность: «Молодая Вена» и русская литература. М., 2009. 151 с. (Кафедра германской филологии им. Томаса Манна, РГГУ, Москва. Научные труды. Т. 6). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

вать интертекст русско-австрийского модернизма в качестве единой (разумеется, условной) структуры, питающейся энергией двух диалогически взаимодействующих национальных субтекстов — австрийского и русского» (с. 8). Это «искушение» основывается на представлении о сходстве и в известном смысле аналогии между путями венского импрессионизма к символизму и формированием символистских принципов в русском Серебряном веке, при всех глубоких социально-исторических различиях между двумя странами. С первых шагов литературной Австрии к модернизму, как считает А. И. Жеребин, «одним из самых надежных ее союзников становится Россия» (с. 43).

В трех дальнейших главах книги последовательно рассматриваются русские связи творчества Г. Бара, основателя «Молодой Вены», русские отсветы в прозе П. Альтенберга и А. Шницлера, а также в эссеистике Г. фон Гофмансталя.

«Петербургская фантазия Германа Бара» (глава вторая, с. 45—74) — это очерк главным образом о книге Бара «Русское путешествие» (1891), передающей впечатления молодого венского литератора от Петербурга, куда он ненадолго попал, сопровождая немецкую актерскую труппу, как раз накануне создания «Молодой Вены». Австрийский декадент воспринял российскую столицу в принципе так же, как он воспринимал родную Вену, — как город, скрывающий свои эсхатологические проблемы под стереотипной маской опереточной, вальсирующей «веселой Вены», но только образ Петербурга иной — навеянный романами Достоевского контур искусственного, мрачного города-призрака на северных болотах. «Все время такое чувство, — писал Бар о Петербурге, — что стоишь на сцене, и вокруг установлены декорации» (с. 51). «Главным связующим звеном выступает при этом мотив театральности (маскарада, актерства), релевантный для того и другого города, связанный в обоих случаях с проблемой социального отчуждения, с темой разрушения личности», — замечает по этому поводу А. И. Жеребин. Характерный для русского символизма «петербургский миф» оказывается типологически близким австрийцу Бару. И фальконетовская статуя Петра, производящая на него глубокое впечатление, составляет часть этого мифа независимо от того, знал ли Бар поэму Пушкина, которой этот миф обязан своим закреплением в литературе. У австрийцев был свой преобразователь, личной волей пытавшийся переломить традиции страны и судьбы людей, — Иосиф Габсбург. «Пушкинский Евгений мог бы быть одним из подданных австрийского императора Иосифа II», — не без некоторых оснований предполагает автор книги (с. 68). И вместе с тем Г. Бар, подобно многим иностранцам, искал в России, точнее — в русской литературе, духовного просветления, которое было заслонено холодной маской северной столицы. Он досадует в своей книге о Петербурге: «Я хотел усвоить себе русскую душу... Но на этот раз ничего не вышло ⟨...⟩. Ничего русского не вошло мне в душу...» (с. 62). Однако, как показывает А. И. Жеребин, стремление младовенцев освободиться от эстетического солипсизма, от пресловутого эгоизма западного человека совпало с идеей романов Достоевского — «смиренным нисхождением в мир простых и убогих» и отчасти было следствием чтения этих романов (с. 63). Эта «русская правда» в понимании австрийских модернистов заключалась в метаморфозе личности, в возрождении ее и приобщении к «абсолютному реализму» безграничного духа. «Петербург стал моим Дамаском, — признавался Г. Бар в письме к отцу. — Русская книга обозначает важный этап моей жизни, конец метаниям и экспериментам, настает период спокойствия, тишины и просветленности» (с. 73). Россия, таким образом, все-таки вошла в его душу.

В прозе П. Альтенберга и А. Шницлера сказалось «обаяние Чехова», как сообщается в третьей главе обсуждаемой книги (с. 75—103). Психологизм русского писателя воспринимался австрийцами в духе «младовенской концепции художественного творчества как архаической магии, восстанавливающей утраченную гармонию мироздания» (с. 79). В миниатюре П. Альтенберга «Визит» (1891, из книги «Как я это вижу») описаны впечатления от чтения произведений Чехова. Рассказы, которые особенно привлекают этого австрийского автора — «Гусев» и «Враги» (с. 80). «Альтенберг почувствовал у Чехова, — пишет исследователь, — именно то, к чему стремился он сам и чего требовала эстетика „Молодой Вены" — тенденцию к замещению психологического анализа, исходящего из реалистического детерминизма, образом души-микрокосма, заключающей в себе всю полноту мира» (с. 80—81). Чехов, как и другие русские писатели, как русская народная песня, показал, по Альтенбергу, бездонность человека, чья «глубина — сам Бог». Эта мысль была подсказана статьей Н. Бердяева о Достоевском, но она упала на благоприятную почву: писатели «Молодой Вены» мечтали о новом человеке, «носителе всемирной души» (с. 83).

Любимые чеховские произведения А. Шницлера — «Дуэль» и «Скучная история». Этому писателю видятся в прозе Чехова ужас перед жизнью, «дереализация реальности» (с. 85). Автор исследования проводит параллели между новеллой Шницлера «Жена мудреца» (1896) и рассказом Чехова «Страх» (с. 90—100), отмечая образ беззащитной «козявки», символизирующий человеческую жизнь (с. 88—89). В своем знаменитом «Превращении» Ф. Кафка оживил этот образ, встречающийся еще в гимне Ф. Шиллера «К Радости», в романе Достоевского «Братья Карамазовы», а также и в дра-

ме Чехова «Три сестры» (с. 89). Австрийская и русская литература черпают поэтику из общих источников.

Еще об одном мотиве, одинаково привлекавшем «Молодую Вену» и ее русских современников, мотиве сада, идет речь в последней главе монографии А. И. Жеребина (глава четвертая, «Сады Гофмансталя», с. 105—151).

Сад как особое пространство, символизирующее одновременно и замкнутый мир личности и всю Природу в целом, присутствовал в литературе издавна, но был воспринят модернизмом как выразительный «условный гипертекст» (с. 110), содержащий широкий спектр значений. От опирающейся на этот мотив новеллы Г. фон Гофмансталя «Сказка шестьсот семьдесят второй ночи» (1895) автор книги проводит линию к поэме А. Блока «Соловьиный сад» (1915), уместную даже в том случае, если текст Гофмансталя не был в числе прямых источников поэмы. По-своему перестраивая мысль В. М. Жирмунского о типологических схождениях, А. И. Жеребин рассматривает «русско-австрийский текст о садах» как микроструктуру в «тотальном макротексте» европейского символизма (с. 150).

Правда, если судить по отклику журнала «Весы» (1905) на «Сказку», русские почитатели Гофмансталя не заметили изменений в его «садовой» символике — начавшегося ее пересмотра и поисков выхода из условного сада собственного «я». «Перекодированный по коду русского декаданса, Гофмансталь получает в пространстве русского символизма статус „своего", но в тот момент, когда это „свое" уже преодолевается, когда его начинают оценивать как нечто национальной культуре чуждое и неорганичное, подсказанное иностранным влиянием». Как образно формулирует А. И. Жеребин, «русский двойник Гофмансталя утрачивает свое обаяние, едва успев сформироваться, и его выталкивают за дверь как иностранца, под именем австрийского поэта» (с. 135). Как видим, сходство двух модернизмов еще не гарантировало их полного взаимопонимания, но оно создавало, по меньшей мере, условия для их общения.

На примере русских отношений Гуго фон Гофмансталя или Германа Бара можно убедиться в том, что сходство и даже родство между явлениями различных национальных литератур не всегда осознается сразу. Требуется дистанция времени и зоркий взгляд исследователя. И еще один существенный вывод напрашивается по прочтении монографии А. И. Жеребина. Черты сходства (в основном эстетические) и различия (в основном социально-исторические) между австрийским и русским модернизмом — это не только характеристика одного определенного отрезка истории двух литератур. Это — неоспоримое свидетельство *системного* развития мировой литературы, в которой наличие национальных вариантов классицизма, романтизма, реализма, модернизма и т. д. не отменяет понятия наднациональных литературных эпох как сверхсистемы, или общего гипертекста.

ХРОНИКА

«КЛАССИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР СЕГОДНЯ». КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Б. Н. ПУТИЛОВА

В Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН с 14 по 17 сентября 2009 года состоялась конференция «Классический фольклор сегодня», посвященная 90-летию со дня рождения Б. Н. Путилова. Организаторы конференции — Пушкинский Дом и Российский институт истории искусств (Оргкомитет: А. К. Байбурин, Н. Н. Глазунова, Т. Г. Иванова и А. Ф. Некрылова). В конференции приняли участие 42 докладчика из США, Франции, Сербии, Литвы, Украины и России. Тематика многих докладов была связана с проблемами, которые затрагивал в своей научной деятельности Б. Н. Путилов: теоретические вопросы фольклористики (особенно связанные с историко-типологическим методом), изучение эпических жанров, принадлежащих как русской, так и другим этническим традициям, исследование нарративных форм, анализ обрядовой культуры и др.

Одно из центральных мест на конференции занимали, естественно, проблемы эпических традиций разных народов, среди которых особое место принадлежит славянскому фольклору. Рассмотрению языковой формулы «зычный голос» в эпической поэзии южных и восточных славян, а также румын был посвящен доклад Л. Раденковича (Сербия) «Кто кричит зычным голосом? Славянские параллели». На основании вариаций данной эпической формулы докладчик замечает, что ее функции меняются: от указания на демонический или исполинский характер персонажа (Соловей-разбойник, Тугарин Змеевич, Баба Новак, жена-изменница) до главного сюжетообразующего элемента (Иван Гостиный сын). Д. Айдачич (Украина) в докладе «Формулы в сравнительном исследовании славянского героического эпоса» рассмотрел формульные выражения, употребляемые для названия неверной жены. В докладе «Мотив как сюжетообразующий элемент (на материале южнославянского эпоса)» Л. Делич (Сербия) описала отдельные «мотивные парадигмы» для эпического произведения. В основу структуры был положен ряд имен, атрибутов и синтагматических комбинаций.

Ряд сообщений касался проблем русского песенно-эпического фольклора. В. И. Еремина (Петербург) в докладе «Корсунская легенда и былины о сватовстве князя Владимира» рассмотрела взаимодействие двух миров: мира фантастического и мира реально-исторического. Материалом послужила «Корсунская легенда», которая явилась одним из первоисточников для появления былины о сватовстве князя Владимира. Однако проведенный в докладе анализ показал, что данную легенду нельзя назвать в полной мере достоверным историческим повествованием, скорее, это опоэтизированное предание. Ю. А. Новиков (Литва) в докладе «Проблемы варьирования былинного текста у мастеров русского эпоса» на конкретных примерах показал плодотворность ряда научных идей, выдвинутых Б. Н. Путиловым в статье «Искусство былинного певца» (1966). В частности, не теряют своей актуальности дальнейшие исследования техники построения былинного стиха, в том числе роли инициальных частиц и мини-формул; изучение характера и диапазона варьирования в повторных записях; анализ индивидуальных особенностей стиля, свойственных выдающимся мастерам русского эпоса. Опираясь на результаты такого анализа, подчеркнул докладчик, можно пересмотреть некоторые сомнительные научные стереотипы, уточнить особенности исполнительской манеры отдельных певцов (А. Сорокин, Г. Якушов, К. Романов, А. Сарафанов и др.), проследить за постепенным «выветриванием» некоторых архаичных деталей и подробностей эпического повествования. Объектом рассмотрения в докладе Н. А. Криничной (Петрозаводск) «„Все в терему по-небесному...": к семантике эпической формулы» послужила эпическая формула, основывающаяся на параллелизме представлений о макрокосме (Вселенной) и микрокосме (жилище-тереме). При этом в эпической, как и в лирической поэзии, в систему космологических представлений оказывается включенным и человек. Подобная формула дублируется и в народном изобразительном искусстве — в декоре потолка крестьянских хором и храмов, в орнаменте народного костюма. Гармоническому соответствию Вселенной—жилища—человека, отметила исследовательница, придается не только сакрально-охранительная, но и продуцирующая роль. В докладе «Особенности эпической традиции Зимнего берега Белого моря» А. Н. Власова (Петербург) были подвергнуты критике основные устоявшиеся характеристики этой региональной традиции, изло-

женные в работах А. М. Астаховой. Докладчик полагает, что выявленный круг сюжетов фиксирует состояние этой традиции на последней стадии и, естественно, не отражает реальной жизни в период ее расцвета. Чрезвычайно важным в реконструкции былинного репертуара Зимнего берега исследователю представляется роль в местной традиции мезенского репертуара и репертуара Терского берега Белого моря. С. В. Воробьева (Петрозаводск) сделала доклад на тему «Два региона былинной традиции (Заонежье и Пудога) в свете последних исследований по родословиям сказителей». Родословия былинщиков Заонежья (Кижи, Сенная Губа) и Пудоги (Купецкое озеро, Шала), восстановленные на основе материалов ревизских сказок и метрических книг, позволяют получить новые сведения о жизни сказителей и сопоставить некоторые особенности уклада их семей, которые, возможно, обусловили сохранение и передачу эпического знания. Не менее важно определить круг и направленность брачных связей олонецких крестьян, поскольку роль семьи в передаче всего комплекса народной культуры очевидна. Прочные семейные узы связывали район Кижей с Пудогой (Уножская волость и район Шалы), что, несомненно, определило их культурное своеобразие. А. Н. Розов (Петербург) в докладе «Православие глазами севернорусского крестьянина» представил новый тип вспомогательных указателей, позволяющий исследовать былинную картину мира, — указатель терминов, связанных с православием. Материалом, на основе которого были составлены «православные» указатели, послужили тексты, опубликованные в «Своде русского фольклора» в томах, посвященных былинной традиции Печоры, Мезени и Кулоя.

Помимо былин предметом внимания на конференции стали другие жанры русской эпики. Анализ духовных стихов был предпринят в выступлении В. П. Кузнецовой (Петрозаводск) «Областные традиции севернорусских духовных стихов». Севернорусский регион, подчеркнула исследовательница, сохранил значительное количество вариантов общерусских сюжетов и большой состав так называемых старообрядческих стихов. Рассмотренный материал дает основание говорить о том, что на Русском Севере существуют «областные» и даже локальные традиции духовного стиха. Они проявляются в репертуаре, в количественном составе вариантов, стиле произведений, в степени взаимодействия с другими жанрами фольклора, манере исполнения и т. д. Музыковедческий аспект анализа классических баллад отражен в докладе А. Ю. Кастрова (Петербург) «Пинежские эпические баллады с восьмисложным стихом («Князь Михайло», «Дмитрий и Домна»)». На примере соотнесения структур пинежских эпических баллад исследователем сделана попытка проследить наличие типологической преемственности, обусловленной динамикой развития традиции и фольклорного сознания в целом. «Князь Михайло» и «Дмитрий и Домна» сопоставляются с другими фольклорными произведениями, вследствие чего моделируются вероятностные формы напевов баллад.

Историческая песня «Иван Грозный и сын» и ее трактовки, предложенные В. Я. Проппом и Б. Н. Путиловым, стали предметом доклада А. А. Горелова (Петербург) «В. Я. Пропп и Б. Н. Путилов об исторической песне „Иван Грозный и сын"». В. Я. Пропп и Б. Н. Путилов рассматривают песню «Иван Грозный и сын» как лучшую историческую песню XVI века. В докладе рассмотрены специфические аналитические акценты, принадлежащие тому и другому исследователю, взаимодополнительность высказываний, опора на новгородский и московский исторические стимулы к созданию произведения. Особое внимание уделено влиятельности традиций, из которых возникла песня. В итоге делается вывод, что работы В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова о песне «Иван Грозный и сын» демонстрируют наличие в фольклористике школы историко-художественного анализа с единой системой методических приемов, аргументирующих средств, способов доказательства. Школа Проппа—Путилова — наше классическое научное наследие в области изучения исторических основ и художественных систем русской исторической песенности.

На конференции прозвучал также ряд сообщений, посвященных эпическим формам других этносов. В докладах была подчеркнута плодотворность идей Б. Н. Путилова в применении к традициям восточных народов. Я. В. Васильков (Петербург) в докладе «„Методология сравнительно-исторического изучения фольклора" Б. Н. Путилова и историко-типологическая характеристика „Махабхараты"», беря за основу критерии, сформулированные Б. Н. Путиловым, рассмотрел отношение эпоса «Махабхарата» к мифу, ритуалу и истории. Докладчик предложил при изучении индийского эпоса отказаться от использования в качестве эталонного гомеровского эпоса и сделал предположение, что сама «Махабхарата» может претендовать на образцовый эпос в силу присутствия в ней архаики, героики и позднего эпоса. С. Л. Невелева (Петербург) выступила с докладом «Типовые мотивы древнеиндийского эпоса». Структурно-типологический метод, предложенный Б. Н. Путиловым, подчеркнула докладчица, позволяет путем исследования эпических мотивов установить общую картину сюжетосложения древнеиндийского эпоса «Махабхарата». Применительно к «Махабхарате» исследовательница дополнила три типовых сюжетообразующих эпических мотива, выделенных Б. Н. Путиловым, четвертым — мотивом перемещения, который играет в «Махабхарате» значительную роль. Кроме того, С. Л. Невелева сопоставила «Ма-

хабхарату», в которой важную роль играет монологическая речь, с гимнами «Ригведы», выявляя в эпосе следы мифоритуальной действительности. Доклад М. В. Станюкович (Петербург) был посвящен худхудам — эпическим сказаниям филиппинских горцев, живущих в провинции Ифугао, которыми исследовательница начала заниматься еще в конце 1970-х годов под руководством Б. Н. Путилова. В выступлении, построенном на полевых материалах автора 1995—2008 годов, вопросы «владения» сказаниями анализировались в двух аспектах: 1) сказание как «собственность», которой владеет не исполняющий его сказитель, а ряд его покойных предшественников, без обращения к душам которых сказывание невозможно; 2) жанр худхудов как общее культурное наследие двух локальных групп разных народов — ифугао и калангуя, живущих в одном ареале, но говорящих на разных языках. Другие локальные группы как одного, так и другого народа этой эпической традицией, указала исследовательница, не владеют. Н. Ю. Альмеева (Петербург) в докладе «На пути к сущности татарского баита» определяет традицию произнесения татарских баитов как устно-письменное сказительство. В контексте татарской устной культуры это — эпический вид, хоть и камерный. По мнению исследовательницы, баит — это не жанр, а жанровая сфера сказительства, и она содержит произведения различного генезиса. Осмысление баита в разных этнокультурных контекстах показывает его сложные перекрестные связи как в своей микросистеме, так и в целостной фольклорной макросистеме (как писал Б. Н. Путилов), что высвечивает жанровую неоднозначность того, что называют татарским баитом. В докладе Н. Н. Глазуновой (Петербург) «Типологическая общность и историческая связь в фольклоре гагаузов и туркмен» была высказана версия этно- и культурогенеза гагаузов, исследовательница поставила проблему идентичности этого народа и выявила связи его с болгарами, румынами, русскими и пр.

Доклад «Фольклорный мотив и эпическая тема» Ю. А. Клейнера (Петербург), углубляющий идеи американского фольклориста Альберта Лорда и Б. Н. Путилова, имел сугубо теоретический характер. Исследователь исходит из понимания традиционной поэтики как особой знаковой системы (языка) со своими единицами (словарем) и правилами их сочетаемости (грамматикой), отличными от словарных единиц и грамматических правил данного естественного языка. Мотив при этом рассматривается как минимальная единица семантики, «предикативная структура» (по И. В. Силантьеву), определяющая значение отрезка текста, независимо от его протяженности (от стиха и выше). «Тема» же представляет собой продукт «текстуализации» (Б. Н. Путилов), т. е. «структурную единицу, имеющую собственное семантическое наполнение, но неразрывно связанное со своей формой» (А. Б. Лорд).

Большой интерес вызвал другой доклад теоретического характера — И. И. Земцовского и А. Б. Кунанбаевой (США) «Homo Lyricus, или Лирическая песня в этномузыковедческой стратиграфии „фольклорной культуры"». Отталкиваясь от опыта международного фестиваля «Эсаши Ойваке», посвященного истории одной японской лирической песни (1990 год), а также результатов работы А. Б. Кунанбаевой с казахской песенной лирикой в университетах США, авторы предложили конспективное изложение одного из возможных проспектов будущей книги на заявленную тему. И. И. Земцовский и А. Б. Кунанбаева разработали свою типологию музыкальных форм лирических «протяжных» (долгих) песен (типы татарский, казахский, монгольский, русский и др.). На обсуждение была вынесена гипотеза о соответствующих этим формам геоэтнических зонах Евразии. В центр внимания доклада была поставлена историческая фигура творца-исполнителя лирики — homo lyricus — и типология его институализации. Итоговая концепция сущности лирики сводится к проявлению свободы в различных значениях этого слова.

В. А. Лапин (Петербург) в докладе «Проблема жанрово-видового состава русского музыкального фольклора» вслед за Б. Н. Путиловым и И. И. Земцовским предложил свою стадиально-иерархическую классификацию музыкального наследия традиционной народной культуры. За исходную позицию исследователь принимает предложение Е. В. Гиппиуса делить весь русский музыкальный фольклор на два раздела — обрядовый и необрядовый. Следующие уровни классификации — виды и жанры музыкального фольклора, где выделяются семь основных видов классического корпуса русского музыкального фольклора: 1) календарно-обрядовый; 2) семейно-обрядовый; 3) песенно-повествовательный; 4) хороводно-игровой; 5) лирика; 6) инструментальный; 7) вокально-инструментальный. В докладе А. А. Ивановой (Москва) были рассмотрены уровни структурирования «живой» фольклорной традиции с точки зрения информантов и их возможности при решении ряда теоретических проблем: фольклорное текстообразование, членение фольклорной культуры на этнокультурные диалекты, их сложение и эволюция. Доклад М. А. Лобанова (Петербург) «Насколько далеко мы от „фольклора"? (Дополнительные данные)» теоретическим проблемам фольклористики придал историко-ретроспективный аспект. Докладчик рассмотрел термин «фольклор» в понимании, которое вкладывал в него его автор Вильям Томс (1803—1885), показал существенные отличия от современных его толкований и круга охватываемых им явлений, а также выявил первые случаи введения терминов «фольклор» и «фольклоризм» в контекст русской науки,

что связано с работами А. Н. Пыпина и А. Н. Веселовского середины 1880-х годов.

Весомое место на конференции занимала проблематика песенной лирики русского народа. В докладе «Песни устной традиции в рукописных песенниках: жанры и формы» Е. Е. Васильева (Петербург) анализирует содержание рукописных песенников XVIII века, к некоторым из которых обращался Б. Н. Путилов при подготовке «Свода исторических песен». В состав таких сборников включены, как правило, вошедшие в устный обиход любовные песни, псалмы святочные и иные, песни, усвоенные устной традицией, собственно песни устной традиции. Проведенная работа позволяет проследить процесс видоизменения музыкальных форм, который происходил не по принципу усложнения, а от абстракций к конкретным жанровым формам. Т. Б. Дианова (Москва) в докладе «Текст необрядовой лирики в рецепции исследователей и исполнителей: вчера и сегодня» изложила существующие концепции и указала на наиболее перспективные направления исследований, учитывающих поликонтекстную, генетическую и функциональную природу необрядовой лирики, отличающую ее от моноконтекстных обрядовых песен. Текст песен, подчеркнула исследовательница, содержит следы генетического и последующих контекстов, которые актуализируются в единократных исполнительских актах, что позволяет выявлять пути формирования песни и возможные направления ее дальнейшей эволюции.

Музыковедческий аспект фольклористической проблематики звучал в докладе Г. В. Лобковой (Петербург) «Задачи и методы отечественной этномузыкологии», где были очерчены актуальные для отечественной этномузыкологии направления: музыкальная текстология, семиотика и семантика, изучение основ народного исполнительства; историко-генетическое и историко-типологическое изучение традиций народной музыки; музыкальная ареалогия и сравнительное изучение этнокультурных традиций; функциональное изучение народной музыки и систематизация и классификация материалов. В ряду базовых методологических позиций исследовательница выделила развитие теории интонации как смысло-выразительной основы музыки, выработку методов структурно-типологической систематизации напевов и наигрышей, методов историко-стилевого изучения народно-песенных традиций, формирование комплексного (системного) подхода к исследованию народной музыки. А. В. Ромодин (Петербург) в своем выступлении «Народные музыканты. Традиция и внутренний мир» представил основные черты авторского подхода к изучаемому объекту — человеку «музицирующему» и его искусству в традиции. Важнейшей задачей оказывается соединение аналитических методов исследования и субъективных психологических, художественных приемов описания. В докладе И. В. Мациевского (Петербург) «Инструментализм как показатель этногенеза (на материале традиций народов Евразии)» было предложено использовать анализ строения музыкальных инструментов, особенностей их звучания и специфики исполнительства для решения проблем этногенеза и анализа этнических исторических контактов и взаимодействий.

Два сообщения отразили интерес современной науки к поздним формам песенной традиции. Доклад А. Ф. Белоусова (Петербург) «Исторические песни XX века» был посвящен двум текстам — песне о революционерке Марии Спиридоновой и песне о предпринимателе Николае Ивановиче Путилове. Несмотря на предельную лиризацию первого сюжета и локальный характер второго, оба текста, по мнению А. Ф. Белоусова, сохраняют основные особенности исторической песни. Идеологические стереотипы советской эпохи, как предположил докладчик, помешали фольклористам обратить должное внимание на эти песни и оценить их в плане продолжения и развития жанровой традиции. Поздняя народная баллада «Петровская быль» («В одном городе близ Саратова...») — чрезвычайно популярная в русской фольклорной традиции XX века песня этого жанра, рассказывающая о сожжении отцом собственных детей по требованию новой жены, — была рассмотрена в сообщении М. Л. Лурье (Петербург) «Заметки об изучении городской песни». Материалом для доклада послужили записи, сделанные с начала 1930-х по 2000-е годы и охватывающие географию от Архангельской до Брянской областей, от Ленинграда до Урала. Рассматривая ритмико-мелодические и текстовые варианты, а также сюжетно близкие песни, автор выдвигает гипотезу о возможном происхождении баллады из газетной криминальной хроники и пытается ответить на вопрос о времени и месте ее возникновения.

На конференции прозвучали также доклады, посвященные прозаическим жанрам фольклора. Теоретическим проблемам устной прозы уделил внимание Г. А. Левинтон (Петербург). Его доклад «О структуре сюжетного репертуара в нарративном фольклоре» был посвящен вопросу: образуют ли фольклорные тексты, в частности повествовательные, некую структуру? В исследовании сделана попытка систематизации отношений между различными элементами, составляющими область повествовательного фольклора (на разных уровнях: от индивидуального репертуара сказителя или сказочника, локальной и общеязыковой традиции до всемирного мифоритуального комплекса, которым часто оперировала антропологическая школа). Примером может служить одна из разновидностей «эпического подтекста» (понятие, введенное Б. Н. Путиловым); еще один случай — «потенциальный сюжет», предложен-

ный автором доклада. Доклад Л. Грюэль-Апер (Франция) «Женские образы в сказке» был посвящен интерпретации образа Бабы Яги. Исследовательница, отметив сложность и амбивалентность данного сказочного образа, указала на основные подходы в его трактовке. В докладе К. Е. Кореповой (Нижний Новгород) «Народная и лубочная сказка» рассмотрены некоторые признаки лубочного текста: нетрадиционная контаминация сюжетов и мотивов, необычная семантика образов, замена традиционных персонажей новыми образами (невеста-старушка вместо невесты-лягушки), нетрадиционные предметы в роли чудесных (дощечки с письменами, волшебный шарик и т. п.) и др. Эти признаки лубка присутствуют в некоторых устных вариантах как следы другой поэтической системы, подчеркнула исследовательница. Доклад В. В. Головина (Петербург) «Рассказ о медвежьей охоте: дворянский и крестьянский дискурсы» был посвящен рассказам о медвежьей охоте, приметам и предписаниям, связанным со встречей с медведем, причем устный нарративный материал исследователь соотнес с реальными фактами охотничьих практик.

Проблеме локальной идентичности и восприятия «своего» и «чужого» в отдельных региональных традициях были посвящены сообщения Н. В. Дранниковой и И. А. Разумовой. Н. В. Дранникова (Архангельск) в докладе «Чудской текст в Архангельской культурной традиции» рассмотрела особенности функционирования этнонима «чудь» в речевой практике жителей Архангельской области, изменения лексического значения этого слова, приобретение им отрицательных коннотаций. Опираясь на большую источниковую базу, исследовательница сделала вывод о редукции «чудской» повествовательной традиции. Ею были выделены наиболее распространенные мотивы сохранившихся преданий. Докладчицей были сделаны наблюдения, касающиеся вопросов локальной идентичности различных местных сообществ, которые в современных условиях стали идентифицировать себя с чудью или объявлять «потомками чуди». Одним из аспектов изучения локальных культур И. А. Разумова (Апатиты) в сообщении «Этнографический образ Кольского края в устных и письменных репрезентациях XX века» считает формирование и функционирование этнографического (или фольклорно-этнографического) образа той или иной территории. Он представляет воплощение отличительных черт традиционной культуры местного населения в более или менее устойчивых образных характеристиках. Основной формой репрезентации данного образа и одновременно источником являются этнографические описания. Этнографический образ края опирается на этническую символику, которая на Кольском Севере связана, в первую очередь, с двумя традиционными культурами — саамской и поморской.

Отдельную тематическую группу на конференции составили доклады о традиционной народной обрядности. В. В. Головин (Петербург) и Т. С. Канева (Сыктывкар) в совместном докладе «Ледоход в усть-цилемской традиции (по современным полевым материалам)» на основе рассказов о ледоходе, записанных на р. Печора в 2005—2009 годах, дали характеристику этого явления: его места в календарно-хозяйственном цикле, содержания ритуально-магических действий, производимых при вскрытии реки, и «словаря ледохода», отражающего представления о нем как о «родах реки». А. Ф. Некрыловой (Петербург) в докладе «Детские обходы дворов в русской календарной обрядности» намечаются основные направления в изучении детских обрядов, среди них выделяются пространственно-временной и половозрастной аспекты. Как полноправные представители общины, дети исполняют важные функции в системе традиционной народной культуры — инициальную и представительскую, настаивает исследовательница. В докладе Е. А. Шевченко (Сыктывкар) «Свадебная обрядность прилузских коми: к вопросу о границах традиции» были сопоставлены на фольклорно-этнографическом материале Научного архива Коми НЦ УрО РАН (1960-е годы) и Фольклорного архива СыктГУ (1990-е, 2000-е годы) некоторые фрагменты свадебной обрядности русских (лальской и лоемской) и коми (спаспорубской и занульской). На основе анализа структуры ритуала, тематических и функциональных схождений поэтических текстов, обрядовой терминологии, а также исторических данных по заселению и освоению края было выдвинуто предположение о «генетической» близости этих традиций. С. Б. Адоньева (Петербург) в докладе «Обрядовое чучело: проективные принципы ритуальных практик» рассмотрела ритуальные формы изготовления и уничтожения чучела в традиционных и современных культурных контекстах. В частности, похороны Стромы в Нижегородской области, сожжение чучел как политические манифестационные акты, а также манипуляции с чучелами на корпоративных праздниках и организованных местными учреждениями культуры масленичных увеселениях. Гипотеза, которую высказывает докладчик, состоит в том, что в основе этих действ лежит сходный психологический механизм. Лицо или группа проецирует вовне, переносит на объект свое состояние, тем самым получая доступ к управлению этим состоянием, эксплицируя его посредством ритуального символа. Уничтожение символа представляет собой стратегию преобразования внутреннего психологического пространства или «коллективного переживания». А. К. Байбурин (Петербург) в докладе «Как создавались „новые обряды"» рассказал о первых опытах большевиков в деле создания советской обрядности. Основное внимание исследователь уделил усилиям

по преобразованию семейных обрядов: «очищение от религиозных предрассудков» и внесение в них элементов публичности. Расширению публичности способствовали своего рода прецедентные обряды (крестины земляка Михаила Калинина в Свердловском зале Кремля в 1923 году и похороны Ленина). Отношение к свадебному обряду со стороны новой власти было настороженным (на фоне дискуссий о браке и половой морали), и поэтому «образцовая свадьба» так и не случилась.

Сугубо биографический характер имел доклад Т. Г. Ивановой (Петербург) «Борис Николаевич Путилов и Владимир Яковлевич Пропп (о кандидатской и докторской диссертациях Б. Н. Путилова)». На основе архивных материалов, отложившихся в личном фонде Б. Н. Путилова, хранящемся в Рукописном отделе Пушкинского Дома (документы по защите диссертаций, письма В. Я. Проппа и др.), исследовательница уточнила некоторые детали взаимоотношений двух выдающихся представителей русской фольклористики и поставила вопрос о необходимости издания кандидатской диссертации Б. Н. Путилова «Исторические песни XVI—XIX веков на Тереке» и полного варианта докторского исследования «Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков».

Конференция завершилась мемориальной частью. Мужской фольклорный ансамбль казачьей песни «Братина» (Петербург, руководитель Юрий Чирков) исполнил варианты песен гребенских казаков, вошедшие в первую книгу Б. Н. Путилова «Песни гребенских казаков» (Грозный, 1946). Перед участниками конференции выступил также фольклорный коллектив Санкт-Петербургской консерватории (руководитель Г. В. Лобкова), этномузыковедам которой Б. Н. Путилов читал лекции по теории фольклора. И. И. Земцовский в рамках вечера воспоминаний прочитал «Слово о Б. Н. Путилове» американского слависта Джеймса Бейли и познакомил аудиторию с отрывком из стенограммы защиты своей кандидатской диссертации «Протяжная песня как особая форма русской народно-песенной культуры», которая состоялась 20 октября 1964 года и где Б. Н. Путилов выступил в качестве одного из оппонентов. Украшением вечера воспоминаний стали эссе Евгении Оскаровны Путиловой, супруги ученого, великолепной рассказчицы, поделившейся со слушателями устными миниатюрами о защите Б. Н. Путиловым докторской диссертации, о его аспирантах, о совместном походе на футбольный матч и др.

К конференции было приурочено открытие Библиотеки Б. Н. Путилова, переданной в Пушкинский Дом. На основе этой Библиотеки предполагается создание «Центра сравнительного народоведения».

© *А. И. Васкул,*
© *Н. Г. Комелина*

ВЫСТАВКА, ПОСВЯЩЕННАЯ 90-ЛЕТИЮ Б. Н. ПУТИЛОВА

В рамках конференции «Классический фольклор сегодня» (14—17 сентября 2009 года, Петербург, Пушкинский Дом), посвященной 90-летию со дня рождения Бориса Николаевича Путилова (14.09.1919—16.10.1997), выдающегося фольклориста, чьи труды на протяжении второй половины XX века определяли развитие науки о «живой старине», была развернута выставка, освещающая его жизненный путь (автор экспозиции — Т. Г. Иванова). В нескольких витринах Большого конференц-зала Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН были представлены документы из личного архивного фонда исследователя, хранящегося в Рукописном отделе Пушкинского Дома (ф. 848, находится в процессе научно-технического описания), книги из его библиотеки, переданной также в ИРЛИ, материалы Литературного музея Института, а также фотографии из семейного архива, подобранные вдовой ученого Евгенией Оскаровной Путиловой.

Первой темой выставки явилась родительская семья Б. Н. Путилова, проживавшая на Северном Кавказе. Карта этого региона, представленная в экспозиции, позволила посетителям сориентироваться в расположении населенных пунктов, важных в биографии ученого: город Моздок, где получили первоначальное образование его отец и мать; станица Солдатская, где он родился; станица Прохладная, где работали родители; село Черный Рынок, откуда родом был его отец; и, наконец, город Грозный, где будущий фольклорист окончил школу. Кавказскую тему дополняла цветная раскрашенная литография с изображениями кабардинца и осетина, сделанная с рисунка художника Ф. Тайкеля (F. Teichel), а также дореволюционные открытки с типами жителей этого региона.

Путеводителем по выставке явились два варианта автобиографии Б. Н. Путилова, находящиеся в составе его личного архивного фонда.[1] Фрагменты из автобиографии, сопро-

[1] Автобиографии опубликованы: *Путилов Б. Н.* Автобиография / Подг. текста Е. О. Путиловой, А. Н. Анфертьевой, Е. А. Белоусовой // Живая старина. 1998. № 4. С. 5—8; *Путилов Б. Н.* «Посылаю Вам это письмо...»: Неизданная автобиография / Публ. Е. О. Путиловой // Всемирное слово = Lettre internationale: Международный журнал. 1998. № 10/11. С. 102—104.

вождающие выставку, по мысли организатора, должны были помочь посетителям погрузиться в материал (выделены курсивом).

Я родился 14 сентября 1919 года в станице Солдатской (ныне Прималкинский р-н Кабардино-Балкарской АССР). Родители мои, как принято выражаться, — интеллигенты в первом поколении. Отец — родом из прикаспийских рыбаков ⟨...⟩ Помню (мне было 10 лет) единственную поездку на родину отца, в село Черный Рынок; мы вышли в море на большом паруснике каюке, рыбаки вытащили из сетей огромного осетра, тут же разделали его, икру сложили в мешочек и стали варить уху. Вечерами собирались по очереди у родственников (их было полсела), пели песни, больше всего — «Степь да степь кругом»: Черный Рынок стоял далеко от моря, и за селом начиналась бескрайняя ногайская степь, тянулась до самой Волги.

На выставке был представлен аттестат об окончании Моздокского городского училища отца исследователя, Николая Федоровича Путилова (1888—1955), и его фотография. Отец будущего фольклориста был учителем. Мать Б. Н. Путилова, Анастасия Дмитриевна Сыпченко (1891—1963), происходила из семьи терских казаков. Посетители выставки могли видеть ее свидетельство об окончании Моздокского Александровского двуклассного женского училища, фотографию, а также «Выпись о бракосочетании», которое состоялось 1 апреля 1912 года в Иоанно-Крестительной церкви станицы Терской. Автобиография Б. Н. Путилова свидетельствует, что именно культура терского казачества была определяющей в его духовном воспитании.

Другие детские воспоминания: берег быстрого Терека, жара в виноградниках ⟨...⟩ Мама и тетя Маня часто пели казачьи песни, иногда приезжал дядя Саня с женой и возникал семейный хор. Можно сказать, терскую песню я воспринял с тех самых лет, как стал что-то воспринимать.

Дед Б. Н. Путилова по матери был приказным, т. е. имел звание, соответствующее ефрейторскому, присваиваемое самым исправным и расторопным казакам. Он был главой большого разветвленного казачьего рода Сыпченко.

У меня хранится большая фотография года 1911—1912: в центре мой дедушка, в казачьем бешмете, с газырями, в громадной барашковой шапке, рядом — его сыновья, дочки, снохи, зятья, многочисленные внуки.

Эта фотография, о которой пишет Б. Н. Путилов в автобиографии, также украшала экспозицию. Семейная тема закрывается фотографией подростка Бориса Путилова и его брата Валентина (около 1913 года рожд.), а также предвоенным письмом к Н. Ф. и А. Д. Путиловым из воинской части, где служил Валентин: командир сообщал родителям о его успехах в боевой и политической подготовке.

Немалую роль в моей детской жизни сыграл старший брат. К сожалению, он рано, уже после 9-го класса, повел самостоятельную жизнь далеко от нас. В первые же дни войны он погиб где-то за Минском.

Вторая тема выставки — «Б. Н. Путилов и Ленинградский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена (1936—1940)» — открывается фотографией ученого 1936 года. На обороте ее надпись: «Лето 1936 года. Окончание 10-тилетки. г. Грозный. Октябрьский район. Боря 16-ти лет 10 месяцев».

В 1936 г. я стал студентом Ленинградского пединститута им. А. И. Герцена. Литературный факультет переживал тогда настоящий расцвет, первоклассные профессора читали нам, среди них — И. И. Толстой, С. С. Мокульский, И. П. Еремин, А. И. Гвоздев, С. А. Адрианов.

На выставке были представлены фотографии учителей Б. Н. Путилова — С. С. Мокульского, И. П. Еремина, С. А. Адрианова.

Свой первый шажок в науку я датирую 1938 годом, когда студентом второго курса литературного факультета Ленинградского пединститута им. А. И. Герцена я по совету профессора Сергея Александровича Адрианова взял тему «Журналы Чулкова» ⟨...⟩ Несколько месяцев просидел я в Публичной библиотеке, изучая журналистику XVIII столетия. Статью мою С. А. предложил на общеинститутский студенческий конкурс ⟨...⟩ В результате статья была опубликована в сборнике студенческих работ — так появился у меня первый печатный труд.

«Ученые записки Ленинградского государственного института им. А. И. Герцена» (Л., 1940. Т. 29) со статьей Б. Н. Путилова «О журналах Чулкова («И то и се» и «Парнасский щепетильник»)» также нашли место на выставке. Укажем, кстати, что в первой публикации ученого допущена опечатка: автор назван В. Н. Путиловым. Тема ЛГПИ продолжена дипломом вуза, полученным Б. Н. Путиловым в 1940 году, и датированной 23 апреля 1942 года характеристикой с его первого места работы — Ленинградского военного училища, располагавшегося в г. Сортавале. Здесь Б. Н. Путилов преподавал русский язык с августа 1940 года по июнь 1941 года.

Годы 1940—1943 дали мне много в житейском плане, но ничего не добавили моему научному становлению. На войну меня не брали, регулярно вызывали на медицинское освидетельствование и всякий раз отправляли в запас.

Однако Б. Н. Путилов участвовал в строительстве оборонительных сооружений на подступах к Грозному, куда он вернулся в 1942 году. Эта страница его жизни отражена представленным на выставке удостоверением к медали «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг.».

Третья тема, развернутая на выставке, касается очень важного периода в жизни Б. Н. Путилова — времени его становления как фольклориста: «Грозный. 1942—1954 гг.».

Определил мою судьбу февраль 1943 года, когда в Грозный вернулся из эвакуации Педагогический институт и я стал его преподавателем.

Данный период жизни ученого в экспозиции открывается фотографией «Б. Н. Путилов вместе со студентами Грозненского педагогического института». Здесь же была помещена фотография молодого Б. Н. Путилова за письменным столом (конец 1940-х—начало 1950-х годов).

В 1945 г. явилась мысль — организовать экспедицию в казачьи станицы нашей области ⟨...⟩ Это была моя первая экспедиция, и она принесла очень хорошие результаты. Оказалось, что казачья песня жива, мы записали и былины (это исключительная редкость), и исторические песни, и песни лирические, нашли прекрасных знатоков старой песни. По итогам экспедиции вышел сборник: «Песни гребенских казаков».

Сборник «Песни гребенских казаков» (Грозный, 1946) из личной библиотеки ученого — экземпляр во владельческом малиновом бархатном переплете — украсил одну из витрин выставки. Здесь же был помещен поздний документ — машинописный текст выступления Б. Н. Путилова по Грозненскому радио 23 сентября 1985 года «О казачьих песнях и начале своей собирательской работы».

Будучи преподавателем Грозненского пединститута, Б. Н. Путилов установил контакты с фольклористами Пушкинского Дома, во главе которых во второй половине 1940-х годов стоял М. К. Азадовский.

Исключительное внимание ко мне, молодому ученому, проявили в Пушкинском Доме — Марк Константинович Азадовский и Анна Михайловна Астахова. Здесь в 1948 г. я защитил кандидатскую диссертацию.

В архиве Б. Н. Путилова сохранилась и его кандидатская диссертация «Исторические песни XVI—XIX вв. на Тереке», и диплом кандидата филологических наук, и оппонентский отзыв М. К. Азадовского. В подкрепление темы «Б. Н. Путилов и М. К. Азадовский» в экспозиции была представлена фотография старейшины отечественной фольклористики того времени.

В продолжение биографии ученого на выставке была обозначена четвертая тема — «Б. Н. Путилов и Пушкинский Дом. 1954—1967 годы».

В 1954 г., с началом оттепели, состоялся мой переезд в Ленинград, и я стал старшим научным сотрудником Сектора фольклора Пушкинского Дома. В 1957 г. меня назначили заведующим Сектора, в этой должности я пробыл десять лет. Это были годы восстановления фольклористики после тяжелых послевоенных лет и годы обновления ее в обстановке общественного и идеологического подъема после XX съезда, время освобождения от пут догматизма, дремучего вульгаризаторства, борьбы с ученым невежеством и примитивизмом.

Пушкинодомский период жизни Б. Н. Путилова заявлен в экспозиции фотографией фольклористов Института русской литературы, на которой посетители могли узнать помимо Б. Н. Путилова А. Н. Лозанову, А. М. Астахову, М. О. Скрипиля, П. Г. Ширяеву, Л. И. Емельянова, О. Б. Алексееву, М. Я. Мельц, И. П. Дмитракова, Г. Г. Шаповалову и Н. В. Новикова (1954—1956).

Особые отношения Б. Н. Путилова связывали с В. Я. Проппом.

Учитель ⟨...⟩ выше всех разрядов и безусловный авторитет — Владимир Яковлевич Пропп: таковым он был и в пору моей научной молодости, и тогда, когда мы уже сотрудничали, выступали как единомышленники и были друзьями, таковым он остается и по сию пору.

Рядом с фотографией В. Я. Проппа были расположены письмо автора «Морфологии сказки» к Б. Н. Путилову от 23 марта 1970 года и оттиск статьи ученого «Язык былин как средство художественной изобразительности» с дарительной надписью: «Дорогому Борису Николаевичу Путилову на добрую память. 5.IX.54. В. Пропп».

В научном плане Б. Н. Путилову были очень дороги идеи и другого выдающегося русского фольклориста XX века — В. М. Жирмунского.

Съезд славистов в Москве в 1958 г. и особенно доклад на нем В. М. Жирмунского в большой степени способствовали моему выходу как исследователя за пределы чисто русского фольклора. Идеи историко-типологического изучения фольклора увлекли меня. Мне показалось перспективным попытаться применить эти идеи, так удачно развитые В. М. Жирмунским и В. Я. Проппом на материале героического эпоса, к другим фольклорным жанрам. По ряду обстоятельств я остановил выбор на так называемых исторических балладах.

В экспозиции посетители могли видеть пригласительный билет Б. Н. Путилова на IV съезд славистов, совместную фотографию В. М. Жирмунского и Б. Н. Путилова, а также книгу В. М. Жирмунского «Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса» (М., 1958) с дарительной надписью: «Борису Николаевичу Путилову на добрую память от автора. 1958. 12. V».

Письмом Е. М. Мелетинского к Б. Н. Путилову от 12 июня 1966 года и книгой «„Эдда" и ранние формы эпоса» (М., 1968) с дарительной надписью «Дорогому другу и научному соратнику Борису Николаевичу Путилову с глубоким уважением, любовью и сердечным при-

ветом от автора. Е. М. 9.XII.1968» обозначены контакты этих двух выдающихся фольклористов второй половины XX века.

Как известно, в 1967 году Б. Н. Путилов покинул Пушкинский Дом и перешел работать в Институт этнографии АН СССР (ныне: Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера)), в стенах которого исследователь оставался до конца своей жизни. Этот период биографии ученого стал темой еще одного раздела выставки. Удостоверение главного научного сотрудника Института этнографии, фотография ученого у стен Кунсткамеры, его визитные карточки, шуточные стихотворные поздравления с 50-летним (1969) и 75-летним юбилеями (1994), а также приветственный адрес Пушкинского Дома в связи с последним юбилеем предстали перед посетителями выставки. О юбилее 1994 года напомнил также библиографический указатель «Борис Николаевич Путилов: К 75-летию со дня рождения» (СПб., 1995), подготовленный Музеем антропологии и этнографии им. Петра Великого, вступительная статья к которому написана А. С. Мыльниковым и Ч. М. Таксами.

Особую роль в научной биографии Б. Н. Путилова играла Югославия.

Исключительное значение ⟨...⟩ имела поездка в 1964 г. в Югославию для участия в Международной конференции славистов в Белграде и в XI Конгрессе фольклористов Югославии ⟨...⟩ Я издавна питал симпатии к Югославии, интересовался ее историей, тяжело переживал разрыв между нашими странами и горячо радовался восстановлению добрых отношений. Но непосредственное знакомство с Югославией сразу покорило меня, превратило симпатию в любовь, возбудило уже никогда не затихавший интерес к культуре, языку и, конечно, фольклору народов Югославии. Благодаря счастливому стечению обстоятельств я с 1964 по 1970 регулярно, хотя и не надолго приезжал в Югославию для участия в конгрессах фольклористов, подружился со многими учеными изо всех республик СФРЮ.

Югославские страницы в жизни Б. Н. Путилова на выставке представлены его членской книжкой Общества песенников и гусляров «Вук Караджич», дипломом от этого же Общества, фотографиями в группе с югославскими коллегами (1970—1973 годы). В витрине был выставлен дневник Б. Н. Путилова, который он вел во время своего пребывания в Югославии в 1968 году, а также его записная книжка с адресами югославских ученых. Посетители могли видеть один из альбомов Б. Н. Путилова с видами историко-культурных мест Югославии. Здесь же было представлено письмо Блаже Ристовски к ученому от 4 февраля 1970 года.

Проблемам югославского эпоса посвящено множество трудов Б. Н. Путилова, что нашло отражение в выставочной экспозиции.

...Постепенно складывалось исследование по исторической типологии русского и южнославянского эпоса. Я выступил с рядом докладов в Югославии, в которых развивал и обосновывал общеметодологические принципы историко-типологического подхода, который в Югославии не очень хорошо знали, а также применял эти принципы к анализу эпических сюжетов.

На выставке были представлены монографии исследователя «Русский и южнославянский героический эпос: Сравнительно-типологическое исследование» (М., 1971) и «Методология сравнительно-исторического изучения фольклора» (Л., 1976).

Зимой 1972—1973 гг. мне удалось провести в Черногории целый месяц, поработать в библиотеках Цетинья и, главное, поездить по эпическим местам, услышать гусляров, записать их пение на магнитофон, провести разного рода эксперименты, собрать материал для понимания творчества гусляров.

Черногорская страница жизни ученого прочитывается через его монографию «Героический эпос черногорцев» (Л., 1982) и фотографию юного черногорского музыканта, хранящуюся в архиве фольклориста.

Отдельной темой на выставке было выделено участие Б. Н. Путилова в 1971 году в экспедиции «По следам Н. Н. Миклухо-Маклая» на научно-исследовательском судне «Дмитрий Менделеев».

В моей научной биографии всегда немалую роль играли «случайности», неожиданные, непредвиденные обстоятельства ⟨...⟩ В 1971 г. формировался этнографический отряд для участия в длительной морской экспедиции «По следам Миклухо-Маклая». Одно место оказалось свободным, и мне предложили занять его.

В экспозиции были представлены медицинская книжка моряка торгового флота — документ, выданный Б. Н. Путилову в связи с экспедицией, фотография судна «Дмитрий Менделеев», совместная фотография участников экспедиции на палубе судна, рукопись дневника, который вел фольклорист во время поездки. Самыми интересными экспонатами были, конечно, фотографии, сделанные на островах Океании. О жизнерадостной и озорной атмосфере экспедиции свидетельствуют шуточные песни «Гимн этнографов» и «Песня пьяного папуаса», машинописные тексты которых сохранились в архиве Б. Н. Путилова.

Экспедиция в Океанию была очень плодотворным эпизодом в жизни ученого. Результаты этой поездки отразились во многих его трудах. На выставке была представлена его книга «Миф—обряд—песня Новой Гвинеи» (М., 1980). В 1980-е годы Б. Н. Путилов стал заместителем председателя редколлегии нового, 6-томного Собрания сочинений Н. Н. Миклухо-Маклая, вышедшего в 1990—1999 годах. Эта важная страница жизни исследо-

вателя на выставке представлена его подготовительными рукописями к Собранию сочинений, а также одним из томов издания (*Миклухо-Маклай Н. Н.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 1990. Т. 1: Путешествия 1870—1874 гг. Дневники, путевые заметки, отчеты), большая часть которого подготовлена им. В витрине был выложен также диплом Президиума РАН о присуждении Б. Н. Путилову премии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. В экспозиции было также отражено знакомство ученого с потомками великого русского путешественника: письмо от 2 апреля 1972 года Роба Маклая (Maclay), правнука Н. Н. Миклухо-Маклая, и фотография, сделанная в середине 1970-х годов в Кунсткамере, где за дружеской беседой запечатлены Н. А. Бутинов, Алиса Маклай, Роб Маклай, Е. О. и Б. Н. Путиловы.

Один из уголков выставки был посвящен ненаучным увлечениям Б. Н. Путилова. Посетители могли увидеть документы, раскрывающие те грани его личности, которые были известны только близким лицам. В витрине было выложено удостоверение шофера-любителя, выданное Б. Н. Путилову 11 августа 1954 года Госавтоинспекцией Грозненской области. «Классификационный билет спортсмена», датированный 14 марта 1951 года, свидетельствует, что Б. Н. Путилову был присвоен первый спортивный разряд по шахматам. Еще одним спортивным увлечением ученого был футбол, что подтверждается его блокнотом с таблицами чемпионатов СССР, фотографией вместе с Е. О. Путиловой, сделанной на стадионе в Ленинграде, и фотографией пушкинодомца В. И. Малышева, заядлого болельщика, разделявшего футбольные страсти Б. Н. Путилова. Личную тему ученого завершали другие его фотографии: с дочерью Татьяной (Луга, лето 1961) и с женой Евгенией Оскаровной и Татьяной (пушкинское Михайловское, лето 1971).

Последняя тема выставки касалась двух больших проектов, инициированных Б. Н. Путиловым: организация Лордовских чтений, собиравших в 1990-е годы эпосоведов из разных стран, и учреждение в Петрозаводске Рябининских чтений, продолжающих собираться каждые четыре года вплоть до нашего времени.

Лордовская тема была заявлена в экспозиции книгой А. Лорда «Сказитель», вдохновителем русского издания которой был Б. Н. Путилов, а также фотографиями, сделанными на Лордовских чтениях разных лет. Украшала эту тему раскрашенная литография 1840-х годов «Рассказчица» (автор — П. Н. Буссе (P. N. Bousse)), изданная в Москве и Петербурге литографом Дациаро (Daziaro). В дополнение к лордовской теме в витрине лежала книга Б. Н. Путилова «Эпическое сказительство. Типология и этническая специфика» (М., 1997) — последняя его монография, которую он успел подержать в руках незадолго до кончины.

Тема «Рябининских чтений» открывалась афишей (портрет кижского былинщика Т. Г. Рябинина) международной научной конференции 1995 года, председателем которой был Б. Н. Путилов, видами знаменитого Кижского ансамбля и дореволюционными открытками с типами севернорусских крестьянок в парчовых сарафанах и богатых головных уборах. Из архива ученого здесь же были выложены письмо директора Государственного историко-архитектурного и этнографического музея-заповедника «Кижи» М. В. Лопаткина к Б. Н. Путилову с просьбой возглавить оргкомитет конференции, а также ответ ученого (машинописный отпуск) с выражением согласия. Рябининская тема была продолжена общей фотографией всех участников конференции на фоне Покровской церкви в Кижах, совместной фотографией Б. Н. Путилова с С. А. Старостенковым, Е. Е. Васильевой и О. М. Фишман у парадного входа в пансионат «Белые ключи» (Петрозаводск), гостеприимно предоставившего свои залы для конференции.

Точку в экспозиции поставила книга И. И. Земцовского «Героический эпос жизни и творчества Бориса Николаевича Путилова» (СПб., 2005) — первое, но, без сомнения, не последнее монографическое исследование об этом выдающемся исследователе народной культуры.

© Т. Г. Григорьева

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ФОЛЬКЛОРНЫЙ АРХИВ В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ НАУЧНЫХ МЕТОДОЛОГИЙ И НОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ»

20—23 октября 2009 года в Санкт-Петербурге в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН состоялась международная научная конференция «Фольклорный архив в свете современных научных методологий и новых технологий», приуроченная к 100-летию со дня основания Фонограмм-архива ИРЛИ — ведущего этномузыковедческого хранилища страны.

На конференции обсуждались вопросы архивного хранения, систематизации и практического использования накопленных

фольклорных материалов. За последние десятилетия это единственная крупная целенаправленная тематическая конференция,[1] на которой собрались все заинтересованные специалисты. Среди них хранители академических, вузовских, школьных фольклорных архивов страны, архивов при учреждениях Министерства культуры, а также исследователи, работающие с этими материалами.

В рамках конференции работало шесть секций: «История формирования фольклорных коллекций», «Опыт работы с фольклорными коллекциями», «География фольклорных коллекций», «Проблемы использования мультимедийных ресурсов при обработке фольклорного фонда», «Проблема создания электронной базы данных», «Хранение, реставрация и воспроизведение фольклорного материала: новые технологии».

Наиболее острой проблемой, обсуждаемой на конференции, явился государственный статус фольклорного архива. Статус Фонограммархива и Фольклорного собрания ИРЛИ определен, но, к сожалению, этот случай единственный, многие фольклорные архивы не имеют даже штата сотрудников и полностью лишены финансирования со стороны государства. По справедливому замечанию Т. С. Каневой (Сыктывкарский государственный университет), большинство фольклорных архивов — «зона личной ответственности энтузиастов, добровольно занимающихся этим делом, зачастую в ущерб своим личным научным интересам». Участники конференции неоднократно говорили о фольклорном архиве как комплексном хранении: в него попадают аудио- и видеозаписи, фотографии, полевые дневники и расшифровки фонограмм. Хранители и исследователи единодушны в том, что фольклорные материалы, независимо от способа фиксации, должны храниться в одном архиве, их разделение на разные архивохранилища недопустимо.

Всего в ходе конференции прозвучало сорок три доклада.

Перед началом пленарного заседания с приветственным словом выступил директор ИРЛИ, член-корреспондент РАН В. Е. Багно. Он подчеркнул важность научных направлений, которые ведут сотрудники Отдела русского народно-поэтического творчества и Фонограммархива ИРЛИ.

Доклад А. А. Горелова (Петербург) был посвящен истории издания Свода русского фольклора, важнейшую роль в подготовке которого играл Фонограммархив.

Об истории Фонограммархива рассказал его заведующий Ю. И. Марченко. Звуковой архив начал складываться как академическая структура с 1908 года и на протяжении 100 лет был источниковой базой для исследований и публикаций, в том числе важнейших изданий, подготовленных Отделом русского народно-поэтического творчества. Ю. И. Марченко особо подчеркнул, что Фонограммархив никогда не существовал как самостоятельная структура, он входил в состав сначала Фольклорной секции, потом Одела фольклора ИРЛИ, где был свой штат сотрудников и два хранилища отдельно (для фонограмм и для рукописей). В 1980-х годах рукописное хранилище вошло в состав Рукописного отдела ИРЛИ, и единый комплекс рукописных и фонографических записей оказался разорванным.

В конференции принимали участие исследователи из Германии Эккард Джон и Сюзанна Циглер.

Доклад Эккарда Джона (Германия) «Песни и легенды. К вопросу о методе составления и издания „Историко-критического лексикона"» был посвящен «Историко-критическому песенному лексикону», бесплатному интернет-ресурсу на немецком языке. Основа текстовой части лексикона — популярные немецкоязычные песни вне зависимости от способа их закрепления и передачи. Включены в лексикон также тексты на иностранных языках.

Сюзанна Циглер (Германия), автор доклада «Берлинский фонограммархив и Фонограммархив в Санкт-Петербурге: критический и исторический обзор», поделилась опытом архивной работы в Берлинском фонограммархиве, рассказала о крупных проектах, которые ведутся берлинскими коллегами на протяжении многих лет и о первых результатах работы. Госпожа Циглер подчеркнула важность рабочих контактов между двумя фонограммархивами и выразила надежду на плодотворное сотрудничество в рамках совместных проектов.

В докладе О. А. Пашиной (Москва) «Фольклорный архив в эпоху Интернета» были затронуты важнейшие проблемы функционирования фонограммархивов в ситуации массового использования архивных фольклорных аудиозаписей на любительских интернет-сайтах. Зачастую материалы размещаются в Интернете без согласия хранилищ и без указания места и шифров хранения, тем самым нарушается российский закон об архивном деле и Гражданский кодекс Российской Федерации. В докладе были предложены возможные способы урегулирования правовых вопросов между владельцами прав, хранилищами и их пользователями. Обсуждение этих вопросов проходило в заключительный день конференции во время Круглого стола по проблемам авторского права.

В завершение первого дня работы конференции А. Ю. Кастров (Петербург) представил диск аудиозаписей из коллекции Юлиуса Блока, хранящейся в Фонограммархиве ИРЛИ. В состав этой коллекции входят уникальные звукозаписи, запечатлевшие образцы искусства выдающихся музыкантов-

[1] Последняя крупная конференция на эту тему проходила в 1979 году в Институте русской литературы.

исполнителей России, Германии и США, а также государственных деятелей.

Второй и третий день конференции был посвящен истории формирования фольклорных коллекций. Утреннее заседание открылось докладом А. Ю. Кастрова «Севернорусские коллекции Фонограммархива: по следам великих собирателей», в котором была представлена методика собирательской работы Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд, участников экспедиции Государственного института истории искусств в Заонежье (1926 год) и на Пинегу (1927 год).

Доклад Н. Д. Светозаровой (Петербург) был посвящен научной биографии петербургского ученого Э. Г. Иогансон (1888—1938), внесшей немалый вклад в изучение фольклора и диалектологии немцев-колонистов.

Автор доклада «Архив фольклорно-этнографических материалов как объект культурного наследия» Г. В. Лобкова (Петербург) особо подчеркнула, что реальное положение, в котором оказались архивы в настоящее время, вызывает большие опасения и требует серьезной поддержки со стороны государства, поскольку принятая в России «Резолюция о поддержке народной традиционной культуры» оставила за своими рамками не только академические фонограммархивы, но и вузовские фольклорные фонды, не имеющие, как правило, государственного статуса.

Известному музыковеду, собирательнице фольклора Н. Л. Котиковой (1905—1981) был посвящен доклад Е. И. Якубовской (Петербург). Доклад был представлен в форме документального фильма, в основу которого легли уникальные архивные фотографии, а также фотокадры, сделанные в 2008 году в местах, где проходили маршруты экспедиций Н. Л. Котиковой. В фильме раскрываются неизвестные страницы биографии собирательницы, ее родословная, рассказывается о творческом пути, о педагогической и собирательской работе.

Я. В. Зверева (Петербург) рассказала о современном состоянии Фольклорного архива Рукописного отдела ИРЛИ, который до 1980-х годов входил в состав Отдела фольклора. В докладе был дан краткий обзор фондов и коллекций фольклорного собрания, значительная часть которых имеет звуковые оригиналы, хранящиеся в Фонограммархиве ИРЛИ.

Доклад А. Н. Власова (Петербург), заведующего Отделом русского народнопоэтического творчества ИРЛИ, был посвящен фольклорным коллекциям провинциальных краеведческих музеев. Фольклорно-этнографические материалы, обнаруженные в ходе архивных поисков на территории Вологодской, Архангельской, Кировской областей, и краткий их обзор, по мнению докладчика, заслуживают внимательного отношения к ним со стороны профессиональных исследователей-фольклористов и серьезной историко-филологической критики, обнаружения текстовых взаимосвязей и контекстуальных параллелей к современным записям.

В докладе Н. Н. Гиляровой (Москва) «Формирование фонда фольклорных коллекций Научного центра народной музыки Московской консерватории» речь шла об истории создания архива и была представлена методика собирательской работы К. В. Квитки, основателя фольклорной секции Научно-исследовательского музыкального института (НИМИ) при Московской консерватории. Методика и сейчас не потеряла своей актуальности. Н. Н. Гилярова также рассказала о первых результатах работы по оцифровке архивных материалов, которая ведется с 2000 года.

Е. А. Дорохова (Москва), автор доклада «Собрание звукозаписей Российской Фольклорной комиссии (к проблеме комплексного фольклорного архива)», представила историю формирования архива. В докладе речь шла о комплексном характере фольклорного архива и была поднята проблема неделимости звучащих и рукописных материалов, собранных в ходе экспедиций. Поскольку хранение полевых дневников экспедиций и фотографий в архиве Российской Фольклорной комиссии долгое время не предусматривалось, сейчас эти материалы оказались безвозвратно утраченными.

Е. А. Валевская (Петербург) рассказала об истории создания и современном состоянии фондов Фольклорно-этнографического центра. Проблемы в работе с архивными материалами, названные Е. А. Валевской, актуальны для большинства фольклорных архивов. К ним относятся проблемы хранения и размещения материалов, оцифровка и создание страховых копий, совместимость новых версий программ со старыми, трудоемкость составления описаний коллекций, редакция старых описей, вопрос о копировании материалов для регионов. Е. А. Валевская выступила против полной публикации материалов фольклорного архива в сети Интернет.

Совместный доклад И. С. Веселовой и С. Б. Адоньевой (Петербург) был посвящен проблеме идеологии фольклорного медиа-архива.

В. И. Щипину (Москва) по архивным материалам удалось определить часть маршрута Е. Э. Линевой во время ее экспедиции на Северную Двину в 1902 году и точно назвать место записи песен от талантливых исполнителей братьев Копыловых. В. И. Щипин проследил родословную Копыловых и установил, что известная песенница О. В. Антропова была дочерью Василия Андреевича Копылова.

В докладе М. Н. Власовой (Петербург) «Итоги экспедиций 1980-х и 2000-х годов на Терский берег Белого моря. Особенности формирования фольклорных коллекций» охарактеризована коллекция фольклорно-этнографических материалов, собранная ею в

ходе экспедиций 1981—1987 и 2008—2009 годов.

А. Н. Розов (Петербург) представил малоизвестные фонды Фонограммархива, среди которых библиотека, состоящая из даров гостей и посетителей с автографами дарителей, собрание фольклорных нотных сборников XIX—XX веков, нотное собрание романсов и песен на стихи русских поэтов.

Утреннее заседание третьего дня работы конференции открыл доклад В. П. Кузнецовой и Е. В. Марковской (Петрозаводск) «Опыт создания электронной версии фольклорного архива Института языка, литературы и истории Карельского Научного центра РАН», в котором был обобщен опыт по оцифровке фольклорных материалов, а также охарактеризована работа над сайтом архива. В. П. Кузнецова представила электронный каталог материалов фольклорного архива, разработанный сотрудниками Карельского Научного центра.

Т. С. Канева (Сыктывкар), автор доклада «Фольклорный архив Сыктывкарского университета: проблемы структурирования, описания и систематизации материалов», рассказала о материалах архива, представила схему реестра аудиозаписей, хранящихся в архиве, и еще раз обратила внимание аудитории на проблему статуса фольклорных фондов. Фольклорный архив, являясь структурообразующим ядром Фольклорного центра Сыктывкарского университета, в настоящее время не имеет ни архивного статуса, ни штата сотрудников.

Н. В. Дранникова и С. А. Меньшиков (Архангельск) поделились опытом, накопленным сотрудниками Центра изучения традиционной культуры Европейского Севера Поморского государственного университета им. М. В. Ломоносова по систематизации, реставрации, хранению архивных материалов с использованием новейших технологий. Центр работает над исследовательской темой «Фольклор Европейского Севера: система локальных вариантов», занимается экспедиционной и собирательской деятельностью. С 2009 года ведется разработка и реализация проекта «Создание мультимедийного архива традиционной культуры Русского Поморья». Его результатом стал открытый ресурс-сайт «Мультимедийный архив традиционной культуры Русского Поморья».

В докладе «К вопросу о формировании архива Русского географического общества» А. И. Васкул (Петербург) рассмотрела содержание Этнографической программы, разработанной в 1848 году Отделением этнографии Русского географического общества. В докладе анализируется структура и содержание трех выпусков Этнографической программы (1848, 1852, 1877), основным составителем которой был Н. И. Надеждин.

В докладе Н. Г. Комелиной (Петербург) «Репрессированные архивы» был поставлен вопрос о судьбе фольклорных текстов, изъятых из основного хранения и уничтоженных или перемещенных в спецхран. На материале фольклорного архива Рукописного отдела ИРЛИ ею был проанализирован жанровый состав текстов, выделенных из коллекций, и предпринята попытка выявить причину записи этих текстов.

Г. Н. Щупак (Петербург), автор доклада «Пермские коллекции фольклорно-этнографических материалов», представила обзор пермских фольклорных материалов, хранящихся в Фонограммархиве и Рукописном отделе ИРЛИ.

Вечернее заседание было посвящено проблемам использования мультимедийных ресурсов при обработке фольклорного фонда. Заседание открыл А. В. Кулев (Вологда) с докладом «Использование мультимедиа-ресурса „Народные традиции Вологодской области" в практическом воссоздании фольклорных традиций». Электронный справочно-информационный ресурс, разработанный в Областном научно-методическом центре, включает каталог экспедиционных материалов по фольклору и этнографии Вологодской области, полнотекстовую библиотеку публикаций и изданий по традиционной народной культуре, справочные материалы о деятельности фольклорных организаций, коллективов и студий.

О комплектовании, изучении и презентации коллекций Фольклорного архива Музея-заповедника Кижи рассказала И. И. Набокова (Петрозаводск). Фольклорный архив формируется из оригиналов фонограмм и их расшифровок, а также сопроводительных полевых материалов: дневников, научных отчетов об экспедициях сотрудников музея. И. И. Набокова поделилась опытом создания электронной базы данных «Систематический каталог Фольклорного архива Музея Кижи».

Доклад, подготовленный П. И. Украинской и А. В. Соколовской (Петербург), был посвящен информационной программе организации и презентации полевых материалов, основанной на опыте работы с архивом полевых материалов центра «Петербургская иудаика».

И. Ю. Назарова и М. Л. Лурье (Петербург) представили электронную версию архива Кабинета фольклора Академической гимназии при СПбГУ и реестр материалов, в основу которого положена методика поиска произведений по ключевым словам.

И. С. Николаев (Петербург), автор доклада «База данных по грамматике ижорских народных песен», поделился опытом работы с фольклорными материалами.

Заключительный день работы конференции был посвящен опыту работы с фольклорными коллекциями.

Доклад «Опыт создания полевого электронного архива Учебно-научного центра социальной антропологии Российского гуманитарного государственного университета», подготовленный В. Л. Кляусом и П. В. Фрей-

чко (Москва), был посвящен полевому архиву, созданному в Учебно-научном центре социальной антропологии. Авторы доклада предложили систему обработки материалов, собранных в ходе фольклорных экспедиций, которая позволяет создавать архивы и реестры записей уже во время экспедиции. Основа архива — подробная интерактивная карта населенного пункта, в котором работали экспедиции, где к каждому дому дается необходимая сопроводительная информация (фотогалерея, сведения о жителях дома и собирателях, видеозапись исполнения).

Е. В. Миненок (Москва), автор доклада «Перспективы анализа оцифрованных аудио- и видеозаписей», кратко представила два проекта, над которыми в настоящий момент работают сотрудники Отдела фольклора Института мировой литературы. Первый проект связан с методикой собирания и представления фольклорного материала, которая воплощает идею комплексного изучения фольклора и дает материал для представителей разных специальностей. Е. В. Миненок также рассказала о возможностях использования сонограмм при работе с фольклорными произведениями.

В докладе А. В. Коровашко (Нижний Новгород) «Проблема аутентичности фольклорного материала в современных вузовских хранилищах» прозвучала критика в адрес архивов, которые были собраны непрофессиональными собирателями и зачастую содержат неаутентичные тексты. На большом количестве примеров докладчик показал, что любое издание фольклорных текстов — прежде всего серьезное исследование, которому предшествует тщательный отбор материала.

Доклад «Фонографические записи Э. А. Вольтера: история коллекции (по материалам архивов Санкт-Петербурга, Берлина и Вильнюса)» А. В. Андронова (Петербург) был посвящен деятельности первого хранителя фонотеки Императорской Академии наук Э. А. Вольтера и его коллекции. По архивным данным автору доклада удалось установить экспедиционные маршруты Э. А. Вольтера, а также определить архивы, в которые попали собранные им ценнейшие материалы.

А. В. Панюков (Сыктывкар) выступил с докладом «Фольклорный фонд Института языка, литературы и истории Коми научного центра: итоги и перспективы», в котором был представлен обзор проблем, связанных с систематизацией и научной реорганизацией Фольклорного фонда Института языка, литературы и истории — самого крупного хранилища материалов о традиционной культуре коми.

Доклад К. А. Федосовой (Москва) «Принципы организации информации в электронном архиве Лицея на Донской» был посвящен гипертекстовой базе данных, разработанной сотрудниками Лицея в ходе экспедиционных выездов со старшеклассниками. Принцип описания материала, используемый в базе данных, раскрывает ряд возможностей для репрезентации и анализа специфики локальных традиций, что позволяет оценивать данную базу не только как способ архивации материала, но и как особую форму его исследования.

Сообщения также представили Н. В. Дранникова (Архангельск) — «Информационно-справочная система фольклорного архива Центра изучения традиционной культуры Европейского Севера Поморского университета», С. А. Меньшиков — «Опыт работы Центра изучения традиционной культуры Европейского Севера Поморского государственного университета им. М. В. Ломоносова по систематизации, реставрации, хранению архивных материалов с использованием новейших технологий». Д. В. Шифф (Петербург) выступил с мемуарами о своем отце, звукоинженере Фонограммархива Владимире Павловиче Шиффе.

Для участников и гостей конференции А. В. Осипов (Петербург) в помещении Фонограммархива рассказал об истории звукозаписи фольклорных произведений на различные носители и их сохранности.

В заключение конференции состоялся Круглый стол по проблемам архивного права, в том числе прав исполнителей и собирателей на записи фольклорных текстов. Обсуждались также проблемы технического оснащения архивов, возможность создания единой базы данных фольклорных материалов и единого сайта фольклорных архивов страны. Большинство участников высказались против полной публикации материалов архивных фондов в сети Интернет. Прозвучало предложение создать ассоциацию специалистов, занимающихся хранением, обработкой и техническим обслуживанием фольклорных фондов. Участники конференции высказались за периодичность конференций, посвященных вопросам систематизации и хранения фольклорных материалов.

Материалы докладов будут опубликованы в отдельном выпуске академического издания «Русский фольклор: исследования и материалы».

© Я. В. Зверева

XXV СТАРОРУССКИЕ ЧТЕНИЯ «ДОСТОЕВСКИЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ»

С 21 по 24 мая 2010 года в Старой Руссе состоялись юбилейные XXV Старорусские чтения «Достоевский и современность», традиционно организованные Домом-музеем Ф. М. Достоевского. За истекшие четверть века благодаря усилиям его сотрудников во главе с директором Н. А. Костиной чтения превратились в необходимую и весьма ценную составляющую научного и культурного процесса, ежегодно собирая десятки людей, заинтересованных в изучении творчества писателя и популяризации его литературно-философского наследия. Высоко оценивая культурное и научное значение этого проекта, его поддерживает городская администрация Старой Руссы, организаторам конференции оказывается всемерная помощь в подготовке конференции и публикации научных сборников Новгородским краеведческим музеем, филиалом которого является Дом-музей Ф. М. Достоевского.

В программу чтений на этот раз вошли 64 доклада, посвященных разным сторонам творчества писателя, включая аналитическое рассмотрение его художественных и философских концепций и дополнения к его биографии и творческой истории его произведений. Больше всего участников прибыло из Москвы и Петербурга, были представлены также Новгород, Старая Русса, Тверь, Томск, Ростов-на-Дону, Шуя, Петрозаводск, Тольятти, Магнитогорск, Коломна, Пермь, Уфа; в конференции также приняли участие ученые из Белоруссии, Украины, Польши и Японии. Представленные доклады отличались типологическим разнообразием, включая интерпретации тех или иных компонентов поэтического языка Достоевского, философско-эстетические медитации на основе проблем, поставленных в его произведениях, дополнения к научным данным о его творческом процессе и биографии, различного рода «прочтения» его произведений. Как и всегда в таких случаях, столкнулись самые различные точки зрения на творчество Достоевского, после докладов нередко возникали горячие дискуссии, в которых высказывались полярные точки зрения на тот или иной предмет, что вполне соответствовало духу творчества Достоевского и выражало горячую заинтересованность участников форума в решении загадок, которые содержит наследие писателя.

Первое заседание было посвящено презентации новых изданий, посвященных жизни и творчеству писателя. Особо можно отметить второе издание факсимиле Евангелия, принадлежавшего Ф. М. Достоевскому. Б. Н. Тихомиров сообщил собравшимся, что обнаружил в творчестве Достоевского в три раза больше евангельских параллелей, чем это было зафиксировано в пушкинодомском Полном собрании сочинений писателя, изданном в 1972—1990 годах. В. Н. Захаров представил восьмой том с романом «Идиот» в продолжающемся издании Петрозаводским университетом Собрания сочинений писателя, а также первый сборник нового периодического издания «Проблемы текстологии Ф. М. Достоевского». О своей новой книге «Испытание будущим. Ф. М. Достоевский как участник современной культуры» рассказала Л. И. Сараскина. На презентации были представлены также монография К. А. Степаняна «Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского», книга Ю. Ф. Карякина «Достоевский и Апокалипсис», сборник извлечений из философско-публицистических текстов писателя в серии «Библиотека отечественной общественной мысли», подготовленный Т. А. Касаткиной. Следует отметить большую общественно-культурную значимость трудов, посвященных творчеству Достоевского, в высшей степени полезных для утверждения в отечественной культуре тех культурных норм и мировоззренческих моделей, апологетом которых на протяжении всей своей жизни выступал Ф. М. Достоевский. Особенно замечательна в этом смысле книга Л. И. Сараскиной, в которой предпринимается попытка критического анализа современного состояния отечественной культуры с точки зрения важности сохранения в ней традиций русской классики, по мнению автора утраченных или почти забытых.

После окончания презентаций состоялись доклады В. Н. Захарова, Н. А. Кашурникова, Б. Н. Тихомирова и А. В. Отливанчика. В. Н. Захаров говорил о проблеме издания романа «Бесы», из которого при первой его публикации в «Русском вестнике» в 1871—1872 годах по воле редакторов и к большому негодованию Достоевского была исключена глава 10 «У Тихона». Проанализировав целый ряд публикаций этого романа Достоевского, с включением десятой главы и без оной, автор доклада предложил издавать это произведение по журнальной редакции, с включением в нее утраченной главы. В докладе А. В. Отливанчика «Феномен русского либерализма в оценках Ф. М. Достоевского и публицистов журнала „Гражданин"» автор пытался проанализировать значение категории свободы, впрочем временами смешивая при этом юридический, философский и общественно-политический аспекты. Н. А. Кашурников, плодотворно работая над комментарием к повести «Двойник» для академического 35-томного Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского, которое в настоящее время готовится в Пушкинском Доме, поделился с присутствующими своими научными достижениями в докладе: «Двойник. Дополнения к комментарию». Б. Н. Тихомиров рассказал о феномене, выясненном в 1970-е годы Ц. М. Пошеманской, переводчицей стенограмм А. Г. Достоевской: текст «Воспоми-

наний» жены писателя и ее стенографический «Дневник» сильно различаются по содержанию, выдавая реализованное намерение автора «Воспоминаний» придать своему тексту бóльшую художественность в ущерб точности в изложении событий.

Первая часть вечернего заседания содержала доклады участников «юношеской секции» конференции — своего рода литературоведческой школы для юных любителей творчества Ф. М. Достоевского, не первый год работающей под руководством Т. А. Касаткиной. Во второй его части прозвучали доклады А. Л. Гумеровой «Тема царя Давида» в романе Достоевского «Подросток», К. А. Степаняна «Достоевский: разрешение противоречий», а также вторая часть доклада Т. А. Касаткиной на традиционную для старорусских конференций тему: «Мир спасет красота».

Второй день конференции, 22 мая, открыл доклад С. В. Сызранова «Повесть „Двойник": поэтика сплошного контекста». В докладе «„Бедные люди" Достоевского как роман-пророчество» К. А. Баршт представил гипотезу о типе связи, существующей между основным принципом поэтики Достоевского («проба идеи») и «вековечным вопросом», который решают герои его произведений. Кэнъити Мацумото (Япония) проанализировал экстраполяцию «темы двойника» на рассказ Достоевского «Сон смешного человека»; о ситуации «двойничества» в романе «Идиот» в своем докладе говорил также Д. Л. Башкиров. О. А. Богданова сделала доклад о возможностях применения антропологических методов в анализе характеров героев Достоевского. В своем докладе «„Дядюшкин сон" и „Село Степанчиково" (паратекстуальный аспект)» С. А. Кибальник предпринял попытку нахождения тематико-смыслового единства этих двух произведений писателя, созданных в 1850-е годы. Состоялись также доклады: «Живопись и литература как единый объект осмысления в художественной критике А. Н. Майкова» (О. В. Седельникова) и «Поэтика „живой жизни" в прозе Достоевского» (М. А. Кустовская).

Вечернее заседание того же дня открылось докладом В. В. Борисовой о семантике упоминаемой Достоевским французской поговорки, связывающей воедино славянские и тюркские этнические корни народонаселения России. Далее состоялись доклады О. И. Чудовой («„Бесы" Ф. М. Достоевского в восприятии Ф. Горенштейна»), О. В. Кореневской («Анализ немецких переводов главы „Великий инквизитор" в свете преломления концептов православной картины мира» и О. А. Дехановой, которая предприняла попытку аналитического рассмотрения части поэтического языка Достоевского, связанного с группой знаков, обозначающих спиртные напитки («Про водку. Эпизод второй: pro et contra»). Л. П. Щенникова провела сравнительный анализ статей о русском национальном самосознании из «Дневника писателя» Достоевского с текстом романа Дж. Фаулза «Дэниел Мартин». Особенности рецепции произведений Достоевского в современной Польше стали предметом рассмотрения в докладе нашего гостя из этой страны М. Боровского. Анализу мифопоэтической символики в романе «Подросток» был посвящен доклад Р. Х. Якубовой. О. В. Латышко описала отражение ряда тем из романа Достоевского «Братья Карамазовы» в творчестве Бориса Божнева.

Утреннее заседание 23 мая открыл К. П. Смольняков, предприняв сравнительный анализ поэтико-топографической семантики Старой Руссы и библейского Иерусалима, с выводом о сходстве в архитектурной композиции городов, что получило свое оформление в художественной топографии Скотопригоньевска — места действия романа «Братья Карамазовы»; представленный иллюстративный материал весьма доказательно утверждал верность гипотезы автора доклада. Е. А. Гаричева рассмотрела символический план снов героев Пушкина и Достоевского на материале «Пиковой дамы» и «Преступления и наказания», что позволило выявить определенное сходство в использовании обоими писателями художественной символики. К. Рицуко, исследовательница из Японии, сопоставляя роман «Бесы» и рассказ «Сон смешного человека», подвергла аналитическому рассмотрению важную для Достоевского проблему онтологической ответственности человека, распространяющейся на все сферы его бытия. М. Д. Андрианова проанализировала смысловые связи между творчеством Достоевского и романом А. Битова «Пушкинский дом». Сосредоточившись в основном на эпиграфах к битовскому роману, она показала, каким образом автором были переосмыслены освоенные Достоевским темы «бедных людей» и «бесов, овладевших Россией», выявив новые аспекты в трактовке нигилизма, предложенные современной литературой. Свой доклад «Идеал любви в творчестве Достоевского» К. В. Зенин посвятил реконструкции темы любви в творчестве Достоевского, сделав акцент на архетипической модели любви материнской. Завершило заседание слово священника Григория Михнова, посвященное духовным истокам российской словесности.

Художественной антропологии Достоевского посвятила свой доклад Г. Л. Черюкина. Новые ресурсы в поиске аллюзивных связей между пушкинским «Рыцарем бедным» и романом Достоевского «Идиот» обнаружила Е. Г. Новикова («Еще раз о пушкинском „Рыцаре бедном" в романе Достоевского „Идиот"»). О типолого-генетических связях между князем Мышкиным («Идиот») и В. С. Соловьевым в связи с формированием христианского идеала Достоевского говорил А. П. Власкин. Свою давнюю тему о «педагогии Ф. М. Достоевского», в новом тематиче-

ском повороте, представил В. А. Викторович. И. Л. Волгин сделал доклад о новых аспектах изучения взаимоотношений между двумя выдающимися русскими писателями XIX века Л. Н. Толстым и Ф. М. Достоевским. О новых фактах из истории Московского музея Ф. М. Достоевского сообщил Н. Н. Богданов. Новые соображения относительно природы комического у Достоевского в своем докладе представила Е. М. Понкратова. Состоялись также доклады «Кондак на брак в Кане. Гимнографические реминисценции в „Братьях Карамазовых"» (С. С. Серопян), «Философия пространства в романе Ф. М. Достоевского „Идиот"» (Е. В. Степанян) и в завершении рабочего дня конференции «Стихия сумасбродства в художественном мире Достоевского» (Ф. В. Макаричев).

В последний день конференции, 24 мая, состоялись доклады С. С. Шаулова («„Образ противника" в полемической риторике позднего Достоевского»), С. В. Капустина («Концепт „беспорядок" и особенности его художественного преломления в романе Достоевского „Подросток"») и Н. О. Кононова («Андрей Белый и Достоевский: архетип детства»). Поиски новых версий о прототипах героев романа Достоевского «Преступление и наказание» были предметом доклада Т. Н. Никитина, новое аналитическое рассмотрение ряда тем и мотивов «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского предложила А. В. Денисова. Связям преемственности и творческой интерпретации Достоевского в русской литературе XX века был посвящен доклад Е. А. Жильцовой. К текстологическим проблемам в связи с изучением философско-художественных взглядов писателя обратился О. И. Сыромятников. О теме любви в романе «Бесы» сделала доклад Р. О. Мазель, темой доклада Е. А. Дубеник стали приемы антитезы, которые, по мнению докладчика, широко применял Достоевский в построении образа Кармазинова в романе «Бесы». Отдавая должное Старой Руссе, гостеприимно принявшей полтора века назад Достоевского, а теперь распахнувшей свои двери для исследователей его творчества, прозвучали доклады «Ресентиментные типы Макса Шелера в Старой Руссе и в Скотопригоньевске» (В. А. Бачинин) и «„Машина для счастия" Дмитрия Карамазова» (Ю. А. Романов).

Участники конференции разъезжались по домам, обогащенные новыми знаниями и научными идеями и, как всегда, со светлым впечатлением от свидания с удивительно красивым городом. Следует отметить хорошую подготовку конференции, за исключением, пожалуй, недостаточно точно тематически скомпонованной программы. Появление на горизонте новых имен, в частности молодых сотрудников возрожденной Группы Достоевского ИРЛИ РАН, обещает, что в будущем изучение творчества писателя окажется в надежных руках.

© М. Д. Андрианова,
© К. А. Баршт

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА» В 2010 ГОДУ

СТАТЬИ

	№	Стр.
Березкина С. В. Дело об элегии Пушкина «Андрей Шенье» и его судебно-правовые аспекты	1	26
Буданова Н. Ф. К спорам о втором издании Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского	2	32
Грякалова Н. Ю. Визуальный образ и смысл: заметки о чеховских экфрасисах (к юбилею А. П. Чехова)	2	3
Евгений Добренко (*Великобритания*). Институт литературной критики и динамика критического метадискурса в советскую эпоху	3	9
Любжин А. И. Новоевропейский эпос в «Россиаде» Хераскова	1	3
Скатов Н. Н. Об эпических высотах Исаковского и Твардовского	3	3
Тиме Г. А. «Как творец я был создан Россией» («Русский дневник» Эрнста Барлаха)	1	42
Токарев Д. В. Озарения Безобразова (Б. Поплавский и А. Рембо)	2	15

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ Л. Н. ТОЛСТОГО

Багно В. Е. Россия в 1910 году: отклики на уход и смерть Толстого	4	101
Ксана Бланк (*США*). «Где я и на чем я лежу?» Заключение к «Исповеди»	4	45
Глебова А. Г. О войне и мире на берегах Гудзона: конференция «„War and Peace" at West Point»	4	115
Горышина А. Г. «Толстой и русские писатели». V Весенние Толстовские чтения в ИМЛИ (К 100-летию со дня смерти Л. Н. Толстого)	4	119
Гродецкая А. Г. «Умный, образованный, но... эстетик» (Толстой о Гончарове)	4	58
Розанна Джакуинта (*Италия*). «Искренность Толстого». Миланская Международная конференция, посвященная 100-летию со дня смерти Л. Н. Толстого	4	110
Кибальник С. А. Споры о Балканской войне на страницах «Анны Карениной»	4	39
Лукьянец И. В. О проблеме телесности в творчестве Толстого (компаративный аспект)	4	80
Инесса Меджибовская (*США*). Об искренности поступка: символика двери в незаконченном замысле Толстого об иеромонахе	4	69
Донна Тассинг Орвин (*Канада*). Сотворенное и подлинное в описании Бородинского сражения	4	30
Петровская Е. В. Возраст в толстовской концепции времени: «детство», «молодость», «старость» в «Войне и мире»	4	15
Сливицкая О. В. «Человек Толстого» как динамическое тождество	4	3
Тиме Г. А. Мифообраз Льва Толстого в контексте русско-немецкого диалога XIX—XX веков	4	88
Шульц С. А. Толстой и Бомарше («Плоды просвещения» и «Женитьба Фигаро»)	4	53

ФЕДОР СОЛОГУБ: ВОПРОСЫ БИОГРАФИИ, ТВОРЧЕСТВА, ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Джейсон Меррилл (*США*). «Дар мудрых пчел» Ф. Сологуба — диалог с Анненским? 2 48
Обатнина Е. Р. Реалистический подтекст символической пьесы Ф. Сологуба «Ночные пляски» 2 54
Леа Пильд (*Эстония*). Поэзия Фета как тема в структуре сборника Ф. Сологуба «Пламенный круг» 2 41
Сысоева А. В. История прижизненных изданий романа Ф. Сологуба «Творимая легенда» 2 61

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Б. С. МЕЙЛАХА

[Выступления С. А. Фомичева, Р. В. Иезуитовой и М. Б. Мейлаха на заседании Отдела пушкиноведения 13 июня 2009 года] 2 69

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА

Грякалова Н. Ю. Аллюзия и парафраз в структуре чеховского повествования (к интерпретации повести «Дуэль») 3 50
Катаев В. Б. К пониманию Чехова: «ближний» и «дальний» контексты . . . 3 39
Кибальник С. А. Художественная феноменология Чехова 3 32
Тюпа В. И. Функция читателя в чеховском нарративе 3 45

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКИ

Азадовский М. К. Фольклоризм Бунина (публикация К. М. Азадовского, вступительная заметка Т. Г. Ивановой). 4 126

ТЕКСТОЛОГИЯ

Двинятина Т. М. Поэзия И. А. Бунина: основной текст (Проблемы текстологии. III) 1 61

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Андрианова М. Д. О некоторых аспектах интертекстуальности в романе А. Битова «Улетающий Монахов» 2 237
Белый А. А. Руссоистская призма для чтения «белкинских» повестей Пушкина 1 108
Блок Л. Д. ⟨Балет из жизни кореутов⟩. Тема для балета. Марья Моревна. Песня при купца Калашникова (По Лермонтову) (публикация Ю. Е. Галаниной) . 2 184
Бодрова А. С. К истории посмертных публикаций Баратынского 1 130
Быстров В. Н. А. Блок в 1919 году (на материале записной книжки) 3 112
Галанина Ю. Е. Балетные сценарии Л. Д. Блок 2 178
Дмитриев А. П. Н. П. Гиляров-Платонов и С. Т. Аксаков (К истории знакомства и взаимоотношений) 4 194
⟨**Записи о Пушкине из воспоминаний А. О. Смирновой** (?)⟩. Собрание А. Ф. Онегина (Отто) (вступительная статья, подготовка текста и комментарий А. В. Кошелева) 1 114
Зубарев Д. И. Загадка трех звездочек 4 235
Зубарев Д. И., Павлова М. М. Об одном анонимном некрологе, посвященном Федору Сологубу 3 120
Зубков К. Ю. Пушкинская традиция в романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ» . 3 95
Иванова Т. Г. Идеологемы и их формульное воплощение в русских народных плачах воинской тематики (XIX—XX века) 1 142

Казарцев Е. В. Ода Ломоносова «На день тезоименитства ... Петра Феодоровича...» в контексте проблемы источников русской силлабо-тоники 2 82
Ким Джун Сок (*Республика Корея*). О природе комического в романе Л. И. Добычина «Город Эн» 3 128
Киселев В. С. Проблема художественного целого в русской эстетике и критике начала XIX века 4 154
Ковтун Н. В. Трансформация утопии в малой прозе рубежа XX—XXI веков (на материале повести В. Маканина «Лаз») 3 185
Конусова Е. Д. Коллекция автобиографий и биобиблиографических документов С. А. Венгерова: жанровый аспект 1 192
Крайнева Н. И., Филатова О. Д. Первое «Лирическое отступление» в «Поэме без Героя» Анны Ахматовой: герой и прототипы 3 178
Агата Кшихилькевич (*ЮАР*). Гоголевские мотивы в пьесе Бруно Ясенкого «Бал манекенов» 2 198
Лалетина О. С. Жанровая специфика баллад И. С. Рукавишникова 2 128
Ларкович Д. В. Державин и Суворов: творческое взаимодействие автора и героя 3 62
Александр Левицкий (*США*). «Я Бог» Державина — «Эго Бог» Северянина: к постановке вопроса 1 208
Львова И. В. Достоевский в дневниках Дж. Керуака 1 187
Махотина И. Ю. О произведениях И. С. Никитина в репертуаре русских цыган 3 86
Нечаева М. Н. «...Пока я буду Хармс, меня будут преследовать нужды...» (псевдоним как биография) 1 220
Панова Л. Г. «Портрет с последствиями» Михаила Кузмина: ребус с ключом 4 218
Переписка А. В. и М. В. Туфановых: 1920—1940-е годы. Часть 3. Ссылка в Орел (сентябрь 1933—июль 1934) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Т. М. Двинятиной и А. В. Крусанова) (Продолжение) . . . 2 206
Переписка А. В. и М. В. Туфановых: 1920—1940-е годы. Часть 4. Ссылка в Орел (август 1934—июль 1936) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Т. М. Двинятиной и А. В. Крусанова) (Продолжение) 3 135
Перзеке А. Б. (*Украина*). Произведения А. С. Пушкина о Петре и поэма «Медный всадник»: эволюция архетипа «отца и сына» 4 172
Петрова Г. В. А. А. Фет и В. П. Буренин: к истории критического восприятия «Вечерних огней» 4 210
Разумовская А. Г. Стилизация на фоне садово-паркового ландшафта в искусстве символизма 3 105
Русские Modernen — Зинаида Гиппиус и Николай Минский (Из писем Любови Гуревич к Эдгару Мешингу) (вступительная статья и комментарии М. М. Павловой и Стенли Рабиновича (*США*); подготовка текста М. А. Павловой и К. В. Яковлевой) 2 100
Приложение. Зинаида Гиппиус. Письма к Любови Гуревич (публикация М. М. Павловой) 2 125
Савельева Н. В. Кто был автором «Книги о вере»? 4 149
Савченкова Т. П. Тобольский «фон» Козьмы Пруткова 4 187
Самовер Н. Н., Янушкевич А. С. К вопросу о датировке стихотворения В. А. Жуковского «Море» 4 169
Сиренов А. В. К вопросу об историографической деятельности Тихона Макарьевского 1 97
Смирнов В. А. Мотив «присяги земле» в поэтике Пушкина и Достоевского . . 1 125
Соловьев А. Ю. Неизвестное произведение А. С. Хвостова 3 73
Тарасова Н. А. Фаустовская сцена в романе Достоевского «Подросток» . . . 1 171
Фокин С. Л. «Нет, он не варвар, не больной ...» Поль Клодель о Достоевском 2 90
Цунанова З. М. Валерий Брюсов — переводчик Гете (перевод стихотворения «Свидание и разлука») 1 202
Шевченко Е. Э. Скит преподобного Нила Сорского в контексте письменной культуры Древней Руси 1 85

«Я хочу жизни — много, много...» Дневник О. Ф. Берггольц 1928—1930 годов (к юбилею О. Ф. Берггольц) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Н. А. Прозоровой) 2 135

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Булахова П. В. Человек пишущий — не только писатель (Homo scribens. Литературная критика в России: поэтика и политика. Казань: Казанский государственный университет, 2009. 268 с.) 4 240

Веселова А. Ю. Н. А. Львов: гений вкуса и места (Милюгина Е. Г., Строганов М. В. Гений вкуса. Н. А. Львов. Итоги и проблемы изучения. Тверь, 2008) 3 196

Давыдова С. А. Пролог или Синаксарь? (об изучении древнерусского Пролога) 1 227

Данилевский Р. Ю. «Молодая Вена» и русская литература (Жеребин А. И. Абсолютная реальность: «Молодая Вена» и русская литература. М., 2009. 151 с.) 4 247

Данилевский Р. Ю. Россия и Германия: взаимопроникновение литератур (проблема «культурного трансфера») (Лагутина И. Н. Россия и Германия на перекрестке культур: Культурный трансфер в системе русско-немецких литературных взаимодействий конца XVIII—первой трети XX века М.: Наука, 2008. 342 с.) 1 239

Ермакова Л. Л. Дионисийская концепция Вяч. Иванова (Вестбрук Ф. Дионис и дионисийская трагедия: Вячеслав Иванов. Филологические и философские идеи о дионисийстве. München: Verlag Otto Sagner, 2009. 314 с.). . 2 256

Изотов А. Б. Историк церкви и краевед священник М. Я. Диев (Касталь-ева Т. Б. История жизни ученого протоиерея М. Диева, рассказанная им самим. М., 2008. 64 с.). 1 242

Кардаш Е. В. «Яркие цвета и теплый свет» (Джулиани Рита. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай. Материалы и исследования / Пер. с итал. А. Ямпольской. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 288 с., ил.) 4 242

Колосова В. Б. На границе фольклора и книжности: рукописная версия народной ботаники (Ипполитова А. Б. Русские рукописные травники XVII—XVIII веков. Исследование фольклора и этноботаники. М.: «Индрик», 2008. 512 с., ил.) 3 194

Кочеткова Н. Д. Становление личности русского дворянина XVIII века (Марасинова Е. Н. Власть и личность. Очерки русской истории XVIII века. М.: Наука, 2008. 460 с.) 2 248

Назарова Н. В. Тень согласия и примирения (Щербакова Г. И. Журнал О. И. Сенковского «Библиотека для чтения» и формирование массовой журналистики в России / Отв. ред. Г. В. Жирков. СПб., 2005. 226 с.) . 1 243

Самарина Н. Г. Интерпретация литературных источников в историко-литературных сборниках «Карабиха» 1 254

Сливицкая О. В. О романе воспитания на русской почве (Краснощекова Елена. Роман воспитания — Bildungsroman — на русской почве. СПб.: Изд. «Пушкинского фонда», 2008. 480 с.) 1 252

Степина М. Ю. «Непротиворечивый» облик. (Макеев М. Николай Некрасов: Поэт и Предприниматель. Очерки о взаимодействии литературы и экономики. М.: Филологический факультет МГУ, МАКС Пресс, 2009. 234 с.) 1 148

Таборисская Е. М. Итог архивных разысканий (Лазарчук Р. М. К. Н. Батюшков и Вологодский край: Из архивных разысканий. Череповец: Порт—Апрель, 2007. 334 с.) 2 252

Тохо-Годи Е. А. Достойная дань памяти поэта (Вячеслав Иванов. Несобранное и неизданное / Сост. и ред. Н. Мусхелишвили, А. Шишкин, А. Юдин. Париж; М., 2008. 831 с.) 3 199

ХРОНИКА

Андрианова М. Д., Баршт К. А. XXV Старорусские чтения «Достоевский и современность» 4 264
Александрова Т. И. Круглый стол, посвященный деятельности книжника XV века инока Кирилло-Белозерского монастыря Ефросина 3 225
Васкул А. И., Комелина Н. Г. «Классический фольклор сегодня». Конференция, посвященная 90-летию со дня рождения Б. Н. Путилова 4 250
Генералова Н. П. Чтения памяти Ф. Я. Приймы (к 100-летию со дня рождения) . 3 211
Григорьева Т. Г. Выставка, посвященная Б. Н. Путилову 4 255
Денисенко С. В., Романова А. В. Международная научная конференция «„Обломов": sine ira...» 3 219
Зверева Я. В. Международная научная конференция «Фольклорный архив в свете современных научных методологий и новейших технологий» 4 259
Иванова Т. Г. Четвертые Философовские чтения 2 264
Ипатова С. А. Международная научная конференция «И. С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России» 3 202
Карбасова Т. Б., Федорова И. В. Выездное заседание Отдела древнерусской литературы в Кирилло-Белозерском музее-заповеднике 2 259
Корконосенко К. С. Заседание в честь 90-летия со дня рождения Ю. Д. Левина . 3 227
Корконосенко К. С. Конкурс начинающих переводчиков 2009 года 2 270
Любмудров А. М. Русские духовные писатели XIX—начала XX века. Малоизвестные и забытые имена 1 269
Прозорова Н. А. Международная научная конференция, посвященная изучению жизни и творчества О. Ф. Берггольц (к 100-летию со дня рождения) . . 3 229
Светлова Л. В. IV Международная конференция «Федор Сологуб: вопросы биографии, творчества, интерпретации» 2 266
Софийская М. Ю. Некрасовский семинар и Первые Некрасовские чтения в Пушкинском Доме 1 265
Чаева Н. Е. Семинар «Эстетика нравственности: имплицитные неполитические табу в советской литературе 20—30-х годов» 1 259
Юрьев А. Ю. Конференция по окказиональной литературе XVIII века 3 214

Технический редактор *Е. Г. Коленова*
Корректоры *О. М. Бобылева*, *И. А. Борисова-Смирнова*
и *М. Н. Сенина*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г. Подписано к печати 25.10.10.
Формат $70 \times 100\,{}^{1}\!/_{16}$. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 22.1.
Уч.-изд. л. 27.4. Тираж 550 экз. Тип. зак. № 536. С 199

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